

Histoire et médias. Témoignage d'un historien entre deux pratiques d'écriture

Bruno Ramirez

Cinéma et intermédialité
Volume 10, numéro 2-3, printemps 2000

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/024819ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/024819ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (imprimé)
1705-6500 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ramirez, B. (2000). Histoire et médias. Témoignage d'un historien entre deux pratiques d'écriture. *Cinémas*, 10(2-3), 135–150. <https://doi.org/10.7202/024819ar>

Résumé de l'article

Cet article traite de la différence entre l'écriture historiographique, qui vise à établir la vérité des événements, et l'écriture scénaristique et audiovisuelle de l'histoire, qui pluralise le temps et visualise l'espace dans sa matérialité. La singularité de l'article repose dans le fait qu'il s'agit d'un témoignage d'historien, qui, se voyant limité par les canons et les conventions de sa discipline, sent le besoin d'un autre langage, plus proche de la complexité de l'expérience du passé et plus accessible à un large public. Les médias, tels l'écriture, la scénarisation, la mise en image cinématographique ou télévisuelle, sont analysés et comparés les uns aux autres en vertu de leur capacité à rendre compte d'une expérience que l'historiographie a trop souvent sacrifiée, mais qui se ressaisirait dans la mise en scène d'une temporalité plurielle et d'une spatialité émotionnelle et sociale. L'article distingue en particulier deux pratiques d'écriture cinématographique : la fictionnalisation de l'histoire et l'historicisation de la fiction.

Histoire et médias. Témoignage d'un historien entre deux pratiques d'écriture¹

Bruno Ramirez

RÉSUMÉ

Cet article traite de la différence entre l'écriture historiographique, qui vise à établir la vérité des événements, et l'écriture scénaristique et audiovisuelle de l'histoire, qui pluralise le temps et visualise l'espace dans sa matérialité. La singularité de l'article repose dans le fait qu'il s'agit d'un témoignage d'historien, qui, se voyant limité par les canons et les conventions de sa discipline, sent le besoin d'un autre langage, plus proche de la complexité de l'expérience du passé et plus accessible à un large public. Les médias, tels l'écriture, la scénarisation, la mise en image cinématographique ou télévisuelle, sont analysés et comparés les uns aux autres en vertu de leur capacité à rendre compte d'une expérience que l'historiographie a trop souvent sacrifiée, mais qui se ressaisirait dans la mise en scène d'une temporalité plurielle et d'une spatialité émotionnelle et sociale. L'article distingue en particulier deux pratiques d'écriture cinématographique : la fictionnalisation de l'histoire et l'historicisation de la fiction.

ABSTRACT

This article deals with the difference between historiography, which aims at establishing the truth of events, and screenwriting for film and television, which pluralizes time and visualizes the materiality of space. This article is unusual in that it is the direct testimony of an historian, who, limited by the canons and conventions of his discipline, feels compelled to turn to another

language, one that is closer to the complexity of past experience and able to reach wider audiences. Media, like writing, screenwriting, cinematography and television production, are analyzed and compared to each other according to their capacity to realize an experience that historiography has too often sacrificed, but that would recover through the *mise-en-scène* of a plural temporality and an emotional and social spatiality. In particular, the article makes the distinction between two film writing practices: the fictionalization of history and the historicization of fiction.

Trop de choses du passé des hommes demeurent inexprimées, voire inexprimables, à l'intérieur de la discipline historique. Les contraintes de l'écrit académique ne permettent guère à l'historien que je suis de transmettre à un large public l'expérience intime de son passé. C'est pourquoi j'ai senti la nécessité d'un autre langage, et le cinéma me l'apporta.

En me tournant vers un autre mode d'expression, je traversais des frontières. Je passais du monde académique au monde de la communication de masse et du divertissement. Aucune comparaison entre la fébrilité d'une réunion de production et l'atmosphère sécurisante, fortement ritualisée, de la plupart des réunions départementales. Mais surtout, je franchissais la ligne séparant ma discipline, l'histoire — son langage savant, ses cercles restreints de diffusion — et ce nouveau média qu'était pour moi le cinéma. En d'autres termes, il me fallait écrire en composant avec un type radicalement différent de langage, un langage à la grammaire et au vocabulaire autrement plus complexes que ceux de l'écrit savant. Cette traversée, loin de m'avoir fait abandonner un territoire pour un autre, m'a au contraire permis d'affiner la perception que j'avais de la discipline historique et rendu plus attentif à la nature des contraintes qu'elle m'imposait.

