

UN PASSÉ PLUS VRAI QUE NATURE ?

Quatre niveaux d'étude sémio-pragmatique pour une approche véridictoire des images d'archives

Muriel Hanot¹

Reconnaissables entre toutes, les images d'archives se multiplient sur les écrans cinématographiques, télévisuels surtout. Il est vrai que plus les médias audiovisuels prennent de la bouteille, plus elles croissent en importance. Outre l'attrait apparent qu'elles suscitent et indépendamment d'une évaluation de leur capacité à parler de l'histoire, ces images semblent remplir un rôle précis dans le texte filmique. Ne sont-elles pas considérées comme le moyen simple de renvoyer à la réalité du passé ? Si c'est le cas, s'attacher à comprendre le phénomène revient à s'intéresser à la façon dont les images fonctionnent, à la manière dont elles construisent leur relation au spectateur. Autrement dit à étudier le fonctionnement de leur véridiction, à poser la question de leur vérité en terme de discours. L'analyse proposée ne s'intéresse donc pas au contenu, à la vérité de ces images, elle les étudie en tant que document, porteur d'une vérité déterminée

¹ Chargée de recherches du FNRS au Département de communication de l'Université catholique de Louvain.

par le texte même. Un développement de la méthode sémio-pragmatique permet d'approcher précisément le problème.

Croire en la réalité du film

La sémio-pragmatique s'attache au spectateur non pas "tel qu'il est, mais tel que le film l'incite à être"¹. Elle dégage ainsi les effets potentiels du texte, élaborant la relation qui s'instaure entre lui et son lecteur, notamment par l'étude des "traces" laissées par l'émetteur dans le message et de la manière dont celles-là font sens pour le spectateur. Considérée sous l'angle de la croyance, cette relation entre film et spectateur se définit de deux manières. À l'impression de réalité –c'est-à-dire la croyance en la réalité du monde du film– s'ajoutent "les croyances aux relations entre monde du film et monde filmé, entre les images de l'écran et ce qui s'est effectivement passé, ou se passe, devant les caméras et les micros"². Cette définition, empruntée à J. Bourdon, place l'étude de la relation entre film et spectateur en regard de la définition de la réalité (et de la fiction) de ce qui est filmé. Une définition, complexe et diversement appréciée lorsqu'elle se contente de renvoyer à la réalité de la vie humaine, mais résolue par la sémio-pragmatique, telle que l'a développée R. Odin dans plusieurs de ses textes successifs, et qui considère, à la suite de K. Hamburger, que "l'élément décisif n'est pas l'objet de l'énoncé, mais le sujet de l'énonciation"³.

Pour R. Odin, la distinction fiction/documentaire ne se fonde pas sur la réalité ou la non-réalité du représenté, mais sur l'image que le "lecteur" se fait de l'énonciateur⁴. Ainsi, il y a fiction quand le spectateur refuse de construire un je-origine, alors que le documentaire domine quand celui-là perçoit plutôt un je-origine réel. Il n'est donc plus question de réalité (ou de non-réalité) du représenté, mais de réalité (ou de non-réalité) de l'énonciateur. Un énonciateur

¹ J. KERMABON, "Qu'est-ce que la sémio-pragmatique ?", *CinémAction*, t. XLVII : *Les théories du cinéma aujourd'hui*, Le Cerf/Corlet, 1988, p. 53.

² J. BOURDON, "L'historien devant l'audiovisuel. Préambules méthodologiques", *Sources. Travaux historiques*, t. IX-X : *Image et Histoire. Actes du colloque Paris-Censier. Mai 1986*, Paris, Publisud, 1987, p. 76.

³ K. HAMBURGER, *Logique des genres littéraires*, Paris, Éd. du Seuil, 1986, p. 55.

⁴ R. ODIN, "Film documentaire, lecture documentaristante", *Cinéma et réalités*, Université de Saint-Étienne, CIEREC, 1984, p. 264 et sv.

construit par le positionnement volontaire du spectateur qui décide de concevoir tout film de fiction comme un document, ou tout texte documentaire comme une fiction. Ou, de façon plus "ordinaire", un énonciateur défini au cœur même du film par des consignes de lecture. Dans ce dernier cas, les stratégies discursives suivies par l'énonciateur sont décisives. Elles répondent, selon P. Bange, à un double modèle de réalité. Le premier affirme ses relations au monde social. Le second se réfère exclusivement au jeu du texte...

