HAL
open science

L'auto récit, la mise en scène de l'identité narrative au cinéma

Jean-Pascal Fontorbes, Anne-Marie Granié

To cite this version:

Jean-Pascal Fontorbes, Anne-Marie Granié. L'auto récit, la mise en scène de l'identité narrative au cinéma. Cahier Louis-Lumière, 2011, Un cinéma du subjectif, N°8. hal-02044878

HAL Id: hal-02044878

https://hal.science/hal-02044878v1

Submitted on 21 Feb 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'auto récit, la mise en scène de l'identité narrative au cinéma

Jean-Pascal Fontorbes, Réalisateur, Maître de conférences en audiovisuel, ENFA Toulouse, Chercheur UMR Dynamiques Rurales.
Anne-Marie Granié, Professeur de sociologie ENFA, Directrice adjointe de l'UMR Dynamiques Rurales ENFA-INP/ENSAT-UT2.

Résumé

Les enjeux théoriques et méthodologiques dans la construction filmique de ***12 ½*** conduisent à explorer les interactions sociales (filmé, chercheurs-réalisateur), comme socle de la réalité filmée. La mise en scène centrale construite à partir de l'auto récit et de la mise en action de l'identité narrative, convoque les récits de vie qui mêlent à l'écran la subjectivité du filmé et du réalisateur-filmeur. On montre que ***12 ½***, comme chaque film que nous réalisons est une expérience sociale qui ne peut se départir totalement des émotions, des empreintes crées par les inter relations filmant filmé. La posture réflexive (Bourdieu 1978) aide à trouver la bonne distance dans la mise en film du récit événement.

Abstract

The theoretical and methodological questions at stake in the cinematic construction of **12 ½** lead us to investigate the social interactions (character, researchers-directors), as root of the reality in film. The central setting, designed from self-telling and the acting of a narrative individuality, summons life stories which combine on screen both the subjectivities of the character and the filming-director. We show that **12 ½**, as every other film which we directed is a social experience which cannot abandon totally feelings, imprints created by the relationships between the one filming end the one filmed. The reflexive position (Bourdieu, 1978) helps finding the good distance in the stake in the filmmaking of the event told.

31 décembre 1967.
Guy avait 30 ans, il est parti en voiture après un match de rugby qu'il avait joué à coté de son frère André . La voiture n'est jamais arrivée à Mont de Marsan…

La construction filmique de ***12 ½*** a conduit Jean-Pascal Fontorbes l'auteur réalisateur, Anne-Marie Granié la co-auteur, et André Boniface le filmé , au cœur des interactions sociales. Notre propos portera tout d'abord sur la reconnaissance dans le sens où en parle Paul Ricoeur (2004), c'est à dire une façon de distinguer au milieu des multiples apparences « la performance d'une identité. Reconnaître c'est alors retrouver dans les objets ou les personnes les traits d'une constance qui nous les rend familiers ».
André Boniface nous a reconnus et nous l'avons reconnu. Son frère Guy nous est aussi devenu familier ainsi que les lieux, l'amitié et les moments partagés

entre les deux frères. Mais comment se reconnaître soi même ? A partir de quoi ? Selon quel processus ?
Le parti pris de l'auto récit (André parle, se parle, nous parle et parle à Guy devant un miroir) renvoie à sa capacité aujourd'hui à être avec et sans Guy.
Il nous invite à la réciprocité**,** à le reconnaître, à les reconnaître (André et Guy). Cette réciprocité est mutuelle. Le film est une « reconnaissance apaisée » (Ricoeur 2004), qui passe par le don réciproque et la culture de la réciprocité.
Le développement de la deuxième partie du propos concerne l'identité narrative. Toujours en référence à Paul Ricoeur (1990) « tel homme égale telle histoire ; et la compréhension qu'il a de lui même équivaut à la capacité qu'il a de se raconter et de se laisser raconter ». L'auteur de l'énonciation est mis en scène par le discours en actes. « Le fait de dire quelque chose est une mise en acte » (Récanati 1979).
Le film tente de montrer que mettre en dire la personne qui nous est chère et qui nous a quitté « c'est se laisser envahir par la présence absence » (Lallier 2009). Les niveaux de subjectivité se chevauchent avant, pendant, et après le tournage. Il s'agit d'une expérience sociale dans le sens de se laisser envahir par le discours de l'autre dans notre manière de ressentir des émotions et de construire la représentation cinématographique du récit événement. Nous sommes aujourd'hui plongés dans le passé dans lequel on peut revenir, c'est à dire dans le « monde restaurable » (Schutz 1994).
On tente de montrer que lorsqu'on partage une situation cinématographique la co-présence des protagonistes s'accompagne d'un agencement de subjectivités qui renvoient à la réalité filmée.

