

LE REEL DANS CERTAINS ROMANS ET DANS L'ÉCRITURE CINÉMATOGRAPHIQUE FFORDIENNE ET BOYDIENNE

Assane SECK

*Laboratoire d'Études et de Recherches Anglophones
Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal*

Résumé

L'écriture romanesque et cinématographique a toujours été considérée pour la plus part du temps que dans son aspect fictif et imaginaire. En effet, la notion du réel ou le réalisme l'histoire racontée n'a peu intéressé le lecteur/ spectateur qui se voit souvent plus emporté par le courant fictionnel et émotionnel de l'histoire que de sa véracité elle-même. Pourtant, il s'avère indubitable que toute œuvre fut-elle filmique ou romanesque, trouve sa source d'une histoire vécue ou d'un fait existant. Jasper Fforde et William Boyd ayant compris cela, alimentent leurs récits filmiques et/ ou romanesques de faits tirés du vécu quotidien pour mieux séduire leurs lecteurs/ spectateurs et allégrement répondre à leur attente.

C'est ainsi que par des techniques narratives postmodernes, nos auteurs ont parvenu à ce que le lecteur/ spectateur s'identifie aux événements racontés tant le récit narratif ou filmique est fécond en faits, images et événements possibles ou pouvant susciter cette impression du réel qui aiguise l'appétit de toute personne en contact avec l'œuvre ou le film proposé. Ce réel dans le récit reste donc la sève nourricière préservant l'écrit ou la réalisation filmique ou artistique.

Mots clés : réel, fiction, récit, film, lecteur/ spectateur.

Abstract

Most of the time, romantic and cinematographic writings have always been tackled with, in their single fictional and imaginary side. Indeed, their real aspect or the reality in the narrated story, has, for a moment, little been the focusing point of the reader/ spectator who has often let himself be carried away by the fictional and emotional stream of the story that its veracity itself. However, it is undeniable that any work, whether filmic or fictional, has always fuelled its narrative from a lived history or an existing fact. Jasper Fforde and William Boyd having understood this, feed their filmic and/ or romantic productions with facts from everyday life to better seduce their readers/ spectators and joyfully meet their expectations.

As through, through some postmodern narrative techniques, our authors have succeeded in making the reader/ spectators identify themselves in the events described as the narrative or film is so fertile in facts, images and events possible or likely to give rise to this impression of reality that whets the appetite of any person in contact with the proposed work or film. This reality in the story remains the life blood preserving the written work or the film or artistic realization.

Keywords: real, fiction, narrative, film, reader/ viewer.

Introduction

La notion du réel est un des principes fondamentaux de l'écriture romanesque et cinématographique. Même si le roman est, pour la plupart du temps, considéré comme une fiction, il n'en demeure pas moins qu'il existe une part du réel dans l'écriture tant romanesque que cinématographique. Le lecteur, intéressé par la véracité de l'histoire ou d'une partie de l'histoire, parvient à différencier la fiction du réel, même si il est quelquefois face au dilemme du livre ou de l'écran, pour saisir ce dit réel dans toute son exactitude.

On ne saurait d'ailleurs donner du crédit à toute œuvre du genre romanesque ou cinématographique, le plus souvent fondé sur une histoire réelle qui occulterait l'existence d'un support historique avéré, lui servant de pierre de lance à la conception et à la réalisation de l'œuvre elle-même. Cela, Jasper Fforde et William Boyd semblent l'avoir bien compris en réussissant à hautement baser leurs fictions cinémato-romanesques de faits réels qui dès fois sont certes exagérés.

C'est dire donc que même si les faits, les événements et les personnages peuvent paraître extraordinaires, ils ne sont pas pour autant tout à fait irréels. Si tel n'est pas le cas, la fiction en question, d'une manière générale, et celle cinématographique, en particulier, risquent de mal fonctionner et l'auteur risquerait de la sorte de rater l'attente du lecteur-spectateur, qui, par ricochet, raterait le récit raconté. Il va sans dire que trop de faits absurdes, des personnages incohérents, un récit tout confus, etc. sont autant de choses qui laissent le lecteur-spectateur sur sa faim.

Mais paradoxalement, force est de constater que si ces auteurs postmodernes s'écartent des canaux du réel, en essayant simplement de ne rester que dans un imaginaire romanesque ou filmique, ils versent de la sorte dans un délaissement du lecteur-spectateur.