La différence la plus profonde entre la pratique communicative et la fiction réside non dans le fait que la première serait vraie et la seconde mensongère (ou simplement non affirmative quant à la vérité), car l'une et l'autre sont vraies par rapport à un modèle de réalité et ne sont vraies que par rapport à ce modèle de réalité : social dans le premier cas, intratextuel (et intertextuel) dans le second, ce qui fait naturellement une grande différence. Cette différence réside pour une part dans le fait que la pratique communicative ne prend pas conscience de sa propre relativité à un modèle ou qu'elle la dénie, tandis que la communication littéraire *l'affiche*. C'est cela que j'appelle la fictionnalité (...). De même, pour le récepteur, le cadre de référence ultime est le texte littéraire lui-même. Cela ne signifie pas qu'il fasse abstraction de son modèle de réalité (ni qu'il puisse le faire), mais il en limite la validité, il est prêt à le modifier. Il est donc possible que certains énoncés représentant des données vraies, soient référentialisables. Mais ce qui compte, c'est la fonction de cette relation référentielle, non son existence possible ; c'est que la communication littéraire n'aboutit pas à cette référence, ne transite pas vers elle ; c'est que cette référence n'est qu'un moyen à d'autres fins ¹.

La construction de l'énonciateur d'un texte filmique s'avère donc réelle lorsque s'instaure une relation précise avec un certain modèle de réalité, équivalent au monde social. L'énonciateur réel devient le garant de la concordance entre son propre faire énonciatif et le monde filmé... Il est énonciateur responsable de son discours et garantit l'authenticité des événements racontés et des paroles prononcées. À l'inverse de ce qui se produit lorsque la construction énonciative

¹ P. BANGE, "Pragmatique et littérature", *Logique, argumentation, conversation. Actes du colloque de pragmatique. Fribourg, 1981*, Berne-Francfort, Peter Lang, 1983, pp. 157-158.

renvoie à la seule réalité du texte, sans plus impliquer la responsabilité du sujet d'énonciation.

Un spectateur sans a priori construit le je-origine, responsable ou non de son énonciation, en interprétant les consignes internes au texte filmique... Ces consignes fonctionnent à la manière des instructions de lecture décrites par O. Ducrot.

Pour notre part, ce que nous entendons par signification est tout autre chose que le "sens littéral" (...). Car elle n'est pas un constituant de sens de l'énoncé, mais lui est au contraire complètement hétérogène. Elle contient surtout, selon nous, des instructions données à ceux qui devront interpréter un énoncé de la phrase, leur demandant de chercher dans la situation de discours tel ou tel type d'information et de l'utiliser de telle ou telle manière pour reconstruire le sens visé par le locuteur¹.

Toutefois, bien qu'indicative, cette analogie n'est pas transposable telle quelle pour l'audiovisuel, mais elle se résout lorsqu'on admet la présence, dans la structure du film, d'éléments programmant certaines consignes "naturelles", "inconscientes". R. Odin parle alors de "films demandant à être lus suivant un mode de lecture déterminé"². Un mode de lecture qui se traduit, dans les faits, par l'accumulation de figures stylistiques présentes tant dans le générique que dans le texte filmique.

Mais si le raisonnement valide l'approche et pose les notions de marqueurs filmiques disposés dans la matière comme indices élémentaires d'interprétation, il n'en donne pas encore les clés de lecture véritables. Or, qu'il s'agisse d'images d'archives ou d'autres documents filmiques, celles-là doivent embrasser l'ensemble de la matière d'expression. Une condition sine qua non qui assure la pertinence de l'analyse et qu'un ancien texte de Dominique Chateau permet de remplir...

Versants théorique et pratique de la matière

Partant de l'idée que "la « réalité » n'est pour le film qu'une partie du matériau filmique, tandis que le matériau filmique est lui-

¹ O. DUCROT, e.a., *Les mots du discours*, Paris, Éd. de Minuit, 1980, p. 12.

² R. ODIN, *Film documentaire... op. cit., loc. cit.*, p. 271.

même une partie de la « réalité »¹, Chateau distingue divers plans de réalité sur lesquels se situent les faits filmiques : l'iconique et le plastique, le diégétique et le profilmique.

- Niveau iconique : ensemble des signes mimétiques (objets, individus, lieux, actions) que nous identifions dans l'image sur la base de notre savoir empirique (organisation culturelle de l'expérience sensible) et des codes de figuration (organisation langagière de l'expérience culturelle).
- Niveau diégétique : ensemble des référents intentionnels (entités individuelles, coordonnées spatio-temporelles, postulats narratifs) que nous associons aux signes iconiques identifiés.
- Niveau plastique : ensemble des signes non mimétiques ou des aspects non mimétiques des signes mimétiques.
- Niveau profilmique : ensemble des données du monde objectif enregistrées ou enregistrables par l'appareil photographique ou cinématographique, pour former des signes mimétiques ou non mimétiques².