La reconnaissance

Pour préciser cette problématique nous nous appuyons sur quelques auteurs et notamment Paul Ricoeur (2004). Ici la reconnaissance est convoquée pour la construction du projet filmique. La rencontre entre le filmé et nous, chacun à sa manière, et dans notre cas on peut parler de manières genrées, s'est faite dans un temps long. Le temps rugbystique est partagé dans les conversations entre André Boniface et Jean-Pascal Fontorbes ; le temps familial est plus développé dans les conversations entre André, Anne-Marie Granié, et Annie la femme d'André qui venait ici ou là conforter des dire, en proposer de nouveaux, et surtout chercher et montrer des matériaux (sortes de preuves) des photographies, des lettres, des articles de presse eux mêmes commentés par André, et les chercheurs-réalisateur. Le trajet est long pour connaître et comprendre la connaissance du sujet filmé. Le chemin fait d'interactions sociales nous a conduit à la reconnaissance. Il s'est agi pour nous de reconnaître André dans ce qu'il voulait nous dire et nous montrer de Guy et lui, c'est à dire de le reconnaître aujourd'hui dans le temps présent où se mêlent les subjectivités du locuteur et des écoutants à propos d'un temps passé. Compétences, vécus , représentations se mêlent dans des subjectivités, qui, chemin faisant, se bornent en raison des consensus sur tel

ou tel dire. On traverse tour à tour (nous faisons ici référence à des catégories mise en place par Hegel (1947 trad.) :
- « la distribution de l'estime sociale ». certes ici il ne s'agit pas des compétences dans le travail mais dans la pratique sportive,
- « celle de l'amour » qui renvoie à l'ensemble des relations amicales qui sont témoignées à André au quotidien et que nous avons construites avec lui durant tout ce temps, qui nous a conduit à la reconnaissance. Le filmé était aussi très à l'affût de la compétence (allions nous savoir traduire en film ce qu'il voulait dire, montrer, faire sentir de lui et de son frère ?). On voit bien que pour écrire en film, rentrer dans le film, la reconnaissance comporte d'un côté et de l'autre une dimension d'intégration. Selon la thèse de Rawls (1997) « on est au stade de l'accompagnement de soi » devant et derrière la caméra. « Les êtres humains aiment exercer leur talent…ils prennent d'autant plus de plaisir à une activité qu'ils deviennent compétents ».
L'interaction sociale agit en mêlant deux aspects « l'admiration et l'émulation ». André se percevait lui même à travers nous, et, nous nous percevions comme chercheurs filmeur, et, en tout cas, comme nous même à travers ce qu'il nous disait. En fait l'estime de soi « est une traduction subjective de l'acte de reconnaissance » (Lazzari et Caillé 2004).

Les choix méthodologiques qui ont présidé au tournage se déclinent dans un temps long et selon deux mises en relations et interactions entre le filmé, sa femme et nous, sur ce que nous appelons le terrain et la rencontre, ou, les terrains d'observations et des histoires de vies traduites par de nombreux récits de pratiques.
Le terrain de la rencontre s'est déroulé essentiellement dans trois lieux :
- le café, où chaque matin, André Boniface retrouve ses « admirateurs », ses « connaissances » avec lesquels il parle rugby. C'est un lieu d'interactions sociales très important, pour les chercheurs-réalisateur, qui contribue à donner du sens à la personnalité d'André Boniface, tour à tour, étant le grand joueur qu'il a été avec son frère Guy ; le spécialiste de haut niveau du jeu de rugby ; le joueur qu'il n'est plus mais qui représente d'autres joueurs d'aujourd'hui que l'on aime, ou, qui renforce par ce qu'il a été, les critiques des joueurs que l'on n'aime pas. Le terrain, ici, le café, nous renvoie à la question qui nous a accompagnés tout au long de la préparation du film : sommes nous face à une personne ou face à un personnage ? André Boniface est à la fois personne et personnage. Les interactions sociales l'érigent en personnage. Comme sur le terrain de rugby il est au centre ; ici, au café, au centre des conversations. Attentifs aux mots qu'il utilise, aux gestes, aux mimiques et à son regard qui essaye de capter tout l'environnement, on rencontre le joueur de rugby qu'il a été, et, qu'il veut être encore, la personne en tant que sujet conscient. Présents, mais un peu à l'écart de ce que vit le groupe, nous prenons des notes et tentons de graver des faits dans nos mémoires. On se situe au plus prés de l'action qui se