Ayant consacré la plupart de mes recherches à des sujets historiques se rapportant à la question du transnational, j'ai pu éviter le rôle hégémonique de l'histoire nationale que subirent certains de mes collègues — qu'ils soient américanistes ou non. Encore maintenant, dans mon travail de recherche et d'enseignement, l'État-nation et l'histoire nationale sont des réalités qui se laissent difficilement ignorer. Elles structurent les pro-

grammes de plus d'un département d'histoire, soulevant des résistances qui ont des conséquences fâcheuses sur les relations de travail. Si mes perspectives de travail m'ont permis de contourner les contraintes imposées par l'histoire nationale, il y a toutefois un type de contrainte que je ne pouvais éviter, et qui m'apparaît inhérent à la discipline historique. Son devoir, quand ce n'est pas sa mission, consiste à atteindre la « vérité historique », l'histoire comme discipline étant un avatar de la structure de rationalité qui, non seulement touche les méthodes adoptées (dans la poursuite de cette vérité), mais aussi détermine la temporalité et la spatialité de l'expérience humaine passée. De la délimitation des données empiriques à leur vérification, et jusqu'à leur interprétation finale, l'historien suit un ordre de causalité qui engendre un temps spécifique — un temps causal — et se réclame d'un espace à l'intérieur duquel les « faits historiques » se sont produits.

C'est en grande partie cette structure de rationalité qui confère une légitimité scientifique à la subdivision en deux lignes directrices — celle du temps et celle de l'espace — instaurée par la discipline historique. C'est ainsi que, du moins dans le champ de l'histoire contemporaine, les événements qui font partie de l'histoire nationale se produisent à l'intérieur du territoire d'un État souverain comme à l'intérieur d'une temporalité chronologique. La plupart des cours que nous préparons — et pas seulement au niveau universitaire — ressortissent à cette structure de rationalité. C'est cet axe spatio-temporel, inhérent à la discipline, qui pose des limites à notre pouvoir d'imagination ou, à tout le moins, à la manière dont nous tentons d'articuler l'expérience humaine du passé. Dans mon cas, cette contrainte fut un élément décisif; elle explique le besoin que j'ai eu de me tourner vers un autre langage, un langage qui rendait possible une articulation plus profonde et plus riche de l'expérience du passé.

Lorsque, en tant que scénariste je circonscris un événement passé et que je le soumets à l'interrogation, j'ai affaire non pas à une temporalité, mais à plusieurs: elles peuvent produire un temps affectif, un temps biologique, un temps social, un temps politique, et aussi un temps économique ou bureaucratique. Il en va de même de la spatialisation d'un événement humain.

L'espace n'est pas seulement physique et quantifiable — comme le vaste désert de *Lawrence of Arabia* (Lean, 1962) ou ce théâtre du massacre qu'est la plage d'Omaha dans *Saving Private Ryan* (Spielberg, 1999) ; l'espace est aussi affectif. Plutôt que d'être prédéterminée par des subdivisions géopolitiques, cette spatialisation doit s'élaborer à partir des actions et émotions d'individus en chair et en os. Le langage filmique a le pouvoir de montrer cet espace affectif et de nous le faire sentir comme un élément essentiel de l'expérience humaine. Dans nombre d'écrits historiques, l'espace est trop souvent considéré comme un détail. Même lorsqu'il dépend de la causalité des événements relatés, il reçoit très rarement la fonction narrative qu'il mérite. L'espace n'est qu'une abstraction alors qu'il devrait être un protagoniste.

Dans *Caffè Italia, Montréal* (Tana, 1985), nous avons cherché à conférer à l'espace ces deux dimensions, physique et affective. Dans une série de séquences portant sur l'internement des immigrants italiens que la Deuxième Guerre mondiale avait soudainement transformés en étrangers, en ennemis, le spectateur aperçoit, situé dans un bled perdu du nord de l'Ontario, le camp militaire de Petawawa recouvert par la neige, entouré de barbelés et gardé par des soldats en armes ; l'émotion provient aussi des récits que font messieurs D'Amico et Monaco de leur douloureuse et humiliante expérience d'internement. Le camp, cet espace tout autant physique qu'affectif, les séparait de leur famille : « Nous étions si démoralisés, dit le premier, parce qu'on pensait à nos familles ; il pleurait dans son coin, je pleurais dans mon coin [...] ». L'autre continue : « Affligés et dans une peine immense... la pensée de nos familles était la plus grande douleur que nous pouvions éprouver. »