Chateau leur accole, selon l'attitude communicative et la relation sémantique qu'ils génèrent, plusieurs effets correspondants, dont l'effet de réalité³, mais aussi et surtout ceux d'actualité, de matérialité et de réalisme :

NIVEAU STRUCTURAL	ATTITUDE COMMUNICATIVE	MONDE	EFFET
iconique	transmission	réel	réalité
diégétique	imagination	mental	réalisme
profilmique	observation	actuel	actualité
plastique	matérialité de l'objet qui communique le récit	matériel	matérialité

¹ D. CHATEAU, "Film et réalité : pour rajeunir un vieux problème", *Iris. Revue de théorie de l'image et du son*, vol. I, n°1 : *État de la théorie. Nouveaux objets, nouvelles méthodes (I)*, 1983, p. 51.

² *Ibid.*, pp. 53-54.

³ Le jugement de vérité cité par Chateau n'a rien à voir avec le rapport au vrai déterminé par la responsabilité énonciative. Comme les autres jugements décrits par l'auteur, il s'agit d'un effet de perception, en référence avec des horizons d'attentes propres au spectateur.

Les distinctions proposées par Chateau épuisent les possibilités expressives du matériau télévisuel. Elles fournissent également une base précise à l'approche méthodologique, par la prise en compte d'effets divers, de leur mode de reconnaissance et de leurs combinaisons. Toutefois, cette base est plus théorique que pratique. En quoi ces niveaux structurels, ces jugements sur le monde se rapportent-ils à la compréhension même de la matière ? Le recours à un texte de V. Amiel donne un point de vue distinct sur la question. Travaillant à partir des dispositifs narratifs de la matière télévisuelle, l'auteur relève trois composantes de mise en forme qui semblent également convenir à l'élaboration de la grille d'analyse systématique et recouper, par à-coups, les propositions de Chateau :

On pourrait distinguer dans la mise en scène trois moments, dont l'enchaînement chronologique et l'importance varient selon que nous avons à faire au théâtre, au cinéma, ou à la TV en direct, mais qui, pour l'essentiel, sont comparables fonctionnellement quelle que soit la "scène". Le premier, qui constitue la mise en scène proprement dite, consiste en la mise en place des objets, des personnages, des lumières qui seront utilisés dans les images ultérieures. Cette mise en place (dans certains pays, le terme "mise en scène" n'est utilisé qu'à propos de cette étape) que l'on pourrait appeler scénographie, n'est connue et perceptible que des seuls spectateurs sur le plateau. En télévision, il est clair qu'elle ne coïncide pas, la plupart du temps, avec ce que le téléspectateur perçoit. Le second moment est celui du tournage ; là se décident les angles de prise de vues, les cadrages, la proximité de la caméra par rapport au sujet, etc. Tous ces choix, plus ou moins improvisés, plus ou moins laissés à l'initiative des cadreur ou du réalisateur, concernent le travail propre de la caméra. Enfin intervient le montage, qui dans le cas de la télévision en direct se fait sur le champ, en même temps que le tournage, mais qui résulte d'un tout autre principe puisqu'il met en relation une image avec une autre par le voisinage qu'il impose aux plans et décide de la durée de chacun de ceux-ci (...). Chacun de ces moments n'est rien d'autre qu'un ensemble de choix, et chacun de ces choix vient battre en brèche la soi-disant neutralité du média¹.

¹ V. AMIEL, "Petit précis naïf d'une mise en scène de la réalité à la télévision", *Communication et langages*, t. LXXIX, 1989, p. 104.

Ces notions renversent la perspective. Scénographie, tournage et montage donnent, en effet, une vision concrète des composantes structurelles proposées par Chateau. S'il n'y a pas correspondance terme à terme, bien vite il apparaît, par déduction, que :

- la gestion de la mise en scène, consciente ou naturelle, détermine un ensemble de données à enregistrer ;
- les multiples étapes du tournage donnent accès à une saisie particulière des signes mimétiques ;
- les assemblages plan à plan intentionnalisent les éléments du tournage, les signes iconiques identifiés.

PROFILMIQUE	ICONIQUE	DIÉGÈSE
données du monde objectif enregistrées ou enregistrables	signes mimétiques	référents intentionnels associés aux signes iconiques identifiés
mise en place des objets, des personnages, des lumières utilisés dans les images ultérieures	angles de prise de vues, cadrages, proximité de la caméra par rapport au sujet	mise en relation d'une image avec une autre, voisinage des plans, durée de ceux-ci
SCÉNOGRAPHIE	TOURNAGE	MONTAGE

Les termes utilisés par Amiel couvrent le versant pratique des éléments dégagés par Chateau, exception faite, toutefois, du niveau plastique. Néanmoins, il semble que ce dernier trouve son expression dans le versant filmographique de la mise en scène...