déroule sans trop la perturber. Pour nous chercheurs-réalisateur, il s'agit de prendre pied dans les interactions sociales « de rentrer dans la partie ». Par notre présence dans ce rituel quotidien, nous commençons l'implication dans l'univers d'André Boniface. Il s'agit de construire l'estime de l'autre tant pour le futur filmé que pour les chercheurs filmeur.

- Les promenades avec André Boniface dans Montfort en Chalosse, le village de son enfance, telles l'immersion spécifique à l'ethnologue, nous donnent des repères et nous les montrent : repères d'hier avec Guy (le terrain de rugby, l'école, la place des tilleuls, la maison familiale…) ; repères d'aujourd'hui, traduits par l'inter connaissance en action. A Montfort, tout le monde connaît André Boniface, beaucoup de gens l'interpellent. Personne et personnage sont encore mêlés. Nous rentrons par les paysages bâtis et non bâtis, par les lieux invoqués et traversés dans l'intimité d'André partagée avec son frère Guy. Ces déambulations sont les prémisses d'un engagement réciproque. Nous traversons les temporalités avec empathie et souci de mise à distance. Nous sommes dans des situations d'inter subjectivités. Montfort c'est le temps d'hier avec André et Guy, le temps présent avec nous, le temps à-venir du film. Ainsi nous regardons, nous écoutons, nous échangeons avec une intention.

- Les long récits, dans la maison d'André et d'Annie aujourd'hui, constituent des moments partagés qui ont conclu l'engagement réciproque. Chacun prenait sa place et reconnaissait la place de l'autre. Nous avons dans ces temps d'échanges captés les paroles d'André. Cette captation nous a permis de construire le film au plus prés du sens qui est donné par l'inter subjectivité en action. Les morceaux d'histoires de vies, de récits de pratiques qui nous sont livrés, procèdent aussi des interactions sociales qui se jouent entre les personnes présentes. On peut dire que la méthode biographique mise en œuvre nous donnait des fragments de vie d'André et Guy, longtemps cachés, enfouis, et, qui tout à coup s'imposaient en histoire sociale. Franco Ferraroti (1983) parle de « subjectivité explosive…dans le cadre d'une communication interpersonnelle complexe et réciproque entre le narrateur et l'observateur … ». Cette relation de deux frères mise en vue à travers le rugby, et, la disparition de l'un d'entre eux, renvoient à une histoire singulière, mais aussi à l'histoire sociale de chacun.

Les photographies empilées dans des cartons, les coupures de presse, les lettres de Guy à André et à ses parents lorsqu'il était en Algérie, les lettres d'André et de Guy envoyées aux parents lors des tournées de rugby de l'équipe de France, sont des matériaux qui mettaient en surface la subjectivité au travers d'une expérience sociale partagée.

Chaque élément posé sur la table nous invitait à regarder, à ressentir, à écouter et à comprendre. A ce moment là il s'agissait pour nous de rentrer en résonance avec l'intention d'André et de prendre la mesure que nous établissions avec l'objet présenté (lettres, photos…).Il n'est pas facile pour les chercheurs-réalisateur de se départir à tout moment des affects qui les envahissent.

Il nous semble que la reconnaissance et le don sont liés, et, c'est à cette condition que nous avons pu faire le film. La promesse du don conclut la reconnaissance.

