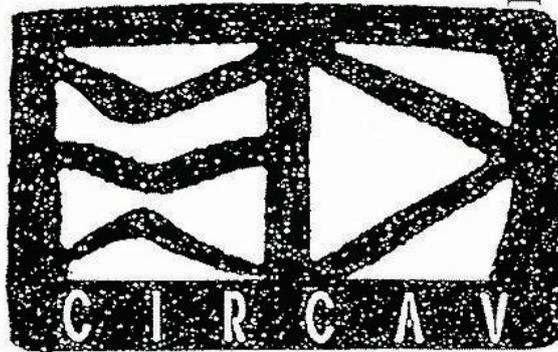


LES CAHIERS DU



N°2

CINEMA

Centre Interdisciplinaire de Recherche  
sur la Communication Audio-Visuelle

Université de Lille 3

*Les cahiers du CIRCAV* sont publiés par le "centre interdisciplinaire de recherche sur les communications audiovisuelles".

Le CIRCAV lui-même est une des composantes du groupement des équipes de recherches interdisciplinaires en communication (GERICO), au sein de l'université de Lille 3.

Dès son origine, cette revue s'est constituée comme un espace d'écriture ouvert aux jeunes chercheurs et aux chercheurs confirmés en audiovisuel et, dans ce champ, présente thématiquement certains travaux de ses collaborateurs lillois ou extérieurs.

COMITE DE REDACTION: Louissette Fareniaux, Claude Laboisie, Yannick Lebtahi, Bernard Leconte, Patrick Louguet, Charles Tesson, Françoise Thomé-Gomez.

SECRETAIRE DE REDACTION: Jean-Marie Alard.

MAQUETIE ET MISE EN PAGE: Claude Laboisie.

CORRESPONDANTS: Jean Agnès (CLEMI), Raymond Bellour (CNRS), Dominique Bluher (Allemagne), Annie Bosch (INRP), Marc Cérusuelo (Columbia Raid Hall), Annie Colognat (université de Paris 1111), Pierre Corset (INA), Jacques Demorgon (université de Reims), Nicole de Mourgues (université de Rouen), Gilles Gony (APTE), Jacques Gestenkorn (université de Lyon II), MarieFrançoise Grange (université de Saint-Etienne), Geneviève Jacquinet (université de Paris VIII), Martine Joly (université de Bordeaux III), Jacques Lemaître (université de Paris III), Florence Le Van (INJEP), Michèle Lombardo (Italie), Christian Metz, Xavier Meilan-Pita (Espagne), Claude Murcia (université de Poitiers), Edith Paestrol (Grande-Bretagne), Jean-Jacques Renault, ENS de SaintCloud), Clara Rodriguez-Fernandez (Portugal), Hans Schoof (Belgique), Daniel Serceau (université de Paris 1), Alexandra Sowada (Pologne), Stéphane Theillier (Ecosse), François Vanoye (université de Paris X), François Vergne (CNDP).

# Sommaire

Présentation

\* Tatiana JUNOD

**Considérations à propos du temps et du rythme dans le film**

\* Claire DUPRE LA TOUR

**Pour élargir la problématique de l'intertitre**

\* Jean CHATEAUVERT

**Le Cinéaste et l'étiquette**

(sur Eric Rohmer)

\* Patrick LOUGUET

**Vidéo-art et œuvres cinématographiques**

(Mémoire, perception et interprétation)

\* Soïzick DAVID

**Le Langage du corps**

(le cinéma de John Cassavetes)

\* Bernard LECONTE

**L'eau-de-mort**

(à propos du meurtre de Marion Crane dans *Psycho*)

\* Nicole de MOURGUES

**Le générique de film**

\* Laurent BENOIT

**Le Corps et la caméra subjective**

\* Bernard LECONTE

**Région centrale**

(à propos d'une courte séquence issue d'*Intervista* de Federico Fellini)

\* Louissette FARENIAUX

**La Chanson populaire et le cinéma français**

\* Françoise THOME-GOMEZ

**"Cinecdoque", approche d'une figure dérobée**

(le titre de film)

\* Frédéric BORGIA

**Présence du cinéma**

(Le cinéma de Luc Moullet)

\* Fabrice BARBARO

**Il a plu**

(*Un homme qui dort* de Georges Perec)

Ce numéro a été coordonné par Claude LABOISSE, Bernard LECONTE et Charles TESSON



## PRESENTATION

Comme le rappelait fort justement Bernard Leconte dans le premier numéro, coordonné par ses soins, qui signalait l'ouverture d'une publication au sein du Centre de Recherche affilié à GERICO (Groupement des Équipes de Recherches sur l'Information et la Communication dirigé par Jean Mouchon), le CIRCAV, jusqu'alors en sommeil et en semi-activité, s'est réveillé sous l'impulsion d'enseignants-chercheurs attachés à l'université de Lille 3 et répartis, de fait, sur un double secteur, avec d'un côté le département d'Information-Communication (Bernard Leconte, Claude Labois), devenu aujourd'hui un L.U.P. (Institut Universitaire Professionnel en Information-Communication) et de l'autre le département de Filmologie (Louisette Farénaux, Charles Tesson), attaché à l'U.F.R. de lettres modernes, qui délivre actuellement un Diplôme Universitaire d'Études Cinématographiques. Qu'en dépit du cloisonnement institutionnel et géographique (de Villeneuve d'Ascq à Roubaix) quelques idées, au niveau de la recherche, parviennent à communiquer et à se rencontrer à l'intérieur du CIRCAV, sous la forme d'une revue, voilà une chose, plutôt bonne, qui constitue une des spécificités de ce centre et dont il y a lieu de se féliciter.

Du n° 1 au n° 2, des choses ont changées, à commencer – ce qui était plus que souhaitable – par la maquette et la mise en page de la revue, réalisées par Claude Labois, et que je tiens à remercier pour l'énorme et précieux travail accompli. Dans l'intervalle des deux numéros, les Cahiers du CIRCAV ont officialisé leur statut de revue - ce qui paraissait également souhaitable - en fondant, autour de Bernard Leconte, coordonnateur des activités globales du Centre, un vrai comité de rédaction. Si des choses ont évolué, d'autres témoignent de l'attachement à l'esprit qui a présidé à l'existence des Cahiers du CIRCAV. Concrètement, autour de cette revue, il s'agit de faire état des différents axes de recherches en cours, qu'ils soient l'émanation d'enseignants-chercheurs et des membres du centre ou bien d'étudiants, de chargés d'enseignements ou d'enseignants invités à faire part de leurs travaux, en liaison avec l'achèvement d'un doctorat de 3e cycle (Soizick David, Laurent Benoit, Françoise Thomé Gomez, Patrick Louguet) entrepris à Lille 3 ou ailleurs. L'université de Paris 3, pour différentes raisons, qui tiennent autant au coordonnateur du présent numéro qu'à celui du centre, étant ici massivement représentée (Tatiana Junod, Claire Dupré la Tour, Frédéric Borgia, Fabrice Barbaro). Mais il est à parier que cette

politique d'ouverture, à travers le réseau de correspondants, va évoluer très rapidement.

Au niveau du contenu scientifique, le n° 2, au regard du précédent, pris dans l'urgence à vouloir témoigner de notre existence et de ce fait aimablement diversifié (entre bilan pédagogique et entreprise de recherche, entre cinéma, vidéo et photo de presse) et au regard des numéros à venir (axés sur des sujets précis : l'interactivité, la réflexivité), constitue une étape transitoire car il regroupe des articles autour d'une unité certes visible (le cinéma) mais néanmoins fort vaste.

Quelle place pour le cinéma à l'intérieur du CAV (de la Communication Audio Visuelle ? On a l'habitude de dire - mais méfions-nous des habitudes - que le cinéma, après tout, fait partie de l'audiovisuel et que ce dernier secteur, qui tend de plus en plus à se substituer à lui, l'englobe, le couvre naturellement, avec toutes les connotations hiérarchiques que cela implique. On oublie généralement de préciser que le cinéma, historiquement, avant toute chose, a été premier à être audio et visuel (mais on ne le disait pas à l'époque) et que la naissance de l'expression a été le signe d'une extension, d'une excroissance globale, majoritaire et dominante, qui a fait rétrospectivement du cinéma un dinosaure de la communication, minoritaire de fait et exilé de l'intérieur.

Si l'entreprise sémiologique, au cours des années 60, a eu comme objet privilégié le cinéma (théorie et analyse de film), il est aisé de voir que la sémiologie a trouvé un second souffle, plus nourrissant et plus sécurisant (la forclusion de tout jugement de valeur, de toute évaluation esthétique), dans le cadre global de l'audiovisuel, tandis que le cinéma comblait ses propres manques avec d'un côté la narratologie et de l'autre la sémiopragmatique, qui indirectement alertée par la psychanalyse (le dispositif et non le film comme texte mis à plat), décentrait le propos (le spectateur comme pôle terminal et inaugural) et ouvrait de nouvelles perspectives. Parallèlement, dans le champ du cinéma, c'est avec la psychanalyse et plus encore la philosophie que le grand refoulé de l'entreprise sémiologique (le cinéma en tant qu'art, esthétique) a fait logiquement retour. Lorsque Gilles Deleuze et Félix Guattari dans leur dernier ouvrage *Qu'est-ce que la philosophie ?* tissent un parallèle entre la philosophie (créer des concepts) et l'art en général en tant qu'acte de création, enfonçant au passage un clou tenace (que l'œuvre d'art n'a rien à voir avec la communication), et qu'ils voient dans l'art "*une composition du chaos*", un "*chaosmos*" ou "*chaos composé*" ("*l'art transforme la*

*variabilité chaotique en variété chaotique*"), c'est en se référant explicitement à la peinture. La récente et légitime réflexion sur le cinéma en tant qu'esthétique (peinture, arts plastiques) a entériné une situation de fait à l'intérieur de laquelle le cinéma en tant qu'art donne désormais le sentiment de vouloir rétrocéder sa part de langage à l'audiovisuel, creusant implicitement un clivage entre un matériau noble et sacré (le cinéma) et un matériau trivial, à usage profane (l'audiovisuel, la télévision), froidement regardé avec la distance et la condescendance requises. Ce cloisonnement et cette attitude n'auront pas cours ici et les *Cahiers du CIRCAV*, à leur façon, avec leurs moyens, fort modestes en l'occurrence, entendent naviguer librement entre ces différents pôles, entre cinéma et audiovisuel, étant donné que ladite communication sera interrogée autant dans son (bon) fonctionnement que dans ses nombreux (et passionnants) dysfonctionnements.

Parlons du sommaire de ce numéro, faussement désordonné, fruit de différents régimes de recherches et d'écriture (sur un cinéaste, un film, une problématique particulière : générique, intertitre, notion de rythme, voix off, point de vue subjectif) mais d'où émerge, de manière diffuse, une ligne directrice, centrée sur la parole et l'écrit au cinéma, sur le fait qu'on chante, qu'on parle en coulisses (voix off) ou en silence (intertitres), que des choses s'inscrivent et disent (générique, titre, le proverbe rohmerien) ou tout simplement qu'un écrivain (Perec) s'exprime par le film. C'est un lien visible, qui fait corps (autre motif récurrent, à travers la question souterraine du regard et du point de vue), mais il doit y en avoir d'autres car le charme d'un sommaire, sa règle, tel un jeu de l'oie, n'est-il pas d'inviter au voyage sans livrer son dernier mot ?

A vous de jouer.

Charles Tesson,  
CIRCAV-GERICO, université de Lille 3



## **Considérations à propos du temps et du rythme dans le film**

*"Le mouvement plus ou moins caché par lequel ce qui n'est pas encore est déjà, ou est entièrement dans ce qui est – s'appelle rythme."*

Paul Valéry, *"Questions de Poésie"*

par Tatiana JUNOD



*Le rythme est une forme, non une substance physiquement mesurable. C'est un art, cosa mentale... »* écrit Henri Suhamy<sup>1</sup> dans un article de mise au point sur les notions souvent confondues du mètre et du rythme.

La notion de rythme telle qu'elle est conçue actuellement reste assez vague en fonction, d'une part du mythe étymologique instauré depuis le Ve siècle par le rapprochement sémantique, de deux termes distincts dans leur signification originale : *rêin* (couler) et *rûthmos* (forme). Or, la notion de rythme définie par le mouvement régulier des flots, est donnée par tous les dictionnaires suite à une fausse dérivation étymologique où *rûthmos* est l'abstrait de *rêin*. Cette notion a contribué à l'installation d'une définition figée, qui fait du rythme un élément formel, qui n'a de rapport avec le sens que pour l'imiter ou le répéter. Après avoir analysé l'évolution de l'emploi de *rûthmos* depuis l'antiquité, Emile Benveniste établit dans l'article "*La Notion de "Rythme" dans son Expression Linguistique*"<sup>2</sup> :

- 1° - que *rûthmos* ne signifie jamais "rythme" depuis l'origine jusqu'à la période attique ;
- 2° - qu'il n'est jamais appliqué au mouvement régulier des flots ;
- 3° - que le sens constant est forme distinctive ; figure proportionnée ; disposition.

La précision de la notion de "rythme" est attribuée à Platon, pour avoir délimité dans une acception nouvelle la valeur traditionnelle de *rûthmos*. Ainsi la notion de rythme est fixée, "*on atteint le "rythme", configuration des mouvements ordonnés dans la durée*", conclue Benveniste.

D'autre par, cette indéfinition provient également des multiples utilisations de la notion de rythme qui s'appliquant à une large gamme de phénomènes voit sa compréhension s'appauvrir comme le remarque Henri Meschonnic dans "*La critique du rythme*"<sup>3</sup>. Comment un même terme pourrait-il caractériser des manifestations si hétérogènes que les rythmes cosmiques biologiques les rythmes du travail humain ou encore ceux de la musique ou du langage. Le point de convergence de ces différentes acceptions pourrait se trouver dans la formulation de Meschonnic du rythme comme "*les réalisations particulières d'un principe simple*

---

<sup>1</sup> Suhamy, Henri, "*Le mètre et le rythme*", dans *Rythme et écriture*, Cahiers de Sémiotique Textuelle n°14, Université Paris X, 1988.

<sup>2</sup> Benveniste, Emile, "*La notion de "Rythme" dans son expression linguistique*", dans *Problèmes de Linguistique Générale*, Paris, 1966, Éditions Gallimard.

<sup>3</sup> Meschonnic Henri, *Critique du rythme - anthropologie historique du langage*, Paris, 1982, Éditions Verdier.

*d'alternance, variation fondamentale du même et du différent*". Mais si cette définition peut rapprocher toutes ces manifestations par le biais de leur nature dynamique, elles ne peuvent cependant se tenir dans cette notion unique.

Jean Mourot<sup>4</sup> dans son étude des emplois et des valeurs du mot rythme, du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, sépare les théories du rythme en deux tendances, l'une de conception pythagoricienne, qui ramène le mythe à des nombres et l'autre héraclitienne qui le considère comme du mouvement non discret. Toujours selon Meschonnic, le mythe autour du concept du rythme, c'est à dire les idées reçues qui vont du "rythme ordre-équilibre-harmonie" jusqu'au "rythme émotion-rupture", fait obstacle à l'étude du rythme dans le discours. Il considère qu'à partir de la définition donnée par Benveniste, *"le rythme peut ne plus être une sous-catégorie de la forme. C'est une organisation (disposition, configuration) d'un ensemble."*<sup>5</sup> Le rythme est inscrit dans la structure d'un discours et il l'organise. Il est la configuration du sens dans le discours et il peut y avoir au niveau suprasegmental plus de sens que le sens des mots, voir même un autre sens. À partir de cette base, Meschonnic pose le rythme comme une représentation du sujet dans le discours, la marque même de la subjectivité : *"il est le mouvement de l'énonciation. Le situé et le situant. Plus que tous les autres signifiants, il est un signifiant pour les autres signifiants"*. Le rythme correspond à la relation du sujet avec le monde et change avec elle. Dans la voix du rythme, s'exprime une primitivité essentielle à l'identité de chacun. Leroi-Gourhan note que *"les marques rythmiques sont antérieures aux figures explicites"*<sup>6</sup>.

Le rythme s'engage dans l'opération idéologique de l'œuvre d'art comme agent de séduction, lorsqu'il sollicite l'émergence de la préhistoire qui existe en nous. Par résonance le rythme suscite en nous cette permanence archaïque.

Pour Nietzsche, *"se méprendre sur le rythme d'une phrase, c'est se méprendre sur le sens même de cette phrase"*. De même, dans le discours filmique, la sollicitation du rythme par de subtiles contraintes crée une structure dynamique qui organise le sens par la forme.

Si pour Gilles Deleuze le cinéma raconte des histoires avec des *"blocs de mouvement-durée"*, nombreux sont les réalisateurs et théoriciens qui utilisent des métaphores musicales pour exprimer une

---

<sup>4</sup> Mourot, Jean, *"Le Génie d'un Style. Chateaubriand, rythme et sonorité dans les Mémoires d'Outre-Tombe"*, 1969, Amand Colin ; cité par Meschonnic, livre cité.

<sup>5</sup> Meschonnic, H., livre cité.

<sup>6</sup> Leroi-Gourhan, A., *"Le geste et la parole, la mémoire et les rythmes"*, 1965, Albin-Michel ; cité par Meschonnic, livre cité.

conception rythmique du film. Pour commenter la stratégie narrative mise-en-œuvre dans les films par Godard, David Bordwell observe dans *"Transtextuality in history : Godard and norms of narration"*<sup>7</sup> que *"le film se construit lui-même comme une œuvre textuelle entre des paramètres qui sont variés "musicalement" dans un rapport complexe et dialectique avec la narration mise-en-œuvre, le résultat est une narration spcialisée, généralement utilisant des principes combinatoires. C'est le principe poétique"*. Un principe analogue régit la logique discursive de Glauber Rocha, exposée par lui-même dans un entretien des *Cahiers du Cinéma* :

*"Moi, j'essaie de faire un cinéma musical, non seulement par le son, mais par toute une structure de représentation"*. Cette recherche d'un rythme organisateur du discours, capable de *"configurer la dialectique entre l'unique et le social"*<sup>8</sup>, apparaît de façon plus ou moins explicite dans l'œuvre de plusieurs réalisateurs tout au long de l'histoire du cinéma : Eisenstein, Vertov, Tarkovsky, Buñuel, Bresson, Dreyer, Epstein, Fassbinder, Hitchcock, Leone. D'autres eurent cette même intuition et utilisèrent le principe poétique comme facteur de résonance au profit de *"son acte de résistance"* ; acte de résistance, compris dans le sens de Gilles Deleuze (conférence, FEMIS, 1986) : *"Seul l'acte de résistance résiste à la mort soit sous la forme d'une œuvre d'art, soit sous la forme d'une lutte des hommes"*. Mais il précise que *"tout acte de résistance n'est pas une œuvre d'art et toute œuvre d'art n'est pas un acte de résistance, bien que d'une certaine manière elle l'est..."*

Ce rappel constant du politique dans l'art, nous le retrouvons aussi dans les assertions de H. Meschonnic à propos du rythme : *"Le rythme n'est pas le sens, ni redondance ni substitut, mais matière de sens, même la matière du sens. S'il est la manifestation du sujet, il est un ensemble de rapports subjectifs-sociaux qui conduisent le discours... Un rythme est un sens s'il marque le passage du sujet, la production d'une forme - disposition, configuration, organisation - du sujet, qui est la production d'une forme-sujet pour tout sujet... Si le sujet de l'écriture est le sujet par l'écriture, c'est le rythme qui produit, transforme le sujet, autant que le sujet émet un rythme. Plus proche de la valeur que de la signification, le rythme installe une réceptivité, un mode de comprendre qui s'insère au défaut de la compréhension courante, celle du signe, - la rationalité de l'identique identifiée à la raison."* Dans un autre passage il commente que parmi toutes les pratiques sociales l'art est le lieu où

---

<sup>7</sup> Bordwell, David, *"Transtextuality in History"*, conférence donnée lors du colloque Godard, Bruxelles, 1986.

<sup>8</sup> Meschonnic, H, livre cité.

apparaît le plus clairement que *"c'est dans l'individu que se réalise autant le sujet que le social"*.

Cet enjeu entre l'œuvre d'art, sa portée sociale, l'acte de résistance et le choix poétique peut s'expliquer par le caractère pathémique du rythme qui résonne dans l'individu grâce à la matrice collective formée au long de l'histoire culturelle. Vico remarque que la première phase du langage est intrinsèquement poétique, *"elle est contemporaine d'un stade de la société, dans lequel la connaissance héritée culturellement a pour principale source le poète"*<sup>9</sup>. Pour H. Meschonnic les rythmes sont la part la plus archaïque dans le langage. Ils sont dans le discours un mode linguistique pré-individuel, inconscient comme tout le fonctionnement du langage. Ils sont dans le discours un élément de l'histoire individuelle. Or nous pourrions dire que le langage poétique est enraciné dans nos structures profondes et une fois que nous contenons la matrice d'une structure, nous résonnons à ses différentes manifestations.

Au niveau du texte filmique cette opération idéologique est située par Stephen Heath dans l'équilibre, dans la capture et dans le règlement de l'énergie du film qui *"fait circuler notamment les rythmes, les espaces, les surfaces, les moments et les multiples intensités de significations, tandis que la narration entretient le sujet"*. Pour lui le film se constitue en une série de rapports avec le spectateur qu'il imagine, avec qui il joue et qu'il place comme sujet dans son mouvement. Encore dans *"Narrative Space"*<sup>10</sup>, S. Heath remarque que le passage des stimuli visuels à l'organisation de la vision est essentiellement celui du codage des rapports de mobilité et continuité. Or, ces rapports ne seraient-ils pas des configurations rythmiques ? Et ces configurations rythmiques ne seraient-elles pas, à leur tour, une part de la *"matrice des positionnements filmiques demandés aux spectateurs par le film"* ? - telle que la conçoit Roger Odin à propos du rôle du générique dans le mode d'emploi du film ?

Dans la réflexion de Octavio Paz, *"Tout rythme est sens de quelque chose"*<sup>11</sup>, nous retrouvons des indices qui conduisent vers une réponse affirmative à ses questions : *"le rythme est plus que de la mesure, plus que du temps divisé en portions. La succession de coups et de pauses révèle une certaine intentionnalité, quelque chose comme une direction. Le rythme provoque une expectative, une sorte de suspens. S'il s'interrompt, nous ressentons un choc. Quelque chose s'est brisé. S'il se poursuit, nous espérons quelque chose que nous ne parvenons pas à nommer. Le rythme engendre en nous une*

---

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Heath, Stephen, *"Narrative Space"* dans *Questions of Cinema*, 1981, Indiana Press.

<sup>11</sup> Paz, Octavio, *L'Arc et la Lyre*, Paris, 1965, Editions Gallimard.

*disposition d'âme qui ne pourra s'apaiser que lorsque ce "quelque chose" surviendra. Il nous situe dans l'attente. Nous sentons que le rythme est une marche vers quelque chose, quoique nous ignorions ce que peut être ce quelque chose. Tout rythme est sens de quelque chose. Ainsi donc, le rythme n'est pas exclusivement une mesure vide de contenu, mais une direction, un sens. Le rythme n'est pas mesure, mais temps originel".*

Dans son article "*Le Rythme revisité*"<sup>12</sup>, Claude Zilberberg dit que "*les concepts majeurs de l'épistémé contemporaine : la forme, la direction, le rythme, le tempo, et probablement quelques autres, sont difficilement pensables sans recours au temps*" et il attribue à Valéry la compréhension de l'installation du temps comme présumé de la forme :

*"Forme. La forme est un temps. Elle est de plus un temps fermé. L'informe est sans durée. Ce qui est trop bref est informe. Il en résulte que la durée n'est pas une somme d'instant - et même une ligne n'est pas une somme de points. Point, ligne, surface sont des choses distinctes qui ont des relations, mais non réductibles l'une à l'autre. Ce qui peut être tracé et regardé. Le regard trace, et le tracé engendre du visible ou du tangible.*

*L'instant, l'informe et le continu tous identiques*

*L'informe*

*La durée est forme".*

Encore dans cet article on trouve que le rythme pour Valéry repose de façon prioritaire sur l'attente et secondairement sur le nombre ; Zilberberg considère que l'attente ne contrôle pas seulement le rythme, mais l'économie de la signification en formulant que "*l'économie de la signification est, à maint égard, une économie de l'attente*". Il observe que le tempo modalise la chaîne par ses fonctifs élémentaires : rapide vs lent, et malgré "*la richesse et l'ambiguïté des registres connotatifs de type pathémique*" qui indiquent sa teneur, presque rien n'a été écrit à ce propos tandis que la littérature sur le rythme est assez abondante.

La question du rythme dans le film se pose par de multiples biais, et pour approfondir l'observation des aspects du mouvement filmique, il faut considérer le fait qu'une telle démarche restera invariablement inscrite dans un champ ouvert où il ne peut y avoir de limites à l'investigation, car quelle que soit la découverte que l'on fasse, elle représentera toujours une partie du tableau. En conséquence, notamment de la nature évasive et paradoxale du phénomène temporel qui constitue l'un des axes du mouvement,

---

<sup>12</sup> Zilberberg, Claude, "*Le rythme revisité*" dans *Rythme et écriture*, revue citée.

défini comme un changement de position dans l'espace en fonction du temps, par rapport à un système de référence.

Historiquement, il existe une coïncidence (*sumptōma*, symptôme au sens littéral) intéressante entre l'avènement de l'art des images mouvantes - opérant simultanément les prises de vue et les prises de temps dans un système stable de réactualisation temporelle - et la mise au point des théories scientifiques qui ont déstabilisé le credo du temps objectif, temps inventé, temps de l'horloge qui a disparu dans la relativité, dans le monde quantique et dans la cosmologie. Dans une étude sur la connaissance scientifique et l'expérience humaine du temps, Michael Shallis exprime la complexité du temps vécu par les négations :

*"Le temps qu'on croit habiter n'est ni simple, ni linéaire, ni objectif. Nous sommes plongés dans des plages temporelles et atemporelles entre des connexions causales et non-causales. Nous sommes inondés par la lumière qui nous apporte le temps et qui le bannit à la fois »*<sup>13</sup>. Dans *"La Machine de Vision"*<sup>14</sup>, Paul Virilio nous rappelle que *"le monde objectif n'existerait que tel que nous nous le ré-présentons et comme une construction plus ou moins persistante de notre esprit"*. Il observe que ce raisonnement a été poussé à l'extrême par Einstein dans la démonstration que *"l'espace et le temps sont des formes d'intuition qui ne peuvent pas davantage être séparées de notre conscience que les concepts de forme, de couleur, de dimension, etc."*. La théorie de la relativité a remis en question la conception kantienne des cadres a priori de l'espace et du temps, selon laquelle les formes a priori sont les conditions nécessaires de toute intuition sensible. Le temps kantien, pur divers, est tout autre que le temps platonicien, diversité ordonnée selon les mouvements des planètes ; le temps diversité, pur a priori est la condition universelle d'appréhension des objets dans l'espace ; considérant que l'appréhension d'un objet dans l'espace ne saurait avoir lieu que par synthèse successive des parties. Henri Meschonnic dans le chapitre *"Critique, Historicité de la Théorie"*<sup>15</sup>, affirme que *"l'une des nécessités actuelles de la Critique du Rythme est de se fonder après, hors de et contre Kant"*, car elle ne vise pas une synthèse conceptuelle du rythme, une catégorie abstraite, universelle, une forme a priori de la sensibilité. La critique du rythme vise une organisation du sens de sujets historiques, prenant le rythme dans et par le langage et ceci dans et par le rythme. *"Seule la métrique conserve un temps kantien, homogène, linéaire, mathématisable. La*

---

<sup>13</sup> Shallis, Michael, *On Time, An investigation into scientific knowledge and human experience*, 1983, Pelican Books.

<sup>14</sup> Virilio, Paul, *La Machine th Vision*. Paris, 1988, Editions Galilée.

<sup>15</sup> Meschonnic, H. ,livre cité.

*métrique retire le rythme au discours, qui est l'historicité du langage, pour le mettre dans la langue, faisant ainsi de la langue une catégorie homologue à celles de l'espace et du temps chez Kant.*" Le rythme comme sens du sujet dans un discours, dans une histoire, n'a pas cette linéarité ni cette séparation avec l'espace.

Par ailleurs, l'étude psycho-physiologique des rythmes biologiques nous montre que l'organisme comporte plusieurs "horloges" ajustables en fonction des signaux que lui transmet l'environnement, dont l'alternance de l'obscurité et de la lumière est l'un des plus essentiels, avec celles du bruit et du silence, du chaud et du froid entre autres. De plus ces "horloges" de l'organisme doivent s'organiser entre elles pour nous renseigner sur le milieu extérieur. La plus importante d'entre elles serait constituée par une formation hypothalamique qui se trouve au-dessus du chiasma optique (croisement des nerfs optiques), ou encore par la glande pinéale, dont le fonctionnement dépend dans une grande mesure de l'alternance lumière/obscurité. Ceci dit, on y retrouve encore une confirmation de l'extrême variabilité de l'aperçu temporel : selon la quantité de sensation, une heure est plus ou moins qu'une heure et une saison plus ou moins qu'une saison. Bergson affirme que "*l'esprit est une chose qui dure*", Virilio développe cette affirmation par "*c'est notre durée qui pense, qui ressent et qui voit*". Dans le cas d'un film, nous ajoutons, "et qui entend".

Par rapport aux sons José Miguel Wisnik, dans "*O Som e o Sentido*"<sup>16</sup> expose de façon analogue que tout notre rapport avec l'univers sonore passe par certains modèles de pulsations somatiques et psychiques auxquels on se réfère pour "lire" le temps et le son. Les paramètres du côté somatique se trouvent au niveau du pouls, de certaines dispositions musculaires (en rapport surtout avec la marche et ses vitesses), et de la respiration. La terminologie traditionnelle de la musique associe le rythme à la catégorie du mouvement qui a sa mesure moyenne dans l'andante, ou adagio ; la forme plus lente dans le largo, et les indications plus rapides associées à la course affective de l'allegro et du vivace, du presto et du prestissimo. Les mouvements se rassemblent dans un gradient de dispositions physiques et psychologiques. Ainsi Quantz dans sa "*Méthode pour la Flûte traversière*" (1752)<sup>17</sup>, suggérait que l'unité pratique du rythme musical, l'échelon régulier de tous les mouvements serait "*le pouls d'une personne de bonne humeur, fougueuse et leste dans l'après-midi*". Mais c'est peut-être la notion de la "durée de la présence" qui

<sup>16</sup> Wisnik, José Miguel, *O Som e o Sentido*, São Paulo, 1989, Circulo do Livro/Companhia das Letras.