PLASTIQUE
aspects non mimétiques des signes mimétiques
les "couleurs" d'un son, d'une image, leur degré de technicité, leur mobilité, leur statisme trahissent l'objet qui communique le récit
SCÉNOGRAPHIE / FILMOGRAPHIQUE

Les notions des deux auteurs se rencontrent et se complètent donc. Elles permettent de déterminer précisément les "lieux" où pourraient se manifester les instructions de lecture, par effets de réalité, de réalisme, d'actualité et de matérialité. Ces indices doivent être répertoriés au cas par cas, selon les formes dominantes décelées. En effet, ils ne sont pas invariables¹... Leur interprétation répond au jugement que le spectateur porte, à chaque niveau de la matière d'expression, tant au sonore qu'au visuel, sur la manière dont l'énonciateur rend, ou non, son acte d'énonciation sensible.

Cette mise en place de la méthode², opératoire, fastidieuse, mais néanmoins indispensable, donne les moyens de mieux comprendre le fonctionnement véridictoire de l'image d'archives.

Un énonciateur passé

Lorsqu'au niveau profilmique, le spectateur juge les motifs disposés devant la caméra sur base de son horizon de référence contemporain, il situe l'énonciateur en rapport avec son temps d'énonciation plutôt qu'en fonction de sa responsabilité énonciative. En matière d'images d'archives, ce niveau élémentaire de signification lui permet d'identifier des motifs qui paraissent datés. Tel vêtement, tel paysage, tel personnage... renvoient à une époque révolue. Ce jugement, d'une ampleur plus ou moins forte selon les indices précisément reconnus, pose l'énonciateur en rapport avec le passé. Les motifs profilmiques suggèrent l'idée d'une mise en scène réalisée au passé, ils introduisent le spectateur dans un autre temps, dans un autre siècle. Tout comme le font les reconstitutions, qui sont également affectées du même effet : les costumes, les décors... paraissent aussi dater. Cet effet de passé n'est donc pas l'apanage des

¹ Plusieurs conditions régissent l'identification de ces consignes : l'instruction s'insère et est lue de façon dominante. Elle est agréée comme telle (l'axe YY joue dans l'ensemble d'un journal télévisé, partiellement dans une fiction) ; elle fonctionne généralement en concordance avec d'autres indices et doit être interprétée par rapport à un contexte d'insertion global (un axe YY peut être diégétisé dans une fiction) ; elle n'a pas un signifié stable ; elle fonctionne comme un indice et non comme un signal. Il est donc utile de rappeler le principe nécessairement inférentiel d'une telle démarche d'analyse.

² Pour plus de détails, on consultera M. HANOT, *Le passé retrouvé, au croisement de la réalité et de la véridiction. Lecture sémio-pragmatique des magazines d'histoire en télévision*, Louvain-la-Neuve, CIACO, 1998.

images d'archives. Le niveau profilmique est insuffisant pour définir, seul, ce type d'image... Mais, apparemment, il y contribue.

Par l'exercice du jugement de matérialité, posé au niveau plastique, le spectateur évalue l'objet qui communique le récit. Quel que soit le matériau et quel qu'en soit son usage, le langage utilisé laisse, en principe, toujours de fortes empreintes, gêne aux entourures la progression narrative qui, dès lors, s'adapte et joue le gommage afin de favoriser la poursuite ininterrompue du récit. La matière, en fait, n'est pas niée, mais détournée. Elle ne disparaît jamais, même quand elle se fait oublier. C'est "un certain régime de fonctionnement de ce signifiant"¹ qui conduit à sa disparition. Il n'y a pas absence, mais bien "présence sur le mode de dénégation". Une telle réflexion s'applique évidemment à l'objet communicant. Car, le soin apporté ou non à l'esthétique proprement dite, à la mise en forme de la matière, nuance les responsabilités énonciatives autour du choix entre transparence ou dévoilement... Les traits plastiques de l'image et du son (lumière, couleurs, dimensions, etc.) déterminent une série d'ancrages à l'effet de matérialité. Raffinés, travaillés, de tels indices assurent la transparence et donc l'oubli de la matière, dans le souci du beau au service du récit ; bruts, abrupts, ils rappellent le mode de communication, la matière première, la spontanéité du récit... Or, l'étude de l'image d'archives suggère deux modes de dévoilement des traits plastiques de l'objet qui communique le récit. L'un involontaire, l'autre non.

