

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

L'Aspect ludique du faux documentaire :
entre complicité et mystification

Par
François Chamberland

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et sciences

Mémoire présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)
en études cinématographiques

Copyright, François Chamberland



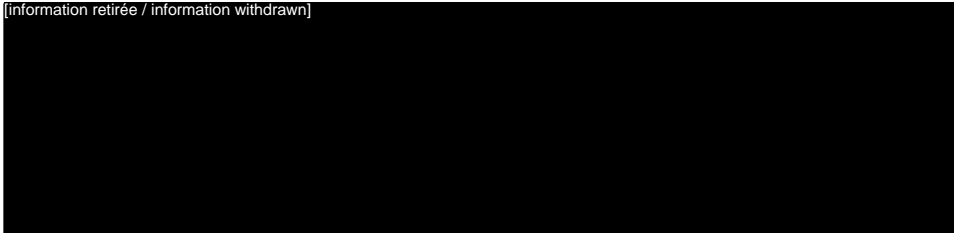
Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
L'Aspect ludique du faux documentaire :
entre complicité et mystification

présenté par
François Chamberland

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

[information retirée / information withdrawn]



SOMMAIRE

Ce mémoire s'intéresse au genre du faux documentaire et à la relation qui s'établit entre ce type de film et le spectateur. Les différentes stratégies élaborées par le film pour favoriser l'esprit de complicité ou de compétition avec le spectateur mettent en relief les deux avenues empruntées par le genre. D'une part, le régime de la complicité, que nous appelons docu-moqueur, et d'autre part, le régime de la mystification, que nous appelons docu-menteur.

Cette recherche se développe en quatre parties. Dans un premier temps, nous faisons un bref historique de la genèse du genre, puis les notions de base du faux documentaire sont définies pour permettre au lecteur de saisir notre propre définition de l'objet. Dans un deuxième temps, nous nous penchons sur la question de la réception du documentaire et de l'idéologie sous-jacente à ce type de film. Les outils de la sémio-pragmatique nous permettront de considérer le point de vue du spectateur et de l'institution du documentaire. Les différents indices contenus dans le film ainsi que ceux qui lui sont extérieurs et qui favorisent la lecture documentaristante chez le spectateur seront passés en revue. Dans un troisième temps, l'institution de la fiction fera l'objet de notre attention. Nous explorerons le statut propre aux énoncées de fiction, ainsi que leur lien au réel. Puis nous envisagerons le cinéma narratif comme un jeu entre les actants (réalisateurs vs spectateur), à partir des théories développées par Bernard Perron. Nous échafauderons un système de règles que nous appliquerons à la parodie, tout en envisageant la possibilité d'un détournement de ces dites règles. La dernière partie fera la synthèse de nos outils d'analyse en considérant plus précisément le faux documentaire. Finalement, l'analyse d'un corpus de film nous permettra de mettre à l'épreuve de la pratique les hypothèses élaborées tout au long de cette recherche.

ABSTRACT

This report is about the fake documentary genre and the relationship that it established with its viewer. The strategies used by such films can encourage a spirit of complicity or competition with its viewer, revealing two different pathways in the same genre. In one hand, the complicity regime that we call docu-moqueur, and in the other hand, the regime of the mystification that we call docu-menteur.

There is four part in this research. Firstly, to ensure that the reader has the same viewpoint of the fake documentary as we do, we build a brief history of the genre and establish the basic concepts that we are going to use further. Secondly, we analyse the reception of the documentary and the ideology behind this genre. We also define the semio-pragmatic tools which focus on the viewers reception and the role of the cinematographic institution. The clues contained within the film and those outside of it that contribute to the documentary reading among the viewer will also be reviewed. Thirdly, we explore the status of the fictionnal discourse and its connection with reality. We then discuss of the fictionnal film in terms of a game between the director and the viewer as they relate to Bernard Perron's theory. We establish a system of rules that we apply to the genre of the parody, as well as we conceive the possibility of cheating. Finally, we combined these aforementioned tools, while maintaining a strict emphasis on the characteristic of the fake documentary. By analyzing a corpus of films, we will have the opportunity to put these tools to the test.

REMERCIEMENTS

J'aimerais d'abord remercier mon directeur de maîtrise, Bernard Perron, qui fut non seulement la source d'inspiration première de ce mémoire, mais a su également me diriger vers des avenues qui se sont toujours avérées fructueuses. Il a su apporter un souffle nouveau à ma recherche à chacune de nos rencontres, dans des moments qui furent parfois plus ardues. Sa rigueur, ainsi que son sens critique et analytique se sont toujours révéler constructifs et adéquats face à mes propres intérêts.

J'aimerais également remercier Shirley Rivet qui fut ma première et plus fidèle lectrice. C'est elle qui a lu, avec une persévérance dont je lui suis éternellement reconnaissant, mes premiers essais dans cette entreprise théorique. Malgré son éloignement des études cinématographiques, elle a su apporter un point de vue critique duquel mon mémoire à gagner en profondeur. Elle a su également apporter un support moral important depuis le tout début de mon engagement envers ce mémoire.

Finalement, j'aimerais remercier Gabrièle Gosselin-Turcotte, qui fut, dans les dernières semaines de rédaction, d'un support moral tout à fait essentiel. La confiance dont elle faisait preuve à mon égard fut une source indispensable de motivation

TABLE DES MATIERES

SOMMAIRE	I
REMERCIEMENTS	III
TABLE DES MATIERES	IV
LISTE DES FIGURES.....	V
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 : ENTRÉE EN MATIÈRES	
1.1. Survol historique et genèse du genre	5
1.2. Définition d'un genre hybride : entre documentaire et fiction.....	13
CHAPITRE 2 : LE DOCUMENTAIRE, UNE APPROCHE SÉMIO-PRAGMATIQUE	
2.1. La réception du film « un système interactif à trois actants	24
2.2. Indices internes.....	33
2.3. Indices externes.....	45
CHAPITRE 3 : LE CINÉMA DE FICTION, UNE APPROCHE LUDIQUE	
3.1. Le statut du cinéma de fiction.	58
3.2. La fiction comme jeu entre les actants.....	68
3.3. Application et détournement de règles.....	80
CHAPITRE 4 : LES JEUX DU FAUX DOCUMENTAIRE	
4.1. L'ambiguïté du faux documentaire.	92
4.2. Les docu-moqueurs : régime de la complicité.	102
4.3. Les docu-menteurs : régime de la mystification.	115
CONCLUSION.....	131
BIBLIOGRAPHIE	136
SITES INTERNET CONSULTÉS	139
LISTE DES FILMS CITÉS	140

LISTE DES FIGURES

FIGURE 1	43
FIGURE 2	77
FIGURE 3	81

Introduction

Amateur de cinéma, notre intérêt pour les études cinématographiques s'est surtout concentré autour des films qui cherchent à défier les limites : limites des genres, limites de la réception, limites du cinéma. C'est en cherchant un corpus de films qui correspondait à nos préoccupations que nous nous sommes arrêtés sur le faux documentaire. Soucieux d'entrer dans le champ des études cinématographiques avec une approche singulière, nous avons par la suite cherché une perspective théorique capable à la fois de faire ressortir la particularité du faux documentaire et de donner un angle original à notre mémoire. À travers nos lectures, nous avons rencontré la thèse de Bernard Perron sur le jeu dans le cinéma narratif, thèse qui nous est apparue comme la voie idéale à emprunter pour répondre à nos exigences. La perspective qu'elle développe autour de la relation film/spectateur étant au cœur de nos intérêts personnels. La thèse de Perron se penchant exclusivement sur le cinéma narratif, le faux documentaire ne comptait pas parmi son champ d'études. Nous avons ainsi cherché à appliquer certaines hypothèses élaborées par Perron à un corpus qu'il n'a pas lui-même abordé de front. Ce genre hybride entre le documentaire, dont il imite la forme, et la fiction, dans laquelle il puise son essence, développe effectivement des stratégies narratives typiquement ludiques.

Comme il s'agit d'un genre récent, bien que de plus en plus populaire (le site *Internet Movie Database* compte 332 entrées sous la rubrique *fake documentary*), la revue de la littérature s'appliquant à l'étude du faux documentaire est encore assez restreinte. Seul le livre de Jane Roscoe et Craig Hight intitulé *Faking It : Mock-documentary and the Subversion of Factuality* en propose une étude détaillée. Plusieurs articles scientifiques font également état du faux documentaire, mais les perspectives qui y sont élaborées recourent

souvent celles envisagées par Roscoe et Hight. Tout en nous inspirant de ces précédents travaux nous avons opté pour élargir notre recherche à d'autres champs qui gardent une forte connexion avec notre objet initial. Le documentaire, la fiction, le jeu et la mystification sont les concepts clés qui nous ont guidés tout au long de notre recherche.

Le faux documentaire étant un objet inaccoutumé de par sa nature hybride et parfois ambiguë, il demande également une approche particulière. Rattaché autant à l'institution du film de fiction qu'à celle du film documentaire, il ne saurait être question d'examiner ce genre sans faire au préalable un détour par ces deux notions qui le composent. De plus, bien que la structure textuelle du faux documentaire soit peu commune, c'est surtout à travers la relation que ce dernier établit avec son spectateur qu'il acquiert son unicité. C'est donc dans cette perspective que nous nous proposons d'aborder cet objet d'étude. Nous adopterons pour ce faire une approche sémio-pragmatique qui prend le film comme point de départ de l'analyse en relavant son potentiel discursif à travers le processus de lecture par le spectateur.

Comme le faux documentaire a été peu abordé, il convient selon nous de faire une entrée en matière afin de s'assurer que notre propre conception et celle que pourrait avoir le lecteur s'harmonisent. Le premier chapitre sera ainsi dédié à cette tâche par une méthode concentrique. Nous tracerons d'abord un bref historique de la genèse du genre en question, en cherchant ses précurseurs, ses influences et ses proches cousins. Ensuite, nous fixerons notre objet en une définition nette qui nous servira de base pour la suite de cette analyse. Ce faisant, nous développerons les principaux concepts rattachés au faux documentaire, notamment les deux tangentes qui selon nous en découlent : d'une part le docu-moqueur, qui s'appuie sur la complicité avec le spectateur, et d'autre part le docu-menteur, qui joue davantage la carte de la mystification, trompant pour un certain temps le spectateur sur son statut fictionnel.

Le deuxième chapitre sera consacré entièrement à l'institution du film documentaire et à sa réception. Dans un premier temps, ce sera l'occasion d'exposer nos outils d'analyses. Nous expliquerons les principaux concepts et les mécanismes de la sémiopragmatique du cinéma élaborée par Roger Odin, et plus précisément ceux qui s'appliquent à l'institution documentaire. C'est la notion de lecture documentarisante que nous retiendrons de son analyse, puisqu'elle accorde une place privilégiée au spectateur. Par la suite, les indices qui incitent le spectateur à mettre en œuvre ce type de lecture feront l'objet de notre attention. Indices internes d'abord, c'est-à-dire ceux contenus à même le film, qui confortent tout au long de la réception le spectateur dans sa lecture documentarisante, ainsi que les indices externes, ceux qui réfèrent au film tout en lui étant extérieurs et qui, bien souvent, précèdent et préparent la réception du spectateur.

Après cet exposé sur l'institution du film documentaire, c'est celle de la fiction qui nous intéressera. La première question que nous tenterons d'éclaircir est celle du statut même de la fiction et de ses énoncés. Les différentes conceptions depuis Aristote jusqu'à Jean-Marie Schaeffer, en passant par Gérard Genette et Christian Metz seront présentées afin d'en tirer un agencement qui nous servira de base pour comprendre ce type particulier de discours et son lien au réel. Nous nous pencherons ensuite sur la conception de Perron quant à l'aspect ludique du cinéma narratif. Nous passerons en revue avec lui les principales règles du cinéma de fiction, que nous appliquerons par la suite à un genre précis qui détient un lien certain avec le faux documentaire : la parodie. Ce sera également l'occasion de traiter des détournements de règles et de la question de la tricherie.

Dans le quatrième et dernier chapitre de ce mémoire, nous ferons une synthèse des chapitres deux et trois en appliquant les différentes notions retenues au genre qui nous intéresse. Ces outils d'analyse nous permettront par la suite d'étudier un corpus de films choisis parmi une multitude de faux documentaires. Cette sélection, somme toute

personnelle, aurait pu être autre, nos critères nous ayant guidés dans notre choix étant les différentes stratégies narratives utilisées pour chaque film. Nous avons également voulu traiter de films ayant eu un certain impact dans le monde du cinéma en général, ou pour le genre plus particulièrement. Ainsi, pour le régime de la complicité, nous avons retenu trois films, soit : *Zelig* (Woody Allen, 1983), *This is Spinal Tap* (Rob Reiner, 1984) et *C'est arrivé près de chez vous* (Rémy Belvaux, André Bonzel et Benoît Poelvoorde, 1992). Pour le régime de la mystification, nous avons retenu quatre documents : *L'Affaire Bronswick* (Robert Awad et André Leduc, 1978), *Forgotten Silver* (Peter Jackson et Costa Botes, 1995), *The Blair Witch Project* (Edouardo Sanchez et Danil Myrick, 1999) et *Opération Lune* (William Karel, 2002). Les critères qui nous permettent de mettre un film dans une catégorie ou dans l'autre sont en fonction des stratégies narratives que le film élabore. Toutefois, notons-le d'entrée de jeu, le point de vue de la réception nous apprend qu'aucun film n'est lu de la même façon par tous les individus. Il n'est pas impossible que le plus clair des docu-moqueurs soit reçu comme un docu-menteur et vice versa.

Finalement, précisons que ce mémoire cherche à approcher le faux documentaire d'un point de vue théorique, davantage que d'un point de vue historique. Notre intérêt face au faux documentaire se situe dans la relation qu'il établit avec le spectateur, et notre approche se veut capable d'appréhender une telle relation indépendamment de la perspective historique du genre en question. Ce dernier type d'analyse tout à fait pertinente a d'ailleurs déjà été abordé par Roscoe et Hight, bien que ceux-ci se soient surtout concentrés sur un corpus américain et anglais.

Chapitre 1 : Entrée en matière

1.1 Survol historique et genèse du genre

La notion de genre permet en études cinématographiques de circonscrire un certain nombre de films ayant tous plus ou moins de caractéristiques communes. Les films mis en rapport par ces caractéristiques constituent par le fait même les limites d'un corpus donné. Ces textes filmiques ne sont toutefois pas tous identiques. Chaque film cherchant à se démarquer à un niveau ou à un autre de ses co-textes génériques, les limites du genre s'en trouvent éprouvées et permettent ainsi une évolution de ce dernier. La modulation se fait également à partir de la contamination des genres voisins qui s'influencent mutuellement. Les genres sont « soumis en permanence à un processus de gentrification, qui, même s'il n'aboutit pas à l'émergence d'un genre nouveau, favorise les mélanges et l'hybridation » [Moines, 2002 : 133]. Difficilement classables dans les genres « purs », ces textes particuliers sont souvent considérés comme étant à part du système des genres. Toutefois, la multiplication des mêmes motifs parmi les « inclassables » permet un regroupement de ces derniers et la création d'un nouveau genre. C'est ainsi que l'évolution du documentaire vers un souci d'autoréflexion et d'autocritique a vu naître un genre hybride entre le cinéma de fiction et le cinéma documentaire que nous appelons ici le faux documentaire. Nous aimerions, avant de définir cet objet qui nous intéresse, retracer les grandes lignes de son avènement afin de comprendre d'où il tire ses racines.

Bien que le genre en lui-même soit récent, les métissages, les points de passage et le partage de figures narratives entre le documentaire et la fiction datent des tous débuts du cinéma. Paul Ricoeur a démontré que, bien avant la naissance du cinéma, la fiction et le

documentaire (entendons ici tout discours factuel) s'interconnectaient déjà sous différentes formes et utilisaient les mêmes procédés narratifs. Dès ses premiers balbutiements, le documentaire cinématographique fraye de plusieurs manières avec le domaine de la fiction. À travers les choix de cadrage qui restreint la réalité, les reconstitutions, parfois les décors, les mises en scène ou le montage, il y a dans le documentaire une manipulation du profilmique de telle sorte que la réalité représentée est substantiellement modifiée. Même les documents les plus neutres sont parfois remis en question quant à leur contenu d'archives (rappelons-nous les tergiversations autour du statut du film : *Sortie des usines Lumière*, Louis Lumière, 1895). Précisons également que la fiction emprunte tout autant au documentaire, et ce, depuis fort longtemps. Le néo-réalisme italien, entre autres, a été considéré comme un cinéma du réel ayant un fort degré de documentarité, puisqu'il était tourné en décors naturels, souvent avec des acteurs inconnus ou non professionnels, et traitait des phénomènes sociaux de l'époque. En résumé, les points de passage entre les deux grands modes de représentation cinématographiques sont nombreux et aussi vieux que le cinéma lui-même. Cette situation n'est d'ailleurs pas surprenante lorsque l'on tient compte de la double nature du cinéma qui s'est développée dès sa naissance. D'une part, l'aspect objectif de la caméra, sa capacité à la captation/restitution de la réalité d'une manière mécanique, sans médiation humaine, permet une fine observation du réel, au-delà de ce que l'œil peut saisir¹. D'autre part, il ne conserve pas moins un aspect spectaculaire et divertissant, ainsi qu'un lien particulier avec le récit et la narration fictionnelle (que l'on pense à Edison dans les foires publiques ou encore aux fantasmagories de Méliès).

¹ La chronophotographie de Muybridge et Marey était basée sur l'étude détaillée du mouvement que ne permettait pas l'œil nu.

À travers les multiples textes hybrides et les croisements possibles entre cinéma de fiction et cinéma documentaire, ce qui distingue le faux documentaire en définitive, c'est la forme particulière qu'il prend à partir de ce métissage. Nous reviendrons sur la définition précise que nous entendons suivre dans le cadre de ce mémoire, mais précisons dès maintenant que nous considérons appartenir au genre du faux documentaire un film de fiction qui imite par sa forme les codes du documentaire. Tout film hybride n'est donc pas d'emblée un faux documentaire; tout film qui emprunte à la fois à la fiction et au documentaire ne s'inscrit pas dans ce genre pour autant. Il est difficile de relever le premier véritable faux documentaire selon notre définition, toutefois, plusieurs précurseurs peuvent être soulignés.

Notons tout d'abord, que la littérature jouit d'une longue tradition de faux documents, d'apocryphes et de suppositions d'auteurs, qui forme un terreau très fertile d'inspiration en ce qui concerne le faux documentaire. Les œuvres biographiques, historiques, géographiques, fondées sur des personnages, des événements et des lieux purement fictifs sont légion, et cela, même si elles ne sont pas toujours reconnues comme œuvres fictives. Ces documents pullulent dans la littérature et sont d'autant plus intéressants pour notre propos, car ils cherchent à imiter les codes des textes sur lesquels ils se fondent (biographie, livre historique, géographique, etc.). Gérard Genette les qualifie d'ailleurs dans son ouvrage *Palimpseste*, de mimotextes. Dans ce livre, le poéticien fait une étude détaillée des différentes formes de ce qu'il appelle l'hypertextualité en littérature et qu'il définit comme suit : « J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » [Genette, 1982 : 11-12]. L'hypertextualité concerne certes les forgeries pures et simples, mais également des mimotextes plus subtils tels que les pastiches, et ceux plus irrévérencieux tels que les

parodies. Le faux documentaire relève lui aussi de l'hypertextualité et tire en partie ses racines de tous ces types de textes, selon les effets qu'il cherche à produire sur le spectateur.

Il faut également, selon nous, accorder aux canulars médiatiques une place particulière en terme de précurseur du faux documentaire tel que nous le connaissons aujourd'hui. Il revient à Orson Welles d'avoir su profiter des codes et des conventions, somme toute assez récentes, de la radio d'information pour monter un canular audacieux et efficace. Avec *War of the World* (1938), Orson Welles arrive à créer l'illusion d'un document radiophonique réel et convaincant, du moins assez convaincant pour une certaine partie de la population. Son texte imite pour la première fois les codes de présentation des bulletins radiophoniques en mettant l'accent sur l'aspect « *breaking news* » d'un événement qui se produit en temps réel, et qui semble être rapporté en direct. Ce canular médiatique a connu beaucoup de succès sur le territoire américain et a été repris un peu partout dans le monde avec des résultats similaires, parfois même avec un dénouement dramatique².

Dans un tout autre ordre d'idée, le docu-fiction, très populaire dans les années 80, au Québec notamment, entremêle aussi la fiction et le documentaire, mais d'une façon opposée au faux documentaire. Effectivement, si le faux documentaire se construit à travers une fabula fictionnelle et une *syuzhet* documentaire, le docu-fiction prend plutôt naissance dans une fabula documentaire qu'il met en forme selon une *syuzhet* qui sied généralement mieux au discours de fiction. Plus précisément, le docu-fiction est basé sur une recherche documentaire très poussée afin de coller à la réalité des événements qu'il raconte et aux personnages qu'il met en scène. Ces informations, dignes du documentaire, servent de toile de fond à une mise en scène plus traditionnelle où la caméra cherche à s'effacer, où les

² Notamment en Équateur où la population furieuse d'avoir été menée en bateau a incendié la station qui diffusait l'émission, entraînant la mort d'une vingtaine de personnes. [<http://www.swl.net/patepluma/south/ecuador/martians.html>, consulté le 05/06/07].

comédiens (il s'agit parfois des véritables acteurs sociaux qui interprètent leur propre rôle) ignorent la présence de la caméra et énoncent des dialogues souvent scénarisés. Le docu-fiction se positionne dans une tendance qui cherche à renouveler le documentaire afin de captiver davantage son auditoire, et pour se faire, il profite de la popularité de la fiction.³ En construisant son texte comme s'il s'agissait d'une fiction, le docu-fiction cherche à faire oublier son aspect documentaire pour livrer au spectateur une histoire selon les bases qu'il connaît et apprécie, c'est-à-dire la narration traditionnelle de la fiction. La recherche d'une nouvelle expression pour le documentaire, afin de rallier un public qui semble s'intéresser davantage à la configuration fictionnelle, amène donc une première hybridation. Bien qu'opposé à la forme que prendra par la suite le faux documentaire, on peut supposer que le docu-fiction offre une source d'inspiration a contrario au genre qui nous intéresse.

De plus, l'évolution et les mutations internes du documentaire, notamment à travers ce que Bill Nichols a appelé le mode réflexif, sont aussi des éléments à retenir. Pour l'auteur de *Representing Reality*, qui entrevoit quatre modes dominants dans l'histoire du documentaire, le mode réflexif se distingue par son approche particulière et le déplacement de son centre d'intérêt : « Whereas the great preponderance of documentary production concerns itself with talking about the historical world, the reflexive mode addresses the question of *how* we talk about the historical world » [Nichols, 1991 : 56-57]. En d'autres termes, si le documentaire s'intéresse davantage au « pourquoi » qu'au « comment », le mode réflexif marque justement le passage, en terme de préoccupation du cinéaste, du premier terme vers le second. Le documentaire se passionne la plupart du temps pour le réel et le monde historique autour duquel il construit une argumentation, développant ainsi le point de vue particulier du cinéaste. Le sujet du film constitue le pivot central du texte; sa

³ Sur le docu-fiction, voir notamment Benoît Vanier, *Regard dur le "docu-fiction"*, mémoire non-publié, Université de Montréal, Montréal, 1991 et Carlo Mandolini, *Le cinéma de docu-fiction au Québec*, mémoire non-publié, Université de Montréal, Montréal, 1993.

structure et ses préoccupations y sont subordonnées, la caméra et le montage sont les outils qui lui servent à mettre en lumière cette parcelle de réalité qu'il juge d'intérêt public. Afin de rendre justice au sujet qu'il incarne, le documentaire se doit d'être attrayant, mais il ne doit pas pour autant détourner l'attention du spectateur sur sa construction. Avec le mode réflexif, cette conception se retourne littéralement sur elle-même. Le documentaire devient lui-même le véritable sujet du film. La question de la représentation de la réalité, les contorsions qui lui sont faites par les outils propres au cinéma, les altérations inévitables qu'entraîne la construction d'une argumentation, le pouvoir du documentariste sur son sujet, deviennent les préoccupations principales du mode réflexif. Ce type de documentaire fait passer le centre d'attention du spectateur d'un sujet du monde réel, vers la question de la représentation de ce monde par les médias en général et par le documentaire en particulier. Finalement, le regard de la caméra, normalement pointé sur le monde, semble, avec le mode réflexif, se retourner sur lui-même afin d'analyser et critiquer l'idéologie même du documentaire, c'est-à-dire sa capacité à rendre compte du réel de façon impartiale et transparente.

C'est dans cette mouvance qu'est né un des premiers faux documentaires dont les préoccupations sont tout à fait réflexives. Le point de départ de *David Holzman's Diary* (Jim McBride, 1967) est le fameux adage de Jean-Luc Godard « le cinéma c'est la vérité 24 fois par seconde ». Afin de découvrir une vérité latente et dissimulée sur lui-même et ses relations, David décide de tenir un journal filmé, le plus régulièrement possible. Il se filme lui-même, il filme sa copine et filme ses amis. La vérité qu'il attendait ne vient pas et ses relations se dégradent sans arrêt. Le film tourné à la manière du cinéma direct ne comporte aucune indication quant à son statut fictionnel jusqu'à la toute fin du film, où le nom des acteurs est révélé par le générique. Pour Randall Clark, « Carson and McBride went on to film what may be considered the first genuinely "false" documentary – an entirely scripted

and fictitious films that purports to be a documentary picture, fooling audiences. »[Clark, 2002 : 344]. Mais plus encore, *David Holzman's Diary* est un film important pour le faux documentaire non seulement parce qu'il peut être considéré comme une des premières véritables manifestations du genre, mais surtout « because it established the mockumentary as a legitimate film form. » [Clark, 2002 : 346].

C'est à Woody Allen qu'il revient de poser la deuxième pierre dans la construction de ce nouveau genre. Avec *Take the Money and Run* (W. Allen, 1969), Woody Allen raconte l'histoire d'un jeune bandit de peu d'envergure obnubilé par les braquages de banque. Il fait son récit à partir d'entrevues avec les gens qui ont entouré et côtoyé Virgil Starkwell (le bandit en question), personnage interprété par Woody Allen lui-même. Ce sont ces entrevues, ainsi que l'utilisation d'archives et de documents sur la vie de Virgil Starkwell, qui donnent un aspect documentaire au film. Mais Woody Allen est foncièrement et consciemment dans le « mockumentary », plutôt que dans le faux documentaire. Il se moque littéralement des codes et des conventions du documentaire à travers un sujet de peu de valeur (c'est la définition traditionnelle de la parodie telle que la décrivait Aristote). Dans sa façon de se moquer du documentaire, Woody Allen prend bien soin de faire en sorte que le spectateur ne soit pas désorienté, car pour apprécier le film à sa juste valeur, il doit en reconnaître l'aspect fictionnel. *Take the Money and Run* ne s'en tient pas uniquement à l'imitation documentaire et emprunte d'ailleurs plusieurs scènes au système stylistique de la fiction.

Si on peut considérer ces deux films comme le point de départ de la création d'un nouveau genre, il est surtout intéressant de noter qu'ils y établissent, dès le début, deux branches distinctes. D'une part, le film de Jim McBride ouvre la voie de la mystification. *David Holzman's Diary* prend un malin plaisir à dérouter le spectateur, lui faisant croire qu'il assiste à un documentaire réel, honnête et sérieux, et ne lui révélera son véritable

statut qu'à la toute fin du film. Ainsi, la stratégie narrative développée par McBride entraîne forcément une seconde lecture subséquente. Une lecture d'abord factuelle, qui prend le texte tel qu'il se présente, c'est-à-dire un documentaire de style direct; puis une lecture fictionnelle qui dévoile le véritable statut du texte. Cette lecture en deux mouvements amène nécessairement une réflexion plus profonde du spectateur sur ce qu'il vient de voir. Le propre de la mystification est d'avoir un effet initiatique (qui peut parfois être précédé d'une certaine frustration). La réflexion de *David Holzman's Diary* sur la vérité cinématographique se fait en trompant le spectateur sur le statut du film. D'autre part, la voie amorcée par Woody Allen développe une économie textuelle basée sur la complicité avec le spectateur. Le film de Woody Allen ne cherche aucunement à tromper le spectateur sur son statut fictionnel. Au contraire, pour comprendre et apprécier à sa juste valeur *Take the Money and Run*, il est essentiel pour le spectateur de repérer dès le départ qu'il s'agit d'un film de fiction imitant les codes du documentaire. À l'instar du texte mystificateur, le faux documentaire complice (le *mockumentary* ou le docu-moqueur comme nous l'appellerons dans ce mémoire), développe lui aussi une double lecture, mais qui se déploie simultanément. Telle la parodie, le docu-moqueur invite le spectateur à se balancer continuellement entre le texte, ou le genre original qui sert de modèle, et le mimotexte qui transforme le discours original. Ce jeu du balancier invite le spectateur à une réflexion sur le texte original et sur ses stratégies narratives.

Le texte de seconde main est souvent un texte allègre, où se lit le plaisir du créateur. Il postule un lecteur de seconde vue, un décrypteur. Le plaisir, alors, naît de la coexistence d'une double lecture [...] comme d'un texte double [...] – plaisir de contempler une œuvre et son contraire, de s'enchanter de l'une comme de l'autre, bref, le plaisir de n'avoir pas à choisir son plaisir [Bouillaguet, 1996 :19].

Finalement, bien qu'il y ait deux tangentes distinctes dans un même genre, le faux documentaire se laisse tout de même définir par des caractéristiques communes, tant au niveau structurel (économie du texte), qu'au niveau thématique.

1.2 Définition d'un genre hybride : entre documentaire et fiction

Le faux documentaire est un film fictionnel qui se présente comme un film factuel en imitant les codes du documentaire. Cette distinction entre fictionnel et factuel est importante, car l'un et l'autre de ces deux types de discours entraînent un positionnement fort différent du destinataire. Un détour par la théorie des actes de langage nous permettra de mieux comprendre cette division. Les philosophes du langage tel que Austin et Searle ont étudié avec soin les actes de langage, ou actes illocutoires. Pour ces derniers, l'énoncé se divise en trois aspects constitutifs : la locution, l'illocution et la perlocution. Le premier terme correspond à la production d'un énoncé en soi, c'est-à-dire la formulation de sons qui ont un sens pour le locuteur et le locutaire. L'acte locutoire possède un potentiel de contenu propositionnel (le sens de l'énoncé) et un potentiel de force illocutoire (l'intention du locuteur). L'acte illocutoire réellement accompli est l'actualisation du potentiel de force illocutoire. C'est en quelque sorte la reconnaissance de la part du locutaire de l'intention du locuteur transmise par son énoncé. L'acte illocutoire constitue donc un potentiel d'action tout à fait palpable. Austin intitule d'ailleurs son ouvrage *Quand dire c'est faire*, pour souligner que la parole n'est pas simplement l'utilisation d'un code sémantique sans implication, mais qu'elle entraîne forcément des conséquences réelles dans le monde, soit chez le destinataire, soit chez le destinataire. Une fois l'acte illocutoire accompli, les effets produits se rapportent à l'acte perlocutoire. Bien que les actes illocutoires visent

généralement un effet perlocutoire précis, ceux-ci ne correspondent pas toujours avec le but convoité. Sans entrer dans le détail des actes perlocutoires, qui n'a pas encore fait l'objet d'études détaillées par la pragmatique et la philosophie du langage, précisons que les conditions de succès des actes perlocutoires tirent autant leurs origines dans l'aspect linguistique de l'énoncé que dans l'aspect extra-linguistique du contexte d'énonciation. Les effets perlocutoires restent toutefois généralement en lien direct avec le type d'acte illocutoire, et sont actualisés seulement si les règles constitutives de l'acte illocutoire en question sont respectées. Par exemple, lorsque le réalisateur d'un film demande à l'opérateur de placer la caméra à tel endroit, il fait une requête, acte illocutoire que Récanati classe parmi les actes prescriptifs. Son potentiel de force illocutoire est la compréhension de la requête par l'opérateur, la reconnaissance par ce dernier de l'intention du réalisateur. L'effet perlocutoire est l'obtempération de celui-ci dans le sens de cette requête. L'effet perlocutoire est rempli seulement si la requête est justifiée : il s'agit d'un endroit approprié pour la caméra et le réalisateur possède également le statut nécessaire pour faire cette demande. Même si l'acte illocutoire en question est accompli, l'opérateur comprend la requête du réalisateur, s'il ne remplit pas les règles de la prescription (requête réalisable, statut inadéquat du demandeur), il est peu probable que les effets perlocutoires soient réalisés. Le potentiel de force illocutoire et les effets perlocutoires visés par l'énoncé factuel et l'énoncé fictionnel sont fort différents, et Searle nous en fournit une définition appropriée.

Afin d'établir une classification stable et cohérente des actes illocutoires, Searle propose douze critères constitutifs de ces derniers. Pour notre propos, deux de ses douze critères nous semblent particulièrement pertinents. D'une part, le but illocutoire de l'énoncé correspond « aux conditions essentielles des actes [illocutoires] » [Meunier et Peraya, 2004 : 103]. Le but illocutoire se rapproche de la force illocutoire, sans s'y superposer

puisque, partageant le même but illocutoire, l'intensité des différentes forces illocutoire permet des distinctions [Meunier et Peraya, 2004 : 103] (l'ordre, la requête, la supplication, partagent le même but, tout en étant d'intensité inégale). Searle caractérise également les actes de langage selon le concept de direction d'ajustement. Cette notion décrit la relation qui s'établit entre l'énoncé et le monde. Dans un premier temps, les mots peuvent s'ajuster au monde, comme c'est le cas avec la description, le commentaire, la critique, etc. Dans un deuxième temps, le monde peut s'ajuster aux mots, c'est ce qui se passe avec l'engagement, la promesse, l'ordre, etc. Cette relation d'ajustement, pour Searle, se fait sur un axe vertical, où l'un des pôles domine ou gouverne l'autre. Le discours factuel étant composé d'assertions, la direction d'ajustement va des mots au monde, c'est-à-dire que l'assertion se doit d'être fidèle à ce qu'elle dit du monde. Le locuteur d'une assertion qui respecte les règles constitutives de ce type d'acte de langage (le but illocutoire) s'engage à refléter la réalité qu'il décrit. Il doit être prêt à fournir, si le locutaire lui demande, des preuves de ce qu'il avance, des justifications, des arguments, etc. Ainsi, le documentaire historique, par exemple, se construit à partir d'assertions sur une période historique particulière. Le documentariste ajuste ainsi ses mots au monde qu'il décrit et s'engage à respecter le but illocutoire de l'assertion, c'est-à-dire faire en sorte que ses descriptions soient fidèles à cette période, et à fournir des preuves et des arguments convaincants et sensés. Ces règles de l'assertion sont rarement mises à l'épreuve puisque les participants de la communication répondent généralement au principe de coopération énoncé par Grice : « Que votre contribution conversationnelle soit telle qu'il est requis, à l'étape où elle advient, par le but ou la direction de l'échange discursif dans lequel vous êtes engagé » [Meunier et Peraya, 2004 : 113]. En d'autres termes, engagé dans un discours factuel d'information, le locuteur cherche à informer judicieusement le locutaire, qui ne met pas en doute son interlocuteur, puisqu'il suppose que celui-ci respecte le principe de coopération.

Si le discours factuel est composé d'assertions, engageant ainsi la responsabilité du locuteur face à ce qu'il dit et ajustant les mots au monde, le discours de fiction peut parfois donner l'impression d'en faire autant. L'énoncé de fiction semble se manifester de la même manière que l'assertion, car l'énoncé fictionnel feint de faire une assertion. Pour Searle, cette précision sur le statut de la fiction est essentielle pour deux raisons. D'abord, parce que feindre de faire quelque chose, ce n'est jamais faire exactement cette chose. Ensuite, parce que « feindre est un verbe intentionnel : c'est-à-dire que c'est un de ces verbes qui contiennent, logés en eux, le concept d'intention. Il n'est pas possible de dire que l'on feint de faire quelque chose si l'on n'a pas eu l'intention de feindre de le faire » [Searle, 1982 : 109]. Ce faisant, le discours fictionnel établit « un ensemble de conventions qui suspendent l'opération normale des règles reliant les actes illocutoires et le monde » [Searle, 1982 : 110]. En d'autres termes, le locuteur de fiction n'a pas à s'engager face à ce qu'il dit, puisque la direction d'ajustement normalement requise par l'assertion n'est plus à prendre en considération. Ainsi, plutôt que d'instaurer une relation verticale entre les mots et le monde, la fiction crée une relation horizontale entre les deux pôles. C'est ce qu'Umberto Eco relevait quand il disait que la fiction est autoréférentielle. Elle crée son propre référent en même temps qu'elle s'y rapporte. L'engagement du locuteur de fiction se restreint à une cohérence interne à son œuvre de fiction. Si le locuteur de fiction feint de faire des assertions, il faut toutefois préciser qu'il le fait sans intention de tromper, comme c'est le cas pour le mensonge. Le cadre pragmatique du discours de fiction (nous le verrons plus en détail dans le troisième chapitre) est essentiel à l'acte illocutoire de fiction.