Quant au passé qui m'occupe, il n'est pas médiatisé ou filtré par les controverses universitaires, les thèses et les paradigmes d'interprétation ; il n'a rien à voir avec le souci d'explicitier ou d'affirmer une « vérité historique ». Je m'efforce plutôt d'atteindre le passé dans sa dimension la plus crue, tel qu'il était : un passé qui provient de la complexité, de la confusion et de la grisaille de tous les jours. Mon premier souci est de transmettre l'authenticité humaine des événements, d'en rendre l'épaisseur temporelle, la rythmique, la ramification spatiale, de faire ressortir

tir leurs qualités dramatiques. Un souci qui, d'une certaine manière, recoupe des propos récents d'Arthur Miller sur ses premières pièces de théâtre :

Serait-il possible de créer un style capable d'engager profondément le public américain — habitué à des personnages, des lieux et des thèmes réalistes —, un style qui ouvrirait la possibilité d'une réflexion sur la moralité publique et les mythes sociaux — en bref, sur l'invisible? (p. 42)

Faire en sorte que les événements s'inscrivent dans le courant de l'histoire nationale est le dernier de mes soucis.

Les contraintes que l'histoire comme discipline nous imposent, à nous, universitaires, pèsent également sur la production de la culture historique et sur sa circulation. Je pense précisément ici au langage historiographique, au mode d'explication dominant qu'il adopte, et à ses principaux interlocuteurs. Une partie du prix que nous payons est due au caractère de ce langage historiographique. Parce que nous ne cessons d'emprunter des concepts issus d'autres disciplines, mais aussi à cause de la lutte pour la reconnaissance de nouveaux sous-champs de recherche et de nouvelles méthodologies qui valorisent un mode de discours analytique et argumentatif, le texte historiographique a atteint un niveau de complexité terminologique qu'il ne connaissait pas auparavant. Dans une monographie à laquelle je travaille actuellement, et dans laquelle je tente de produire une analyse originale de la migration du Canada et de l'Europe aux États-Unis, j'emprunte des concepts et des méthodologies à près d'une douzaine de disciplines. De plus, je m'efforce d'être aussi sensible que possible à la question des sexes et de l'ethnicité — si fondamentale dans les processus de migration. Peu importe comment je m'y prends pour simplifier mon langage et comment j'exploite toutes les techniques stylistiques dont je suis capable, mon écriture ne peut pour autant se passer de toute structuration argumentative et de terminologie technique. Elle est modulée par la conscience que je m'adresse d'abord et avant tout à des historiens et à des spécialistes issus d'autres champs disciplinaires, à tous ceux qui, comme moi, s'intéressent aux phénomènes de la migration.

Je suis convaincu que, sur ce point, mon propre exemple est la règle plutôt que l'exception et qu'il reflète une réalité dont beaucoup d'entre nous sont devenus conscients, à savoir qu'une grande partie du savoir historique que nous produisons est orienté vers l'intérieur, enfermé à l'université sous forme d'ouvrages spécialisés et d'articles, ou encore, sous cette forme plus diluée qui a engendré sa propre industrie : les livres scolaires². C'est dire à quel point le système institutionnel à l'intérieur duquel je produis et consomme le savoir historique a fait de moi quelqu'un de fort mal équipé pour pénétrer le vaste univers de la culture, et aussi, pour éveiller chez les autres un sens critique qui permettrait de considérer notre passé collectif de manière à répondre à la variété des besoins conscients ou inconscients qui s'expriment dans notre société.

La prise de conscience de ces limites a conduit un grand nombre d'historiens professionnels à réorienter leur pratique, convaincus de la nécessité de sortir le savoir historique de l'université. Ce qui a entraîné un réexamen de la valeur et de la place du texte écrit analytique et le recours à d'autres médias de communication comme le cinéma. Cet échange entre, d'une part, les institutions culturelles et les réseaux télévisuels et, d'autre part, les historiens professionnels, ne fait pas que changer irréversiblement les relations entre le savoir scientifique et sa circulation au sein de la société ; il démontre combien ces nouvelles pratiques sont aptes à transformer ce savoir en culture historique³.