<sup>17</sup> Quantz, cité par Alain Danielou dans *Sémantique musicale - Essai de psychophysiologie auditive*, Paris, 1978, Herman - repris par Wisnik, livre cité.

peut rendre compte de la subjectivité de l'interprétation du rythme. C'est la plus grande unité de temps qu'on arrive à compter mentalement sans la diviser. Elle serait une unité mentale, relativement variable d'une personne à une autre. Le fondement de cette unité de la présence se trouverait probablement dans quelques fréquences cérébrales, notamment dans le rythme alpha, qui est considéré comme le pouls cérébral qui sert de base à l'interprétation des autres rythmes.

Le vécu temporel d'un film se vérifie chez le spectateur dans une complexe relation entre ses fonctions, notamment les sensori-motrices, perceptives, mnésiques, émotives, affectives et conceptuelles parmi d'autres. La perception de la durée, comme nous l'avons vu, commence à la prise sensible du son et de l'image dont les signaux vibratils suivent pour chacun, un parcours physiologique particulier de transcodage, et les processus post-perceptifs se vérifient dans un rapport avec le temps car, nous dit Virilio, *"l'acquisition de l'image mentale n'est jamais instantanée, elle est une perception consolidée"*.

La mémoire permet d'identifier dans une énonciation une présence unifiante, laquelle se révélant dans et à travers le changement, produit l'idée de mouvement.

Gianfranco Bettetini dans *"Tempo del Senso"*<sup>18</sup>, dit que le cinéma est un *"appareil temporel"* parce qu'outre le sens, il produit le temps. *"Il ne se limite pas à produire une temporalité symbolique, mais il signifie et s'exprime à travers une temporalité concrète. C'est un appareil qui produit le temps et la signification à travers le temps. Le film organise plusieurs spacialités dans une dimension temporelle à travers laquelle parvient la jouissance de l'œuvre"*. Selon l'auteur, le cinéma a comme caractéristique la dureté de sa durée. Le temps dans le film est la substance de l'expression. *"Le film c'est le temps en acte"* et le spectateur est contraint à vivre la jouissance filmique avec la durée et les articulations temporelles déjà définies.

Or, les relations temporelles peuvent être considérées, d'après les articles de Michel Colin<sup>19</sup>, comme étant des relations spatiales. *"Dans la séquence, il y a reconstruction, par le mouvement, du temps dans l'espace"*. L'image est toujours une portion d'espace représenté, *"c'est un plan à partir duquel le spectateur construit un espace à trois dimensions"*, et la succession de ces espaces constitue le film.

La nature intrinsèque de la temporalité mise en mouvement dans le fait filmique, énoncée même à l'origine par certaines

---

<sup>18</sup> Beuetini, Gianfranco, *Tempo del senso*, Milan, 1979, Bompiani.

<sup>19</sup> Colin, Michel, *Langue, Film, Discours - Prolégomènes à une sémiologie générative du film*, Paris, 1985, Klincksieck.

appellations comme chronophotographe et kinéscope, à toujours motivé l'observation de ce mouvement. La réflexion sur ses aspects, d'inspiration théorique variée, apporte une contribution fondamentale à l'un des principaux buts de la recherche cinématographique "*Comprendre comment le film est compris*". Formule de Christian Metz qui a structuré la "Grande Syntagmatique", une approche sémiologique de l'ensemble des figures de montage qui interviennent dans les films narratifs et qui, pour Roger Odin (dans "*Cinéma et Production de Sens*"<sup>20</sup>) parmi les principales approches théoriques "*demeure encore aujourd'hui l'outil le plus performant pour interroger le film et faire surgir des problèmes, malgré ses limites et défauts*". Par ailleurs ce travail sémiologique a ouvert une voie de réflexion sur le film et le cinéma permettant la diversification de la recherche encouragée par Ch. Metz : "*Le cinéma est chose vaste, il n'a pas qu'un accès*", affirme-t-il.

Une approche du film par l'analyse de son système rythmique s'inscrit dans l'ensemble kinétique auquel appartiennent les notions de mouvement, de temps, de durée, étant ainsi perméable à l'utilisation des unités pertinentes aux codes élaborés en fonction des analyses axées sur les autres notions de cet ensemble kinétique.

Ceci dit, cette considération en mosaïque sur les notions de rythme et de temps vise à situer une proposition d'analyse textuelle sur un corpus de films d'un même auteur, utilisant le paramètre rythmique comme schéma opérateur de la vérification du mode de participation des différentes figures rythmiques dans le processus structurant du sens de ces textes. Dans son article "*L'empreinte rythmique*"<sup>21</sup>, Giulia Ceriani observe que la productivité du paramètre rythmique n'est vérifiable que dans des analyses textuelles précises. Ce paramètre est considéré dans une double perspective, au croisement entre une théorie de la représentation et une théorie de la réception : "*d'une part comme opérateur morphologique fondamental, liée aux zones prégnantes de la perception, aux "Gestalten" stables et à leurs conséquences pathémiques ; et d'autre part comme dispositif pragmatique qui engendre la pratique productive-réceptive dans une manifestation discursive*." Le rythme, profond y est conçu comme "*système de contrôle responsable de la dynamique à la fois temporelle et volitive de l'attente narrative* ; il se présente comme manifestation du programme narratif. Cet article aborde la question du phénomène rythmique et traite la problématique relative à sa définition en trois niveaux distincts : "*dans l'activité de contrainte du sens, où le rythme fonctionne comme*

---

<sup>20</sup> Odin, Roger, *Cinéma et production de sens*, Paris, 1990, Armand Colin.

<sup>21</sup> Ceriani, Giulia, "*L'empreinte rythmique: régulation, information, contraintes*", dans *Rythme et écriture* - revue citée.

*régulateur perceptif ; au niveau du discours, où l'activité du rythme en fait un dispositif pragmatique et finalement le rythme comme stratégie narrative qui détermine le dosage aspectuel et la configuration de l'attente."*

Dans cette perspective une question se pose : comment peut-on rendre compte de la fonction sémantique du rythme dans un film ?

On essaiera d'isoler et de mettre en rapport les éléments rythmiques pertinents aux différentes couches sensibles constitutives de l'épaisseur filmique de trois long-métrages du réalisateur brésilien Leon Hirszman : *"La décédée"*, *"São Bernardo"* et *"Ils ne portent pas de Smoking"*, pour vérifier le mode de participation du mouvement dans l'acte cognitif d'un film. Mais, de quel mouvement parle-t-on ? La complexité de l'aspect kinétique du film requiert une définition préalable du niveau dans lequel cet aspect sera traité. Un tableau construit horizontalement avec une classification des différentes manifestations assumées par les figures rythmiques pertinentes à chaque film individuellement pourrait mettre en évidence à travers les coordonnées verticales les structures rythmiques profondes et sa relation avec le discours et l'histoire. À titre complémentaire, l'observation du paramètre rythmique englobe les trois niveaux textuels de chaque œuvre: le texte originel, (pièces de théâtre dans les cas du premier et du troisième film et un roman: *"São Bernardo"*) ; les scénarii, en tant que textes-projets qui contiennent le rythme filmique en état latent ; et les films, qui sont à la fois œuvres autonomes indépendantes dans leur singularité et résultat d'un processus de transcodification, et qui représentent le noyau de cette investigation. En outre l'analyse de trois œuvres d'un même auteur permettra de saisir la manifestation du sujet dans le discours par la transtextualité impliquée dans le continuum créatif.

Pour conclure, il reste à préciser que cette proposition d'analyse filmique avec le paramètre rythmique se limite aux données sensibles et mesurables chronologiquement pour obtenir les tableaux rythmiques. Ceux-ci pouvant servir de base pour traiter diverses questions qui se posent devant un corpus ainsi constitué comme, par exemple, la migration de schémas rythmiques dans la transcodification sémiotique, où les stratégies de résolution des tensions créées par la différence sémiotique, où encore, la configuration régulatrice de la dynamique histoire/discours dans une même sémiotique. Enfin on peut supposer qu'une approche théorique du film qui tient compte du paramètre rythmique dans ses procédures d'analyse peut déterminer des relations intéressantes dans l'interface entre la représentation et la réception.

Tatiana Junod.

## BIBLIOGRAPHIE

Rocha, Glauber :

- *Cahiers du Cinéma*, n° 195, novembre 1967.

Metz, Christian :

- *Le Signifiant Imaginaire - psychanalyse et cinéma*, Paris, 1977, Christian Bourgois Éditeur.

- *L'Énonciation Impersonnelle ou le Site du Film*, Paris, 1991, Méridiens Klincksieck.

Ramos, Graciliano :

- *São Bernardo*, Rio de Janeiro, 1989, 50e édition, Editora Record.



# **Pour élargir la problématique de l'intertitre :**

## **Intertitres et Film**

par Claire Dupré la Tour

---



Depuis longtemps, les images et les textes écrits cohabitent, que ce soit dans l'antiquité, au Moyen-Âge, ou plus récemment avec les images d'Épinal et les bandes dessinées. Quand naquit la photographie, on lui accola aussi des textes écrits (ne serait-ce que le nom du photographe), comme les légendes des reportages de presse, et en 1946 des phylactères dans les romans-photos. Mais seul le cinéma conjugua le texte écrit et l'image photographique en mouvement.

Depuis sa naissance, le cinéma chercha à se démarquer des autres arts comme la littérature ou le théâtre : il voulut s'affirmer comme nouveau moyen artistique, nouveau langage. Cependant, déjà les premiers films comportaient un titre (souvent aussi un générique) et donc au moins une mention écrite. Puis le cinéma employa les cartons de différentes façons suivant les écoles : à mesure de la complication des histoires et de leur évolution vers le drame psychologique, il devint difficile de se passer des textes qui complétaient l'image filmique en lui joignant des indications précises. Le langage original de la photographie en mouvement dut s'accommoder d'un code non spécifique du cinéma : le texte écrit.

Il y eut alors, contre ces textes, des prises de position considérant le cinéma comme un art essentiellement iconique, et à l'opposé, des utilisations massives de cartons comme adjuvants esthétiques ou narratifs du discours filmique. Il reste que le montage d'images photographiques en mouvement et de textes écrits pose question tant au point de vue de la restauration des films anciens que de celui de la théorie du cinéma et de l'histoire des représentations. La théorie, l'histoire et la restauration peuvent aujourd'hui envisager un travail de coopération qui pourrait les éclairer dans leurs démarches respectives.

## **1-Problèmes liés l'étude des intertitres au cinéma muet**

### **Les difficultés du travail sur les films anciens**

Le chercheur qui se penche sur les films muets, que ce soient des films du cinéma des premiers temps ou des films des années 20, se voit confronté à un certain nombre de difficultés.

Il se heurte notamment aux problèmes de conservation des films dont on a du mal à retrouver les versions originales, soit qu'ils aient été conservés sur des supports nitrate qui se sont altérés, soit que l'on dispose de copies très différentes - copies remontées et recoupées au long des projections, les exploitants ayant éliminé les morceaux de film abîmés – soit que l'on ne dispose pas de la documentation nécessaire au remontage pour restituer ce qui serait le plus proche de la version originale. Depuis quelques années, les chercheurs et organismes chargés de la conservation des films anciens se penchent très sérieusement sur ces problèmes : Services des Archives du Film qui ont restructuré leur organisation pour gérer au mieux la restauration des films nitrates dont les délais de

conservation arrivent à leur terme, et satisfaire la demande grandissante des producteurs, ayant-droit, chaînes de télévision, etc. La Cinémathèque Française fait bien sûr partie du plan de sauvegarde et de valorisation mis en place par le Ministère de la Culture depuis quelques mois. Sans parler du travail de coordination de la FIA. - Fédération Internationale des Archives du Film.

C'est dire l'ampleur du travail à accomplir. Les restaurations font l'objet de telles recherches qu'il est parfois possible de retrouver l'histoire de ces films, de comprendre comment nous nous trouvons aujourd'hui en présence de tant de versions différentes d'un métrage initial.

Les restaurations sont d'ailleurs l'occasion de véritables redécouvertes de films qui n'ont pas été vus depuis longtemps et suscitent l'organisation de projections qui font événement. Les musées parisiens et les festivals de cinéma, entre autres, proposent des séances le plus souvent accompagnées par des musiciens. Le Festival de Bologne a été entièrement consacré en novembre 1990 à ces travaux archéologiques et a baptisé sa XIXe Mostra Internazionale del Cinema Libero *Il Cinema Ritrovato*, comptant bien continuer à le promouvoir dans ses futurs festivals. Les films anciens retrouvent une nouvelle jeunesse et un public en même temps que les spécialistes des archives du film s'activent pour retrouver des originaux et que la théorie interroge le cinéma des premiers temps.

Il y a donc là des intérêts communs et l'on pourrait envisager une collaboration qui aiderait les uns et les autres à surmonter les problèmes auxquels ils sont confrontés.

#### **Problèmes liés au travail sur les intertitres**

Le travail sur les intertitres, tant lié à la théorie qu'à la pratique des restaurations, se heurte aux mêmes problèmes. S'il existe des films intacts ou dont on possède le scénario original, il arrive bien souvent que l'on se trouve en présence de copies différentes présentant des intertitres dissemblables, des intertitres en moins, en plus, ou même pas du tout d'intertitres, les boîtes censées accompagner les bobines ayant été perdues. Le problème du modèle original se pose en effet et notamment avec celui de la traduction des cartons. Michel Marie explique que :

*"Les films muets avec cartons en langues étrangères comportent, en plus des intertitres, des sous-titres traduisant le texte de ces cartons. (...) Mais à l'époque du cinéma muet, et c'est encore le cas pour certaines rééditions de classiques allemands, les cartons originaux étaient systématiquement remplacés par des cartons en langue traduite. Ces substitutions altéraient souvent le modèle original (forme graphique*

des lettres, valeur du fond, simplification des motifs, etc..) <sup>1</sup>

Pour entreprendre une étude des intertitres, le problème de la traduction se pose, les marques de la langue française diffèrent des marques des autres langues :

*"Le problème posé par sa longueur et sa fréquence dans la transcription d'une langue à une autre rend relativement complexe sa perception pour le spectateur d'un pays étranger. Sa traduction risque de dévier aussi bien l'efficacité dramatique que le rythme du film et nécessite même parfois un remontage très différent de l'original. Un intertitrage italien est plus long qu'un américain, ce dernier étant plus ramassé que pour un film allemand. La fantaisie mercantile d'un distributeur, d'un éditeur de film comme on disait alors, est davantage encline à établir des effets déviants qu'à restituer par équivalence les subtilités d'une langue dans une autre,"*<sup>2</sup>

Ces problèmes de traduction ne sont pas les seuls à freiner le travail. La tâche est vaste donc et les choix sont difficiles pour qui se penche sur ces morceaux de texte, et il reste beaucoup à faire puisqu'ils n'ont fait l'objet d'études approfondies que depuis une quinzaine d'années. Les textes antérieurs témoignent en effet d'un parti pris qui ne permettait pas l'approche impartiale nécessaire.

## 2 - Les discours sur les Intertitres

Ainsi a-t-on pu remarquer que nombre de critiques ont considéré l'absence de son comme une incomplétude du cinéma. À l'opposé, on trouve le courant inconditionnel de la mutité pour lequel seul le cinéma muet est du vrai cinéma. Michel Marie note que :

*"Le cinéma muet et sa théorie sont le lieu d'affrontement de deux conceptions antagonistes de la spécificité cinématographique. La première considère que le seul véritable "art cinématographique" est et reste' encore le cinéma muet ; la seconde au contraire, estime que le cinéma commence véritablement avec le parlant et que le langage que l'a précédé n'était qu'un mode d'expression bâtarde, infirme et très incomplet sur le plan technique."*<sup>3</sup>

Comme le dit François Albéra :

*"Les citations seraient infinies qui accréditent l'idée d'une infirmité du cinéma muet (ou par renversement infirmité du spectateur, rendu sourd, comme le dit Desnos)." <sup>4</sup>*

Il est intéressant cependant de remarquer que l'appellation

---

<sup>1</sup> M. Marie : *Intertitres et autres mentions graphiques dans "Octobre" de S. M. Eisenstein*, thèse de troisième cycle, Université de Paris VIII, 1976, p. 2.

<sup>2</sup> *"Idéologie du montage ou l'art de la manipulation"*, Cinémaction, p. 51.

<sup>3</sup> M. Marie : *"Muet", Lecture du film*, Paris, Albatros, 1975, p. 164.

<sup>4</sup> F. Albéra : *"Écriture et image," note sur les intertitres dans le cinéma muet"*, *Dialectique*, n°9, été 1975, p. 25.

"muet" date de l'apparition du "parlant", cette appellation présupposant un handicap du cinéma jusqu'en 1927. Pourtant, comme l'ont montré notamment Michel Chion et André Gaudreault, le son n'était pas si absent que cela avant l'arrivée du son synchrone à l'image. François Chevassu en parlait il y a vingt ans en ces termes :

*"On me permettra aussi de voir un signe dans le fait que l'on n'ait point baptisé ce cinéma "silencieux", mais bien "muet" avec tout ce que cela suppose d'infirmité. Et cette infirmité, le muet en eut toujours conscience. Je n'en veux' pour preuve que le fait qu'il ne renonça jamais au son, soit qu'il fit appel à la musique, soit qu'il eut recours aux sous-titres pour transcrire les dialogues déjà présents dans l'image et dont il ne voulait, ou ne pouvait pas se passer, soit enfin qu'il employa des bonimenteurs et autres bruiteurs pour commenter l'image."<sup>5</sup>*

Les adversaires du cinéma muet sentent que l'écriture des intertitres oblitère la réalité de l'image, alors que le son transmettant les voix des personnages de façon analogique participe, avec l'image, à l'impression de réalité qu'a le spectateur. L'idéologie de la transparence ne peut s'accommoder des intertitres qui brisent la continuité des images. C'est ce que remarque Michel Marie :

*"Le "mythe du cinéma total" cher à Bazin, (...), postule le son comme implication nécessaire des prémisses visuelles du cinéma. Le langage "métaphorique" du muet, de ce point de vue, ne peut être compris que comme l'obligation de parler en l'absence de son et non pas comme une finalité interne. Une telle altération de l'impression de réalité, "déformation de la réalité", devient une trahison de la vocation originelle de la caméra". Le cinéma est alors défini comme un "regard sur le monde sensible", et tous les procédés d'intervention qui se superposeraient à ce regard transcendantal sont immédiatement perçus comme trucages, excroissances monstrueuses, et dénoncés comme tels par la plénitude de l'image filmique naturelle."<sup>6</sup>*

L'attitude inverse, qui consiste à penser que seul le cinéma muet est du cinéma, apparaît elle aussi avec le parlant. Et l'on peut dire aujourd'hui que cette polémique s'est quelque peu estompée avec le temps.

Avant l'arrivée du son au cinéma, il y eut pourtant deux courants d'utilisation des intertitres : l'école impressionniste française essaya d'y avoir recours le moins possible, tandis que l'école suédoise, le Kammerspiel, l'expressionnisme allemand et les cinéastes soviétiques les utilisèrent systématiquement surtout comme fonction structurante. On ne compte par ailleurs, que très peu de films se passant totalement

---

<sup>5</sup> F. Chevassu : *"Le cinéma est sonore", Image et son*, n° 215, Paris, mars 1968, p.

2.

<sup>6</sup> M. Marie : *"Muet", Lectures du film*. op. cit., p. 172.

d'intertitres : *La nuit de la Saint-Sylvestre* de Lupu Pick, *Le dernier des hommes* de Murnau, et *L'horloge* de Marcel Silver en sont de rares exemples. On remarquera au passage que si ces films ne comportent pas d'intertitres, ils utilisent un grand nombre de mentions graphiques appartenant au profilmique palliant l'absence d'intertitres.

Il reste qu'en dehors de ces courants esthétiques et de ces prises de position, le problème des intertitres au cinéma muet a été peu abordé par la théorie du cinéma et il n'y a que peu d'études jusqu'à présent à leur sujet. Barthélémy Amengual le déplorait déjà il y a vingt ans :

*"On s'est assez peu penché sur le fonctionnement des intertitres au cinéma muet. On a eu tort, car il ne fait pas de doute que ces titres constituaient avec "leurs" images, des groupes, des "segments" signifiants particulièrement originaux,"*<sup>7</sup>

Le pôle enchanteur des débuts du cinéma ayant été l'image photographique en mouvement puis, notamment avec Griffith, l'idée de montage, les textes sur le cinéma muet donnent peu de renseignements sur les textes écrits qui n'ont pas à première vue de spécificité cinématographique. Quelques analyses ont toutefois été amorcées : Barthélémy Amengual<sup>8</sup> retrace brièvement l'histoire de l'utilisation des textes écrits suivant les différentes écoles ; François Albéra<sup>9</sup> consacre un article pertinent étudiant les motivations des intertitres ; W. F. Van Wert<sup>10</sup> écrit un texte court sur le problème, les théoriciens y font allusion dans leurs écrits ; mais, mises à part les études sur le générique, la seule étude approfondie sur l'utilisation des textes écrits au sein d'un film est, à notre connaissance, celle de Michel Marie.<sup>11</sup> Cette étude porte sur la façon dont sont insérés les textes dans le déroulement des images analogiques :

*"Nous aurons à interroger les divers degrés d'intégration de ces mentions écrites dans la bande-image d'Octobre."*

À partir de cette interrogation, Michel Marie dégage une étude scriptovisuelle, linguistique (temps, formes des phrases, lexique) et des problèmes d'énonciation dans *Octobre* en dégageant les différences pertinentes entre les occurrences de textes écrits. Il étudie notamment les configurations spatiales des textes à l'intérieur des cartons :

*"L'étude de l'organisation du signifiant a pour objet la ligne du texte et non la phrase (qui elle, fait appel au signifié pour être délimitée)."*<sup>12</sup>

---

<sup>7</sup> B. Amengual : *Clefs pour le cinéma*, Paris, Seghers, 1971 ; p. 170.

<sup>8</sup> B. Amengual : *Ibid*

<sup>9</sup> F. Albéra : *"Ecriture et image: note sur les intertitres dans le cinéma muet"*, *Dialectique*, op.cit.

<sup>10</sup> W. F. Van Wert: *"Intertitles"*, *Sight and Sound*, op. cit.

<sup>11</sup> M. Marie : *Intertitres et autres mentions graphiques dans " Octobre" de S. M. Eisenstein*, op. cit.

<sup>12</sup> *Ibid*, p.1 bis.

Il met alors à jour la signification, au sein du système textuel, des organisations pertinentes.

S'y étant donc intéressé de très près, Michel Marie a écrit par ailleurs, de nombreux articles au sujet des intertitres, notamment un article paru dans *La revue du cinéma*<sup>13</sup> où il explique entre autres d'où vient ce nom d'"intertitre". Plus récemment, Yves Bédard<sup>14</sup> a entrepris une étude diachronique des intertitres dans le cinéma des premiers temps ; son approche est plus particulièrement tournée vers l'arrivée des intertitres au cinéma en relation avec le système de production et d'exploitation de l'époque. Yves Bédard ouvre des perspectives quant aux différentes influences qui ont favorisé l'arrivée des intertitres au cinéma et les incidences provoquées ainsi sur l'élaboration du langage cinématographique.

### 3-Nouvelle approche proposée

Mais si le travail sur les mentions graphiques à l'intérieur des images photographiques ainsi que celui sur l'aspect scriptovisuel des cartons est une approche intéressante, il nous apparaît qu'il y a une interrogation à se poser aussi sur l'insertion de ces textes dans la continuité du film, dans son déroulement. L'approche envisagée consiste non pas à faire un travail de type sémiologique mais à essayer de voir comment un message écrit s'insère dans le film en alternance avec des reproductions mécaniques du monde. On peut dire qu'il s'agit de s'attacher plus au système qu'au texte selon la distinction de Christian Metz

*"Le système n'a pas d'existence matérielle, il n'est rien d'autre qu'une logique, un principe de cohérence ; il est l'intelligibilité du texte : ce qu'il faut supposer pour que le texte soit compréhensible (...). Texte et système s'opposent donc comme déroulement attesté et intelligibilité construite."*<sup>15</sup>

Comment donc, à partir d'un déroulement attesté, matériellement hétérogène, il y a tout de même système, intelligibilité construite ? C'est à partir du déroulement attesté que le spectateur reconstruit l'intelligibilité du système ; c'est justement le spectateur, comme sujet actif percevant, qu'il nous apparaît important de prendre en compte dans ce travail sur les intertitres.

Il ne s'agit pas de faire une étude d'un système clos, mais de faire une approche des intertitres, constatant l'hétérogénéité et la fragmentation de la matière du film et essayant de cerner le rôle du spectateur comme dynamique de réunification. Notre point de vue ne sera pas celui de la

---

<sup>13</sup> M. Marie : *"Intertitres et autres mentions graphiques dans le cinéma muet"*. *La revue du cinéma*, n° 316, avril 1977.

<sup>14</sup> Y. Bédard : *Images écrites. Étude de l'écriture dans le cinéma de 1895 à 1912*, Mémoire de Maîtrise (non publié), Québec, Université Laval, 1987.

<sup>15</sup> C. Metz : *Langage et cinéma*, Larousse, Paris, 1971, p. 57.

réalisation d'un film mais celui de sa perception, de son énonciation perceptive. Puisque ces textes écrits sont hétérogènes quant à leur matière au sein de la chaîne d'images photographiques en mouvement, puisqu'ils fragmentent cette bande d'images analogiques, oblitérant ainsi l'impression de réalité, il faut bien qu'il y ait des éléments permettant au spectateur de reconstituer la continuité et de passer outre l'oblitération de son impression de réalité.

Si l'on comprend l'importance de l'activité du spectateur rassembleur des morceaux hétérogènes et fragmentés, il est alors logique de le considérer comme producteur, tant au niveau de sa dynamique de lecture qu'au niveau de son identification. C'est dans ce sens que travaille David Bordwell qui montre comment les principes esthétiques de base de la tradition formaliste peuvent nous aider à étudier le cinéma, avec l'acception fondamentale que l'an est affaire de perception :

*"I shall try to show that the film's primary importance is Mt thematic but formal and perceptual,"<sup>16</sup>*

Si les prises de position concernant le muet ont été fermement affichées au début du parlant, c'est qu'il s'est opéré un décalage perceptif entre les deux ; décalage perceptif qui s'est accru avec le temps et qui fait qu'aujourd'hui, le spectateur ne regarde pas un film muet de la même manière que celui des années vingt. Van Wert remarque le comportement du :

*"(. . .) modern spectator, who tends to read them (les intertitres) as quickly as possible and then sits impatient/y, waiting for the next visual and wondering why the tit/es last so long on the screen,"<sup>17</sup>*

Guy Gauthier imagine qu'on aurait pu utiliser cette originalité du cinéma muet.

*"Le spectateur de l'époque rectifiait par une rapide opération mentale le décalage indispensable ; mais pour nous, aujourd'hui, ce décalage introduit un effet d'étrangeté riche de multiples promesses. Un homme parle, on voit ses lèvres qui remuent, et quelques secondes plus tard, comme dans une expérience de physique, sa voix nous parvient.*

*Le cinéma moderne, soucieux de dédramatiser, aurait pu jouer à l'infini sur cette ressource dont le son l'a privé."<sup>18</sup>*

L'étude de films muets, antérieurs à 1928, ne doit toutefois pas être envisagée depuis le point de vue de l'état actuel du langage cinématographique ; l'analyste ne peut pas bien sûr, se mettre dans la peau d'un spectateur du début du siècle, pour apprécier sa manière de percevoir le film ; mais il ne faut pas que la gêne du spectateur d'aujourd'hui,

---

<sup>16</sup> D. Bordwell : *The film of Carl Theodor Dreyer*, Berkeley. Los Angeles. London, University of California Press, 1981, p. 3.

<sup>17</sup> W. F. Van Wert: *"Inertiles", Sight and Sound*, n° 2, spring 1980, p. 98.

<sup>18</sup> G. Gauthier : *"Quand le son était muet», Image et son*. N° 215, Paris. Mars 1968, p. 50

occasionnée par la discontinuité matérielle des cartons et des images filmiques, soit prise en compte dans l'analyse de l'œuvre elle-même ; le film doit être considéré, pour la problématique que nous envisageons, comme une continuité destinée à être lue par un spectateur X.

Il s'agit de voir comment au niveau d'un film des éléments sont donnés au spectateur pour lui permettre d'effectuer l'opération logico-cognitive réduisant le décalage produit par ces cartons. Si les problèmes liés aux différences de perception entre le spectateur d'hier et celui d'aujourd'hui peuvent nous éclairer dans cette recherche et pourraient faire l'objet d'un travail pertinent, ils constituent à eux seuls un vaste programme dont on peut se passer dans un premier temps.

#### **4-Points de départ de notre approche.**

##### **Fragmentation et hétérogénéité**

Depuis ses débuts, le cinéma a évolué en se révélant être un langage d'agencements. Nous n'en sommes plus, en effet, aux premières bobines de Méliès qui, sans changements de plans, reproduisaient des actions comme sur des scènes de théâtre. Au long des années, le cinéma s'est enrichi en diversifiant ce qui semblait être sa "nature première" : l'image photographique mouvante, par les moyens du montage, de l'échelle des plans, des mouvements de caméra ou encore de la surimpression, des cadrages, etc. ; il s'est enrichi aussi en joignant à la bande image d'autres matières expressives telles que l'écriture et plus tard le son, son phonétique, musical et bruit.

##### **Éléments de reconstitution de la continuité**

Le cinéma est devenu ainsi un langage "composite" au sens de Christian Metz.<sup>19</sup>

Le travail du film sera d'agencer cette fragmentation d'éléments hétérogènes, d'organiser les éléments filmiques, pour produire un discours, et ce selon plusieurs exigences : celles de lisibilité, de cohérence et de cheminement de lecture<sup>20</sup>. De nombreux travaux l'ont démontré, notamment ceux de la sémiotique textuelle, ceux de la pragmatique avec Roger Odin et ceux de Francesco Casetti et de Michel Colin.