Il est maintenant temps de définir avec précision ce que nous entendons par faux documentaire. Nous avons déjà convenu que le faux documentaire est un film de fiction qui imite les codes du documentaire. Pour reprendre des termes plus spécifiques au champ des études cinématographiques, nous dirons que l'histoire, ou la fabula, est inventée de toutes

pièces, entièrement fictionnelle, alors que le récit, la syuzhet, est celle qui convient généralement au documentaire et au discours factuel. C'est ce mélange caractéristique de fiction et de factuel qui fait du faux documentaire un genre à part entière. Cette configuration particulière du discours fictionnel à travers les codes du discours factuel est une opération de mise en forme d'un contenu fictionnel, en un discours factuel. En fait, Searle a démontré qu'il « n'y a pas de propriété textuelle, syntaxique ou sémantique qui permette d'identifier un texte comme œuvre de fiction » [Searle, 1982 : 109] (nous rajouterons pour notre part qu'il en va de même pour le statut factuel d'une œuvre). Il n'y a pas d'économie textuelle qui soit immanente au discours factuel ou fictionnel, seul un ensemble de conventions permet d'encadrer la production et la réception des différents types de discours pour créer un espace de communication homogène entre les deux intervenants (nous reviendrons plus en détail sur cet aspect de la communication dans le prochain chapitre). Le faux documentaire feint de faire des assertions sur le monde, comme toute fiction, mais il le fait en imitant une économie textuelle normalement réservée au discours factuel. De plus, comme nous l'avons vu plus haut, certains films cherchent sciemment à tromper le spectateur. Toutefois, cette tromperie n'est jamais du même acabit que le mensonge. La mystification, si l'on peut la comparer au mensonge, porte en elle sa propre autodestruction. Le moment révélateur de la supercherie est tout aussi crucial à la mystification que le premier mouvement de dissimulation. La mystification s'éloigne du mensonge par son désir initial et intrinsèque d'être dévoilée.

Si le faux documentaire demeure étranger au mensonge, force est de reconnaître qu'il l'est davantage encore de la notion de vérité. S'il peut parfois énoncer des vérités, il le fait de la même façon que le fait la fiction en général, c'est-à-dire en proposant un discours métaphorique sur le monde. La diégèse élaborée par le film devient le reflet du point de vue d'un auteur sur un aspect du monde. Ainsi, *This Is Spinal Tap* (Rob Reiner, 1984) s'attarde

à l'univers du *Heavy Metal* et raconte les tribulations d'un groupe anglais mythique qui amorce une tournée « retour ». Bien que le groupe n'ait jamais réellement existé (du moins à l'époque où le film est diffusé), le film de Reiner est le lieu d'une série de clichés, souvent exagérés à l'extrême, qui donnent néanmoins un point de vue fort intéressant et non dépourvu de « vérité » sur ce milieu viril et macho que représente le groupe mis en scène. Les vérités énoncées ne sont donc pas du domaine de la réalité documentaire, où les événements racontés trouveraient un écho point par point dans le monde réel, mais relèvent plutôt d'une figure emblématique sur le milieu dépeint. Qui plus est, au-delà de la question de la vérité du sujet mis en scène par le film, le faux documentaire fait ressortir le façonnage de la réalité, la mise en scène, justement, inhérent à toute représentation médiatique du monde, qu'il s'agisse d'une histoire inventée ou d'une histoire rapportée. Autrement dit, par sa nature de fiction qui se donne des airs de documentaire, le faux documentaire souligne à larges traits la part de fiction qui se trouve dans tout documentaire. C'est ce qui ressort le plus souvent dans les articles qui traitent de cette problématique. Dans *F is for phony*, numéro spécial de la série périodique *Visible Evidence* consacré à ce genre, Alexandra Juhasz, en introduction de l'ouvrage note que :

this revelatory action is the *definitive* project of the fake documentary. Its formative and visible lies mirror the necessary but usually hidden fabrications of "real" documentaries, and forces all these untruths to the surface, producing knowledge about the dishonesty of all documentaries, real and fake [Juhasz et Lerner, 2006 : 2].

Cette action révélatrice peut se faire en complicité, bien sûr, mais elle peut également se faire au détriment de la crédulité du spectateur. Que le film cherche consciemment à mystifier son spectateur ou qu'il cherche plutôt sa coopération en avouant d'emblée sa part de fiction ne change rien à son appartenance au genre; il s'agit simplement de deux stratégies différentes qui relèvent du même genre cinématographique. Il est important de reconnaître au faux documentaire cette construction particulière, ce dosage

propre des éléments fictifs et des apparences factuelles. D'autres formes hybrides ont également profité du mélange de la fiction et du documentaire en cherchant d'autres types de construction textuelle et produisant par le fait même d'autres effets sur le spectateur. Pour Rick Altman qui se penche sur la question du genre à travers la comédie musicale, « un genre n'existe pleinement qu'à partir de l'instant où l'on met en place une méthode pour organiser sa sémantique en une syntaxe stable » [Altman, 1992 : 133, cit. in Moine, 2002 : 58]. Jane Roscoe et Craig Hight, qui ont écrit le seul livre qui traite entièrement et exclusivement du faux documentaire, ont analysé les effets recherchés par le genre. Dans *Faking It: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*, ils développent une approche qui considère principalement trois aspects de la relation film/spectateur : l'intention de l'auteur, la construction textuelle et le positionnement du spectateur (*role constructed for the audience*). À partir de leurs outils d'analyse, les auteurs définissent les effets recherchés par le faux documentaire de la façon suivante :

In general terms, the mock-documentary filmmaker seeks to construct a particular relationship with factual discourse which often involves a reflexive stance with regard to the documentary genre. Mock-documentary's agenda is ultimately to parody the assumptions and expectations associated with factual discourse, to 'mock' the cultural status of documentary's generic codes and conventions. Deliberately appropriating documentary codes and conventions, mock-documentary filmmakers more specifically seek to offer some form of commentary on aspect(s) of contemporary culture – it may be to parody affectionately the cultural status of popular icons, or to incorporate a specific political critique, or to comment more pointedly on the nature of the documentary project itself [Roscoe et Hight, 2001 : 47].

Roscoe et Hight retiennent le terme « mock-documentary » pour se référer à l'ensemble des films contenu dans le genre que nous appelons dans ce mémoire le faux documentaire. Leur terminologie tient compte du fait que la grande majorité des faux documentaires affichent foncièrement leur fictionnalité. De cette manière, le faux

documentaire, toujours selon les auteurs, cherche à construire une relation particulière avec le discours factuel afin d'en souligner les failles, les faiblesses et surtout de montrer au spectateur comment les codes, intériorisés par la plupart d'entre nous, guident notre réception du texte auquel nous sommes soumis. En définitive, nous disent Roscoe et Hight, il faut admettre que le faux documentaire, quel qu'il soit, possède un potentiel subversif face au discours factuel. Que le sujet premier du film concerne ou non la question de la représentation médiatique du monde, en imitant les codes du documentaire dans un discours fictionnel, le film autorise invariablement le spectateur à tirer un parallèle critique entre ces deux modalités du discours. Notre position se rapproche de celle des auteurs de *Faking It*, tout en en nuancant certains aspects. Pour nous référer au genre dans son ensemble, nous retiendrons le terme de faux documentaire. Nous prendrons le terme de docu-moqueur (*mockumentary*) pour parler des films qui, tel qu'établi par Roscoe et Hight, affichent leur fictionnalité et invitent ainsi le spectateur, sur une note de complicité, à une double lecture simultanée. Finalement, nous prendrons le terme de docu-menteur pour pointer vers les films qui jouent la carte de la mystification et entraînent une double lecture subséquente. Bien que les auteurs notent qu'effectivement, certains textes se rapportent au canular (*hoax*), ils ne considèrent pas légitime de les traiter d'une manière différente, si ce n'est qu'en soulignant la réception particulière qu'ils ont entraînée au moment de leur diffusion (en particulier avec *Forgotten Silver*, [Costa Botes et Peter Jakson, 1995]).

En fait, l'analyse du faux documentaire conduite par Roscoe et Hight amène les auteurs à relever trois degrés différents à l'intérieur du genre. Ces trois degrés sont établis en fonction des critères retenus par les auteurs et énumérés plus haut, que nous rappelons tout de même : intention du cinéaste; construction textuelle (ou appropriation des codes du documentaire) et positionnement du spectateur (ou degré de réflexivité auquel celui-ci est invité). Le premier degré est le plus léger des trois, c'est celui de la parodie. À ce niveau

l'intention du cinéaste n'est bien souvent que de s'amuser avec une parcelle de la culture populaire qu'il trafique, transforme, exagère au point de la parodier. Ces films développent un humour à partir du contraste entre le sérieux du documentaire et le sujet souvent cocasse qu'ils abordent. Le spectateur est ainsi invité, tel un complice, à reconnaître ce contraste et à s'amuser du sujet ainsi traité. Les auteurs notent judicieusement que « it is the fictional subject of texts within this degree which are most often celebrated by the audiences » [Roscoe et Hight, 2001 : 68]. La complicité entre le film et le public de ce premier degré entraîne parfois des développements tout aussi absurdes que les films eux-mêmes (le groupe fictionnel Spinal Tap, par exemple, amorce une véritable tournée fort populaire auprès du public après la diffusion du film). C'est dans cette catégorie que l'on peut placer les films tels que *Take the Money and Run* et *Zelig* (Woody Allen, 1969 et 1983), *This is Spinal Tap* (Rob Reiner, 1984) ou *Borat : Cultural Learning of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan* (Larry Charles 2006).

Le deuxième degré du faux documentaire pousse la critique un peu plus loin que le premier, sans toutefois devenir hostile au projet documentaire (ce qui est le cas pour le degré trois). Les intentions du cinéaste peuvent varier grandement dans cette catégorie. Dans un premier temps, le cinéaste peut chercher à susciter un questionnement de la part du spectateur en ce qui concerne les codes et les conventions de la représentation documentaire. « In this sense, these are mock-documentaries distinguished from degree 1 texts in that, to varying degrees, they begin to engage more explicitly with the mock-documentary form's latent reflexivity towards factual codes and conventions » [Roscoe et Hight, 2001 : 70]. Ensuite, le deuxième degré se compose également des textes qui développent une critique plus soutenue d'un aspect de la culture, et particulièrement de la politique. À ce niveau il ne suffit plus de prendre le spectateur comme complice d'une comédie légère, mais il s'agit plutôt de viser une réflexion face à un aspect de la société.

C'est également dans cette catégorie que Roscoe et Hight rangent les canulars et les textes mystificateurs, précisant que leur pouvoir réflexif vient de leur qualité d'imitation et le niveau de confusion occasionné chez le spectateur. On peut classer parmi cet ensemble de films ceux de Peter Watkins en général, notamment *Punishment Park* (Peter Watkins, 1971), qui critique vigoureusement le régime Nixon aux Etats-Unis. Des films comme *Quiconque meurt, meurt à douleur* (Robert Morin, 1998). *Forgotten Silver* (Costa Botes et Peter Jackson, 1995), *Opération Lune* (William Karel, 2002) et *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick et Eduardo Sanchez, 1999) font également partie du deuxième degré en tant que film mystificateur.

Finalement, le troisième degré est celui de la déconstruction. Il s'agit du niveau le plus hostile à l'idéologie documentaire puisqu'il critique ouvertement et sans détour la question de la représentation « impartiale » de la réalité par le documentaire. Les films composant le troisième degré sont souvent ceux qui suivent avec le plus de minutie les codes et les conventions du documentaire dans le but ultime de créer un renversement des attentes engendrées par le discours factuel. Les questions d'éthiques documentaires sont les principaux intérêts des films de cette catégorie (manipulation de la réalité à travers la construction de l'argumentation, influence du documentariste sur son sujet, etc.). Les auteurs rangent dans ce troisième degré des films qui critiquent ouvertement l'ingérence du documentariste sur la réalité qu'il prétend rapporter objectivement, comme le fait *David Holzman's Diary* (Jim McBride, 1967) (pour notre part nous le plaçons dans la catégorie des films mystificateurs) ou encore *C'est arrivé près de chez vous* (R. Belvaux, A. Bonzel, B. Poelvoorde, 1992).

Bien que la conception des trois degrés du faux documentaire soit très pertinente, ce n'est pas l'angle que nous entendons suivre dans ce mémoire. L'analyse de Roscoe et Hight est guidée par le côté critique du faux documentaire envers ce qu'ils appellent le projet

documentaire (que nous appellerons l'idéologie documentaire dans notre deuxième chapitre). En ce qui nous concerne, nous nous intéressons davantage à l'aspect ludique du faux documentaire et à la relation film/spectateur, en fonction des différentes stratégies textuelles utilisées. L'approche sémio-pragmatique que nous adoptons déplace également la perspective en priorisant la réception potentielle des textes (nous approfondirons également cette notion dans le prochain chapitre). C'est ce qui nous pousse à aborder le faux documentaire à partir d'une classification en deux pôles : d'une part celui du documenteur, c'est-à-dire de la complicité et de la coopération textuelle, tel que *Take the Money and Run* l'a initié; d'autre part celui du documenteur, c'est-à-dire du canular et de la mystification, à la manière de *David Holzman's Diary*. Ces deux stratégies, fort dissemblables, engendrent des effets très différents chez le spectateur, même si toutes deux relèvent d'une intention ludique. La première, nous le verrons plus en détail dans le dernier chapitre, permet d'apprécier le talent d'imitation de l'auteur, de faire des liens humoristiques, critiques et parfois même irrévérencieux avec le discours factuel. Il permet surtout au spectateur de partager les informations sur le statut du film et de construire son expérience filmique à partir de ses connaissances. La seconde stratégie textuelle entraîne plus souvent la confusion, ou même la frustration du spectateur d'avoir été floué injustement. Le spectateur ne peut penser compléter son expérience filmique avant la toute fin du film, et parfois même plus tard, c'est-à-dire au moment de la révélation de la supercherie.

Chapitre 2 : Le documentaire, une approche sémio-pragmatique

2.1 La réception du film « un système interactif à trois actants »

Avant de s'attaquer à l'analyse du faux documentaire, genre hybride qui imite les codes du documentaire, il nous apparaît essentiel de définir ces dits codes, et, surtout, la relation qui s'établit entre le spectateur et le film documentaire. Selon nous, c'est la sémio-pragmatique du cinéma, développée par Roger Odin, qui permet l'analyse la plus adéquate de cette relation. Cette théorie qui prend naissance dans la sémiologie intègre l'aspect pragmatique élaboré par les linguistes (notamment Oswald Ducrot et John L. Austin) et peut être définie comme la branche de la linguistique qui s'intéresse à l'utilisation du code en situation. En d'autres termes, la pragmatique ne s'intéresse pas qu'à l'énoncé, mais également, et surtout, à l'énonciation et son contexte. Pour Odin, qui adapte les concepts linguistiques à l'analyse cinématographique, il s'agit de permettre une meilleure compréhension des relations film/spectateur. La position de l'auteur s'établit dès les premières phrases de son texte fondateur *Pour une sémio-pragmatique du cinéma* :

Faire de la sémiologie, c'est pour nous :

a. tenter de « comprendre comment le film est compris » (l'expression est de Christian Metz)

b. tenter de comprendre comment fonctionne la relation affective film-spectateur.

Notre conviction est que ce programme ne pourra être réalisé qu'en mettant résolument la *pragmatique* au *poste de commande* de la production de *sens* et d'*affects* [Odin, 1983 : 67].

Il n'est pourtant pas question de transposer purement et simplement les notions linguistiques au langage cinématographique. Si la pragmatique cherche à détecter les instructions contenues dans un énoncé « pour en reconstruire le sens visé par le locuteur »

[Ducrot, 1980 : 12, cit. in Odin, 1983 : 68], « le langage des images se caractérise, en effet, par l'absence de telles instructions [...] ; la lecture d'une image n'est pas le résultat d'une contrainte interne, mais d'une contrainte culturelle » [Odin, 1983 : 68]. Vu sous cet angle, le film en lui-même ne produit pas le sens conçu par le spectateur, il ne peut que bloquer une certaine partie des « investissements signifiants » de ce dernier. Le sens est donc fonction de cette « contrainte culturelle » qu'est l'institution cinématographique dans laquelle s'inscrit le film visionné. L'institution, telle que la définit Odin, est « une structure articulant un faisceau de déterminations » et le spectateur, dans cette optique, « n'est rien d'autre que le point de passage du faisceau de détermination caractéristique de telle ou telle institution » [Odin, 1983 : 71]. Précisons que l'institution agit sur les deux pôles de la relation, c'est-à-dire sur ce que Odin appelle l'actant-réalisateur et l'actant-lecteur. C'est en subissant et en se conformant aux mêmes contraintes que les deux actants arrivent à une même production de sens; ils partagent, pour ainsi dire, le même espace de communication. L'institution cinématographique règle la production de sens et d'affects à plusieurs niveaux tels que le degré de cinématographicit , l'image du réalisateur ou encore le positionnement affectif du spectateur.

Afin de définir la relation qui s'établit entre un spectateur et un film, Odin propose de recourir à un

système interactif à trois actants [qui comprend] :

- **un film**, qui demande, plus ou moins instamment, plus ou moins explicitement, à être lu suivant tel ou tel mode de lecture;
- une institution**, qui programme d'une façon plus ou moins contraignante tel ou tel mode de lecture ;
- et **un lecteur**, qui réagit à sa manière aux sollicitations et aux consignes des deux autres instances [Odin, 1984 : 275].

Pour l'analyste, ces trois instances n'ont pas toutes le même intérêt. L'institution, en tant qu'elle « programme » un mode de lecture, est l'instance la plus stable de la trinité. Elle forme, en quelque sorte, la base de la pyramide. Le film, en ce qu'il « demande » un mode

de lecture (programmé par l'institution), est le second terme en importance. Il contient les indices appropriés qui incitent le spectateur à un type particulier de réception. Soulignons qu'il ne s'agit pas ici d'une contradiction avec ce qui a été dit plus tôt au sujet des instructions contenues dans un énoncé et absentes de l'image. Ces indices ne sont effectivement que la matérialisation des contraintes institutionnelles que suit l'actant-réalisateur. Pour Muriel Hanot, qui développe une approche sémio-pragmatique pour l'analyse de la télévision, cette théorie « dégage les effets potentiels du texte, analysant la relation qui s'instaure entre lui et son "lecteur", notamment par l'étude des "traces", des consignes, laissées par l'émetteur dans le message et de la manière dont celles-là font sens pour le spectateur » [Hanot, 2002 : 10]. Le point de départ de l'analyse est donc le texte en soi, dans lequel l'analyste cherche à trouver les traces de l'institution. Toutefois, les consignes institutionnelles ne sont pas toutes internes au film, certaines lui sont extérieures. Il convient dans un premier temps, comme le propose Hanot, de relever celles contenues dans le texte, puis dans un deuxième temps de repérer celles qui lui sont extérieures. Remarquons également que Hanot parle « d'effets potentiels du texte », et non d'effets actuels, car tout lecteur ne reçoit pas le texte de façon équivalente. C'est d'ailleurs le troisième angle de notre relation triangulaire. Le lecteur est beaucoup plus volatile, pour ne pas dire volage, que les deux autres pôles. Il réagit « à sa manière », parfois en accord avec le film et l'institution, et parfois d'une tout autre façon. C'est pourquoi il est préférable, pour l'analyste, de s'intéresser aux deux premières figures et considérer le lecteur, ou le spectateur, comme « *un point de passage d'un faisceau de déterminations* » à la manière d'Odin lui-même [1983 : 70]. Envisagé de cette manière, le spectateur devient à son tour une extension, ou plutôt une actualisation des consignes institutionnelles lors d'un visionnement. Il faut bien comprendre l'intérêt d'une telle conception. D'une part, elle permet d'expliquer pourquoi la grande majorité des spectateurs arrivent à une réception

analogue pour un film donné – ils partagent avec le réalisateur le même espace de communication établi par l'institution, ayant intériorisé les consignes de celle-ci. D'autre part, elle permet également d'expliquer les réceptions déviantes de certains spectateurs qui n'ont pas intériorisé les codes d'une institution particulière, ou qui prennent une autre institution comme point de référence pour la production de sens (lire un film de fiction comme un documentaire, par exemple). Ce type de réception déviante est généralement sanctionné, parfois par le simple déplaisir lors du visionnement, ou même jusqu'à être taxé d'illuminé par d'autres spectateurs.

On voit déjà ici poindre la problématique entourant le faux documentaire : à quelle institution ce type de film fait-il référence ? La fiction et le documentaire forment deux institutions distinctes qui demandent au spectateur une lecture différente. En se plaçant à cheval sur la frontière entre ces deux institutions, le faux documentaire provoque une certaine confusion, plus ou moins grande selon le film, qui peut amuser ou agacer le spectateur. Les effets du faux documentaire, nous l'avons vu au chapitre précédent, visent à créer un lien particulier avec le discours factuel. Afin de bien comprendre ces effets, il est essentiel de saisir le lien logique et affectif qu'entretient le spectateur avec le véritable documentaire, et de façon plus générale avec le discours factuel. L'approche sémiopragmatique nous permet cette double compréhension en prenant appui sur le concept de mode de lecture d'un film.

Fiction et documentaire sont souvent perçus comme des termes antinomiques et pour définir l'un on se rapporte souvent à l'autre comme son antithèse. Certaines définitions de ces termes se contentent de cette opposition à travers des formules du type : « documentaire : genre cinématographique ou télévisuel caractérisé par l'exposition de situations réelles (par opposition à fiction) » [Larousse 2002 : 343]. Ayant affirmé cela, pourtant, nous n'avons encore rien dit sur la façon de distinguer un documentaire d'un film

de fiction et rien non plus sur le lien que ces films entretiennent avec leur spectateur. La sémio-pragmatique propose de considérer cette distinction à partir, non pas du texte lui-même, mais de sa réception, car « l'identification d'un film comme documentaire dépend d'une *convention* » [Colin, 1984 : 253]. Cette convention est généralement issue de l'institution documentaire, et pour la reconnaître, le spectateur a besoin de certains indices lui faisant plus ou moins explicitement référence. S'il est possible d'affirmer qu'« un spectateur – qui entrerait les yeux fermés dans une salle et à qui on projetterait un film dont il n'a jamais entendu parler –, après quelques minutes, comprend tout de suite s'il s'agit d'un film de fiction ou d'un documentaire » [Zagaglia, 1982 : 178, cit. in. Odin, 1984 : 272] (que cela soit juste ou non), c'est bien parce qu'il existe des différences structurelles entre le film de fiction et le documentaire. Entendons-nous bien, ces différences, qui sont autant d'indices du statut fictionnel (ou non) du texte, n'existent pas *in situ* dans le film, mais dépendent, encore une fois, des conventions de production et de réception du film documentaire et du film de fiction. En d'autres termes, on ne fait pas un documentaire de la même manière que l'on fait un film de fiction, non pas parce que le film lui-même l'exige, mais parce que les conventions (ou le faisceau de détermination dirait Odin) l'exigent pour assurer une bonne lecture.

Afin de dépasser la question du clivage entre fiction et documentaire basée sur la vérité référentielle du représenté, comme c'est généralement le cas en cette matière, Odin propose plutôt de faire la différence entre deux types de lectures : la lecture fictivisante et la lecture documentarisante. Cette nouvelle perspective sur ce vieux problème permet de supplanter les arguments de ceux qui s'opposent à une classe de films proprement documentaires, « insistant sur le manque de critères « susceptible de constituer le documentaire en genre » (A. Gardies, M. Marie), sur la « fragilité d'une telle catégorisation » (G. Marsolais), voire sur son inutilité (J.-L. Leutrat) » [Odin, 1984 : 264].

Pour le sémio-pragmaticien « l'opposition lecture fictivisante vs lecture documentarisante est un effet du positionnement du lecteur face au film, le résultat d'une opération externe au film : une opération strictement pragmatique » [Odin, 1984 : 266]. En fait, la notion de « lecture » permet de comprendre à la fois pourquoi certains théoriciens, Christian Metz en premier, peuvent affirmer que « tout film est un film de fiction » [Metz, 1977 : 63], alors que d'autres peuvent affirmer que « les films ne sont qu'une série d'illustrations documentaires » [Sorlin, 1980 : 24, cit. in Odin, 1984 : 268]. En définitive, la notion de lecture permet de déplacer le problème de la distinction entre fiction et documentaire à partir de la réalité référentielle de l'image cinématographique, vers la construction que se fait le spectateur de l'énonciateur du film. En abordant le problème sous cet angle, Odin est à même de définir un ensemble documentaire, comprenant tous les films qui incitent explicitement le spectateur à adopter un mode de lecture documentarisant, mais également à démontrer que le spectateur est plus ou moins libre d'adopter ou non ce type de lecture à tous les films (qu'ils soient fictifs ou documentaires).

Le fonctionnement de la lecture documentarisante est somme toute assez simple et également fort souple. Le point de départ de la réflexion de d'Odin est la théorie de Kate Hamburger sur la fiction en littérature. Dans un article intitulé « Le feint du monde », François Jost résume ainsi la position de la poéticienne :

le *Je* est moins fictionnel que les autres pronoms, parce qu'il évoque inmanquablement "un sujet d'énonciation déterminé, individuel, donc « historique » au sens le plus large", un "je-origine" réel. [...] Dans la fiction, qui, pour K. Hamburger, ne s'exprime bien que dans la forme épique, la troisième personne, le temps comme les énoncés ne sont pas renvoyés à un je-origine réel, mais à des je-origines fictifs, des personnages [Jost, 1995 : 3].

Puisqu'il ne saurait être question de parler de temps ou de pronom de la même manière qu'en littérature, Odin ne transpose pas simplement les idées d'Hamburger au cinéma. Il conserve néanmoins la question de la construction de l'image de l'énonciateur en l'adaptant

à ses notions de lecture fictivisante et lecture documentarisante. Si la lecture fictivisante se caractérise par le refus du spectateur de construire un énonciateur en terme de « je-origine », puisque le faire énonciatif est absent,

voir un film comme un documentaire réclame toujours de construire un énonciateur réel questionnable en terme de vérité, un énonciateur *documentarisant*. [...] La construction d'un énonciateur documentarisant n'est pas liée au statut non imaginaire de ce qui est montré, mais au fait que l'énonciateur est justiciable d'une interrogation en termes de vérité [Odin, 2000 : 133].

Odin insiste sur le fait que la lecture documentarisante est enclenchée dès que la question de la vérité se pose, peu importe la réponse finale. Le documentaire peut très bien être malhonnête, fautif ou despotique, la lecture n'en demeure pas moins documentarisante. Toutefois, que le documentaire soit tendancieux ou non, il doit prendre en charge ses assertions sur le monde et endosser la responsabilité de leur adéquation avec le monde. « L'énonciateur réel devient ainsi, en quelque sorte, le garant de la concordance entre son propre faire énonciatif et le monde filmé. Il est énonciateur responsable » [Hanot, 2002: 18]. Un film comme *Opération Lune* imite ce type d'énonciateur responsable en construisant un discours sur le mode factuel. En ce rapportant à des événements réels auxquels il donne une tournure fictionnelle, le caractère sérieux du film suscite, au moins pour un certain temps, la lecture documentarisante en poussant le spectateur à se poser la question de la vérité des énoncés.

L'énonciateur en question peut être d'une multitude de natures, c'est ce qui fait de la lecture documentarisante une pratique souple qui peut être employée autant sur les films documentaires que sur les films de fiction. Le spectateur a la liberté de prendre comme énonciateur réel la caméra, qui enregistre nécessairement ce qui se trouve devant elle, un peu à la manière de la photographie. C'est un effet de « ça a été » comme le décrit Roland Barthes. C'est souvent le paradigme du cinéma vérité imité par des films tels que *This is*

Spinal Tap ou *C'est arrivé près de chez vous*. Il peut prendre comme énonciateur réel le caméraman, qui était là quand les événements se sont déroulés, c'est la présence du caméraman qui atteste d'une réalité vécue, à la manière des reportages. *The Blair Witch Project* utilise évidemment ce type d'énonciateur réel, mais *Forgotten Silver* et *C'est arrivé près de chez vous* le font également. Ces trois films poussent même ce type d'énonciateur réel jusqu'à faire mourir le caméraman en direct. Le spectateur peut aussi prendre comme énonciateur réel le réalisateur, dans quel cas le film devient un document sur le parcours artistique de son auteur. Il peut se rapporter au responsable du discours dans le film, qu'il s'agisse d'une voix *over*, de scientifiques, d'experts ou de témoins interviewés. C'est le paradigme des documentaires pédagogiques ou scientifiques, souvent dominés par une voix *over* comme l'imite si bien *Zelig*, *L'Affaire Bronswick*, *Forgotten Silver* et *Opération Lune*. Le spectateur peut même prendre comme énonciateur réel la société dans laquelle le film est produit; il s'agit alors d'une lecture historique ou sociologique du film en question qui reflète un aspect de la société dans laquelle il est produit. Finalement, le spectateur peut prendre comme énonciateur réel le cinéma lui-même, le film devenant alors l'emblème d'un état général du cinéma pour une époque donnée.

On voit bien comment la lecture documentarisante peut s'appliquer aux films de fiction. En prenant comme énonciateur réel le cinéma, par exemple, *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) devient un document sur le degré de cinématographicité de l'époque, sur les innovations techniques et artistiques du film et sur l'influence qu'il a pu avoir sur les productions qui l'ont suivi. Toutefois, tous les énonciateurs ne peuvent être la source de cette lecture à n'importe quel moment : « le film a, en effet, le pouvoir de l'interdire à certains niveaux; c'est ainsi que l'affichage, dans le générique, de la présence d'acteurs bloque la possibilité de construire les personnages comme Énonciateurs réels » [Odin, 1984 : 270]. La liberté individuelle est donc limitée par certaines contraintes internes au

film, mais également par certaines contraintes qui lui sont externes. Il s'agit bien sûr de la pression qu'exerce l'institution dans laquelle s'inscrit le film. Les films qui appartiennent à l'institution du film de fiction cherchent à inciter le spectateur à une lecture fictivisante de la fabula qu'ils présentent. À l'inverse, un film faisant partie de ce que Odin appelle l'ensemble documentaire « intègre explicitement dans sa structure (d'une façon ou d'une autre) la consigne de mettre en œuvre la lecture documentarisante : [...] il programme la lecture documentarisante » [Odin, 1984 : 271]. Le spectateur peut ainsi lire le film selon le mode de lecture adéquat; entre lui et l'auteur s'instaure un espace de communication partagé, il y a instauration de la mise en phase.

Le concept de mise en phase est élaboré par Odin à propos de la fiction cinématographique. C'est l'opération qui permet au spectateur de « vibrer au rythme des événements », pour ainsi développer des affects en fonction de la fabula et être réceptif au discours filmique, c'est-à-dire au point de vue du réalisateur. Toutefois, l'auteur admet qu'une certaine mise en phase s'effectue lors de la réception des films documentaires. Bien que

la lecture documentarisante ne réclame en elle-même aucun travail affectif particulier. Elle peut tout aussi bien convoquer le même type de mise en phase que la fiction que ne pas se préoccuper de cette question, recourir à la mise en phase discursive qu'inventer des processus plus ou moins inédits [Odin, 2000 : 132].

Les films qui relèvent du cinéma direct se rapportent au même type de mise en phase que la fiction. *C'est arrivé près de chez vous*, par exemple, suit le parcours d'un tueur en série plutôt sympathique et convie à une mise en phase semblable à un film de fiction qui développerait le même thème. Au contraire, *L'Affaire Bronswick* recherche une mise en phase de type discursive, où le spectateur est invité à suivre avec intérêt l'argumentation et le développement du dossier de cette affaire mystérieuse. La mise en phase documentaire est certes plus souple et plus large que son pendant fictionnel, mais elle est tout aussi

essentielle. Il s'agit d'une opération qui permet au spectateur de consentir à l'argumentation du film, mais également, et surtout, de concevoir l'aspect rationnel du documentaire. Pour Jean-Luc Lioult, qui reprend la notion développée par Odin en l'adaptant à sa vision du documentaire :

La mise en phase des intentions de l'auteur avec leur reconnaissance par le spectateur n'est pas l'établissement d'un accord formel. Elle réside, non dans un acte spécifique, mais dans le fait que les textes non-fictionnels, les contextes de leur réception, les usages sociaux qui en sont faits, orchestrent à maintenir le consensus sur le caractère sérieux des assertions formulées et traitées [...] [Lioult, 2004 : 146].

En d'autres termes, le documentaire développe un discours sérieux sur le monde qui doit être reconnu comme tel par le spectateur afin d'actualiser son potentiel discursif. Cette reconnaissance est facilitée par les consignes véhiculées par l'institution, mais l'adhésion du spectateur à l'argumentation du film est une question individuelle : « la construction de l'énonciateur comme un énonciateur réel "parlant vrai" est toujours, en dernier ressort, le résultat d'un acte de confiance de la part du spectateur » [Odin, 2000 : 134]. C'est aussi sur cette confiance que repose le jeu du faux documentaire, soit pour en user ouvertement dans le cas du docu-moqueur, soit pour en abuser dans le cas du docu-menteur.

2.2 Indices internes

Nous venons d'exposer les tenants et les aboutissants de la lecture documentaristante, concept qui nous permet de déplacer le cadre d'analyse du documentaire de sa capacité à représenter le réel vers la réception qu'en a le spectateur. Nous avons également vu que le spectateur est autorisé à mettre en œuvre ce type de lecture à partir d'indices qui lui sont soumis, indices qui peuvent être internes ou externes au film. Même

si ces derniers sont sans doute les premières influences sur le spectateur (nous avons, plus souvent qu'autrement, une bonne idée du film que nous allons voir avant même d'entrer dans la salle de cinéma, du moins en ce qui concerne son statut documentaire ou fictionnel), nous proposons d'examiner, dans un premier temps, les indices internes aux films.

Pour Odin, les indices internes au film peuvent être de deux ordres : au niveau du système stylistique même du film, et au niveau du générique. Ces indices agissent comme des igniteurs pour la lecture documentarisante chez le spectateur qui n'aurait pas de connaissance préalable sur le film, ou bien servent à confirmer les attentes de ceux qui en possèdent déjà quelques connaissances. Le système stylistique constitue une série d'indices qui se développent et s'entretiennent tout au long du film. C'est la source d'indices la plus présente et la plus évidente à laquelle se rapporte le spectateur pour déterminer le statut du film. Les indices génériques sont quelque peu différents puisqu'ils sont à la limite du film, à cheval sur la frontière qui en sépare l'intérieur de l'extérieur. De plus, le générique possède un statut particulier d'information sur le film qu'il précède. Pour les théoriciens qui se sont penchés sur la question, il est clair que celui-ci opère « la transition entre notre monde (l'espace de la salle de projection) et le monde du film (la diégèse) » [Odin, 2000 : 76]. Il s'agit en quelque sorte d'un sas, ou, pour reprendre le terme de Gérard Genette en littérature, d'un seuil à franchir avant d'entrer dans l'univers du film (qu'il s'agisse d'un film de fiction ou d'un documentaire). Si l'on transpose les idées de Genette de la littérature au cinéma, le générique constitue bien le paratexte du film. Cette notion se définit, selon l'auteur comme :

ce par quoi un texte se fait livre et se présente comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public [et qui] constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de *transaction* : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente [Genette, 1987 : 7-8].

Le générique suit une logique paradoxale tout à fait essentielle pour le spectateur. Il dévoile « la structure énonciative du film, [il affiche ce] que la fiction prend tant de soin à masquer, le film comme objet construit, le film comme film (vs le film comme monde) » [Odin, 2000 : 77]. Bien qu'il ne fasse pas encore partie du film (du moins est-il étranger à la diégèse), il ne le concerne pas moins dans son entièreté. De pair avec les premiers plans du film sur lesquels le générique vient souvent se greffer, le générique offre plusieurs informations explicites et implicites quant au contenu et au statut du film, « ils ont pour fonction de donner au spectateur les consignes de lecture qui lui permettront d'adopter un mode de production de sens et d'affects adapté » [Odin, 2000 : 76].

Pour Odin, le générique constitue « l'entrée du spectateur dans la fiction » ou dans le documentaire. En ce qui concerne la fiction, le générique permet au spectateur, à travers les inscriptions scripturales, notamment le nom des acteurs, du scénariste et du réalisateur, de construire un rempart entre lui et la diégèse, sachant ainsi que les événements racontés ne sont pas réels, « c'est que ce rappel du statut artefactuel du film est indispensable au bon fonctionnement de l'effet fiction : par la distance qu'elle met entre l'action et moi, une telle figure conforte mon "sentiment de n'être pas dupe" » [Odin, 2000 : 77]. C'est également ce rempart qui permet au spectateur de vibrer au rythme des événements racontés, de mettre en œuvre la mise en phase, puisqu'il sait qu'il n'est pas dupe, il peut se laisser aller à jouir de la diégèse, sans en être affecté directement.