Si le genre documentaire historique a depuis longtemps prouvé sa valeur éducative, on ne peut en dire autant du long métrage de fiction, qui oblige l'historien à se colleter avec ce que John Tippetts a pertinemment appelé « l'ancien tabou du temps (bien ancré dans l'historiographie de l'Ouest), contre le mélange fiction-document » (p. 1599). C'est la fiction filmique qui m'a obligé à affronter ce tabou, qui existera aussi longtemps que l'histoire sera considérée dans les limites strictes d'une discipline capable d'atteindre à la vérité du passé par l'application de méthodes scientifiques. Dans les débats qui opposent les partisans de ce que Robert Rosenstone appelle « histoire en images » et leurs critiques, c'est ce tabou qui se manifeste ; et les risques sont

grands que ces débats glissent, voire s'enlisent, dans une trajectoire circulaire sans issue⁴. Un très petit nombre d'historiens du film, dont je salue ici le courage de pionniers, ont été et sont encore en train d'essayer de convaincre leurs collègues que juger un film historique à l'aune des critères de scientificité est non seulement une erreur, mais totalement inutile⁵. J'ajouterai qu'en évaluant ainsi un travail élaboré à partir de considérations d'ordre dramatique, esthétique et commercial, ces historiens renforcent l'image dépassée que l'on a de plus en plus de l'historien professionnel : celle du médiateur attitré entre une société et son passé.

En tant que média et forme artistique, le film adopte les techniques de narration les plus recherchées. La manipulation des images en mouvement et du son, de même qu'un certain nombre de procédures de manipulation du temps et de l'espace (ellipse, flash-back, gros plan, ralenti, panoramique, montage, etc.) permettent au film de recréer aussi étroitement que possible la structure complexe de temporalité et de spatialité inhérente à la plupart des événements humains. Mais le pouvoir du film est aussi attribuable à son langage, un savant mélange de dramaturgie et de visualité qui s'oppose radicalement au langage conceptuel et explicatif du texte écrit historiographique. Écrire un scénario — que son sujet soit historique ou non — exige que l'on raconte une histoire en opérant à un niveau pré-théorique. Quand je conçois l'intrigue, les événements, les personnages, je suis tout à fait conscient que j'ai à entraîner les spectateurs en recourant au matériel de la vie ordinaire (sentiments, émotions, expressions de la langue commune, apparence insignifiante des objets, etc.), que je dois enchâsser les événements dans un quotidien avec lequel les spectateurs puissent s'identifier. Une des lois fondamentales de ce type d'écriture est la sollicitation constante d'une réaction des spectateurs à ce qui va se passer d'une scène ou d'une séquence à une autre. L'expression *hooking the viewers*, utilisée par les producteurs et les metteurs en scène, vient immédiatement à l'esprit, bien que je préfère *making viewers reflect*, expression qui non seulement a une connotation plus interactive, mais dote les spectateurs d'une intelligence et d'une autonomie de jugement⁶. Bien que cette interaction entre auteur et

spectateur soit également centrale dans les autres arts du spectacle (et, dans une certaine mesure, dans la littérature), elle est plus intense au cinéma en raison de la multidimensionnalité de ses matières d'expression ; c'est ce qui permet un traitement plus profond de la complexité de la vie humaine, et donne aux cinéastes la possibilité de communiquer une grande quantité d'informations en très peu de temps.

Dans *Caffè Italia, Montréal*, une séquence en plan moyen et en couleur sépia montre une table à dîner avec des restes et les mains de deux personnes attablées. On reconnaît celles d'un travailleur : il parle et les mains gesticulent, accompagnant ses propos. Les autres mains — plus petites, plus fines — sont en train d'écrire une lettre. Pendant que la caméra bouge lentement pour montrer les objets et les détails suggérant une période passée, on entend en voix *off* les mots de la lettre en train de s'écrire. Les spectateurs apprennent ainsi : 1. qu'un homme illettré a recours à un autre pour écrire une lettre ; 2. que les événements relatés par l'homme qui dicte se déroulent à Montréal, en hiver, au début du XX^e siècle (par la couleur sépia et par le lien avec la scène précédente et la suivante) ; 3. que celui qui écrit la lettre, Santino, est le neveu du boucher du village, et qu'il met son savoir-faire à la disposition de ceux qui veulent envoyer des lettres à leurs proches ; 4. que l'homme qui dicte est un travailleur saisonnier, marié, et qu'il envoie une partie de ce qu'il gagne à sa femme Rosa, demeurée en Italie ; 5. combien d'argent il a gagné pour la construction du chemin de fer cette saison ; 6. qu'il est désormais sans travail, la saison étant terminée, mais qu'il est confiant d'en trouver quand la nouvelle saison débutera ; 7. qu'il sera parmi la centaine de travailleurs recrutés par le patron local, Antonio Cordasco, et sera envoyé de nouveau sur le site de construction du chemin de fer ; 8. que la pension où il est loge trente autres hommes, la plupart paysans ; 9. que ces hommes ne parlent ni français ni anglais, et sont toujours ensemble. Cette séquence ne dure que 46 secondes. De plus, toutes ces informations se multiplient une fois que le spectateur a fait le lien avec les séquences précédentes et suivantes. Ainsi, il apprend en moins de cinq minutes comment le système de recrutement fonctionnait dans le Montréal de cette époque de même que

