Les voix narratives de *Mon oncle d'Amérique*

Alain Boillat

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edl/2461>

DOI : 10.4000/edl.2461

ISSN : 2296-5084

Éditeur

Université de Lausanne

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 2020

Pagination : 225-230

ISBN : 978-2-940331-73-4

ISSN : 0014-2026

Référence électronique

Alain Boillat, « Les voix narratives de *Mon oncle d'Amérique* », *Études de lettres* [En ligne], 312 | 2020, mis en ligne le 24 mars 2020, consulté le 16 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/edl/2461> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.2461>

LES VOIX NARRATIVES DE *MON ONCLE D'AMÉRIQUE*

En 1980, lorsque sort le film *Mon oncle d'Amérique* qui obtient la même année le Grand Prix du jury au festival de Cannes, on pouvait penser qu'Alain Resnais avait pris ses distances avec les préoccupations emblématiques d'une certaine « modernité » dont témoignaient ses premières fictions qui, contemporaines de la Nouvelle Vague, prenaient à bras le corps, en l'intégrant de manière novatrice dans la matière sonore du film, la profération d'un texte ostensiblement littéraire auquel Duras, Robbe-Grillet, Cayrol ou Semprun prêtait leur style afin de répondre aux aspirations formalistes du cinéaste. Il est vrai que pour *Mon oncle d'Amérique*, Resnais ne recourt pas à un romancier mais s'adjoint les services d'un scénariste professionnel, Jean Gruault, collaborateur, entre autres, de Truffaut (notamment sur *L'enfant sauvage*, qui présente quelques similitudes thématiques avec *Mon oncle d'Amérique*).

Il n'en demeure pas moins qu'au cours de cette période de transition dans la carrière du cinéaste – c'est-à-dire avant qu'il ne systématise le principe de l'adaptation de pièces de théâtre avec le trio d'interprètes Azéma-Arditi-Dussolier –, *Mon oncle d'Amérique* conjugue d'une part les traits d'un récit réaliste fortement ancré dans son époque via notamment le ressort narratif de l'impact délétère de restructurations industrielles (le mal-être généralisé de personnages en proie à des maladies psychosomatiques préfigure *On connaît la chanson*), d'autre part une démarche résolument méta-narrative. Ce jeu avec le récit se manifeste par des pratiques de montage innovantes : par exemple, Resnais ne s'embarrasse plus de l'argument science-fictionnel de la machine à voyager dans le passé comme il le fit dans un précédent « film-laboratoire », *Je t'aime, je t'aime*

(1968), pour s'autoriser la réitération de fragments de scènes déclinées en diverses variantes et aboutées de manière abrupte.

On peut observer que certains parti-pris formels du film consonnent avec des aspects qui sont en passe d'attirer l'attention des théoriciens francophones du cinéma, un champ dans lequel, sous l'impulsion notamment de Christian Metz et dans le contexte d'une prédominance de la narratologie¹, l'emprunt à la linguistique (puis à la théorie littéraire) de la notion d'« énonciation » marquera la décennie des années 80, s'amorçant notamment avec les travaux de Gaudreault, ou de Jost, Casetti et Odin. Chacun de ces trois auteurs fournirent d'ailleurs une contribution à l'ouvrage *La théorie du film*, paru en 1980 ; ces études sont emblématiques de l'émergence d'un intérêt non tant pour la structure du récit que pour les instances, canaux et niveaux de la narration.

Cette congruence entre les particularités de l'énonciation narrative de *Mon oncle d'Amérique* et le développement contemporain de certains modèles théoriques n'a rien d'intentionnel de la part du cinéaste. Cependant, alors que toute une génération de chercheurs se penchera sur la question des instances de l'énonciation filmique et en particulier sur des formes d'adresse au spectateur, Resnais, comme à son habitude et selon une approche qui doit beaucoup au surréalisme, associe dans *Mon oncle d'Amérique* des éléments hétérogènes en un tout dont l'éclat doit beaucoup à des décalages, sautes ou renversements qui s'opèrent également sur un plan énonciatif. Cela tient avant tout au fait que l'une des voix du film est celle d'un « protagoniste » bien particulier : il s'agit du neurobiologiste Henri Laborit, qui, filmé dans un laboratoire ou à son bureau, « joue son propre rôle » en exposant certaines de ses thèses sur le fonctionnement du système nerveux humain, du cerveau et de la mémoire. Son discours, alternativement *in* et *over*, s'inscrit en contrepoint ou en commentaire des actions déployées sur trois pistes parallèles respectivement associées aux personnages de René (Gérard Depardieu), Janine (Nicole Garcia) et Jean (Roger Pierre). Tour à tour, le parcours de ces êtres de fiction – eux-mêmes s'identifiant à une vedette de cinéma qu'ils admirent (respectivement Jean Gabin, Jean Marais et Danielle Darrieux) et qui apparaît fugitivement dans des extraits en noir et blanc de films anciens, images stéréotypées qui expriment en actes leurs

1. Voir notamment A. Gardies, *Approche du récit filmique*, en particulier p. 140-154.

troubles intérieurs – illustrent les thèses de Laborit, les prolongent ou s'en émancipent.