C'est dire que toute œuvre, fût-elle romanesque, filmique, ou artistique, trouve sa source et se nourrit de faits ayant rythmé le quotidien des vivants, et pour qu'elle puisse satisfaire à la demande du public, elle doit donc créer une impression de réel. Le lecteur ou le spectateur à qui la fiction ou le film est destiné doit pouvoir croire et même être touché par l'histoire racontée, ne serait-ce que pour un temps limité, et accepter que les faits, les personnages et les événements qui lui sont proposés sont possibles. Il doit pouvoir s'identifier ou pouvoir faire un recoupement avec un fait réel à travers l'image qui lui est transmise et

féconde d'éléments provenant du réel.

On comprendra dès lors

qu'une image est la reproduction objective de la réalité. Filmer, c'est prendre les gens comme ils sont, un paysage pour lui-même et la vie comme elle va. C'est oublier qu'entre la réalité de départ et son image cinématographiée, il y a la présence du cinéaste. (...) Une image est une construction de la réalité.(..) Ce n'est pas la réalité, juste une vérité possible où s'exerce le point de vue du cinéaste¹».

L'intérêt de cet article est de montrer comment le réel a toujours été la base de l'écriture romanesque, filmique ou artistique et surtout son impact sur le lecteur-spectateur et/ou le romancier-cinéaste dans l'écriture romano-cinématographique.

Il sera ainsi donc question de s'interroger d'abord sur la manière dont ce réel a nourri l'écriture depuis des temps avec son effet sur le lecteur, ensuite voir comment le romancier-cinéaste en a fait un outil de séduction du lecteur spectateur surtout.

Tenter de clarifier ces points nous aidera à cerner la part du réel à travers certaines narrations mais aussi il nous sera possible de considérer la technicité de l'auteur à pouvoir user du réel à travers l'image filmique pour camper son décor et mieux assouvir le désir de son public.

I – Le réel toujours omniprésent et à effet sur le lecteur

C'est un fait réel que lorsque le grand écrivain allemand Goethe publiait son roman épistolaire *Les Souffrances du jeune Werther* (1774), il était loin de se douter des désastreuses conséquences que sa publication allait impliquer. Nous sommes au XVIII^e siècle, période où la censure des livres jugés dangereux est encore très active. Pour faire imprimer les manuscrits interdits, les auteurs se rendent surtout en Hollande où la liberté en matière de publication est plus respectée.

Pour cela, *Werther* y sera interdit d'impression du simple et marquant fait que le livre provoque un véritable chapelet de suicidés.

¹ Emmanuel Massart, *Le Rapport du Cinéma à la Réalité*, <http://fiction-et-realite/ftext/index.html>, consulté le

Tous les jeunes gens qui ont semblablement vécu un amour malheureux, à l'image du héros éponyme du roman, se sont donné la mort après avoir lu le roman de Gœthe. Situation complexe : comment un être de pure imagination, un être de papier a pu décider de la mort des êtres de chair et d'os.

On tentera de se joindre à Albert Camus dans *Le mythe de Sisyphe* (1942) pour se poser « *la seule question philosophique sérieuse* » (1942 :24), comment le romancier peut-il gommer aussi facilement la frontière entre réalité et fiction ? Nous verrons pour cela que tout dépend des procédés d'écriture réalistes utilisés, de la source d'inspiration et, dans une moindre mesure, des manipulations techniques des auteurs.

La vague de suicides provoquée par la lecture de Werther, répétons-le, n'est pas un phénomène isolé dans la vaste sphère d'influences des écrits réalistes (on sait déjà que les mêmes conséquences, quasiment, ont suivi le René de Chateaubriand).

Aujourd'hui, les historiens sont unanimes pour reconnaître que la guerre de sécession américaine, le Civil War (4ans de tuerie, 1861-1865, 600 000 morts), est largement le fait d'un roman anti-esclavagiste, *La case de l'oncle Tom*. D'ailleurs, le président Lincoln, ayant vu l'auteur, Harriet Beecher Stowe, aurait dit, dans *Harriet Beecher Stowe: The Story of Her Life* (1911): « *C'est donc cette petite dame qui est responsable de cette grande guerre!* » (1911 : 203), d'après Charles Edward Stowe et Lyman Beecher Stowe.