toute une série de détails sur la nature des relations d'Antonio Cordasco avec ses *caporali* (chefs de bande), avec les travailleurs recrutés et avec le chemin de fer du Canadian Pacific Railway. Il va de soi que l'on trouve de tels exemples dans plusieurs autres films.

Tout ce qui vient d'être évoqué a certainement déjà fait l'objet de réflexions chez un grand nombre de lecteurs ; mais il importe d'insister sur le fait que la communication qui s'effectue sur un mode pré-théorique engage les spectateurs à la fois émotionnellement et intellectuellement. Ce n'est pas une communication du savoir dans le sens pédagogique du terme. Ce qui n'empêche pas, cependant, une « compréhension narrative » que beaucoup de penseurs — d'Aristote à Paul Ricoeur — ont estimée « plus proche de la prudence pratique du jugement moral que la science, ou, plus généralement, que l'usage de la raison théorique » (Ricoeur, p. 23). Lorsqu'il se tourne vers le passé, le langage filmique a le pouvoir de le recréer de manière extrêmement concrète et vivante. Mais il a aussi celui de le manipuler, ce qui peut avoir des conséquences désastreuses sur les spectateurs et sur la culture historique en général.

Que les raisons soient d'ordre idéologique ou dramatique, qu'elles soient liées à des considérations de rentabilité, les sujets historiques ont toujours suscité l'intérêt de l'industrie du cinéma. Quelques-uns des films les plus célèbres de l'histoire du cinéma — *The Birth of a Nation* (Griffith, 1915), *Gone with the Wind* (Fleming, 1939), *Saving Private Ryan* (Spielberg, 1998) — appartiennent à ce genre. Si le but du long métrage historique n'est pas de transmettre des leçons d'histoire aux spectateurs, il peut néanmoins intégrer dans sa narration un passé qui reflète une bonne connaissance du sujet historique en question — et ainsi mettre en valeur la culture historique des spectateurs. Peu de films, à mon sens, y sont parvenus. *Le Retour de Martin Guerre* (Daniel Vigne, 1982) est un de ceux-là. La collaboration d'un historien professionnel (Nathalie Zemon Davis) a certainement eu un poids déterminant dans la réussite de ce mélange de réalité et de fiction, ainsi que dans le travail si particulier d'interprétation du passé que le film dégage⁷. Dans d'autres cas de figure, il arrive qu'un metteur en scène se montre particulièrement

sensible au contenu historique d'une histoire et s'assure que le passé, dans toutes ses dimensions et subtilités, soit fidèlement transposé dans le film. C'est le cas de Luchino Visconti avec son film *Le Guépard* (1963), adapté du roman de Giuseppe di Lampedusa portant le même titre. Le grand metteur en scène italien peut difficilement être considéré comme un historien professionnel. Mais sensible en même temps qu'homme de grande culture, il a perçu la valeur littéraire et historique du roman et l'a modelé en le transposant dans son propre style cinématographique. Il a produit un mélange de fiction et d'histoire qui démontre admirablement comment des personnes de classes sociales et de régions différentes perçoivent l'unification de l'Italie et en sont affectées.

Même si le scénariste a les meilleures intentions, même s'il a la volonté d'être le plus fidèle possible au savoir historique, la fiction le conduit inévitablement à prendre des libertés à l'égard de l'exactitude des faits et des détails. Aussi le seul critère permettant d'évaluer la justesse du résultat est-il celui de la plausibilité. Dans sa critique du dernier film de Nicholas Hytner, *The Crucible* (1996), écrit par Arthur Miller et portant sur la chasse aux sorcières à Salem en 1692, l'historien Edmund S. Morgan a soulevé la question de la manière dont « le dramaturge (ici, lire scénariste) doit s'attacher étroitement à ce qui est connu, mais pas trop étroitement non plus afin que sa pièce — ou son film — ne devienne purement et simplement un documentaire ». Il y répond par une formulation qui, dans une large mesure, ébranle le tabou mentionné plus tôt, d'autant plus fortement qu'elle vient de celui qui constitue la principale autorité encore vivante de l'histoire du Massachusetts et de la société puritaine : « Il est certainement autorisé à inventer des choses qui ne sont pas arrivées. Il doit en effet les faire advenir s'il veut rendre plus compréhensible ce qui est arrivé, chose que font les historiens lorsqu'ils se confinent dans la preuve par les faits » (1997, p. 4).