Pour Alain Boillat, il est possible de différencier le générique d'un film de fiction de celui d'un film documentaire à partir de quelques considérations, qui ne sont toutefois pas absolues. La plus importante est sans doute, comme nous venons de le dire, les inscriptions scripturales qui renvoient à certaines connaissances chez le spectateur (des noms de stars hollywoodiennes, par exemple, ou des fonctions). D'autre part, le spectateur est en droit de faire des hypothèses sur un certain type de production selon les techniques utilisées

(imagerie numérique vs souci de coller au réel, voire un détachement complet de la diégèse durant le générique, tel un fond noir), ou même selon la longueur du générique, les documentaires demandant généralement la participation de moins d'intervenants. Les génériques des films de fiction cherchent souvent à provoquer « une immersion immédiate du spectateur dans l'univers du film » [Boillat, 2000 : 67], notamment en facilitant « l'embranchement de l'identification secondaire à partir de l'identification primaire à la caméra » [Boillat, 2000 : 66]. En ce qui concerne le générique documentaire, il est clair qu'il ne cherche pas à mettre en place « les mécanismes nécessaires à l'identification secondaire ultérieure » [Boillat, 2000 : 67]. De plus, les noms propres mentionnés renvoient à des personnes réelles qui, si elles font partie du film, conservent le même nom; ceux-ci n'impliquent pas le phénomène intertextuel propre à la mention d'acteurs.

Précisons toutefois que, contrairement aux livres qu'étudie Genette, tous les films ne sont pas enchâssés entre deux génériques. Même si la majorité des productions fictionnelles ou documentaires répondent à cette règle, certains films ne comptent que sur un générique de fin pour d'une part, livrer le crédit aux auteurs et artisans du film, et d'autre part, pour « confirmer » les hypothèses avancées par le spectateur sur le statut du film. On aura compris que plusieurs faux documentaires jouent sur cette convention pour dérouter le spectateur, offrant un générique de début très concis (le seul titre, par exemple), parfois même inexistant, voire entièrement fictionnel, afin de favoriser l'adhésion du spectateur à leur fausse argumentation factuelle, et livrant ainsi les véritables informations uniquement dans le générique de fin. *L'Affaire Bronswick*, par exemple, ne fournit que le nom du producteur, l'ONF, et le titre du film en ouverture. Le cas des génériques fictionnels doit être considéré, selon nous, comme faisant partie du film et de sa diégèse, comme s'il n'y avait tout simplement pas de générique. Cependant, il faut également admettre que ce travestissement du générique et de sa fonction informative déroute sans

doute plus le spectateur que tout autre indice interne (système stylistique), justement à cause de cette fonction particulière d'information. C'est également pour cette raison que la plupart des films de fiction, et même les faux documentaires, respectent la convention du générique en y introduisant les renseignements réels du film et de ses auteurs. Seuls les films qui ont des visées mystifiantes se donnent la charge de construire un générique fictif, et même dans cette catégorie, peu de films mystificateurs vont jusqu'à faire un générique de fin fictif. À notre connaissance, seul *Forgotten Silver* pousse l'audace de la mystification jusque dans le générique de fin. Les informations qui y sont fournies sont incomplètes et parfois même mensongères. Le nom des acteurs n'est pas révélé par le générique, et certains postes fictifs sont ajoutés pour donner de la crédibilité à l'aspect documentaire du film : « *archive still restoration, genealogical research, archeological advisers,* », etc.

En plus du générique, certains films font appel à des indications, des précisions sur les images qui vont suivre, un peu à la manière d'une préface. Pour Marie-Claude Taranger, ces indications du type « toute ressemblance avec des personnes réelles est le fruit du hasard » ou encore « les événements décrits dans ce film sont exacts » relèvent d'indices explicites du statut du film (ou du type de pacte que le film propose). Il faut toutefois préciser pour notre compte que ce type de préface est tout aussi imitable par le faux documentaire que le système stylistique du documentaire ou même le générique. L'indication en ouverture de *The Blair Witch Project* en est un bon exemple : « In October 1994, three student filmmakers disappeared in the woods near Burkittsville, Maryland while shooting a documentary. A year later, their footage was found » [www.blairwitch.com, consulté le 15 mai 2007, nous soulignons]. *This is Spinal Tap* en donne un autre exemple par la présentation du réalisateur qui présente le sujet de son film et souligne l'aspect documentaire du film.

Après les indications fournies par le générique, le spectateur fait face à une autre série d'indices internes au film que constitue le système stylistique. Le système stylistique est certainement l'aspect auquel le spectateur se rapporte le plus pour déterminer le statut de l'œuvre cinématographique. Il existe effectivement une différence structurelle entre la fiction et le documentaire qui pousse la construction de la structure narrative, l'agencement des plans entre eux et la hiérarchisation des matières de l'expression, vers deux avenues différentes. Précisons néanmoins que cette différence structurelle est issue de la pression institutionnelle de chacun de ces genres. La fiction, on le sait, privilégie un agencement des plans en fonction d'une fluidité afin d'effacer son faire énonciatif, priorisant ainsi une narration basée sur l'immersion du spectateur dans la fabula. Le son est plus souvent subordonné à l'image qui, elle, guide la narration. Les sons in et les sons off viennent appuyer l'image pour lui donner plus de profondeur, mais ne constituent généralement pas l'expression qui guide le spectateur à travers le film (exception faite, peut-être, des films où la voix over est omniprésente). Le documentaire, de son côté, construit un texte qui met l'accent sur l'argumentation qu'il développe. Il cherche souvent à démontrer un point de vue, ou à informer le spectateur sur une parcelle de la réalité. En orientant le texte en fonction du monde réel qu'il dépeint, le documentaire se soumet aux aléas de la réalité qui, parfois, l'obligent à des contorsions narratives. Si la narration est aussi présente, c'est par un souci de cohérence et d'intelligibilité, mais cette narration est auxiliaire au point de vue et au sujet traité par le film, qui demeurent les véritables phares pour la lecture de l'œuvre. L'agencement des plans suit une logique argumentative plutôt que narrative, la fluidité recherchée n'est pas en fonction de l'organisation d'un espace/temps logique, mais de l'élaboration d'un dossier (*construction of a case*) [Nichols, 1991]. Le son domine souvent l'image par la voix over, par le biais d'interviews ou par le son direct des événements filmés. La dimension visuelle s'y subordonne afin d'exemplifier les arguments ou de faire

contrepoint, le faire énonciatif s'en trouve donc beaucoup plus évident.⁴ En fait, tous les documentaires ne relèvent pas d'une même construction textuelle. Pour Bill Nichols,

modes of representation are basic ways of organizing texts in relation to certain recurrent features or conventions. In documentary film, four modes of representation stand out as the dominant organizational patterns around which most texts are structured : expository, observational, interactive and reflexive [Nichols, 1991 : 32].⁵

Nous avons déjà observé l'un de ces quatre modes dans le chapitre précédent. Le mode réflexif peut être considéré comme un point marquant de l'évolution du documentaire. Chaque mode correspond effectivement à un certain degré croissant d'introspection, qui s'achève avec le mode réflexif. Si l'on peut considérer le mode exposé (*expository*) comme étant le plus dogmatique, suivis du mode d'observation, les modes interactif et réflexif travaillent plutôt sur la distance, le doute et la remise en question. Le mode réflexif ne se démarque pas tant par son système stylistique particulier que par ses considérations propres. Les films réflexifs peuvent donc être construits de la même manière que les trois autres modes, tout en orientant le centre d'intérêt du film sur la question de la représentation du monde plutôt que sur le monde lui-même. Bien que les trois autres modes correspondent à un degré d'auto-analyse moindre que le mode réflexif, ils se différencient les uns des autres surtout par trois systèmes stylistiques différents.

Le mode exposé est sans doute le plus ancien et plonge ses racines jusque dans les « *newsreel* » des premiers temps du cinéma; c'est généralement le type de construction textuelle qui nous vient naturellement à l'esprit lorsque l'on pense au documentaire. Le

⁴ Loin de nous l'idée de prétendre que tous les textes fictionnels et documentaires correspondent à notre définition. Nous travaillons effectivement sur un genre hybride qui remet en question ce type de définitions catégoriques. Toutefois, pour notre propos, il nous apparaît pertinent d'établir des concepts clairs afin de voir comment le faux documentaire tire partie de ces archétypes.

⁵ Dans ses plus récents ouvrages, Nichols intègre deux autres modes du documentaire, soit le mode poétique et le mode performatif. Mais pour un souci de clarté et de concision, nous nous en tiendrons aux quatre modes établis dans *Representing Reality*, qui consistent, selon nous, en une définition des documentaires « purs ». Les deux plus récents modes cherchent effectivement à tester ou même à dépasser les limites du documentaire classique.

mode exposé place la trame sonore au premier plan, généralement dominée par une voix *over* qui développe le raisonnement. Les images viennent appuyer, prouver, ou faire contrepoint aux arguments avancés par ladite voix *over*. L'utilisation d'archives est fréquente, tout comme l'intervention d'experts scientifiques et/ou de témoins. Ce mode documentaire suscite la lecture documentaristante de plusieurs façons, mais c'est surtout par la construction d'un énonciateur réel autour du responsable du discours (la voix *over*, bien sûr, mais également les différents intervenants) que le spectateur est amené à adopter cette lecture. *L'Affaire Bronswick*, *Forgotten Silver*, *Opération Lune* et *Zelig* imitent en tout ou en partie ce mode documentaire.

Le mode d'observation se différencie par une autre stratégie textuelle. Nichols inclue dans ce mode les mouvements de cinéma vérité et de cinéma direct sans faire de distinction entre les deux et le définit comme suit : « rather than a paradigmatic organization centered around the solution to a puzzle of problem, observational films tend to take paradigmatic form around the exhaustive depiction of the everyday » [Nichols, 1991 : 39]. Le mode d'observation est celui qui se rapproche le plus de la construction des textes fictionnels. La caméra cherche à s'effacer (le regard à la caméra est proscrit) tout comme le cinéaste. Les acteurs sociaux sont suivis comme des personnages en mettant l'accent sur leur évolution, les obstacles qu'ils rencontrent et les moyens qu'ils prennent pour les surmonter. La différence majeure, au niveau structurel, vient sans doute du montage qui ne saurait être aussi fluide que peut l'être celui d'un film de fiction. Les raccords, tant à l'image qu'au son, sont souvent imparfaits. De plus, la qualité du son et parfois même de l'image est également imparfaite et souligne la nature immédiate, voire improvisée de la captation. Les plans flous et bougés sont fréquents, alors que le timbre sonore indique des conditions parfois difficiles (vent, bruit extérieur, voix faibles, etc.) de la prise de son direct. Pour remédier à l'incompréhension de certains dialogues inaudibles,

le mode d'observation favorise le sous-titrage plutôt que la postsynchronisation comme en fiction. En fait, le mode d'observation cherche à donner l'impression qu'il manipule le moins possible le réel qu'il capte. « [O]bservational cinema therefore conveys the sense of unmediated and unfettered access to the world » [Nichols, 1991 : 43]. Ce mode suscite la lecture documentarisante à travers la caméra comme énonciateur réel (même si elle cherche à s'effacer; le mode observation fonctionne comme les documentaires animaliers, « nous étions là pour enregistrer ce qui se serait produit même si nous avions été absents »), mais également par les acteurs sociaux sur lesquels se concentre cette caméra. *This is Spinal Tap*, *Zelig* et *The Blair Witch Project* imitent cette structure textuelle.

Le dernier mode identifié par Bill Nichols est le mode interactif. Il s'agit d'un mode où la présence du cinéaste est plus clairement ressentie, et même mise de l'avant. Ce mode est souvent dominé par les entrevues où le véritable intérêt réside dans l'interaction entre le cinéaste (qui dirige l'entrevue) et la personne interviewée. « The interactive text takes many forms but all draw their social actors into direct encounter with the filmmaker » [Nichols, 1991 : 47]. Pour le mode interactif, il n'est plus question, comme dans le mode observation, d'effacer le plus possible la présence de la caméra et du cinéaste, mais au contraire, de jouer avec cette présence pour atteindre un autre niveau de réalité. À la manière des films de Michael Moore, le cinéaste lui-même devient une partie intégrante du film et le spectateur est amené à construire un énonciateur réel à partir de ce dernier. Cependant, même si le mode interactif est soucieux de montrer l'influence que peut avoir le cinéaste et/ou la caméra sur la réalité qu'il filme, le véritable sujet du film n'est pas cette influence elle-même (ce qui serait le cas dans le mode réflexif). Le mode interactif ne remet pas en question le projet documentaire et son rapport avec la représentation du monde. Il cherche à dépeindre une parcelle de la réalité tout en étant conscient que la présence de l'observateur influence l'observation. Le mode interactif marque donc une évolution du

documentaire vers l'autoanalyse, sans en être le point culminant. *C'est arrivé près de chez vous* prend ce mode documentaire comme point de départ pour sa structure textuelle et la critique qu'il développe face au documentaire.

Malgré les différences structurelles et idéologiques des quatre modes du documentaire, certaines figures stylistiques sont partagées par plusieurs modes et peuvent, à elles seules, influencer grandement le spectateur à adopter la lecture documentaristante.

Les figures suivantes nous semblent pouvoir être retenues (comme consignes textuelles) :

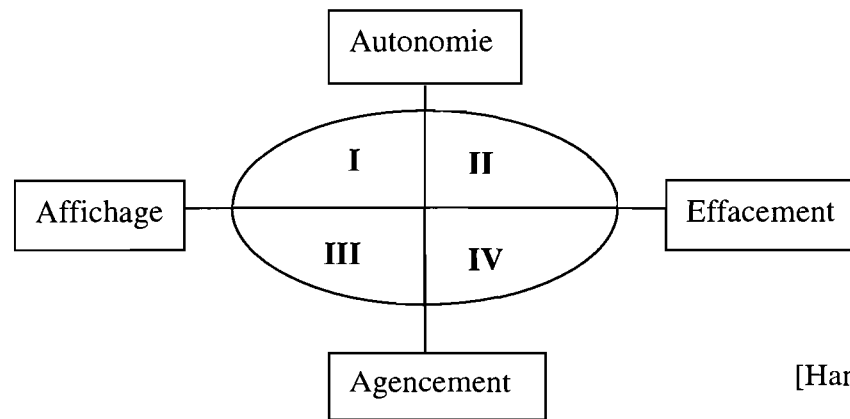
- au niveau de l'image : flou, bougé, travellings cahotants, panoramiques hésitants, coups de zoom, ruptures brutales dans le déroulement des plans et dans l'enchaînement des séquences, longs plans-séquence, éclairage déficient, grain de la pellicule...

- au niveau du son : timbre spécifique du son direct (par opposition au son de studio : absence de résonance), bruits, structures linguistiques de la parole « vive »... (ce niveau n'est, bien évidemment, pas toujours présent dans les films de reportage : il existe des reportages muets);

- au niveau de l'image et/ou du son : adresse au cameraman (les personnages filmés regardent le cameraman, l'interpellent, le prennent à parti) [Odin, 1984 : 273].⁶

Plus généralement, il s'agit d'indices qui marquent la présence de la caméra, du cinéaste, ou plus largement de l'argumentation que cherche à développer le documentaire. Nous pouvons scinder en deux niveaux l'affichage de l'énonciation : par la situation de tournage ou par la construction narrative. Pour Muriel Hanot, il y a quatre possibilités en ce qui concerne la situation de tournage qui laisse plus ou moins transparaître la présence de l'énonciateur selon l'autonomie/agencement des événements, d'une part, et selon l'affichage/effacement de la caméra d'autre part. On peut résumer les quatre positions différentes par ce diagramme :

⁶ François Jost s'accorde avec Odin sur ce point dans son livre *Un monde à notre image*. Selon lui, certaines utilisations de la caméra (tremblements, hors foyer) renvoient directement à la situation de tournage et au processus d'énonciation, et indirectement à l'auteur [Jost, 1992 : 82-83]



[Hanot, 2002 : 85]

Figure 1

Les différentes zones correspondent à l'agencement des deux concepts qui les encadrent et donnent les situations suivantes. La zone 1 est une façon de filmer qui affiche la présence de la caméra et/ou du caméraman, notamment par les figures données plus haut. Elle affiche également les événements comme autonomes, imprévus, en dehors de la maîtrise du cinéaste (effet reportage en direct, par exemple). Dans la zone 2, les événements sont toujours autonomes, mais la façon de les capter est effacée, généralement prévue d'avance, presque scénarisée. « La caméra ne renvoie pas à l'acte de tourner mais accompagne incognito le réel tel qu'il se dévoile » [Hanot, 2002 : 87]. Dans la zone 3, les événements sont agencés, mais la caméra s'affiche par les mouvements de tremblé et autres techniques qui supposent un manque de maîtrise. Il s'agit de ces films de fiction qui cherchent un réalisme dans leurs techniques de tournage tel que *Saving Private Ryan* (S. Spielberg, 1998), mais aussi des faux documentaires qui imitent les modes d'observation ou d'interaction à la manière de *This is Spinal Tap*. La zone 4 agence les événements et le tournage est effacé, à la manière de la plupart des films de fiction, mais aussi à la manière de certains documentaires tels que ceux de Flaherty, par exemple. Finalement, Hanot ajoute à son diagramme un troisième et dernier couple, afin de rendre compte de l'aspect narratif de la production audiovisuelle, qui s'expose surtout à travers le montage et la mise en récit, il s'agit du couple transparence/non-transparence. Le pôle de la transparence fait écho au

concept de « plus récit » qu'elle développe à partir des analyses narratologiques. Il contient les films (généralement de fiction), qui développent une narration favorisant l'immersion du spectateur à partir d'un montage continu et transparent (qui suit les éléments du montage classique). L'énonciation cherche à s'effacer au profit de l'énoncé. Les modes d'observation et d'interaction coïncident avec ce pôle, comme le démontre *C'est arrivé près de chez vous*, qui trace un récit continu. Le pôle de la non-transparence correspond quant à lui au concept de « moins récit ». Au contraire du premier terme, la non-transparence se rapporte à des films qui affichent l'énonciation à partir d'une narration et d'un montage discontinus, favorisant ainsi la construction d'un énonciateur par le spectateur. La discontinuité de l'image et de la narration venant jouer directement sur le degré de réflexion suscitée par le spectateur : « plus l'image est continue et plus elle sollicite participation et syncrétisme; mais plus elle se fait discontinue, plus elle induit une attitude de distanciation ainsi que des opérations d'intellection qui tendent vers la pensée analytique et logique » [Meunier et Peraya, 1993 : 272]. C'est le pôle qui est le mieux représenté par le mode documentaire d'exposé, comme l'imite *Opération Lune*.

Qu'ils appartiennent au générique ou au texte lui-même, les indices internes sont les figures qui sont le plus facilement imitables par les fictions qui cherchent un certain « réalisme », ou par les canulars qui cherchent à tromper le spectateur sur le statut réel du film. En définitive, il ne pourrait être question de se baser uniquement sur des indices internes pour déterminer ce statut.

The paradigmatic form; the invocation of a documentary logic; reliance on evidence, evidentiary editing, and the construction of an argument; the primacy of the sound track generally, commentary, testimony, and recountings specifically; and the historical nature and function of the different modes of documentary production can all be simulated within a narrative/fictional framework. [...] The distinguishing mark of the documentary may be less intrinsic to the text than a function of the assumptions and expectations brought to the process of viewing the text [Nichols, 1991 : 24].

2.3 Indices externes

Bien qu'elles soient difficiles à séparer et à isoler complètement, il y a deux instances productrices des indices externes : la production institutionnelle et la production individuelle. S'il est vrai que le spectateur est libre d'adopter une lecture documentaristante à tous les genres de film, nous verrons comment il est autorisé à le faire en fonction de sa connaissance de l'institution documentaire. Nous constaterons ensuite comment la production institutionnelle des indices externes se fait à partir de l'horizon d'attente développé par le genre documentaire. Cet horizon d'attente est anticipé par le spectateur à travers, surtout, l'épitéxte, indices extérieurs plus ou moins explicites qui se rapportent au film (bande annonce, interview, *making of*, critique, etc.). L'horizon d'attente suscité par l'épitéxte concerne le lien privilégié du documentaire face au réel en se référant à l'idéologie du projet documentaire, nous chercherons donc à en définir les implications. Nous aborderons ensuite la question de la production individuelle qui se rapporte d'une part à la liberté du spectateur que nous avons déjà abordée, mais aussi, en ce qui concerne le documentaire, à l'ensemble des connaissances du spectateur sur le monde, connaissance que l'on peut qualifier de savoir encyclopédique. Finalement, nous établirons qu'entre le spectateur et le film qu'il visionne s'installe un pacte, ou un contrat de lecture, sur la base de son propre savoir encyclopédique et des promesses véhiculées par l'institution documentaire.

Un spectateur vierge de toutes données concernant le film qu'il visionne ne pourrait que s'en remettre aux indices internes au film afin de déterminer le statut de ce dernier. Toutefois, force est de reconnaître que ce type de spectateur est plutôt rare. Généralement, celui-ci entre dans la salle de cinéma, ou s'assoit devant le téléviseur, avec une connaissance minimale sur ce qu'il s'apprête à voir.

Même au moment où elle paraît, une œuvre littéraire [ou cinématographique] ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information ; par tout un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents –, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception [Jauss, 1978 : 50].

Cette connaissance lui permet de savoir à l'avance quel type de lecture il est préférable d'appliquer au film, avant même que celui-là commence. Les indices internes viennent alors confirmer ce que les indices externes avaient laissé supposer en premier lieu. Les indices externes jouent sur les attentes et les expectatives du spectateur en lui laissant supposer le type de film qu'il s'apprête à regarder. Dans le but de susciter l'intérêt du public ciblé par la production, ces indices font entre autres référence au genre auquel se rapporte le film. C'est en quelque sorte un travail sur les horizons d'attentes du spectateur. Cette notion introduite par H. R. Jauss dans son ouvrage *Pour une esthétique de la réception* adopte une perspective sociologique sur la question de la réception. L'auteur considère l'ensemble des œuvres produites dans un même genre comme un guide pour la réception du lecteur, ou spectateur dans notre cas. Ainsi, rapporter un film à un genre donné, avant même son visionnement, développe chez le spectateur une série d'attentes liées à ses expériences filmiques précédentes. Il n'est pas question ici de reconnaître à l'avance les enjeux et les stratégies narratives d'un film, mais simplement d'avoir une idée des différentes avenues narratives possibles.

Le texte nouveau évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) tout un ensemble d'attente et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites. La modulation et la correction s'inscrivent dans le champ à l'intérieur duquel évolue la structure d'un genre, la modification et la reproduction en marquent les frontières [Jauss, 1978 : 51].

Développer un horizon d'attente signifie donc un travail sur une base connue du spectateur.

Les films ne se contentent toutefois pas de servir continuellement la même recette à ceux-

ci. Ils cherchent également à étonner, voire dérouter le spectateur, en ajoutant une touche d'originalité, en se démarquant des sentiers parfois trop serrés du genre en question. En répétant régulièrement des situations ou des stratégies narratives originales à travers plusieurs films, les limites du genre se trouvent remuées. En regroupant les œuvres qui partagent les mêmes « originalités », on peut donner naissance à un nouveau genre, ou du moins à un sous-genre de films qui partageraient un horizon d'attente commun. Selon nous, c'est le cas en ce qui concerne le faux documentaire. Nichols s'attarde à quelques-uns de ces films tout en les considérant comme des documentaires. Pour le théoricien, malgré la fabula fictionnelle que développe ces films, leurs véritables sujets concernent la question de la représentation factuelle du monde par les médias, et critiquent l'idéologie propre au documentaire de la même manière que le mode réflexif. Leur fictionnalité n'est qu'un aspect essentiel de leur propos : « tout documentaire ne dit pas que la vérité ». Puisqu'il y avait encore peu de films correspondant à notre définition du faux documentaire à l'époque de son ouvrage *Representing Reality*, Nichols ne considère pas essentiel de former un nouveau genre avec ces textes particuliers. Il nous apparaît aujourd'hui fort pertinent de le faire. En multipliant le nombre de films ayant les mêmes visées, puis en élargissant le paysage de leurs sujets, un véritable sous-genre s'est constitué dont l'horizon d'attente n'est plus le même que celui du « vrai » documentaire (même ceux qui relèvent du mode réflexif), mais continue toutefois de s'y rapporter.

La mise en marché des films compte beaucoup sur l'horizon d'attente du spectateur pour attirer un public favorable et réceptif. Les outils employés dans cet exercice sont autant d'éléments qui, tout en renvoyant explicitement au film, lui sont extérieurs. Critique, résumé, entrevue, bande annonce, etc., forment ce que Gérard Genette nomme en littérature l'épitéxte. Chacun de ces éléments fait référence à une partie de l'horizon d'attente en question. Le phénomène intertextuel mis en œuvre par l'épitéxte se joue à plusieurs niveaux

et diffère s'il s'agit d'un film de fiction ou d'un documentaire. De façon générale, l'építex-te d'un film de fiction met l'accent sur les acteurs qui interprètent les rôles principaux, sur l'histoire racontée par le scénario, sur la maîtrise du langage cinématographique de la réalisation, parfois sur le statut du réalisateur lui-même, et, bien sûr, sur le genre dans lequel s'inscrit le film (renvoyant même parfois explicitement à des œuvres antérieures). Toutes ces informations plus ou moins explicites de l'építex-te visent à renvoyer le spectateur à des expériences cinématographiques antérieures afin qu'il se sente en terrain connu dès l'ouverture du film. Bien que le but reste le même, le documentaire vise un tout autre horizon d'attente. S'il peut, comme la fiction, attirer l'attention sur le statut du réalisateur, c'est que, justement, celui-ci renvoie à un corpus documentaire évident et bien établi comme peut le faire Errol Moris ou Michael Moore. L'építex-te peut ensuite mettre l'accent sur la maîtrise du sujet et de l'argumentation qu'il développe, plutôt que sur la maîtrise du langage cinématographique, ainsi que sur les acteurs sociaux qui interviennent dans le documentaire, plutôt que sur les acteurs « réels » d'un film de fiction. L'építex-te n'est toutefois pas constitué que des seuls éléments de mise en marché. Le développement d'internet a vu apparaître des sites où le grand public est convié à émettre leur propre critique des films qu'il visionne (www.rottentomatoes.com et www2.canoe.com/divertissement/cinema sont des exemples). Les sites officiels de films renferment une foule d'éléments de l'építex-te et du paratexte accessible rapidement et facilement. Michael Moore est particulièrement friand de ce genre de sites où, pour presque chacun de ses films il fournit un *teacher's guide* sur les thèmes que son film aborde, ainsi qu'une bibliographie sélective pour les spectateurs curieux d'en savoir plus (www.bowlingforcolumbine.com, www.fahrenheit911.com, www.michealmoore.com/sicko). Des sites d'amateurs voués exclusivement à des films ou à des genres sont maintenant légion. Il n'est d'ailleurs pas rare de voir des sites internet dédiés à des documentaires venir compléter les informations

données dans le film, simplement pour approfondir ou, parfois, pour corriger l'argumentation initiale. On en trouve un exemple sur le site www.mooreexposed.com, qui cherche à donner une autre image du documentariste engagé qu'est Michael Moore, ainsi que sur le site www.tvo.org/thecorporation/teachers.html, qui donne des ressources aux professeurs voulant utiliser le film *The Corporation* (Mark Achbar et Jennifer Abbott, 2003) à des fins éducatives.

À l'instar du « vrai » documentaire, le faux documentaire joue également sur l'aspect propre à l'épitéxtuel, conscient que c'est le lieu où se joue une grande partie de la réception du public. Certaines productions, qui ne cachent pas leur fictionnalité vont jouer sur la notion d'imitation pour susciter l'intérêt du spectateur. Ainsi, les critiques à la sortie de *Zelig* ont relevé « les trucages [sic] incroyables » [Le Devoir, 3 septembre 1983], le « travail méticuleux de reconstitution historique » [Barnier, 1999 : 154], les « prouesses techniques » [Progrès Dimanche, 23 septembre 1984]. Le film qui met en scène des acteurs célèbres cherche donc à éveiller un horizon d'attente proche de la fiction, mais avec un niveau supplémentaire, à savoir celui de l'imitation, celui du renvoi d'un texte à un autre (ou d'un genre à un autre), dans le même esprit d'intertextualité que la parodie. D'un autre côté, un film comme *The Blair Witch Project* a su utiliser au maximum les ressources de l'épitéxte afin de mystifier le plus possible le spectateur. Le site internet du film n'était pas axé sur le film lui-même, à la manière d'un *making-of* comme c'est souvent le cas, mais repoussait plutôt la fictionnalité du film dans le monde réel. Le site montrait des entrevues des parents des jeunes cinéastes disparues, des policiers qui ont enquêté sur l'affaire, le rapport de police et d'autres « preuves » de leur disparition. Tous ces éléments servaient à créer la confusion quant au statut du film :

where *The Blair Witch Project* truly exceeds [...] nearly any other false documentary, is in the material generated outside the film itself, all of which was dedicated to reinforcing the notion that the film was factual.

Curse of The Blair Witch, a television “documentary” that was itself also fictitious, aired at the sametime the film was release. A book, *The Blair Witch Project. A Dossier* was released at the same time also [Clark, 2004 : 356].⁷

Un autre élément extérieur au film qui peut orienter le choix de la lecture à adopter est le contexte de visionnement. La salle de cinéma commerciale est sans doute le contexte le plus commun dans l’expérience filmique du spectateur. Par le quasi-monopole qu’y exerce le film de fiction, ce contexte favorise la lecture fictivisante au détriment des autres types de lecture. Quelques documentaires y font également figure, mais souvent dans des salles spécialisées qui se donnent une mission documentaire (le complexe Ex-Centris, le ciné-club de l’Université de Montréal ou le cinéma du Parc sont quelques exemples montréalais). Précisons également que la venue de la cassette vidéo et aujourd’hui du DVD prolonge le contexte de la salle de cinéma commerciale dans le foyer du spectateur, mais avec très peu de différence, puisqu’il s’agit plus ou moins des mêmes films qui font le passage du grand au petit écran. À la télévision, la grille horaire oriente le contexte de réception par des plages fixes de nature fictionnelle (films, séries, téléromans, etc.) et d’autres de nature factuelle (journal télévisé, documentaire, émission sportive, etc.). De plus, la multiplication des chaînes spécialisées joue également le même rôle que la grille horaire des chaînes générales (canal Historia favorise sans doute plus la lecture documentarisante que HBO, par exemple). Le contexte académique quant à lui incite à une lecture analytique des films, qu’il s’agisse de fiction ou de documentaire, ou même de films expérimentaux. On peut également imaginer d’autres contextes tels que des ciné-clubs amateurs (bien que de moins en moins populaires de nos jours) ou des rétrospectives d’auteurs qui développent des lectures auctoriales. Finalement, « notons que rien n’oblige

⁷ Le site internet, www.blairwitch.com, est toujours en ligne et n’a pas changé son caractère mystificateur. Toutefois, le succès du film en salle a fini de faire planer le doute quant au statut réel du film, laissant les stratégies mystificatrices inertes.

le public à suivre les indications données par le film (même s'il les a repérées). En ce qui concerne le choix du ou des modèles de production du sens, le film est de peu de poids devant les contraintes du contexte » [Odin, 2000b : 61]. De cette affirmation découle l'idée qu'un même film peut donner naissance à plusieurs lectures différentes, selon le contexte dans lequel est projeté le film en question. Chaque fois que le film et le contexte favorisent la lecture documentaristante, le spectateur est autorisé à puiser ses références dans l'idéologie véhiculée par l'institution documentaire.

Roger Odin cherche à dépasser la distinction entre fiction et documentaire basée sur la vérité référentielle en faisant appel au concept de lecture, mais pour bien comprendre l'institution du documentaire il faut prendre en considération l'idéologie sur laquelle repose cette institution. L'institution documentaire véhicule une idéologie qui est à l'oeuvre chaque fois que le spectateur se trouve en mode documentaristant. Cette idéologie correspond à une certaine définition du documentaire, mais surtout à une certaine relation entre le spectateur, le film et le monde. Selon l'avis de Michel Colin,

On peut certes concevoir une analyse pragmatique étudiant les institutions qui interviennent dans la constitution d'un film comme documentaire. Une telle analyse ne pourrait être qu'historique en ce qu'elle devrait tenir compte des transformations des institutions et de leurs effets en ce qui concerne la réception des messages [Colin, 1983 : 258].

Loin de nous l'idée de faire une analyse exhaustive de cette institution, de son évolution historique et de ses multiples transformations. L'entreprise en serait simplement trop vaste pour cette humble étude qui, de toute façon, n'est pas centrée sur cette problématique. Toutefois, il nous apparaît important de définir les grandes lignes de l'institution documentaire, puisqu'il s'agit, selon notre approche sémio-pragmatique, d'un aspect essentiel de la relation film/spectateur, autant pour le documentaire que pour le faux documentaire.

Issu du pôle scientifique de l'avènement du cinéma, le documentaire est l'héritier d'une longue tradition de captation-restitution de la réalité à des fins d'observation. De cette tradition découle toute une série de conceptions quant au rapport que le documentaire entretient avec le monde : un rapport de vérité, ou du moins d'honnêteté.

Elle [la non-fiction] instaure un mode communicationnel caractérisé par le sérieux des allégations portant sur la réalité. Elle noue par conséquent une relation particulière avec son spectateur, au-delà d'un simple accord sur un usage ludique de la mimésis : elle établit avec lui un consensus sur le caractère sérieux de ce qu'elle avance [Lioult, 2004 : 33].

Ainsi, Jean-Luc Lioult propose-t-il de « caractériser le discours de non-fiction comme assertion sérieuse consentie » [Lioult, 2004 :33]. C'est le caractère sérieux du documentaire qui le fait différer largement de la fiction. Ce caractère sérieux de la représentation graphique n'est d'ailleurs pas un attribut nouveau qui serait apparu avec l'image cinématographique, mais date plutôt des premières représentations iconiques de nature factuelle. Cette propriété de la trace graphique met en lumière la question principale de l'idéologie du documentaire, c'est-à-dire la responsabilité du cinéaste face à ce qu'il montre. Au-delà d'une simple représentation de la réalité, l'image (qu'elle soit photographique ou simplement graphique) devient un témoignage sur le monde, dès lors que son énonciateur devient responsable ; elle authentifie le voir de quelqu'un. Ce lien privilégié de l'image gagne toutefois en profondeur avec la reproduction mécanique propre à l'image argentique. En imprégnant la pellicule, la lumière reproduit « exactement » le réel qui s'offre à l'appareil photographique. L'image ainsi créée n'est plus seulement iconique, mais également indicielle; elle conserve une trace directe de son référent (grâce à la lumière). Les éléments qui composent le documentaire deviennent, ainsi considérés, des preuves à l'appui de ce qu'avance le documentariste. Le lien qui unit la réalité représentée à l'écran (le signifiant) et le réel (le signifié) conserve un potentiel d'exactitude qui n'a d'égal que la foi du spectateur dans le documentariste :

sounds and images stand as evidence and are treated as such, rather than as elements of a plot. This, in turn, gives priority to the structuring elements of an argument concerned with something external to the text rather than to the elements of a story internal to it [Nichols, 1991 : 20].

Rapporter les éléments d'un film au réel plutôt qu'à une diégèse interne au film contribue à créer un discours propre au documentaire, radicalement différent de celui de la fiction. Ce discours s'intéresse directement au monde historique et l'implique dans sa structure. L'intérêt du spectateur à regarder un documentaire ne vient d'ailleurs pas de la même pulsion que lorsqu'il visionne un film de fiction. Le spectateur de documentaire tire une satisfaction à apprendre quelque chose sur le monde dans lequel il vit (que le sujet soit près de sa vie ou non). On peut se demander s'il est vraiment satisfaisant de regarder un documentaire dont on connaît déjà les enjeux, les arguments et les différentes positions possibles sur le sujet? Il est vrai que les productions hollywoodiennes enchâssées dans un carcan familier où le spectateur connaît déjà la fin avant même de commencer le film, développent un plaisir à travers la question du « comment » (on sait que le héros va triompher du vilain, le plaisir vient savoir comment il y arrivera). Toutefois, le documentaire peut difficilement arriver aux mêmes fins. Le spectateur de documentaire est poussé par une pulsion de savoir, de comprendre davantage le monde qui l'entoure. S'il est possible de regarder un documentaire dont on connaît tous les enjeux avec un certain intérêt, ce n'est sans doute plus à partir d'une lecture documentaristante, mais plutôt analytique, esthétique ou auctoriale. Les différents genres documentaires (ethnographique, historique, sociologique, pédagogique, etc.) cherchent généralement, d'une manière ou d'une autre, à transmettre un savoir au spectateur. Ce savoir peut être transmis à seule fin de connaissance, mais il peut aussi être transmis dans l'optique d'une prise de conscience, « pour faire changer les choses ». Le documentaire ne fait donc pas que parler du monde réel, mais possède également le pouvoir de l'influencer. Le cinéma de propagande avait

bien compris cette puissance du documentaire et s'en servait pour soutenir l'idéologie politique au pouvoir. Plus tard, la mouvance des films militants ont eu les mêmes visées, mais dans une optique inverse. Le documentaire développant un discours de non-fiction partage avec plusieurs autres discours de non-fiction une apparence de sérieux, d'honnêteté que Nichols caractérise de discours de sobriété (*discourse of sobriety*).