L'identité narrative

« Le regard exprime l'existence même de l'être. Par les yeux se manifeste la conscience du sujet » (Lallier 2009). André Boniface face au miroir se parle, se regarde, parle à Guy, regarde Guy, nous regarde et nous parle. Ce choix de mise en scène de la narration fait par Jean-Pascal Fontorbes convoque les interactions et les échanges, mais d'une certaine manière on pourrait dire qu'André est presque dans une posture d'auto filmage.
Le fait que nous soyons à coté d'André pendant son récit (Anne-Marie Granié à coté, Jean-Pascal Fontorbes à coté dans son dos), souligne la présence continuelle de Guy. André s'adresse à lui par le miroir, et au spectateur à travers le miroir, à nous et à Guy, en se tournant et se retournant, pour trouver un encouragement et une approbation, comme dans la vie et sur le terrain de rugby, quand Guy courait derrière lui.
On peut faire référence, ici, à Lewis Caroll (1999). En effet Lewis Caroll a traité du miroir comme lieu de passage. La porte qui permet d'accéder à un autre monde, celui de l'ailleurs et de l'imaginaire. On peut convoquer également le mythe du miroir de Narcisse en le nuançant. André contemple son visage et celui de Guy. Le miroir réfléchit leur image, et André réfléchit. Son image est réfléchie dans le miroir. L'acte de réfléchir renvoie André à sa propre pensée afin de l'approfondir. Il nous semble opportun de citer Jean Cocteau à propos du *Testament d'Orphée* « les miroirs sont les portes par lesquelles la mort vient et va ». La complicité entre le film et les spectateurs passe par là, c'est à dire le miroir, qui reflète ce qui est vécu par le filmé et ce qui est vécu par le réalisateur-filmeur.
Le miroir est ici une reproduction inversée de la réalité des frères Boniface, dans le sens où la narration remonte le temps, le miroir conduit le spectateur à s'interroger sur ce qu'il voit, à remettre en cause la solidité du réel exprimé.
Le film, dans sa contribution tente de montrer la persistance dans le temps, des attributs, singularisant les deux frères, André et Guy. On interroge la permanence de l'identité. C'est en convoquant Paul Ricoeur (1985), à travers le concept d'identité narrative, que nous traitons cinématographiquement l'auto récit, et, la présence dans l'absence. On fait remarquer que Paul Ricoeur a posé la question de l'identité à propos du temps et de la contradiction qu'il a posée entre l'histoire et la fiction. L'expérience, le vécu et la transmission d'une identité sociale (fraternelle et sportive) se font par une mise en récit de cette identité, ainsi que la confrontation et la vérification.

C'est par le récit que l'on peut se connaître « le texte est la médiation par laquelle nous nous comprenons nous même » (Ricoeur 1985). La connaissance de soi est médiatisée. André est dans cette posture qui bien que périlleuse, difficile face au miroir, lui permet de nous donner à voir et à comprendre **12 ½.**
La mise en récit passe par une mise en ordre du discours « une configuration narrative ». Cette mise en récit s'effectue toujours par rapport à une réorganisation de l'expérience temporelle et par un lien avec la représentation filmique qu'en a le réalisateur. Ici l'acte est co construit par le filmé, les co auteurs et le réalisateur, avant l'acte de parole. Au fond les manières de dire du filmé, et, celles que comprend et met en scène le réalisateur, procèdent d'une interaction subjective.
L'intentionnalité du filmé en regard de ce qu'il raconte, et, les propositions de situations faites par le réalisateur, guident la mise en discours, la mise en scène et la mise en parole du récit. La prise de parole et le témoignage sont au cœur du film, mais ils ne sont jamais là en tant qu'éléments bruts. La position du témoin est toujours interrogée.

Le parcours narratif cinématographique convoque des éléments biographiques des deux frères. Le prologue, librement inspiré d'un passage de Robert Bober (1999) *« Il y aura d'autres lettres ce seront des lettres faites pour te tenir au courant, ce n'est pas parce que tu ne répondras pas que l'histoire devra se passer de toi. Ces lettres sont faites pour me persuader que d'une certaine manière tu es encore présent. Je continuerai à t'écrire puisqu'il paraît que tu n'as de vie que parce que je suis encore vivant…* [1]», place le film sur la forme d'une lettre d'André à Guy, une correspondance entre les deux frères qui ne s'est jamais arrêtée…
Le parti pris du récit énoncé face à un miroir témoigne tout au long du film de la construction dynamique de l'identité (fraternelle et sportive) d'André et de Guy. (Photos 1 et 2).
André revient sur les lieux de l'enfance, la caméra le suit. On le voit de dos, comme si Guy le suivait, comme s'il avait la présence de Guy en permanence derrière lui. *« Comme j'étais le petit, j'ai suivi.*[2] ».(Photos 3 et 4).
Dans ce parcours d'espaces, comme devant le miroir, André se regarde en train de jouer avec Guy, sur la place des tilleuls, sur la voie ferrée…(Photos 5 et 6)
Les images de rugby des années soixante sont rares. Quelques images de l'INA, et, un film amateur de supporters du Stade Montois introduisent d'autres subjectivités sur la manière de filmer les frères Boniface. Certaines séquences montrent les combinaisons de jeu des Boniface sur le terrain qui sont reprises par André sur une table de bistrot avec des salières. André refait les matches empreints de subjectivités complexes (d'hier à aujourd'hui).