Le metteur en scène américain indépendant et engagé John Sayles, lorsqu'on le questionna sur la façon dont il avait envisagé ce problème pour *Matewan* (1987), expliqua combien était nécessaire le recours à la fiction, dans la mesure où cela lui permettrait d'être « fidèle à une plus grande échelle » (« be true to the larger picture ») :

Pour rendre cela encore plus représentatif, j'ai incorporé des choses qui n'étaient pas littéralement vraies dans le massacre de Matewan — comme le pourcentage de mineurs noirs —, mais qui sont vraies à l'intérieur de cette période des 15 dernières années [...] donc j'ai ramassé, dans cette histoire-ci, un certain nombre de détails rapportés mais pas nécessairement de la matière strictement factuelle (Foner, p. 13).

C'est dans cette perspective que se situe notre travail dans *La Sarrasine* (Tana, 1992). Pour ce film, nous avons inventé une situation qui comportait plusieurs scènes et séquences dans lesquelles le personnage féminin principal (Ninetta) utilisait un cahier d'exercice afin que son mari artisan lui apprenne à écrire. Mais une tragédie va s'abattre sur ce couple d'immigrés, et le mari devra faire face à un verdict de peine de mort pour avoir tué, lors d'une bataille, un Canadien. Le cahier d'exercice va devenir le journal intime de Ninetta. Elle va y relater, dans un langage simple et déchiré, son angoisse et sa peur de l'issue du procès. L'écriture, qu'on entend en voix *off*, devient un schème narratif central à travers une bonne partie de l'histoire ; plus important, vers la fin du film, le cahier d'exercice va jouer un rôle déterminant en faisant se rencontrer Ninetta (désormais veuve) et la veuve de l'homme assassiné. En supposant qu'une enquête ait été menée en 1905 parmi les immigrants italiens de Montréal, il est peu probable qu'on aurait trouvé un couple sans enfants qui, chaque soir, consacrait du temps à des leçons d'écriture. Cependant, il est tout à fait plausible qu'une jeune femme mariée illettrée ait eu assez de volonté pour trouver chez elle les ressources afin d'apprendre à écrire. Invention de faits (fiction), mais historiquement plausible, cette situation s'est révélée essentielle au développement de l'intrigue, car elle nous permettait de pénétrer dans la vie émotive d'un couple sicilien du début du XX^e siècle à Montréal. Basée sur un événement réel (meurtre et procès), l'histoire du film s'est enrichie en générant autour d'elle tout un contexte historique afin que s'incarnent de manière plausible les personnages et les situations.

L'invention de personnages et d'intrigues crée la trame narrative indispensable au développement des effets dramatiques. Surtout, c'est à ce stade que les historiens-écrivains doivent faire

l'usage le plus intense à la fois de leur imagination et de leur savoir historique. Car il s'agit seulement d'être crédible sur le plan le plus général de l'intrigue, mais aussi de s'enraciner dans un contexte historique précis et minutieusement circonscrit. Vient ensuite le virage le plus radical. Le dialogue intérieur, qui n'a pas cessé pendant que j'effectuais la recherche du sujet, rassemblais les éléments de la narration et concevais l'histoire, touche à sa fin. Les deux rationalités qui coexistent dans ma *persona* intellectuelle doivent bifurquer. Je suis ici aux prises avec un ordre de temporalité qui, comme je l'ai déjà mentionné, est très différent de la temporalité que j'adopte lorsque j'écris des essais ou des monographies. J'ai à me détacher le plus possible de la linéarité associée aux preuves par les faits et du langage argumentatif requis pour son interprétation. Le temps, ici, doit refléter la multitemporalité inhérente aux actions humaines, rendre la complexité des motivations et des aspirations des hommes et des femmes et leur interaction à l'intérieur d'un univers limité dans le temps comme dans l'espace.

Moins fréquente, et à mon sens plus stimulante, est la seconde approche, c'est-à-dire l'historicisation de la fiction. L'histoire fictive, située dans le passé, n'implique ni personnalités ni épisodes connus de l'histoire nationale. À moins que le film ne provienne d'une adaptation d'un roman historique célèbre, cette voie est moins fréquentée, car les producteurs ne capitalisent que sur l'intérêt intrinsèque que des événements notoires et des personnalités célèbres présentent pour des spectateurs potentiels ; et aussi parce qu'un historien-écrivain ne peut utiliser lui-même la documentation de base qu'une histoire vraie apporte inévitablement avec elle.