Comme *Hiroshima mon amour*, le film de 1980 prend son origine dans l'abandon d'un projet de court-métrage documentaire. Resnais se plaît ainsi à brouiller les frontières entre narratif et explicatif, fiction et non-fiction. Laborit est présenté initialement sur le mode factuel d'une notice de dictionnaire qui s'applique par ailleurs à tous les personnages principaux du film, alors que jamais le scientifique ne les côtoie ni n'en fait mention, bien que ceux-ci viennent incarner son discours sur les attitudes comportementales qu'il identifie : l'agression, la domination, la fuite et l'inhibition. Deux mondes sont ainsi juxtaposés qui requièrent du spectateur une position spécifique, pour l'un celui de l'identification et de l'immersion, pour l'autre, représenté selon les conventions des entretiens télévisuels, celui d'une mise à distance réflexive. Cette intrication, qui exige d'incessants allers-retours et s'insinue également entre bande-images et pistes-sons, pourrait sembler didactique, mais Resnais sait tirer parti du potentiel ludique de l'interpénétration mondaine : l'alternance entre les scènes fictionnelles et des plans d'expérience en laboratoire avec des rats fait soudain place à une fusion de ces deux pistes, les rongeurs se déplaçant dans des décors miniatures représentant les appartements des protagonistes, tandis que ces derniers répètent certaines de leurs actions munis d'un masque à l'effigie d'une souris.

Mais, avant tout, *Mon oncle d'Amérique* complexifie la question barthésienne du « Qui parle ? », en procédant à une série de relais successifs d'une voix par une autre. Le film s'ouvre sur une cacophonie dont émergent progressivement des voix individuelles qui résonnent simultanément – les personnages, comme souvent chez Resnais, sont des voix avant d'être des corps – qui se présentent à la première personne en commençant systématiquement par la formule : « Je suis né... » Rares sont les films qui travaillent à ce point la fonction inaugurale de la voix : les personnages naissent progressivement au film, le chaos originel de la matière sonore faisant écho à un puzzle visuel composé d'une multitude de petites vignettes fixes, autant d'éléments qui se verront redistribués dans les histoires des trois protagonistes. Ceux-ci sont ensuite présentés, une nouvelle fois, par une voix *over* féminine qui pose de manière non chronologique un ensemble d'éléments biographiques permettant de retracer un parcours qui s'étend de la prime enfance – on retrouve la passion du cinéaste pour la bande dessinée, le théâtre et la Bretagne – à une certaine

réussite professionnelle, point de départ du récit proprement dit (celui d'une chute) qui se voit ainsi différé après un long prologue. Chacun enfin raconte certains moments clés de sa vie, alors que son passé est illustré par des images pour la plupart « muettes », les voix *in* des dialogues étant écrasées par la voix *over*, selon un procédé auquel recourt Sacha Guitry dans *Le roman d'un tricheur*, dont Resnais s'est réclamé en plusieurs occasions. Si les personnages regagnent ainsi une emprise sur le discours narratif, ils seront ensuite, dans les deux derniers tiers du film, détrônés par Laborit, dont le discours déborde sur les épisodes fictionnels et en oriente la lecture.

Resnais a dit en mai 1980 que *Mon oncle d'Amérique* a été pensé comme un « film de fiction dans lequel on exposerait un film scientifique, non par la bouche des personnages, mais à côté d'eux ». Un discours second exprimé par une voix autre. Dans ce film, il y a donc du jeu dans l'imbrication des instances énonciatives, qu'il s'agisse de la prise en charge par le verbal ou d'un montage qui s'affiche comme une construction. Ce n'est sans doute pas un hasard si, parmi les gros plans de bibelots qui rythment le film (vestiges d'un passé que Bilal dispose dans le sable d'une plage dans le dessin aux tonalités oniriques réalisé pour l'affiche du film), l'un d'eux est consacré à des poupées russes. Environnés d'un bric-à-brac d'objets découverts dans une sorte de livre d'images qui dresse l'inventaire des moments marquants de leur vie, les personnages de *Mon oncle d'Amérique* sont présentés comme des entités composites, comme le produit du discours des autres lui-même agencé par le discours du film.

Alain BOILLAT

Section d'histoire et esthétique du cinéma,
Faculté des lettres, Université de Lausanne

BIBLIOGRAPHIE

- « Conversation avec Alain Resnais. "Je ne fais pas un film consciemment" », *Le monde*, 22 mai 1980, p. 21.
- AUMONT, Jacques, LEUTRAT, Jean-Louis, *La théorie du film*, Paris, Albatros, 1980.
- GARDIES, André, *Approche du récit filmique. Sur L'homme qui ment d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Albatros, 1980.
- GAUDREAU, André, « Temporalité et narrativité : le cinéma des premiers temps (1985-1908) », *Études littéraires*, XIII/1 (1980), p. 109-137.
- METZ, Christian, « Histoire/discours : notes sur deux voyeurismes », in *Le signifiant imaginaire*, Paris, Union Générale d'Édition, 1977, p. 111-120.