Jugeant la matérialité de l'image d'archives, le spectateur éprouve une certaine perte de son confort de réception. Noir et blanc, couleurs passées, altération dans le suivi de photogrammes, images qui sautillent... Différents indices donnent les marques, les indices d'un usage passé du média. Cette impression du temps qui passe n'est pas la conséquence même de l'objet communicant premier, à savoir le récepteur de télévision, mais bien la résultante, à la diffusion, de l'usage de supports qui portent les traces d'un enregistrement réalisé avec des moyens techniques sommaires, non contemporains et définitivement tributaires de leurs caractères originels. De nouveau, le jugement révèle un effet de passé qui, combiné au précédent effet décelé au niveau du profilmique, permet de distinguer cette fois les images d'archives des reconstitutions. Les marques d'affectation

¹ C. METZ, "Le signifiant imaginaire", *Communications*, t. XXIII : *Psychanalyse et cinéma*, 1975, p. 29.

passée du matériau audiovisuel ajoutées à des motifs passés provoquent un effet d'historicisation, signalent que le spectateur se trouve face à un document hérité du passé. Ce qui est vu maintenant a été filmé autrefois par un énonciateur clairement affiché comme passé. Ce dernier se décline, à ce stade de l'analyse, selon deux variables, pour deux modes d'énonciation distincts. Soit l'image et le son sont tous deux affectés des effets de passé matériel et profilmique. Soit l'un l'est (il s'agit le plus souvent de l'image) alors que l'autre ne l'est pas. Si le premier système immerge dans le passé, créant un effet de passé intégral, dans l'autre, l'effet d'historicisation, quoique important, est moindre. Il y a également immersion dans le passé, mais le sonore impose un certain recul, une mise à distance forcée. Il y a un temps visible, audible, entre la première diffusion et la seconde.

Des énonciateurs plus volontaires qu'accidentels

Lorsque la matière se dévoile volontairement, le jugement du spectateur, attentif au travail sur la matière plastique, à l'esthétique, porte sur les intentions, la prise de responsabilité du sujet d'énonciation. De tels indices touchent en principe indistinctement toutes les images, y compris celles d'archives. Mais les conditions de leur réception en nuancent la portée. L'effet de passé matériel fait, en effet, office de brouillage. L'altération accidentelle de la matière dissimule le travail éventuel que l'énonciateur aurait pu réaliser sur celle-ci. Les contrastes, les couleurs, les jeux de lumière... s'effacent, en tout ou en partie, devant les accrocs, les heurts de la réception. Ceux-ci absorbent effets de transparence ou de non-transparence dans un magma indifférencié. A moins que le spectateur, en analyste éprouvé, ne parvienne à séparer le bon grain de l'ivraie. A moins que l'état de conservation soit parfait et la lecture facilitée. Deux conditions qui n'empêchent pas l'exercice difficile, à ce niveau, de la construction de la responsabilité énonciative de l'énonciateur passé.

Ainsi, ces deux niveaux, plus accidentels que volontaires, précisent peu le rapport de l'énonciateur à la réalité de ce qu'il énonce. Ils confirment toutefois un trait de définition élémentaire de l'image d'archives, celui de la marque du passé, de la trace historique. Quelle qu'elle soit, elle témoigne du passé.

Au niveau iconique, le jugement de réalité est double. Il résulte, d'abord, de l'identification des traits de représentation donnés,

renforcés, dans le cadre du cinéma comme de la télévision, par le mouvement et, ensuite, de l'interprétation de la manière dont ces signes apparaissent, soit du tournage. Le premier jugement de réalité fonctionne selon l'exercice du bagage culturel du spectateur, qui attribue aux motifs qu'il identifie un lien (ou non) avec le monde réel. Son savoir conduit la lecture. Quoique insoluble –puisque'il n'appartient pas au chercheur de maîtriser les connaissances de chacun–, ce niveau cognitif joue un rôle certain dans la construction énonciative de l'image d'archives. Ainsi, des historiens peuvent, en fonction de leurs connaissances, juger un motif profilmique non conforme à l'histoire, là où un autre n'y aurait vu que du feu : tel casque ne date pas de l'époque qu'il est censé représenter, tel avion n'est pas celui que le commentaire évoque... Mais cet effet de non-réalité, fonction de compétences personnelles, doit, pour être rapporté au mode de fonctionnement de la véridiction, passer par le niveau d'interprétation diégétique. Car, comme le rappelle P. Bange, en régime de fictionnalité, certains "énoncés représentant des données vraies, [sont] référentialisables"¹. Rapporté, au niveau diégétique, à un régime de fiction, le constat de l'historien revient à s'interroger sur la vraisemblance du document et, à un régime de réel, à constater la tromperie ou le mensonge. Une notion qui répond au principe de la véridiction, mais le déborde aussi, puisque "le sujet d'énonciation menteur est sans doute conscient du fait que le contenu qu'il énonce «ne correspond pas aux faits», mais, en tant que sujet énonciateur, il «prétend» que ce qu'il dit «est» vrai, autrement dit a une existence structurellement indépendante au fait de son énonciation"².