Documentary film has a kinship with those other nonfictional systems that together make up what we may call the discourses of sobriety. Science, economics, politics, foreign policy, education, religion, welfare, instrumental power ; they can and should alter the world itself, they can affect action and entail consequences [Nichols, 1991 : 3].

L'institution documentaire est certainement un indice extérieur important quant à la production de la lecture documentariste, mais elle n'est pas la seule. Le spectateur est également libre de produire lui-même la lecture documentariste. Cette liberté est cependant encadrée par sa connaissance des institutions cinématographiques en général, et de l'institution documentaire en particulier. Un étudiant en études cinématographiques qui s'intéresse à la question du faux documentaire est sans doute plus à l'affût de la réception des films hybrides et des institutions qui les encadrent qu'un spectateur ordinaire qui n'a pas de visée précise sur le film qu'il visionne. De plus, il faut considérer ce que Eco appelle le savoir encyclopédique, savoir qui correspond ni plus ni moins à l'ensemble des connaissances du spectateur sur le monde ; « une compétence encyclopédique se fonde sur des données culturelles socialement acceptées en raison de leur "constance" statistique » [Eco, 1985 : 17]. Ce savoir concerne les codes et les conventions de l'institution dans laquelle s'inscrit le film, le langage cinématographique en soi, mais également le sujet du film et son lien avec la réalité. En d'autres termes, s'il est interdit de douter de la réalité de la période historique dépeinte par un film qui s'intéresse à la Shoah, c'est que le spectateur sait, déjà, que cette période a bel et bien existé. Un film de fiction qui inventerait des personnages fictifs évoluant dans ce milieu serait taxé de « fiction historique », puisque le

spectateur serait en mesure de reconnaître l'époque et les événements historiques, mais non les acteurs sociaux liés à cette époque. À partir de son savoir encyclopédique, le spectateur est en droit de mettre en œuvre une lecture documentarisante chaque fois que les informations qu'il reçoit font écho à des situations qu'il sait être vraies ou fausses. Rappelons que pour Odin la lecture documentarisante est suscitée chaque fois que la question du vrai ou du faux se pose, peu importe la réponse en bout de ligne. En fait, selon Hanot les films de fiction travaillent davantage sur le vraisemblable que sur la notion de vérité puisqu'« une information donnée, non vérifiée par le spectateur n'est pas vraie, mais vraisemblable » [Hanot, 2004 : 61]. Ainsi, lorsque *Opération Lune* prend la conquête spatiale comme trame, le film fait appel au savoir encyclopédique du spectateur sur cette histoire. En exposant ces événements sous une lumière nouvelle, la question de la vérité s'impose pratiquement d'elle-même, suscitant par le fait même la lecture documentarisante.

Lorsque le savoir encyclopédique du spectateur fait défaut, qu'il ne possède pas les informations nécessaires pour avoir foi, ou non, dans l'argumentation développée par le documentaire, il ne peut que s'en remettre à l'honnêteté de ce dernier. La nature purement externe du lien entre l'image et son référent dénote la nécessité de recourir à des concepts pragmatiques à la manière de Philippe Lejeune⁸ en ce qui a trait à l'autobiographie. Marie-Claude Taranger, qui propose d'adopter le concept de Lejeune pour définir le lien qui s'établit entre l'image et le monde réel qu'elle représente, définit la notion de pacte autobiographique de la manière suivante : « l'autobiographie suppose notamment que soit stipulée l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage principal. C'est cette identité, établie par le contrat de lecture, qui est constitutive du genre » [Taranger, 1993 : 54]. La question du pacte de lecture est fort pertinente en ce qui concerne les genres « purs », mais

⁸ Philippe Lejeune a introduit le concept de pacte de lecture dans son livre : *Le Pacte autobiographique*. Cette notion essentielle à la reconnaissance de l'autobiographie a fait boule de neige dans plusieurs autres genres littéraires et cinématographiques, afin de définir la position qu'adopte le lecteur/spectateur face à l'œuvre.

la nature même de certains faux documentaires à saveur mystifiante, fait de ce concept l'enjeu premier de leur construction textuelle. Un canular télévisé diffusé par la chaîne italienne RAI 2 le 5 février 1990 exemplifie parfaitement cette situation (plus récemment, le canular belge sur l'indépendance de la Flandre eût le même effet)⁹. L'émission fictive se présentait comme un reportage et prétendait que le référendum de 1946 qui donna naissance à la république d'Italie avait été truqué, au détriment du choix réel de la population qui avait préféré conserver la monarchie en place. La véritable nature du document ne fut révélée qu'à la toute fin, les auteurs prétendant, comme c'est souvent le cas dans ce genre de canular, vouloir éduquer la population souvent trop crédule face aux informations télévisées.

Dans un premier temps, le pacte stipulait que le propos était historique, les personnages réels, les documents d'époque : l'émission signifiait ces rapports, le public – en principe – y ajoutait foi. Dans le second temps en revanche, le contrat fut radicalement révisé pour renvoyer à la fiction et au canular [Taranger, 1993 : 55].

Cette description du pacte de lecture de l'émission italienne décrit bien le propre du canular. Ce type de texte se joue toujours en deux temps (nous y reviendrons plus longuement dans le dernier chapitre). Le pacte initial de lecture factuelle se voit renouvelé par un pacte fictionnel. Seule cette double nature révélée permet au canular d'être ce qu'il est. Dans cette optique, aucun indice implicite ou explicite, qu'il soit interne ou externe, ne peut garantir la nature propre d'un texte. Le canular est toujours une possibilité qui se révèle après coup, mais qui se révèle toujours (sinon il ne s'agit plus d'un canular, mais

⁹ La chaîne nationale belge RTBF diffusait le 13 décembre 2006, sur un effet de « breaking news », une émission spéciale sur l'indépendance de la Flandre, autoproclamée de manière unilatérale. Pendant environ 30 minutes les reportages en directs et les interviews d'experts reconnus, qui avaient accepté de jouer le jeu, se sont succédés. En réaction au flot d'appels massifs qui entrainait, la chaîne a ensuite ajouté une indication (ceci est une fiction) au bas de l'écran. La réaction du public belge fût très froide envers cette émission qui visait à éduquer les gens sur le pouvoir de la télévision et à les sensibiliser sur le débat politique entourant l'indépendance de la Flandre.

d'un pur mensonge). En définitive, seule la connaissance encyclopédique (qui n'est jamais totale) permet au spectateur de juger de la nature d'un texte.

En jouant sur l'ambiguïté du pacte de lecture, le faux documentaire développe un discours qui tire autant de la fiction que du documentaire. Le jeu premier qu'il établit avec le spectateur est celui de la reconnaissance du statut réel de l'œuvre. Puisque ce genre fait référence à l'institution documentaire il nous est apparu essentiel d'en tracer les limites et les mécanismes internes. Dans la mesure où il fait également référence à l'institution de la fiction, il convient maintenant de faire le même exercice avec ce deuxième élément de l'équation. L'approche sémio-pragmatique que nous nous sommes donnée jusqu'à présent sera légèrement modifiée afin de relever la nature ludique du cinéma de fiction. Ce changement de cap reste toutefois dans la ligne directrice que nous nous sommes donnée au départ, c'est-à-dire définir le lien qui s'établit entre le spectateur et le faux documentaire. De plus, la notion de jeu dans le cinéma de fiction, élaborée surtout par Bernard Perron, nous permettra d'appliquer ces notions au genre qui nous intéresse afin d'analyser comment celui-ci a recours à une théorie développée au départ pour le cinéma de fiction « pur ».

3.1 Le statut du cinéma de fiction

La question de la fiction a fait couler beaucoup d'encre jusqu'à ce jour, tant en études cinématographiques que dans d'autres disciplines qui s'intéressent de près ou de loin au récit en général. Outre l'analyse du récit comme objet construit, fini et cohérent en soi, comme le propose par exemple la narratologie de Gérard Genette dans *Figures III*, la problématique du statut de la fiction revient régulièrement alimenter la réflexion. Nous avons esquissé quelques pistes de réflexion en discernant le discours factuel et le discours fictionnel dans le premier chapitre, puis en tentant de définir le statut propre au documentaire dans le second, mais nous aimerions maintenant nous pencher plus sérieusement sur le sujet de la fiction. D'abord parce qu'il s'agit de la deuxième institution impliquée dans la réception du faux documentaire, et également parce que l'approche ludique du cinéma de fiction (qui n'est pas très appropriée pour le documentaire) nous permet d'explorer des avenues fort pertinentes pour l'analyse de notre objet d'étude. Toutefois, avant d'aborder l'analyse ludique du cinéma de fiction, nous préciserons son statut et son lien au réel. Dans un premier temps, nous prendrons la question de loin avec l'étude que fait Erving Goffman de l'expérience de la réalité et de ses transpositions. Nous verrons ensuite les différents niveaux de fictivité du récit, ainsi que ses liens particuliers avec son référent, le vraisemblable (et son pendant réaliste) auquel il cherche souvent à se conformer. Puis, nous finirons par l'aspect pragmatique nécessaire dans l'identification du statut de la fiction, et par une brève critique de la position d'Odin en ce qui concerne la lecture fictionnalisante.

Erving Goffman, dans son ouvrage *Les cadres de l'expérience*, s'intéresse à l'expérience de la réalité, à sa perception et à sa signification. Il analyse l'expérience de la réalité et ses multiples transformations à partir des schèmes interprétatifs qui nous permettent de donner une signification aux événements de notre vie. Selon lui, l'expérience de la réalité se rapporte à des cadres primaires, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas rapportés à une interprétation préalable ou "originale" » [Goffman, 1974 (1991) : 30]. Les cadres primaires concernent directement les activités de notre vie courante et permettent de leur donner un sens en fonction de la culture dans laquelle nous vivons (cadre du travail, cadre de la famille, cadre religieux, cadre du divertissement, etc.). Les cadres primaires peuvent être très généraux ou très précis, en fonction des événements auxquels ils se rapportent. Ils sont les schèmes interprétatifs les plus importants et dominent notre perception et la signification que nous donnons aux activités de notre vie. Ils ne sont toutefois pas les seuls cadres de l'expérience. Il existe aussi des cadres secondaires qui se rapportent aux cadres primaires qu'ils prennent comme modèles, mais qu'ils altèrent nécessairement pour signifier une activité autre. L'activité ludique (cadre secondaire), par exemple, est une transformation d'une activité quelconque de la vie courante (cadre primaire). Lorsque des enfants jouent à la poupée, ils prennent leur vie de famille comme modèle, tout en modifiant substantiellement l'activité familiale elle-même. Les cadres secondaires font subir aux activités modèles des transformations de plusieurs types qui permettent leur caractérisation. Goffman en définit plusieurs, dont deux d'entre eux nous semblent particulièrement intéressants pour notre analyse : les modalisations et les fabrications. Les modalisations consistent en « un ensemble de conventions par lequel une activité donnée, déjà pourvue d'un sens par l'application d'un cadre primaire, se transforme en une autre activité qui prend la première pour modèle, mais que les participants considèrent comme sensiblement différentes » [Goffman, 1974 (1991) : 52-53]. On peut ranger parmi ce type

de cadre secondaire les mises en scène théâtrales et cinématographiques, tout en sachant que si la scène représentée relève d'une modalisation, la mise en scène elle-même relève d'un cadre primaire en tant qu'événement réel et autonome. Les fabrications forment un autre type de cadre qui diffère des modalisations en ce qu'elles cherchent à « désorienter l'activité d'un individu ou d'un ensemble d'individus » [Goffman 1974 (1991) : 93]. Les fabrications se réfèrent également à un cadre primaire qu'elles prennent comme modèle afin d'imiter une activité qu'elles transforment, mais elles s'éloignent considérablement des modalisations par leur niveau pragmatique. Elles développent un cadre secondaire dont seuls les initiés connaissent la nature, les autres pensent avoir à faire à une activité réelle et se rapportent à un cadre primaire, alors que les modalisations font partager à tous les participants la véritable nature du cadre de l'expérience à suivre. En ce qui concerne la question de la fiction et de son spectateur, nous pouvons dire, en suivant l'analyse de Goffman, que la spectature (l'activité du spectateur) est une activité qui se rapporte à un cadre primaire, mais que le récit cinématographique est une modalisation d'une activité réelle. D'un autre côté, le documenteur peut être rangé parmi les fabrications, puisqu'il trompe le spectateur sur son activité première; c'est la réception même et le positionnement du spectateur qui sont détournés de leurs contextes originels. Il faut également préciser qu'il est toujours possible pour un individu de faire une mauvaise interprétation d'un événement en se rapportant à un cadre inapproprié. Le docu-moqueur, qui se base sur la modalisation, est susceptible de ne pas être reconnu comme tel et entraîner une réception du même type qu'une fabrication.

Si le récit consiste en une modalisation d'actions réelles, la nature fictive de ce récit se développe à plusieurs niveaux. Dans son étude psychanalytique du cinéma intitulé *Le signifiant imaginaire*, Christian Metz note que (nous l'avons déjà cité) « tout film est un film de fiction ». Le sémiologue s'appuie sur la nature intangible du signifiant pour

affirmer cet état du film. Il est effectivement indéniable que le cinéma nous donne à voir des ombres, des taches de lumière qui forment un « signifiant imaginaire ». C'est le propre de tout langage que de créer une distance entre la représentation du réel auquel il s'applique et le réel lui-même. Bien que le cinéma soit pourvu d'une richesse perceptive particulièrement forte, il n'engendre pas moins une absence tout aussi forte des éléments qu'il mobilise (nous n'assistons pas à la scène jouée, mais à sa captation). Pour Odin, ce caractère fictif du film correspond, dans l'espace de la réception, à une première étape du processus global de fictivisation. Toutefois, puisque ce pronostic peut s'appliquer à toute production cinématographique, aussi bien aux films de fiction qu'aux films documentaires, il ne s'agit pas du point déterminant qui permet de définir le statut propre de la fiction cinématographique. Deux autres étapes viennent s'ajouter au processus de fictivisation enclenché par le spectateur, et seule la troisième étape concerne le lien qui s'établit entre les énoncés de fiction et le monde réel.

La deuxième étape, que Odin nomme simplement fictivisation 2, concerne la mise en récit de toute histoire, qu'elle soit fictionnelle ou factuelle. Metz notait déjà avant Odin, que la mise en récit crée « un discours clos venant irréaliser une séquence temporelle d'événements » [Metz, 1968 : 35]. Ce faisant, le récit annule nécessairement l'une des deux composantes du réel (souvent les deux à la fois), soit le *hic* et le *nunc*, c'est-à-dire le *ici* et *maintenant*. Faire le récit d'un événement implique effectivement que celui-ci soit éloigné temporellement (défection du maintenant) et/ou spatialement (défection du ici). Même dans un cas où on ferait le récit d'un événement qui se déroule en direct sous nos yeux, ce récit ne devient pas la réalité qui constitue cet événement. La distance du *hic* et du *nunc*, bien que réduite, ne demeure pas moins palpable. Seuls les participants à l'événement en question peuvent prétendre « vivre » ledit événement. Et comme Goffman le faisait remarquer pour la mise en scène théâtrale, faire un récit est un acte réel qui est vécu comme

tel, mais le récit en lui-même est une transposition d'événements irréalisés par la mise en récit. « En résumé, la fictivisation 2 se laisse caractériser comme la production de fictivité liée à l'utilisation de certains modes discursifs : faire narratif, descriptif, interprétatif, modélisateurs, etc. » [Odin, 2000a : 50].

Finalement, ce n'est qu'avec la fictivisation 3, qui concerne le statut du contenu du discours et de son référent, que le processus se complète. Cette troisième étape a longtemps été étudiée à partir du texte lui-même. Certains théoriciens, comme Hamburger, ont tenté de trouver des caractéristiques internes au texte qui indiqueraient le statut fictionnel d'une œuvre. Toutefois, ce type d'analyse n'est jamais entièrement convaincante; Hamburger, par exemple, exclut de la fiction les textes à la première personne. Il faut attendre l'analyse judicieuse de Searle, que nous avons vu au premier chapitre, pour reconnaître que le statut du contenu des énoncés de fiction se situe à un niveau purement pragmatique. Rappelons-nous que pour le philosophe du langage, l'énoncé de fiction feint de faire une assertion sur le monde, sans avoir l'intention de tromper le locataire. « Ce qui [*sic*] fait une œuvre de fiction est, pour ainsi dire, la posture illocutoire que l'auteur prend par rapport à elle, et cette posture dépend des intentions illocutoires complexes que l'auteur a quand il écrit ou quand il compose l'œuvre » [Searle, 1982 : 92]. Pour une lecture appropriée de Searle, nous semble-t-il, il ne faut pas entendre le terme d'intention dans son sens strictement psychologique, mais plutôt dans un sens institutionnel. Dans cette optique, l'intention de l'auteur nous est surtout transmise à travers le contexte de diffusion de l'œuvre, son paratexte, et l'institution dans laquelle elle s'imbrique (comme nous l'avons vu déjà en ce qui concerne le documentaire). Par contre, selon Odin, pour qui la notion d'intention pose problème, il faut s'en remettre à la construction de l'énonciateur par le spectateur pour comprendre le statut de la fiction. Construire un énonciateur fictif signifie, à l'inverse de la construction d'un énonciateur réel qui fait des assertions sur le monde, concevoir un

énonciateur qui feint de faire des assertions sur le monde. L'énonciateur fictif est un énonciateur auquel « *je ne pose pas de question* » [Odin, 2000a : 52]. Puisque ce type d'énonciateur ne fait que feindre de faire des assertions, qui plus est sans intention de tromper, nous ne pouvons pas questionner ces assertions feintes en terme de vérité. C'est également la position de Karlheinz Stierle : « alors que tout texte référentiel se laisse corriger par la réalité, le texte de fiction n'est tel que s'il met en jeu un écart (qui n'est pas à corriger mais seulement à interpréter ou à critiquer) par rapport au donné » [Stierle, 1979 : 299].

La question de la référentialité de la fiction est plus complexe qu'il n'y paraît au premier abord. Bien qu'établissant un écart entre ses énoncés et le réel, la fiction n'est pourtant pas dénuée d'un certain pouvoir référentiel au réel. Searle considère la fiction comme un jeu de langage particulier qui possède ses propres conventions. Les règles constitutives des actes illocutoires en terme de direction d'ajustement sont transposées d'un axe vertical à un axe horizontal. Tout en étant non assujettie aux règles verticales des actes illocutoires, la fiction possède une certaine capacité référentielle. Elle fait effectivement, de façon plus ou moins régulière, acte de référence au réel par l'utilisation de noms propres de personnes ou de lieux, et d'événements historiques. La fiction est donc parsemée, selon les termes de Searle, d'« îlots référentiels ». Ces îlots référentiels concernent les courts emprunts qu'elle fait au monde historique, mais également certains énoncés généraux qui peuvent avoir une valeur de maximes, ou même, à un niveau métaphorique, le message global du récit. Il faut cependant reconnaître avec Genette que la fiction reste, en définitive, intransitive, c'est-à-dire qu'elle ne saurait être ramenée à une logique référentielle, même partielle et locale, puisqu'elle fonctionne en circuit fermé. Les îlots référentiels de Searle ne sont pas destinés à une réalité extratextuelle, mais deviennent plutôt eux-mêmes des

éléments de fiction (le Paris d'un film de fiction n'est pas exactement le Paris du monde réel). Schaeffer note, en suivant Genette, que

le caractère fictionnel d'une représentation est une propriété émergente du modèle global, c'est-à-dire qu'il s'agit d'une propriété qui ne saurait être réduite à – ni être déduite de – la sommation du caractère dénotatif ou non des éléments locaux que ce modèle combine [Schaeffer, 1999 : 224].

La fiction travaille sa matière en fonction d'un tout cohérent et autonome. La mise en récit vise à créer un effet de vraisemblable à travers cette cohérence. Aristote notait déjà à propos de la poésie que, à l'opposé de la chronique (fictionnel vs factuel), « les histoires doivent être construites en forme de drame et être centrées sur une action une qui forme un tout et va jusqu'à son terme, avec un commencement, un milieu et une fin » [Aristote, 1980 : 119, cit. in Montalbetti, 2001 : 90]. Genette, dans *Fiction et diction*, conclut que les outils narratologiques qu'il a développés dans *Figures III* s'appliquent autant aux récits fictionnels qu'aux récits factuels. Toutefois, bien que les textes factuels cherchent aussi à répondre à ce besoin de cohérence interne, ils sont davantage guidés par un souci de vérité que de vraisemblable. La distinction entre les deux concepts, pour Aristote, se situe au niveau de la persuasion. Est vraisemblable ce qui est persuasif, même impossible. À l'inverse, est invraisemblable ce qui n'est pas persuasif, même possible. La fiction préfère donc un impossible vraisemblable qui entraîne l'adhésion du spectateur, alors que la chronique (ou le documentaire) se doit de respecter les aléas souvent désordonnés, et parfois invraisemblables, des événements qu'elle rapporte. Entraîner ainsi le consentement du spectateur signifie généralement se soumettre à l'opinion commune. Ainsi, le vraisemblable est souvent rapporté à un système de maximes préétablies et globalement acceptées du public. Ce système de maximes est à la fois gouverné par la culture à laquelle prend part le récit (ces maximes évoluent donc dans le temps dans une même culture), mais également par le réseau intertextuel établi par les récits antérieurs. Le vraisemblable fictionnel change

en fonction du genre dans lequel s'inscrit le récit. Peuvent être vraisemblables des actions ou des motivations dans un genre tel que le western, qui seraient taxées d'invraisemblables dans un film de science-fiction, et inversement. Roland Barthes adapte la notion de vraisemblable d'Aristote à la littérature moderne à partir de l'analyse d'« Un cœur simple » de Flaubert. Le fameux baromètre décrit par Flaubert dans sa nouvelle provoque, selon Barthes, une « illusion référentielle » qui fonctionne comme « le signifiant même du réalisme ». Le nouveau vraisemblable que définit Barthes est ce qui donne l'impression de réalisme.

Au cinéma, le réalisme est d'autant plus prégnant que ses matières de l'expression entraînent un effet de réalisme puissant, effet qui se trouve encore augmenté par la reconstitution du mouvement. Les leurres préattentionnels¹⁰, pour prendre la terminologie de Schaeffer, sont beaucoup plus convaincants que ceux de la littérature, par exemple. Mais la fiction cinématographique connaît également, de par son récit, différents niveaux de réalisme. Si le vraisemblable est un effet de corpus et de genre, le réalisme s'installe surtout dans un genre qui cherche à coller à la réalité. Tournage en décors naturels, acteurs non professionnels, sujets sociaux, rythme lent et péripéties moins spectaculaires, ont contribué à ce qu'un certain type de films (le néo-réalisme en tête) soit considérés par la critique comme possédant un degré relativement élevé de réalisme. Ce réalisme n'est toutefois que le fruit de diverses conventions qui évoluent et se transforment avec le temps et la multiplication des productions. Ainsi, le réalisme des premiers temps du cinéma n'est plus le même qu'aujourd'hui, les techniques de tournage ayant considérablement changé. La façon même de filmer une scène contribue largement à son effet de réalisme. La première

¹⁰ Les leurres préattentionnels sont des leurres qui agissent au niveau perceptif dont on ne décode pas immédiatement le caractère de feintise, puisqu'ils agissent au niveau préattentionnel. Le cinéma nous donne des stimuli sonores et visuels qui ne sont pas réellement là, mais qui trompent tout de même nos sens un instant, avant notre prise de conscience de leur état de leurre.

scène de *Saving Private Ryan*, par exemple, tient son réalisme en grande partie d'une caméra instable aux bougés et aux recadrages fréquents, inspiré largement des reportages de guerres. *The Blair Witch Project* joue également sur cet aspect en transformant ce qui était une lacune de la production (le manque de budget) en un puissant effet de réalisme (tournage amateur sans trucage).

La position de Searle, bien qu'éclairante sur l'aspect pragmatique essentiel du statut de la fiction, reste, pour plusieurs auteurs, trop vague sur l'importance et les moyens utilisés pour transmettre l'intention de l'auteur au lecteur/spectateur. Bien des textes mystificateurs (tant en littérature qu'au cinéma) ont prétendu, a posteriori, qu'ils n'avaient jamais eu l'intention de se jouer de l'énonciataire. Pour Schaeffer, ce type de texte

met en lumière a contrario la règle constituante de la fiction : l'instauration d'un cadre pragmatique approprié à l'immersion fictionnelle. [...] Ce qui est en cause ce n'est pas seulement l'intention du créateur, mais [...] le statut communicationnel de l'œuvre : il ne suffit pas que l'inventeur d'une fiction ait l'intention de ne feindre que pour de faux, il faut encore que le récepteur reconnaisse cette intention et donc que le premier lui donne les moyens de le faire [Schaeffer, 1999 : 146-147].

Cet échange essentiel à toute réception fictionnelle conduit Schaeffer à définir la fiction (tout type de fiction) comme une « feintise ludique partagée ». Les trois termes sont d'une importance capitale pour comprendre le statut de la fiction et le positionnement particulier du spectateur de fiction. La feintise est le type d'acte de langage accompli par l'énoncé de fiction, en ce qu'il feint de faire des assertions sur le monde. L'aspect ludique est l'intention derrière cette feintise : ce n'est pas un leurre qui a pour but de tromper, de donner un avantage à l'énonciateur sur l'énonciataire, mais simplement un « comme si », pour le plaisir. Le concept de partage, quant à lui, établit le cadre pragmatique particulier de la fiction. Les deux pôles de la communication doivent partager l'information nécessaire à l'identification du statut de feintise ludique des énoncés afin d'habiter le même espace de communication. La situation de feintise ludique partagée coupe le lien qui s'établit en

temps normal lorsque nous vivons une expérience quelconque. C'est dans cette optique que Schaeffer distingue l'imitation pure de la feintise fictionnelle. La feintise, bien qu'imitant l'action d'un modèle ne se livre pas à la même action que ce modèle : feindre d'être triste, ce n'est pas être triste. Il y a une double condition pour le succès des mimèmes (signaux mimétiques) dans la feintise. « a) ils doivent fonctionner comme des signaux non équivoques de la chose imitée ; b) ils ne doivent pas réinstancier réellement la chose imitée » [Schaeffer, 1999 : 99]. Il y a donc un processus de « navigation permanente entre la posture représentationnelle et une neutralisation des effets normalement induits par cette représentation » [Schaeffer, 1999 : 161]. Cette situation est possible parce que l'être humain a acquis la maîtrise de trois conditions essentielles : 1) la dissociation entre procédés mimétiques et une conduite de *mimicry* (à ne pas entendre au sens où Caillois l'utilise au niveau du jeu, mais plutôt au niveau du comportement animal, où la *mimicry* est une ruse qui donne avantage à son utilisateur soit pour mieux attraper sa proie ou pour se protéger des prédateurs); 2) une organisation mentale complexe qui permet à la fois le blocage des effets de leurres préattentionnels au niveau des croyances (*L'Arrivée d'un train à la Ciotat*, Auguste et Louis Lumière, 1895) et une organisation intentionnelle capable de distinguer ce qui vaut pour de vrai et pour de faux; et finalement 3) une organisation sociale à prévalence coopérative plutôt que compétitive.

Cette définition de la fiction comme feintise ludique partagée nous semble tout à fait pertinente et adéquate pour traiter du cinéma de fiction, et par extension du faux documentaire. C'est donc sur celle-ci que nous fonderons notre base pour une approche ludique du cinéma narratif. Ce n'est toutefois pas tous les théoriciens qui s'y rapportent pour réfléchir sur la fiction au cinéma. Puisque Odin a été notre phare en ce qui concerne le documentaire, il convient de donner sa position sur la question de la fiction. Pour Odin, le film de fiction est un texte qui favorise le processus de la fictionnalisation à travers sept

étapes : « diégétisation, monstration, narration, discoursivisation, mise en phase, fictivisation 3 et construction d'un énonciateur réel des énoncés » [Odin, 2000 : 64]. De ces sept étapes, cinq d'entre elles servent d'adjuvants venant renforcer la portée des deux autres étapes, qui demeurent les plus importantes en ce qui a trait à la fictionnalisation : la narration et la fictivisation 3. La fiction met effectivement au poste de commande la narration qui joue le rôle de chef d'orchestre face aux autres étapes (monstration, diégétisation, mise en phase, etc.). Toutefois, la fictivisation 3 possède à la fois un caractère autonome face à la narration, et essentiel à la construction du statut du film. Car, il ne saurait être question de fiction sans, au préalable, voir le contenu des énoncés comme fictif. L'analyse d'Odin, bien que judicieuse et éclairante à bien des niveaux, ne nous paraît pas convenir tout à fait à notre propos. Le théoricien cherche à développer une multiplicité de modes de lecture, dont la lecture fictionnalisante n'est qu'une parmi bien d'autres. Lecture spectacularisante, lecture énergétique, lecture fabulisante, etc., sont des modes de lecture qui, selon Odin, diffèrent largement de la lecture fictionnalisante par les processus qu'elles suscitent et/ou par la hiérarchisation de ces processus. Dans notre cas, ce qui nous intéresse surtout, c'est l'opposition qui s'établit entre discours factuel et discours fictionnel. Tous les modes de lecture qui font appel à la fictivisation 3 nous semblent s'opposer, d'une manière fondamentale, à la lecture documentarisante. Nous entendrons donc la fiction dans ce sens plus large que celui qu'Odin lui donne.

3.2 La fiction comme jeu entre les actants

En rapportant le discours de fiction à l'état de feintise ludique partagée, tout le paradigme du jeu se donne comme point de départ à une analyse des rapports

film/spectateur. Dans la mesure où ce mémoire s'intéresse justement à ces rapports, il nous apparaît plus que pertinent d'approfondir cette avenue théorique. Dans cette optique, traiter de la fiction en terme ludique, c'est continuer une analyse sémio-pragmatique tout en adoptant un angle particulier sur la nature des rapports en jeu. Schaeffer n'hésite d'ailleurs pas, dans son étude de la fiction, à aborder le jeu enfantin comme il le fait de la fiction « adulte ». L'un comme l'autre sont des modalisations d'actions réelles, pour reprendre le terme de Goffman, qui instaurent un cadre pragmatique adéquat pour tous les participants. Pour l'auteur de *Pourquoi la fiction?*, la feintise ludique partagée est la base de toute fiction, même privée, même solitaire. C'est effectivement au tout début de l'enfance, grâce au contact des parents que l'enfant commence à développer ses compétences fictionnelles qui lui serviront plus tard dans ses jeux solitaires. Le jeu enfantin est souvent considéré comme un mode d'apprentissage où l'enfant explore différents types de situations. Pour Schaeffer cette exploration constitue sans doute la plus grande qualité de la fiction, tant pour l'enfant que pour l'adulte. En expérimentant nos affects fantasmatiques sur une note ludique, il est possible de les vivre tout en conservant un certain rempart qui nous empêche d'être envahi. Bien qu'il y ait au cinéma une relation qui s'établit entre le film et le spectateur, l'activité de ce dernier pendant une projection est également intime et personnelle : elle relève autant de la stimulation perceptive que lui donne le film, que de la stimulation imaginative solitaire auquel il se livre. Toutefois, comme l'a démontré Schaeffer avec le jeu solitaire de l'enfant, la feintise ludique partagée précède et encadre l'autostimulation imaginative intime. Le spectateur, à travers ses multiples interprétations, hypothèses et anticipations personnelles, est toujours, en définitive, en train de jouer avec et par le film. De plus, toujours selon Schaeffer, la fiction représente « un jeu avec des représentations, ou encore un usage ludique de l'activité représentationnelle. Or, l'activité ludique des facultés représentationnelles correspond à la définition même de la relation

esthétique » [Schaeffer, 1999 : 329]. L'activité ludique se confond avec l'expérience esthétique, le jeu rencontre l'art.

Goffman place également le jeu enfantin et la mise en scène dans le même type de cadre secondaire. L'activité ludique transforme substantiellement l'activité qui lui sert de modèle. Ainsi, les animaux (les humains tout autant) qui jouent à se battre ne se battent pas réellement, « par exemple, si les loutres jouent à se mordre, aucune morsure n'est sérieuse. En somme, on a la transcription, une transposition, une transformation [...]. Une séquence de jeu se substitue à une séquence de combat » [Goffman, 1991 : 49-50]¹¹. Cette altération en tant qu'activité autre que l'activité modèle est inscrite dans la notion même de feintise, qu'elle soit ludique ou non. Feindre de se battre, ce n'est pas se battre. En tant que spectateur, si mon expérience cinématographique est réelle et non altérée en soi (j'assiste réellement à la projection d'un film), je suis conscient que le film me donne à voir une modalisation d'activités réelles. C'est le fameux, « je le sais bien, mais quand même » de Mannoni, et c'est exactement de là que le spectateur tire son plaisir. De plus, bien des activités présentées dans les films me sont inaccessibles en tant que citoyen moyen d'une culture donnée. À première vue, il semblerait que le spectateur de cinéma ne participe pas au jeu, mais assiste plutôt au jeu des acteurs sur l'écran. Toutefois, un autre type de jeu s'établit entre le film et le spectateur, jeu qui peut prendre plusieurs tangentes.

Nous avons vu comment Schaeffer associe l'usage ludique de l'activité représentationnelle à la relation esthétique. Il est effectivement fort simple de rapprocher la définition même du jeu donnée par Huizinga ou Caillois de l'activité du spectateur. Pour le philosophe néerlandais, le jeu se définit

comme une action libre, sentie comme « fictive » et située en dehors de la vie courante, capable néanmoins d'absorber totalement le joueur ; une action

¹¹ Bateson tient le même type de réflexion à travers sa conception des cadres psychologiques entourant le jeu et le fantasme [Bateson, 1977 : 209-225].

dénuée de tout intérêt matériel et de toute utilité ; qui s'accomplit en un temps et dans un espace expressément circonscrits, se déroule avec un ordre selon des règles données, et suscite dans la vie des relations de groupes s'entourant volontiers de mystère ou accentuant par le déguisement leur étrangeté vis-à-vis du monde habituel. [Huizinga, 1951 : 34-35]

Rappelons également les six caractéristiques constituantes du jeu selon Caillois : activité libre, séparée, incertaine, improductive, réglée et fictive. Le spectateur est effectivement libre d'assister ou non à une séance, qui se trouve circonscrite dans l'espace (la salle de projection) et dans le temps (la durée du film), le dénouement est toujours incertain (bien qu'il soit parfois prévisible, il reste, somme toute, incertain), il s'agit d'une activité improductive tant pour le spectateur que pour la société (il s'agit souvent d'un simple divertissement), c'est également une activité réglée (autant en ce qui à trait au comportement du spectateur dans la salle, que le film lui-même en tant que structure sémantique), finalement, c'est une activité fictive qui n'a pas d'implication directe dans la réalité. De plus, toute la lignée des théories pragmatiques et cognitives, tant au cinéma qu'en littérature, a démontré comment le spectateur participe activement à l'élaboration du récit. À partir d'hypothèses, de questionnements, de remémorations, d'anticipations, d'affects, le spectateur demeure, en quelque sorte, le chef d'orchestre dans la construction qu'il fait du récit dans le mouvement de sa lecture. Les différentes compréhensions/interprétations d'un même film prouvent bien comment chaque spectateur est amené à échafauder ses propres conclusions sur un même récit. Certains films, conscients de cet aspect, vont justement jouer sur les attentes des spectateurs pour créer des fausses pistes, des interprétations multiples ou ambiguës. Si tout film de fiction (en tant que feintise ludique partagée) peut être ramené au concept de jeu, ils ne sont toutefois pas tous du même ordre. Caillois classe effectivement les différents types de jeux en quatre catégories, soit l'*alea*, l'*agôn*, la *mimicry* et l'*ilinx*, et deux modalités, soit la *paidia* et le *ludus*.