Or, si devant l'infinité de morcellements possibles et donc d'agencements possibles, une seule est choisie pour restituer une situation, c'est qu'un choix a été opéré non seulement pour une bonne compréhension du spectateur mais aussi dans le but de tenir un discours.

Au spectateur de catalyser les informations données pour comprendre le discours. Pour la bande image, il devra faire travailler sa

---

<sup>19</sup> C. Metz : *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971, p. 25.

<sup>20</sup> J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet : *Esthétique du film*, Paris, Nathan 1983.

mémoire pour enchaîner chaque plan avec ce qui le précède et/ou le suit (une image filmique ne prend son sens qu'en rapport avec les images précédentes et suivantes, son sens spatial et temporel, ses contrastes de lumière, sa mise en scène des personnages, etc.). Poudovkine avait dans les années vingt repéré ce rôle du spectateur.

Mais si l'apport du son au cinéma a rendu le montage plus complexe, il l'a rendu aussi plus souple. Les paroles, bruits ou musiques sont des moyens qui ont été mis au point par le cinéma classique pour aider le spectateur à la reconstitution d'une continuité discursive et narrative. Même s'il était souvent accompagné par des instruments de musique, le cinéma muet reste en revanche plus rigide avec sa bande image qui comprend la photographie en mouvement et l'écriture. Cette dernière va contribuer à guider le spectateur en soulignant l'interdépendance des plans entre eux. Ainsi, les cartons appuient-ils les effets de montage en les soulignant et rappellent sans cesse le lien que le spectateur doit faire entre les images.

Il reste que la différence majeure entre les intertitres et les plans photographiques est de l'ordre du code. Nous sommes en présence de deux codes différents matériellement et il s'agit pour nous de comprendre comment ces deux systèmes coexistent et peuvent tisser un texte filmique. Michel Marie ne souligne-t-il pas que : *"Les intertitres valent pour un plan (...), car ils ont, à nos yeux, le même statut textuel et entrent en relation étroite avec le montage des autres plans."*<sup>21</sup>

Ces supports, ces différents codes ont néanmoins des fonctions bien particulières : ils peuvent contenir des dialogues des personnages, motiver un changement de décor ou de temps comme dans bien des films où un carton de narrateur introduit un nouveau "tableau", une nouvelle scène, ou encore commenter l'image. Ces trois catégories repérables immédiatement ne sont néanmoins pas figées et il resterait un travail minutieux à faire si l'on veut classer les intertitres selon leurs occurrences attestées, travail qui nous permettrait certainement de dégager des types de fonctionnement intermédiaires et leurs combinaisons, c'est ce qu'a entrepris de faire Yves Bédard<sup>22</sup> pour le cinéma des premiers temps.

### **5-Application à une configuration d'intertitre dialogique**

Mais si l'on s'attache déjà à étudier le fonctionnement des intertitres dialogiques de près, on s'aperçoit qu'un certain nombre d'éléments permettent au spectateur de passer outre la discontinuité des codes. Bien sûr une étude de toutes les occurrences de cartons dialogiques au cinéma est utopique, mais ces codes particuliers de rattachement des

---

<sup>21</sup> M. Marie : *Intertitres et autres mentions graphiques dans "Octobre" de S. M. Eisenstein*, op. cit., p. 10 bis.

<sup>22</sup> Y. Bédard : *Images écrites. Étude de l'écriture dans le cinéma de 1895 à 1912*, op. cit.

textes aux images ne sont pas singuliers, ils concernent plusieurs films, plusieurs déroulements attestés et l'on peut à partir d'une observation empirique d'un corpus restreint émettre quelques hypothèses quant à leur fonctionnement à plus grande échelle.

L'accrochage des intertitres aux plans des locuteurs est commun à de nombreux films muets. Ce ne sont pas les seuls cas dans l'histoire des représentations d'association de paroles écrites à l'image de leur locuteur. Michel Butor en parle dans *Les mots dans la peinture*<sup>23</sup>, et nous en connaissons de nombreux exemples depuis les idéogrammes de l'Égypte ancienne jusqu'à la bande dessinée en passant par l'art religieux du Moyen-Âge, les images d'Épinal ou plus récemment le roman-photo. Ces combinaisons ont été observées et analysées ; dans le cas du film muet, nous l'avons dit, elles ont aussi été abordées mais si l'on a parlé du rapport texte/image au cinéma, il nous apparaît important pour notre approche d'envisager cette question dans le cadre du déroulement filmique perçu par un spectateur. Il s'agit alors du rapport texte/image dans le film comme enchaînement de plans.

#### **Découpage de la configuration**

Nous pouvons déjà nous pencher sur une configuration et voir comment elle fonctionne. On remarque qu'une des occurrences très fréquente de l'intertitre dialogique consiste à l'insérer entre deux mêmes plans d'un locuteur, l'intertitre transcrivant le contenu de ce qu'il dit de sorte que le plan se trouve littéralement coupé en deux, voire en trois si l'occurrence dialogique est répartie sur deux cartons. Le carton opère comme une coupure du plan donnant au niveau du montage un assemblage du type :

Plan du locuteur/carton dialogique/plan du locuteur.

Les locuteurs placés avant et après les intertitres articulent des paroles, c'est pourquoi on reconnaît tout de suite que les inscriptions graphiques de l'intertitre correspondent aux paroles articulées par ces personnages. Bien souvent, le plan de l'interlocuteur vient juste après cet assemblage et est lui-même suivi d'un intertitre donnant réponse à l'intertitre précédent. Car si les plans de personnages articulant appellent les intertitres, ceux-ci vont à leur tour faire appel à des plans des personnages à qui ils s'adressent et à un nouvel intertitre faisant réponse ou relançant le dialogue ; ce qui donne des blocs rythmés et reconnaissables du type :

plan du locuteur/carton dialogique/plan du locuteur/plan de l'interlocuteur/carton dialogique/plan de l'interlocuteur :

Bloc que nous appellerons A/IT/A'/B/IT/B'

---

<sup>23</sup> M. Butor : *Les mots dans la peinture*.

### **De l'oral à l'écrit et vice-versa**

L'intertitre dialogique s'oppose d'une part à l'image analogique de par son tracé graphique (arbitraire) et d'autre part à la matière phonique qu'il transcrit de par sa matière visuelle. Ces oppositions relèveront de l'activité du spectateur qui, grâce à divers procédés de coréférence et de ponctuation idéographique (guillemets, parenthèses, etc..) réussira à interpréter le texte comme étant une parole.

La ponctuation joue en effet un rôle qui est le même que dans l'écriture classique, elle sert de signe mais reste étrangère à l'énoncé oral dont elle signale le caractère de discours rapporté, tente de noter la prosodie, etc. Cette ponctuation sert au montage des intertitres dans la mesure où elle participe à la dynamique de lecture, mais elle ne peut pas restituer tous les traits supra-segmentaux inhérents à la parole. Sont éliminés : la tonalité, l'intensité, les silences et les pauses, le débit, l'accent, etc. Au spectateur d'imaginer et de comprendre tous ces traits en les reformulant lui-même d'après les informations données par ailleurs ; le lecteur d'un livre aura lui aussi un travail de restitution à faire des traits supra-segmentaux manquants aux paroles des personnages. Cependant au cinéma, ce manque se fait d'autant plus cruel qu'il forme un contraste par rapport à l'analogie de l'image en mouvement.

Pour le spectateur d'aujourd'hui, les cartons relèvent d'une oblitération de la réalité par comparaison avec le parlant ; mais au-delà de cette évidence, il faut remarquer que le langage écrit implique une lecture de la part du spectateur et du même coup indique le film comme spectacle. Cette oblitération de la réalité qui nous occupe est en fait le signe pour le spectateur de la présence d'une instance qui manipule le film, ne serait-ce que par leur substance même : il y a bien quelqu'un qui a écrit ces phrases, ces signes ponctuatifs, retranscrit ce dialogue. Les cartons indiquent la main de l'instance fabricante.

Bien sûr, le choix d'utilisation de chaque code cinématographique, parce qu'il est arbitraire et parce que les codes choisis sont le plus souvent conventionnels, correspond à une oblitération montant le travail du film, mais, certains codes sont très bien intégrés par les spectateurs qui ne les remarqueront que lorsqu'ils auront changé au gré de l'histoire des formes filmiques ;

On pourrait presque définir ces intertitres comme des voix off ; c'est à dire restant dans la contiguïté de l'espace profilmique, en devenir, en puissance de voix-in comme parfois il y en a dans les champs/contre champs du parlant.

L'intertitre dialogique est présenté comme appartenant à l'image mais en est exclu matériellement et c'est au spectateur de restituer la parole au personnage, de la remettre dans le monde diégétique par-delà sa forme narrative.

### Nomination et discours intérieur, vers une interférence du sens

C'est le spectateur qui, au cours du visionnement du film, va faire correspondre les informations données par les différentes matières et ainsi va reconstituer la continuité du film, de la diégèse, grâce à la formation d'un discours intérieur<sup>24</sup> qui relie les différents plans entre eux. Ainsi en va-t-il pour la perception de l'image photographique en mouvement dont le spectateur ne comprendra le signifié qu'en nommant son signifiant, c'est à dire en le découpant véritablement à l'aide de mots. Mais il ne va pas seulement faire correspondre des objets à des mots, il va identifier le processus mis en scène par le film et va par conséquent non pas seulement identifier un personnage (par exemple) en le nommant, mais va aussi essayer de comprendre ce qu'il fait et pour cela fera correspondre à l'image une phrase pour en identifier le procès. Ainsi, les mouvements des lèvres des personnages informent-ils le spectateur que le personnage parle ; le spectateur pourra alors faire correspondre au plan du personnage A articulant des paroles, une phrase du type : "A parle" ou "A dit quelque chose."

Le problème va être de savoir quelle phrase choisir parmi l'infinité de possibilités qu'offre la polysémie de l'image. On verbalise les images en fonction de leur place au sein du déroulement du film et de la diégèse, en fonction du procès dans lequel elle s'inscrit ; il y a bien une logique qui permet au spectateur de nominaliser ce que Michel Colin appelle "*le contenu idéationnel de l'énoncé filmique*", terme provenant de la grammaire de texte de Halliday :

*"Comme dans la grammaire de texte de Halliday, une grammaire du texte filmique peut être définie comme constituée de trois composantes : idéationnelle, interpersonnelle et textuelle. Ces trois composantes désignent ce que Halliday appelle les "macro-fonctions" du langage qui ne sont pas spécifiques aux textes en langue naturelle.*

*Pour rendre compte de la macro-fonction idéationnelle, il est nécessaire d'assigner à l'énoncé filmique une structure sémantique sous-jacente représentant la forme logique de l'énoncé. Cette structure sous-jacente n'a bien entendu pas pour fonction de représenter le sens de l'énoncé filmique ; elle cherche à rendre compte des relations logiques entre participants remplissant des rôles dans le cadre du procès."<sup>25</sup>*

C'est au niveau du langage intérieur du spectateur que vont se joindre les intertitres qu'il lit et les images analogiques qu'il verbalise. Si l'image est polysémique, le texte l'est aussi et nous savons que le lecteur

---

<sup>24</sup> B. Eikenbawn : "*Problèmes de la ciné-stylistique*". *Cahiers du Cinéma*. n°220-221, Paris, Mai-Juin 1970.

<sup>25</sup> M Colin : *Langue, film, discours*, Paris, Klincksieck, Esthétique, 1985, P. 224.

est créateur d'un monde en faisant correspondre à la langue, un référent selon son imagination, son expérience et sa culture. C'est la rencontre, au niveau du langage intérieur, de la signification de l'image et de la signification du texte qui va, en les superposant l'une sur l'autre, opérer pour le texte une action d'ancrage de la polysémie de l'image et, pour l'image, un rôle de relais du texte. Si Roland Barthes a utilisé ces termes au sujet de l'image fixe c'est qu'il y a bien un cosystème de réduction réciproque du texte et de l'image, cosystème qui n'existe pas seulement au cinéma mais dans tout contexte où se joignent une image et un texte. On note cependant que le terme relais est employé dans son sens entier au cinéma, comme signifiant aussi le passage, le déroulement filmique, une image succédant à une autre, prenant le relais de celle qui la précède. De fait, les images et les intertitres se relaient dans le temps, se remplacent successivement pour continuer la narration.

Pour signifier la simultanéité des textes de dialogues et des images de personnages articulant, les films muets adoptent très souvent le montage alterné A/IT/A' qui institue une relation de simultanéité entre le texte écrit littéralement à cheval entre deux plans d'un même personnage ; et si l'image ne prend son sens que dans le montage discursif de la narration, l'intertitre lui aussi ne prend son sens que dans le montage l'intercalant entre les images analogiques.

### **La coréférence**

Il est clair que les plans A et A' ne sont pas des illustrations ni l'intertitre une légende et qu'il n'y a pas redondance totale d'information entre les trois éléments de cette configuration, il y a intersection d'information, intersection que l'on peut appeler coréférence. Coréférence qui s'opère au niveau du langage intérieur du spectateur, c'est-à-dire au niveau du tissu sémantique, point commun des diverses matières de l'expression.

C'est une véritable chaîne de cinéphrases<sup>26</sup> que le spectateur doit mentalement former pour comprendre le montage de façon générale. Dans le cas du montage d'intertitres dialogiques, la chaîne va aussi comporter des éléments de cohésion comme dans les grammaires de textes à savoir entre autres des éléments coréférents.

Il y a moins de liberté quant à la place de la parole au cinéma muet qu'au cinéma parlant. En effet, le film parlant peut montrer autre chose que la source des bruits et des paroles entendues. Le cinéma muet, lui, doit mettre en place, dans le montage, une continuité permettant au spectateur d'identifier l'énonciateur diégétique des intertitres. Si l'énonciateur n'est pas identifiable, il sera interprété comme narrateur extradiégétique.

---

<sup>26</sup> B. Eikenbaum: "*Problèmes de la cilié-stylistique*", *Cahiers du Cinéma*, op. cit.

La forme A/IT/A' est une façon d'insister sur l'appartenance de la parole du carton au personnage et sur la superposition temporelle des trois plans. Plans qui ont chacun des signifiants communs : les images dénotent la parole et le personnage parce que ce dernier articule, le texte dénote le personnage et la parole parce que cette dernière a des marques d'énonciation.

La parole, "hors-champ" de son lieu d'énonciation est donc rattachée à celui-ci grâce aux signifiants dénotés par le spectateur comme coréférents.

Le spectateur nomme les personnages grâce aux rôles qu'ils jouent et interprète l'intertitre dialogique comme acte de parole, grâce à la redondance de l'articulation des personnages avec les marques d'énonciation du texte. L'acte de parole est accentué par les guillemets eux aussi en redondance avec l'articulation et l'acte de parole donné par le texte.

Ces signes que sont les guillemets, véritablement idéographique<sup>27</sup>, constituent une transition idéale entre l'image analogique et l'écrit pour les faire entrer en contact ; par ailleurs, ils signifient le discours rapporté ce qui permet au spectateur de comprendre qu'il ne s'agit pas du narrateur mais d'un personnage diégétique qui parle.

Si le plan précédant un intertitre est relié à lui par le concept d'acte de parole renforcé par les guillemets, le plan A' suivant l'intertitre lui est rattaché de la même manière. La différence fondamentale entre la dénotation de l'image et celle de l'intertitre, c'est que le spectateur dénotera d'abord le personnage puis l'acte de parole qui lui appartient dans l'image, et qu'il dénotera dans l'intertitre d'abord l'acte de parole (par les guillemets) puis les marques d'énonciation qui lui appartiennent ("je", "tu", etc.). C'est donc surtout la redondance d'acte de parole qui permet de savoir à qui appartient la parole de l'intertitre, les marques d'énonciation viennent après.

Mais il ne faut pas oublier la fonction interlocutoire de l'intertitre. Le contenu idéationnel de l'image sera perçu par le spectateur et dénoté selon le rôle qu'a le personnage au sein des participants, ainsi le fait qu'il articule des paroles indique qu'il rentre en contact avec un ou des personnages. L'intertitre va corroborer cette intuition du spectateur en inscrivant l'acte de parole où sont notées des marques illocutoires : "vous", "tu", etc.

Par le système de coréférence d'acte de parole et d'énonciation, tant sur le plan de l'allocution que sur le plan de l'illocution, le spectateur superpose les intertitres aux plans des locuteurs par des opérations de prolepse et l'analepse. Prolepse et analepse sont dues aux indices qui

---

<sup>27</sup> E. Buyssens : *Les langages et le discours*, Bruxelles, 1943, ed. Office de Publicité.

permettent au spectateur de prévoir un événement (l'articulation de parole prévoit l'acte de parole qui prévoit à son tour l'articulation de parole et tous ces éléments prévoient chacun un destinataire).

Grâce à ces opérations du spectateur, il lui est possible de comprendre que si dans le film, les intertitres et les images sont étalés dans le temps, dans le référent ils sont simultanés. Pour le spectateur d'aujourd'hui, les plans des locuteurs paraissent longs puisqu'il manque le contenu du dialogue, ces plans servent à la reconnaissance des personnages mais ils indiquent aussi l'émotion, l'intention qui président à l'énonciation du carton. L'émotion souvent "en gros plan" donne le "ton" au texte qui la suit. L'image ne fait pas que donner un référent énonciatif au carton, elle donne le "ton" au texte.

Il ne s'agit pas au niveau sémantique d'une inclusion totale, l'image et le texte, s'ils ont une zone d'intersection, comportent chacun une zone propre d'information. Il n'y a pas pléonasme mais l'image et l'intertitre sont étalés dans le temps de la projection et chacun va apporter une nouvelle information en plus de celles qu'ils ont en commun. C'est le principe du donné et du nouveau qui régit l'avancée de la diégèse par la narration.

## 6-Les liaisons logiques et dialogiques

### Progression du discours

Pour que l'enchaînement des actions puisse se faire dans un récit, il faut qu'à chaque élément nouveau du récit soit rattaché un élément déjà connu.

Le spectateur confronté à la microstructure A/IT/A' représentant un acte de parole fait par un personnage verbalise ce bloc par une proposition principale correspondant au plan du personnage et une proposition subordonnée correspondant à l'intertitre. Guy Gauthier<sup>28</sup> remarque que "*le cinéma muet avait ainsi réussi à composer de véritables phrases scripto-visuelles pour lesquelles on pourrait mettre au point un système d'analyse logique des propositions principales visuelles et des propositions subordonnées littéraires.*" Les verbalisations dont nous parlons plus haut correspondent à ces phrases scripto-visuelles. Dans la configuration A/IT/A'/B/IT/B', la chaîne de cause à effet paraît être établie par la progression des dialogues des personnages produisant chez eux des actions et des réactions. En ce sens, on peut dire que les intertitres ont un rôle de progression linéaire du discours filmique ; les images des personnages participent davantage d'une cohésion du discours et les intertitres d'une progression du discours.

---

<sup>28</sup> G. Gauthier : "*Quand le son était muet*" • *Image et son*, n° 215, op. cit, p. 50.

### Allocution et illocution

Le bloc A/IT/A' représente un acte de parole. Dans ce cadre, l'intertitre ne prend pas la place d'un événement, il participe de l'événement du bloc. La logique de l'acte de parole implique un interlocuteur de la même manière qu'en général quand un personnage parle au cinéma dans un champ, il implique son contre-champ. Ainsi, le spectateur anticipe sur le contre champ et la réplique du bloc suivant en se posant la question du destinataire de la communication et en imaginant une réplique possible à l'intertitre.

La situation d'échanges dialogués mettra en place un plan suivant répondant à la question : "À qui s'adresse cette personne ?". L'intertitre exprime l'intention qu'a le locuteur de communiquer avec un destinataire, et le spectateur va imaginer et prévoir les répliques qui suivront ; c'est ce qui lui permettra de faire la suture. C'est le contenu du bloc *NIT/A'* qui comme acte de parole va relier le locuteur A à son interlocuteur B.

### Dynamique de lecture, anticipation et rétrospection

L'isolation du personnage locuteur, très fréquente au cinéma muet et bien souvent en gros plan, prévoit l'isolation du texte qui est d'une certaine manière en gros plan lui aussi.

Outre cette ressemblance, on remarque qu'il y a des points communs entre les activités de lecture d'un texte et d'une image.

L'activité de lecture d'un texte fait entrer en jeu divers procédés mentaux d'anticipation et de rétrospection. Processus d'anticipation liés à la compétence linguistique du lecteur, qui va prévoir des probabilités de suites à un mot d'après ce qu'il connaît déjà du début de la phrase et du contexte : prévision du mot, de sa signification, de sa nature syntaxique (substantif, verbe, adjectif, etc.) ou de son genre.<sup>29</sup>

Ce phénomène d'anticipation implique un processus rétroactif qui sera de confirmer ou d'infirmer la probabilité anticipée.

Ainsi, la lecture des intertitres fait-elle entrer en jeu une activité probabiliste alliant l'anticipation et la rétrospection au niveau mental du spectateur, faisant de lui l'énonciateur, le producteur du texte.

Dans le cas des intertitres, il assigne au texte des traits supra-segmentaux, il produit donc le texte et ses traits suprasegmentaux. Michel Marie formule cette idée<sup>30</sup> : "*Chaque spectateur apportait son code énonciatif personnel, l'intertitre ne fournissant que la matrice de l'énoncé à produire.*"

<sup>29</sup> F. Richaudeau : *Linguistique Pragmatique*, Paris, Retz, 1981, p.42.

<sup>30</sup> Michel Marie: "*Muet*", *Lecture du film*, op. cit., p. 170.

En reconstituant l'énoncé, le spectateur l'énonce lui-même. Pour la reconstitution des traits supra-segmentaux, il doit recourir notamment à sa mémoire immédiate du plan de personnage précédant l'intertitre. Il y a processus rétrospectif un peu comme dans le processus de lecture. Cependant, le processus de mémoire, mis en action pour la restitution des traits sonores au texte, n'est pas le seul rétroactif ; en lisant le texte, le spectateur le rend en quelque sorte à l'image le précédant. Il comprend alors pleinement sa signification de même qu'un lecteur ne comprend pleinement la signification d'une proposition qu'une fois celle-ci terminée.

Il existe donc pour le spectateur, une mémoire sous forme de feed-back depuis le simple décodage des mots jusqu'à la phrase et enfin l'intertitre dont le rattachement aux images se fait sous forme de feed-back aussi.

Corrélativement à l'activité de feedback, le spectateur du film se trouve dans une situation où il anticipe sans cesse. Il anticipe en lisant le texte des intertitres et aussi en prévoyant la suite des actions et donc des plans. (Le schéma dialogique aide l'anticipation en adoptant une structure se renouvelant.) De même que pour l'anticipation dans la lecture d'un texte, l'anticipation prévoyant la suite de plans est de nature probabiliste.

De par la mimique du personnage, le spectateur va anticiper sur le fait qu'il va parler mais aussi sur le contenu de son dialogue. L'intertitre constitue une probabilité de suite d'un plan de personnage articulant mais il n'est pas l'unique possibilité de suite.

Cette activité d'anticipation probabiliste dans le discours cinématographique est clairement expliquée par Roland Barthes<sup>31</sup> ;

*"Une "bonne histoire", c'est en effet, en termes structuraux, une série réussie de dispatching syntagmatiques : étant donné telle situation (tel signe), de quoi peut-elle être suivie ? Il y a un certain nombre de possibilités, mais ces possibilités sont en nombre fini (c'est cette finitude, cette clôture des possibles qui fonde l'analyse structurale), et c'est en cela que le choix que le metteur en scène fait du "signe" suivant est significatif ; le sens est en effet une liberté, mais une liberté surveillée (par le fini des possibles) ; chaque signe (chaque "moment" du récit, du film) ne peut être suivi que de certains autres signes, de certains autres moments ; cette opération qui consiste à prolonger, dans le discours, dans le syntagme, un signe par un autre signe (selon un nombre fini, et parfois très restreint, de possibilités) s'appelle une catalyse ; dans la parole, par exemple, on ne peut catalyser le signe chien que par un petit nombre d'autres signes (aboie, dort, mange, mord, court, etc., mais non pas coud, vole, balaie, etc.) ; le récit, le syntagme cinématographique est soumis lui aussi à des*

---

<sup>31</sup> R. Barthes: "Sur le cinéma", *Le grain de la voix*, propos recueillis par Michel Delahaye et Jacques Rivette (paru dans *Les cahiers du cinéma*, n° 147, sept. 1963), Paris, Seuil, 1981, p. 23.

*règles de catalyse, que le metteur en scène pratique sans doute empiriquement, mais que le critique, l'analyste devrait essayer de retrouver."*

Roland Barthes souligne bien là la ressemblance entre le récit, la langue et les suites d'images.

Si nous considérons le schéma A/IT/A', le schéma d'anticipation lui correspondant sera le suivant :

A :

Le spectateur prête des sentiments au personnage en lisant sa mimique.

Cette mimique associée à un acte de parole fait deviner ce qui est dit et l'intonation de la parole.

IT :

Une des probabilités d'acte de parole est actualisée parmi celles imaginées par le spectateur en A.

Rétrospectivement, il y a restitution des mots au plan A et ancrage de la mimique du personnage.

A' :

Reprise du gros plan du personnage de A et donc rétroaction par la re-connaissance de l'image.

Ce plan est lu en sachant ce qui est dit, après une confortation par étapes de ce qu'imagine le spectateur ; il y a une complète re-connaissance. Le spectateur en A' est totalement satisfait grâce à la rétrospection qu'il opère avec IT et A.

L'attente logique des intertitres est, selon Michel Marie, la condition d'acceptabilité de l'intertitre dialogique : le champ prévoit le contre champ, la question prévoit la réponse.

Michel Colin parle lui aussi de cette attente du spectateur face à un plan : pour lui, elle est conditionnée par la structuration de l'image en thème, transition, rhème par laquelle le spectateur connaissant le thème sera amené à attendre le thème lui correspondant :

*"Dans le cadrage à gauche, le message photographique tend à être interprété comme correspondant à quelque chose comme "le visage est dirigé vers quelque chose" du fait que le message qui, apparemment, ne possède pas de rhème, est interprété comme en ayant un, paraphrasé par "quelqu'un", ce qui amène d'ailleurs le spectateur, dans le cas où cette photographie n'est pas fixe, mais un plan, à attendre un second plan où sera explicité ce rhème."<sup>32</sup>*

En somme, l'anticipation et la rétrospection du spectateur sont, semble-t-il, dues à plusieurs facteurs dont la finitude des probabilités de suites syntagmatiques, l'aspect dialogique de la situation ou encore la structure propositionnelle de l'image.

À ces facteurs s'ajoutent les savoirs préalables donnés par le titre

---

<sup>32</sup> M. Colin : *Langue, film, discours*, op. cit., p. 176.

du film, les lois du genre, la critique, etc.

Sans doute, le désir qu'a le spectateur, qui a payé sa place pour qu'on lui raconte une histoire, participe de l'anticipation. L'anticipation, à tous les niveaux (de l'intertitre, du montage, de la verbalisation ou de la diégèse) est due à ce désir. C'est ce qu'explique Marc Vernet<sup>33</sup> :

*"Il nous semble que le désir de savoir est en quelque sorte interne à la fiction, qu'il est créé par elle : il s'agit d'en savoir plus sur ce qui se passe dans le film. Et il ne s'agirait pas tant de savoir à nouveau, pas tant de connaître que de reconnaître à la fin ce qui était au début."*

La fiction semble bien utiliser l'anticipation (par le désir) et la rétrospection (par la reconnaissance).

## **7-Intertitres et identification**

### **Identification au discours**

La construction perspective de l'image cinématographique copie la vision de l'œil humain. L'occultation du dispositif reproducteur de l'image (la caméra, le projecteur) place le spectateur comme si c'était lui qui 'voyait', qui 'était' le sujet de la vision.

C'est l'identification à la caméra qui place le spectateur comme "sujet-œil". D'une part, la présence d'un texte écrit indique la présence virtuelle d'un lecteur dont le spectateur prend la place de même qu'il prend celle de la vision monoculaire ; et d'autre part, de même qu'il fait sienne la vision de la caméra, le spectateur produit le texte en le lisant.

On comprend alors pourquoi il n'y a pas de décalage au niveau de l'identification du spectateur au sujet de la vision quand il passe de la perception d'une image à celle d'un intertitre.

L'impression de réalité subsiste donc malgré l'apparente oblitération due aux intertitres ; ceci parce que, grâce à la place qui lui est assignée, le spectateur s'identifie avec ce qui met en scène le spectacle, avec le discours ordonnant les éléments. Marc Vernet note d'ailleurs que :

*"La restauration de l'individu-sujet est liée au mode de représentation qui use du système perspectif italien (système qui organise la représentation en fonction de la place du spectateur, comme si celle-là était le centre) et d'une certaine banalisation des codes qui fait que celui qui regarde a l'impression de maîtriser tout ce qui se produit à l'écran (c'est le phénomène en particulier de nomination iconique selon lequel le spectateur doit pouvoir nommer dans sa langue maternelle l'objet représenté par l'image)."*

L'identification au discours du film par l'activité de réunification des fragments est, au long de la représentation, confirmée par la re-connaissance de codes imposés au spectateur.

Au niveau de l'intertitre, la possibilité d'anticiper les mots à la

---

<sup>33</sup> M. Vernet : *"Spectateur": lectures du film*, Paris, Albatros, 1980, p. 215.

lecture d'une phrase procure une certaine jouissance au spectateur. L'anticipation au niveau du montage a le même effet : le spectateur va voir ses prévisions confirmées d'où son plaisir combiné à l'impression d'être le maître du spectacle, de l'agencer.

La banalisation des codes, donnant lieu à la possibilité de nomination iconique<sup>34</sup> est alors très importante si l'on songe au travail de verbalisation des énoncés les rattachants les uns aux autres ; car c'est sans doute, comme nous l'avons vu, au niveau de la verbalisation que le spectateur accroche des énoncés les uns aux autres.

On comprend alors qu'outre sa lecture-production ne déparant pas le système plaçant "l'œil-sujet", l'intertitre, participant activement à la chaîne d'énoncés verbalisés, collabore à la formation du "sujet-œil-producteur-distributeur des significations". De plus, la liberté d'énonciation attribuée au spectateur pour les intertitres (bien que canalisée par la mimique du personnage locuteur) participe fortement à l'identification au producteur du discours.

Le spectateur, faisant sien le texte, continue à croire à sa liberté d'agencement de la narration, à croire à son rôle d'organisateur du texte.