Et que dire de ce groupe de Russes qui, selon Jacques Seebacher dans *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs* (1993), en 1840, était venu visiter en France la cathédrale Notre-Dame de Paris pour voir la chambre de Quasimodo, alors qu'il est un personnage du roman *Notre-Dame de Paris* (1831)? Et Morris, le dessinateur de Lucky Luke, obligé de remplacer la cigarette du cow boy par un brin de paille pour arrêter la vague de jeunes fumeurs que générerait la bande dessinée ?

Le constat est bien là ! « *Autant l'image est un artifice dont il convient de se méfier autant l'image est une construction capable de révéler quelque chose du monde et des autres et de permettre qu'il arrive bel et bien quelque*

choses.² Ceci les écrivains postmodernes en ont bien pris conscience vu la place qu'ils l'ont pu assigner. L'image est une véritable technique d'écriture chez les écrivains cinématographiques. Avec eux, la réalité ou le réalisme cinéματο-romanesque s'évade des pages et des écrans pour être adoptée et vécue.

Littérature et cinéma se côtoient ainsi et gagnent de plus en plus de lecteurs et de spectateurs à partir de la reconstruction et de la mise en scène d'événements réels. Ceci pour dire que toutes ces œuvres littéraires citées, reproduites au cinéma, produiraient le même effet de réalisme sur le spectateur.

On se rappelle encore de ces mouvements euphoriques de jeunesse de la fin des années 80 au début 90 que la mimi-série historique de David L. Walper, *Nord et Sud* (1988) a suscité, en retraçant la guerre civile américaine. Le réalisateur Richard T. Heffron parvient à installer le spectateur dans un univers réel d'une société américaine de l'industrialisation, de l'amour, du drame, des préjugés vécus tant du côté des confédérés de Orry Main que celui de l'Union des Sudistes de George Hazard, son ami.

Les téléspectateurs ayant suivi la série retraçant cette guerre civile américaine (le Nord et Sud, (1985-1986), par Richard T. Heffron et Paul Freeman, gardent encore cet effet de réel que le cinéma a pu installer en eux. Partagés par « le destin de deux amis, Orry Main et George Hazard, de leurs familles, qui se retrouvent dans des camps opposés pendant la guerre de Sécession », la plupart d'entre eux se découvrent dans un réalisme qui les écarte de l'univers cinématographique tant leur attachement aux personnages et à leur émotion face à l'horreur de la guerre les émeuvent par sa violence si horrible. Ken Burns, réalisateur de la série documentaire sur cette atroce guerre, déclare en ce sens, lors d'un interview sur le journal LACROIX que « *par sa violence, cette guerre civile a failli marquer la fin de notre pays* ».³

Certaines œuvres romano cinématographiques illustrent parfaitement cette emprise du réel sur le lecteur-spectateur. On peut en citer :

The New confession (1987) : une reprise de la vie de Rousseau. La

²Emmanuel Massart, *op. cit.*

³Ken Burns, réalisateur de la série documentaire sur « *La guerre civile américaine* », déclare lors d'un interview sur le journal LACROIX le 28/02/2009, <https://www.allocine.fr/article/dossiers/cinema/dossier>.

personne Rousseau

elle-même est un être qui a existé, a eu à mener une vie avec ses hauts et ses bas, ses déboires et ses prouesses. Elle doit être d'abord conçue comme telle et non comme un simple personnage d'une œuvre de fiction, qui emballe le lecteur dans les couloirs du vraisemblable. Cela est d'autant plus vrai que l'œuvre est dite être une reconstruction des *Confessions* de Rousseau qui est, elle aussi, une sorte de commentaire détaillé de la vie de l'auteur qui laisse transparaître son moi, installant ainsi le lecteur dans un véritable réalisme subjectif.

La plage de Brazzaville existe aussi, une métonymie de la ville congolaise. En tant

que réalité, elle peut justement être source d'inspiration pour tout écrivain. On considérera cette bande de terre, espace naturel délimitant l'étendue d'eau et la terre, comme une réalité en soi. Certes, l'idée de plage renvoie à la mer, mais même si elle n'est pas une réalité au Congo, on peut l'admettre par l'existence du fleuve. L'auteur parvient en tout cas à fixer dans les mémoires une plage qui d'ailleurs vit par ses activités. Des activités qui de ce fait, par leurs mirages, installent un effet de réel tant chez le lecteur-spectateur que chez le romancier-cinéaste lui-même. En tout état de cause, le réel est toujours omniprésent dans les narrations bodyennes et ffordiennes et il a continuellement eu son impact sur le lecteur/spectateur. Il est devenu de la sorte un véritable souci pour nos auteurs pour non seulement inspirer leurs histoires mais aussi pouvoir répondre à un nouvel impératif.