Les jeux qui relèvent de l'*alea* s'en remettent au hasard pour déterminer le dénouement de la partie-jeu. Les participants sont donc tous mis au même niveau, aucune habileté particulière ne peut altérer le cours du jeu qui demeure soumis aux fruits du hasard. Le cinéma connaît peu de jeu qui puissent se rapporter à l'*alea*, si ce n'est que certains films expérimentaux (certaine performance « live », telle que celle de Pierre Hébert qui gratte aléatoirement des cadres d'une pellicule en projection constante, le film abstrait prenant forme au fil de la performance). La télévision connaît peut être un peu plus ce type de jeu par l'aspect zapping qu'elle a développé au cours des dernières années; l'expérience télévisuelle devient un agrégat aléatoire des différentes émissions programmées par les multiples chaînes balayées par le téléspectateur. L'*agôn* constitue le groupe de jeux déterminé par la compétition de deux ou plusieurs participants. Au contraire de l'*alea*, c'est ici les compétences des individus qui sont à la source du dénouement final, tout autre aspect, tel que le hasard, est consciemment proscrit. L'*agôn* possède une grande place dans le cinéma de fiction, souvent dominé par le sens de l'intrigue. Le film à saveur d'enquête, policière ou autre, est sans doute le paradigme le plus évident de l'*agôn*. Plus encore, selon Bernard Perron, qui adapte les concepts ludiques de Caillois au cinéma narratif, bien qu'il faille considérer le cinéma comme un jeu qui se joue en deux temps et deux espaces, l'espace de la réalisation faisant face à l'espace de la réception,

cela n'empêche pas l'un ou l'autre de penser comme l'adversaire. De la même manière que la mise en intrigue et la mise en film doivent anticiper la réponse et l'activité perceptivo-cognitive du spectateur, ce dernier peut avoir à l'esprit les stratégies narratives que l'on pourra utiliser. Lorsque le spectateur est conscient qu'on freine sa progression ou qu'on réduit son savoir, c'est là que l'*agôn* est le plus saillant [Perron, 1997 : 196-197].

La *mimicry* est le jeu d'imitation et de substitution d'identité à la manière des acteurs de théâtre ou des personnages de carnivals. Évidemment, elle constitue l'aspect principal du film de fiction en tant que feintise d'assertions. Toutefois, certains films font de la *mimicry*

leur principale source d'inspiration et de réflexion. La satire, la parodie et le pastiche jouent de l'imitation afin de créer un jeu intertextuel où le film prend son véritable sens seulement dans le rapport qu'il entretient avec d'autres films. Finalement, l'*ilinx* est associé aux jeux de vertige, où la perte de repères spatio-temporels compose le plaisir même du jeu. Les jeux d'*ilinx* ont été associés autant aux films spectacles, qui usent de moyens techniques et technologiques afin de créer des sensations fortes au spectateur, qu'aux films plus ardues au premier abord, et qui demande une réflexion intense procurant une perte des repères. Deux types de films fort différents pour une même catégorie de jeu, l'*ilinx* étant provoqué tantôt par les sens, tantôt par la réflexion. À ces quatre types de jeux Caillois ajoute deux modalités dans lesquelles ils peuvent prendre part (peu importe le type). La *paidia* est le jeu libre, spontané, sans entrave qui prend forme pratiquement de lui-même sans une élaboration d'un système de règle à suivre. La *paidia* est souvent rapportée aux jeux enfantins qui se déroulent généralement dans cet esprit de liberté et de spontanéité. S'il y a des règles, elles se constituent dans le mouvement du jeu et sont susceptibles d'être modifiées à tout moment. Au contraire, le *ludus* est la modalité du jeu très réglé, coercitif et contraignant. Les règles y sont clairement définies et définitives. Le joueur, en entrant dans le jeu s'y soumet (librement), sous peine de déstabiliser le jeu en entier (et sans doute de s'attirer une sanction quelconque). Le cinéma de fiction dominant répond généralement à la catégorie du *ludus*, le genre dans lequel s'inscrit le film déterminant les règles de la mise en intrigue, le langage cinématographique déterminant les règles de la mise en film.

Avec l'aide des notions développées par Peter Rabinowitz, Bernard Perron, dans sa thèse *La spectature prise au jeu*, élabore un système de règles qui régissent plus ou moins strictement le cinéma narratif. Ces règles sont plus généralement considérées comme des conventions qui aident à guider la construction du film, dans l'espace de la réalisation, ainsi que son décodage dans l'espace de la réception. C'est ce que nous avons vu déjà avec Odin

à propos de la communication cinématographique en terme d'institution (rappelons que pour Odin, l'actant-réalisateur et l'actant-spectateur partagent le même espace de communication lorsqu'ils se conforment aux mêmes pressions venant de l'institution cinématographique dans laquelle s'inscrit cette communication). Relever les règles de l'institution signifie, en terme ludique, définir les consignes de lecture (mais également les consignes de réalisation) d'un film de fiction « imposées » par cette institution. La première règle établie par Perron (suivant Rabinowitz) est celle de l'attention. Le réalisateur a le pouvoir, et le devoir, de guider l'attention du spectateur tout au long du film, afin qu'il puisse repérer les éléments importants du récit qui lui permettront de comprendre l'ensemble du texte. Il peut le faire de manière globale et omnisciente ou de façon plus restrictive en fonction des stratégies narratives qu'il développe. En 1998, André Gardies notait déjà que le pouvoir de la focalisation du film relevait d'un procédé éminemment ludique : « parce qu'elle veille au réglage et à la distribution du savoir spectral; tant sur l'axe paradigmatique que syntagmatique, elle relève d'une stratégie de l'énonciation impliquant ce partenaire-adversaire qu'est le lecteur-spectateur » [Gardies, 1988 : 139]. La deuxième règle relevée par Perron est celle de la signification. Il s'agit de faire le lien entre le cadre secondaire qui est donné à voir par le film et le cadre primaire qu'il prend pour modèle. Ce processus est fait par le spectateur en fonction des informations fournies par le film. Perron s'appuie sur Sperber et Wilson et leur concept d'espace mutuel pour expliciter la relation qui s'établit au niveau de la règle de signification. « Lorsqu'un environnement cognitif est mutuel nous avons des données sur ce qui est mutuellement manifeste à tous ceux qui le partagent avec nous » et « toute l'information voulue pour la communication et la compréhension » [Sperber et Wilson, (1986) 1989 : 75, cit. in Perron, 1998 : 228]. La troisième règle constituante du cinéma de fiction est celle de la configuration. Le texte filmique crée des agencements qui font généralement écho à un système intertextuel. À

travers ce réseau de textes plus ou moins similaires que constituent les genres, le spectateur devient capable de repérer des « regroupements (*clumps*) de traits caractéristiques [qui peuvent] générer des attentes et susciter un sens de la complétion » [Perron, 1997 : 230]. La règle de configuration relève d'un traitement descendant des informations (*top-down*). Le spectateur part des notions qu'il possède déjà sur le genre et le cinéma narratif, pour repérer dans le film des traits qui y correspondent. La quatrième et dernière règle du cinéma de fiction est celle de la cohérence. Cette règle chapeaute, en quelque sorte, les trois autres et oblige le film à respecter un souci de cohérence, tant dans sa structure que dans ses motivations. Abuser de la focalisation uniquement pour flouer les pistes, avoir recours à des traits caractéristiques non pertinents pour un genre donné ou simplement user d'une mise en scène non conventionnelle peut créer chez le spectateur des effets d'incohérence si la situation n'est pas justifiée par le film. Plusieurs théoriciens n'aiment pas appliquer le terme de règle à la production cinématographique, bien qu'ils conviennent qu'il y existe certaines conventions. Et si convention il y a, nous suivons la logique de Perron pour qui « la synonymie entre règle et convention [n'est pas] gênante pour autant que l'on veuille renvoyer à : 1) des instructions que l'on doit connaître avant de pénétrer dans un espace ludique et imaginaire; 2) des critères de conduite; et 3) une entente qui régit l'interaction entre les joueurs » [Perron, 1997 : 217-218]. Finalement, précisons au sujet du système de règles du cinéma narratif qu'il s'agit de conventions plus ou moins strictes. Le cinéma étant dominé par l'esprit de la *mimicry*, c'est dans cette avenue qu'il se développe le plus adéquatement. Pour Caillois, « la *mimicry* est [d'ailleurs] invention incessante. La règle du jeu est unique : elle consiste pour l'acteur à fasciner le spectateur, en évitant qu'une faute conduise celui-ci à refuser l'illusion » [Caillois, 1959 : 66-67]. Nous venons de voir avec ce système de règles que Caillois avait tort de croire en une unique règle, ou du moins Perron a-t-il précisé à quoi l'acteur (ou le réalisateur dans notre cas) doit se conformer pour ne pas

commettre cette faute qui briserait l'illusion pour le spectateur. Cependant, ce que Caillois fait ressortir, c'est le jeu (en terme d'espace libre entre deux pièces d'un mécanisme) qui existe à même ce système et qui permet une « invention incessante » dans le cinéma de fiction.

Le système de règles établi par Perron sied à tout film narratif, mais comme nous l'avons dit, le genre correspond également à un ensemble de conventions à respecter, restreignant ainsi l'utilisation du premier système. La règle de la cohérence, par exemple, n'est pas soumise aux mêmes critères dans un film de science-fiction et dans un film historique. Il n'est évidemment pas possible ici de détailler les règles de chaque genre cinématographique qui, de toute façon, sont plus ou moins connues, ou du moins senties, par les spectateurs en général. Cependant, une classification globale en terme de promesses des genres, comme celle proposée par François Jost nous apparaît fort intéressante à développer pour notre propos. Dans son ouvrage, *La télévision du quotidien. Entre réalité et fiction*, l'auteur expose une répartition triangulaire des genres qui a l'avantage de permettre une gradation entre les genres « purs ». Pour Jost, « tout genre repose sur la promesse d'une relation à un monde qui conditionne la production et la réception » [Jost, 2004]. À partir de cette définition, Jost élabore trois genres dont les promesses sont fort différentes. Le mode authentifiant propose une relation au monde réel; il est composé de films qui font des assertions sur ce monde et sont susceptibles d'être questionnés en terme de vérité. C'est évidemment l'ensemble documentaire que nous avons défini dans notre deuxième chapitre qui demande une lecture documentarisante de la part du spectateur. Le mode fictif est celui que nous venons d'élaborer dans la première partie de ce chapitre. Les promesses de ce genre ne sont pas destinées au monde réel, mais au monde fictif, à la diégèse élaborée par le film. La notion de vérité cède le pas à la question de la cohérence et du vraisemblable. Finalement, un type d'émission télévisuelle semble poser problème pour

le théoricien, puisqu'il relève du monde réel, tout en étant encadré par des règles fictives : le jeu télévisé. Pour le catégoriser, Jost conçoit un troisième monde de référence, le genre ludique. Ce genre constitue à la fois une position entre les deux modes précédents et un autre niveau qui lui est propre. Les promesses du genre ludique sont tournées vers le monde réel, tout en étant en dehors de la question de la vérité. Il règle à la manière de la fiction des éléments du monde réel à des fins de divertissement ou de pures plaisanteries. « Au “pour de vrai” de l’info, au “pour de faux” de la fiction, il faut donc ajouter un “pour de rire”, plutôt tourné vers les effets du discours que vers l’intention qui le sous-tend » [Jost, 2001 : 22]. Présenté en tableau (figure 2)¹², cette répartition des genres permet de classer les différentes productions cinématographiques selon qu’ils empruntent tantôt au mode authentifiant, tantôt au mode fictif et tantôt au mode ludique.

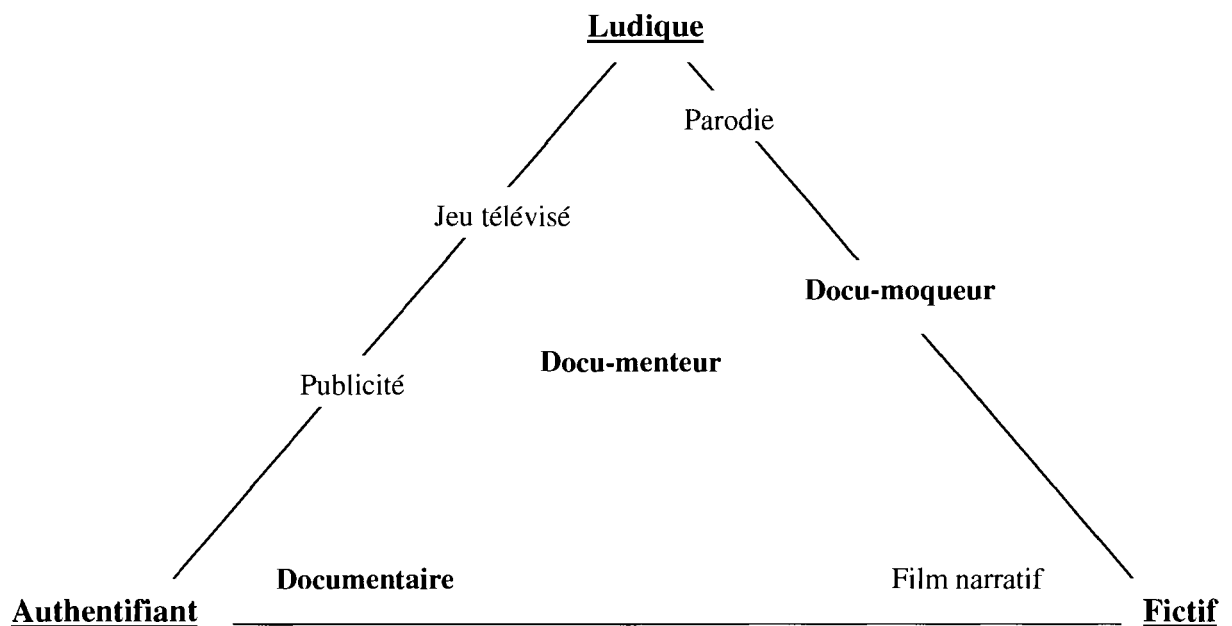


Figure 2

¹² Nous reprenons ici le diagramme de Jost et ses principaux termes, tout en y insérant les documents qui nous intéressent.

travers ce réseau de textes plus ou moins similaires que constituent les genres, le spectateur devient capable de repérer des « regroupements (*clumps*) de traits caractéristiques [qui peuvent] générer des attentes et susciter un sens de la complétion » [Perron, 1997 : 230]. La règle de configuration relève d'un traitement descendant des informations (*top-down*). Le spectateur part des notions qu'il possède déjà sur le genre et le cinéma narratif, pour repérer dans le film des traits qui y correspondent. La quatrième et dernière règle du cinéma de fiction est celle de la cohérence. Cette règle chapeaute, en quelque sorte, les trois autres et oblige le film à respecter un souci de cohérence, tant dans sa structure que dans ses motivations. Abuser de la focalisation uniquement pour flouer les pistes, avoir recours à des traits caractéristiques non pertinents pour un genre donné ou simplement user d'une mise en scène non conventionnelle peut créer chez le spectateur des effets d'incohérence si la situation n'est pas justifiée par le film. Plusieurs théoriciens n'aiment pas appliquer le terme de règle à la production cinématographique, bien qu'ils conviennent qu'il y existe certaines conventions. Et si convention il y a, nous suivons la logique de Perron pour qui « la synonymie entre règle et convention [n'est pas] gênante pour autant que l'on veuille renvoyer à : 1) des instructions que l'on doit connaître avant de pénétrer dans un espace ludique et imaginaire; 2) des critères de conduite; et 3) une entente qui régit l'interaction entre les joueurs » [Perron, 1997 : 217-218]. Finalement, précisons au sujet du système de règles du cinéma narratif qu'il s'agit de conventions plus ou moins strictes. Le cinéma étant dominé par l'esprit de la *mimicry*, c'est dans cette avenue qu'il se développe le plus adéquatement. Pour Caillois, « la *mimicry* est [d'ailleurs] invention incessante. La règle du jeu est unique : elle consiste pour l'acteur à fasciner le spectateur, en évitant qu'une faute conduise celui-ci à refuser l'illusion » [Caillois, 1959 : 66-67]. Nous venons de voir avec ce système de règles que Caillois avait tort de croire en une unique règle, ou du moins Perron a-t-il précisé à quoi l'acteur (ou le réalisateur dans notre cas) doit se conformer pour ne pas

commettre cette faute qui briserait l'illusion pour le spectateur. Cependant, ce que Caillois fait ressortir, c'est le jeu (en terme d'espace libre entre deux pièces d'un mécanisme) qui existe à même ce système et qui permet une « invention incessante » dans le cinéma de fiction.

Le système de règles établi par Perron sied à tout film narratif, mais comme nous l'avons dit, le genre correspond également à un ensemble de conventions à respecter, restreignant ainsi l'utilisation du premier système. La règle de la cohérence, par exemple, n'est pas soumise aux mêmes critères dans un film de science-fiction et dans un film historique. Il n'est évidemment pas possible ici de détailler les règles de chaque genre cinématographique qui, de toute façon, sont plus ou moins connues, ou du moins senties, par les spectateurs en général. Cependant, une classification globale en terme de promesses des genres, comme celle proposée par François Jost nous apparaît fort intéressante à développer pour notre propos. Dans son ouvrage, *La télévision du quotidien. Entre réalité et fiction*, l'auteur expose une répartition triangulaire des genres qui a l'avantage de permettre une gradation entre les genres « purs ». Pour Jost, « tout genre repose sur la promesse d'une relation à un monde qui conditionne la production et la réception » [Jost, 2004]. À partir de cette définition, Jost élabore trois genres dont les promesses sont fort différentes. Le mode authentifiant propose une relation au monde réel; il est composé de films qui font des assertions sur ce monde et sont susceptibles d'être questionnés en terme de vérité. C'est évidemment l'ensemble documentaire que nous avons défini dans notre deuxième chapitre qui demande une lecture documentaristante de la part du spectateur. Le mode fictif est celui que nous venons d'élaborer dans la première partie de ce chapitre. Les promesses de ce genre ne sont pas destinées au monde réel, mais au monde fictif, à la diégèse élaborée par le film. La notion de vérité cède le pas à la question de la cohérence et du vraisemblable. Finalement, un type d'émission télévisuel semble poser problème pour le

théoricien, puisqu'il relève du monde réel, tout en étant encadré par des règles fictives : le jeu télévisé. Pour le catégoriser, Jost conçoit un troisième monde de référence, le genre ludique. Ce genre constitue à la fois une position entre les deux modes précédents et un autre niveau qui lui est propre. Les promesses du genre ludique sont tournées vers le monde réel, tout en étant en dehors de la question de la vérité. Il règle à la manière de la fiction des éléments du monde réel à des fins de divertissement ou de pures plaisanteries. « Au “pour de vrai” de l’info, au “pour de faux” de la fiction, il faut donc ajouter un “pour de rire”, plutôt tourné vers les effets du discours que vers l’intention qui le sous-tend » [Jost, 2001 : 22]. Présenté en tableau (figure 2)¹², cette répartition des genres permet de classer les différentes productions cinématographiques selon qu’ils empruntent tantôt au mode authentifiant, tantôt au mode fictif et tantôt au mode ludique.

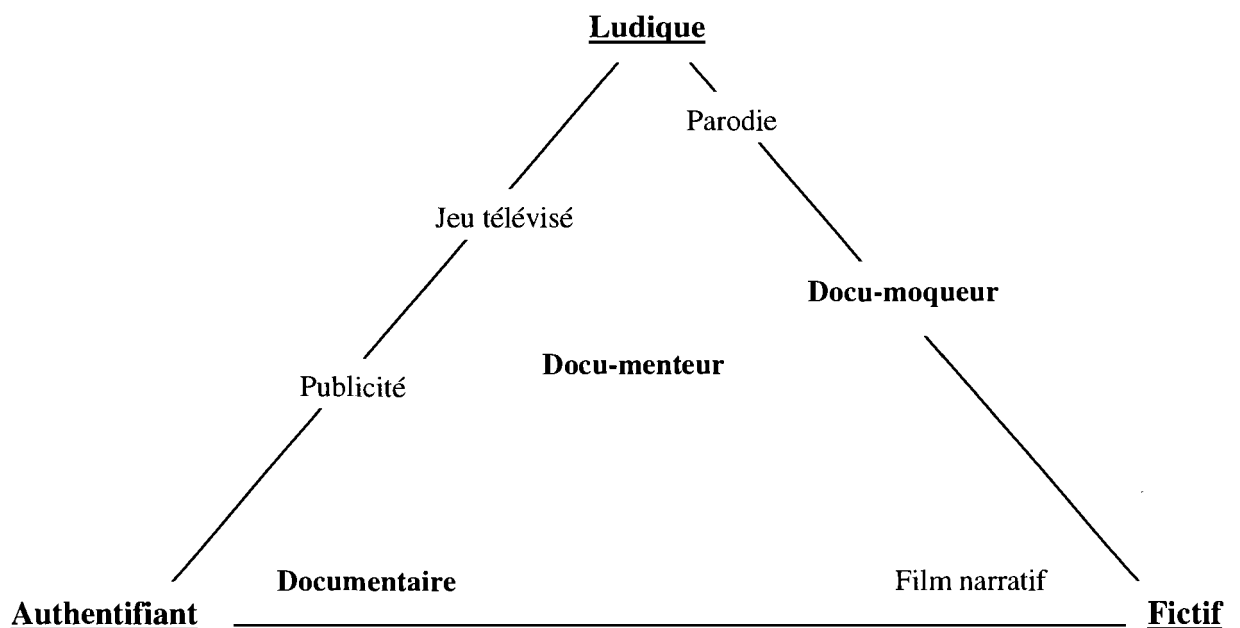


Figure 2

¹² Nous reprenons ici le diagramme de Jost et ses principaux termes, tout en y insérant les documents qui nous intéressent.

Selon Jost, les genres sont des interprétants de l'image qui servent de guide au spectateur. Plus le film se rapproche de l'une des pointes du triangle, plus il incite explicitement le spectateur à se référer à ce monde, et à développer un mode de lecture qui y correspond. À l'inverse, plus le statut du film est indéterminé, plus le spectateur est livré à lui-même et à la possibilité de choisir le monde de référence, selon sa propre expérience. Parlant du film *The Blair Witch Project* (que nous classons dans les docu-menteurs, au centre de la pyramide), Jost conclue que :

en fin de compte, c'est à lui [le spectateur] de décider s'il veut croire au premier degré à *Blair Witch*, parce qu'il garde au fond de lui l'idée que les sorcières existent, ou si au contraire il préfère regarder le film comme une bonne fiction, avec ses rebondissements, ses coups de théâtre, son suspens, ou encore, même, comme un jeu au second degré avec les codes du documentaire [Jost, 2004].

Les mondes de références établis par Jost utilisent différemment les règles relevées par Perron. Bien que celui-ci s'intéresse principalement au cinéma narratif, donc à l'univers fictionnel, il est aisé de transposer les règles qu'il développe aux deux autres régimes. Il s'agit toujours de répondre aux quatre règles, mais l'intention qui les chapeaute varie considérablement. La règle de l'attention fonctionne de la même manière pour le mode authentifiant et ludique, bien que les visées du réalisateur soient différentes. Si le documentariste échafaude une argumentation sur le monde, il se doit de guider l'attention du spectateur sur les aspects qu'il considère importants et significatifs. C'est d'ailleurs cet aspect qui, pour plusieurs, pose problème : la sélection d'éléments au détriment d'autres éléments concernant le monde réel porte souvent un point de vue tendancieux sur ce monde. Il faut cependant reconnaître que cette sélection est essentielle au développement d'un point de vue particulier. Comme le mode authentifiant se rapporte au monde réel pour produire du sens dans son discours, il répond à la règle de la signification en établissant un « espace mutuel » lui correspondant. Il n'hésite pas à vulgariser, à exemplifier ou à faire

contrepoint dans son argumentation afin de rester intelligible et significatif pour le spectateur. Sa configuration se fonde sur l'aspect intertextuel que forme l'ensemble documentaire, mais également sur le discours de sobriété établi par Nichols : le spectateur peut facilement, à partir d'un traitement descendant de l'information, repérer une forme argumentative ou descriptive dans un film documentaire. Finalement, la règle de la cohérence se présente également de la même manière qu'en fiction, bien qu'elle se rapporte à la fois à la construction du texte lui-même et à son sujet. Le spectateur possédant un savoir préalable est à même de déceler les incohérences dans l'argumentation. Quant au régime ludique, comme celui-ci construit un discours « pour de rire », comme le dit Jost, en relevant le caractère conventionnel des deux autres régimes, il est tout aussi crucial pour les effets qu'il recherche d'orienter l'attention du spectateur sur les aspects dont il compte se moquer. Il doit aussi être significatif quant au point de vue humoristique qu'il adopte s'il veut que l'espace de communication qu'il développe soit mutuel. Plus que tout autre régime, sa configuration se base sur la nature intertextuelle des genres, le traitement descendant est ici essentiel à la signification et à la cohérence : pour que les effets humoristiques recherchés soient atteints, il faut impérativement que le spectateur reconnaisse cette intention, mais également la relation particulière que le texte ludique tente de créer avec d'autres formes de discours. Ce dernier point nous conduit à la règle de la cohérence, puisque tout en transformant un certain type de discours en un autre, le texte ludique se doit de respecter les codes et les conventions des textes qu'il imite, tout en leur imposant une inflexion, sous peine d'être considéré comme décousu.

3.3 Application et détournement de règles

Parler de règles pour le cinéma narratif peut sembler au premier abord quelque peu restrictif. Cependant, il suffit d'envisager la perspective constructiviste du récit pour mettre en évidence l'agencement plus ou moins stable (en d'autres termes les règles) que suivent généralement les récits. De plus, l'approche sémio-pragmatique que nous nous sommes donnée permet de mettre en lumière un aspect souvent ignoré de la réception cinématographique, celle des institutions et de leur rôle médiateur. Puisque parler de règles, c'est bien faire ressortir le rôle de l'institution, structure plus ou moins tangible qui agit comme source de conventions auxquelles se réfèrent le réalisateur et le spectateur. Afin d'exemplifier cette situation, nous aimerions prendre appui sur un genre précis qui partage plusieurs figures avec notre objet d'étude : la parodie. Roscoe et Hight définissent d'ailleurs leur premier degré du faux documentaire comme celui de la parodie. Ce type de faux documentaire que nous qualifions de docu-moqueur prend effectivement un aspect de la culture qu'il amplifie et exagère au point d'en parodier les principaux traits caractéristiques (on reconnaît bien là la structure d'un film comme *This is Spinal Tap*). Si son aspect documentaire permet surtout de créer un effet humoristique en traitant un sujet de peu d'envergure par un style sérieux, il produit également un effet parodique face au projet documentaire lui-même. Mais avant de poursuivre l'analyse du docu-moqueur que nous retrouverons dans le dernier chapitre, voyons comment le genre de la parodie s'approprie et utilise les règles que nous avons définies.

La parodie est un genre qui s'élabore déjà dans les tout premiers systèmes de genre, celui de la poétique d'Aristote, par exemple. Bien que celui-ci n'ait pas traité en profondeur de ce quatrième volet de sa répartition en quatre genres que sont l'épopée, la tragédie, la comédie et la parodie (ou bien les textes qu'il a écrits ne se sont pas rendus jusqu'à nous),

elle ne constitue pas moins, pour Genette, un pôle essentiel au système aristotélicien. Le peu d'information sur la conception de la parodie selon Aristote conduit Genette à considérer trois définitions possibles quant à la nature du genre en question. Il s'agirait, d'une part, d'une modification de la diction d'un texte épique afin d'en détourner le sens premier, détournement qui agit par la façon de raconter, conservant ainsi le texte original inchangé. D'autre part, intervenant directement sur le texte, la tradition écrite ferait œuvre de parodie par des transformations minimales qui transposerait un texte épique vers un régime vulgaire. Enfin, la troisième hypothèse de Genette consiste dans le traitement d'un sujet de peu de valeur en un style épique, noble. Bien que sensiblement différentes dans leurs stratégies moqueuses, ces trois versions de la définition de la parodie « ont en commun une certaine raillerie de l'épopée (ou éventuellement de tout autre genre noble, ou simplement sérieux [...]) obtenue par une dissociation de sa lettre – le texte, le style – et de son esprit : le contenu héroïque » [Genette, 1982 :19]. Soucieux d'obtenir une classification claire et précise des différentes formes de la parodie, ou plus exactement des différents types de relations hypertextuelles, ainsi qu'une définition définitive pour chacun, Genette élabore un tableau (figure 3) qui tient compte de la relation entre l'hypertexte (l'imitation) et l'hypotexte (l'original) ainsi que du régime de l'hypertexte.

Relation	Régime	Ludique	Satirique	Sérieux
↓	→			
Transformation		Parodie	Travestissement	Transposition
Imitation		Pastiche	Charge	Forgerie

Figure 3

Sans entrer dans les détails de la classification genettienne qui dépasse considérablement nos préoccupations, il est intéressant de noter les deux types de relations que peut établir l'hypertexte avec l'hypotexte. Les transformations, dont fait partie la parodie, consistent en une déformation considérable de l'hypotexte. L'imitation quant à elle reprend au plus près le style ou la lettre de l'hypotexte afin de s'y conformer le plus possible. Les trois régimes peuvent être rapportés à l'intention de l'hypertexte : le régime ludique visant « une sorte de pur amusement » [Genette, 1982 : 36], le régime satirique cherchant à critiquer d'une manière agressive l'hypotexte, et le régime sérieux affectant une imitation pure, qui ne convoite pas un renversement quelconque du texte original (la transposition relève de la citation ou de l'allusion, alors que la forgerie se rapporte d'une manière ou d'une autre au plagiat).

Ce survol de la conception hypertextuelle de Genette permet d'envisager les règles constituantes de la parodie. Associée à une relation transformationnelle, la parodie, à l'inverse du pastiche, déforme considérablement l'hypotexte sur lequel elle se fonde. De plus, en vertu du régime ludique dont elle relève, cette déformation, en plus d'être identifiable en tant que transformation, se fait à des fins de divertissement seulement, contrairement au travestissement ou à la transposition. La parodie, comme la plupart des relations hypertextuelles, s'ancre dans un statut pragmatique particulier. Selon Genette, toujours, « l'hypertextualité se déclare le plus souvent au moyen d'un indice paratextuel qui a valeur contractuelle » [Genette, 1982 : 15]. Le cas de la forgerie est un peu particulier, puisque son but est généralement de ne pas être reconnue comme une forgerie. Le plagiat vise effectivement à effacer la trace de l'hypertextualité qui le constitue. Toutefois, sa véritable nature ne peut être relevée qu'une fois identifié le lien entre l'hypertexte et l'hypotexte. En ce qui concerne la parodie, une fois le contrat de lecture saisi, c'est-à-dire l'identification du statut hypertextuel, il s'agit de définir la nature de l'hypotexte, car

l'hypertexte ne prend son sens qu'en fonction de celui-ci. Linda Hutcheon, dans son ouvrage *A Theory of Parody*, insiste effectivement sur ce point :

When we speak of parody we do not just mean two texts that interrelate in a certain way. We also imply an intention to parody another work (or set of conventions) and both a recognition of that intent and an ability to find and interpret the backgrounded text in its relation to the parody [Hutcheon, 1985: 22].

Si nous adaptons les notions de l'approche ludique que nous avons explorées un peu plus tôt, nous rapprocherons la parodie de la *mimicry* de Caillois, selon la modalité du *ludus*. Rappelons-nous que pour Caillois, la *mimicry* est le jeu de l'imitation et du déguisement. « Mimique et travesti sont ainsi les ressorts complémentaires de cette classe de jeux. [...] Mais, comme il s'agit d'un jeu, il n'est pas essentiellement question de tromper le spectateur » [Caillois, 1958 : 63-64]. Effectivement, la parodie cherche à imiter de façon assez claire pour être reconnue une œuvre ou un genre selon les codes et les conventions de celui-ci, dans le but d'en détourner le sens premier. La modalité du *ludus* s'applique à travers les règles qui régissent la construction du texte parodique. Dans les termes genettiens, cela équivaut à un hypertexte qui relève d'une relation transformationnelle et d'un régime ludique. Afin de pousser plus loin ces deux notions, nous appliquerons les règles décrites par Perron à la parodie afin de comprendre comment celle-ci use de ces dites règles.

Tout d'abord, la règle de l'attention s'applique à deux niveaux. Dans un premier temps, la parodie doit attirer l'attention du lecteur/spectateur sur son statut pragmatique particulier. Le lecteur/spectateur doit reconnaître la nature parodique de l'hypertexte afin d'en appréhender le sens général. C'est le devoir de la parodie de signaler, par la voie d'indices clairs, sa nature hypertextuelle en guidant adéquatement l'attention du destinataire. Dans un deuxième temps, le texte parodique doit également guider conséquemment le lecteur/spectateur afin qu'il puisse identifier l'hypotexte. Il s'agit bien

sûr d'un effort à double sens. Le destinataire doit posséder un savoir préalable qui lui permet de reconnaître le texte parodié; il doit également avoir la capacité de déceler les indices que lui présente la parodie. Sans ce travail à double sens, le deuxième niveau d'identification ne peut être atteint et la parodie en perd de son sens. La reconnaissance de l'hypotexte par le destinataire permet de créer l'espace mutuel requis à ce type de communication. La règle de la signification s'applique à la parodie à cette seule condition. Le cadre secondaire que développe la parodie ne se rapporte pas directement à un cadre primaire, comme c'est le cas d'un récit classique, mais passe plutôt par un autre cadre secondaire qu'est l'hypotexte. Il s'agit donc de mettre en parallèle deux cadres secondaires face au cadre primaire originel pour en percevoir les variations. Pour Hutcheon la parodie prend son sens uniquement dans ce rapport entre deux cadres secondaires qui se chevauchent :

Both irony and parody operate on two levels – a primary, surface, or foreground; and a secondary, implied, or background one. But the latter, in both cases, derives its meaning from the context in which it is found. The final meaning of irony or parody rests on the recognition of the superimposition of these levels [Hutcheon, 1985 : 34].

Cette caractéristique particulière du texte parodique quant à la règle de la signification fait directement écho à la troisième règle qu'est la configuration. Pour permettre ce parallèle entre deux textes, la parodie doit impérativement référer au récit initial. En imitant les codes et les conventions d'un certain type de récit, la parodie, plus que tout autre texte, oblige le lecteur/spectateur à utiliser un mode descendant dans le traitement de l'information. C'est en ayant constamment en tête la structure de l'hypotexte que le destinataire peut apprécier pleinement le texte parodique. Toutefois, il faut préciser qu'en cinéma le genre parodique ne se limite que très rarement à un seul hypotexte. Les parodies du type *Scary Movie* (Keenen Ivory Wayans, 2000) puisent dans l'ensemble du genre d'horreur pour construire l'hypertexte, faisant des clins d'œil à plusieurs hypotextes à la

fois. Finalement, la cohérence de la parodie est également fonction de l'hypotexte (ou des hypotextes) qui sert de guide à la construction de l'hypertexte. Si ce dernier s'éloigne trop du premier, la notion d'imitation, même si elle se base sur une dose de transformation, s'estompe, et le texte perd de sa cohérence en tant que parodie. Encore une fois, les parodies cinématographiques visent davantage l'effet humoristique par le biais de la surenchère qu'un véritable souci de cohérence. Le texte dans son ensemble manque souvent de cette cohérence que cherchent à obtenir les films en général, mais à l'intérieur même des scènes, il y a un désir de se rapporter, de manière plus ou moins cohérente, à l'hypotexte. On voit comment les règles du jeu cinématographique sont imbriquées les unes dans les autres. Il s'agit d'un système dont les engrenages fonctionnent de concert. Il est rare de voir un film contourner une seule règle sans que l'ensemble du système n'en soit affecté.

Toute règle contient en elle-même la possibilité de l'enfreindre. En obligeant un certain comportement, la règle proscrit le comportement inverse. Searle l'avait bien compris en s'opposant à Wittgenstein au sujet du mensonge [Wittgenstein, 1953]. Wittgenstein considère le mensonge comme un jeu de langage en soi, avec ses règles constitutives, à apprendre et à maîtriser. Pour Searle, toutefois, le mensonge consiste simplement à enfreindre les règles de l'assertion [Searle, 1982 : 110-11]. À l'inverse, la fiction, comme nous l'avons exposé auparavant, est véritablement un jeu de langage à part, puisqu'elle se base sur un système de conventions bien à elle. Si la communication fictionnelle est possible, c'est en fonction de ces règles et de leur respect de la part des joueurs y participants. Comme l'écrit Perron : « [i]mpliqués dans une partie-jeu, de surcroît dans un jeu en deux mouvements, les joueurs doivent s'en remettre à leur comportement honnête et à leur bonne foi mutuelle » [Perron, 1997 : 237]. En terme purement ludique, voire agônistique, la notion d'honnêteté n'entraîne pas nécessairement l'abandon total de la ruse. Le cinéma de fiction, souvent dominé par le sens de l'intrigue, se développe à partir

de ces ramifications. Pour Johanne Villeneuve, l'intrigue « se révèle tout en ne révélant rien sur elle-même. Elle dévoile avant tout le caractère secret des choses. Elle s'expose dans sa résistance même à divulguer ce qu'elle est. On ne sait ce qui s'y trame, on ignore à quoi cela rime, mais on suppose, et on soupçonne » [Villeneuve, 2003 : xvii] Plus encore, le sens de l'intrigue développe chez le spectateur un horizon d'attente qui s'y subordonne, « le sens de l'intrigue guide le lecteur d'un récit, le rend avide de signification et d'intelligibilité, lui fait parfois entrevoir l'intelligence des choses là où il ne saurait y en avoir; il lui fait désirer du sens, parfois avec une telle démesure qu'il en contrevient au bon sens » [Villeneuve, 2003 : xvii]. Sans faire œuvre de tricherie, le texte joue évidemment sur cette ambiguïté propre au sens de l'intrigue, entremêlant parfois à l'extrême les différentes avenues possibles qui mènent au dénouement final. Le spectateur peut alors facilement tomber dans la fausse interprétation, avide qu'il est de voir du sens là où, parfois, il n'y en a pas. Il est possible de parler, comme le fait Raphaël Baroni, de bluff [Baroni, 2007], ou encore de coopération spectatorielle à la manière d'Umberto Eco [Eco, 1985], deux points de vue qui se basent sur le savoir encyclopédique et la compétence narrative du lecteur/spectateur pour comprendre comment ce dernier développe de fausses interprétations en comblant les vides et les parties ambivalentes laissées intentionnellement par le texte. L'utilisation du bluff n'est ni un mensonge ni une tricherie, mais une stratégie narrative qui use de la ruse pour dérouter et surprendre le récepteur.

