SÉQUENCES LA REVUE

Séquences : la revue de cinéma

Ciné-narration, une façon d'être Du récit de film à la conscience de soi

Yves Laberge

Numéro 320, octobre 2019

URI: https://id.erudit.org/iderudit/92688ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé) 1923-5100 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Laberge, Y. (2019). Compte rendu de [Ciné-narration, une façon d'être : du récit de film à la conscience de soi]. *Séquences : la revue de cinéma*, (320), 44–44.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 2019

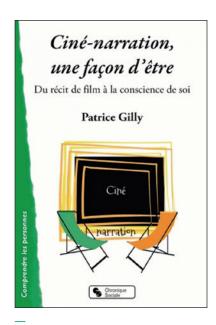
Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. RECENSIONS PATRICE GILLY



Patrice Gilly
Ciné-narration, une façon d'ètre:
Du récit de film à la conscience de soi
(Coll. «Comprendre
les personnes. L'essentiel»)
Lyon: Éditions Chronique
Sociale, 2018
116 p.
[Sans ill.]

¹Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*. Paris, Éditions du Seuil, collection « Pierres vives», 1965.

CINÉ-NARRATION, UNE FAÇON D'ÊTRE DU RÉCIT DE FILM À LA CONSCIENCE DE SOI

LE FILM, SELON LE POINT DE VUE SPECTATORIEL

YVES LABERGE

Troisième livre du critique français Patrice Gilly, Ciné-narration, une façon d'être: Du récit de film à la conscience de soi interroge la manière dont les spectateurs appréhendent et se racontent l'histoire d'un film, durant la séance et après son visionnement. Il ne s'agit pas d'un livre de narratologie ancienne à la Greimas ou à la Gérard Genette; au contraire, Patrice Gilly s'intéresse davantage à ce que le spectateur reconstruit et réinvente à partir de ce qu'il voit dans un film: sa manière de relater le récit, de retenir (ou non) certains passages qu'il privilégie, de s'imaginer dans des situations similaires: bref, de trouver le fil conducteur, plus ou moins fidèlement et d'y conserver ses impressions premières qui, comme on le sait, ne reviennent jamais après le visionnement initial. Mais surtout, la cinénarration serait un processus qui stimule et inspire le spectateur: «Peu à peu, une nouvelle histoire prend forme, dérivée de l'illusion tellement vraie du cinéma. À son tour, le spectateur monte son film d'images verbalisées, de réactions à fleur de peau, de résonances » (p. 9).

L'hypothèse initiale de l'auteur n'est pas tout à fait nouvelle: repensons à L'œuvre ouverte (1965), d'Umberto Eco¹, mais aussi aux Fan Cultures² dérivées des Cultural Studies venues d'Angleterre. Ces courants anglo-saxons s'intéressaient aux manières qu'ont les lecteurs et cinéphiles (et les fans) de se réapproprier les œuvres en fonction de ce qu'ils sont eux-mêmes pour leur attribuer un sens plus personnel, quitte à contredire ou à dénaturer les messages initiaux des auteurs. Patrice Gilly dit s'inspirer des travaux des universitaires australiens Michael White et David Epston sur les thérapies narratives appliquées à l'univers filmique³. On pourrait ajouter les recherches sur la théorie de la coopération textuelle du lecteur de Umberto Eco dans son livre Lector in fabula, ou La Coopération

interprétative dans les textes narratifs⁴, qui n'est pas cité par l'auteur dans son ouvrage.

Pour Patrice Gilly, un double processus s'opère lors du visionnement, car le récit contenu dans le film se dédouble et se reconstruit dans l'esprit du spectateur, qui ajoute des éléments à l'histoire ou se réfère à des événements personnels qui ne sont pas toujours contenus dans le film: «En racontant et en se racontant à travers ses récits filmiques, le ciné-narrateur établit une cohérence entre ce qu'il a vu et ce qu'il a ressenti » (p. 12).

Plus loin, l'auteur élabore une typologie du spectateur, qu'il soit un spectateur crédule ou savant, novice, aguerri, voire un spectateur «ravi à tous égards » (p. 27).

Les films se prêtant aisément à la cinénarration sont diversifiés, et pas forcément des classiques ou des chefs-d'œuvre: *Captain Fantastic*, de Matt Ross, *Eddie the Eagle*, de Dexter Fletcher ou *La Vie très privée de Monsieur Sim*, de Michel Leclerc. Mais selon la ciné-narration, «le film compte moins que le regard que le spectateur lui porte» (p. 26).

Avec Ciné-narration, Patrice Gilly donne un ouvrage original et intuitif qui prolonge des recherches en psychanalyse, sur l'identification du spectateur et les nouvelles thérapies du soi (p. 16). L'auteur a également créé des ateliers de ciné-narration, dont il explique les principes et les rouages au dernier chapitre. Nous sommes possiblement en présence d'un mouvement émergeant — et pas encore parachevé — qui combine d'une manière renouvelée et sans jargon les études filmiques et la psychologie. Bien sûr, la ciné-narration s'apparente à un work in progress, encore embryonnaire en bien des points, mais qui mérite néanmoins l'attention de tous ceux qui s'intéressent de près ou de loin aux nouvelles théories du cinéma.

44 Séquences 320

²Matt Hills, *Fan Cultures*, Londres, Routledge, 2002.

³Michael White et David Epston, *Les moyens narratifs au service de la thérapie*, [traduit de *Narrative Means to Therapeutic Ends*], Molenbeek-Saint-Jean (Belgique), Satas, 2009 [1990 pour la 1st édition parue chez W. W. Norton].

⁴Umberto Eco, Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs (traduction par Myriam Bouzaher), Paris, Éditions Grasset, 1985 [1979 pour la 1[∞] édition italienne].