Ce versant cognitif de l'interprétation iconique influence donc l'interprétation de l'effet de réalité de façon imprévisible. Sans insister davantage, tout juste retiendra-t-on, avec Baggaley et Duck que

Lorsqu'un individu reçoit une information qui lui est déjà familière, il y réagit en fonction de ses motivations propres et de ses connaissances. Dans le cas contraire, l'individu est obligé d'utiliser des critères externes plus fragiles pour évaluer le monde qui l'entoure, et, en conséquence, toute une gamme de signes tout à fait superficiels peut déterminer des jugements de valeurs, non seulement en ce qui concerne l'intérêt propre

¹ P. BANGE, *op. cit.*, *loc. cit.*

² K. HAMBURGER, *op. cit.*, p. 58. (Poétique).

de l'information mais aussi en ce qui concerne son degré de crédibilité¹.

Des critères liés à la source d'information. Et une situation qui vaut pour les images d'archives...

Le deuxième temps du jugement de réalité est propre au tournage, à l'interprétation de la rencontre entre profilmique et tournage. Le travail de la caméra révèle en effet le profilmique, lui confère une autre dimension simplement parce qu'il contribue à son interprétation iconique inhérente à l'effet de réalité. Si la caméra assume, d'une part, ce qui "passe" devant l'objectif, elle régit, d'autre part, un mode de fonctionnement déterminé à le "faire" parler. Le tournage est un des lieux de la construction de la responsabilité énonciative, par une stratégie de dévoilement, par un travail visible ou invisible de la caméra... D'un côté un réel s'affiche, de l'autre il efface ses traces de référence, construisant des représentations différentes de l'énonciateur responsable...

Ce second mode d'expression iconique dispose dans les images d'archives des indicateurs importants et signifiants. Dans l'absolu, il semble aisé d'y rapporter des caractéristiques de l'énonciateur iconique. Tel énonciateur fait preuve, en apparence, de sa volonté de voir, de découvrir, de déshabiller le profilmique. Un profilmique qui, fuyant, imprévisible –à des degrés divers–, se dérobe à l'œil-caméra. Tel autre laisse parler les images, sans opérer de médiation apparente. Le côté fuyant, hasardeux est provisoirement maîtrisé, du moins fixé par le travail de la caméra, comme s'il n'était produit par personne. Tel autre encore témoigne de son existence, s'affirme et renvoie aux différents moyens qu'il a de faire preuve : subjectivité, réalisation, narration. Etc. Mais de façon plus pointue, il apparaît que les caractéristiques du tournage des images d'archives se diluent souvent par faute du montage. Non pas celui d'origine, mais celui de l'énonciateur présent, qui reprend en main les prises de vues de l'énonciateur passé. Le tournage perd ainsi de son autonomie et de son sens. Le nouveau montage ne lui laisse guère le temps de s'exprimer. Il le condamne à signifier autrement.

Plus précisément, quel que soit l'usage du tournage d'origine, il y a toujours régime second d'énonciation. Cependant, certains niveaux énonciatifs sont plus visibles que d'autres. Soit la distinction

¹ J. BAGGLEY ET S. DUCK, "Les facteurs de crédibilité dans le message télévisuel", *Communications*, t. XXXIII : *Apprendre des médias*, 1981, p. 144.

opérée au niveau matériel et profilmique : quand ni le son ni l'image ne sont altérés, il n'y a pas reprise en main apparente. Le tournage dépend, à première vue, uniquement de l'énonciateur passé. L'interprétation iconique se rapporte donc à lui. Par analogie avec la citation qui, pour rappel, consiste, grammaticalement, à insérer un fragment de discours ou un discours complet dans un nouveau discours, il est possible de parler de citation intégrale, de citation directe. Seul compte le caractère passé du tournage et le sens que lui donne aujourd'hui sa rediffusion au présent. Par contre, lorsque l'énonciateur présent reprend en main l'énonciation passée, quand il y a présence au son ou à l'image de l'énonciateur présent, la citation est indirecte. Et le tournage d'origine peut alors être altéré non seulement par le découpage qu'en fait le nouvel énonciateur, mais aussi par le travail que ce dernier produit sur l'énonciation iconique (ralenti, flou, encadrement). Ce travail de mise en évidence contribue évidemment à la construction d'un énonciateur présent qui assume, mais interprète aussi les sources du passé, les images que l'énonciateur passé, quel qu'il soit, a tournées.