Par ailleurs, les processus de rétrospection et d'anticipation participent du désir qu'a le spectateur de reconstituer "*le bon objet*"<sup>35</sup>, reconstitution qui ne serait pas étrangère au processus narcissique de sublimation dont parle Mélanie Klein :

*"Pour Mélanie Klein, la sublimation, étroitement liée à la dimension narcissique du "moi", serait une tendance qui pousserait le sujet à réparer et à restaurer le "bon" objet : on va retrouver, chez le spectateur de cinéma, cette tendance très forte à la restauration du "bon" objet qui est peut-être fondamentale dans la constitution du film par le spectateur à partir de ce puzzle d'images et de sons discontinus que constitue le signifiant filmique.*"<sup>36</sup>

L'identification au discours semble donc être un processus psychologique profond et il semble que la présence des savoirs préalables active le désir de reconstitution du "bon" objet.

### **Identification aux personnages**

À l'identification au discours va s'adjoindre l'identification aux personnages. Il y a intensification de l'identification au personnage dans le bloc A/IT/A' grâce à l'influence du plan du personnage sur l'intertitre et inversement, et grâce à la lecture énonciation du spectateur.

Mais si les cartons participent à l'identification à un personnage,

---

<sup>34</sup> Ch. Metz : "*Le perçu et le nommé*", *Pour une esthétique sans entrave*, Paris, 1975.

<sup>35</sup> Ch. Metz : *Le signifiant imaginaire*, Paris. U.G.E., 10/18, 1977.

<sup>36</sup> J. Aumont, M. Marie, A. Bergala, M. Vernet: *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1983, p.183.

ils contribuent fortement aussi à l'identification à plusieurs personnages. Dans le cadre de la suite dialogique A/IT/A'/B/IT/B', ils joueront, en redondance avec les plans des personnages, sur l'identification aux places de ceux-ci. Le fait même de la situation dialogique entraîne une relation intersubjective dans laquelle le "je" et le "tu" des intertitres vont être le lieu, avec les plans, d'une multi-identification : d'une part, le jeu des champs/contre-champs instituant une alternance des plans des personnages et d'autre part la fonction dialogique des intertitres, contribuent à l'ambivalence de la place du spectateur. Or nous savons l'importance du champ/contre champ pour l'identification aux personnages, mais si l'identification à un regard est problématique, l'attribution d'une voix l'est beaucoup moins. Si les regards et les focales ne correspondent pas toujours à la vision d'un personnage, il reste que la structure dialogique alternant les plans des interlocuteurs et leurs intertitres produit un jeu d'intersubjectivité propice à l'identification.

Dans le schéma du type A/IT/A'/B/IT/B', le spectateur s'identifie à la fois à A grâce au plan expressif du personnage et à l'intertitre qu'il énonce à la première personne, et à la fois à B dans la mesure où il regarde A comme B le regarde et qu'il reçoit le message de l'intertitre aussi d'une façon illocutoire comme si le personnage A s'adressait à lui.

En présence de B/IT/B', le processus s'inverse ; le spectateur est donc au niveau de chaque bloc, doublement identifié au locuteur et à l'interlocuteur. Il y a une multiplicité d'identifications.

La lecture des intertitres participe donc à tous les niveaux d'identification du spectateur : à celui du "*sujet-œil transcendantal*", à celui du personnage principal et à celui du discours du film.

Les intertitres se fondent dans un déroulement. Au niveau de la forme du film, ils coupent certes son déroulement d'images analogiques, mais c'est le spectateur qui restitue la continuité par son activité intérieure.

Si grâce à leurs systèmes codiques différents, l'intertitre et l'image restreignent mutuellement leurs significations par un système d'ancrage et de relais, chacun apporte une information nouvelle et fait avancer ainsi la diégèse.

On peut considérer plusieurs niveaux d'insertion des textes écrits dans la bande image :

- Le niveau matériel, hétérogène à la matérialité des images
- Le niveau verbal où ils se fondent dans le langage intérieur du spectateur
- Le niveau de dynamique de lecture de ces textes qui se fond dans la dynamique de liaison des images par le spectateur
- Le niveau de lecture production qui se fonde dans le système d'identification du spectateur.

L'étude du schéma A/IT/A'/B/IT/B' a abouti à dégager des

processus par lesquels le spectateur, à partir d'une forme discontinue et irréaliste, reconstitue une continuité, et entre dans l'illusion de réalité. Mais, cette analyse permet aussi d'entrevoir qu'il est impossible d'aborder la langue écrite au cinéma sans que se pose la question de la nature du médium filmique très récent au regard des arts immémoriaux dont fait partie l'art de conter, qu'il soit écrit ou oral. En d'autres termes, il semble pertinent d'entrevoir une parenté, des points communs entre la langue et la concaténation de plans.

Bien sûr, nous n'avons considéré qu'un cas de montage d'intertitre mais on pourrait élargir l'étude à des configurations plus complexes et notamment aux intertitres narratifs. L'analyse diachronique nous éclairerait sur le rôle qu'ont joué ces cartons écrits dans l'évolution du langage cinématographique au niveau de la narration et du montage.

Le travail de mise à jour des relations logiques, discursives et cognitives entre les images photographiques en mouvement et les textes écrits des intertitres peut intéresser aussi bien l'histoire, la restauration, que la théorie du cinéma.

Ces trois disciplines peuvent contribuer à établir des critères de probabilité d'intertitres qui permettraient de faire avancer le travail de restauration mais aussi d'éclairer la théorie et de comprendre l'histoire du cinéma.

Claire Dupré la Tour.

# **Le cinéaste et l'étiquette**

**sur Eric Rohmer**

par Jean CHATEAUVERT



On entend souvent dire çà et là qu'Eric Rohmer est un cinéaste moraliste : tel critique retient l'"étymologie" morale" et lui reproche ses enseignements jugés périmés tandis que tel autre, retenant la filiation littéraire, vante sa qualité d'observateur du genre humain. Bref, qu'on aime ou non Rohmer, tout un chacun s'entend à le qualifier de moraliste. Autant une telle épithète apparaît indiscutable, autant elle limite notre vision de ses films : en spectateurs avisés, nous attendons bouche bée que le cinéaste nous livre ses précieux enseignements. Il me semble que cette conception de l'œuvre de Rohmer repose davantage sur une réductionnisme aigu que sur une lucidité éclairée : on se fonde sur l'étiquette "moraliste" pour homogénéiser toute sa production et on ne voit plus qu'équivalence et continuité dans ses films. C'est ainsi que le passage des *Contes moraux*<sup>1</sup> aux *Comédies et proverbes*<sup>2</sup> est perçu comme une simple stratégie de distribution sans véritable conséquence. Pourtant, quiconque a fréquenté Rohmer mesure le fossé qui sépare ses deux grands cycles créatifs : du conte philosophique dans lequel un personnage confronté à une crise morale est tenu de faire un choix, son œuvre a évolué vers la comédie. Et le terme est à entendre dans sa double acception : dans les *Comédies et proverbes*, la narration n'est plus assumée par le héros – dans les *Contes moraux*, le personnage central raconte en voix off son histoire – mais devient un véritable théâtre de situation qui verse dans un registre comique. Malgré ce passage du conte au théâtre, malgré cette nouvelle drôlerie, l'aspect moral est tenu comme allant de soi : on a l'impression que Rohmer travaille encore et toujours à notre édification, que ses comédies légères nous enseignent quelque chose. Eu regard des *Contes moraux*, on sent pourtant un certain paradoxe : comment des films si différents peuvent véhiculer des messages si semblables ? Comment peut-on rattacher des comédies proches du théâtre à une filiation moraliste ?

Partons des évidences. Tous les films qui composent les *Comédies et proverbes* portent un dicton en épigraphe : « *On ne saurait penser à rien*<sup>3</sup> » pour *La femme de l'aviateur*, « *Quel esprit ne bat la*

---

<sup>1</sup> Ce cycle se compose de six films : *La Boulangère de Monceau* (1962), *La Carrière de Suzanne* (1963), *La collectionneuse* (1967), *Ma nuit Chez Maud* (1969), *Le genou de Claire* (1970), *L'amour l'après-midi* (1972). On ne tiendra pas compte ici des films qui précèdent, la plupart sont des courts métrages, honnis *Le signe du lion* (1959), le premier long métrage de Rohmer.

<sup>2</sup> Pour le moment, ce cycle se compose de six films, Rohmer n'a pas encore mis un terme à ce cycle : *La femme de l'aviateur* (1980), *Un beau mariage* (1982), *Pauline à la plage* (1983), *Les nuits de la pleine lune* (1984), *Le rayon vert* (1986) et *L'ami de mon amie* (1987). On n'analysera pas ici *Le rayon vert* : distinct tant par sa thématique que par sa structure, il ne devait à l'origine faire partie d'aucun cycle ; ce serait des besoins de distribution qui auraient poussé Rohmer à l'inclure dans les *Comédies et proverbes*.

<sup>3</sup> Il semblerait que Rohmer se soit inspiré pour ce proverbe de la pièce "*On ne saurait penser à tous*" de Musset.

*campagne/Qui ne fait châteaux en Espagne*<sup>4</sup> » pour *Le beau mariage*, « *Qui trop parole, il se mesfait*<sup>5</sup> pour *Pauline à la plage*, « *Qui a deux femmes perd son âme ! Qui a deux maisons perd sa raison*<sup>6</sup> » pour *Les nuits de la pleine lune* et « *Les amis de mes amis sont mes amis* » pour *L'ami de mon amie*. Si le genre "comédies et proverbes" puise ses sources dans le dix-huitième siècle, à l'époque où les proverbes étaient des saynètes dont on devait deviner la morale, le traitement qu'en donne Rohmer s'apparente en fait à celui de Musset, c'est-à-dire que la morale est livrée avant même le début de l'histoire.

Le renversement n'est pas fortuit. Bien sûr on peut dire que Rohmer s'emploie à nous donner des leçons d'éthique et que cette position en épigraphe tient lieu d'une affiche lumineuse qui pointe la morale de l'histoire. Mais il me semble que les différents proverbes ont des conséquences plus profondes : plus que livrer la clef de l'histoire, ils programment notre vision des événements. Ainsi dans *La femme de l'aviateur*, la jalousie devient objet d'ironie en raison du proverbe « *On ne saurait penser à rien* » : l'épigraphe prévient et annonce que l'imagination conduite par la jalousie est un piège. Plus encore, de connaître la leçon de l'histoire nous place en position de démiurges : avant même que le personnage agisse, nous connaissons son erreur ; tandis que François tente d'y voir clair, nous savons d'ores et déjà qu'elle sera l'issue. Cette anticipation nous situe donc au-dessus du personnage : si dans les *Contes moraux* nous adhérons au héros, ici notre identification va vers le cinéaste. Nous partageons avec lui le savoir sur la jalousie et, avec lui, nous nous amusons aux dépens de François.

La chasse au mari de Sabine dans *Le beau mariage* est pareillement mise en échec par l'épigraphe « *Quel esprit ne bat la campagne/Qui ne fait châteaux en Espagne* » : à l'instar de la laitière de La Fontaine, l'héroïne de Rohmer fantasme et, ici comme là, nous savons que les deux rêveuses seront durement ramenées à la réalité. Le proverbe des *Nuits de la pleine lune* « *Qui a deux femmes perd son âme/Qui a deux maisons perd sa raison* » anticipe lui aussi sur l'inéluctable échec de la double vie de Louise. *Pauline à la plage* présente quant à lui un dicton qui annonce non pas l'échec de l'héroïne, Pauline, mais celui 'des personnages qui parlent trop : dans le chassé-croisé amoureux, la parole éloigne l'être aimé et provoque les événements redoutés. La mise en garde « *Qui trop parole, il se mesfait* » connote d'une teinte ironique ces personnages qui tentent de séduire, de prévenir, de vivre par la parole. *L'ami de mon amie* ne s'inscrit pas dans cette structure d'annonce : le proverbe « *Les amis de*

---

<sup>4</sup> Le proverbe placé en épigraphe est tiré de «*La laitière et le pot au lait*» de La Fontaine.

<sup>5</sup> Le proverbe est une adaptation du vers « *Qui trop parole péchié fait* » tiré de Percevalle Gallois de Chrestien de Troyes

<sup>6</sup> Il semble que Rohmer ait inventé de toute pièce ce proverbe.

*mes amis sont mes amis* » apparaît trivial en regard de cette histoire où se mêlent des relations d'amour et d'amitié. En fait, c'est cette difficulté à démêler ces sentiments que met en scène Rohmer : tantôt les personnages croient vivre une relation d'amour qui s'avère une simple amitié, tantôt ils estiment être des amis et se découvrent amants. L'épigraphe n'annonce pas le dénouement comme dans les films précédents : si nous sommes en position de démiurges, ce n'est qu'en tant qu'observateurs des us et coutumes humaines. L'humour naît ici de la situation en elle-même, de l'imbroglio de sentiments, de la confusion qui règne dans les relations entre les personnages. Ici, c'est l'épigraphe en lui-même qui est objet d'ironie et la morale de l'histoire laisse à entendre que le précepte n'est pas toujours de circonstance : de l'amitié à l'amour il n'y a souvent qu'un pas.

Le second constat qu'on peut établir à propos des *Comédies et proverbes*, amplement annoncé du reste, c'est que ces films sont avant tout des comédies. L'humour naît aussi bien des situations. *Pauline à la plage* et *L'Amie de mon amie* mettent en scène des chassés-croisés amoureux où se mêlent, se démêlent et s'entremêlent les personnages –, du dialogue – on pense par exemple à la préciosité de Fabrice Luchini dans *Les nuits de la pleine lune* : « Il y a quelque chose en toi de virginal, un air d'amazone farouche qui subsiste en dépit de tout », ou à l'exaltation d'Arielle Dombasle dans *Pauline à la plage* : « Oui, enfin, je n'ai jamais rencontré le grand amour jusqu'ici. Je veux le rencontrer (. . .) Moi je veux brûler d'amour » – à des mises en abyme – telle la scène de la danse dans *Les nuits de la pleine lune* qui figure en une disposition spatiale toutes les relations interpersonnelles –, etc. L'ironie a sans doute été davantage soulignée par la critique : la mise à distance des personnages qu'induit le proverbe a maintes fois été soulignée. L'ironie ne se limite cependant pas au seul épigraphe : chacun des films commence et termine sur le même motif<sup>7</sup>. Un retour à la case départ en somme qui présente les péripéties que vit le personnage comme une simple incartade, un faux pas<sup>8</sup>.

Déjà, tous ces éléments suffiraient à faire vaciller l'étiquette moraliste. Et pourtant il y a plus : les *Comédies et proverbes* sont construits comme des intrigues policières. Dans *La femme de l'aviateur*, François tente de percer l'identité de la jeune femme qui accompagne l'aviateur, dans *Le beau mariage* les manœuvres de Sabine sont présentées comme les étapes d'une enquête, Pauline et Marion cherchent à

---

<sup>7</sup> *La femme de l'aviateur* joue sur une récurrence plus métaphorique : on passe d'un bureau de poste où des gens trient le courrier pour finir sur une foule dans une gare : aux dires de Rohmer, ce sont là deux plans de foule situés dans des contextes différents. Le cinéaste explique cette redondance de la fin et du début comme un hommage à Marcel Camé.

<sup>8</sup> Honnis pour *L'ami de mon amie* puisque les relations d'amitié et d'amour du début sont diamétralement opposées à celles de la fin.

connaître l'identité de l'adultère dans *Pauline à la plage*, Louise s'évertue à découvrir l'identité de la femme aperçue en compagnie de son ami dans *Les nuits de la pleine lune* tandis que Blanche et Léa se disputent leurs amis en grand secret dans *L'ami de mon amie*.

Comme on le voit, nous sommes loin du conte philosophique dans lequel le personnage était confronté à une crise morale. Dans les *Comédies et proverbes* se côtoient humour, ironie, intrigue policière et même des proverbes qui programment dans une certaine mesure notre vision. Il en résulte non pas d'une part des réflexions et d'autre part une histoire mais une synchrèse des deux : une fiction idéale comme dirait André Belleau<sup>9</sup>. Tels des essais, les films de Rohmer participent d'un genre où s'entremêlent un savant dosage d'idées et de faits. Et on ne saurait réduire la réflexion du cinéaste aux seuls proverbes : la position d'épigraphe programme toute notre vision des films ; cet avertissement que nous sert l'auteur nous conduit à voir ces histoires comme des illustrations de ces adages, c'est-à-dire que notre entendement du message éthique tient probablement moins des dictons que de la symbiose épigraphe/histoire : c'est de l'effet de l'un sur l'autre que naît la portée éthique de l'histoire. Dans cette optique, l'ironie représente plus qu'un clin d'œil du cinéaste par-dessus l'épaule des personnages, elle tient lieu d'argument qui était l'enseignement moral. C'est dire aussi que le moralisme des *Comédies et proverbes* n'est peut-être pas tant les enseignements des proverbes en eux-mêmes que l'attitude d'observation et de réflexion qu'introduisent cette position en épigraphe.

De là, cette impression de continuité depuis les *Contes moraux* : malgré que les *Comédies et proverbes* touchent à un registre plus léger, leur composition est telle qu'elle force une attitude de réflexion. La voix off du personnage qui raconte son histoire et livre sa morale a donc fait place à une structure qui incite à la méditation. Dans le passage du conte à un genre plus proche du théâtre de situation, le cinéaste n'a donc pas renoncé à ses prérogatives : il a adopté une nouvelle forme, un genre qui participe du théâtre mais qui se donne à lire quasi comme un essai, c'est-à-dire que la structure des *Comédies et proverbes* confère à ces histoires une valeur de véritables méditations. Le moraliste des *Contes moraux* n'est donc pas celui des *Comédies et proverbes* : le discours à caractère moral a fait place à un théâtre de situation que nous regardons avec les yeux du souffleur qui nous suggère au début du spectacle d'être attentif à telle ou telle chose. Pour notre plus grand plaisir.

De celle histoire, je retiendrai deux leçons : si la thématique de Rohmer perdure dans ses cycles, la forme de ses films s'est fondamentalement transformée au point de créer un nouveau genre

---

<sup>9</sup> André Belleau, « *Approches et situation de l'essai québécois* » in *Voix et Images*, vol.5, n.3, 1980.

cinématographique qui participe du théâtre et de l'essai. Aussi, il faut prendre garde de réduire l'œuvre de ce cinéaste à sa seule thématique : il me semble qu'un tel réductionnisme trahit davantage qu'il ne résume. La seconde se veut plus générale : c'est souvent lorsqu'on croit résumer un auteur en un seul mot qu'il nous échappe le plus.

Jean Chateauvert,  
Université Laval, Québec



**Vidéo-art et œuvres  
cinématographiques :  
"Mémoire, perception et interprétation"**

**Pertinence des modèles physiques :  
Pour une esthétique des correspondances  
paradigmatiques.**

par Patrick LOUGUET



Du 4 mai au 4 juin 1990, au Musée des Beaux-Arts de Tourcoing, était présentée l'installation vidéo de Marie-Jo Lafontaine : *Les larmes d'acier*, en coproduction entre Le Fresnoy, Association pour la préfiguration d'une École Supérieure d'Art et le Musée des Beaux-Arts de Tourcoing. Philosophe de formation, passionnés de peinture et de cinéma, c'est d'abord en filmologue sensibles à l'image en mouvement que nous nous intéressons à l'Art vidéo-graphique. L'article que l'on va lire ici établit, sans aucun souci d'énumération chronologique, un rapprochement entre *Lola Montes* de Max Ophuls et *Les larmes d'acier* de Marie-Jo Lafontaine mais a aussi recours à *L'homme à la caméra* de Dziga Vertov, *Au dernier des hommes* de Murnau, à *Mort à Venise* de Visconti, à *La Vérité* de Henri-Georges Clouzot et à bien d'autres références cinématographiques. En tant que chercheur, nous renouons aujourd'hui avec notre passé lycéen et étudiantin d'animateur de ciné-club, prolongé dans nos interventions actuelles de réalisateur et de filmologue au sein d'ateliers de pratiques artistiques : c'est qu'il n'est pour nous aucune formation théorique à la conception et à l'écriture qui puisse faire l'économie d'une véritable culture cinématographique étayée sur la fréquentation des œuvres des grands maîtres : La publicité le sait bien pour sa part dont certains de ses avatars sont régis par des citations ou des détournements, oscillant entre l'ironie de bon aloi et la récupération la plus édulcorée. {Traitement rendu parfois fade dans l'asservissement à ses propres fins de consommation dont ce n'est pas le lieu ici d'analyser les logiques ou de développer les critiques contradictoires ou opposées.}

#### **Musée, Cinéma et Vidéo :**

La fréquentation croissante des musées, liée pour une part à de nouvelles pratiques et politiques d'exhibition, offre en partage des référents plus ou moins explicites aux divers registres spectatoriels dans lesquels s'inscrivent les sujets du goût. Ce public-là n'est pas coupé du public cinématographique ou de celui nourri de cinéma dans sa forme télévisuelle tronquée. n est d'autant plus porteur d'une mémoire esthétique lui donnant accès aux vidéogrammes d'an que dans ce dernier cas, l'écran télévisuel s'offre comme médiateur ou opérateur familier de passage vers l'Art-vidéo, fût-ce de façon illusoire. C'est à cultiver cette illusion que les artistes s'emploient, mais cette fois-ci en toute connaissance de cause. C'est à montrer que les inventions vidéo-artistiques s'inscrivent dans l'histoire du cinéma, en deçà ou au-delà de celle de la télévision, dans un mouvement de rupture relative et non de coupure radicale ; que nous nous employons ici. Nous le faisons avec la volonté de dégager des paradigmes d'autant plus communs au cinéma et au vidéo-Art que tous deux participent d'une même représentation et d'une même direction essentielle : Celles-là même portées par l'étymologie qui nous livre l'origine cinétique de l'image écranique ; quand bien même la

problématique de l'écran comme cadre de représentation rebondit-elle avec l'Art-vidéo solidaire du moniteur électronique comme lieu et support de sa diffusion.

(En Art), *"Il y a deux historicités, l'une ironique ou même dérisoire et faite de contresens, parce que chaque temps lutte contre les autres comme contre des étrangers en leur imposant ses soucis, ses perspectives. Elle est oubli plutôt que mémoire, elle est morcellement, ignorance, extériorité. Mais l'autre, sans laquelle la première serait impossible, est constituée et reconstituée de proche en proche par l'intérêt qui nous porte vers ce qui n'est pas nous, par cette vie que le passé dans un échange continu, nous apporte et trouve en nous et qu'il continue de mener dans chaque peintre qui ranime, reprend et relance à chaque œuvre nouvelle l'entreprise entière de la peinture."*

Maurice Merleau-Ponty : *Signes*, p 74.

#### **Le langage indirect et les voix du silence.**

Les praticiens de la vidéo ne peuvent pas feindre d'ignorer tout ce qu'ils doivent aux révolutions formelles et cinématographiques. La question de l'héritage est toujours aussi problématique que plurielle.

Qu'on nous entende bien, il s'agit de situer les héritages comme points de repère, à la fois dans la conception précédant tout moment du faire, que dans la réflexion que l'on peut produire après-coup. Il ne s'agit pas d'indiquer des passages obligés ni de nier la nouveauté d'apports d'une démarche spécifique, il s'agit bien plutôt de se rendre sensible au jeu des ressemblances et des différences par lequel le même est quand même un peu l'autre, tout en étant très distinctement différent de lui. Certes le vidéo-Art, lorsqu'il a recours au mur de moniteurs, comme dans les *Larmes d'acier* de Marie-Jo Lafontaine, s'inscrit dans une tradition qui remonte au fondateur Nam Jun Paik ; mais rompt-il pour autant avec l'héritage cinématographique ? S'il est incontestable, en effet, que la diffusion vidéo-artistique est autre que la diffusion cinématographique, on ne peut pas dire pour autant qu'elle se pose en s'opposant. Les analogies ou les référents sont nombreux qui ne se réduisent pas à de simples clins d'œil. (On pense ici au *Casablanca* du plasticien *Plessi* qui est aussi une forme d'hommage rendu au cinéma.) C'est à rendre sensible aux continuités autant qu'aux discontinuités entre vidéo-Art et cinéma que nous voulons nous attacher et nous mettrons l'œuvre de Marie-Jo Lafontaine exposée à Tourcoing en 1990 en relation avec celle de Max Ophüls de 1955. Il s'agit de *Lola Montes* dont un annuaire abrégé de cinéma donne le résumé succinct suivant : *"Une courtisane au passé prestigieux, maintenant déchue, est exhibée dans un cirque où elle se raconte en tableaux."* L'exhibition est d'importance puisque M. Loyal est investi du rôle du narrateur (M. Loyal truculent campé par Peter Ustinov plein de vitalité armé d'un fouet de cocher exagérément grand). On

pourrait prendre la piste d'un parallélisme thématique, en d'autres termes aller fouiner du côté de littératures plus ou moins psychanalytiques ; on tenterait par là de montrer en quoi la relation assez complaisante, de nature sadomasochiste, entre M. Loyal et Lola est aussi ce qui pourrait permettre d'établir, une parenté entre le texte de Bataille, *Les larmes d'Eros*, et ce qui fait paradigme dans le travail de Marie-Jo Lafontaine - emblématique d'un rapport possible liant le metteur en scène à ses acteurs -. Les registres interprétatifs sont trop tentants pour ne pas être commodes. Nous nous y refuserons toujours si le narratif ou le psychologique devait nous empêcher de voir le figuratif. Nous voulons bien qu'on nous raconte des histoires, mais à condition de garder les yeux ouverts, fussent-elles des histoires à dormir debout. En tout cas, nous refuserions les tentations herméneutiques si elles devaient nous empêcher de voir les œuvres d'an, ce qui pour le coup serait bien une régression de type œdipien puisqu'Œdipe ne survit que les yeux crevés. Sauf, bien entendu, lorsque les ficelles sont trop grosses et que le sens psychanalytique de l'empêchement est au centre même de la mise en scène.

Par exemple, dans le film d'Alfred Hitchcock *Fenêtre sur cours*, on ne peut éviter de souligner le motif de "l'acting-out" dans la quête frénétique et impuissante de la preuve mal conduite par L.B. Jeffries, le reporter-photographe. Dès le début du film, il est marqué symboliquement par la castration pour avoir une jambe cassée. Ici, les ficelles sont grosses en effet et, pour notre plus grand plaisir d'herméneute, Hitchcock lui cassera à la fin du film la seconde jambe restée valide. Il est en effet pour le moins significatif qu'un reporter-photographe professionnel se serve du télé-objectif de son appareil photo (dont le boîtier est désespérément vide) comme d'un simple substitut plus puissant d'une paire de jumelles. Ce qu'il y a de plus singulier, en effet, c'est qu'une telle prothèse optique ne puisse lui fournir la preuve tant recherchée alors que l'appareil est naturellement couplé à une pellicule et permet donc de conserver la trace à valeur de preuve, de l'événement scruté. (Désiré-redouté ?). L'herméneutique psychanalytique ne manquerait pas de considérer ce dispositif de l'acte-manqué comme symptôme d'impuissance dans une relation où le sujet subit, fasciné, différentes représentations de la scène primitive. Les interprétations ancrées dans la culture psychanalytique conviennent donc tout à fait dans *Fenêtre sur cour* puisque la mise en scène hitchcockienne est tout entière organisée en dispositif de voyeur<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Donald Spoto dans son ouvrage *L'Art d'Alfred Hitchcock : 50 ans de films* [Traduit de l'américain. par Christian Rozeboom, Ed. Edilig, Coll. cinégraphiques, Paris 1976] a recours à la culture psychanalytique lorsqu'il écrit : "Premièrement, Jeffries et nous-mêmes, les spectateurs, regardons par celle fenêtre la projection de ses fantasmes et des nôtres au fur et à mesure que ses rapports évoluent avec Lisa. Deuxièmement, le regard évoque inmanquablement le thème du voyeurisme." Toutefois, il signale par

Toutefois, un tel film ressortit également d'une analyse qui hérite du concept deleuzien de cristal<sup>2</sup> qui a contribué à inspirer cet article, et que nous entendons privilégier. Ici Le cristal, dans sa dimension optique, est composé du prisme du viseur, tout au moins virtuel, et du dispositif à focale variable du zoom photographique qui se confond, en plan subjectif, avec celui de la caméra d'Hitchcock. La mise en place du cristal se poursuit lorsque l'appareil de prise de vue ainsi installé est glissé à travers la fenêtre entr'ouverte de l'appartement de L. B. Jeffries. Enfin, sa mise en place s'achève quand l'image vient buter sur le verre, parfaitement matérialisé sur la surface écranique, des fenêtres qui sont celles des appartements" d'en face "scrutés. Pour le moins on peut dire qu'ici, le translucide fait doublement écran, ce qui va dès lors affecter dans *Fenêtre sur cour* la façon dont le cinéaste va installer le temps dans le mouvement et le mouvement dans le temps. C'est de cette manière tout à fait optique, où l'illusion provient du caractère indécidable entre ce qui est virtuel et ce qui est réel, qu'Alfred Hitchcock confère à son cristal sa singularité de fonctionnement, si toutefois ce n'était pas trahir Gilles Deleuze que de séparer de droit ce qui est inséparable de fait : L'héritage nietzschéen assumé par Gilles Deleuze devrait en effet nous interdire de penser le cristal en dehors de ses modes cinématiques et temporels d'expression.<sup>3</sup>

---

"petites touches" des rapprochements thématiques qui restent purement descriptifs et ne se risquent pas à utiliser un appareil conceptuel freudien où les notions sont solidaires entre elles dans l'étude clinique des causalités psychiques. Parler de "scène primitive", c'est ainsi s'engager plus avant "dans l'interprétation psychanalytique que Donald Spoto ne fait que suggérer lorsqu'il écrit page 168 : "*Chacun des voisins espionnés représente une facette de l'état psychique du photographe ou une possibilité pour son avenir.*" et page 169 : "*Usa et Jeffries pourraient facilement devenir à leur tour les autres voisins. [...] Ils pourraient tout aussi bien être les jeunes mariés à l'activité sexuelle hyperactive et qui, bizarrement, n'intéressent que fort peu Jeffries.*" Nous soulignons le bizarrement qui précisément marque pour nous la ligne de partage entre l'évocation thématique et l'analyse interprétative.