[1] Texte dit par André dans le prologue du film.
[2] Paroles de Guy extraites du film.

André se revendique (avec Guy), héritiers du jeu « à la lourdaise » qui a régné dans les années cinquante, avec son jeu d'attaque et de mouvement. Ce versant de l'identité sportive des Boniface est mis en scène par un traitement particulier de la demi finale à Lyon en 1963, entre le Football Club Lourdais et le Stade Montois : les images et la voix d'un admirateur des Boniface sur l'avant match, et, le commentaire radiophonique du match.

Un souvenir d'enfance du réalisateur s'est mêlé aux multiples récits. Dans les années soixante, les parties de rugby étaient retransmis à la radio. Le samedi après midi il y avait école. Les samedis de grands matchs, l'instituteur, passionné de rugby, apportait en classe un poste radio, et, après avoir inscrit la composition des équipes au tableau, faisait écouter la partie aux élèves.(Photos 7 et 8). La construction de cette séquence est un bel exemple d'interactions sociales, d'inter subjectivités. C'est aussi pour le réalisateur un hommage à un des plus beaux films sur l'adolescence, *Les quatre cents coups* de François Truffaut.

Les photographies et les lettres témoignent des liens, des lieux, des moments partagés par André et Guy, traversant le temps fraternel, jouant de la distance entre le loin et le prés, et, pesant sur la subjectivité d'André et du réalisateur qui a convoqué une création musicale qui renforce le sens du récit événement.

La musique de Vicente Pradal joue à la fois sur l'effet du temps qui passe et sur une note de mélancolie. Elle rythme le cadrage débordement et la passe croisée sur trois temps.

Le plan de fin, le silence, la route qui n'en finit, pas nous installe dans une histoire sans fin.

Dans notre travail, le sujet, ici André Boniface dans son trajet de vie avec Guy Boniface, produit du sens identitaire qui ne lui échappe pas. André est à la fois lecteur et « scripteur » de sa propre vie, dans cette double objectivité/subjectivité que confère la relation filmant filmé. Nous avons tenté une autobiographie à une seule voix, celle d'André, qui se raconte, raconte son frère, et nous livre sa part de vérité. L'auto récit est une démarche intérieure.

Nous pouvons dire que **12 1/2** est un film miroir où se reflètent les souvenirs d'André Boniface et ceux de Jean-Pascal Fontorbes.

Bibliographie

Bober Robert, (1999), Berg et Beck, P.O.L., Paris.
Bourdieu Pierre, (1978), « Sur l'objectivation participante », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°23.
Caroll Lewis, (1999), De l'autre côté du miroir, Paris, Coll. folio junior, Gallimard.
Ferraroti Franco(1983), Histoire et Histoires de vie, La méthode biographique dans les sciences sociales, librairie du méridien, coll. Sociologie au quotidien.
Hegel Georg Wilhelm Friedrich (1947), Phénoménologie de l'esprit, trad. fr. de J. Hyppolite, Paris, Aubier-Montaigne.
Lallier Christian (2009) Pour une anthropologie filmée des interactions sociales, Paris, Ed. Archives contemporaines.
Lazzari Christian., Caillé Alain. (2004) , « La reconnaissance aujourd'hui. Enjeux théoriques, éthiques et politiques du concept », *La Revue du MAUSS, , De la Reconnaissance. Don, identité et estime de soi*, n° 23.
Rawls John (1997), Théorie de la Justice, Paris, Seuil.
Récanati François (1979), La transparence et l'énonciation, Paris, Seuil.
Ricoeur Paul (2004), Parcours de la reconnaissance,²Trois études, Paris, Stock.
Ricoeur Paul (1990) Soi-même comme un autre, Le Seuil,
Ricoeur Paul (1985), Temps et récit. Tome III: Le temps raconté, Le Seuil,
Schutz Alfred (1994), Le chercheur et le quotidien, Phénoménologie des sciences sociales , Paris, méridiens, Klincksieck.

Filmographie

Cocteau Jean (1959), *Le testament d'Orphée*, film.
Truffaut François (1954) *Les quatre cents coups*, film.