Réalisme ou réalité ?

Le niveau diégétique est l'ultime point d'interprétation des consignes de lecture. *A fortiori* parce qu'il est lié aux trois niveaux précédents, mais plus encore, parce qu'il oriente, il accomplit leur sens définitif. Le niveau diégétique dépend de l'identification de l'organisation d'un système narratif dont la diégèse est le résultat et le réalisme, "système de règles déterminant les modes de représentation mis en œuvre dans le film"¹, l'effet supposé. Néanmoins, une telle caractérisation semble poser la question des attributions respectives de la réalité et du réalisme, à savoir des effets de l'iconique et des effets du diégétique. Car, s'il revient à la narration, au montage, de "relier –de reconfigurer, de lier par son récit– ce matériau profilmique capté, transmis par le monstateur"², si cette même narration "peut s'autoriser à arranger, une fois qu'il est en boîte, le matériau pro-

¹ D. CHATEAU, *op. cit.*, *loc. cit.*, p. 54.

² A. GAUDREAU ET PH. MARION, "Dieu est l'auteur des documentaires", *Cinémas. Revue d'études cinématographiques. Journal of film studies*, vol. IV, n°2 : *Le documentaire*, 1994, p. 24.

filmique fidèlement prélevé par le monstateur, afin de l'informer en un message articulé, en un message construit –c'est-à-dire, le plus souvent, un message narrativement configuré– pour une saisie cognitive optimale de la part du spectateur”, et si à l'instar de ce que J.-P. Meunier constatait pour la photographie, on rappelle que cette reconfiguration du matériau profilmique “est le résultat d'un faire –d'un acte d'énonciation comme on dit aujourd'hui– (...), dès lors que cet acte devient sensible, l'image perd de son autonomie, la différenciation s'opère (...) entre le représentant (l'image en tant qu'image) et le représenté (le monde réel) ; l'image apparaît comme prélevée sur un réel auquel elle renvoie comme à son référent”¹. L'absence de prise de responsabilité décelée par transparence narrative détermine un énonciateur non caractérisé. Et inversement. Il y a parallélisme entre effet de réalisme et transparence, effet de non-réalisme et non-transparence. Plus précisément, il apparaît que chaque effet se rapporte au contraire de son effet opposé... Ainsi, le non-réel est réalisme et, par conséquent, la transparence narrative correspond à la volonté de faire continu, “de laquer la signifiante, d'en étouffer les fumées, les accrocs, les trous afin d'offrir ce produit lisse dont on suivra, de l'histoire, le fil”². La transparence narrative –l'effet de réalisme– induit l'idée d'un énonciateur non caractérisé. D'autre part, l'absence de transparence, soit le fait de “dévoiler (...) les ficelles de l'écriture [qui rend] permanente la non-véracité de l'espace de substitution”³ laisse transparaître l'effet de réalité iconique, s'apparente à un effet de non-réalisme et assure la présence d'un je-origine réel.

Pour le dire autrement, plus l'effet de réalisme absorbe en transparence l'effet de réalité, plus l'énonciateur s'efface, se conforme à une non-caractérisation. Tandis qu'un effet de réalité s'autonomisant, malgré l'histoire racontée, induit la présence d'un je-origine, parce que l'énonciateur assume sa responsabilité énonciative.

En matière d'images d'archives, le jugement exercé au niveau diégétique revient à s'interroger une nouvelle fois sur le mode de

¹ J.-P. MEUNIER, “Image, cognition, centration, décentration”, *Cinémas. Revue d'études cinématographiques. Journal of film studies*, vol. IV, n°2 : *Le documentaire...* loc. cit., p. 38.

² L. ROUTEAU, “Jacobs : narration, science-fiction”, *Communications*, t. XXIV : *La bande dessinée et son discours*, 1976, p. 50.