II – Le souci de réalité comme réponse à un nouvel impératif

User du réel comme source d'inspiration de son œuvre semble devenir un impératif dans l'écriture tant romanesque que cinématographique. Ce réel auquel le lecteur n'a pu échapper à son effet, n'a pas non plus épargné beaucoup d'auteurs. Dans de nombreuses œuvres, les créateurs eux-mêmes n'échappent pas à leurs propres mirages ; comme Pygmalion tombant amoureux de la statue qu'il a taillée, il leur arrive d'être ce que Roland Barthes appelle victimes de leur propre *illusion référentielle* (1968 : 84-89).

En effet, le critique Marthe Robert a bien montré dans *Roman des origines et origines du roman* (1972) comment les auteurs d'œuvres réalistes se prennent, pour ainsi dire, à leur propre piège. Ainsi, Hugo

de fondre en larmes à la première représentation de sa pièce, *Hernani*, convaincu qu'il trahissait ses personnages (il a parlé de "parents") en les livrant aux yeux des méchants⁴.

Un *académicien*⁵ nous parlait naguère de Balzac qui, agonisant dans son lit de mort, demandait qu'on lui appelle Bianchon, ce médecin de ses romans. On n'oublie sans doute pas les pleurs d'Alfred de Vigny à la représentation de *Chatterton*, œuvre théâtrale qu'il a signée. Au dernier acte de la pièce, Kitty Bell (interprétée par la comédienne, maîtresse de Vigny, Marie Dorval) trouve son amant Chatterton qui s'est suicidé dans sa chambre. « *Se laissant tomber de l'escalier plutôt que d'en utiliser les marches, elle vint mourir devant un public éploré. L'auteur lui-même se joignit au concert des larmes*⁶ ». Comme pour dire que lui-même n'échappe pas à son jeu à sa fiction tout comme son public éploré.

Il est vrai que nous construisons des modèles fictionnels et/ou romanesques à partir de phénomènes et histoires existants. Le romancier et le cinéaste se livrent ainsi dans leurs créations à ce que le philosophe Hans Vaihinger appelle *La Philosophie du « comme si »* (1911), un désir de faire paraître le vrai, de montrer la réalité que nous connaissons à travers la fiction. Car toute notre connaissance, livresque ou scientifique, théorique ou pratique, est d'une certaine manière fiction. Si des textes littéraires, que tout le monde accepte pour tels, ont pu être à l'origine de ces réactions, à la limite, schizophréniques, c'est d'abord du fait des techniques réalistes de leur composition qui s'inaugurent en Europe à la fin du XVII^e siècle.

Le souci de vraisemblance qui est l'un des fondements de la poétique classique, est poussé, à l'aube du siècle des Lumières, à son point culminant. Roland Barthes a dessiné cette pente où s'est opéré le glissement, du vraisemblable fictionnel au réel historique:

« Dès l'Antiquité, le « réel » était du côté de l'Histoire ; mais c'était pour mieux s'opposer au vraisemblable, c'est-à-dire à l'ordre même du récit (de l'imitation ou « poésie »). Toute la culture classique a vécu pendant des siècles sur l'idée que le réel ne

⁴ Alain Decaux, *Victor Hugo*, Paris, Perrin, 2001.

⁵ Jean d'Ormesson, *Garçon de quoi écrire*, Paris, Gallimard, 1989.

⁶ Françoise Naugrette, *Le théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Seuil, 2002.

pouvait en rien contaminer le vraisemblable...Par là-même, il y a rupture entre le vraisemblable ancien et le réalisme moderne ; mais par là-même aussi, un nouveau vraisemblable naît, qui est précisément le réalisme (entendons par là tout discours qui accepte des énonciations créditées par le seul référent) » (1968 : 88).