<sup>2</sup> Gilles Deleuze [in ouvrage référencé en note (4)], érige à juste titre la notion de cristal au rang d'une catégorie esthétique essentielle et centrale dans l'analyse des images en mouvement. L'essence du cristal est double et son statut épistémologique proche du concept limite au sens où Freud l'entend dans métapsychologie pour caractériser la pulsion : Si le cristal existe à la limite d'un dispositif optique et du flux d'une durée, celle-ci fût-elle tragiquement révélée ou exacerbée au moment où un miroir se brise à l'écran c'est que sa nature est double : Tout autant optique que temporelle. La catégorie ou le concept-limite désigne donc un "produit mixte" dont l'une des composantes peut certes primer sur l'autre, mais sans jamais le faire disparaître. Le pur cristal qui serait image optique hors-temps, c'est à dire sans durée, n'existe pas plus que la pure temporalité saisie dans l'instant détaché – discontinuiste – d'une image immobile. D'où bien évidemment pour Gilles Deleuze la toujours très grande actualité cinématographique des concepts bergsonniens.

<sup>3</sup> L'ouvrage Deleuzien de 1969 *Spinoza et le problème de l'expression* prolonge la recherche entreprise dès 1962 dans l'ouvrage *Nietzsche et la Philosophie* [Coll, "BPC", 1962 ; 7<sup>e</sup> éd. 1988.) Ces ouvrages sont indispensables à quiconque veut réfléchir sur le statut de la création artistique dans le champ contemporain. (En quoi toute position

Toutefois, l'esthétique deleuzienne nous permet de revendiquer l'acuité du regard, celle qui permet aux spectateurs passionnés de dire par exemple qu'une vedette crève l'écran : dans ce cas, il s'agit peut-être d'un crève-cœur auquel on échappe lorsqu'on constate que la larme au coin de l'œil de l'actrice est décidément bien belle à la lueur des projecteurs ! Quand un réalisateur capte un tel événement en gros plan, il joue toujours la carte de l'économie des moyens. Si la larme doit couler, nul besoin de rajouter du mouvement, par un mini-traveling vertical d'accompagnement par exemple qui ferait glisser de manière emphatique ce qui n'a de signification sentimentale et esthétique qu'à chuter dans une mise en forme rigoureuse. Il y a là, exprimé de façon diaphane, ce qui se donne à voir dans toute sa noirceur dans le film de Visconti *Mort à Venise* lorsque, sous l'effet de la transpiration, la teinture des cheveux coule sur le visage blanc de Gustav Archenbach saisi en gros plan au moment paroxystique où il est terrassé par la dernière estocade de la Mort : Un schème de circulation isomorphe. La larme tout comme la teinture se donne à voir dans sa lente coulée. Dans *Mort à Venise*, l'isomorphisme tout autant schématique que dynamique ne peut-être manqué entre ce sillon noir de teinture, affecté d'une durée ou d'une progression diachronique à l'intérieur de la synchronie d'un long plan séquence, et d'autres images-temps affectées de la durée pour reprendre les concepts que Gilles Deleuze développe à partir des analyses bergsoniennes dans son ouvrage *Cinéma 2* :

L'image temps.<sup>4</sup> Ainsi en est-il de la longue traînée progressive de la fumée de cheminée du vaporetto se détachant à peine du fond où ciel et eau sont confondus dans la séquence d'ouverture, forme linéaire évolutive elle-même redondante par rapport au sillage du bateau.<sup>5</sup> C'est précisément la lecture esthétique - celle qui conditionne la visibilité par delà toute lisibilité - qui nous autorise à établir un rapprochement entre le

---

comme positivité du désir ou de l'acte expressif est pure et joyeuse affirmation de soi et non compensation morbide à un "manque-à-être" qui serait entretenu dans la dialectique soi-disant inévitable entre satisfaction et insatisfaction des besoins.)

<sup>4</sup> Plus particulièrement en son chapitre 4) intitulé : "*Les cristaux de temps*" de *Cinéma 2* [Éditions de Minuit, Collection "Critique", Paris, 1985].

<sup>5</sup> L'acuité du regard est d'autant plus forte que nous mobilisons toutes nos représentations face à un tel chef d'œuvre. C'est un des objets de cet article, objet primordial, que de privilégier le champ phénoménologique qui associe picturalité et philosophie. Dans cet excès-accès à la visibilité qui est le nôtre, nous sommes redevables au filmologue Jacques Morin, d'avoir souligné tout au long de ses séminaires consacrés à l'œuvre de Visconti, les représentations mythologiques qui marquent le film *Mort à Venise* dès son ouverture puisque l'étrange gondolier qui impose un parcours capricieux à Gustav Archenbach n'est autre que le nocher Caron naviguant sur le Styx. Quant à la traînée de vapeur du vaporetto, n'anticipe-t-elle pas celle indécidable ou improbable limite du monde des morts, en accord avec ce qu'Homère fait dire à Calypso au chant V de l'*Odyssée* : "*J'en prends à témoin la terre, le vaste ciel au-dessus de nous, l'eau du Styx qui coule en dessous*" ? Car, bien entendue, ce qui est à l'horizon ne peut-être qu'une parole.

cinéaste Max Ophuls et la vidéo-artiste Marie-Jo Lafontaine. Ou encore, nous postulons que la lecture plastique retrouve l'état de disponibilité active auquel nous convie la Philosophie lorsqu'elle est revendiquée comme phénoménologie par Maurice Merleau-Ponty ou Henry Maldiney.<sup>6</sup>

En ces temps d'honorabilité ou de bienséance médiatique, est-il archaïque de répéter que le discours de la visibilité oriente le regard, appelle et prolonge le coup d'œil bien mieux qu'un texte qui, se donnant l'illusion de l'objectivité dans des schémas séparateurs d'allure scientifique, viendrait à faire manquer l'objet dans sa singularité de création. Dire cela, ce n'est pas nous interdire le recours aux discours scientifiques, surtout quand ces discours véhiculent des images qui ont une valeur plastique ou une valeur schématique au sens kantien du terme, que nous avons reconnues avec l'exemple de *Mort à Venise*. Quoi d'étonnant dès lors, à l'heure où les moniteurs ou écrans de la visualisation informatique permettent aux mathématiques de donner des représentations graphiques dites fractales à certains algorithmes, ou à la radio-astronomie d'obtenir des images de synthèse ; si nous allons chercher des modèles dans les sciences exactes et les sciences de la nature ? Il y a là des possibilités d'articulation théorique qui tiennent aussi pour une part à la médiation technique, ce que le cinéma connaît depuis longtemps à se définir techniquement par la totalité indissociable "caméra-pellicule-projecteur-écran". Cela paraît trivial de le rappeler mais sans projecteur et écran ou sans magnétoscope et moniteur, il n'y a pas d'objet animé ; il n'y a que le ruban inerte gisant dans sa boîte. Le bon sens, ici de nature aristotélicienne, consiste à reconnaître que si le statique engendre le dynamique, c'est seulement parce qu'il le contient en puissance : Sans les protocoles externes de la projection il n'y a pas de passage à l'acte et tout diffuseur connaît ces accidents mutilants ou même ces avortements quand la source de lumière vient à manquer dans le projecteur ou quand un événement mécanique aberrant est à l'origine de la fusion par combustion de la pellicule. Respectables sont donc les musées d'art contemporain, les musées des beaux-arts qui se donnent les moyens de la diffusion cinématographique et vidéographique. Qu'ensuite, et complémentaiement l'artiste se livre à un travail de destruction-combustion partielle de la boîte, de la pellicule ou de la bande, qu'il désorganise, désordonne ou déconstruise le support hors de sa bobine ou de sa cassette, qu'il mutile ou fragmente l'objet, qu'il joue de la mise en dérision des procédés industriels de reproduction ou de diffusion par l'accumulation de ces supports maltraités, voilà qui permet, grâce au

---

<sup>6</sup> Ne citons ici que l'ouvrage d'Henri Maldiney au titre explicite : *Francis Ponge ou Le parti-pris des choses* [Ed. l'Age d'homme, Lausanne, 1974 et préfacé par le poète Francis Ponge].

traitement statique, de mieux faire éprouver par contraste l'absence cruelle du mouvement. La beauté technique des conditionnements que permettraient d'apprécier ces "mises en scène" muséographiques exacerberait cette absence sans parvenir à la compenser.

*Les larmes d'Acier* s'offrent d'abord au musée, sous la forme d'une sculpture monumentale évoquant l'art gothique par des contreforts s'arc-boutant au mur des moniteurs. La présence physique de la sculpture est assurément le motif statique des événements cinétiques produits par la diffusion vidéographique.<sup>7</sup>

Disons à ce stade d'analyse que nos modèles explicatifs seront des modèles physiques et non des modèles psychologiques interprétatifs, voire psychanalytiques, car il s'agit pour nous de rendre compte d'une singularité, fût-elle diversifiée dans la multiplicité des moniteurs, sans être dupe des liens métaphoriques que l'on peut se donner. Rappelons "l'argument" : Il s'agit de l'action enregistrée montrée-montée, exhibée, d'un jeune-homme qui, torse-nu, s'adonne à des exercices musculaires à l'aide d'agrès. Précisons que l'image est en noir et blanc et que le traitement de la lumière joue tout aussi bien sur les contrastes que sur les nuances de valeur. Par le mur d'images<sup>8</sup>, on assiste à la multiplication de l'image unitaire et à un jeu de reprises, de correspondances ou de décalages temporels, jeu de rupture ou de discontinuité entre mouvements synchronisés et désynchronisés (rappelons qu'il s'agit du même vidéogramme démultiplié par un jeu de bandes identiques investies - avec un petit décalage spatio-temporel - dans des magnétoscopes dont chacun est relié à plusieurs moniteurs).

Ainsi, dans les *Larmes d'acier*, l'image unitaire réinvestie, répétée, démultipliée est-elle prise dans un jeu de tensions, de complémentarités ou d'oppositions de forces lorsqu'elle est insérée dans le contexte de ses voisines proches ou lointaines, présentes dans les moniteurs environnants. Le mur d'images est un espace segmenté offrant de multiples parcours par quoi des métaphores linguistiques (à condition de prendre ce que la linguistique a de plus formel), se révéleraient également pertinentes. Pour notre part, nous revendiquons ici comme il a

---

<sup>7</sup> Déjà, lorsque nous avons abordé cette sculpture de dos, puisque Madame le Conservateur du Musée des Beaux-Arts de Tourcoing, Evelyne-Dorothee Allemand, avait eu la bonne idée de contraindre le visiteur à cette première rencontre dorsale. Quant au mur visuel qui forme la façade de la sculpture, il est composé de vingt-sept moniteurs. On se référera aux croquis composés sur mes indications par Claudine Griffoul. Cette plasticienne, professeur d'arts plastiques, a également réalisé les croquis à partir d'une analyse séquentielle que j'ai conduite en stage. Il s'agit du film de H.G. Clouzot *La Vérité* et ces croquis contribuent à ponctuer cet article puisque j'y reprends en partie cette analyse. Que Claudine Griffoul reçoive ici l'expression de toute ma gratitude.

<sup>8</sup> Et qui pourrait nier que le film d'Hitchcock, *Fenêtre sur cour*, ne nous en offre pas déjà un, à sa façon ?

été déjà dit une posture de disponibilité inspirée de la phénoménologie et qui considère l'objet au plus près de sa présence immédiate ; ce qui nous conduira dans le second moment séparateur, celui où nous quittons quand même, hélas, quelque peu l'objet pour en rendre compte analytiquement, à utiliser un modèle physique. Celui-ci nous permettra de reprendre dans le discours la rencontre qui s'établit entre cette sculpture vidéo avec son mur d'images et le spectateur. En cela nous sommes fidèles à l'objet puisque avant même d'en avoir fait le tour complet ses particularités-dorsales nous, en avaient livré la clé. Nous refusons donc de nous en laisser conter par le titre de l'œuvre, même si l'historiographie nous révélait que la lecture par Marie-Jo Lafontaine d'un texte de Georges Bataille (au titre proche du nom qu'elle a donné à son œuvre), a pu lui fournir, sinon un fil conducteur, du moins l'occasion du concept. L'approche phénoménologique se veut intempestivement naïve. Elle doit privilégier le poétique sur l'histoire des circonstances externes ou sur le recensement, toujours en porte-à faux, des occurrences psychologiques.

Ainsi, la référence implicite de *larmes d'acier* aux *larmes d'Eros* pourrait nous inciter à faire une lecture érotique du corps au travail tel que nous l'offre le mur d'images. Après tout, on sait bien toute l'ambiguïté du désir qu'un corps mécanisé ou appareillé peut faire naître. Ou, à l'inverse, l'effet de rejet ou de répulsion. Or, il ne s'agit pas d'un corps handicapé ou monstrueux, objet d'une quelconque fétichisation au sens psychanalytique du terme, mais d'un corps joyeux qui s'affirme dans toute sa puissance, qui persévère en son être pour reprendre le mot de Spinoza - son expression fût-elle contrariée par la souffrance ou des grimaces que le visage donnerait à lire -. Ici, on remarque tout au plus de discrètes connotations de pénibilité. L'expression du visage n'est donc jamais grotesque et participe toujours d'un rapport au sacré tel que l'auteur pourrait le revendiquer en faisant référence au texte de Georges Bataille, une fois son œuvre achevée. Et après-tout elle en aurait bien le droit si par cette référence se trouvait amplifiée un parcours de révélations spirituelles. Ainsi, le visage du gymnaste (d'aucuns l'appelleraient peut-être Christ au moment où l'appareillage de musculation le contraint à épouser la forme cruciale de l'extension horizontale des bras), ne prête pas à rire, mais parce que l'appareillage vidéoscopé rappelle qu'il ne s'agit pas d'une prothèse mais qu'il s'agit d'un simulacre ou d'une représentation. Significatif à cet égard est le " bouclage " de la diffusion vidéo où la représentation de l'effort offre un schème de l'endurance et donc aussi de la durée insistante, par et dans la répétition entretenue. (C'est ici qu'il faudrait faire état d'une bande son qui associe divers fragments de musique sacrée, avec continuité thématique, sans souci toutefois d'un quelconque synchronisme illustratif. On trouve toutefois de rares séquences où l'artiste joue la redondance formelle. Nous pensons en particulier à la séquence des battements rapides des avant-bras articulés au

coude alors que les poings sont individuellement refermés sur de petits haltères : les rythmes visuels et sonores sont alors synchronisés.)

Mais nulle place pour le rire, au sens où Bergson le pense qui en situe l'occasion dès lors que du mécanique est plaqué sur du vivant. Resterait peut-être l'angoisse : celle de la dénégation au sens où Freud l'entend.

C'est qu'ici, le mécanique n'est pas occasionnel ou accidentel. Il n'est pas ce raté du déroulement, ce hoquet du mouvement ou ce hiatus disgracieux dans un processus harmonieux. Il est le mécanique voulu, rapporté, désiré dans le travail insistant de la répétition des gestes, ceux de l'exercice, simulacre ou exutoire de postures érotiques, non pas pour mieux les répéter au sens où un musicien répète sa partition, mais peut-être bien pour mieux les conjurer, les exorciser, dans la répétition même. Gestes de l'amour sublimés dans les reprises contraignantes, gestes de l'amour évités dans une manière si proche de les mimer qu'ils en deviennent tellement différents à force d'être si exagérément têtus... Une nouvelle harmonie du corps, du mouvement et de la lumière se met en place sans jamais valoriser l'hypertrophie musculaire ou la frénésie cinématique.

En dépit des cadres serrés avec lesquels Marie-Jo Lafontaine capture le corps de son modèle et le sculpte par l'éclairage en un jeu subtil de clair-obscur, elle ne donne à voir que l'excès des significations, des réseaux et des parcours de gestuelles contraintes mais toujours maîtrisés : ici, la peau du modèle n'est pas la surface lisse, homogène et uniformément brillante que l'huile dont on s'oingt pour les exhibitions culturistes révèle sous les projecteurs, mais le support de jeux de transitions subtiles entre l'ombre et la lumière : L'image en noir et blanc -autre parenté avec la tradition cinématographique- présente toutes les nuances ou valeurs de gris, et si une veine ou une artère fait saillie, cela reste dans une logique frontalière de séparation de zones ou dans une logique de circulation et non pas dans une logique alternative de contraction-dilatation exprimant la physiologie de l'effort : corps sublimé ici dans et par le mouvement éclairé, et non pas "anthropomaîtrisé" dans une anthropométrie d'allure scientifique, et cela bien qu'il s'agisse d'un corps mécanisé ou appareillé.

Mais restons-en aux modèles physiques de balance, de tensions, d'opposition. (Dans un moniteur, un bras se lève qui dans un autre s'abaisse). Alternatives pendulaires, isochronies de forces parallèles, ce sont bien des modèles physiques qui sont pertinents et le travail de l'athlète au corps dénudé permet bien de mettre en abîme un concept clé de cette élaboration plastique, qui est la tension entretenue. Or, nous prétendons que ce faisant, Marie-Jo Lafontaine prolonge en la renouvelant, une conception centrale chez de nombreux cinéastes tout à fait figurée dans *Lola Montes* ainsi que dans d'autres films hollywoodiens portant sur

le cirque<sup>9</sup>. Ainsi en est-il de l'espace multiple dans ces films qui est d'abord "l'espace multi-pistes" des installations de barnum : l'écran est segmenté par deux ou trois pistes sur lesquelles évoluent simultanément jongleurs, clowns et autres artistes ; chevaux, éléphants, etc. Soit dans le même sens, soit en sens opposé. Plus étonnants, et plus proches des *larmes d'acier* sont les trapézistes qui se balancent en isochronie ou en désynchronie, dans la même direction ou dans des directions opposées. Dans *Lola Montes* deux critères pertinents justifient ce rapprochement : dès le début du film, des jongleurs sont au travail. Non seulement la segmentation de l'espace se joue à la surface plane de l'image - celle virtuelle que les signes figuratifs présents en tout premier plan permettent de matérialiser - mais aussi en profondeur de champ, troisième dimension spatiale que le cinéma a le privilège de faire exister d'une tout autre façon que la peinture. Quand la convention de profondeur de champ est marquée statiquement par les procédés de recouvrement ou de masquages partiels des objets figurés, indépendamment des stratégies et stratagèmes de la représentation perspectiviste ; le privilège de l'image cinématographique sur toute image fixe consiste, par la mobilité des personnages et des objets en action à faire varier ces procédés : ainsi s'instaure tout un jeu de déplacements relatifs - et on serait tenté de dire de substances puisqu'ici aussi les références philosophiques sont éclairantes - qui font tout autant et peut-être davantage exister l'espace cinématographique dans sa profondeur qu'ils ne sont rendus possibles par cet espace. Il importe donc ici d'insister sur la manière dont le cinéma, de façon semblable mais différenciée à celle de la peinture, produit par le mouvement son espace singulier ou original : La profondeur de champ naît du mouvement lui-même quand les cadres ne se contentent pas de faire tableau, encore que même dans ce cas-là, la logique d'une séquence (ou de l'articulation de plans-séquences) par ses glissements temporels, permet au spectateur de conquérir une forme globale de la profondeur de champ spécifiquement cinématographique dans le même temps où ce "sujet percevant" s'installe en elle.

Aux débuts du cinéma que l'on se souvienne aussi du montage dynamique exacerbé de *L'homme à la caméra* de Dziga Vertov. Ce qui nous intéresse dans ce rapport de proximité entre cinéma et vidéo-Art, c'est moins le paroxysme ou l'aspect frénétique de la vitesse dans le film de Dziga Vertov de 1929 que son travail sur les lignes de force et les mouvements mécaniques filmés. On sera alors à même d'apprécier pleinement ce qui fait le lien entre cinéma ou vidéo-Art ou ce qui inscrit celui-ci dans la continuité de celui-là. Enfin, s'agissant de la multiplication des écrans dans le mur d'images, que l'on se souvienne

---

<sup>9</sup> Ainsi en est-il en 1952 du fameux film à grand spectacle de Cecil B. DeMille : *Sous le plus grand chapiteau du Monde*.

aussi du film de Henri-Georges Clouzot, *la Vérité*, au moment où Brigitte Bardot, dans le rôle de Dominique Marceau, retrouve l'image de son amant Gilbert Tellier, le chef d'orchestre joué par Sami Frey, dans la vitrine d'un magasin d'appareils audiovisuels. Elle le retrouve à travers le double jeu des parois de verre constitué par la vitrine et les écrans télévisuels, manière insistante qu'a Clouzot de constituer son cristal pour reprendre la catégorie esthétique de Gille Deleuze. L'œil du spectateur est conduit à se rendre d'un téléviseur à l'autre sous l'injonction de la gestuelle dynamique du chef d'orchestre. En effet, les circulations que l'œil est invité à épouser sont ici celles-là même dictées à la pointe du déplacement de la baguette, véritable sismographe des mouvements panoramiques verticaux, obliques, horizontaux. Tout se passe alors comme si le spectateur occupait la place du chef d'orchestre, tandis que celui-ci, mis en boîte et démultiplié, devenait un groupe de musiciens de l'orchestre saisi dans la succession<sup>10</sup>.

Mise en abîme à travers un double cristal, telle est l'audace de Clouzot au moment où l'ex-maîtresse du chef d'orchestre essaye d'en recomposer l'image. Dès lors, l'accumulation de téléviseurs dans la vitrine qui diffusent en même temps la représentation de l'action musicale et qui nous invite, par le parcours qu'en propose la caméra, à occuper la position du chef d'orchestre ; est bien ce qui nous autorise à faire la double lecture d'un point de vue - royalement vitrifié- qui associe ici les analyses célèbres de Michel Foucault sur le statut de la représentation<sup>11</sup> et celles de Gille Deleuze sur l'originalité avec laquelle chaque cinéaste met en place son cristal<sup>12</sup>. Quand nous utilisons l'expression de point de vue

---

<sup>10</sup> Cette place de chef d'orchestre est bien entendu celle du réalisateur H. G. Clouzot et des synthèses qu'il effectue lorsque, créateur garant des expressions tout à la fois conceptuelles et figuratives, il permet et d'associer les travaux du cadrage et du montage. Cette association, aux divers moments du faire est évidemment critique : il convient d'analyser, de sélectionner, d'élaguer, de rejeter. Pour désigner, au montage le lieu de l'élimination, le jargon cinématographique use du terme significatif de "chutier", il n'est de chute ou de "happy or unhappy-end" cinématographique qui ne soit rendu possible par d'impitoyables accumulations de déchets et il n'est de travail créateur qui ne passe par des rituels sacrificiels. L'échec de toute théorie du cinéma qui a voulu prendre au pied de la lettre le mot d'ordre de "Cinéma-vérité" n'a-t-il pas tenu à l'impossibilité d'incorporer toute la masse documentaire filmée dès lors qu'elle arrive sur table de montage ? La seule façon de tout garder est de "mettre en conserve" les "rushes". Le souci, respectable au demeurant, est dans ce cas d'archivage et non de diffusion, sauf à faire l'hypothèse qu'il y a là un réservoir où pourraient puiser les réalisateurs des générations suivantes. Et puis, dès la constitution de cette "masse documentaire" où l'on s'interdirait d'effectuer tout tri, peut-on être victime à ce point de l'illusion d'objectivité et oublier que déjà, à la source, cadrer c'est mentir.

<sup>11</sup> In *Les mots et les choses*, Ch. 1 consacré au tableau de Vélasquez figurant au Prado et intitulé : "Les suivantes" [Ed. NRF-Gallimard, Coll. Bibliothèque des Sciences Humaines, Paris, 1966.]

<sup>12</sup> " Les miroirs ne se contentent pas de réléchir l'image actuelle, ils constituent le prisme, la lentille ou l'image dédoublée ne cesse de courir après soi pour se rejoindre,

"royalement-vitrifié", ce n'est pas par pure clause de style. Qu'on en juge en se référant à l'image 1. 3 de notre planche "1. État du système ou système dans tous ses états" et qui propose un découpage d'un fragment séquentiel extrait du mm *La Vérité*.

Qu'y voit-on, en effet ? Dominique Marceau est derrière la vitrine, regardant le mur d'images composé par les téléviseurs ; la caméra est installée à la place d'un de ceux-ci, boîtes enfermant le chef d'orchestre. Le point de vue de la caméra dont l'axe optique est dirigé de l'intérieur-magasin vers l'extérieur-rue n'est donc pas le point de vue de Gilbert Tellier mais le point de vue qu'il aurait s'il était à cet endroit du présentoir. Or il n'y est pas, si ce n'est "en représentation", et doublement, puisqu'il est au cœur de la retransmission d'un concert. Il y est sans y être, absence présentifiée, présence sur le mode de l'absence. Ceci ne ferait que reprendre les analyses esthétiques de Michel Foucault sauf à remarquer une particularité de cette image 13 (réinvestie de manière insistante, à l'identique dans le plan 10 noté 1. 10) qui ressortit bien du cristal deuzien : en effet, devant l'actrice, la caméra capte un reflet de la vitrine. il convient d'ailleurs mieux de dire que c'est l'actrice qui est captée à travers ce reflet et qui fait donc l'objet d'une superposition d'images ou d'une focalisation (y compris au plan narratif) tout à fait intéressante : dans le décor du fond, un mur appartenant à une construction située de l'autre côté de la rue et qui fait vis-à-vis au magasin. Sur celui-ci, on peut lire la formule tronquée "Défense d'afficher", puisque le corps de l'actrice cadré en plan rapproché taille masque une partie de la proposition interdictrice. Il serait trivial de rappeler qu'avant la rupture, Dominique Marceau s'était affichée avec le musicien dans des cercles et boîtes de Saint -Germain-des-Prés. Il n'empêche que la vitrine réfléchit et superpose simultanément, c'est-à-dire au même endroit et au même moment, un écran télévisuel et le mot défense. Tout se passe comme si, à ce lieu de focalisation de la profondeur de champ, l'écran télévisuel, le mot défense et l'actrice formaient un complexe spatio-temporel de condensation introduisant à une visibilité richement mélangée et égarante : dans le reflet, autour du personnage et par rapport à lui, l'arrière et l'avant, le dedans et le dehors, se confondent. Dès lors il convient d'insister sur la légitimité de l'embarras, aux antipodes de tout excès de sécurisation positiviste du discours : qu'il s'agisse du reflet "défense" ayant sa source dans une image télévisuelle ou que ce soit la proposition murale encadrée par le reflet du poste de télévision ; voilà ce qui est, de prime abord, indécidable. Ici, le cristal installe la spatio-temporalité en

---

comme sur la piste de cirque de "Lola Montes". Sur la piste ou dans le cristal, les personnages emprisonnés s'agitent, agissants et agis, Im peu comme les héros de Raymond Roussel exécutant leurs prouesses au sein d'un diamant ou d'une cage de verre, sous une lumière irisée ("La tendre ennemie. ") [in. Cinéma 2, L'image-temps, p. III].

tant qu'elle ne permet plus d'assigner de limites qui viendraient contredire à sa fluidité cinématographique

C'est déjà ce que notre arrêt sur image 1. 3 du fragment séquentiel de *La Vérité* permet de signifier. Bien entendu, il faudrait rendre compte également du continuum sonore de l'œuvre orchestrale jouée, apprécier si ce plan vient ou non en contrepoint de la forme musicale. L'on songe ici au film de Fritz Lang de 1936 *Fury* et précisément à la séquence célèbre de la projection du problématique film d'actualités au procès des lyncheurs<sup>13</sup>. Le projecteur de cinéma est installé dans le tribunal face à un écran de fortune et le procureur demande quelques arrêts sur image figeant les actions destructrices des villageois. Il les obtient et Fritz Lang donne à entendre le ronflement du moteur du projecteur, comme si l'arrêt sur image n'était pas en même temps un arrêt de ce moteur ! Mentir-vrai cependant qui renvoie dans le réel au moteur du projecteur de salle qui vient toujours compléter celui de la caméra de tournage. Ce que nous voulons souligner par cet exemple c'est qu'un travail sur le son contribue à épurer le cristal, à en faire le diamant stylistique d'un réalisateur.

Ou encore, et parce que la catégorie deleuzienne nous permet d'en recenser chaque jour de nouveaux, nous sommes sensibles à l'installation cristalline propre au chef-d'œuvre du cinéma expressionniste allemand de 1924 ; *Le dernier des hommes* ; de Murnau puisque le lieu de focalisation de l'action, dès le départ, est une porte tournante aux multiples parois de verre par laquelle le portier du grand hôtel entre et sort ; cristal tourbillonnant qui dans le vertige optique installe la durée propre au film, fondatrice de la singularité de cette œuvre<sup>14</sup>.

Mais revenons à cette séquence de *La vérité* qui se joue de l'image mobile dans des téléviseurs multiples ; H. G. Clouzot en 1960 offre ainsi à notre regard un dispositif de visibilité qui préfigure bien les accumulations qui seront explorées bien après en Vidéo-Art.

L'accueil phénoménologique invalide d'ailleurs toute prétention à distinguer visibilité et lisibilité ; la "lecture" renvoie ici au processus totalisant qui relie de manière indissociable perceptions et interprétations ; interprétations qui ne sont possibles que sur fond de perceptions, lesquelles à leur tour sont rendues possibles par des interprétations sans qu'il soit nécessaire de séparer la rencontre perceptive et les significations intentionnelles qui l'autorisent.

L'actualisation de cette lecture, ce qui s'actualise au sens Aristotélicien, dans son acte-même au sens phénoménologique, c'est ce

---

<sup>13</sup> Cf. les travaux de Jean Douchet sur *Fury* de Fritz Lang : Dix-sept plans, in le *Cinéma américain, Analyses de films*, T. I, pp 201-232, Flammarion, 1980.

<sup>14</sup> " *L'image-cristal n'était pas le temps, mais on voit le temps dans le cristal. On voit dans le cristal la perpétuelle fondation d'un temps, le temps non-chronologique, Cronos et non pas Chronos...* [in ouv. cité p. 109]

que Husserl développe sous le concept de Stiftung – fondation ou établissement – et que Merleau-Ponty réactive lorsqu'il pense l'Histoire de l'Art comme *"pouvoir d'oublier les origines"*. Stiftung vaut tout autant pour le créateur que pour le spectateur de l'œuvre, quand bien même celui-ci ne la reprendrait-il pas dans une écriture comme le fait le critique<sup>15</sup>. Ce pouvoir "d'oublier les origines" dans l'acte même de leur réactivation, de faire revivre autrement les figures anciennes, forme noble de la mémoire dans son travail créatrice, nous la revendiquons aussi pour le spectateur et pas seulement pour l'artiste. Ainsi est-ce dans des postures analogues, quoiqu'en des gestes, des matières et des supports différents, que l'artiste et le spectateur produisant ou non un texte sur l'œuvre créée communiquent.