Au-delà de la simple ruse, de la subtilité de l'intrigue, le cinéma de fiction est vraisemblablement susceptible d'être porté à un autre niveau par le non respect des règles qui l'encadrent. Un autre niveau parce que c'est bien ce que fait le tricheur lors d'une partie-jeu. Le tricheur ne nie pas le jeu, il ne le brise pas comme le négateur de jeu qui en refuse les règles. Le tricheur se sert des règles en feignant de les respecter, mais ce faisant il joue un autre jeu, dont lui seul connaît les véritables règles : ne pas se faire prendre. Dans

cette optique la tricherie « découvre un paradoxe qui réplique à l'infini celui du joueur. Parce qu'il joue lui-même avec le jeu, parce qu'il se joue du jeu, le tricheur est à la fois un hyperjoueur et un anti-joueur » [Villeneuve, 2003 : 57]. Évidemment, les règles de la fiction, comme celles de l'assertion, peuvent être enfreintes pour donner lieu à une tricherie. Dans la fiction classique, cette infraction aux règles ne relève pas tout à fait du mensonge puisque l'énonciateur en question n'est pas redevable au concept de vérité. Il s'agit plutôt d'un mensonge interne, qui est souvent senti par le spectateur comme une incohérence. En tant que meneur de jeu, le réalisateur a davantage que le spectateur la possibilité de s'adonner à une telle infraction. Puisqu'il est le premier joueur dans une partie-jeu en deux mouvements¹³, il peut, plus facilement que le spectateur, tricher avec les règles établies. La tricherie du cinéma de fiction va au-delà du simple bluff narratif. Il ne s'agit plus d'ouvrir de multiples hypothèses ou de laisser des vides qui seront comblés par le spectateur (parfois improprement), mais littéralement de faire dérogation aux règles établies. Perron analyse *Le Silence des agneaux* (Jonathan Demme, 1991) et démontre comment la règle de l'attention est violée pour tromper le spectateur de manière tout à fait gratuite. Tout au long du film des mentions écrites sont utilisées pour localiser l'action (*Memphis, TN. Clay Country, WVA. Shelby Country House. Etc.*). Toutefois, à la fin du film, la mention écrite devant localiser le personnage de Clarice n'est pas la bonne (*Calumet City, IL*). Elle est utilisée simplement pour confondre le spectateur sur la localisation de la descente policière [Perron, 1997 : 248-249]. Le spectateur de son côté, en tant que deuxième joueur, a plus de mal à tricher avec le film. On voit mal comment ce dernier pourrait commettre une telle infraction, si ce n'est qu'en se faisant raconter

¹³ La notion de partie-jeu en deux mouvements met l'emphase sur la particularité du jeu cinématographique : « Le mouvement initial revient au (meneur de) jeu. [...] Une fois cet ensemble terminé et déserté, le spectateur joue à son tour. [...] Les parties en deux mouvements ne sont pas des parties où les joueurs peuvent interchanger leur rôle (turntaking games) » [Perron, 1997 : 196].

l'histoire par quelqu'un, en se renseignant d'une quelconque manière sur les péripéties, ou simplement en commençant le film par la fin pour connaître le dénouement final avant même de commencer le film.

La question de la tricherie nous apparaît également comme une option possible pour le genre de la parodie. Évidemment, parler de tricherie dans la parodie implique nécessairement une transgression de ses limites. La relation de transformation et le régime ludique sont ainsi susceptibles d'être enfreints. Bien que Genette applique à la forgerie un statut particulier dans sa classification (imitation en régime sérieux), il est possible, en prenant la parodie comme point de départ, de concevoir cette forme singulière d'hypertextualité comme un fléchissement des règles de la parodie. La forgerie vise effectivement à occulter le lien hypertextuel qu'elle entretient avec son hypotexte. Genette la décrit de la façon suivante :

L'état mimétique le plus simple, ou le plus pur, ou le plus *neutre*, est sans doute celui de la forgerie. On peut le définir comme celui d'un texte aussi ressemblant que possible à ceux du corpus imité, sans rien qui attire, d'une manière ou d'une autre, l'attention sur l'opération mimétique elle-même ou sur le texte mimétique, dont la ressemblance doit être aussi transparente que possible, sans aucunement se signaler elle-même comme ressemblance, c'est-à-dire comme imitation [Genette, 1982 : 94].

En cherchant à passer pour un texte original, la forgerie trompe le récepteur sur sa véritable nature. C'est la règle de l'attention qui est détournée, et ce, aux deux niveaux d'identification : sur son statut hypertextuel d'abord, puis sur le texte source de l'imitation. En escamotant la règle de l'attention, c'est tout le système de règles qui se voit contourné puisque ni la signification, ni la configuration, ni la cohérence du texte ne sont réellement ce qu'elles semblent être. Le statut pragmatique de la communication se fonde sur un abus de confiance. La forgerie omet délibérément de fournir les indices nécessaires à l'identification de son statut hypertextuel. Elle peut même fournir de faux indices afin de renforcer l'adhésion de son lecteur/spectateur quant à son faux statut. La forgerie ne fait pas

simplement œuvre d'un mensonge interne, comme dans le cas d'une tricherie fictionnelle, elle ment sur son statut pragmatique; avant même d'entrer dans le texte le lecteur/spectateur se voit confronter à de fausses informations. Comme nous l'avons vu auparavant, le paratexte est un seuil à franchir avant d'entrer dans le texte. Il informe sur le texte sans en faire véritablement partie. Une fausse information du paratexte peut donc être interprétée comme un véritable mensonge. Genette précise que le contrat hypertextuel s'annonce le plus souvent dans le paratexte. Annonçant un type de contrat de lecture qui s'avère faux, la forgerie incarne véritablement le paradoxe du joueur défini par Villeneuve. S'il s'agit d'une forgerie qui imite un auteur en particulier, comme dans le cas du plagiat, les indices internes au texte peuvent permettre de repérer la nature du mimotexte, si le récepteur possède les connaissances préalables nécessaires à cet exercice. Toutefois, s'il s'agit d'un texte qui imite un genre, comme dans le cas d'une fausse biographie, la reconnaissance de son statut devient beaucoup plus difficile.

La forgerie pure peut certainement être considérée comme une tromperie, une tricherie de l'auteur face au contrat de lecture. Cependant, certains types de forgeries contiennent en elle-même leur autodestruction en prévoyant dès le départ un moment révélateur quant à leur statut fictionnel. Ces textes que l'on peut qualifier de mystification n'ont pas comme intention de tromper *ad vitam æternam* leurs récepteurs, mais seulement pour un certain temps. La mystification, au contraire de la forgerie pure, parsème son texte d'indices subtils qui laissent entrevoir son côté fictionnel : « si la démystification est prévue ou *prescrite*, c'est bien parce qu'elle repose sur un agencement sémiotique dont les incohérences lui permettent de s'autodétruire » [Jeandillou, 1994 : 187]. Cela dit, force est d'admettre que le texte s'adresse à un public averti susceptible de reconnaître ces indices, laissant les moins avisés dans l'ignorance et la fausse interprétation. Pour Jean-François Jeandillou, l'autodestruction programmée de la mystification littéraire participe du régime

ludique, puisqu'il ressort lui aussi d'un système réglé où les participants jouent chacun à leur manière un rôle essentiel dans la partie-jeu. L'auteur d'*Esthétique de la mystification* précise que

bon nombre de supercheries à caractère essentiellement ludique – les plagiats parodiques, les apocryphes satiriques et certaines suppositions d'auteur – requièrent du lecteur une participation active, en sorte que l'éventuel "jobard" n'est pas confiné dans un rôle de patient. Cette paradoxale réversibilité des rôles s'explique par cela que le secret, le mystère dont le texte est censément porteur, doivent être tôt ou tard percés à jour. En tant qu'il programme son propre démenti, le discours mystifiant propose alors un contrat peu commun : y est requise la collaboration de ceux des lecteurs qui acceptent d'entrer dans le jeu et, partant, de *faire le jeu* du falsificateur [Jeandillou, 1994 : 15].

La coopération spectatorielle chère à Eco est nécessaire au développement de la mystification. Le jeu de la mystification s'élabore en deux temps : une première approche du texte comme un original, puis un démenti qui altère considérablement l'ensemble de la signification du texte. Il ne s'agit donc pas, pour le récepteur de faire une sorte de chasse aux sorcières, repérant toutes les incohérences du texte afin d'en démonter la validité, mais, puisque ces incohérences sont voulues et stratégiquement dispersées dans le texte, d'en reconnaître la fonction indicielle. Contrairement à la forgerie, c'est une fois reconnue que la mystification se charge de son véritable sens. La mystification s'éloigne ainsi du mensonge, de la tromperie et de la tricherie par son caractère autodestructeur et, corollairement, par sa qualité initiatrice. Si la mystification s'adresse à un public avisé, se jouant ainsi de la crédulité de certain spectateur, elle relève surtout l'aspect contraignant de certains types de communications qui se rapportent au discours de sobriété et la foi qu'y porte le spectateur. En jouant sur les limites de la vérité et de la fiction, le texte mystificateur rend cette frontière d'autant plus saillante et se laisse voir pour ce qu'elle est réellement. « Concéder au texte mystificateur une vertu initiatrice, c'est en effet reconnaître que son ambiguïté, intentionnellement maintenue, tend à signifier la mystification elle-même » [Jeandillou,

1994 : 177]. Se situant entre la fiction hypertextuelle comme la parodie et la forgerie pure, la mystification fait ressortir avec plus de force que la première les abus de la seconde. La mystification utilise le bluff au niveau pragmatique pour dérouter le récepteur sur son statut, mais ne cherche pas à maintenir ce bluff, s'écartant ainsi de la simple tricherie.

Chapitre 4 Les jeux du faux documentaire

4.1 L'ambiguïté du faux documentaire

Comme nous l'avons vu, le faux documentaire dans son ensemble, c'est-à-dire les deux tangentes que nous avons relevées, tire son mode de réception de deux institutions tout à fait distinctes : celle du documentaire et celle de la fiction. Cette particularité propre au genre crée une ambiguïté palpable. Roscoe et Hight considèrent que ce genre s'adresse surtout à un spectateur « conscient et cultivé » face au média (*knowing and media-literate viewer*) [Roscoe et Hight, 2001 : 52]. Pour les auteurs de *Faking it*, le faux documentaire demande au spectateur d'être conscient de son essence fictionnelle. « To engage with the text at this level does require the viewer to watch it 'as if it were a documentary', but, nevertheless, to do so in the full knowledge that it is a *fictional* text » [Roscoe et Hight, 2001 : 52]. Le niveau de conscience demandé au spectateur pour décoder adéquatement le faux documentaire est particulièrement élevé. Les conditions nécessaires à cette activité se rassemblent dans le concept de lecteur modèle élaboré par Umberto Eco. Le sémiologue introduit cette notion dans son livre *Lector in fabula* pour souligner l'importance de la participation du lecteur dans la construction d'un texte. Sans y référer explicitement, c'est de ce modèle dont il est question pour Roscoe et Hight. Eco le définit de la manière suivante : « Le Lecteur Modèle est un ensemble de conditions de succès ou de bonheur (*felicity conditions*), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel » [Eco, 1985 : 77]. La nature hypertextuelle du faux documentaire demande effectivement, pour que son plein potentiel discursif soit actualisé, que l'on reconnaisse cette hypertextualité. Toutefois, le concept de

lecteur modèle n'est pas une caractéristique qui peut s'appliquer à tous les spectateurs. Il est facile d'imaginer que tous les lecteurs/spectateurs d'une œuvre ne rassemblent pas toutes les conditions de succès établies par le texte. Tous les textes ne demandent pas non plus le même ensemble de conditions de succès. Certains textes plus faciles d'approche construisent un lecteur modèle simple, alors que d'autres textes plus difficiles demandent un lecteur modèle plus complexe. De plus, la question se pose quant au véritable lecteur modèle qu'envisage le faux documentaire, et particulièrement le documentaire. Est-ce celui qui se fait prendre à la mystification et active la lecture documentarisante, ou est-ce plutôt celui qui repère l'aspect fictif du film et active la lecture fictivisante ?

Ainsi, Roscoe et Hight, en se basant sur le concept de lecteur modèle pour la réception des faux documentaires, ne relèvent pas pleinement l'aspect ambigu de ce type de texte. Pour ces derniers :

There is an assumption that audiences will recognise the text as a spoof, and in this way the filmmakers do not intentionally seek to confuse or misguide viewers. Mock-documentaries foreground their fictionality; their intention is to play with, undermine or challenge documentary, rather than to seek validity through an association with the genre [Roscoe et Hight, 2001 : 47].

La question de l'intention a déjà été explorée par Searle en ce qui concerne le statut de la fiction. S'il est vrai que l'auteur d'une fiction n'a pas l'intention de tromper son destinataire, Schaeffer quant à lui a souligné l'importance du cadre pragmatique pour que ce dernier reconnaisse l'intention de feintise ludique du premier. L'intention de l'auteur face à la réception de son oeuvre ne peut être réellement prise en compte dans une analyse de cette réception. Seuls les indices internes ou externes, implicites ou explicites, peuvent servir de relais à cette intention. Ce sont donc ces indices qui constituent le point de départ de l'analyse. Schaeffer nous en fournit un exemple en analysant un texte mystificateur écrit par Hildesheimer portant le titre *Marbot. Ein Biographie*. Bien que cette biographie soit en essence une fiction relatant la vie d'un certain Sir Andrew Marbot (personnage inventé par

l'auteur), la réception du livre à l'époque, tant par les critiques que par le grand public, fut celle d'une biographie réelle de type factuel. Pour se défendre d'avoir berné les lecteurs, l'auteur a précisé ses intentions lors d'une conférence : « Il est vrai que mon intention avait été de donner vie à Marbot, mais je ne voulais abuser personne, même si je me rends compte aujourd'hui que la révélation de son caractère fictif était peut-être trop caché et trop faible » [Schaeffer, 1999 : 134]. Schaeffer conclut que *Marbot* fonctionne davantage comme un leurre que comme une feintise ludique partagée (définition même de la fiction selon lui). Il note quatre critères qui font du texte un leurre. Le contexte auctorial donne à Hildesheimer une certaine crédibilité puisqu'il est l'auteur de plusieurs biographies sérieuses avant même d'entreprendre l'écriture de *Marbot*. La mimésis formelle, c'est-à-dire l'imitation des codes et des conventions des textes biographiques, renforce également la croyance du lecteur dans le statut factuel du texte. L'auteur connaît fort bien les conventions de la biographie et les applique à la lettre. De plus, le texte de *Marbot* met en relation un univers fictionnel et l'univers historique, mêlant des personnalités et des événements réels aux personnages fictifs inventés par l'auteur. Mais pour Schaeffer le point le plus important qui fait de *Marbot* un leurre, c'est le paratexte biographique. Sous-titre (une biographie), portrait de Marbot sur la couverture, index de noms (bien que seules les personnes réelles y apparaissent), ces indications visent clairement à établir le cadre pragmatique d'une véritable biographie. « En étendant la logique mimétique jusqu'au cadre pragmatique qui institue l'espace de jeu fictionnel, Hildesheimer, au lieu d'explorer une nouvelle forme de fiction, a enfermé ses lecteurs non initiés dans le piège (involontaire) d'un leurre » [Hildesheimer cit. in Schaeffer, 1999 : 145].

Issu de l'hypertextualité, le faux documentaire, quel qu'il soit, développe toujours un double discours, tantôt clairement établi et tantôt plus subtil. Pour Roscoe et Hight, tous les faux documentaires sont susceptibles, à des degrés différents, d'amener le spectateur à

une réflexion sur le documentaire et ses conventions. Sans rapporter l'hypertextualité dans son ensemble à une pratique qui incite nécessairement à la réflexion, il faut admettre que le parallèle qui se trace entre deux œuvres relevant d'un lien hypertextuel est susceptible de provoquer un questionnement sur ce dit lien. Pour Roscoe et Hight, c'est une propriété immanente du faux documentaire. « Many mock-documentaries treat the generic form as a given, while others incorporate a more explicit degree of reflexivity within its parodic exercise, but we argue that *appropriation inherently constructs a degree of latent reflexivity towards the genre* » [Roscoe et Hight, 2001 : 50]. Effectivement, si le faux documentaire relève d'une certaine manière de l'institution documentaire, ce n'est pas pour y puiser la source de son argumentation, mais plutôt pour créer un effet humoristique (*treat the generic form as a given*) ou pour en questionner l'idéologie directrice (*explicit degree of reflexivity*). La partie qui relève de l'institution documentaire relève d'une mimésis formelle. Le faux documentaire calque la structure textuelle du documentaire, mais les événements et les personnages qu'il dépeint sont purement fictionnels. Bien sûr, le faux documentaire peut faire usage d'îlots référentiels au même titre que la fiction, puisqu'au fond, il en est une par essence. Comme dans le cas de *Marbot*, ces références au monde réel s'entremêlent avec un univers fictif dans une syuzhet de type documentaire. Cette conjoncture donne souvent aux îlots référentiels du faux documentaire un caractère encore plus dénotatif que la fiction classique. À travers cette référence en trompe-l'œil, c'est la capacité référentielle même du « vrai » documentaire qui est critiquée par le faux documentaire. En conclusion nous disent Roscoe et Hight, la structure particulière du faux documentaire lui donne un caractère subversif face au discours de sobriété. Certains films font d'ailleurs de cette idée leur sujet principal, alors que d'autres développent ce discours en sourdine.

Le double discours du faux documentaire ne se met pas toujours en place de la même façon. Roscoe et Hight relèvent que certains textes traitent la forme documentaire comme un acquis alors que d'autres construisent une réflexion plus poussée sur ses codes et ses conventions. Pour notre part, nous pensons que le faux documentaire, par ce double discours, entraîne nécessairement une double lecture du film. Celle-ci se déploie différemment en fonction du régime propre à l'œuvre en question. Le docu-moqueur, qui s'appuie sur le régime de la complicité, favorise une double lecture simultanée, alors que le docu-menteur, qui puise dans le régime de la mystification, amène une seconde lecture subséquente. Ces deux stratégies fort différentes positionnent le spectateur tout aussi différemment.

Le docu-moqueur ne fonctionne pas comme un leurre, sa fictionnalité, comme le disent Roscoe et Hight, est effectivement mise au premier plan (*foreground*). L'entrée dans le film se fait sur la même base que n'importe quelle fiction. À partir d'indices clairs, soit au générique de début, soit dans l'épitexte, le spectateur est à même de construire un énonciateur fictif, et ainsi créer ce rempart dont nous parle Odin, qui « protège » le spectateur face à ce qu'il regarde. Le docu-moqueur cherche à fixer un pacte de lecture franc et loyal avec le spectateur qui entre ainsi dans le film avec les outils nécessaires à une bonne interprétation. La réflexivité à laquelle il invite est accessible et immédiate, et développe ainsi une double lecture simultanée. En dévoilant d'emblée sa nature fictionnelle, il propose un discours direct sur la forme documentaire. Le spectateur est invité à tracer un parallèle constant, tout au long du film, et ce, dès le début, entre l'hypertexte et l'hypotexte. Les règles du jeu hypertextuelles y sont ainsi clairement établies. Toutefois, il faut admettre que le spectateur n'est nullement obligé de les suivre avec autant de scrupule que le voudrait peut-être le réalisateur. Il peut effectivement se laisser porter par la fabula, sans faire l'effort de réflexion auquel le film invite. *This is Spinal Tap*, *Zelig* ou *C'est arrivé*

près de chez vous peuvent être regardés comme n'importe quelle fiction, sans entraîner une réflexion sur l'idéologie documentaire de la part du spectateur. Dans ce sens, la double lecture simultanée n'est pas un processus obligatoire à la réception du docu-moqueur et provoque, selon nous, un moins grand impact que le docu-menteur.

Le docu-menteur est beaucoup moins loquace sur son statut pragmatique. Bien des docu-menteurs ont, avec le temps et par le biais de la critique et de la rumeur, acquis leur statut fictionnel pour le grand public. Pourtant, force est de reconnaître que, comme dans le cas de *Marbot*, ce statut n'était pas clairement énoncé par le texte et le paratexte. Le docu-menteur invite le spectateur à entrer dans un documentaire. La construction d'un énonciateur réel est favorisée par des indices paratextuels et parfois épitextuels. Le contrat de lecture se fait alors sur la base de fausses informations. La situation de feintise ludique partagée s'oppose à celle d'une feintise ludique non partagée. À partir du savoir préalable qu'il peut avoir sur une œuvre, le spectateur peut savoir avant même de voir le film qu'il s'agit d'une fiction. Toutefois, si ce savoir lui manque, il ne peut que s'en remettre aux indices fournis par le film pour envisager le type de lecture à enclencher. Dans ce cas, il peut facilement se faire mystifier par le docu-menteur. Cependant, il ne désire généralement pas mystifier très longtemps son spectateur, puisqu'il sait que son potentiel discursif n'est pleinement actualisé qu'à partir du moment où le spectateur prend conscience de son statut fictionnel. Ainsi, le générique de fin offre le plus souvent les informations nécessaires à l'identification du statut de l'œuvre. Ce n'est qu'à la sortie du film que le spectateur réalise le véritable contrat de lecture. C'est pourquoi nous proposons l'idée d'une seconde lecture subséquente qui transporte le contrat de lecture du factuel vers le fictionnel. Ce retour en arrière provoque souvent un effet puissant chez le spectateur. La mystification possède effectivement une vertu initiatique supérieure à la simple parodie ou au pastiche déclaré. La seconde lecture subséquente impose au spectateur de faire un retour sur sa première lecture

afin de réévaluer ses croyances et les mécanismes qui l'ont poussé à ces croyances. Prenant ainsi conscience qu'il s'est fait joué lors de sa première lecture, l'aspect formel du discours documentaire lui apparaît avec toute sa force de persuasion.

Bien que ces deux régimes soient très différents dans les effets qu'ils provoquent chez le spectateur, la construction textuelle et l'horizon d'attente qu'ils développent sont étroitement liés. Il est ainsi légitime de traiter de l'ensemble des faux documentaires comme d'un genre uni, tout en étant conscient que deux régimes se côtoient à même ce regroupement.

Le faux documentaire étant fictionnel par nature, il est intéressant de se demander de quel type de feintise il procède. Nous avons déjà établi avec Schaeffer que la fiction classique se définit comme une feintise ludique partagée, insistant sur la notion de partage quant au cadre pragmatique de l'œuvre. Pour Jost, qui analyse également le discours audiovisuel en matière de feintise, cette notion se disloque en plusieurs alternatives. Tout d'abord, la feintise profilmique constitue le paradigme du cinéma de fiction et du documentaire. Dans cette catégorie Jost distingue la feintise itérative qui consiste à recréer pour la caméra un événement récurrent et probable en tant que tel. C'est par exemple *Nanook* qui recrée pour la caméra de Flaherty la chasse au phoque, ou encore les employés de Lumière qui « jouent » la sortie des usines. La feintise diégétique, quant à elle, consiste à créer un monde possible où évoluent des personnages et des événements. C'est évidemment l'ensemble du cinéma de fiction qui s'y retrouve. La feintise narrative est une feintise du discours. Au cinéma elle peut prendre l'aspect de la voix *over* d'un narrateur ou de la voix *in* des acteurs qui récitent des dialogues. Elle peut également se traduire en image par l'audiovisualisation d'un témoignage de l'un de ces narrateurs, c'est-à-dire la mise en image du récit du narrateur ou d'un personnage. Finalement, le paradigme du faux documentaire se retrouve dans le troisième type de feintise audiovisuelle que Jost appelle

feintise énonciative. Ce type de feintise se scinde encore une fois en deux possibilités dans lesquelles nous retrouvons notre docu-moqueur d'un côté, et notre docu-menteur de l'autre. La feintise énonciative est définie dans son ensemble par Jost de la façon suivante : « imitation de la matérialité d'un type de document, de la rhétorique, d'un genre ou d'un style d'une émission » [Jost, 2001 : 108]. Puis Jost distingue la falsification, feintise énonciative *in praesentia*, qui se laisse voir d'une manière ou d'une autre comme falsification. Pour l'auteur, la falsification se limite généralement à détourner un document authentique par « ajout ou retranchement de paramètres sonores ou visuels » [Jost, 2001 : 108]. Toutefois, la notion de feintise *in praesentia* nous apparaît tout à fait pertinente pour définir le docu-moqueur. Même si ce dernier recrée le plus souvent un document inexistant, il laisse au spectateur la possibilité de concevoir le document comme une imitation. Le deuxième type de feintise énonciative est le faux. C'est une feintise *in absentia*, qui ne laisse pas voir son côté imitatif et qui « [abouti] à la production de documents en apparence originaux » [Jost, 2001 : 108]. Le docu-menteur relève ainsi du faux que définit Jost. Mais selon nous, le docu-menteur ne peut être relayé au même rang que les véritables faux documents auxquels certains journaux télévisés ont parfois recours (détournement d'images réelles ou reconstitution non déclarée d'événements afin d'avoir des images à mettre sur un reportage)¹⁴. Le docu-menteur est effectivement une feintise énonciative *in absentia*, qui se présente comme un « document en apparence original », mais qui vise également à être reconnue, éventuellement comme un faux. « Le temps [...] constitue donc un paramètre essentiel : ne sera dit faux que ce que l'on aura pu, fut-ce par provision, tenir pour vrai » [Jeandillou, 1994 : 100-111]. Pour ce faire, le docu-menteur agit toujours en deux temps, incitant deux lectures différentes. Dans cette optique, il demeure dans la dimension ludique du discours audiovisuel. Il cherche à rendre compte des processus souvent automatiques de

¹⁴ Voir à ce sujet notamment « Info et usage de faux » dans *Télérama* No 2563, 24 février 1999, pp. 67-69.

la lecture documentarisante et de la construction d'un énonciateur réel en se moquant au passage de la crédulité de certains spectateurs. Ainsi, pour Jeandillou, pour qui la mystification littéraire s'apparente effectivement au monde du jeu, il convient pour le spectateur de se plier aux exigences (aux règles) de la mystification.

Pour n'être ni l'objet du jeu, ni hors du jeu, force est de se placer au niveau même du joueur, mais en respectant, bon gré mal gré, les règles qu'il édicte. Parce qu'il va de pair avec une extrême contrainte, ce ludisme retors se distingue à nouveau de la plaisanterie badine : [...] "Si une mystification fait rire, ce n'est ni sa victime, ni son auteur, mais un observateur dont la psychologie s'apparenterait à celle du spectateur de match dans un stade, de l'auditeur de jeux radiophoniques et télévisés, et du voyeur [Caradec, cit. in Jeandillou, 1994 : 198].

Une fois établi l'aspect ludique du faux documentaire, il est intéressant de se demander de quel type de jeu il s'agit. Suivant la typologie de Caillois, il nous apparaît clair que le faux documentaire est un jeu de *mimicry*, mais une *mimicry* qui se développe à un autre niveau que celle de la fiction classique. La mimésis à l'œuvre dans le faux documentaire est une feintise diégétique mais aussi, et surtout, une feintise énonciative. Le jeu particulier du faux documentaire se situe toujours autour de l'activation de la lecture documentarisante et de son inhibition. La nature du docu-moqueure s'apparente à une double *mimicry* : *mimicry* du monde réel comme n'importe quelle fiction, ainsi qu'une *mimicry* formelle d'un type de discours particulier. Le docu-menteur participe également de la double *mimicry*, mais y ajoute également une dose non négligeable d'*agôn* en camouflant ses jeux de *mimicry*. Les meilleurs docu-menteurs sèment le doute à partir de petits indices subtils, laissant le spectateur dans l'incertitude face au statut du film. Il se développe alors un esprit de compétition quant à l'identification du statut pragmatique de l'œuvre. Contrairement à ce que Schaeffer affirme au sujet de *Marbot*, qui était sans doute trop discret avec les indices de fictionnalité qu'il laissait, élargir la mimésis au cadre pragmatique permet aussi d'élargir l'espace de jeu fictionnel dans cette sphère, ouvrant

toute une panoplie de nouvelles stratégies textuelles. Comme le dit Bateson, « [c]ela nous amène à reconnaître une forme de jeu plus complexe : le jeu bâti non pas sur la prémisse : “Ceci est un jeu”, mais plutôt sur la question : “Est-ce un jeu ?” » [Bateson, 1977 : 214]. La multiplication des docu-moqueurs et des docu-menteurs ainsi que la constitution en genre du faux documentaire construisent un horizon d’attente propre à ce genre que le spectateur est de plus en plus habile à reconnaître.

Without reducing the reception of such texts to issues of competency, mock-documentaries do indeed require a certain level of visual sophistication and intertextual expertise. Yet mock-documentaries are an increasingly popular form within mainstream television and feature film, and consequently viewers are developing experience in engaging with such text [Roscoe et Hight, 2007 : 184].

Dans cette optique, il est possible d’envisager un lien de solidarité entre le régime de la complicité et le régime de la mystification. Si le docu-menteur est plus difficile à repérer que le docu-moqueur, puisqu’il donne moins d’indices sur sa fictionnalité, la popularité du docu-moqueur permet au public de développer une meilleure compétence pour repérer les faux contrats de lecture. De plus, le contact de plus en plus fréquent du public avec les docu-moqueurs favorise une meilleure réception de son régime voisin. Habitué à enclencher la double lecture simultanée, le spectateur est plus ouvert à la seconde lecture subséquente du docu-menteur. La frustration que provoque souvent le régime de la mystification est apaisée par l’accoutumance face au régime de la complicité.

Qu’il existe un lien entre le docu-moqueur et le docu-menteur qui influence la réception de l’un et de l’autre ne change pas la pertinence d’étudier les deux régimes séparément. Pour qui veut comprendre la particularité de chacun de ces régimes, ainsi que l’originalité de chaque œuvre dans un régime donné, il convient de se pencher distinctement sur l’un, puis sur l’autre. C’est ce que nous nous proposons de faire maintenant que nous avons survolé les jeux du faux documentaire dans son ensemble. Ce sera l’occasion de

mettre nos outils d'analyse à l'épreuve de la pratique. Notre mémoire s'étant surtout concentré à l'élaboration de ces outils, il nous reste malheureusement peu d'espace pour permettre des analyses en profondeur. Notre intérêt se situant au niveau pragmatique, c'est-à-dire le type de lecture et le contrat favorisé par le film à travers les différents indices qu'il donne au spectateur, c'est sur ces indices que notre analyse se portera. Chacun des films ayant le potentiel d'une recherche beaucoup plus approfondie, nous sommes conscients des limites de notre propre analyse. Toutefois, nous avons préféré, à la fois donner une plus grande place à l'aspect théorique de notre mémoire, et à la fois aborder un corpus assez large pour permettre une application de nos hypothèses à plusieurs œuvres. Celles-ci ont été choisies en fonction des différentes stratégies qu'elles élaborent, afin de donner un éventail assez large des nombreux faux documentaires qui existent à ce jour et des stratégies qu'ils utilisent.

4.2 Les docu-moqueurs : régime de la complicité

***Zelig* (Woody Allen 1983)**

Zelig est certainement une œuvre phare en ce qui concerne le docu-moqueur. Woody Allen qui se met en scène aux côtés de Mia Farrow ne laisse aucun doute possible sur la fictionnalité du film, malgré son imitation très juste du style documentaire. De plus, le sujet même du film est trop improbable pour laisser un doute à l'esprit du spectateur : l'histoire d'un homme caméléon, doté de la capacité de se transformer en fonction des personnes qu'il côtoie, devenant tour à tour noir, asiatique, rabbin ou simplement obèse en présence de ce type de gens. L'entrée dans le film se fait, pour le spectateur, à partir d'un générique minimal indiquant sur un fond noir la maison de production, le titre, puis,

immédiatement après, une mention écrite qui stipule : « The following documentary would like to give special thanks to Dr. Eudora Fletcher, Paul Dughuee, and Mrs. Meryl Fletcher Varney ». En faisant explicitement référence au film comme un documentaire, ce dernier carton a pour fonction d'inciter le spectateur à mettre en œuvre une lecture documentaristante. Ou, si l'on admet que le spectateur sait dès le départ qu'il s'agit d'une fiction, puisqu'il sait probablement qu'il s'agit d'un film de et avec Woody Allen, de faire prendre conscience à celui-ci de la qualité d'imitation du film dès le générique. Les premiers plans viennent appuyer cet effet en pastichant des images d'archives de manière très convaincante où Zelig parade dans les rues d'une ville en fête. En reconnaissant Woody Allen à l'écran, la construction d'un énonciateur réel est bloquée par le film. Les images en noir et blanc calquent parfaitement le style de l'époque par leur contraste élevé, leur grain apparent, leurs légères imperfections faisant preuve d'une conservation précaire, etc. Vient ensuite une série d'interviews contemporaines avec des intellectuels et des personnalités de la communauté scientifique qui commentent le phénomène de Zelig. Ils précisent notamment que, bien que Zelig fût très populaire à son époque, il a également été oublié très rapidement. Cette précision permet de placer le sujet même du film, c'est-à-dire le personnage de Zelig, dans un horizon possible de l'Histoire. En précisant que l'événement « fort populaire à l'époque » est tout de même tombé dans l'oubli, Saul Bellow, romancier et prix Nobel de littérature, reconforte le spectateur face à un événement important dont il n'a pas entendu parler jusqu'à ce jour, lui permettant ainsi d'appréhender la suite du film comme un événement ayant plausiblement eu lieu. C'est au savoir encyclopédique du spectateur et sa liberté d'attitude que le film cherche à répondre par cette assertion, en l'incitant à construire un énonciateur réel. Non pas que l'intention de Woody Allen soit de tromper le spectateur et de lui faire croire en l'existence de son personnage, mais son but étant de calquer avec le plus de précision possible le

documentaire d'exposé, son souci de cohérence va au-delà du film lui-même et cherche à s'ancrer dans l'expérience du spectateur comme un document qui expose un événement probable. Le système stylistique du film tout entier repose sur une imitation très bien maîtrisée du documentaire d'exposition. La construction d'un énonciateur réel qui, incitée dès le début du film par la mention générique, est renforcée à travers plusieurs stratégies utilisées généralement dans le documentaire. La voix *over* qui présente les événements tout au long du film est caractéristique de ce type de documentaire et met le responsable du discours du film dans la position d'énonciateur réel. Elle est effectivement cette voix extra-filmique, indéfinie et omnisciente propre aux documentaires, celle que qu'André Gaudreault et Philippe Marion qualifient de voix de Dieu [Gaudreault et Marion, 1994 : 12]. L'utilisation d'images d'archives de toutes sortes, autant cinématographiques que photographiques, vise également à donner à la caméra le statut d'énonciateur réel. Cette situation est d'autant plus marquante lors de la séquence d'enregistrement des séances entre la psychologue Eudora Feltcher et Zelig. Les techniques d'enregistrement sonore et visuelle utilisées par Paul Dughuee, cinéaste, sont alors entièrement dévoilées à des fins de méthodologies scientifiques. La caméra n'est d'ailleurs pas invisible. Zelig la regarde, l'identifie et la salue de la main, sachant qu'elle est là pour le filmer. C'est la conception de la caméra comme outil neutre d'observation qui est ici récupérée. La caméra apparaît alors comme un instrument de pure captation-restitution d'événements qui se déroulent devant elle, faisant fit de toute intention autre que celle de montrer. Le film de Woody Allen développe un horizon d'attente autour de l'idéologie documentaire. En construisant son film comme un pastiche documentaire, la question du vrai et du faux reste palpable, même si le spectateur sait, en définitive, que l'histoire est fictive.