Dès lors, l'écrivain se dédouble, à l'occasion, d'historien
quand le réalisme de

l'œuvre le commande et que l'histoire se répète dans toute sa vraisemblance. Un exemple qui va d'abord attirer l'attention des historiens de la littérature est le *Robinson Crusoé* (1719) de Daniel Defoe. Déjà inspirée d'une histoire réelle (l'histoire réelle d'un marin écossais, Alexander Selkirk, abandonné pendant cinq ans sur une des îles Juan Fernández), l'œuvre est particulièrement bien documentée. En effet, dans un siècle où les terres africaines sont encore mal connues, même de l'essentiel des grands explorateurs, le narrateur parlera avec une curieuse exactitude des côtes que beaucoup accepteront comme étant sans nul doute les côtes sénégalaises.

C'est au XIXe que cette théorie sur l'exactitude de la place se confirmera avec l'arrivée des écrivains postmodernes comme William Boyd et Jasper Fforde qui, dans leurs écrits, installent le réel au cœur de leurs créations tant littéraires que cinématographiques. Ceci a d'ailleurs été une méthode pour mieux captiver leurs lecteurs-spectateurs auxquels ils se confondent.

William Boyd, en ce sens, fait un glissement sémantique, en récupérant l'histoire de la guerre du Biafra dans la Plage de Brazzaville. C'est de ce fait que par coup de théâtre ou manipulation romanesque, Hope, son héroïne, tombe entre les mains d'un groupe de rebelles de l'UNAMO. Le lecteur ne tardera pas à se rendre compte que ce groupe n'est rien d'autre que celui du Biafra comme le clarifie le narrateur: *A friend of Usman- one of the other pilots (Hope has forgotten his name) I told her story about the civil war in Nigeria, the Biafran war of 1967-70 (Brazzaville Beach:272).*

L'introduction d'un tel fait issu du réel, est un de caractéristique de la volonté de certains écrivains postmodernes à se coller au réel dans leurs œuvres. Cette volonté quasi obsessionnelle qu'on verra chez la plupart d'entre eux (et/ou chez les réalistes et naturalistes) de produire des romans-documentaires s'explique largement par les moyens du siècle de l'industrie cinématographique qui a surtout évolué

en s'appuyant sur le réel comme socle de toute sa création et réalisation.

L'écriture cinématographique se développe aussi en ce sens et crée un nouveau type de lecteur-spectateur consommant son récit sous la puissance d'un réel qu'il s'est déjà approprié et a depuis un certain temps tenté de fixer à travers la photographie et la conservation des vestiges historiques. Barthes toujours dans « L'effet de réel » in *Communications*, énumère : « *la photographie (témoin brut de « ce qui a été là »), le reportage, les expositions d'objets anciens... le tourisme des monuments et des lieux historiques* » (1968 :87).

Dans cette perspective, tout se joue dans l'objectivité de la description mais toujours sur un collage à la réalité des faits et du moment tant et si bien qu'en vouant rester fidèle à la réalité à raconter, ou à peindre on voudra se faire le peintre-photographe de scènes saisies dans leur immobilité de statue, de choses. Et ceci pour rappeler que le réalisme vient du latin *res* désignant la chose. Il appartiendrait donc au lecteur-spectateur de juste accepter que le vraisemblable, finalement, c'est la vérité rationnelle ordonnant la bonne marche de l'histoire racontée par l'écrivain ou cinéaste. Pour s'en convaincre, on se joindra aux propos d'Agnès Varda dans son film documentaire, *Murs-Murs*, s'exprimant sur la réalité et l'imaginaire, elle déclare : « *Je voudrais traquer la réalité jusqu'à ce qu'elle devienne imaginaire, reprendre l'imaginaire et me servir de la réalité, faire de la réalité, revenir à l'imaginaire* »⁷.

De ce va et vient entre l'imaginaire et la réalité, tout réside. Il est donc impérieux pour le lecteur-spectateur qui s'use et s'évade dans l'imaginaire raconté, de comprendre que la réalité de l'histoire est le cœur de l'histoire racontée même si décrite sous un aspect fictif. L'auteur ou le cinéaste use de la description pour promener son lecteur ou spectateur et le maintenir dans l'évasif afin de mieux répondre à son attente.