Dès lors, une fois obtenu le surgissement phénoménal de l'œuvre, dans la singularité de son installation, grâce au salutaire parti-pris phénoménologique revendiqué et assumé comme tel ; il nous est permis d'avoir recours aux éclairages historiques. En effet, la posture d'accueil ne peut nous faire oublier le lien de filiation entre cinéma et vidéo-Art, quand bien même certains vidéo-artistes ne trouveraient leur énergie qu'à consommer le meurtre symbolique du père.

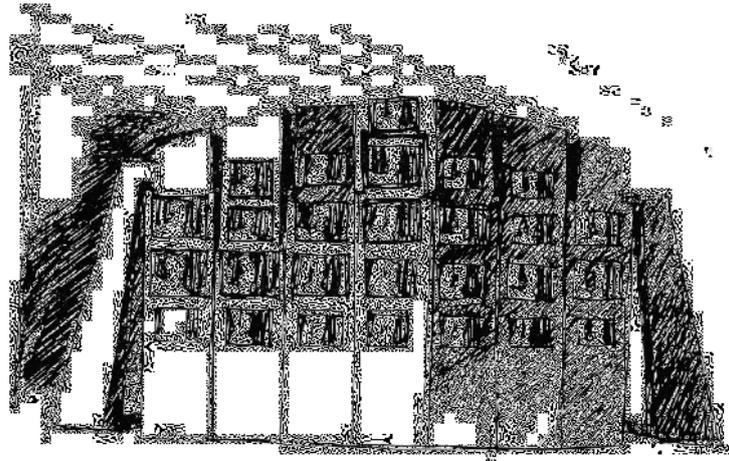
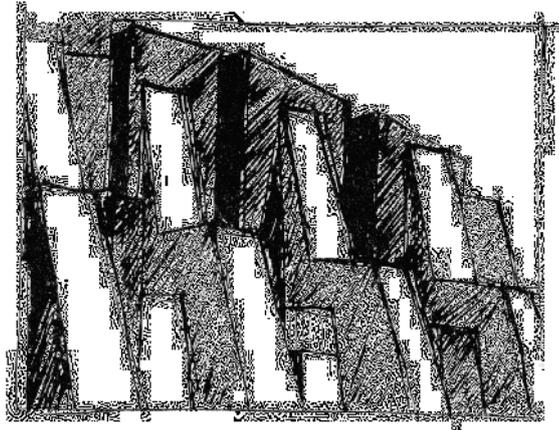
Patrick Louguet, CIRCAV-GERICO

---

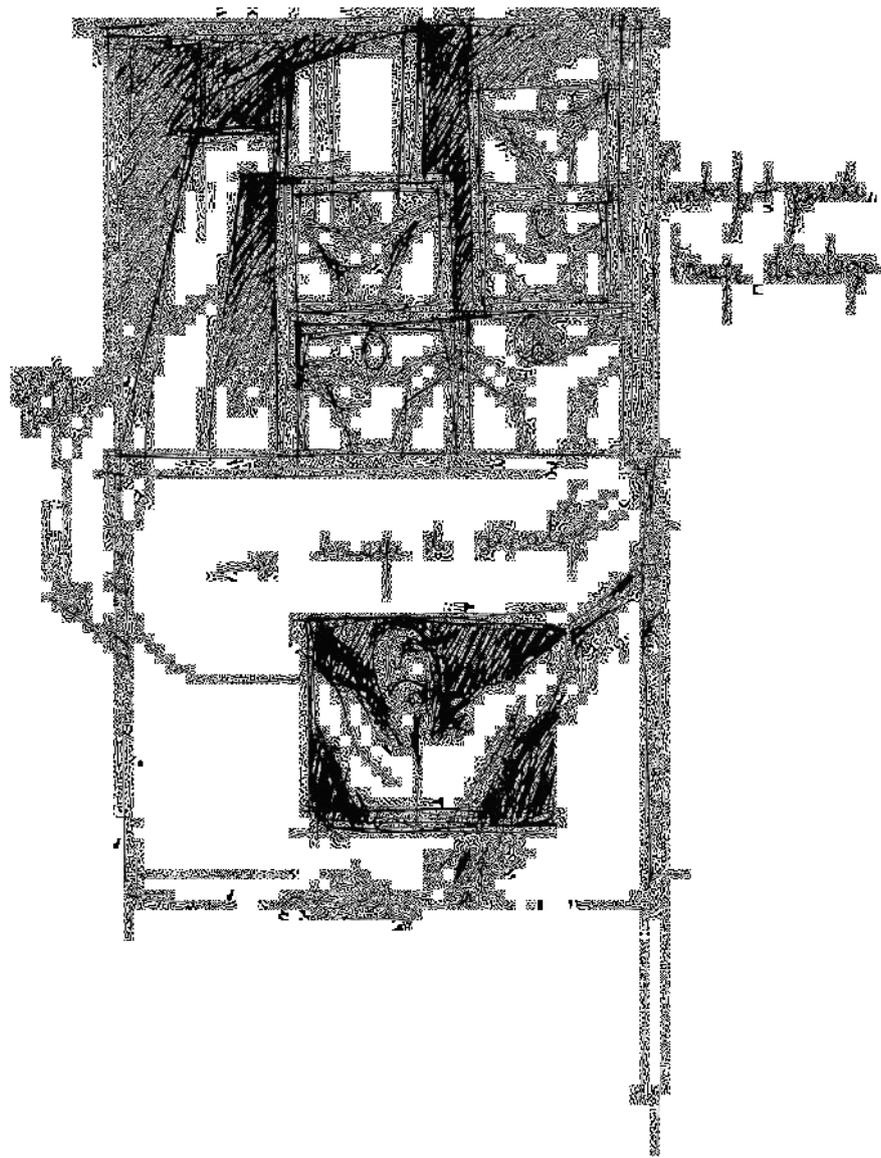
<sup>15</sup> Merleau-ponty sur les origines en Histoire de l'art où lui-même assume l'héritage philosophique de Husserl : [in *Signes* p 73 de l'édition de 1987, NRF-Gallimard ; 1ère Ed. en 1960.]

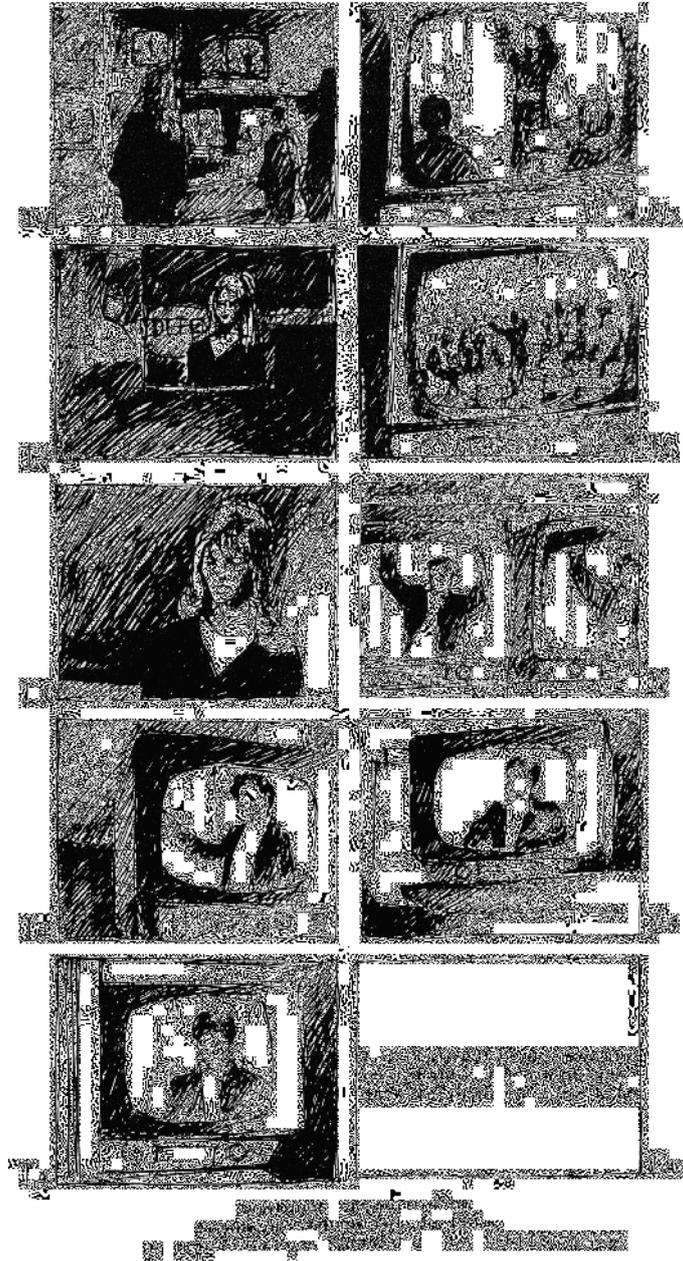
*"Husserl a employé le beau mot de Stiftung, – fondation ou établissement –, pour désigner d'abord la fécondité illimitée de chaque présent qui, justement parce qu'il est singulier et qu'il passe, ne pourra jamais cesser d'avoir été et donc d'être universellement, – mais surtout celle des produits de la culture qui continuent de valoir après leur apparition et ouvrent un champ de recherches où ils revivent perpétuellement. C'est ainsi que le monde, dès qu'il l'a vu, ses premières tentatives de peintre et tout le passé de la peinture livrent au peintre une tradition, c'est à dire, comme Husserl, le pouvoir d'oublier les origines et de donner au passé, non pas une survie qui est la forme hypocrite de l'oubli, mais une nouvelle vie, qui est la forme noble de la mémoire."*

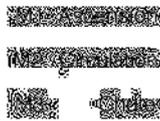
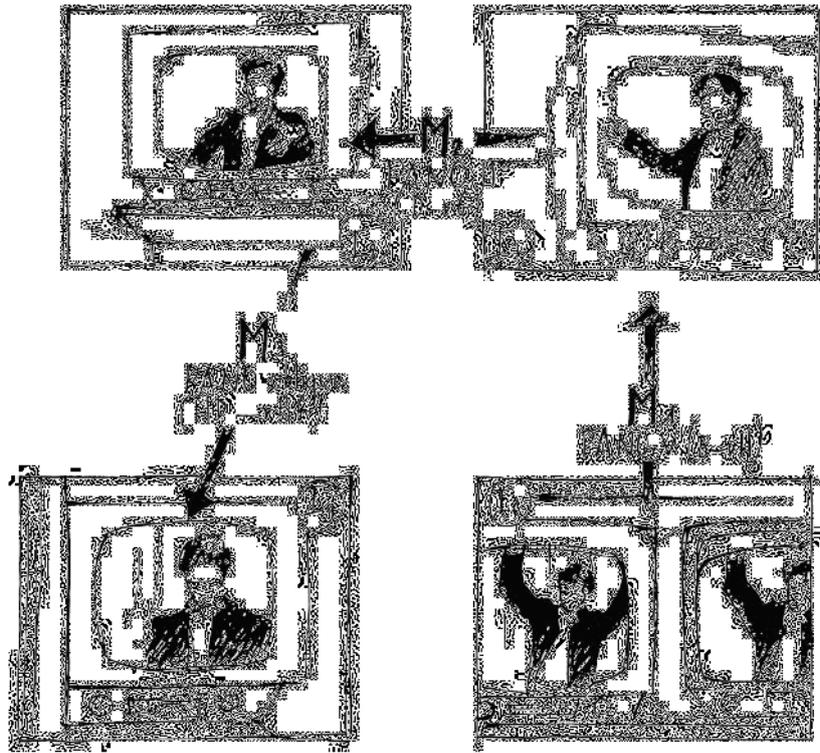
## **PLANCHES D'ILLUSTRATIONS**



3.









# **Le langage du corps**

(le cinéma de John Cassavetes)

par Soizïck DAVID



John Cassavetes est un cinéaste du verbe mais pas du discours. Les mots, chez lui, n'ont pas de contenu. Ils l'le peuvent comme chez Rohmer se retourner contre les bavards. Conscient du danger qu'ils représentent, le personnage cassavetien se méfie d'eux "*Quand tu parles vraiment, les gens peuvent te blesser. Quand tu parles, tu es vulnérable : si tu ne dis rien, tu es invulnérable*"<sup>1</sup>. Les personnages ont compris le risque de toute rhétorique, de toute confiance, aussi souvent ne s'adressent-ils qu'à eux-mêmes. Pour meubler un vide. Les mots recouvrent alors le silence. Estompent leurs angoisses. Rompent leur solitude ; ces longs monologues constituent pour eux une présence. Les personnages conversent avec à eux-mêmes s'expliquent, essaient de rationaliser leurs actions cherchent à éloigner le spectre de la folie. Des mots comme anti-dépresseurs ; comme dépense physique, pour améliorer le mental.

Les mots ne contiennent pas de référents communs à tous. Chacun dispose de ses propres signifiés. Aucun dialogue ne peut passer par eux. Une communication authentique, basée sur le seul verbe, est impossible. Les personnages ne parviennent pas ainsi à se comprendre, d'où l'échec, l'impasse en laquelle s'enlise toute conversation téléphonique. Il leur faut un langage qui s'adresse aux êtres tout entiers. Un langage qui permette d'atteindre toute la personne. Un langage du corps, où mimiques, gestes regards, élans sont primordiaux.

Les personnages de Cassavetes refusent la superficialité, l'artifice des relations sociales. Pourtant, ils se heurtent sans cesse à ces barrières. Pour briser leur carcan, ils se servent de l'alcool et des cigarettes. Et délient ainsi corps et mains. Musique, fumée, ivresse leur permettent de se libérer, de s'exprimer. La communication passe alors par les grimaces du visage, par les mouvements des membres et par des bruits buccaux, tous ces borborygmes, onomatopées, bégaiements, balbutiements et chants. Car si les mots ne renferment plus de sens commun, leurs tonalités, leurs intonations leurs montées et descentes restent significatives. Les mots expriment un état de nervosité, leur hauteur et débit permettent de mesurer le degré d'angoisse d'incertitude, en lequel se trouve le personnage. Ainsi dans *Love streams*, Sarah cherche, en un long monologue, à entrer en contact avec son frère, à comprendre son absence de réaction alors qu'elle vient de lui offrir une importante ménagerie, de reconstituer chez lui, une nouvelle arche de Noë.

Cette quête de relation passe donc par tout le corps. Par la dépense verbale de ce corps qui s'écroule, s'évanouit, épuisé par la

---

<sup>1</sup> Propos de John Cassavetes lors du tournage de *Husbands*, recueillis dans l'émission "Cinéma-cinemas"

circulation en lui de cette avalanche de mots. C'est seulement à ce stade, au tarissement de ce flux à cet effondrement total, que l'autre intervient. Ramasse cette "carcasse" fourbue, vidée et essaie de la ramener à la vie. La rencontre a alors lieu. Deux corps s'enlacent, l'un portant, supportant l'autre. En ce point ultime, la fusion se réalise. Chacun comprend le désarroi de l'autre. Le soulage dans sa solitude (*Faces et Love streams*).

Les films de Cassavetes sont donc pleins de ces figures qui chutent, mandant ainsi l'appui d'autrui. Pour comprendre, apprécier, aimer l'autre, il faut le toucher, danser ou se battre avec lui. L'amour naît donc d'une certaine violence. Deux personnes doivent se heurter, se bousculer l'une l'autre, pour mieux s'ouvrir l'une à l'autre. Tout rapport amoureux est d'abord un rapport de force<sup>2</sup>. On se méfie de l'autre, on le jauge, on le frappe, avant de l'enlacer. On le gifle avant de danser avec lui (*Faces*). Comme chez Nanni Moretti on tape, et pas seulement sur l'épaule, ceux qu'on aime ; on a besoin de leurs réactions, de leur éveil, même brusqués. Car, il faut être sûr de leur ouverture vers nous. Être sûr qu'ils comprennent, réalisent notre présence à leurs côtés, notre quête envers eux. Quête de rapports vrais. De rapports d'affection d'amour et d'émotion. Quête peut-être narcissique, mais tout personnage dort autant qu'il reçoit, et toute personne, dans cette danse, est acceptée. Narcissisme et générosité de ce cinéma. Cinéma où on se s'écoute pas, mais où on se touche et s'entend, où les personnages ne cessent de s'adresser à tout le monde. Aussi, Cassavetes multiplie-t-il les scènes dans les bars et les boîtes de nuit, lieux propices à tout propos. Mais, même lorsque ses personnages prennent l'avion (*Minnie and Moskowitz*), quand ils doivent exécuter un bookmaker chinois, ils continuent à parler aux gens qu'ils croisent, à ces compagnons de voyage furtifs et inconnus, à cette serveuse de restaurant. Là encore, ils ne peuvent supporter le vide. Ils doivent combler l'espace qui les sépare de deux villes. De New York à Los Angeles (cités symboliques pour Cassavetes et son œuvre, situées à la charnière de la production hollywoodienne et du cinéma indépendant). Stopper la peur. Bruiter, parasiter ce temps qui les sépare de la mon (*Meurtre d'un bookmaker chinois et Gloria*). Ces personnages occupent ainsi un temps et un espace. Ils ne communiquent pas ; les mots ne seraient suffire, mais ils existent de par cette énergie, qu'ils déploient encore. De par leurs occupations de l'espace sonore et visuel. De par leurs voix et gestes emphatiques. Alors, personne ne peut nier leur existence, ne peut les bafouer. Mabel fera front à sa famille tant qu'elle parlera, tant qu'elle balayera l'espace autour d'elle de ces gestes et mouvements effrénés. Tant que son corps fera barrage (*Une femme sous influence*).

---

<sup>2</sup> Thème majeur de *Minnie and Moskowitz*, film de 1970.

Le cinéma de Cassavetes est donc très tactile, palpable ; comme ses personnages, sa caméra s'approche de ces corps, les touche, essaie de les accompagner dans leurs mouvements. Mais les perd ou les fragmente, tant ceux-ci sont vifs, brusques, inattendus et quasiment incessants. Car tout arrêt peut être monel. Le silence signifie l'enfermement pour Mabel. Le repos la mort pour Cosmo Vitelli et Gloria (*Meurtre d'un bookmaker chinois* et *Gloria*). Le plan fixe peut pétrifier le corps. Et comme "le photographe doit lutter pour que la photographie ne soit pas la mort"<sup>3</sup>, le personnage cassavetien doit se battre pour que son squelette ne devienne pas la proie d'un cadre devenu prison (*Love streams*). Aussi s'efforce-t-il de déverser ses flux, son énergie, à l'extérieur du cadre cinématographique. À tendre ses mouvements vers lui, à pointer ses regards vers ce hors-champ. Ce hors-champ toujours présent, toujours senti, dans les films de Cassavete, ce hors-champ, voile persistant, qu'aucun format qu'aucune caméra, qu'aucun plan ne pourra jamais, par essence, entièrement appréhender, ce hors-Champ, champ d'expériences et d'investigations, moteur, mais aussi reflet de l'impuissance de ce cinéma, qui cherche à capter la réalité, l'authenticité des êtres et de leurs rapports entre eux.

Soizick David

---

<sup>3</sup> Roland Barthes : *La chambre claire, note sur la photographie, Cahiers du cinéma*, Gallimard, Seuil, 1980.



**L'eau-de-mort  
ou  
l'œil était dans la douche  
et regardait Norman**

(à propos du meurtre de Marion Crane dans *Psycho*)

par Bernard LECONTE



C'est un exercice périlleux qui est présenté ici : en effet, à partir de l'analyse textuelle d'un fragment filmique qui a souvent été visité puisqu'il s'agit d'un segment fort connu (mais pourquoi ne pas revenir sur les classiques), il sera tenté d'aborder, presque concomitamment trois aspects différents : une perspective segmentale, une question relevant d'une problématique métapsychologique du cinéma et une question proprement thématique, concernant, qui plus est, l'ensemble du film étudié. Il me semble, à la relecture de cet article qu'il s'agit d'une tentative de "l'entre-deux"<sup>1</sup> -ou du "trop-plein" qui, abusivement peut-être, mêle les genres, les problématiques et les perspectives. On jugera de ce fait, plus tard, à la suite de la lecture. Mais, avant tout, il faut dire le plaisir (pervers) qui a été éprouvé face au magnétoscope, pour arriver "mettre à plat" l'ensemble des plans qui sert de support à cette analyse, ensemble que l'on retrouvera en annexe, alors qu'au départ, cette analyse ne savait pas exactement où elle allait déboucher.

Soit un fragment de 15' 10" qui, en 134 plans, conduit Marion Crane (M), de la salle de bain de la chambre n° 1 du motel Bates où elle va trouver la mort, à l'engloutissement de sa voiture dans un marais boueux proche du motel. Cette courte analyse prendra conjoncturellement comme point nodal (car elle est centrale), la scène dite du "meurtre sous la douche", bien que l'on puisse émettre des réserves quant à ce choix<sup>2</sup>, ceci afin de tenter de voir comment, dans ce fragment tout particulièrement, mais aussi dans le reste du film, Hitchcock tisse une effrayante problématique de l'eau.

Situons tout d'abord le contexte de notre corpus :

En fuite, Marion vient de changer de voiture ; la nuit arrive, la pluie commence à tomber et, aveuglée, notre héroïne provisoire quitte la route principale et s'arrête dans un motel fort peu fréquenté. François Truffaut<sup>3</sup> résume ainsi le segment qui fait l'objet de cet article : *"Avant de se coucher, Marion prend sa douche quand, brusquement la vieille femme<sup>4</sup> surgit et la tue d'une douzaine de coups de couteau puis dis paraît comme elle était venue.*

*Norman réapparaît en criant.' "Mère, du sang, du sang !" Il considère le tableau sanglant et semble réellement désolé. Il procède alors à une scrupuleuse remise en état des lieux, nettoie la salle de bain, efface toute trace du crime, transporte le corps de Marion, ses bagages (ainsi que l'argent) dans le coffre arrière de la voiture de la jeune femme. Enfin il se débarrasse de la voiture en la laissant s'enliser dans un étang noirâtre."*

---

<sup>1</sup> Voir de l' "entre-trois".

<sup>2</sup> Cf. infra.

<sup>3</sup> *Le cinéma selon Alfred Hitchcock*, Robert Laffont, Paris, 1966.

<sup>4</sup> La "mère" de Norman Bates que l'on avait précédemment entendu s'emporter contre son fils, à propos de l'invitation à dîner, faite à Marion.

Raymond Bellour<sup>5</sup>, généralement très attentif au signifiant princeps, écrit que " *le temps de la rencontre*<sup>6</sup> (au sens large) est dénué de tout effet ponctuatif : "aucun fondu entre l'instant où Marion quitte brusquement le garage où elle échange sa voiture et l'instant où sa nouvelle voiture disparaît dans les eaux."

C'est pourtant faux ; il existe, au moins, une forte articulation énonciative, sous forme d'un frappant fondu-enchaîné entre le trou d'évacuation de la baignoire par lequel s'écoule une eau sanguinolente, d'une part, et l'œil fixe de Marion morte, d'autre part. On verra plus loin que d'autres effets, diégétiques ceux-ci, peuvent être considérées comme des marques ponctuatives. Il ne s'agit pas ici de relever une glissade dénotative, mais de bien pointer que, si cette erreur a été commise, c'est que la coulée narrative classique et lisse de *Psycho* y invitait parfaitement.

Mais il est temps de revenir à notre fragment :

Le plan/00/en sera constitué par la représentation du tableau que soulève Norman Bates (N) dans la pièce qui jouxte le bureau du motel et derrière lequel un trou dans la cloison lui permet d'épier la jeune femme.

Le plan/0/donnera à voir le profil de N face au trou de la cloison et le suivant, le plan 1 de notre corpus, nous présentera Marion se préparant pour sa douche. Le dernier plan du fragment étudié, se terminant par un fondu au noir, présentera la voiture s'enfonçant - enfin - dans l'eau boueuse du marais.

Voici pour les limites.

Apparemment, une grande continuité, une grande fluidité narrative ; mais, en y regardant de plus près, trois segments autonomes apparaissent : 1/la douche, 2/le meurtre et 3/1er nettoyage de la salle de bain, le transport du corps et l'immersion de la voiture.

Dans un article déjà ancien mais toujours valide<sup>7</sup> Christian Metz écrivait :

*"L'analyste du film classique est (. . .) en droit de considérer comme un segment autonome (un seul) tout passage du film qui n'est interrompu ni par un changement majeur dans le cours de l'intrigue, ni par un signe de ponctuation, ni par l'abandon d'un type syntaxique pour un autre."*

*Celle définition du segment autonome par un triple critère aboutit à distinguer dans un film, en moyenne, des segments nettement plus nombreux et nettement plus courts qu'on ne le fait d'ordinaire (sous le nom générique de séquences)."*

Si l'on en croit ce texte, doivent donc se croiser et se recouvrir un

---

<sup>5</sup> *Psychose, névrose, perversion*, in *L'analyse du film*, ça-cinéma, Albatros, 1979, p. 295. <sup>6</sup> Entre Marion et Norman.

<sup>6</sup> Entre Marion et Norman.

<sup>7</sup> "Ponctuations et démarcations dans le film de diégèse" in *Essais sur la signification au cinéma* (t. 2), Klincksieck, 1972, p.129.

critère narratif, un critère ponctuatif et un critère syntagmatique.

Narrativement, dans notre corpus, l'amont du meurtre (N épiait le déshabillage de M, cette dernière commençant à se doucher pendant que N est retourné dans la maison qui surplombe le motel et le serein début de la douche), et sa suite (Je méticuleux nettoyage, le transport du corps et son immersion) tranchent nettement avec l'assassinat lui-même.

Syntagmatiquement, toujours dans le vocabulaire metzien, il s'agit successivement d'un "syntagme alterné" ("... *deux ou plusieurs séries événementielles*" [présentées] de façon telle qu'à l'intérieur de chaque série les rapports temporels soient de consécution, mais qu'entre les séries prises en bloc le rapport temporel soit de simultanéité"), d'une "scène" ("... *prises de vue séparées, ultérieurement raccordées* [...] un lieu, un moment, une petite action particulière et ramassée"), puis d'une "séquence ordinaire" ("*on se contente de sauter des moments*" jugés sans intérêt pour l'intrigue<sup>8</sup>).

D'une manière ponctuatrice, le fondu-enchaîné qui clôt la scène du meurtre a déjà été signalé. Il faut y ajouter le "cerclage" tendant à présenter un "effet d'iris", cerclage qui entoure M commençant à se déshabiller. Il s'agit là de ce que je nommerai une "ponctuation diégétique" car cela correspond au bord du trou par lequel N (et nous) regarde (regardons) M et délimite un hors-champ circulaire. Ceci, me semble-t-il, doit être pris en compte : Metz, dans l'article précédemment cité ne parle que d'"*effets optiques*"<sup>9</sup>, (essentiellement iris, rideaux, caches, fondus au noir, fondus-enchaînés) ; il insiste plus loin<sup>10</sup> sous la forme suivante : "*je ne me suis posé la question de la ponctuation que devant un effet optique*", sans évoquer (ce qui me semble un manque), l'équivalent formel de ces procédés inscrits dans la diégèse elle-même<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> Ces éléments de définition sont extraits de C. Metz, *Problèmes de dénotation dans le film de fiction* in *Essais SUT la signification au cinéma*, tome I, Klincksieck, 1968, p. 130-131.

<sup>9</sup> *Ponctuations et démarcations ...*, p.115.

<sup>10</sup> Ibid. p.122.

<sup>11</sup> Deux rapides exemples à propos de deux plans de coucher de soleil: celui du "fondu au vert" qui termine *Le rayon vert* d'E. Rohmer et celui du fondu au noir diégétique inclus dans *La captive du désert* de R. Depardon; quand la caravane emmenant la prisonnière traverse lentement toute la largeur de l'écran cinémascope, alors que le soleil descend, tout aussi lentement sous la ligne d'horizon, pour laisser le plan disparaître dans le noir de la nuit tombée. Il s'agit, d'un "véritable" fondu au noir.

Ou encore, Oja Kodar, à la fin de *Vérités et mensonges*, passant, en gros plan, devant O Welles, produit quasiment un effet de volet.

A contrario, dans le même filin, le diabolique réalisateur de *Citizen Kane*, dans un magnifique effet de montage et par un effet optique additif de simples parallèles striant, d'une manière variable, une photo de Picasso à sa fenêtre, donne à croire que le vieux peintre épie, derrière son store vénitien mobile, les passages de la belle Oja devant sa maison. Il s'agit donc ici d'un "effet optique diégétisé" et non,

On trouvera, enfin, le fondu au noir sur lequel se termine notre corpus.

Trois séries narratives, trois types syntagmatiques, trois marques ponctuelles = trois segments autonomes, à travers lesquels sera abordée la présence graduée de l'élément aqueux.

Si j'ai tenu à présenter, en amont du fragment qui va être étudié, un plan/00/et un plan/0/<sup>12</sup>, c'est que le premier de ces deux plans nous donne furtivement à voir un tableau qui pourrait bien représenter les prémices de la tentative de viol de Suzanne et les vieillards<sup>13</sup>, dans un paysage champêtre comportant une rivière ou un étang (dans le jardin de Joachim, son époux) où Suzanne *"désira se baigner comme elle l'avait fait la veille et l'avant-veille"*<sup>14</sup> et, enfin, que le plan suivant inscrit le dispositif pulsionnel du cinéma au cœur même de la diégèse en objectivant l'œil de N devant le trou de la cloison à travers lequel il va contempler M.

Ces deux éléments - l'eau, le regard - seront retrouvés tout au long de ce qui nous occupe ici.

### **La douche**

Tout commence dans le calme au cours des 8 premiers plans : Nous assistons, sans culpabilité voyeuriste (puisque cette activité est relayée par N) aux agréables prémices du bain d'une bien jolie jeune femme ; seul élément pouvant préfigurer l'imminence du drame, le cerclage de M, mais dans lequel elle n'est pas enfermée puisqu'elle peut, par un effet de hors-champ, en sortir et y entrer à volonté. Nous la quittons pour suivre N dans la maison surplombant le motel et la retrouvons faisant ses comptes et, prudente, déchirant la feuille en petits morceaux, avant de s'en débarrasser grâce à la chasse d'eau des toilettes : deuxième apparition d'une eau "pas très claire", si l'on accepte de considérer la rivière du tableau du plan 00, comme la première de ces occurrences. Les plans suivants (17 à 25) nous donnent à voir une "eau limpide" au cours du début de la douche, sous laquelle M, toute à son insouciance, joue avec l'eau et jouit de l'eau qui ruisselle sur son corps. Dans ce court moment, ce sera la seule fois que l'eau sera sereinement et agréablement présentée.