À travers ses différents pastiches d'archives, Woody Allen prend bien soin de mélanger réalité et fiction, notamment en faisant rencontrer à son personnage fictif de

réelles personnalités de l'époque. Ainsi, *Zelig* est vu aux côtés de F. Scott Fitzgerald, Charles Lindbergh, Babe Ruth lors d'un match de baseball, et plusieurs autres. Le personnage s'ancre également dans la réalité à partir de la culture populaire qu'il influence considérablement (chanson à son honneur, poupée à son effigie, jeu pour enfant sur le thème du caméléon, film racontant sa vie, etc.). De plus, *Zelig* traverse également l'Histoire en s'imprégnant des événements historiques qui ont bien eu lieu, tel que le fascisme, où on le voit en compagnie de Hitler au milieu d'une foule de sympathisants nazis. Le trucage de cette séquence est si convaincant que l'on croit réellement voir Hitler interagir avec *Zelig* alors que ce dernier perturbe un discours à la nation du chef. Pour Schaeffer, le mélange de personnages fictifs et de personnalités réelles représente une des stratégies du leurre fictionnel (qu'il oppose à la feintise fictionnelle quant au cadre pragmatique partagé ou non), puisque le spectateur reconnaît la part de réalité dans l'image, mais ne voit pas nécessairement la part de fiction. Dans le cas de *Zelig*, puisque l'interprète n'est nul autre que Woody Allen, la part de fiction est facilement décelable. Le mélange de réalité et de fiction de *Zelig* souligne d'ailleurs le caractère fictionnel du film. En truquant des images d'archives avec une telle habileté, la contamination du monde réel par le monde fictif se fait à même l'image, renvoyant au pouvoir référentiel du cinéma et de la preuve par l'image. Toutefois, en se laissant voir comme trucage (à travers la figure de Woody Allen, toujours), le film dit en sourdine, « voyez comme tout est falsifiable ». Le sujet même du film est une mise en abîme de sa structure imitative. Quoi de plus propice comme fabula pour un pastiche documentaire que l'histoire d'un homme caméléon.

La lecture de *Zelig* se développe dans un processus double, créant ainsi un jeu narratif qui invite le spectateur à faire l'aller-retour entre le concept de vérité et celui de la pure fiction. Les indices pragmatiques de la fictionnalité du film sont trop patents et évidents pour laisser le spectateur dans le doute. Les transformations du personnage,

quoique techniquement irréprochable sont tout bonnement incroyables. Voir *Zelig* subir les différents tests médicaux pour soigner son état est également un moment de pur divertissement : on y voit entre autres le personnage marcher sur les murs et avoir les pieds retournés. Mais d'un autre côté, le pastiche est si bien réussi que le simple plaisir de douter reste saillant. *Zelig* se rapporte au monde de référence ludique établi par Jost, beaucoup plus qu'au monde réel, auquel il se rattache néanmoins en partie. Le texte développe en souterrain un discours sur le documentaire et son projet de véridicité. Le film de Woody Allen reste dans la feintise et ne se donne pas à voir comme un leurre. Il crée une feintise diégétique d'abord, en créant un monde plausible aussi proche du notre que possible, puis une feintise énonciative *in praesentia*, telle que la définit Jost. Ce type de feintise correspond à une falsification qui se laisse voir comme telle. De cette manière, le film attire l'attention du spectateur sur les figures de Woody Allen et Mia Farrow pour indiquer son côté fictionnel. La règle de l'attention est ainsi utilisée en fonction d'une complicité avec le spectateur. Une fois établie cette complicité, Woody Allen peut prendre plaisir à utiliser la règle de la configuration pour renvoyer au système stylistique du documentaire d'exposé. Rappelons-nous que cette règle consiste pour le spectateur à repérer le lien intertextuel entre la construction textuelle et un corpus à travers les traits caractéristiques communs à un genre (dans ce cas-ci le documentaire). L'imitation du documentaire renvoie ainsi à la lecture documentarisante qui se trouve tout de même bloquée au préalable par la règle de l'attention. C'est cette opposition entre la règle de l'attention et la règle de la configuration qui crée le jeu particulier de *Zelig*. La règle de la signification quant à elle se développe à deux niveaux. L'espace mutuel qui s'établit entre *Zelig* et le spectateur repose sur l'idéologie de l'institution documentaire. La double lecture simultanée est donc favorisée par l'appropriation des codes et des conventions du documentaire. Toutefois, comme c'est souvent le cas avec le pastiche, celui de Woody Allen ne se développe pas tant comme une

critique de l'idéologie documentaire que comme un hommage à ce type de production cinématographique. Le souci du détail qui pousse le réalisateur à se conformer au système stylistique fait preuve d'une profonde fascination pour ce genre, autant que d'un point de vue analytique sur sa structure. Le spectateur peut effectivement activer cette double lecture simultanée, mais il peut également se laisser aller à la fabula qui lui est présenté. Jouant la carte de l'honnêteté et de la complicité, Woody Allen met davantage l'accent sur la fabula qu'il présente (augmenté d'une touche d'humour par le biais de l'imitation qu'il déploie) que sur la critique de l'idéologie documentaire. Finalement, la règle de la cohérence prend son sens complet en rapportant le film au monde de référence ludique, ce qui permet d'apprécier le film quant au jeu qu'il établit sur le discours propre au genre documentaire. Si *Zelig* se rapporte effectivement au documentaire, c'est dans une optique humoristique déclarée, mettant en relation un sujet farfelu avec une structure discursive normalement réservé à des sujets sérieux.

***This is Spinal Tap* (Rob Reiner, 1984)**

This is Spinal Tap est un autre film qui se développe sur le mode du docu-moqueur, bien que les indices pragmatiques de son statut ne soient révélés qu'au générique de fin. Carl Plantinga rapporte que les premières diffusions du film furent malaisément reçues par le public, rapportant les paroles mêmes du réalisateur : « A small section of the audience laughed. The rest asked why we would make a serious documentary about a terrible band they had never heard of » [Reiner, in Plantinga, 1998 : 320]. En fait, selon Plantinga, ce n'est qu'après une performance du groupe fictif à *Saturday Night Live* que le film a commencé à connaître un réel succès, jusqu'à devenir pour une large part du public un film culte. Ainsi, *This is Spinal Tap* acquiert son véritable sens à partir d'une série d'indices extratextuels. L'épitéxte est dans ce cas précis fondamental quant à la réception adéquate

du public. *This is Spinal Tap* n'utilise pas la règle de l'attention de la même manière que Woody Allen. Le film ne souligne pas de manière aussi précise que *Zelig* son statut fictionnel à partir d'indices internes, mais relaie cette information par des indices externes révélateurs. Le film joue mieux la carte de la simulation en présentant des acteurs peu connus, la plupart n'ayant interprété que de petit rôle avant la diffusion de *This is Spinal Tap*. Cependant, le régime du film s'apparente davantage à la parodie qu'au pastiche comme dans le cas de *Zelig*. C'est que le film joue particulièrement sur la transformation minimale qui définit ce genre d'hypertextualité selon Genette. La parodie qu'élabore le film prend comme cible le monde du *Heavy Metal* en général. Les transformations humoristiques qui sont dispersées à travers le film visent à se moquer de l'attitude propre à ce milieu. En prenant la forme du documentaire, le contraste entre sérieux et comique rend l'aspect humoristique d'autant plus saillant. Ainsi, malgré les indices internes équivoques pointés par la règle de l'attention, le film utilise la règle de la signification pour laisser planer le doute quant à la véridicité de son sujet. L'incohérence qui se dessine entre le groupe et le véritable milieu du *Heavy Metal* rend l'espace mutuel de communication bancal. Le spectateur ne peut pas faire l'adéquation entre ce milieu reconnu pour sa virilité, son machisme et son désir de puissance brute et le groupe qu'il voit évoluer dans *This is Spinal Tap*. Comme dans le cas de *Zelig*, il appert que le groupe est davantage une imitation qu'un véritable groupe *Heavy Metal*, renvoyant ainsi à la nature imitative même du film. La séquence où Derek Small, le bassiste, est obligé de dévoiler à l'aéroport, devant deux douanières, le concombre qu'il garde dans son pantalon pour paraître plus viril en représente bien l'essence. Il cherche à se conformer à l'image du *Heavy Metal*, sans en avoir les atouts. De plus, les mésaventures du groupe semblent inspirées de plusieurs groupes célèbres comme les Beatles. Comment ne pas voir la rivalité de John Lennon et Paul McCartney lorsqu'il est question de l'arrivée de la femme de David St-Hubbins

(chanteur du groupe), qui prend beaucoup trop de place dans la vie de ce dernier, selon Nigel (guitariste).

Le film s'ouvre sur une introduction du réalisateur Martin Di Bergi qui présente le groupe ainsi que le documentaire qu'il en a tiré, c'est-à-dire le film que le spectateur s'apprête à regarder. Joué par Rob Reiner lui-même, il est possible pour certains spectateurs qui possèdent un savoir préalable sur le réalisateur de le reconnaître et d'y voir un indice de fictionnalité. Toutefois, cet indice n'est pas aussi efficace que peut l'être la figure de Woody Allen, beaucoup plus diffusée dans le monde. Vient ensuite le titre du film et un sous-titre : *A rockumentary by Martin Di Bergi*. Comme dans le cas de *Zelig*, le générique incite explicitement le spectateur à recourir à une lecture documentarisante. Le spectateur construit un énonciateur réel tantôt à partir de la caméra, lorsque le film imite le mode d'observation, proche du cinéma vérité, où le groupe est capté en direct lors de sa tournée américaine, et tantôt à partir du réalisateur et des différents membres du groupe. Ceux-ci deviennent effectivement à leur tour la source de l'énonciateur réel par le biais de l'imitation du mode interactif lors d'entrevues qui tracent l'historique et l'orientation générale du groupe. Ces énonciateurs réels sont cependant tous deux confrontés à des incongruités profondes qui remettent considérablement en question la notion d'énonciateur responsable propre au documentaire. Spinal Tap s'avère être un groupe dont le désir de gloire n'a d'égal que leur inaptitude à y arriver. Le groupe accumule les bouffonneries et les maladresses pendant les séquences en mode d'observation, preuve de leur profonde simplicité, ce qui contraste avec le sérieux et le machisme de l'attitude *Heavy Metal*. Par exemple, Nigel, le guitariste, se jette sur le dos, lors d'un concert, mais il est incapable de se relever; la scénographie défectueuse du spectacle empêche Derek Small, le bassiste, de sortir d'un cocon duquel il est sensé jaillir, faisant intervenir un assistant de scène à grand coup de marteau et de torche à souder; ou encore la reproduction du dolmen de *Stonehenge*

grand de 18 pouces, plutôt que 18 pieds (erreur de notation sur le plan de Nigel), descend sur scène. Tous ces exemples, qui sont loin de faire l'inventaire complet des bévues du groupe, mettent en doute la sincérité de l'énonciateur réel. De plus, le mode interactif fait ressortir des situations tout aussi cocasses dont la plus évidente est sans doute le destin macabre qui attend tous les batteurs du groupe. Ils ont effectivement tous connu une mort tragique et mystérieuse (Nigel parlant de la mort de leur premier batteur : « Authorities said best leave it unsolved »). Ces morts font une fois de plus référence à d'autres groupes qui ont effectivement connu la mort d'un de leur membre. Les multiples indices internes exercent une pression énorme quant au statut fictionnel du film. Encore une fois, la structure du film en documentaire laisse planer un doute suffisant pour semer la confusion chez le spectateur qui ne possède pas le savoir préalable sur le statut réel du film.

Ainsi, *This is Spinal Tap* favorise la double lecture simultanée, tout comme le faisait *Zelig*, mais en visant un autre mode de représentation documentaire. Le jeu de *mimicry* élaboré par le film prend comme cible les modes d'observation et d'interaction définis par Nichols. Cette *mimicry* est double, puisqu'en plus d'imiter un mode de représentation documentaire, le film imite également un aspect de la culture populaire qu'est le monde du *Heavy Metal*. Les deux jeux d'imitation ne se font cependant pas au même niveau. Dans un premier temps, l'imitation d'un type de discours cherche une conformité au plus près de son objet. La structure documentaire du mode d'observation et d'interaction est contrefaite avec soin et ne peut être relevée, en tant qu'imitation, qu'à partir d'une connaissance préalable du spectateur, ou en confrontant cette structure sérieuse avec le sujet représenté. La règle de la configuration est savamment utilisée pour que le spectateur rapporte le film à l'ensemble documentaire, et plus précisément au sous-ensemble des documentaires musicaux (ou *rockumentary* comme l'indique le sous-titre du film). Dans un deuxième temps, l'imitation du milieu musical est conçue pour ne pas coller entièrement à son sujet.

L'utilisation de la règle de la cohérence ne peut être comprise par le spectateur qu'en envisageant l'aspect parodique du film. Les altérations qu'il fait subir à l'attitude *Heavy Metal* sont trop importantes pour être comprises dans un véritable documentaire sur un véritable groupe. Pour actualiser le plein potentiel du film, le spectateur doit comprendre qu'il renvoie au milieu du *Heavy Metal* par la discordance qu'il y établit. Encore une fois, et peut-être davantage que *Zelig*, c'est le contraste entre la structure textuelle sérieuse et le sujet de peu de valeur qui provoque le plus grand effet humoristique. La feintise diégétique étant plus plausible que le film de Woody Allen, la feintise énonciative en gagne en persuasion. Bien que la feintise énonciative de *Zelig* soit extrêmement convaincante, son sujet rend l'adhésion du spectateur difficile. *This is Spinal Tap* se rapporte au monde de référence ludique, mais est également plus près du monde réel que ne l'est *Zelig*. Effectivement, si *Zelig* développe avec son spectateur une complicité quant à son statut fictionnel qui lui permet de se concentrer davantage sur sa fabula, celle-ci est trop foncièrement fictionnelle, justement, pour rapporter les événements racontés à une quelconque réalité possible (si ce n'est que par des îlots référentiels concernant certains événements historiques). *This is Spinal Tap*, malgré son côté absurde, reste davantage dans le monde du possible, se rapprochant ainsi du monde de référence réel.

***C'est arrivé près de chez vous* (Rémy Belvaux, André Bonzel et Benoît Poelvoorde, 1992)**

Tous les films qui s'entendent avec le spectateur sur une complicité quant à leur statut fictionnel ne relèvent pas du pastiche ou de la parodie. Certains films, c'est le cas de *C'est arrivé près de chez vous*, développe une critique acerbe de l'idéologie documentaire, jouant sur le principe de la déconstruction du discours propre à ce dernier. C'est ce que Genette définit comme le régime de la charge. *C'est arrivé près de chez vous* se positionne

d'emblée dans le monde de référence fictionnel par le sujet qu'il développe : une équipe documentaire suit en direct la progression d'un tueur en série, Ben (véritable nom du comédien Benoît Poelvoorde), qui livre à la caméra ses impressions sur le monde, ses techniques pour lester les corps, ses critères de sélection pour choisir ses victimes, etc. Le meurtre à l'écran étant une limite que le documentaire ne peut franchir sans tomber dans l'immoralité et l'illégalité, le spectateur ne saurait voir ce film à partir d'une lecture documentariste. Toutefois, comme dans le cas de *Zelig*, force est de reconnaître que le système stylistique du documentaire est finement reproduit, bien qu'il s'agisse dans le cas de *C'est arrivé près de chez vous* du mode d'observation. L'utilisation du noir et blanc donne à l'image une connotation de sérieux, renvoyant nécessairement à la notion d'archives, bien que le choix des documentaristes en ce qui concerne la pellicule soit expliqué par le manque d'argent durant le film. L'équipe de tournage est omniprésente durant le tournage. Le réalisateur s'entretient régulièrement avec Ben, le perchiste est vu à plusieurs reprises, et même la caméra devient un personnage à part entière puisqu'on s'adresse régulièrement à elle. La présence de cette dernière ainsi sentie, le caractère de captation-restitution impartial de la machine cinématographique en est renforcé. Le réalisateur intervient à deux reprises en s'adressant directement à la caméra pour dédier le documentaire aux perchistes qui se sont fait abattre pendant le tournage, répétant presque mots pour mots les mêmes phrases à chaque fois. Ces deux séquences mettent l'accent sur le caractère documentaire du film, incitant le spectateur à construire un énonciateur réel. Bien que le sujet du film se conjugue mal avec le monde de référence réel, la fabula reste tout à fait réaliste. Ben n'est pas seulement un tueur en série, mais apparaît souvent comme un simple citoyen. Les séquences où on le voit avec ses parents dans leur magasin (les vrais parents de l'acteur, dans leur véritable magasin d'ailleurs), ou au bistrot dont il connaît personnellement le tenancier, ont comme but de rapprocher le film du mode authentifiant.

Les stratégies ludiques de *C'est arrivé près de chez vous* sont à la fois insidieuses et sérieuses. La *mimicry* déclarée de la forme documentaire permet au spectateur de faire le lien par la règle de configuration pour reconnaître le type de discours qui est visé par la critique du film. La règle de la signification contribue à cette immersion en fournissant un espace mutuel basé sur le principe de complicité. Bien que l'univers de Ben ne corresponde à rien de ce que le spectateur peut connaître, il apparaît comme un personnage plutôt divertissant et presque charmant malgré ses activités malsaines, et gagne facilement la sympathie du public. Le personnage est certes excentrique, mais il reste tout aussi plausible. Sa gêne face à la caméra est ressentie dans les premières séquences du film, comme s'est le cas avec les gens qui participent généralement à ce type de documentaire vérité. Ben ne regarde la caméra que rapidement, du coin de l'œil en expliquant ses techniques pour cibler les gens fortunés, il demande même à la caméra si c'est lui ou les gamins en arrière plan qu'elle regarde. Plus il est en contact avec la caméra pourtant, et plus il gagne en confiance, allant jusqu'à suggérer au réalisateur certains plans ou certaines séquences à tourner. Le lien qui se tisse entre Ben et les documentaristes devient d'ailleurs de plus en plus serré. Ben s'intéresse d'abord de loin à ces derniers en se renseignant sur leur état. Puis il insiste pour les inviter à la plage pour manger des moules, ou les inviter au bistrot, et finit par financer le film pour permettre qu'il puisse être terminé. Ce lien privilégié entre le sujet filmé et l'équipe de tournage ainsi que l'influence de l'un sur l'autre est sans doute le point que le film cherche le plus à critiquer. Ben se sert rapidement du statut de confiance qu'amènent la caméra et l'esprit entourant la production d'un documentaire pour faciliter ses actions. En abordant une vieille dame seule, il prétend faire partie d'une émission de télévision qui tourne un reportage sur la solitude. Gagnant ainsi la confiance de la dame en question il s'introduit chez elle pour la tuer et lui voler ses biens, partageant les recettes avec l'équipe de tournage. Le documentaire et l'idéologie sur laquelle il se base sont ainsi

mis au banc des accusés, favorisant fortement la double lecture simultanée. De façon beaucoup plus évidente que ne peut le faire *Zelig* ou *This is Spinal Tap*, *C'est arrivé près de chez vous* met directement en rapport le discours documentaire avec des notions d'éthiques et de morales. Grâce à l'apparente contradiction entre l'essence fictionnelle et l'appropriation des codes et des conventions du documentaire la double lecture simultanée se fonde de façon évidente sur une visée critique du discours factuel en remettant en question la supposée impartialité du documentaire. En tant que discours qui s'élabore autour d'un type de discours (celui du documentaire), le film se rapporte au monde de référence ludique. Pourtant, le film ne joue pas la note humoristique comme c'est le cas pour *Zelig*. S'il le fait au début, par le biais du caractère singulier de son personnage principal, il abandonne vite cette tangente pour entrer de pied ferme dans la charge contre l'idéologie documentaire. L'équipe de tournage devient de plus en plus impliquée dans les activités de Ben, de manière plus ou moins directe au début, puis jusqu'à participer activement aux meurtres et aux viols perpétrés.

Les indices de fictionnalité pointés par la règle de l'attention ne sont pas nombreux, mais le seul sujet du film en est un assez fort pour permettre au spectateur de reconnaître le statut fictionnel du film. La captation des événements cherche à s'ancrer dans l'expérience des documentaristes pour favoriser la construction d'un énonciateur réel à partir d'eux. Toutefois, les deux séquences où le perchiste se fait abattre sont accompagnées d'une distorsion sonore qui renvoie davantage à l'état du perchiste lui-même qu'à l'appareil d'enregistrement. Ces effets sonores qui visent sans doute à faire ressentir au spectateur le drame de la situation relèvent d'une stratégie fictionnelle, et non documentaire. Une fois que le spectateur a identifié le statut de l'œuvre, il lui est possible de créer ce rempart dont nous parle Odin face à la fiction, afin de se laisser aller à la mise en phase nécessaire à l'immersion fictionnelle. C'est sans doute à travers cette stratégie de complicité que le film

arrive à créer l'effet critique le plus décapant. Le public, s'il ne peut s'identifier à Ben à cause de sa nature de tueur, prend en plus forte sympathie encore l'équipe de tournage qui, comme lui, reste observateur face au déroulement des événements. C'est au moment où la complicité entre les documentaristes et le public est à son paroxysme que le film entame un changement de cap. L'inconfort du spectateur s'amplifie au fur et à mesure que l'équipe de tournage s'immisce dans les méfaits de Ben. Comme si la participation des documentaristes faisait écho à celle des spectateurs qui se sont laissés aller à s'identifier à eux. *C'est arrivé près de chez vous* fait la critique d'un genre documentaire popularisé par la télévision qui cherche à dépeindre la vie quotidienne sans intervention, comme si la caméra captait le monde réel sans l'influencer. Directement inspiré de l'émission de télé-réalité belge *Strip-tease*¹⁵, le film travestit l'idéologie sous-jacente de cette émission pour la retourner contre elle-même. L'intervention excessive des documentaristes dans le film appelle une réflexion sur la contamination inévitable entre le sujet filmé et l'équipe de tournage, situation qui ne semble pas préoccuper l'émission que le film imite.

4.3 Les docu-menteurs : régime de la mystification

L'Affaire Bronswick (Robert Awad et André Leduc, 1978)

L'Affaire Bronswick s'ouvre sur le logo de l'ONF, producteur du film. L'organisme en question ayant un département important dédié au documentaire, cette première image est susceptible de favoriser la lecture documentariste. Toutefois, l'ONF produit

¹⁵ *Strip-tease* est une émission qui a été diffusée une fois par mois sur la chaîne de télévision belge RTBF entre 1985 et 2002. Elle se définit sur son site de la façon suivante : « STRIP-TEASE n'est pas du cinéma : tout ce qu'il montre est pris dans la réalité. [...] STRIP-TEASE essaie d'être honnête. Son souhait est que les gens filmés, toujours, se reconnaissent dans le film. Et que si d'autres s'indignent ou s'amusent de les voir ainsi vivre sur le petit écran, ils se fussent amusés ou indignés de même en les découvrant dans la réalité ». www.strip-tease-lesite.com

également des courts métrages de fiction ainsi que des films d'animation. La première hypothèse du spectateur attend donc une confirmation venant appuyer l'une de ces avenues. Puis, l'image enchaîne sur un vox populi concernant l'affaire Bronswick. L'ignorance des gens sur les détails de cette affaire conforte le spectateur quant à sa propre ignorance du sujet. C'est le même principe qu'utilisait *Zelig* avec l'intervention de Saul Bellow pour conforter le spectateur face à son ignorance d'un sujet historique d'importance. Plutôt que de recourir à un expert, *L'Affaire Bronswick* fait appel à l'opinion générale du grand public. Un carton blanc sur lequel défile une mention écrite suit immédiatement le vox populi : « [...] Pour la première fois à l'écran, voici le récit complet et détaillé des événements survenus entre le 12 juillet 1964 et le 1^{er} avril 1965 ». Cette mention écrite vient explicitement situer un événement dans le temps, faisant usage de référence. Celle-ci favorise la construction d'un énonciateur réel, puisqu'elle semble situer le discours dans le monde réel. En mentionnant « pour la première fois à l'écran », le carton continue le même procédé que le vox populi. Le choix du premier avril comme date qui clôt l'événement de l'affaire Bronswick peut être assimilé à un indice de fictionnalité, mais celui-ci est encore trop subtil pour être considéré d'importance quant au statut du film. *L'Affaire Bronswick* imite parfaitement le système stylistique du mode d'exposé. La voix over explique les tenants et les aboutissants de cette mystérieuse affaire, appuyée à l'image par le biais de simulations (signifié par une mention écrite au bas de l'écran), de témoignages des victimes et d'experts, et par des tableaux explicatifs, à la manière des documentaires pédagogiques et scientifiques. L'utilisation de quelques pastiches d'archives imitant le grain et les imperfections d'une pellicule mal conservée est également convaincante. Les événements dont fait état ces archives, la naissance de la télévision par le professeur Van Brügen, sont toutefois incorrects et peuvent indiquer au spectateur qui possède les connaissances préalables nécessaires le statut fictionnel du film. Les simulations elles-mêmes peuvent être

envisagées comme des indices de fictionnalité, vu les techniques d'animation utilisées pour recréer les scènes. Par exemple, la première simulation fait appel à la technique du papier découpé pour mettre en scène une femme qui crée la panique dans le quartier en faisant exagérément déborder sa laveuse à linge en utilisant une quantité astronomique de lessive. La touche humoristique qu'amène l'utilisation de l'animation dans cette représentation de l'événement sied mal à un documentaire sérieux qui s'attache à un sujet grave et austère. De plus, l'animation éloigne considérablement l'image de sa capacité référentielle, même si la mention « simulation » tend à expliquer cet éloignement et à réhabiliter ce lien naturel de l'image cinématographique. De plus, des entrevues avec les victimes concernées viennent ancrer les simulations dans le monde réel à travers le témoignage d'un je-origine réel.

Les événements dont fait état *L'Affaire Bronswick* sont en soi peu crédibles. Une marque de téléviseur, la Bronswick, utilisant un petit appareil appelé l'aliénode pousserait les téléspectateurs à la surconsommation. Ainsi, les victimes de la Bronswick racontent comment ils ont acheté des dizaines de boîtes de lessives, des dizaines de paires de pneus (alors qu'ils n'avaient même pas de voiture), des dizaines de montres identiques, etc. À travers l'enquête qui suit ces faits étranges, plusieurs experts sont consultés, tels que le docteur Louis-Philippe Cartier, trologue, ou encore Étienne Mercier-Seguin, socio-alienologue. Ces titres de profession semblent faire appel à un vocabulaire abscons dont les spectateurs ne détiennent pas tous les connaissances nécessaires pour y trouver un référent. Possédant un lien certain avec le discours de sobriété, les titres de docteur favorisent la construction d'un énonciateur réel par le biais du discours scientifique. Toutefois, il est possible de considérer ces titres comme des indices de fictionnalité, puisqu'ils ne renvoient à aucun référent dans le monde réel. Les explications concernant le fonctionnement de l'aliénode sont également douteuses. Ce petit appareil vient bloquer notre capacité à la consommation modérée à l'aide d'ondes captées par notre cerveau. L'animation qui

accompagne ici le commentaire de la voix over renvoie à un procédé souvent utilisé dans les documentaires scientifiques pour expliciter des mécanismes invisibles à l'œil nu. Il faut également replacer *L'Affaire Bronswick* dans son contexte initial. Réalisé en 1978, le film de Awad et Leduc s'appuie sur des préoccupations vives de l'époque. Le film coïncide avec certains questionnements sur les effets de la télévision et la société de consommation. Les réalisateurs font une conjoncture entre les deux problématiques, expliquant l'une par l'autre. Le thème développé par *L'Affaire Bronswick* fait écho à certains mythes plus ou moins élaborés qui pouvaient circuler à l'époque, la télévision étant en partie responsable de la surconsommation. Ces idées sont traitées de façon exagérée par les réalisateurs. La surconsommation dont il est question est tout bonnement extraordinaire et l'aliénation renvoie davantage à l'univers du fantasme qu'à la réalité.

L'Affaire Bronswick joue intelligemment avec les notions de lecture documentariste et de lecture fictivisante. Il fait vaciller le spectateur entre ces deux postures sans jamais affirmer de façon définitive à quelle institution il se rapporte réellement. Il donne cependant suffisamment d'indices pour que la compétition qu'il installe soit juste. Le spectateur peut raisonnablement considérer le film comme une fiction prenant le discours propre au documentaire comme structure textuelle. Le contexte de diffusion, dans ce cas, est très important face à la réception. Benoît Vanier rapporte dans son mémoire de maîtrise comment ses étudiants du Cégep sont souvent perplexes après le visionnement de *L'Affaire Bronswick* [Vanier, 1991 : 134-135]. Dépendamment de la présentation première du professeur, qui agit ici comme un indice externe, il est possible de favoriser l'une ou l'autre des lectures. Notre premier contact avec *L'Affaire Bronswick*, visionné dans un cours d'animation, nous a amenés à mettre en œuvre la lecture fictivisante. Le film de Awad et Leduc est un bon exemple de la réception ambiguë qu'entraîne le faux documentaire. Nous avons décidé de le classer dans le régime mystifiant

puisque les indices de fictionnalité restent internes au film, mais il n'est évidemment pas impossible de recevoir ce film comme une pure fiction dès la première écoute, et ce, sans même posséder un savoir préalable. L'inverse quant au docu-moqueur est également vrai, c'est-à-dire être mystifié malgré les indices de fictionnalité patents.

***Forgotten Silver* (Peter Jackson et Costa Botes, 1995)**

Peter Jackson et Costa Botes ont certainement réalisé le docu-menteur par excellence avec *Forgotten Silver*. Diffusé sur les ondes de TVNZ en Nouvelle-Zélande, dans le cadre du *New Zealand Film and Television Festival*, le 28 octobre 1995, le film se présentait comme un documentaire réel. Présentée en clôture du festival qui proposait une série de films de fiction d'auteurs néo-zélandais, l'œuvre de Jackson et Botes faisait découvrir Colin McKenzie au public de Nouvelle-Zélande, un pionnier du cinéma jusqu'alors ignoré. « Commence alors une enquête tout bonnement hallucinante qui nous prouvera, par l'image, comment cet illustre inconnu a inventé, avant tout le monde, et avec une rare ingéniosité, tant les techniques rudimentaires du Septième Art, que ses principales révolutions conceptuelles » [Dahan, 2002 : 65]. *Forgotten Silver* jouit d'un contexte de diffusion, ainsi que d'un épitexte idéal à la mystification qu'il met en œuvre. En 1995, le cinéma fête son centenaire d'existence et, en Nouvelle-Zélande, c'est un prétexte pour les archives nationales du film (*Film Archive*) pour faire appel au public afin de récupérer les vieilles pellicules qui dorment au fond des garages et des sous-sols de cinéastes amateurs. L'espoir des archives nationales du film est sans aucun doute de mettre la main sur quelques archives d'importances, telles que le font miroiter Jackson et Botes avec Colin McKenzie. La diffusion du téléfilm est également précédée d'un article dans le *Listener*, quotidien néo-zélandais, qui annonce une découverte d'importance pour l'histoire du cinéma et de la Nouvelle-Zélande. L'horizon d'attente établi de manière extratextuelle, le

public est en droit d'élaborer certaines hypothèses sur la validité du texte, et les réalisateurs ne déçoivent pas ces attentes. Les indices externes de factualité que met en place *Fogotten Silver* répondent réellement à la notion de mystification décrite par Jeandillou : « [o]n constate ici encore qu'un mimotexte, est-il parodique ou satirique, ne participe de la mystification que lorsqu'il fausse les modalités mêmes de sa réception : la mise en place de supercheres complémentaire [...] est pour ce faire indispensable » [Jeandillou, 1994 : 136].

La construction d'un énonciateur réel est favorisée par l'épitéxte d'abord, mais également par le paratexte. *The New Zealand Film Commission* et le *New Zealand on Air* sont associés à la production et leur apport au film est crédité dès l'ouverture, au deuxième carton du générique. Le *NZFC* est un organisme dont le rôle est d'aider financièrement la production du cinéma Néo-Zélandais [www.nzfilm.co.nz/AboutUs/Statement_of_Intent_2007_08_-_2009_10.aspx], et le *NZOA* est un organisme qui favorise le développement de la culture et de l'identité Néo-Zélandaise par le financement d'œuvres télévisuelles qui concernent directement la Nouvelle-Zélande, ainsi que par la conservation d'archives qui sont susceptibles d'un intérêt historique pour le pays [www.nzonair.govt.nz/vision_and_mission.php]. Le fait que ces deux organismes soient associés à *Forgotten Silver* ajoute considérablement à la crédibilité du film. Il ne viendrait pas à l'idée du public de Nouvelle-Zélande que ces organismes puissent aider au financement d'un canular. C'est Peter Jackson qui apparaît sur les premières images, présentant le contexte du film qui va suivre. Une mention écrite au bas de l'écran l'identifie comme réalisateur. Cette présentation correspond au je-origine réel et historique qu'est Peter Jackson. Le spectateur qui possède les connaissances préalables est à même de reconnaître l'individu. Dans le cas où il ne posséderait pas cette connaissance, il fait confiance à la mention écrite. Comme Jackson se présente sous sa véritable identité, de façon franche, le spectateur est en droit d'inférer que

son discours est tout aussi franc. Contrairement à Woody Allen dans *Zelig* ou Rob Reiner dans *This is Spinal Tap*, Jackson ne joue pas ici un rôle.

Le film retrace la vie de Colin McKenzie à la manière du documentaire d'exposé, s'y conformant au plus près. À ce niveau, la lecture documentaristante est renforcée par le système stylistique tout au long du film. La règle de la configuration demande aux réalisateurs de faire appel à des conventions bien connues des spectateurs. Ainsi, les codes classiques du documentaire sont tous présents : la voix over omnisciente qui guide le spectateur dans la biographie du personnage, les archives photographiques et cinématographiques noir et blanc de McKenzie, dont la mauvaise conservation se fait sentir, la couverture des quotidiens de l'époque qui exposent son avancement et sa chute dans l'industrie cinématographique, ainsi que les multiples témoignages de gens qui l'ont côtoyé, sa femme Hannah au premier rang, et l'apport du discours scientifique d'experts qui analysent ses œuvres. Le discours scientifique est d'ailleurs fort utile à renforcer la construction d'un énonciateur réel, car la multitude d'informations, plus douteuses les unes que les autres, est toujours accompagnée d'un expert venant expliquer les détails techniques de telle ou telle invention de McKenzie. La fabrication de stock de pellicule à base de blancs d'œufs, le premier film sonore (1908), la pellicule couleur conçue à partir de baies que l'on ne retrouve qu'à Tahiti (1911), etc. Ces informations très techniques, appuyées par des experts qui les authentifient, incitent le spectateur qui ne possède pas les connaissances préalables nécessaires à avoir foi dans le discours qui lui est présenté. Le principe de la preuve par l'image est également fortement utilisé par les photographies et les films de McKenzie. Afin de pousser cette logique à l'extrême, les auteurs vont jusqu'à authentifier par un film de McKenzie le premier vol de l'homme, celui de Richard Pearse, qui aurait devancé de plusieurs mois celui des frères Wright, mêlant ainsi dans un esprit somme toute

assez malsain¹⁶ la preuve par l'image d'événements réels et d'événements fictifs. En utilisant les techniques numériques, la date d'un journal tenu par l'un des participants prouve bien la date de l'événement. Le fait que cet événement réel (le vol de Pearse a bien eu lieu, sans doute après celui des frères Wright) qui n'a jamais été capté sur pellicule le soit maintenant dans un documenteur, sème le doute sur l'Histoire telle que le public se la représente. « The truthful elements contained within *Forgotten Silver* will now be considered tainted with the label of fiction and, as such, removed from history » [Roscoe et Hight, 2007 : 184-185]. En mélangeant les événements fictifs et les événements réels, en jouant la carte de l'identité culturelle et du mythe néo-zélandais, c'est la règle de la signification qui est utilisée à son plein potentiel. L'espace mutuel sur lequel repose *Forgotten Silver* prend racine dans ce qu'il y a de plus profond, à savoir le sentiment patriotique.

Le film de Jackson et Botes invite le spectateur à entrer dans un jeu de *mimicry-agôn* où la compétition se situe à l'intérieur même de l'œuvre et consiste à repérer la *mimicry*. Le souci des réalisateurs d'établir un cadre pragmatique propre au documentaire amplifie l'esprit de compétition. En fait, le faux cadre pragmatique instauré est essentiel à l'esprit ludique de compétition que veulent établir Jackson et Botes. Sur la base d'un contrat de lecture erroné, le film demande au spectateur s'il a la capacité de déceler la fiction dans ce qui lui est présenté comme un documentaire. La réception aurait été tout autre si l'article du *Listener* avait révélé l'aspect fictif du film. Le spectateur mis au parfum aurait regardé le film tel qu'il est, sans fournir d'effort à l'identification du statut réel du texte. Le paratexte mystificateur incite le spectateur à construire un énonciateur réel qui n'est remis en doute par aucun indice extratextuel. Seuls les indices internes au texte

¹⁶ C'est du moins ce que relève une lettre envoyée à la station de diffusion : « The connection with Richard Pearse was tasteless and left many in South Canterbury disappointed and angry » [Roscoe et Hight, 2006 : 184]

permettent de mettre en doute la sincérité de l'énonciateur. Toutefois, sur cet aspect, le film fournit une panoplie d'indices plus convaincants les uns que les autres. *Forgotten Silver* utilise les stratégies classiques de la mystification en péchant par un trop-plein d'information. L'ingéniosité de McKenzie et l'ensemble de sa vie semblent trop extraordinaires pour être vrai, « le destin unique de McKenzie atteint des dimensions épiques, tant il participe des grands événements du vingtième siècle » [Dahan, 2002 : 65]. De plus, l'histoire de ce personnage est trop bien documentée, il ne reste que très peu de zones d'ombres dans la biographie qui nous est présentée. Annoncé par l'épître et par l'introduction comme une découverte majeure, *Forgotten Silver* use de la surenchère pour impressionner le spectateur, et cette parade spectaculaire se transforme elle-même en un puissant indice de fictionnalité. En cherchant à en faire trop, à trop convaincre, c'est finalement l'effet inverse qui se produit. Du moins était-ce l'intention des réalisateurs :

We never seriously thought that people would believe it because we kept putting more and more outrageous gags – custard pies in the Prime Minister's face, making film out of eggs, and the Tahitian color film. We wanted the audience to start believing it and although by the time it was finished they no longer believed it they would still have had a good time [Jackson, 1996 : 23, cit. in Roscoe et Hight, 2007 : 176].