D'ailleurs il faut signaler à ce point que la description en tant que moteur du réel n'est pas un phénomène assez récent en littérature. Roland Barthes maintient que longtemps il a existé en rhétorique une description qui n'a pour finalité que son propre principe : « *Il faut d'abord*

⁷ *Murs-Murs* est un film documentaire long métrage de 81 minutes d' Agnès Varda, sur les « murals » ou les peintures sur des murs de la ville de Los Angeles, cette ville capitale du cinéma avec ses murs murmurants par ses peintures. Il est sorti en 1980.

rappeler que la culture occidentale, dans l'un de ses courants majeurs, n'a nullement laissé la description hors du sens et l'a pourvue d'une finalité parfaitement reconnue par l'institution littéraire. Ce courant est la rhétorique et cette finalité est celle du « beau » : la description a eu pendant longtemps une fonction esthétique. » (1968 : 87). C'est dire tout le changement technique que les auteurs font de la description en lui attribuant une nouvelle fonction autre que celle de l'esthétique mais celle plutôt réaliste.

Il est vrai que *l'Antiquité avait très tôt adjoint aux deux genres expressément fonctionnels du discours, le juridique et le politique, un troisième genre, l'épidictique, discours d'apparat, assigné à l'admiration de l'auditoire (et non plus à la persuasion...).*... *À cette époque ...la description n'est assujettie à aucun réalisme ; peu importe sa vérité ... il n'y a aucune gêne à placer des lions ou des oliviers dans un pays nordique ; seule compte la contrainte du genre descriptif.* (1968 : 86).

À partir du moment où le souci de réalité se substitue à celui de vraisemblance et de la fiction, il est normal que la description réponde à un nouvel impératif. Désormais, « *les contraintes esthétiques se pénètrent... ; du moins à titre d'alibi ; de contraintes référentielles* » (1968 : 87). On comprend dès lors l'ardent besoin d'exactitude de certains grands auteurs du XIX^e siècle qui font de la description surtout dans les moindres détails un procédé technique narratif pour mieux assoir le réel dans leur narration.

Hiver 1831, Hugo, la nuit, dans une pièce sans cheminée, dépouille une lourde documentation sur la France de la Renaissance pour préparer son roman *Notre-Dame de Paris* (1831) *il en fera de même en 1862 à Guernesey ; alors qu'il s'appête à écrire Les Travailleurs de la mer, il va apprendre, sur les espèces maritimes, les courants marins, les tempêtes en mer, etc.*⁸ Il termine le dernier chapitre (non dans l'ordre) des *Misérables* (la bataille de Waterloo) le 18 juin 1866 (jour anniversaire de la bataille) sur le champ de bataille même⁹. Tous ces événements existent et sont bien connus du lecteur. Les intégrer dans, permettra une meilleure réponse à l'attente du lecteur.

C'est dans cette même veine que le lecteur est informé que Flaubert s'est rendu en Tunisie pour mieux saisir l'antique Carthage avant d'écrire *Salammbô* et qu'il est allé jusqu'à faire des études en médecine

⁸ Voir la présentation de l'édition Garnier-Flammarion, 1980.

⁹ Alain Decaux, *op.cit.*

pour décrire objectivement les effets de l'arsenic dans le sang humain. Tout cela était en prévision du suicide d'Emma Bovary et préparer son lecteur à l'effet du réel dans ces péripéties de choses.

Barthes dira d'ailleurs à propos de sa description de Rouen dans *Madame Bovary* :

« Il est probable que si l'on arrivait à Rouen en diligence, la vue que l'on aurait en descendant la côte qui conduit à la ville ne serait pas « objectivement » différente du panorama que décrit Flaubert » (1968 : 87). On se rappelle tout aussi bien Zola descendant en personne dans les mines de houille avant la rédaction finale de *Germinal* ; toute une série d'expérience tirée de faits aussi réels que concrets, comme pour dire que pour satisfaire la société, il appartient au romancier de lui peindre son réel tel que vécu.

Le cinéma ne demeure tout de même pas en reste dans le choix du réalisme dans l'histoire. On citera, pour mémoire certains films qui illustrent à bien des égards une réalité bien connue.

L'*Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* par les frères Lumière (1895). Certes un train entre réellement dans la gare de Ciotat. Même si ce film des frères Lumière n'est pas si positivement apprécié par les cinéphiles contemporains pour avoir été considéré par Emmanuel Massart dans *Le rapport du cinéma à la réalité*¹⁰ comme *un des premiers films de l'histoire du cinéma qui du point de vue contemporain passe pour un brouillon naïf et donc irréfléchi du cinéma à venir*, il reste certain qu'ils ont bien jeté les bases du « film-réalité ». Un train entre en réalité dans la gare de Ciotat, mais quelle est la part du réel dans l'arrivée du train lui-même ? Massart conclura toujours dans ce *rapport du cinéma à la réalité* juste que *la réalité absolue n'existe pas au cinéma : tout film est une construction* ». Certes une construction ou du moins une technique constructive pour amener le spectateur à rompre avec la perception filmique et imaginaire unique du film observé.