---

comme dans notre corpus, d'un élément de la diégèse produisant l'équivalent d'un effet optique.

<sup>12</sup> Voir découpage joint en annexe.

<sup>13</sup> *"Voici que les portes du jardin sont fermées, personne ne nous voit et nous sommes pleins de désir pour toi ; donne-nous donc ton assentiment et sois à nous. Sinon, nous témoignerons contre toi qu'un jeune homme était avec toi et que c'est pour cela que tu as renvoyé les jeunes filles."* Ancien testament, suppléments grecs au livre de Daniel, XIII.

<sup>14</sup> Ibid.

### Le meurtre

Les choses changent au milieu du plan 26, quand, brusquement, le rideau de bain s'ouvre et que "la mère" lève une première fois son couteau. À partir de ce moment, dans l'impressionnante série de champs/contre-champs qui va suivre ; "la mère", menaçante (armement du couteau), est souvent présentée de la place diégétique de M, à travers le jet d'eau qui, tout à la fois, les sépare et les rapproche. Au cours des derniers coups (M en aura reçu 10 en tout), l'eau est franchement "souillée" par le sang qui, abondamment, se mêle à elle, alors que, jamais, le sang n'avait été visible antérieurement. Cette séquence dite du "meurtre sous la douche" est trop connue pour qu'il soit utile d'y revenir trop explicitement et trop longuement.

*"À propos de cette séquence (...) Hitchcock à toujours gardée une attitude réservée. Et à juste titre, car il avait délégué sa conception et son tournage à Saul Bass" écrit un des analystes-biographes<sup>15</sup> de notre cinéaste. Ce fait semble quasi-confirmé par Janet Leigh qui, d'après la même source<sup>16</sup>, déclare : "Le planning de la séquence de la douche à été laissé à Saül Bass et Hitchcock à suivi son story-board avec précision. À cause de cela, et bien que nous ayons passé presque une semaine, tout s'est passé de façon très professionnelle et très rapide." Si l'on en croit Saül Bass, seuls les plans 56 et 68 de notre numération (à savoir, le dernier coup de couteau et le sang s'écoulant dans la baignoire), c'est-à-dire les plans les plus violents, auraient été ajoutés à la demande expresse d'Hitchcock qui ne manquait pourtant pas de donner force détails à François Truffaut, sans mentionner Saül Bass : "On m'avait fabriqué un merveilleux torse factice avec le sang qui devait jaillir sous le couteau. J'ai préféré utiliser une fille, un modèle nu, qui doublait Janet Leigh. De Janet, on ne voit que les mains, les épaules et la tête. Tout le reste, c'est avec le modèle. Naturellement, le couteau ne touche jamais le corps, tout s'est fait au montage"<sup>17</sup>.*

Que cette séquence soit due à Saul Bass ou à Hitchcock, peu importe ; elle est tellement connue<sup>18</sup>), tellement représentative, tellement "hitchcockienne", qu'il n'était pas question de la scotomiser ici.

En tout état de cause, on notera que l'eau n'est "souillée" que, terminalement, à l'occasion de la violence de l'acmé des tout derniers coups de couteau.

---

<sup>15</sup> Donald Spoto, *La face cachée d'un génie - La vraie vie d'Alfred Hitchcock*, Albin Michel, 1989, p. 450.

<sup>16</sup> Ibidem p. 451.

<sup>17</sup> Op. cit., *Le cinéma suivant...*

<sup>18</sup> Cette séquence est quasiment emblématique de l'ensemble du film, voire de l'ensemble de l'œuvre hitchcockienne; on notera à ce propos que c'est un de ses photogrammes qui figure en couverture l' "édition définitive" des entretiens Hitchcock-Truffaut (Ramsay, 1983).

## **Le nettoyage de la salle de bain, le transport du corps et l'immersion de la voiture**

Cette "séquence ordinaire"<sup>19</sup> se subdivise narrativement en trois sous-ensembles :

Dans les premiers (plans 69-97), N nettoie le sang et tente donc d'effacer les marques de son crime. L'eau, à défaut d'être purificatrice' a une fonction d'effacement, tout comme, symétriquement, au plan 16, lorsque M jetait sa feuille de comptes prudemment déchirée en petits morceaux.

Il est logique qu'il n'y ait pas d'occurrence aqueuse repérable pendant tout le transport du corps de M.

Par contre, du plan 118 au fondu au noir terminal, c'est le thème de l'eau fangeuse du marais englutissant la voiture (contenant le corps de M, ses effets et les 40.000 dollars dérobés) qui va dominer.

### **Norman comme spectateur/ le spectateur comme Norman.**

Nous avons vu que le regard du spectateur était, au début de notre fragment, relayé par celui de N contemplant M qui s'apprêtait à se doucher ; pendant le début du meurtre lui-même, la caméra (et donc le spectateur) seront alternativement positionnée à la place de M ou de N, mais, au fur et à mesure, que s'abattent les coups de couteau, c'est la vision de N qui va s'imposer, comme si Hitchcock abandonnait petit à petit son héroïne de départ pour ne plus s'intéresser qu'à la fureur misogyne et meurtrière de N. Plus loin, la rupture sera complètement assurée avec les 7 gros plans de contre-champ (par rapport à la voiture qui s'enfonce dans le marais) du visage de N qui passe de l'inquiétude la plus vive (quand la voiture, dans un premier temps, refuse de couler), à la satisfaction la plus ostensible (quand les eaux boueuses la recouvrent).

J'ai eu l'occasion de projeter ce segment de nombreuses fois ; j'ai souvent regardé le visage des spectateurs ; j'ai toujours constaté qu'ils souffraient avec le meurtrier quand la voiture flottait, puis étaient soulagés quand l'eau la recouvrait.

N sourit ; la voiture disparaît et, dans la néantisation d'un fondu au noir, M est expulsée de la fiction. Nous sommes à la 57e minute du film<sup>20</sup> et désormais, pendant plus de trois quarts d'heure, le transfert<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Le vocabulaire metzien est toujours utilisé ici.

<sup>20</sup> "Enfait, la première partie de l'histoire es/ exactement ce qu'on appelle ici, à Hollywood, wn "hareng rouge", c'est-à-dire un truc des/ini à di/owner votre allen/ion, afl/J'l d'intensifier le meurtre, afin qu'il constitue, pour VOIS, WU! surprise totale. Il itail nécessaire qwe tou: le diblll soù volontairemen: wn peu long, tou: ce qwi constitue le vol de l'argent etlafuè« de Jane/ Leigh, afin-d'aiguiller le public sur la question, est-ce qwe lafille se fera prendre oWflOn? SOWW'MZ-VOISde /nOn insistance sur les quarante mille dollars.j'ai travaillé avant lefilm, pendant le film et jusqu'à la fin du

peut avoir lieu et nous ne nous intéresserons plus qu'à l'enquête et, surtout, à la schizophrénie de Norman (ressemblant fort à celle du spectateur, coincé entre son statut biologique dans la salle et l'identification à laquelle le spectacle cinématographique le convie).

Le dédoublement de Norman viendra diégétiquement s'éclairer dans les derniers moments du film, de par le discours que tient le psychiatre-expert devant la cour. Le spectateur devra gérer le sien...

### **Et l'eau dans le reste du film ?**

Après ce détour, revenons à la problématique de l'eau. Claire en début de corpus, sanguinolente en son centre, elle devient effaçante puis carrément fangeuse pour, finalement, engloutir le cadavre de M.

D'autres apparitions se trouvent dans le reste du texte filmique ; tentons de les relever rapidement, par ordre d'occurrence :

Au tout début du film quand, dans une chambre d'hôtel, Marion se trouve avec Sam, son amant, le dialogue nous apprend que, par faute de temps, le léger repas emporté n'a pas été consommé et un insert nous montre un plateau sur lequel sont placés 2 sandwiches, un gobelet en carton, 2 verres, une bouteille de soda et une grande **carafe d'eau**.

Dans l'agence de Tom Cassidy, le bureau de Marion est orné de deux immenses photographies, l'une représentant un large **cours d'eau** et l'autre, au contraire, un paysage désertique. Notre héroïne provisoire travaille sous la représentation d'une dune aride.

Avec un aspect beaucoup moins "clean", la **salle de bain** qui jouxte la chambre de Marion à Phoenix et que l'on aperçoit par la porte ouverte, ressemble fort à celle dans laquelle, plus tard, le meurtre aura lieu.

C'est dans les **toilettes** du garage que Marion s'isole pour prélever les 700 dollars qui lui sont demandés pour l'échange de sa voiture.

C'est **la pluie** et l'éblouissement diffractant qu'elle occasionne, éblouissement *da* aux phares des voitures qui vont en sens inverse qui, probablement, font que Marion quitte la route principale et s'arrête dans le motel Bates dont elle aperçoit l'enseigne.

Marion confiera à Norman : "Je voudrais trouver une petite île déserte. " ; ce dernier lui dira plus tard : "**La pluie a cessé, ça n'a pas duré longtemps**".

Pour poursuivre, il n'est pas utile de revenir sur les occurrences aqueuses qui ont été relevées dans notre corpus : il en a été question antérieurement.

---

*tournage pour augmenter l'importa nu th cet argent .," Op. Cit. Le cinéma suivant Hitchcock.*

<sup>21</sup> *"On commence par trembler pour une voleuse, ensuite on tremble pour un assassin et, enfin, lorsqu'on apprend que cet assassin à un secret, on souhaite qu'il se fasse prendre pour avoir le fin mot th l'histoire." Ibid.*

Plus loin, on entendra Norman confier à Arbogast : "Je n'aime pas l'odeur de **moisi**".

C'est dans la **cuvette des toilettes** que l'on trouve un morceau de feuille de papier qui atteste que Marion a séjourné dans la chambre n° 1 du motel Bates avant de disparaître.

Quand Lila inspecte la maison suspecte à la recherche de Mme Bates, on voit des tableaux champêtres présentant une rivière.

Dans ce même segment, une marine orne l'ancienne chambre d'enfant de Norman.

Enfin, immédiatement après la conclusion explicative de l'expert et le plan de Norman délirant, seul, dans sa cellule, on nous montrera ostensiblement que c'est de l'étang dans lequel elle avait été immergée, qu'est sortie la voiture de Marion.

Il ne s'agit que d'un rassemblement de petits faits ; peut-être, peuvent-ils être mis en faisceau ou, pour le moins, on peut, aisément, s'apercevoir de deux choses :

Premièrement, que l'eau n'est pas utilisée dans ses fonctions les plus communes, à savoir, boire ou se laver (la carafe d'eau du début n'a pas été utilisée puisque les amants n'ont pas pris le temps de manger et Marion n'a guère le temps de se mouiller avant que ne surviennent les premiers coups de couteau).

Deuxièmement, que partout, l'eau est, pour le moins, trouble ou accolée à une situation diégétique difficile pour celui ou celle qui nous est montré.

Faut-il en conclure qu'Hitchcock n'aimait pas l'eau<sup>22</sup> ou, plus exactement, qu'il en faisait un élément maléfique ? Ce serait aller un peu vite en besogne. On remarquera seulement deux choses :

D'une part, que toutes les transactions (achat de la maison, échange de la voiture et location de la chambre) sont faites "en liquide"<sup>23</sup>. Et, ici, c'est l'argent qui est le moteur de toute cette sombre histoire.

D'autre part, que les génériques de début et de fin opposent des lignes horizontales (comme celles que l'on pourrait voir à la surface d'une étendue d'eau calme) qui, à la fois, déchirent et raccordent les noms qui nous sont donnés à lire, et des verticales agressives.

De la même manière (comme le dit Hitchcock à Truffaut) s'opposent l'horizontalité de l'architecture du motel et la verticalité du "gothique californien" de la menaçante maison qui le surplombe.

Bernard Leconte,

CIRCAV·GERICO, université de Lille 3.

ANNEXE LE CORPUS RETENU

---

<sup>22</sup> il serait trop facile d'évoquer qu'il a été dit que, passablement porté sur la bouteille, Hitchcock préférerait l'alcool !

<sup>23</sup> On pourra objecter que la v.o. dit "cash" !

00 PR ; N en amorce gauche décroche le tableau qui cache le trou de la cloison et s'en approche.

0 GP, visagé de N de profil ; l'œil droit est violemment éclairé.

#### IRIS DIEGETIQUE

1 PM, effet de cerclage au bord du cadre ; M laisse tomber sa robe et commence à ôter son soutien-gorge ;

2 TGP, œil droit de N ; la pupille est éclairée par le rai de lumière du trou de la cloison.

3 Idem plan 1 ; M finit d'enlever son soutien-gorge.

4 Idem plan 2.

5 Idem plan 3 ; M entre dans le champ par la D, enfle une robe de chambre et se dirige vers la salle de bain, se ravise et sort par la D.

6 GP, N s'éloigne du trou (violent faisceau lumineux sur son visage) et raccroche le tableau.

7 PR, Cpl ; N hésite, tourne la tête s'approche de la porte de la petite pièce (pano d'accompagnement GD) et l'ouvre.

8 GP, Cpl, N sort (trav DG), s'arrête, regarde vers la maison et se dirige vers elle ; précédé par la caméra (trav circulaire puis pano GD).

9 PG, Cpl ; la maison, N se dirige vers elle.

10 PM ; hall intérieur de la maison, précédé par son ombre, N passe la porte et traverse le champ de D à G.

11 PM ; N s'arrête au bas de l'escalier, semble hésiter et s'éloigne sur la G dans la profondeur de champ, le long de l'escalier.

12 PM, N entre dans une pièce du rez-de-chaussée et s'assied, apparemment pensif.

13 PR, Cpl ; M écrit à sa table dans la chambre.

14 TGP, pl ; carnet de comptes bancaire (on lit en haut de la page ouverte : "First Security Bank of Phoenix") et feuille de carnet : M fait ses comptes (on lit une soustraction :  $40.000 - 700 = 39.300$  ; le reste, en train de s'écrire, probablement le prix de la chambre du motel, est illisible).

15 M réfléchit, déchire la feuille, se retourne (trav circulaire), se lève et se dirige (pano DG) vers la porte de la salle de bain. (idem plan 13).

16 GP, pl ; M jette les morceaux de la feuille qu'elle vient de déchirer dans la cuvette des WC et, hors-champ, tire la chasse d'eau.

17 PR, M se relève, ferme la porte et se dirige vers la baignoire en enlevant sa robe de chambre.

18 PR, pl sur les jambes de M qui laisse tomber sa robe de

chambre, enjambe le rebord de la baignoire et tire le rideau derrière elle.

19 PM ; silhouette de M derrière le rideau.

20 PR ; M se relève et lève les yeux vers la pomme de la douche de laquelle l'eau commence à couler.

21 GP ; pomme de la douche, plein cadre.

22 Idem plan 20 ; M de face, sous l'eau, se savonne le cou.

23 M, de profil, se savonne les épaules, sourit, lève la tête et se tourne pour que le jet l'atteigne de toutes parts.

24 GP ; la pomme de douche, de profil.

25 GP ; visage de M, de profil.

26 GP ; visage de M de face, sous le jet ; elle continue extatiquement à jouir de l'eau qui coule sur son corps et, à l'arrière-plan, c'est-à-dire d'une manière floue, sur le rideau qui va s'ouvrir, se profile l'ouverture de la porte puis l'ombre de "la mère". Le rideau s'ouvre

#### EFFET DE VOLET

26 bis et, en contre-jour, "la mère", en PR, lève une première fois son couteau.

27 PR ; M, surprise, se retourne.

28 GP ; visage de M, hurlant.

29 TG P ; bouche ouverte de M.

30 PR ; en contre-champ, buste de "la mère", de profil, vu à travers le jet de la douche, abaissant son couteau.

31 PR; M, en bas du cadre a été atteinte par le premier coup de couteau

32 PR; "la mère" a de nouveau le couteau dressé pour armer son deuxième coup.

33 GP ; M cherche à détourner l'arme.

34 PR ; M est de nouveau touchée (2e coup).

35 GR ; visage de M qui s'effondre sur la G du cadre.

36 PR, pl ; le couteau s'approche, de nouveau de M qui tente de bloquer le poignet de "la mère" .

37 TGP ; visage de M, hurlant.

38 PR ; nouvelle attaque du couteau de "la mère" (3e coup).

39 Idem plan 32 (armement du 4e coup).

40 GP ; visage de M tombant sur la G.

41 Idem plan 39 ; armement du 5e coup.

- 42 GP ; visage ballotté de M qui traverse le champ de G à D.
- 43 GP ; visage de "la mère" à travers le jet (armement du 6e coup).
- 44 Idem plan 42.
- 45 Idem plan 43 ; armement du 7e coup.
- 46 Idem plan 40 ; GP, visage de M tombant de D à G.
- 47 Idem plan 45 ; armement du 8e coup.
- 48 PR, pl ; la lame s'approche du ventre de M.
- 49 Idem plan 46 ; visage de M .
- 50 GP, Cpl ; la lame, levée très haut, à travers le jet (armement du 9e coup).
- 51 PR ; buste de M, qui tente d'esquiver.
- 52 Idem plan 40.
- 53 PR ; M, en bas du cadre reçoit un 9e coup.
- 54 PR, pl ; jambes de M vacillant, alors que le sang s'écoule dans la baignoire.
- 55 GP ; visage de M, de profil et qui tombe vers la G.
- 56 PR, pl ; M, au cours de la chute et en bord du cadre ; le couteau la frappe encore (10e coup).
- 57 Idem plan 54.
- 58 TGP ; la main (floue) de M s'approche de la caméra, disparaît vers le bas en ne laissant dans le cadre que le carrelage de la douche.
- 59 GP, Cpl ; tête de "la mère" (de dos) qui s'éloigne.
- 60 PA, pl ; vue à travers le jet de la douche, "la mère" s'éloigne de la baignoire, de dos, et tourne vers la G dans la chambre.
- 61 TGP : la main G de M se recroqueville dans un spasme et glisse le long du carrelage
- 62 PR ; en bas du cadre, visage et bras de M contre le carrelage ; les yeux papillotent ; la main glisse vers le bas et le visage, glissant lui aussi, est, néanmoins, toujours droit ; le bras D se lève convulsivement, puis s'abaisse vers la G du cadre.
- 63 TGP ; la main D de M se referme convulsivement sur la bordure du rideau de bain.
- 64 PM, pl intégral ; M, affaissée dans la baignoire.
- 65 TGP, Cpl ; la tringle du rideau de bain dont les anneaux cèdent un à un quand le rideau est arraché dans la chute de M.
- 66 PR ; chute du bras D de M hors de la baignoire, entraînant également celle du rideau-linceul.

67 Idem plan 21.

68 GP -> TGP ; les pieds de M, l'eau et le sang qui s'écoulent, trav latéral vers le trou d'écoulement de la baignoire, trav avant vers le trou dans lequel s'écoulent circulairement l'eau et le sang.

#### FONDU-ENCHAINE

69 TGP -> GP, trav ar; œil ouvert de M morte, puis, visage de Mausol.

70 Idem plan 24.

71 GP -> PM -> GP-> PM -> PG ; pano GD puis pano-trav vers la chambre, avec un arrêt insistant sur le paquet contenant l'argent, et pano vers la fenêtre, à travers laquelle on peut voir la maison dont N sort en courant.

72 PG ; la maison, vue de l'autre côté de la fenêtre (par rapport au plan 71) ; on aperçoit, en fin de plan, N qui, en courant, s'approche du motel.

73 PM -> PR ; N entre dans la chambre, traverse le champ de D à G, se précipite vers la salle de bain.

74 PR ; N s'arrête sur le seuil de la salle de bain, se retourne et met sa main sur sa bouche, comme un enfant pris en faute.

75 PR, pl ; en se retournant, N fait tomber à ses pieds une des gravures qui était accrochée à la cloison.

76 GP ; N, la main sur la bouche ; il tourne la tête vers sa D.

77 PM ; N se retourne, va fermer la fenêtre (pano DG), se dirige vers la petite table (pano GD), s'y assied, se relève et va vers la porte de la chambre pour l'ouvrir (amorce, en gros plan, on voit le paquet contenant les 40.000 dollars.

78 PM ; N sort de la chambre [pano DG], s'essuie les mains, tourne la tête vers la D, se dirige vers le bureau. Il ouvre la porte, entre dans le bureau, en ressort muni d'un balai puis se dirige [pano GD] vers la chambre.

79 PM, pano circulaire DG ; N ouvre la porte de la chambre [le paquet de dollars est toujours en amorce] et entre vers la salle de bain.

80 PR, Cpl ; devant la douche, il contemple le carnage, ferme l'eau qui coule toujours, se tourne vers le corps de M, avant de sortir et d'étaler le rideau de bain devant la porte de la salle de bain [pano circulaire].

81 GP ; les mains de N aplatissent le rideau à terre.

82 PA ; N se relève [pano vertical ascendant] puis se baisse vers M [pano vertical descendant] avant de traîner M sur le rideau et de l'enjamber vers la D.

83 GP, pl ; les mains de N pleines de sang.

84 GP, Cpl, pano GD ; N regardant ses mains.

8S GP ; les mains de N filant vers la G.

- 86 GP, pano GD ; ne [visage] se dirige vers la G.
- 87 GP ; N (mains) s'approche du lavabo, ouvre le robinet, se lave et nettoie soigneusement le lavabo.
- 88 PR ; N s'égoutte les mains, les essuie contre le revers de son veston et se penche pour ramasser le balai.
- 89 GP, pl ; le balai nettoyant la baignoire pleine de sang.
- 90 PR, pl ; N nettoie la baignoire.
- 91 GP ; pieds de N qui lave le carrelage de la salle de bain, près de la cuvette des *W-C*.
- 92 PR, Cpl ; N continue à nettoyer puis pose le balai.
- 93 GP, N tire une serviette du porte-serviette.
- 94 PR, pl, pano GD ; N essuie le carrelage de la baignoire.
- 9S GP, pl ; essuyage du sol.
- 96 PR, pl ; N pose la robe de chambre de M sur la chasse d'eau et continue son nettoyage du sol.
- 97 GP, pl ; la serviette et le balai sont mis dans le sceau.
- 98 PR, pl, pano GD ; N sort de la salle de bain et se dirige vers la porte de la chambre.
- 99 PM, N sort de la chambre, se dirige vers la voiture de M, effectue une manœuvre de manière à ce que l'arrière soit près de la chambre n° 1 et se dirige vers le coffre arrière.
- 100 PR, pl ; N contourne l'aile arrière G et ouvre le coffre de la voiture.
- 101 PM ; la voiture étant de face, dans le champ, N, dans la profondeur de champ, ouvre la porte de la chambre.
- 102 PR ; N dans la salle de bain se dirige vers M [pano GD] referme le rideau de bain sur le corps.
- 103 PM, pano GD ; N prend M dans ses bras et se dirige vers la porte.
- 104 PM ; N sort le corps de M, le dépose dans le coffre de la voiture, referme le coffre et retourne dans la chambre.
- 105 PR ; N entre dans la chambre, referme la porte, ouvre la lumière et se retourne.
- 106 GP, pl ; N ramasse la clef de la chambre, tombée sur la moquette.
- 107 PA, alternativement, pana DG et GD ; N met la clef de la chambre dans sa poche, décroche le manteau de M, le pose dans la valise ouverte, y dépose d'autres effets, inspecte la chambre, ramasse les carnets de

M pour le mettre dans sa poche, dépose le 2e carnet dans la valise, ramasse et raccroche la gravure tombée à terre, se saisit des chaussures de M, inspecte la salle de bain, ramasse et emporte le peignoir, le sceau [avec le balai] et dépose le peignoir dans la valise qu'il ferme avec difficulté.

108 GP ; le paquet contenant les 40.000 dollars.

109 PA, pano GD ; emportant la valise, N traverse la pièce, éteint la lumière ouvre la porte et inspecte l'extérieur.

110 N sort de la chambre puis se recule dans l'encoignure au passage d'une voiture, ouvre le coffre et y dépose la valise, referme le coffre et se retourne vers la chambre.

111 GP, N entre de nouveau dans la chambre pour une dernière inspection.

112 GP ; idem plan 108.

113 PA ; N traverse la chambre [pano DG], se saisit du paquet de journaux contenant les billets, ferme la lumière de la salle de bain et ressort de la chambre [pano GD].

114 GP ; N ferme la porte de la chambre et dépose le paquet dans le coffre.

115 PA -> GP ; N contourne la voiture et s'installe au volant.

116 PM ; la voiture tourne devant les spectateurs et quitte le champ par la D.

117 PM ; la voiture quitte le motel.

118 GP -> PM, trav arrière puis pano vertical ; plaque minéralogique arrière ; N sort de la voiture et la pousse vers le marais.

119 GP, Cpl ; visage de N.

120 PM ; la voiture pénètre dans l'eau.

121 Idem plan 119, N porte une main vers sa bouche.

122 Idem plan 120, la voiture est à demi-immergée.

123 Idem plan 121, N a les deux mains devant la bouche.

124 Idem plan 122, la voiture flotte toujours.

125 Idem plan 123.

126 Idem plan 124, la voiture s'enfonce lentement.

127 Idem plan 125.

128 Idem plan 126 ; la voiture se stabilise.

129 Idem plan 127 ; N se retourne.

130 Idem plan 128 ; la voiture. commence à couler.

131 Idem plan 129.

132 Idem plan 129 ; le toit de la voiture disparaît.

133 Idem plan 130 ; N sourit.

134 Idem plan 132 ; surface de l'étang : la voiture a coulé.

FONDU AU NOIR



# **Le générique de film**

par Nicole de MOURGUES



Générique : Littré ne connaît que l'adjectif, lequel signifie "*qui appartient à un genre*", Le cinéma en fait un substantif, né en même temps que lui aux alentours de 1900. A en croire le dictionnaire Lexis de Larousse ce substantif désigne "*la partie d'un film où sont indiqués les noms du producteur, du metteur en scène, des acteurs*".

Ce mot même de "générique", on ne peut s'empêcher de le rapprocher des verbes "générer", "engendrer" qui sont synonymes de créer. Ce terme porte en lui l'idée de créativité, de création. Un générique de film mentionne en effet les noms de ceux qui, au sein d'une équipe, ont contribué à la genèse, à la fabrication de l'objet film.

Le générique est ainsi une forme de signature, d'autant plus intéressante à étudier que c'est le propre du cinéma que de fonctionner sur la présence-absence ("*C'est l'éternel rendez-vous manqué*"), sur l'apparition-disparition (une image en chasse une autre). Or toute signature est le signe, le seing qui re-présente, qui présentifie celui (peintre, écrivain) qui s'est absenté, qui a disparu. Ce n'est pas uniquement parce qu'il mentionne des noms propres que le générique participe de la signature. J'ai essayé de montrer<sup>1</sup> - à propos de peinture et de cinéma - que la signature n'est pas seulement la trace plus ou moins li(vi)sible du nom propre de l'artiste mais que toute œuvre d'art est toute entière signature en ce sens qu'elle décline véritablement le nom du peintre ou du cinéaste. Autrement dit, je considère que le nom est la matière de l'œuvre.

De même que la signature en peinture se repère le plus souvent sur les marges du tableau, le générique occupe généralement les bords du film. C'est un fragment, une partie du film, située fréquemment et de manière compacte en position inaugurale, en ouverture, parfois en position finale, parfois réparti au début et à la fin, plus rarement disséminé sur une grande longueur de pellicule.

Le générique a une fonction de frontière, de seuil (au sens de Gérard Genette<sup>2</sup>), c'est une sorte de sas qui facilite au spectateur le passage du monde réel (qui présente deux aspects, l'un concernant l'espace de fabrication du film, l'autre l'espace de la salle de projection) au monde fictionnel, à l'univers diégétique. C'est ce rôle d'intermédiaire, de transition obligée qui a fait dire à Roger Odin<sup>3</sup> que "*le générique est véritablement ce qui permet l'entrée du spectateur dans la fiction*".

C'est une zone d'adaptation d'un monde à l'autre qui permet d'accéder à un monde possible à partir du monde réel.

Le générique est un lieu institutionnel qui a la caractéristique

---

<sup>1</sup> Nicole de Mourgues, "*Autographie du nom propre: du nom propre signé à la signature du nom propre*," DRLAV, *Revue de linguistique*, 39 (1988): *L'usage des mots*, p. 97.

<sup>2</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Paris, ed. du Seuil, 1987).

<sup>3</sup> Roger Odin, "*L'entrée du spectateur dans la fiction*," in *Théorie du film*, collectif sous la direction de J. Aumont et J.-L. Leutrat (Paris: Albatros, 1980), p. 205.

d'être dans l'œuvre : c'est un fragment, voire une séquence et parfois la matrice même du film (Thierry Kuntzel<sup>4</sup> l'a bien montré à propos de l'ouverture de *The Most Dangerous Game*). En termes culinaires on pourrait dire que c'est le hors d'œuvre (ou le dessert) du film ou encore qu'il est au menu et en même temps, du fait qu'il réfère à des situations, à des personnes, aux instances énonciatives qui restent extérieures à l'objet film, il est hors de l'œuvre. C'est ce rôle complexe, ambivalent joué par le générique, cette situation paradoxale, cette capacité à être à la fois dedans et dehors, "in" et "off" qui le rendent intéressant à étudier.

Le générique n'en est pas moins une partie de film qui a son autonomie propre. L'histoire du cinéma nous apprend qu'il arrive de confier la réalisation des génériques à des spécialistes : le plus célèbre d'entre eux est Saül Bass qui, très vite, a su imposer un style. Vous vous souvenez peut-être entre autres du générique de *Carmen Jones* (1954) d'Otto Preminger ou de celui de *West Side Story* (1961) de Robert Wise. Avec lui, le générique devient un véritable court-métrage qui précède, annonce ou résume le film. Des réalisateurs parmi les plus grands (Hitchcock, Kubrick...) ont accepté de collaborer avec lui.