Ce que Jackson et Botes essaient de démontrer par cet exercice mystificateur, c'est que le spectateur doit être actif lors de la réception d'une œuvre. Il ne peut pas se contenter d'activer la lecture documentariste simplement par les indices paratextuels et par le système stylistique. C'est d'ailleurs ce que cherchent à dire la plupart des artistes, toute forme d'art confondu, qui s'adonnent au canular. Les conventions de réception par le contexte de diffusion et le contexte auctorial sont généralement remises en question par les faux et les canulars¹⁷. Orson Welles décortiquait habilement les rouages de ces conventions dans *F for Fake* (1974), en ajoutant lui aussi une mystification à la fin de son

¹⁷ Sur ce sujet, voir le numéro sur le canular dans l'art dans *esse arts + opinion* No 60, printemps/été 2007.

film. *Forgotten Silver* correspond véritablement à l'idée que Jost se fait du faux. La feintise énonciative *in absentia* se situe au niveau du film comme docu-menteur, mais également au niveau des fausses archives fabriquées de toutes pièces de mains de maître. Le film se situe, selon nous, au cœur même de la pyramide des genres de Jost. Par son statut réel, il se réfère au monde fictif. Par son statut feint, il se réfère au monde réel. Et par l'esprit ludique de compétition qu'il implique entre les deux premiers mondes de référence, il se réfère au monde ludique.

***The Blair Witch Project* (Edouardo Sanchez et Daniel Myrick, 1999)**

Le film d'Edouardo Sanchez et Daniel Myrick est probablement le faux documentaire le plus populaire à ce jour. Il a attiré l'attention de la critique autant pour les stratégies narratives qu'il utilise en tant que film d'horreur que pour l'aspect singulier de sa mise en marché. Durant les premiers moments de promotion du film, les producteurs annonçaient qu'il s'agissait d'un véritable documentaire. Les trois acteurs ont d'ailleurs été déclarés disparus et présumément morts sur le site Internet Movie Database avant la sortie officielle du film en salle. La plus grande partie de la promotion du film s'est faite à partir du site internet dont nous avons déjà indiqué la teneur. Les différents documents entourant la sortie du film ont également joué un rôle dans l'adhésion d'une partie du public dans la fausse nature factuelle du film. Les informations qui se retrouvent sur le site internet du film au sujet de la sorcière de Blair sont également attestées dans le film par des interviews des membres de la communauté de Burkitsville. La mention écrite qui ouvre le film favorise la construction d'un énonciateur réel. Cette mention écrite concorde d'ailleurs avec le système stylistique qui imite le mode d'observation. La mention du générique indiquait que les bandes tournées par les étudiants disparus avaient été retrouvées et le film est justement construit à partir de ces bandes. Les étudiants en question sont vus à la caméra,

ils s'adressent régulièrement à elle puisqu'elle est tenue par l'un des membres de l'équipe. Le film est monté à partir de deux caméras distinctes, une caméra à pellicule noir et blanc 16mm, et une caméra vidéo 8mm. Les images en noir et blanc renvoient au véritable documentaire que les étudiants devaient tourner, alors que la caméra vidéo est utilisée pour le propre plaisir dans l'esprit d'un *making of*. L'énonciateur réel se construit autour de ces deux caméras et de leur pouvoir d'enregistrement, mais également autour des caméramans qui vivent les événements. La présence des caméras est ressentie par l'adresse directe à celles-ci alors que les caméramans deviennent des entités réelles à partir de leur maniement précaire. Les effets de bougés et les tremblements de l'image traversent le film entier, renvoyant incessamment à la présence de celui qui tient l'appareil cinématographique. Les acteurs non professionnels aident à construire un énonciateur réel, et leur performance adéquate ne permet pas de déceler leur jeu. Le film construit une fabula qui s'inspire largement du genre de l'horreur. Les situations de stress et d'intensité sont convaincantes et appuient une fois de plus la construction d'un énonciateur réel. Les réalisateurs ont d'ailleurs volontairement soumis les acteurs à un régime restreint pour provoquer en eux une carence comparable à celle de leur personnage. De plus, le scénario très limité, laissait une grande place à l'improvisation, les acteurs ne savaient pas exactement quelles péripéties ils allaient vivre. La scène où les étudiants se font réveiller la nuit par des mouvements brusques sur leur tente provoque une panique chez les personnages qui est tout à fait convaincante pour le spectateur.

Les indices de fictionnalité sont très peu nombreux dans *The Blair Witch Project* puisque celui-ci joue la carte de la croyance du public dans les phénomènes étranges. De plus, les réalisateurs ont pris soin d'élaborer plusieurs pistes possibles au sujet de la sorcière en question, certaines plus réalistes, capables de convaincre les moins crédules (l'histoire d'un tueur en série qui aurait rôdé dans les bois de Burkitsville). Pour Jost :

Il n'est pas besoin de faire une étude en réception pour faire l'hypothèse qu'un tel film [...] a touché deux publics différents [...] au point de vue de l'adhésion et des croyances qu'il a entraîné. Un des publics a prit ce film comme un documentaire attestant de problèmes paranormaux, l'autre public a pris ce film comme une fiction distrayante malgré le fait qu'il mobilise tous les codes audiovisuels du cinéma du réel. Pour moi, seul compte ce constat. Que l'on puisse regarder *Blair Witch* comme une histoire véridique, ou comme une pure invention, c'est-à-dire une fiction, atteste que la croyance a un rôle bien plus déterminant dans la réception que le savoir sur le langage cinématographique [Jost, 2004].

Il faut avouer qu'en s'assurant bien de ne pas trop en montrer, Sanchez et Myrick s'appuient sur une notion qui est tout à fait personnelle à chaque spectateur : la croyance au surnaturel. Le film qui participe autant du fantastique que de la mystification use effectivement de l'indétermination à son avantage. En évoquant plus qu'il ne montre et en suggérant plus qu'il n'impose, il laisse au spectateur le soin de combler les trous savamment disséminés dans le texte. La règle de l'attention semble à première vue défaillante, mais elle n'est que plus subtile. Les indices extratextuels et l'épitéxte ayant déterminé un cadre pragmatique factuel, le système stylistique venant l'appuyer, la fabula s'en remet totalement à la croyance du spectateur. C'est la règle de la signification qui prend le pas. Le spectateur qui ne reçoit qu'un minimum d'information se voit obligé de compléter avec ses propres idées, ses propres connaissances sur le sujet. De la même manière que l'indétermination dans le texte peut relever de l'esprit ludique par la participation qu'il impose au lecteur/spectateur, l'indétermination même du texte relève également d'un jeu, à la fois plus subtil et plus radical (à prendre au sens de racine) que la fiction classique. Comme le dit Mélanie Carrier qui rapproche les effets textuels du genre fantastique et du genre mystificateur :

par le biais du jeu comme activité (praxis) s'effectuant dans un intérieur-fiction et dans une conscience d'un extérieur-vie réelle, nous avons pu opérer une distinction structurante entre le texte mystificateur qui repousse le seuil de la fiction dans le réel et le texte fantastique qui fait reculer le seuil de la vie réelle dans la fiction. Dans les deux cas, on nivelle explicitement les habitudes et la vie réelle avec l'inédit et le fictif en soulignant leur

incompatibilité au lieu de la gommer comme dans la plupart des autres fictions [Carrier, 2003 : 141].

La particularité de *The Blair Witch Project* est de relever de ces deux genres en même temps. Les limites de la fiction sont repoussées dans le monde réel en même temps que celui-ci est repoussé dans le monde de la fiction.

***Opération Lune* (William Karel, 2002)**

Présenté sur Arte le 16 octobre 2002, le film de William Karel prend comme prémisse une simple conjoncture entre la Nasa et le réalisateur Stanley Kubrick. Pour recréer la luminosité particulière des tableaux de la renaissance lors du tournage de *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975), ce dernier a reçu l'autorisation de l'agence américaine d'utiliser une de leur caméra unique en son genre, lui permettant de filmer à très basse lumière. La question que pose Karel dans son film : pourquoi ? Quel intérêt avait la Nasa à faire ce geste de générosité ? L'enquête qui suit cette question mène à l'élaboration d'une des plus grandes mystifications de l'histoire : l'homme n'a jamais marché sur la lune, les images diffusées partout dans le monde ont été tournées en studio par l'un des maîtres du cinéma, Stanley Kubrick.

Le film commence sur les images de la femme de Stanley Kubrick, surplombées de la voix over traditionnelle au documentaire d'exposé. Après une brève introduction sur l'intérêt que portait le réalisateur pour l'objectif de la Nasa, un court générique présente le réalisateur William Karel, le producteur Arte, et le titre. La construction d'un énonciateur réel s'impose moins frontalement dans le cas d'*Opération Lune* que ne le faisait *Forgotten Silver*. L'usage de la règle de l'attention est moins direct, elle ne pointe pas explicitement le statut de l'œuvre par une mention au générique. Elle se contente plutôt du système stylistique pour inciter la lecture documentarisante. Rediffusé au Québec sur le canal

Historia, la chaîne qui présente généralement des documentaires sérieux a cru bon d'ajouter une notice avant le film : « Avertissement. Vous allez voir un document exceptionnel. Regardez-le attentivement. JUSQU'À LA FIN. » Sans vendre le principal intérêt du film qui consiste dans sa nature mystificatrice, la chaîne insiste pour que le spectateur regarde le film « jusqu'à la fin », puisque ce n'est qu'à ce moment que celui-ci pourra identifier le statut fictionnel du film. Cet avertissement n'est pas vain pour une chaîne qui ne désire pas mentir à ses spectateurs, puisque Karel va très loin pour favoriser la construction d'un énonciateur réel. Le sujet même du film porte à adhérer à son argumentation. La mise à jour d'une mystification telle que le propose *Opération Lune* paraît être un très bon sujet pour un documentaire d'enquête sérieux. En revanche, mystifier le spectateur avec la révélation d'une mystification semble à première vue une idée assez douteuse. Mais la mise à jour du complot n'est pas le seul indice de factualité. Les principaux acteurs de la scène politique américaine de l'époque se sont prêtés au jeu de Karel et ont accepté d'incarner leur propre rôle à l'écran pour confirmer et documenter la théorie du réalisateur. En fait, plusieurs de ces entrevues ont été réalisées pour le film lui-même, alors que d'autres, antérieures aux films, ont été détournées de leur sens premier pour s'insérer dans l'argumentation de Karel. Une entrevue avec M. Haig sur le Watergate, par exemple, ou encore avec D. Rumsfeld sur la Guerre du golf. Ainsi, le spectateur voit se succéder des interviews de Henry Kissinger (secrétaire d'État sous Nixon), Lawrence S. Eagleburger (Conseiller personnel de Nixon), Donald H. Rumsfeld (Conseiller personnel de Nixon), Richard Helms (Directeur de la CIA), Christiane Kubrick (femme de Stanley Kubrick), Buzz Aldrin (Astronaute – mission Apollo 11), et plusieurs autres encore. Tous ces personnages sont fortement associés au discours de sobriété défini par Nichols et une crédibilité certaine découle de leur présence. Il est difficile de croire sans en avoir les connaissances préalables nécessaires que toutes ces personnalités se sont prêtées à une blague monumentale. De plus, les événements

historiques sur lesquels se base Karel sont bel et bien réels. Stanley Kubrick a effectivement tourné *Barry Lyndon* avec une caméra de la Nasa. Les dates de la production de *2001 : A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968) concorde effectivement plus ou moins avec les images de l'alunissage. La théorie du complot entourant les images des premiers pas de l'homme sur la lune est également une théorie sérieuse soutenue par certains auteurs¹⁸. Des documentaires sérieux ont également été faits sur le sujet, certains pour soutenir la théorie du complot, d'autres pour la démontrer¹⁹. Karel fait donc se rencontrer un univers fictif et un univers réel. Cette contamination du monde historique par la fiction, on l'a vu avec *Marbot*, est un incitateur à construire un énonciateur réel. Comme dans le cas de *Forgotten Silver*, c'est la règle de signification qui est en jeu dans ce rapport entre fictif et factuel. En se rapportant à de véritables événements tout en leur donnant une autre signification, celle-là fictive, le spectateur est à même de reconstruire du sens à partir des informations qu'il possède déjà sur le sujet. La règle de la configuration, quant à elle, est utilisée pour renforcer la construction d'un énonciateur réel en renvoyant à la structure documentaire et du discours factuel.

Les indices de fictionnalité sont également multiples dans le film. Certains intervenants font directement référence à des personnages d'œuvres de Kubrick, tels que Jack Torrence (*Shinning*, 1980), Dimitri Muffley (*Dr. Strangelove or : How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964), David Bowman (*2001 : A Space Odyssey*). D'autres noms encore réfèrent au milieu du cinéma de façon plus large, tel que Rabbini Koenigsberg (le vrai nom de Woody Allen). La règle de l'attention qui cherchait à inciter une lecture documentarisante change maintenant de rôle pour susciter une lecture

¹⁸ Voir notamment Philip Plait, *Bad Astronomy : Misconceptions and Misuses Revealed, from Astrology to the Moon Landing "Hoax"*, John Wiley and Sons, Indianapolis, 2002.

¹⁹ On peut en trouver un exemple sur le site www.dailymotion, sous le titre : *L'imposture de la lune et des Américains*.

fictivisante. Cette tension qui s'installe entre ces deux types de lecture constitue le jeu même de compétition d'*Opération Lune*. Évidemment, comme n'importe quel texte de nature hypertextuelle, le spectateur doit posséder les connaissances qui lui permettent de repérer les indices de fictionnalité. S'il sait effectivement que Jack Torrence, par exemple, est un personnage d'un film de Kubrick, il peut correctement supposer qu'il se trouve face à une supercherie. Le jeu consiste alors à dénicher les inventions, les transformations et les déviations fictives en rapport avec les faits réels. Le réalisateur ne se gêne d'ailleurs pas pour transformer les événements concernant la conquête de l'espace. Le Président Nixon apparaît comme un illuminé prêt à tout pour gagner cette course, et effacer les traces de la mystification qu'il a créée. Plusieurs intervenants sont ainsi victimes d'assassinat politique de la part du Président. Il peut être tentant pour plusieurs de croire dans ces manières politiquement incorrectes, mais il est également douteux que les principaux conseillers viennent confesser ces inconduites dans un documentaire. Le jeu du balancier qu'établit *Opération Lune* relève fortement du monde de référence ludique. L'essence du jeu d'*Opération Lune* se poursuit d'ailleurs en ligne par un jeu interactif qui demande aux participants de départir le vrai du faux dans le film de Karel (www.arte.tv/static/c1/021016_lune/lune_f/OLFR.htm)

Conclusion

Les études peu nombreuses sur le faux documentaire se sont surtout intéressées à son aspect critique envers le « vrai » documentaire et ont laissé de côté son caractère ludique. L'approche de notre mémoire permet quant à elle d'envisager ce genre récent et le lien qu'il instaure avec son spectateur sous un angle nouveau. Pourtant, cette caractéristique semble sauter aux yeux dès l'instant où l'on s'y arrête. Le faux documentaire, même le plus sérieux, ne peut relever que d'un système de règles précis et rigide. Son lien immanent avec ce que Gérard Genette appelle l'hypertextualité implique effectivement un modèle qui doit être correctement imité. Ce modèle est évidemment le documentaire et les différentes formes qu'il revêt. Le discours que développe alors le faux documentaire est toujours double et comprend à la fois le film présenté au spectateur et le modèle sur lequel il se base. La double lecture demandée au spectateur pour décoder correctement le faux documentaire peut être de deux natures, selon les stratégies visées par le film. La double lecture simultanée est caractéristique de la tangente que nous avons qualifiée de docu-moqueur. Ces films favorisent la complicité avec le spectateur à travers un pacte de lecture adéquat. Ils mettent une emphase sur leur essence fictionnelle, laissant ainsi le spectateur tirer un parallèle entre le film et son modèle. En revanche, la seconde lecture subséquente qui définit le docu-menteur met en place un pacte de lecture mystifiant. Dans un premier temps, ce type de faux documentaire incite explicitement la mise en œuvre de la lecture documentaristante. Puis, le film permet au spectateur de reconnaître son essence fictionnelle, soit au générique de fin ou même après à l'aide d'un indice de l'épitexte, le forçant ainsi à faire un retour sur sa première lecture.

Nous avons tenté, dans cette recherche, de mettre en lumière les stratégies ludiques du faux documentaire. Cependant, un long détour par d'autres préoccupations qui touchent de près notre objet d'étude nous est apparu essentiel afin de bien circonscrire tous les éléments de l'équation. Notre première considération a été d'instituer une certaine « mise en phase » entre notre propre conception du faux documentaire et celle du lecteur. Un survol historique de la genèse du genre nous a semblé fort pertinent avant de définir avec précision notre objet d'étude. Les concepts clés de notre mémoire y ont été définis, c'est-à-dire les deux tangentes du faux documentaire ainsi que le type de lecture particulière qu'ils enclenchent. L'aspect ambigu du faux documentaire qui vacille entre fiction et documentaire nous a également poussés à établir d'entrée de jeu une distinction entre le discours factuel et le discours fictionnel. Ces deux notions qui constituent le faux documentaire demandaient toutefois de plus amples détails et ont été le sujet des deux chapitres suivants.

Nous avons d'abord considéré l'institution documentaire à travers une perspective sémio-pragmatique. La théorie développée par Roger Odin nous permettait de déplacer la conception du documentaire de son rapport au réel vers la lecture qu'en fait le spectateur. Nous avons ainsi démontré les composantes et les mécanismes de la lecture documentaristante qui est favorisée par un ensemble de films qui peut être qualifié de documentaire. La lecture documentaristante étant suscitée à l'aide d'indices contenus dans le film et d'indices qui lui sont extérieurs, nous avons passé en revue ces différentes données utilisées par le documentaire.

Le troisième chapitre a été l'occasion de faire le point sur le statut de la fiction et son lien avec le réel. C'est le statut pragmatique du discours fictionnel qui nous a surtout intéressés, et que nous avons défini avec Schaeffer comme une « feintise ludique partagée ». Nous avons ensuite élaboré, grâce aux recherches de Bernard Perron, un

système de règles pouvant s'appliquer à la fiction, mais également au faux documentaire. Nous avons par le fait même considéré les différents types de jeux établis par Caillois, ainsi que la promesse des différents genres de la pyramide de Jost (monde réel, monde fictif, monde ludique) et leur lien avec notre objet d'étude. Finalement, afin de rendre les acquis sur la fiction plus clairs, nous avons appliqué le système de règle de Perron au genre de la parodie, qui détient un lien étroit avec le faux documentaire en tant qu'œuvre hypertextuelle. Nous avons également traité dans ce chapitre de la question épineuse du détournement des règles, faisant une distinction entre la tricherie pure telle que la forgerie et la tricherie autodestructrice de la mystification.

Le dernier chapitre fut l'occasion de faire une synthèse des outils élaborés dans les deux chapitres précédant en considérant cette fois notre objet d'étude. Nous avons ainsi approfondi l'aspect ludique du faux documentaire en insistant sur son caractère ambigu. Les deux tangentes ont alors été présentées plus en détail ainsi que les lectures qui s'y rattachent. Le corpus de films que nous avons sélectionnés selon les stratégies qu'ils mobilisaient fut l'objet d'une analyse détaillée pour permettre une application des notions élaborées tout au long de notre recherche. Le régime de la complicité nous a permis de voir comment chacune des œuvres, très différentes, use, abuse ou contourne les règles de notre système, tout en mettant l'emphase sur la complicité sur laquelle ils se basent. C'est avec l'analyse du régime de la mystification que nous avons clos ce mémoire. Celui-ci nous a permis d'appliquer le système de règle établie aux films mystificateurs. Nous avons pu constater que la compétition à laquelle ces films invitent ne se développe pas de manière identique pour chacun, les indices de fictionnalité qu'ils fournissent étant tantôt évidents, et tantôt (trop) subtils.

Notre classement permet d'aborder un ensemble de faux documentaire assez large pour être valide et apporter un angle nouveau sur la question. Toutefois, il faut convenir

que tous les films ne sont pas réductibles à cette typologie, certaines œuvres sont encore trop ambiguës. C'est le cas de *Borat : Cultural Learning of America for Make Benifit Glorious Nation of Kazakhstan* (Larry Charles, 2006). Le film installe un cadre pragmatique en jouant de la complicité avec le spectateur en affichant foncièrement le caractère fictionnel de son personnage. Celui-ci entre en relation avec des gens sous cette fausse identité, sans la révéler. Le film use donc de la mystification à même le film, en complicité avec le spectateur qui assiste en observateur aux supercheries élaborées par Borat pour les Américains. Là où le film de Charles est le plus ambigu, c'est dans l'utilisation de la mystification, puisqu'un doute demeure quant à la véritable nature de ces supercheries. Il est difficile de croire, même si les indices sont peu nombreux, que toutes les supercheries de Borat sont réelles. Les victimes de Borat pourraient très bien être des complices, dans quel cas la mystification se ferait au dépend même du spectateur. Usant ainsi du régime de la complicité pour mieux mystifier le spectateur, *Borat* se révèle difficile à classer dans notre système à deux avenues.

Le corpus limité que nous avons abordé demanderait à être élargi par des études futures afin de consolider nos conclusions, mais également afin de mettre à jour des stratégies narratives qui nous ont certainement échappées. De plus, l'analyse historique que nous avons délibérément laissée de côté demande toujours à être faite et pourrait tirer avantage de nos résultats. Le développement des stratégies utilisées par le faux documentaire, l'utilisation du système de règle et la réception de ce genre à travers son évolution sont des avenues que notre mémoire n'a pas explorées et qui restent tout à fait pertinentes. Nous avons concentré notre application du système de règles autour des trois premières règles établies par Perron, laissant peu de place à la règle de la cohérence. Le caractère particulier de la cohérence documentaire face à la cohérence fictionnelle nous laissait envisager un développement beaucoup trop important pour nous y attarder avec le

soin qui s'imposait. Ce territoire toujours inexploré demanderait également à être approfondie et pourrait prendre appui sur notre propre recherche.

En ce qui nous concerne, c'est la notion de mystification qui se démarque avec le plus d'intérêt dans notre mémoire. Les stratégies ludiques utilisées par le documenteur nous semblent tout à fait originales et demandent, à notre avis, de plus amples recherches, afin de bien cerner tous les enjeux de ce type de texte. Dans ce sens, ce mémoire se veut une base solide qui développe des outils afin d'éclairer plus brillamment les zones grises encore contenues dans le documenteur. Plus encore, la question de la mystification dépasse largement le champ des études cinématographiques et s'étant à l'ensemble de la communication audiovisuelle. Les jeux de réalités alternatives, les canulars journalistiques, les stratégies publicitaires sur internet tel que la publicité virale, font souvent appel à des notions proches de la mystification. Notre mémoire ouvre donc un horizon plus vaste encore que celui qu'il a d'abord envisagé. Nous espérons seulement que notre contribution permettra une meilleure approche de ces problématiques.

Bibliographie

- ALTMAN, Rick, *La Comédie musicale hollywoodienne*, Éd. A. Collin, Paris, (1987) 1992.
- AUSTIN, John L., *Quand dire c'est faire*, Éd. du Seuil, Paris, 1970.
- BARONI, Raphaël, « Bluffs littéraires et fictions mensongères », article en ligne, <http://www.vox-poetica.org/t/baronibluff.html>, 2007.
- « La coopération littéraire : le pacte de lecture des récits configurés par une intrigue » article en ligne, <http://www.fabula.rog/atelier.php>, 2007.
- BATESON, Gregory, « Une théorie du jeu et du fantasme », in *Vers une écologie de l'esprit*, Éd. du Seuil, coll. Recherches anthropologiques, Paris, 1977, pp 209-225.
- BOILLAT, Alain, *La fiction au cinéma*. L'Harmattan, coll. champs visuels, Paris, 2001.
- CAILLOIS, Roger, *Les jeux et les hommes, le masque et le vertige*, Gallimard, coll. Idées, Paris, 1958.
- CLARK, Randall, « This is not : falsness in documentary cinema » in *Trompe(-)l'oeil : imitation et falsification*. Université de Rouen, Rouen, 2002, pp.
- COLIN, Michel, « Le statut logique du film documentaire » *Cinémas et réalités*, Rencontres cinématographiques internationales de Saint-Etienne, 1984, p. 253-262.
- DAHAN, Yannick, « Naissance d'une passion » *Mad Movies*, hors série, Paris, 2002, pp. 65-67.
- DOHERTY, Thomas, « The Sincerest Form of Flattery. A Brief History of the Mockumentary », in *Cineaste*, Vol. 28, No 4, automne 2003, pp. 22-24.
- DUCROT, Oswald, *Les mots du discours*, Éd. de Minuit, Paris, 1980.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula, le rôle du lecteur*, grasset, Paris, 1985.
- GARDIES, André, « Le pouvoir ludique de la focalisation », *Protée*, Vol 16, No 1-2 hiver-printemps 1988, p139-144.
- GAUDREULT, André et Philippe MARION, « Dieu est l'auteur des documentaires » in André Geaudreault et Philippe Marion (dir.) *Cinémas*, Vol. 4, No 2, « Le documentaire » hiver 1994, pp. 11-26.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éd. du Seuil, coll. Poétique, Paris, 1982.
- *Fiction et diction*, Éd. du Seuil, coll. Essais, Paris, 2004 (1979).
- *Figure III*, Éd. du Seuil, coll. Poétique, Paris, 1972.
- *Seuil*, Éd. du Seuil, coll. Essais, Paris, 1987.
- GOFFMAN, Erving, *Les cadres de l'expérience*, Éd. de Minuit, coll. Le sens commun, Paris, (1991) 1974.

- HAMBURGER, Kate, *Logique des genres littéraires*, Éd. du Seuil, Paris, 1977.
- HANOT, Muriel, *Télévision, réalité ou réalisme. Introduction à l'analyse sémiopragmatique des discours télévisuels*, De Boeck, Coll. médias recherches, série méthodes, Bruxelles, 2002.
- HUIZINGA, Johan, *Homo Ludens : essai sur la signification sociale du jeu*. Gallimard, coll. Tel, Paris, 1951.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody*, New York, Methuen, 1985.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1978.
- JEANDILLOU, Jean-François, *Esthétique de la mystification*, Éd. de Minuit, coll. Proposition, Paris, 1994.
- « La supercherie littéraire en image » in *Les Supercheries littéraires et visuelles. La Tromperie dans la culture française*. Catherine Emerson et Maria Scott (dir.), Éd. Peter Lang, Bern, 2006, pp. 261-280.
- JUHASZ, Alexandra, « Introduction » in Alexandra Juhasz et Jesse Lerner (dir.), *Visible Evidence*, Vol. 17, Université du Minnesota, Minneapolis, London, 2006.
- JOST, François, *La télévision du quotidien. Entre réalité et fiction*, De Boeck, Bruxelles, 2001.
- *Un monde à notre image. Énonciation, Cinéma, Télévision*. Meridiens Klincksieck, Paris, 1992.
- « Le feint du monde », *Réseaux*, N° 72-73, Hermès science publications, Paris, 1995, article en ligne : <http://www.enssib.fr/autres-sites/reseaux-cnet>.
- *Cinéma, télévision, entre réalité et fiction*. Conférence audiovisuelle enregistrée à l'Université de tous les savoirs, Paris, 15 juillet 2004, en ligne : <http://www.canal-u.education.fr/canal-u/chainev2/utls/vHtml/1/programme/743197181/canal-u/affiche>.
- « La promesse des genres », *Réseaux*, No 81, Hermès science publications, Paris, 1997, pp. 11-32.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Éd. du Seuil, Paris, 1975.
- LIOUT, Jean-Luc, *À l'enseigne du réel, Penser le documentaire*. Université de Provence, coll. hors champ, Aix-en-Provence, 2004.
- METZ, Christian, *Le signifiant imaginaire, psychanalyse et cinéma*, 10/18, Série Esthétique, Paris, 1977.
- MEUNIER, Jean-Pierre et PERAYA, Daniel, *Introduction aux théories de la communication, analyse sémiopragmatique de la communication médiatique*, De Boeck, coll. Culture et Communication, Bruxelles, 2004, 2^e édition.
- MEUNIER, Jean-Pierre, « Image, cognition, centration, décentration » in André Gaudreault et Philippe Marion (dir.), *Cinéma*, Vol. 4, No 2, « Le documentaire », hiver 1994, pp. 27-48.

- MOINE, Raphaëlle, *Les Genres du cinéma*, Nathan, coll. Nathan Cinéma, Paris, 2002.
- MONTALBETTI, Christine, *La fiction, textes choisis et présentés*, Flammarion, coll. GF corpus – lettres, Paris, 2001.
- NICHOLS, Bill, *Representing Reality, Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis, 1991.
- NINEY, François, « Vertus du faux » in *L'épreuve du réel à l'écran, essai sur le principe de réalité documentaire*, De Boeck, Bruxelles, 2002, 2^e édition.
- ODIN, Roger, *De la fiction*, De Boeck Université, coll. Arts et cinéma, Bruxelles, 2000a.
 ----- « Pour une sémio-pragmatique du cinéma », *Iris* (État de la théorie. Nouveaux objets, Nouvelles méthodes I) Vol 1, No 1, 1983, pp. 67-82.
 ----- « L'entrée du spectateur dans la fiction » in Jacques Aumont et Jean-Louis Leutrat (dir.), *La théorie du film*, Albatros, Paris, 1980, pp. 198-213.
 ----- « Film documentaire, Lecture documentaristante » *Cinémas et réalités*, Rencontres cinématographiques internationales de Saint-Etienne, 1984, pp. 263-280.
 ----- « La question du public » *Cinéma et réception, Réseaux* Vol. 18 N° 99, Hermès science publications, Paris, 2000b, pp. 42-72.
 ----- « Sémio-pragmatique et intermédialité », in André Gaudreault et François Jost (dir.), *Sociétés et Représentation*, No 9, avril 2000c, pp. 115-130.
 ----- « L'entrée du spectateur dans le documentaire », in Dominique Blüher et François Thomas (dir.), *Le court métrage français de 1945 à 1968. De l'âge d'or aux contrebandiers*, Université de Rennes, Rennes, 2005, pp. 69-84.
- PERRON, Bernard, *La spectature prise au jeu. La narration, la cognition et le jeu dans le cinéma narratif*, thèse non-publiée, Université de Montréal, Montréal, 1997.
 ----- « L'approche ludique du cinéma de fiction : un jeu à motif mixte » in *Compar(a)ison*, 2, 2002, pp. 69-88.
- PLANTINGA, Carl, « Gender, Poser, and a Cucumber. Satirizing Masculinity in *This is Spinal Tap* » in *Documenting The Documentary. Close Reading of Documentary Film and Video*, Barry Keith Grant et Jeannette Sloniowski (dir.), Université Wayne State, Detroit, pp. 318-331.
- RABINOWITZ, Peter J. *Before Reading. Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*, Presse de l'Université Cornell, Ithaca, 1987.
- ROSCOE, Jane et HIGHT, Craig, *Faking It : Mock-documentary and the subversion of factual discourse*, Manchester University Press, Manchester et New York, 2001.
 ----- « Forgotten Silver: A New Zealand Television Hoax and Its Audience » in *Visible Evidence*, Vol. 17, Alexandra Juhasz and Jesse Lerner (éditeurs), Université du Minnesota, Minneapolis, London, 2007.
- SEARLE, John R., « Le statut logique du discours de la fiction » *Sens et expression*, Paris, Minuit, coll. le sens commun 1982, p. 101-119.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Éd. du Seuil, coll. Poétique, Paris, 1999.

- SCHREIER, Margrit, « "Please Help Me; All I Want to Know Is : Is It Real or Not?": How Recipients View the Reality Status of The Blair Witch Project », article en ligne, <http://muse.jhu.edu>, 2004.
- SORLIN, Pierre, *The film in History*, Éd. Basil Blackwell, Oxford, 1980.
- SPERBER, Dan et Deidre WILSON, *La Pertinence. Communication et Cognition*, Paris, Éd. de Minuit, (1986) 1989.
- STIERLE, Karlheinz, « Réception et fiction », *Poétique*, Vol. 10, N° 39, septembre 1979, pp. 299-320.
- TARANGER, Marie-Claude, « Image et "pacte" : l'exemple d'un emprunt fructueux », *Rencontres, croisements, emprunts, méthodologies de l'analyse d'images*. Laboratoire d'études en sémiologie de l'image, Colloque D'Aix-en-Provence, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1993, pp. 47-61.
- TESSON, Charles, « Rendez-vous avec la peur. A propos du Projet Blair Witch » in *Cahiers du cinéma* No 539, octobre 1999, pp. 54-55.
- VANIER, Benoît, *Regard sur le « docu-fiction »*. Mémoire non-publiée, Université de Montréal, Montréal, 1991.
- VILLENEUVE, Johanne, *Le sens de l'intrigue ou la narrativité, le jeu et l'invention du diable*, presse de l'Université Laval, coll. InterCultures, Québec, 2003.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Investigations philosophiques*, Gallimard, coll. Tel, Paris, (1953) 1986.
- ZAGAGLIA, Pablo, « Naissance d'un genre : le documentaire-fiction », in *Cinéma et réalité*, Centre de l'Audiovisuel, Vie Ouvrière, Bruxelles, 1982, pp. 11-32.

SITES INTERNET CONSULTÉS

www.bowlingforcolumbine.com

www.fahrenheit911.com

www.imdb.com

www.michealmoore.com/sicko

www.mooreexposed.com

www.rottentomatoes.com

www.striptease-lesite.com

www.tv.org/thecorporation/teachers.html

www2.canoe.com/divertissement/cinema

LISTE DES FILMS CITÉS

- 2001 : A Space Odyssey**, 141 min, couleur, Stanley Kubrick, 1968.
Affaire Bronswick (L'), 23 min, animation, couleur, Robert Awad et André Leduc, 1978.
Arrivée d'un train à la Ciotat (L'), 1 min, N & B, Auguste et Louis Lumière, 1895.
Barry Lyndon, 184 min, couleur, Stanley Kubrick, 1975.
Blair Witch Project (The), 86 min, N & B, Edouardo Sanchez et Daniel Myrick, 1999.
Borat : Cultural Learning of America for Make Benifit Glorious Nation of Kazakhstan, 84 min, couleur, Larry Charles, 2006.
C'est arrivé près de chez vous, 95 min, N & B, Rémy Belvaux, André Bonzel et Benoît Poelvoorde, 1992.
Citizen Kane, 119 min, N & B, Orson Welles, 1941.
Corporation (The), 145 min, couleur, Mark Achbar et Jennifer Abbott, 2003.
David Holzman's Diary, 74 min, N & B, Jim McBride, 1967.
Dr. Strangelove or : How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, 96 min, N & B, Stanley Kubrick, 1964.
F for Fake, 85 min, couleur, Orson Welles, 1974.
Forgotten Silver, 53 min, couleur/N & B, (Télévision) Peter Jackson et Costa Botes, 1995.
Opération lune, 52 min, couleur/N & B, (Télévision) William Karel, 2002.
Punishment Park, 85 min, couleur, Peter Watkins, 1971.
Quiconque meurt, meurt à douleur, 90 min, couleur, Robert Morin, 1998.
Saving Private Ryan, 170 min, couleur, Steven Spielberg, 1998.
Scary Movie, 88 min, couleur, Keenen Ivory Wayans, 2000.
Shinning (The), 119 min, couleur, Stanley Kubrick, 1980.
Silence des agneaux (Le), 118 min, couleur, Jonathan Demme, 1991.
Sortie des usines Lumière (La), 1 min, N & B, Louis Lumière, 1895.
Take the Money and Run, 85 min, couleur/N & B, Woody Allen, 1969.
This is Spinal Tap, 82 min, couleur, Rob Reiner, 1984.
Zelig, 79 min, couleur/N & B, Woody Allen, 1983.