Cela est beaucoup plus perceptible avec le *Titanic* (1998) ; un film dans lequel James Cameron allie drame et romance pour remonter l'histoire du Paquebot transatlantique de la White Star Line (Grande-Bretagne) construit en 1909 et lancé en mer le 31 mai 1911. De par sa longueur (269 mètres), sa largeur (29 mètres) et sa hauteur (30 mètres), le *Titanic* présentait des caractéristiques qui contribuèrent à faire entrer son malheureux destin dans l'histoire. Tout est vrai...sauf

¹⁰ Emmanuel Massart, *Le rapport du cinéma à la réalité* http://fiction/et_réalité/ftext/index.html, consulté le 18 juillet 2016

l'histoire d'amour, mais malheureusement c'est l'histoire la plus retenue puisque elle retrace aussi la réalité de cet amour si juvénile et romantiquement vécu !

Tout ceci tend à dire que la réalité dans ce film est énorme. En la date du 10 avril 1912, le monde retint son souffle quand le plus grand paquebot du monde leva l'ancre en Angleterre en direction de New York. L'extase était d'abord extrême et la confiance à la technologie aveugla les 885 membres d'équipage et autres personnes à bord qui s'étaient oubliés dans un luxe rayonnant et une révolution technologique qui écartait tout doute et crainte. Ils défièrent ainsi l'océan jusqu'au soir du 14 avril où l'iceberg mit une fin macabre au voyage d'abord et ensuite à l'infaillibilité de la technologie à laquelle le monde avait toujours cru.

Yves Gautier, docteur en science de la Terre, concepteur et rédacteur en chef de la collection la Science au Présent de l'Universalis 2012 rubrique Cinématographie, déclare en ce sens qu'*en plein essor industriel, alors que la société vouait une confiance aveugle à une technologie qu'elle croyait infaillible, le naufrage du Titanic eut l'effet d'un électrochoc vis-à-vis du risque technologique, prise de conscience qui devait s'affirmer et mûrir au cours des décennies suivantes.*

L'Assaut (2011) est un film dans lequel Julien Leclercq associe action et thriller. Il s'inspire de la prise d'otage par le GIA de l'avion Alger-Marseille et de l'assaut du GIGN qui a suivi en décembre 1994.

La menace terroriste a tellement gagné les consciences que retracer dans un film un événement terroriste trouvera pour un rien, un écho favorable chez les cinéphiles.

L'Assaut, l'une des plus grandes menace et l'une des plus belles réussites du GIGN ne peuvent pas ne pas susciter tant de commentaires ne serait-ce que sur deux plans :

D'abord, une puissance mondiale est menacée par un trio de *mujâbidîns* dirigé par Abdul Abdallah Yahia alias « l'Émir » qui retint la grande puissance (France) et une de ses colonies (Algérie) en haleine et instaura l'angoisse pendant soixante-douze heures.

Ensuite, il est de l'intérêt du film d'avoir si bien montré la bravoure des GIGN avec Eric Arlecchini dit « Arl » qui risqua sa vie en entrant en premier dans l'appareil et Thierry Prungnaud qui, même si le film et le roman du même nom de Roland Môtins (2007)

(qui, nous dit-on, a participé à l'assaut) nient qu'il n'a pas abattu le troisième terroriste résistant, est montré comme un véritable combattant, un héros à la limite.

Ce film porte un intérêt particulier en ce sens qu'il permet de faire un petit recouplement de l'assaut du GIGN à l'assaut de l'armée de libération qui a abattu Amilcar, le chef rebelle d'UNAMO dans *BRAZZAVILLE BEACH* de Boyd. La phrase pathétique de Hope « *Help me. Help me. I'm a prisoner!* » (*BRAZZAVILLE BEACH*, 344) pouvait sortir de la bouche de tout otage du vol AF8969 si la parole lui avait été donnée en ces moments de tentative de libération.