³ M. RIO, “Cadre, plan, lecture”, *Communications*, t. XXIV : *La bande dessinée...* loc. cit., p. 99.

fonctionnement de la citation. Si celle-ci est intégrale, le spectateur repère dans le texte filmique des indices qui lui permettent de préciser les intentions de l'énonciateur reconnu, identifié comme passé. Selon les effets de réalisme et de réalité, telle citation sera rapportée à un énonciateur responsable, telle autre non. Mais, qu'ils s'avèrent réels ou non, qu'ils assument ou non leur énonciation, les énonciateurs passés sont identifiés à part entière. Leur énonciation aujourd'hui n'est pas différente de ce qu'elle était hier. Bien que datée, elle se décline au présent. Elle n'a pas changé, elle est exactement pareille à ce qu'elle était hier. A l'exception des traces matérielles et profilmiques, attestant de son passé. L'énonciateur peut, ainsi, être réel ou fictif, selon les lieux, les modes, les buts qu'il poursuit. Un film de fiction, daté, étale les mêmes consignes de lecture que lors de sa première diffusion, nonobstant qu'alors il était perçu comme contemporain et qu'aujourd'hui il porte les traces de l'histoire (du cinéma). Il en va de même pour les actualités rediffusées telles qu'elles l'ont été au moment de leur conception. A cette différence près que leur rediffusion pose le problème de l'illusion de participer à l'histoire en direct. Ou presque, puisqu'il n'y a pas reconfiguration et mise à distance historique¹. La reconnaissance de la responsabilité énonciative donne un sens à l'usage historique de l'image. Ce qui n'est pas le cas en régime de fiction.

Une véridiction virtuelle

Si la citation est indirecte, la construction de l'énonciateur passé n'est qu'accessoire. Elle dépend, en définitive, des intentions de l'énonciateur présent qui l'exploite, la modèle à son propre usage. C'est en vertu des intentions que ce dernier lui attribue que les images, qu'elles soient dues à un énonciateur réel ou non, prennent sens. De fait, l'image d'archives n'est, au niveau du montage, ni nécessairement vraie, ni absolument fictive. Elle est souvent trop

¹ De telles constructions énonciatives sont rares, mais existent. L'émission « Le Canada en guerre » (TV5, 1994 (©1962), Peter Jones/Jacques Bobet (réal.), Office national du film (prod.), 26'), en jouant l'adéquation entre temps de la diffusion et temps de la réception, procède de cette manière. À noter qu'une émission comme « Histoire parallèle » ne répond pas à ce principe d'illusion de participation à l'histoire puisque l'alternance entre débat et citation donne une consigne de lecture réflexive sur les documents passés.

courte pour faciliter l'identification de son énonciateur d'origine. Et, même lorsqu'elle est plus longue —citation indirecte par extrait—, l'énonciateur passé qui reprend momentanément possession du discours reste encore soumis aux intentions énonciatives de l'énonciateur présent. Son apparition dans le discours premier est le résultat d'un objectif énonciatif voulu par l'énonciateur présent. De ce dernier dépend le sens ultime de la citation. Ainsi, souvent, l'énonciateur présent altère à ce point l'énonciation d'origine qu'il n'est plus possible de saisir les intentions de l'énonciateur passé. Que cet énonciateur présent assume ou non ce qu'il énonce et de quelque manière qu'il l'assume, il emprunte essentiellement à l'image d'archives la couleur du passé. Quelle que soit l'image, quelle que soit l'énonciation qui la prend en main, il y a immersion dans le passé.

L'image d'archives ne porte donc pas nécessairement des marques véridictoires. Certes, l'effet d'historicisation, né de la combinaison de l'effet de passé avec l'effet de matérialité passée, pourrait, parce qu'il est trace, s'apparenter à un effet de vérité. Mais il ne le devient que lorsque l'énonciateur diégétique assume son entière responsabilité. Seul le montage oriente le sens véridictoire de l'image d'archives. Les images d'archives, prises comme signes d'un témoignage du passé, sont semblables à des sources historiques qui, pour devenir histoire, doivent répondre à un certain usage, à une certaine reconfiguration. L'image d'archives produit une impression de preuve qui ne prend définitivement son sens accompli qu'au niveau diégétique, une fois que l'énonciateur en a pris la responsabilité énonciative.

Le sens premier de l'image d'archives est donc passé. Un passé potentiellement vrai, qui nécessite d'être réalisé pour fonctionner. Ce sens est inaltérable, parce que la brièveté de la citation impose souvent que l'on aille à son sens le plus apparent : l'héritage du passé. Mais aussi parce que tout se passe comme si les deux niveaux de jugement les plus accidentels, le profilmique et le plastique, étaient aussi les moins falsifiables et donc les plus fiables... Ce qui n'exclut pourtant pas qu'ils soient imitables. Des textes filmiques comme "Zérorama", "Zélig", les "Documents interdits" le prouvent. L'image d'archives est, de ce point de vue, une image comme les autres. La frontière entre sa fiction et sa réalité reste une question de vraisemblance. Une question posée, et résolue, en principe, à chaque niveau de signification de la matière d'expression.