Ce qui au début constitue une difficulté majeure devient plus tard un terrain inattendu de liberté créatrice. Ici, tout est inventé : les personnages, l'histoire principale, les sous-intrigues aussi bien que le genre (drame social, comédie, satire politique, etc.). Également soumises aux lois de la dramaturgie et du langage visuel, les vies des personnages se bâtissent pour exprimer l'univers historique particulier (matériel et culturel) auquel ils appartiennent. Le processus initial de création n'est pas différent de celui des romanciers qui situent leurs histoires dans un passé

peuplé d'hommes, de femmes et d'enfants ordinaires. Dans le développement de l'intrigue, l'historien-écrivain peut exploiter tout son savoir et sa sensibilité pour enraciner ses personnages dans un contexte précis, et donc chercher à recréer un passé dans toute sa richesse et sa vitalité.

Nous avons suivi cette voie dans un récent long métrage, *La Déroute* (Tana, 1998). C'est l'histoire d'un homme d'affaires d'origine modeste qui a réussi, mais qui porte en lui à la fois des croyances archaïques issues de sa jeunesse dans le sud de l'Italie et des valeurs modernes issues de son nouveau milieu, celui de la métropole montréalaise et des affaires. Alors que la plus grande partie de l'histoire se déroule au présent, le passé est une dimension fondamentale de l'histoire, car c'est le passé du personnage principal, du passé tel qu'il le voit et tel qu'il le reconstruit à travers une biographie vidéo qu'il demande à un cinéaste amateur de réaliser pour lui ; en faisant cela, il est motivé par le désir de laisser une trace de ses exploits au Canada. L'équilibre fragile qu'il maintient entre valeurs archaïques et modernes se brise lorsqu'il fait face à une crise familiale majeure. Finalement, ce sont ses réflexes enracinés dans ses valeurs d'immigrant et dans son machisme qui le mèneront à la tragédie. En dépit de toutes les frontières traversées dans sa vie, celle-ci se révélera fatale.

Bien que l'histoire soit totalement inventée, des recherches ethnologiques et linguistiques ont été nécessaires pour recréer l'univers social et émotif d'un immigrant qui cherche à transmettre à ses enfants nés au Canada des valeurs qui lui viennent de son passé dans un autre pays. Le vrai défi, ici, était de rendre crédibles des personnages et des situations, d'en faire le véhicule de vérités universelles. Tout cela ne peut que contribuer à la qualité dramatique de la narration, accroître la compréhension que les spectateurs peuvent avoir du monde que le film cherche à représenter.

L'historicisation de la fiction m'a procuré un autre avantage important. L'invention d'un sujet original libère des contraintes temporelles et spatiales qu'une personnalité ou un événement connu impose fatalement à l'histoire. On peut alors faire fi de toute contrainte spatiale et donner à l'histoire un caractère transnational. Mais lorsqu'une histoire inventée a des ramifications spatiales qui s'étendent au-delà d'un pays (ou d'un

État-nation) et croise différentes cultures, l'historien-écrivain a l'opportunité rare d'éviter le piège de l'ethnocentrisme qui afflige tant de narrations historiques. En concevant les sujets de *La Sarrasine* et *La Déroute*, l'idée d'écrire des histoires transnationales n'était pas précisément quelque chose de conscient dans notre projet narratif. Certes, elle était inhérente au sujet initial que nous avons choisi, et elle s'imposait à nous d'elle-même pendant que nous élaborions le scénario. C'est pourquoi dans les deux histoires, situées à Montréal, le Sud de l'Italie — et parfois les États-Unis — est constamment présent dans la narration, non seulement en tant que référence symbolique, mais aussi comme faisant partie de l'univers et de l'espace mental des personnages, influençant leurs comportements et leurs choix.

Bien sûr, le fait de diviser les films historiques entre ceux qui fictionnalisent l'histoire et ceux qui historicisent la fiction est arbitraire, mais cela me permettait de faciliter la discussion sur ma pratique. On pourrait déplacer la perspective et demander ce que signifie réellement l'expression « les films historiques » — et probablement trouver une variété de réponses. Mais le plus souvent, on les considère comme des films dont l'histoire se déroule dans le passé, qui représentent des événements notoires ou impliquent des personnalités célèbres, que ce soit au niveau national ou mondial. Les Français quant à eux utilisent l'expression « film d'époque » pour désigner ces films qui font voyager le spectateur dans des fresques minutieuses, films qui sont l'occasion d'un déploiement de costumes faisant la joie ou l'affliction des directeurs artistiques.