En tout cas, à la sortie de ces *54 heures d'angoisse*,²¹¹ il est bien possible et compréhensible de dire qu'en ces véritables heures, « *I was a prisoner of (UNAMO) (GLA) waiting to be rescued* » *BRAZZAVILLE BEACH*, 343.

Conclusion

On s'accorde à dire que le récit romanesque ou filmique est le plus souvent fondé sur une histoire réelle. Ce que le romancier raconte et ce que le metteur en scène propose au spectateur ne sont pas le fruit du hasard. Ils sont tirés d'histoires vraies ou d'un fait vraisemblablement vécu, d'un univers connu, pour répondre au besoin d'un peuple, d'un clan, d'une société. Même si, de prime abord, le roman et le film présentent des faits, des personnages et de événements très souvent imaginaires (romanesques ou filmiques), il arrive que le lecteur soit en face d'un récit qu'il parvient à démêler en le liant à un fait ou à ce qu'il peut appeler « *l'histoire de ma vie* » (1987). La description de la réalité est devenue une technique narrative permettant aux écrivains postmodernes de pouvoir user du réel pour mieux séduire le lecteur/spectateur et tenter de donner un sens nouveau à la perception eu de l'œuvre filmique ou romanesque.

Tout ceci met en évidence le réalisme dans l'écriture tant romanesque que cinématographique, des origines du roman à l'histoire cinéma-littéraire accentuant le « glissement du réel » de l'Histoire Antique à l'ordre d'un récit auquel le lecteur spectateur doit s'identifier et appréhender un futur dans toute sa vraisemblance, même si fugace.

Nos auteurs postmodernes en ont pris conscience et on user de

ce réel pour gagner leurs lecteur-spectateurs, ce qui ne les a pas laissés tout de même insensibles aux faits qu'ils ont eu à raconter.

Ainsi par des tournures parfois grotesques et filmiques, ils ont parvenu à utiliser la réalité non comme expérience mais comme source d'écriture mais aussi technique narrative afin de répondre à un nouvel impératif d'écriture et de séduction des masses.

Le réel devient dès lors, une source d'inspiration mais surtout un outil ou une technique d'écriture dans la narration romanesque. Par lui, l'auteur parvient à réussir une mise en scène filmique permettant de mieux se rapprocher du public. En tout état de cause, le réel occupe une place importante dans la narration postmoderne et ceci a permis une redirection du lecteur/spectateur vers une nouvelle orientation et conception de l'œuvre filmique ou romanesque.

Bibliographie

Alain Decaux (2001), *Victor Hugo*, Paris, Perrin

Albert Camus (1942), *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard.

Johann Wolfgang von Goethe (1774), *Les Souffrances du jeune Werther*, Gallimard, Leipzig.

Charles Edward Stowe et Lyman Beecher Stowe (1911), *Harriet Beecher Stowe: The Story of Her Life*, Houghton Mifflin, Boston.

Françoise Naugrette (2002), *Le théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Seuil.

Gilles Roland Môtins, Cature et Denis Favier (2007), *L'assaut : GIGN, Marignane, 26 décembre, 1994, 17 h 12*, Éditions des Riaux.

Giovanni Giacomo, Casanova (1962), *L'histoire de ma vie*, Editions Brockhaus-Plon, Paris.

Harriet Beecher Stowe (1852), *La case de l'oncle Tom*, John P. Jewett and Company, Boston.

Jacques Seebacher (1993), *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*, Paris, PUF.

Jean d'Ormesson (1989), *Garçon de quoi écrire*, Paris, Gallimard.

Roland Barthes (1968), « L'effet de réel », dans *Communications*, 11.

Marthe Robert (1972), *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset.

William, Boyd, *The New Confessions*, London, Hamish Hamilton,

1987.

Agnès Varda (1980), *Murs-Murs* film documentaire long métrage de 81 minutes, sur les « murals » ou les peintures sur des murs de la ville de Los Angeles.

Nord et Sud, Série par Richard T. Heffron et Paul Freeman - Avec Patrick Swayze, James Read, Lesley-Anne Down.

« **Par sa violence, cette guerre civile a failli marquer la fin de notre pays** », interview sur le journal **LACROIX**, le 28/02/2009, allocine.fr/article/dossiers/cinema.

Réalisé par Ron Maxwell - Avec Tom Berenger, Martin Sheen, Stephen Lang...