Mais est-ce que ces éléments justifient en soi la qualification d'*historique*? Mon expérience en tant que scénariste et spectateur m'a forcé à me poser cette question et m'a conduit à assigner à cette qualification un sens plus restreint. Car je ne peux pas dire que me satisfasse l'inclusion, dans cette catégorie, d'un film dans lequel l'historicité passe en grande partie par les costumes et les décors, et par le fait que l'histoire racontée n'est séparée de nous que par le temps chronologique. Bien que ces éléments aient leur importance, je soutiens que l'historicité d'un film réside dans sa capacité à construire le passé, un passé spécifique, parlant sa propre voix. Une voix qui s'incarne dans le comportement des personnages et leur vision du monde, dans leurs vertus publiques

comme dans leurs vices cachés, une voix qui fait entendre le lien intime des personnages avec leur propre environnement, leurs cris, leurs extases, leurs gémissements... Si cela est réussi, le passé ne peut que devenir un protagoniste de la narration.

*Texte français établi avec
le concours de Michèle Garneau*

Université de Montréal

NOTES

1 Une version plus élaborée de ce texte est déjà parue en anglais sous le titre « Clio in Words and in Motion: Practices of Narrating the Past » (*Journal of American History*, vol. 86, n° 3, 1999, p. 987-1014).

2 Pour une discussion récente sur la politique et l'économie des livres scolaires historiques écrits aux États-Unis, voir l'article d'Alexander Stille intitulé « The Betrayal of History » (*New York Review of Books*, 11 juin 1985, p. 15-20).

3 Pour une discussion révélatrice concernant le succès croissant des docudrames historiques sur les ondes de la télévision publique américaine, voir l'article de Robert Brent Toplin intitulé « The Filmmaker as Historian » (*American Historical Review*, vol. 93, n° 5, 1988, p. 1210-1227).

4 À ce sujet, voir l'article de Robert A. Rosenstone intitulé « History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History into Film » (*American Historical Review*, vol. 93, n° 5, 1988, p. 1173).

5 Voir l'article de Daniel J. Walkowitz, intitulé « Visual History: The Craft of the Historian-Filmmaker » (*The Public Historian*, vol. 7, n° 1, 1985, p. 53-63); voir également l'ouvrage de Robert Brent Toplin intitulé *History by Hollywood: The Use and Abuse of the American Past* (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1996) et celui, plus complet et audacieux, de Robert A. Rosenstone, *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History* (Cambridge: Harvard University Press, 1995).

6 La manière dont les spectateurs « lisent » ou répondent à un film ou à une narration télévisuelle a donné lieu à de nombreuses recherches — les *reception studies* — que les limites de cet article m'empêchent de prendre en compte. Je mentionnerai un ouvrage que j'ai trouvé particulièrement éclairant, *Becoming Citizens in the Age of Television* de David Thelen (Chicago: University of Chicago Press, 1996).

7 Sur cette question, voir l'article d'Ed Benson intitulé « *Martin Guerre*. The Historian and the Filmmaker: An Interview with Nathalie Zemon Davis » (*Film and History*, n° 13, 1983, p. 55-58); voir également l'article de Nathalie Zemon Davis elle-même, « Any Resemblance to Persons Living or Dead: Film and the Challenge of Authenticity » (*Yale Review*, n° 76, 1987, p. 461-477).

OUVRAGES CITÉS

Foner, Eric. « A Conversation between Eric Foner and John Sayles », dans Ted Mico, John Miller-Monzon et David Rubel (direction), *Past Imperfect: History According to the Movies*. New York: H. Holt, 1995, p. 1-15.

- Miller, Arthur. « On Broadway : Notes on the Past and Future of American Theatre ». *Harper's Magazine*, n° 1786 (1999), p. 39-43.
- Morgan, Edmund S. « Bewitched », *New York Review of Books*, 9 janvier 1997, p. 1-5.
- Ricœur, Paul. « Life in Quest of Narrative », dans David Wood (direction), *On Paul Ricœur. Narrative and Interpretation*. London and New York: Routledge, 1991, p. 1-23.
- Tibbetts, John. « Review of L.A. Confidential ». *American Historical Review*, n° 102 (1997), p. 1598-1599.