Si le générique est une partie autonome du film, il n'en est pas moins composé, lui aussi, de plusieurs parties ; j'en distinguerai trois : le logotype, le titre et le générique proprement dit.

Le logotype, c'est l'emblème de la maison de production et/ou de distribution. La plupart sont seulement visuels. Citons parmi ceux qui ont aussi un aspect sonore le lion emblématique de la Metro Goldwyn Mayer qui surgit en rugissant.

Le titre, est la seule mention écrite constante du film depuis les origines du cinéma. S'il est facile de trouver des films sans générique proprement dit - surtout aux débuts du cinéma - il est quasi impossible - dans le cinéma narratif classique en tout cas - de trouver des films sans titre. C'est seulement dans le cinéma expérimental, "underground", que l'on peut trouver l'équivalent des œuvres délibérément "sans titre" de la peinture. Le titre est à la lisière de l'œuvre. Il a un statut particulier car il l'annonce (il la précède même sur les affiches publicitaires), il la coiffe et en même temps il la résume de son mieux : il est ainsi la partie la plus diégétique du générique puisqu'il est une sorte de condensé de la diégèse mais il lui est extérieur puisqu'il la désigne. Le titre est alors véritablement le nom propre de l'œuvre : en la désignant, il fait corps avec elle, s'il ne la suit pas, il la précède comme son ombre. Si tué presque sans exception en amont du film il joue le rôle d'appât pour le spectateur dont l'attente sera ensuite comblée ou déçue ... Il amorce au moins minimalement la fiction, il donne, qu'on le veuille ou non, une consigne de lecture.

---

<sup>4</sup> Thierry Kuntzel, *"Le travail du film 2 in Communications*, n° 23 (1975): *Psychanalyse et cinéma*, ed. du Seuil, p. 148.

Je propose d'appeler générique proprement dit le moment qui vient après le logo, avant ou après la mention du titre, moment plus ou moins étendu dans le temps (qui dure en moyenne quelques trois minutes) disséminé ou non au début et à la fin du film, constitué le plus souvent d'une succession de cartons ou d'un ensemble de plans, ce fragment pouvant être séparé du film proprement dit par une marque de ponctuation, la plus fréquente étant alors le fondu au noir. Il s'agit donc du fragment de film qui (entre)mêle rituellement des noms et des mots (écrits ou dits), des images (qui peuvent aller du degré zéro de l'image, c'est-à-dire d'un fond uni noir, blanc ou coloré à une composition très sophistiquée) et des sons (là aussi du degré zéro, c'est-à-dire du silence absolu à des mixages hétérogènes).

Le générique n'est pas à considérer comme une excroissance du film, fade et sans intérêt (bien que certains spectateurs continuent leur conversation commencée à l'extérieur lorsque défile le générique ou quittent la salle pendant que se déroule le générique de fin). Non seulement il est le lieu privilégié de la signature mais encore je fais l'hypothèse qu'il est une séquence de film à part entière, voire une séquence "majeure" (comme l'a démontré André Gardies<sup>5</sup> à propos de *L'Homme qui ment* d'Alain Robbe-Grillet), qu'il fonctionne comme une microstructure, comme un microrécit, qu'il joue en tout cas le rôle non négligeable d'embrayeur par rapport à l'ensemble du film.

Rappelons que "le langage cinématographique", comme l'a défini Christian Metz<sup>6</sup> c'est l'ensemble des messages qui sont identiques par leur matière de l'expression, laquelle est ici quintuple: image photographique mouvante, son phonétique enregistré, bruits enregistrés, son musical enregistré, écriture (intertitres, générique, etc).

Étant donné que le discours filmique se déroule à la fois dans le temps et dans l'espace, le spectateur perçoit, à tout moment, l'énoncé filmique comme une combinatoire complexe d'éléments, d'unités relevant de plusieurs codes. L'une des caractéristiques du générique est d'employer massivement la langue, en général sous sa forme écrite, puisqu'il nomme ceux qui ont participé à la fabrication du film. Mais un générique n'est rarement fait que de noms. Il entremêle souvent les différentes matières de l'expression qui caractérisent le signifiant cinématographique, il mêle les trois modalités du lire, du voir et de l'entendre. C'est donc alors le lieu du "*livisaudible*", si cet affreux néologisme peut être avancé! Une affinité certaine lie le lire et le voir (lire, c'est déjà voir). Il n'y a aucune trace sur l'écran jusqu'à ce que mots et/ou images envahissent la surface plane et unie, vierge. On peut d'ailleurs se demander si la situation filmique

---

<sup>5</sup> André Gardies: "*Genèse, générique, générateur*," in *Voir, entendre*, (Paris: UGE 10/18, 1976), pp. 86-87.

<sup>6</sup> Christian Metz, "*Entretien Metz/Bellour*;" in *Le livre des autres* (Paris: UGE, 10/18, 1978), p. 266.

n'abolit pas l'opposition entre les deux systèmes dans la mesure où les mots, dès qu'ils apparaissent sur l'écran, deviennent images. L'écriture à l'écran est différente de l'écriture imprimée, le passage de l'encre à la lumière, à en croire Michael Snow<sup>7</sup> donne à l'écriture une matérialité nouvelle ("*The lettering is switched : it's been turned into light rather than into ink.* ") Le lisible s'ouvre ainsi à d'autres modalités de lecture. De plus, la nécessité d'obéir, comme les images, à la loi du défilement de la pellicule soumet la lecture de toute mention écrite à l'impératif de la durée et surtout à l'inéluctable disparition. Ainsi, au sein de la situation filmique, le scriptural et l'iconique semblent voir leurs différences s'estomper, l'opposition traditionnelle entre lire et voir se neutralise au profit d'une même opération de déchiffrement pour laquelle il reste à trouver un terme adéquat.

Nicole de Mourgues,  
université de Rouen

---

<sup>7</sup> Michael Snow, "*Present tense situation: Michael Snow comments on So is this,*" *Words and Moving Images*, sous la direction de William C. Wees and Michael Dorland (Montréal : Media texte Publications, 1984), p. 27.

# **Le corps et la caméra subjective**

par Laurent BENOIT



### Fortune critique

La question de la focalisation interne a révélé sa complexité inattendue à travers de nombreuses études<sup>1</sup> dont Christian Metz a tenté la synthèse dans un chapitre dense et limpide de *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, auquel on ne peut que renvoyer. Il ne resterait donc que quelques points de détail à étudier, tels ceux qui justement nous attirent.

La fortune critique de la caméra subjective indique en tous les cas qu'elle est "un bon objet" pour la réflexion, c'est à dire à la fois un objet généreux en concepts (catégorie des points de vue : auteur, narrateur, personnage, spectateur..., champ et hors-champ, etc.) et, quoique bien outillé pour la théorisation, encore et toujours troublant, parce que faisant écho à un référent très réel, très intime : notre identité. Le spectateur de la caméra subjective se demande : qui suis-je ? Interrogation élémentaire et infinie, le spectateur n'étant qu'un regard, et ce regard ayant deux sources : l'œil du spectateur vrai ET l'œil de l'acteur supposé (lui-même parfois litigieux). L'attribution du regard reste mixte et inlocalisée.

Redonnons (pour assurer notre lisibilité) quelques définitions brèves : la focalisation interne est, au sens large, toute adoption par le spectateur, du point de vue d'un personnage. Il peut s'agir, pour le spectateur de partager un point de vue mental (les opinions et les sentiments) du personnage, cas de figure qui est fréquent en littérature (où l'on partage avec le personnage un savoir, plutôt qu'un voir à proprement parler) et, plus épisodique au cinéma (confession en voix off. ou "imaginaire subjectivé en bloc", selon l'expression de Francis Vanoye : souvenirs en flash-back, rêves, etc.). Dans le cas plus précis de la "caméra subjective", le spectateur s'identifie non plus à la position mentale du personnage, mais à sa position spatiale : nous voyons ce que voit l'acteur de là où il est (François Jost appelle cette situation optique une "ocularisation interne". et réserve le terme de "focalisation interne" aux relations cognitives). C'est le cas lorsqu'une part du corps de l'acteur est en amorce dans l'image : par exemple sa main, dont le bras se continue dans le bord inférieur de l'écran et prend donc racine au-dessous de la caméra, caméra perçue dès lors comme se confondant avec la tête du personnage<sup>2</sup>. La subjectivisation se marque ici dans le contenu même du plan. Ou bien c'est le cas d'un enchaînement d'images du type : image d'un homme observant quelque chose en face de lui/image d'une assiette sur la table/image renouvelée de l'homme observant. L'assiette sera alors

---

<sup>1</sup> Notamment les recherches de Jean Mitry, Francesco Casetti, François Jost, Marc Vernet, et Jean-Paul Simon dont nous pillons de nombreux acquis.

<sup>2</sup> Pour cet exemple, Cf. Marc Vernet: *"L'en-deçà", Figures de l'absence*. Éditions de l'Etoile, Paris 1988.

ressentie comme vue par l'homme, en caméra subjective<sup>3</sup>, et cet effet tient cette fois au montage.

### **Le corps sans la tête**

Le divorce entre le corps et l'esprit que permet cette figure de la caméra subjective a été souvent constaté. Autrement dit : nous partageons le corps du héros (identification spatiale), et cependant nous ignorons ses pensées, voire son identité (obstruction de l'identification mentale). C'est "notre" corps mais ce n'est pas "notre" esprit. On en a peu exploré les conséquences sur le spectateur. Ce divorce corps-esprit peut même se compliquer d'un divorce du corps avec lui-même : le spectateur, comme le personnage, devient une créature monstrueuse, ainsi qu'on le développera plus loin. Le seul cas approchant que chacun pratique dans la vie courante, est l'impossibilité de connaître directement (sans miroir) son propre visage, pendant que le reste de notre corps, et nos pensées, restent accessibles. Ce visage est le foyer d'une étrangeté démultipliée au cinéma dans/par la caméra subjective. Dans le cas concret, dans la vie, des rapports de notre tête regardante avec notre corps, si leur visibilité ne nous est pas identique, du moins leur solidarité est-elle acquise. Le corps obéit globalement à la tête (on pardonnera cette formule lapidaire) et la tête est informée des mouvements du corps, il en est tout autrement au cinéma.

Dans cette adoption du point de vue, de l'œil du personnage, jusqu'à quel point le spectateur est-il conduit à assumer le corps qui va avec ? Le corps de ce personnage ?

L'œil, comme pure surface sensible, n'a pas de personnalité propre, et nous pouvons croire effectivement que, placés au même endroit, nous verrions comme voit le personnage. Au cinéma, les quelques scènes de myopie (avec flou) ou de daltonisme (avec traitement des couleurs) soulignent l'existence, le reste du temps, d'un regard standard de qualité ophtalmologique commune à tous. De plus, notre œil regarde et ne SE regarde pas. Il méconnaît sa singularité. Nous pouvons comparer la forme de nos mains avec celle des autres, mais nous ne relativisons pas notre vue, il faudrait pour cela arracher et essayer l'œil de nos amis, ce qui se fait un peu, sans trop de violence, lorsque l'on emprunte avec une curiosité plutôt systématique les lunettes d'un myope ou d'un astigmatisme "pour voir". Les myopies et signes particuliers affectant la vision au cinéma méritent d'ailleurs une étude spéciale<sup>4</sup>. Ces "lunettes" exceptées, nous n'expérimentons qu'un œil constant qui, sur un plan anatomique cette fois, roule de visages en visages, comme dans le roman-photo-vidéo de Robert Cahen intitulé *Karine*, où l'on voit dans une série de photos le passage accéléré d'une petite fille, Karine, de l'âge de trois

<sup>3</sup> Cf. Raymond Bellour : *L'analyse de film*, Paris, Albatros, 1979.

<sup>4</sup> par exemple, celle de Frank Evrard : *"Les lunettes du cinéphile"* CinémAction n050, p.47 -52.

mois à l'âge de six ans, du nourrisson à la fillette : tout évolue dans son visage, sauf les yeux, qui ne changent plus alors que le reste du corps grandit, qui sont mûrs dès le début, définitifs, permanents. Ils sont trans-visagistes comme on dirait transhistoriques : les visages les plus différents se partagent les mêmes yeux, pour notre plus grand trouble. Cet œil, en satellisant les multiples visages d'une même personne (ici, Karine), indique qu'il peut en faire tout autant parmi les visages de personnes variées (personnages et spectateurs mêlés) comme l'œil unique que se prêtaient entre elles les sœurs Gorgones.

D'autant plus surprenante apparaît l'intrusion du corps "particulier" de l'acteur dont nous avons adopté l'œil "universel" ; car ce corps du personnage, dès qu'il consent à exister, dès qu'il consent à sortir de la torpeur, de la passivité où il est généralement plongé (à l'occasion des scènes en caméra subjective, justement), dès qu'il cesse d'être réduit à un regard sans corps (celui des anges de Wenders), et développe quelques initiatives, imposera sa différence et son identité propre. On pouvait croire à un regard standard, en revanche il n'y a pas de corps standard. La qualité de celui-ci n'est pas unanime. Tandis que son œil est notre œil, son reflet dans le miroir (quand nous nous regardons être lui) n'est pas notre reflet, sa voix (qui monte, caverneuse, d'en dessous des yeux) ne sort pas de notre poitrine, ne se confond pas avec notre timbre. Dès lors le corps résiste : le nôtre comme celui du personnage. Son corps désavoue notre regard. Nous voulons nous arracher au sien. Le corps et la tête se nient, et démentent leur première solidarité.

Ces résistances à la caméra subjective sont courantes. Pour s'installer "dans la peau" d'un personnage, sans doute sur le modèle quotidien de notre aptitude à nous mettre psychologiquement "à la place d'un autre", avec sympathie, encore faut-il que l'autre permette la sympathie (cette condition à priori est régulièrement démentie dans la pratique, mais garde une valeur théorique qui déchiffre également les exceptions) : Dans *Nosferatu*, lors du duel de regards entre Nina et le vampire, le champ-contrechamp est tronqué ; on voit par les yeux de Nina, mais jamais du point de vue de *Nosferatu* : ce serait nous plonger dans une intimité invraisemblable avec le Mal. *Nosferatu* serait démythifié par cette incursion touristique que nous ferions dans son point de vue, et surtout nous en sortirions abîmés, ce que Murnau, en humaniste, ne tolère pas (Lang, au contraire, nous compromet, et éclabousse son spectateur de complicités subjectives diverses.). Ce personnage est donc volontairement évité par la caméra subjective.

Pour le visiter, outre la sympathie, il vaudrait mieux que le corps du personnage nous convienne physiquement, ce qui n'est pas le cas, s'il

est trop laid (David Lynch, dans *Elephant man*, exploite cet interdit<sup>5</sup>), ou trop différent, ou trop remuant et exubérant au moment de la subjectivisation, exubérance qui revient à une différence excessive par rapport au corps d'un spectateur, inerte, lui, par principe.

La caméra subjective ne s'installera bien que dans un corps qui, à l'extrême, est déjà un corps de spectateur, c'est à dire assis, tranquille, et voyeur : cas exemplaire des scènes de conversation de bar, du champs/contre-champs où l'on passe du premier interlocuteur, placidement calé sur son siège, dans le second, etc. Chacun fait ainsi la moitié du chemin, et le spectateur entre autant dans le personnage que le personnage dans la condition de spectateur : homogénéisation. Idem pour les personnages installés au volant d'une voiture...

Il s'agit donc d'imprimer certaines restrictions kinesthésiques aux marques déjà bien établies par plusieurs analystes pour signer les images subjectives, car ces critères sont jusque là essentiellement visuels (tel, pour exemple, l'excellent théorème de Raymond Bellour : "*le plan de l'objet vu doit être inclus entre 2 plans du sujet voyant*"), sans que ces images aient jamais semblé convoquer le corps du spectateur.

### **Lady In the lake**

Un cas limite de caméra subjective durable dans un corps actif, c'est bien sûr celui de *La dame du lac* (Robert Montgomery, 1946), dont plusieurs critiques ont signalé le ratage ou les effets d'étrangeté et de rejet. Inquiétante étrangeté, effectivement, car nous voilà étrangères à nous-mêmes, et non plus notre intime.

Pourtant, *Dark passage* (Delmer Daves, 1947), autre exemple canonique, serait une réussite, avec la première partie essentiellement en caméra subjective. Mais ce film emploie une astuce simple qui permet, ici, au corps du héros de ne pas perturber le spectateur. D'abord, il ne montre pas son visage à l'image, ensuite, se faisant refaire le visage pour échapper à la police, il se masque dans une chrysalide de pansements ; il réduit autant que faire se peut son identité propre et évite ainsi de développer une altérité concurrençant le spectateur qui adopte son point de vue. Pareillement, la fameuse scène de roulé-boulé qui ouvre le film (nous sommes dans un bidon qui dévale une pente, le paysage est vu comme dans un iris) suppose que le corps, dans ce bidon, subit le

---

<sup>5</sup> Cf l'image du public des médecins vus au travers de la cagoule du monstre. Dans celle image, le spectateur ne peut nier "être" le monstre, d'autant qu'il ne voit pas sa monstruosité (voilée par un "écran"). Ne la connaissant pas, il ne peut s'en dédouaner sur des bases certaines. Mais il n'en est pas moins sûr que laideur il y aura. Le voilà laid sans pouvoir se distancier vis-à-vis de cette laideur ... Moment d'innommable habilement inséré par Lynch avant le retrait de la cagoule qui, forcément, déçoit (UNE laideur donnée ne vaudra jamais LA laideur) et en même temps libère et soulage (<<Ouf, ce monstre n'est pas n'est plus moi>>). Le spectateur du film n'est plus donné en spectacle au sévère public de médecins. TI repasse de l'autre côté de l'écran.

mouvement au lieu de le faire. C'est toute la différence entre un corps agissant (qui traverse un couloir, frappe à une porte, dans *Lady in the lake*) et un corps agi : le corps agi est frère de celui du spectateur. Lorsque le héros de *Dark passage* se fera ôter ses bandelettes, et acquerra un visage, sur lui et dans le miroir, la caméra subjective prendra naturellement fin et le quittera, comme un corps astral quittant sa vieille enveloppe (comme Rusty James, à demi tué, chez Coppola). Le spectateur "naîtra" à la condition de spectateur normal en même temps que le personnage renaîtra à un rôle neuf : le bidon l'a déjà accouché une fois physiquement ; il fallait ensuite cette seconde naissance symbolique.

*Dark passage*, en minimisant donc ici et là de diverses manières l'altérité du "corps subjectif" (appelons ainsi le corps porteur de la caméra subjective) et en mettant en parallèle la fonction de la caméra subjective avec le récit (l'histoire d'un changement d'identité), en accordant l'énoncé avec l'énonciation, aura évité les écueils du "corps subjectif", dans lesquels *Lady in the lake* se jette allègrement. En outre, *Dark passage* évite le décalage de conscience entre le spectateur et le héros : tous les deux ignorent la suite des événements, alors que le détective de *Lady in the lake* annonce avoir déjà résolu l'énigme qu'il nous propose d'élucider avec lui, en lui, et semble faire le malin à nos dépens<sup>6</sup>. Il est narrateur de sa caméra subjective, énonciateur et énoncé. Le spectateur ne sait rien mais regarde de l'intérieur de quelqu'un qui, lui, saurait !

Les passionnantes failles du film de Robert Montgomery valent donc d'être détaillées. L'ouverture du film est, il faut le reconnaître, un modèle de pédagogie. Pédagogie nécessaire pour faire comprendre et admettre au public le passage en caméra subjective qui l'attend<sup>7</sup>. Montgomery nous prépare à cet embarquement pour près d'1 heure 40 dans le corps d'un autre, dans un contexte de classicisme hollywoodien peu propice apparemment à cet essai avant-gardiste.

### **Générique initiatique**

De façon discrète, insidieuse, mais absolument immédiate, le film commence en caméra subjective, c'est à dire dès le générique (Cf. photo n° 1, reportée en fin d'article).

Ce générique est une succession de cartons. Mais ces canons semblent posés en contrebas, à plat sur une table (et non placardés comme des tableaux). Ils sont saisis par deux mains qui les soulèvent à tour de rôle. Mains féminines, aux doigts fins et aux ongles longs. On songe à un

---

<sup>6</sup> Cf. l'étude de Jean-Paul Simon dans *Communications* n038. Ed. du Seuil, Paris 1983, p.155-191.

<sup>7</sup> Pareillement, on multipliait les signes annonciateurs des flash-back (flou, musique ... ) dans les premiers temps de leur emploi perturbant. Aujourd'hui, ces marques tendent à se dissiper. Comme chez Lelouch ou Bertrand Blier qui brassent sans prévenir futur, passé et présent dans des mosaïques à la gloire de "la vie", et en dépit du vivant.

réveillon, et aux cartons nominatifs qui placeront les invités autour de la table de Noël.

Nous voilà donc dans les yeux d'une maîtresse de maison, en caméra subjective. Le générique anticipe ainsi la forme du film, et sa diégèse, puisque l'action se passe à Noël (un policier sera appelé par son épouse au commissariat : elle lui demande d'arriver vêtu en père Noël, etc.). Puis un revolver apparaît sous la pile de cartons. Nous trouvons, au plan suivant, un revolver dans les mains du détective Marlowe. Comme si les mains (féminines) du générique avaient pu lui tendre cet objet-relais<sup>8</sup> n'y a. en tout cas, volonté de continuité : caméra subjective de "la dame du générique", d'abord, puis, caméra subjective de "l'individu-spectateur" qui pénètre dans le bureau et est accueilli par Marlowe qui relève la tête (avec un léger retard, comme dérangé dans ses activités) et nous parle face à face, nous présentifiant dans le bureau par un regard à la caméra, bientôt enfin caméra subjective du détective lui-même (avançant en travelling dans les couloirs, etc.), accomplissement de ce crescendo préparé de subjectivités.

Tout est déjà là, et notamment la stérile recherche par Marlowe de la dénommée "dame du lac" (terme symptomatiquement anonyme), qu'on ne verra jamais, comme on ne reverra plus "la dame du générique de *La dame du lac*"; et pour cause : quiconque assume une caméra subjective passe par définition en deçà du champ et est introuvable dans l'image. Il serait bien sûr séduisant de verrouiller la démonstration en postulant que la dame du lac, c'est la dame du générique. Tout le film serait donc une vaine tentative de trouver et de voir une femme forcément invisible (elle porte d'ailleurs le nom transparent de Crystal) : une femme subjective (une femme idéale ?<sup>9</sup>). Le ressort dramatique du film est donc aussi un paradoxe strictement formaliste : 2 caméras subjectives ne peuvent jamais se rencontrer, car elles s'excluent mutuellement ; l'une, vue par l'autre, cesserait aussitôt, par définition, d'être caméra subjective, déchoirait pour passer dans l'image. Toute la tension romantique de la

---

<sup>8</sup> Un autre épisode de l'histoire reprend, d'ailleurs, ce schéma: lorsque "Miss Fallbrook" donne à Marlowe l'arme du crime qu'elle prétend avoir ramassée.

<sup>9</sup> Faute de grive, on mange du merle : cette Idéale pourra être, à défaut, Adrienne Fromsett. Elle qui voulait prendre la place de Crystal dans le cœur de M. Kingsby conquerra finalement le cœur de Marlowe. D'ailleurs, elle est la maîtresse de maison du réveillon donné chez Kingsby, donc compétente, comme la dame du générique, pour disposer les cartons. Elle se reporte sur Marlowe et lui sur elle ; il faut savoir se contenter de ce que l'on a et de ce que l'on lat: leçon qui solde prosaïquement cette longue promenade identitaire.

A vrai dire, la dame du lac peut être trois femmes différentes : Crystal bien sûr, idéalement, Adrienne Fromsett, sa suppléante et meneuse de réveillon, et enfin Miss Fallbrook, l'usurpatrice qui se fait passer pour Crystal et tendra le "revolver du générique" au héros. Toutes sont en lice pour le cœur de Marlowe, et leur nombre répond à la polysémie de ce dernier.

caméra subjective est à l'œuvre : être altérité **et** identité, visibilité et disparition, extériorité et intériorité, rencontre **et** évidemment, c'est-à-dire véritablement, amour impossible.

### **Donner son nom**

À la suite du générique succède un bref carton noir, pendant lequel se fait entendre un sifflement (on comprendra ensuite que l'émetteur en est Marlowe, qui se signale par cette manie de siffloter). Sur quoi nous pénétrons dans le bureau de Marlowe. Il se présente derechef : « *Philip Marlowe c'est mon nom...* » (« *My name is Philip Marlowe* »). Cf. photo n° 2.

Cette nomination n'est que la première d'une longue série : noms gravés sur les portes, noms sur les enveloppes, les sonnettes, noms déclarés par les personnages... Pas seulement pour nourrir une enquête policière<sup>10</sup>, et jeter en pâture au spectateur-qui-veut-deviner des informations qu'il compulse fébrilement, mais pour compenser le défaut d'identité qu'instaure décidément la caméra subjective. L'enjeu de la véritable intrigue est déplacé : le spectateur va davantage s'interroger sur sa propre identité (et/ou sur celle de Marlowe) que sur celle du coupable recherché (quand les deux ne menacent pas de se confondre !). Ambiguïté identitaire quand nous nous entendons demander : « *Vous êtes Monsieur ? ...* », et que nous nous entendons répondre malgré nous « *Marlowe* » à A.Fromsett qui nous évalue du regard.

A.Fromsett qui, en signant un courrier de ce seul nom, avait ouvert en premier le feu des ambiguïtés, nous laissant supposer une identité sexuelle masculine. Finalement, derrière ce A. initial se cache une Adrienne d'autant plus féminine que féminine par surprise. En retour, c'est une image flatteuse de nous-mêmes qui nous est renvoyée : couvée par des regards suaves (ceux d'Adrienne, mais aussi déjà ceux de la secrétaire), le spectateur, en Marlowe, se découvre assez bel homme, et séduisant (comment le public féminin réagit à cette caméra subjective, c'est une question suspendue). Ce succès à travers Marlowe est le salaire et la consolation de notre aliénation par Marlowe. Mais bien avant cela, en revenant à la photo n° 2, observons que Marlowe ne se nomme pas seulement oralement. Son nom est inscrit sur la fenêtre derrière lui, qui fait sa publicité vers l'extérieur, et sur le mur à gauche, grâce à l'ombre portée des lettrages de la fenêtre.

---

<sup>10</sup> La diégèse est d'ailleurs toute en retournements de situations incessants, et les noms font la sarabande : Muriel Ches est un faux nom déclinant la vraie Mildred Haviland, qui prend la place de Crystal Kingsby morte ou ressuscitée, à moins de se faire passer pour une certaine Miss Fallbrook. Marlowe lui-même changera de nom pour Ajax Finance, mais aussi et surtout de corps en glissant sa carte d'identité dans la poche d'un poivrot étendu que les flics ramassent et embarquent comme celui de Marlowe. C'est le seul moment, émouvant, où nous voyons "notre" corps de l'extérieur, et d'assez loin, se faisant emmener.

Ce qui est astucieux, programmeur et pédagogique, c'est bien sûr l'inversion de ces lettrages l'un par rapport à l'autre. "PHILIP MARLOWE" est lisible sur le mur de gauche, corroborant l'affirmation du personnage. Mais sur la fenêtre le nom est inversé, puisque :

Ϸ ϭ ϩ ϫ Ϩ ϫ est vu par le dedans, anticipant là notre passage à l'intérieur de Philip Marlowe. Cela est d'autant plus vrai que la caméra opère un travelling avant, et qu'au fur et à mesure que nous approchons de Marlowe, le cadrage se resserre et le mur de gauche quitte notre champ de vision : le nom régulier n'est alors plus visible. Il ne reste dans le champ que le nom à la fenêtre, dans sa forme inversée, auréolant le détective. La vision normale, externe, sur le monde, cède peu à peu la place à une vision inversée, par dedans.

Approchons encore et nous traversons un visage, nous passons "de l'autre côté du miroir" (ou ici "de la vitre"), dans l'intérieur du corps de Philip Marlowe, comme nous étions déjà à l'intérieur de son nom. Être à l'intérieur de son nom, c'était aussi être l'intérieur d'un illisible (puisqu'inversé), donc d'un sans-nom, d'une identité perdue...

### **Comment se mouvoir**

...C'est ce que le plan suivant confirme. Malgré toutes les précautions avec lesquelles la caméra subjective est amenée, nous souffrons immédiatement : image d'un couloir. La caméra s'y avance. Le niveau de prise de vue (à hauteur d'homme), le rythme de l'avancée (sur le modèle de la déambulation), la façon dont les passants croisent la caméra, et surtout la façon dont la caméra dérive et bifurque, inutilement, "se trompe de porte" et revient dans le droit chemin pour atteindre le bureau des Editions Kingsby, tout cela nous convainc que cette caméra doit être Marlowe qui est nous. En effet, le bon bureau a toujours été droit devant nous, dans le couloir, et la bifurcation paraît donc une erreur très explicite, tandis qu'une pure caméra ne se serait pas trompée de porte : la machine est infaillible tandis que l'erreur est, elle, humaine. Le régime d'identification à Marlowe s'inaugure ainsi par cette "bêtise", passe par le handicap, l'erreur, et l'accroissement de fragilité pour nous. Mauvaise affaire.

Notre corps de spectateur se rebiffe déjà, parce qu'aussi notre corps filmique a opéré un trajet que nous n'avions pas commandé. Ce corps est hors de notre contrôle<sup>11</sup>. Non seulement notre corps subjectif se

---

<sup>11</sup> Je m'en offusque avec une naïveté délibérée, mais de même, Barthes voyait dans le corps le dernier Eden de la naïveté. Toute notre étude n'a de sens que si l'on veut bien ne pas considérer l'œuvre comme close sur elle-même, mais au contraire jouer fort la carte analogique et référentielle du cinéma, croire à la croyance d~ spectateur en ce qu'il voit, croyance indispensable pour s'intéresser à une fiction, et surtout dans un régime hollywoodien de transparence qui, ici, éprouve et explore ses limites extrêmes, en use et abuse: apogée et banqueroute de la croyance.

meut seul sans recevoir d'ordre de notre esprit, mais, pire, nous ne savons même pas quels mouvements exacts il commet l'information ne fait pas retour. C'est, dans une scène ultérieure, par un ordre d'un policier nous demandant d'éteindre notre cigarette que nous découvrons, a posteriori, que nous avons une cigarette dans la bouche, serrée pourtant entre nos lèvres depuis deux minutes, ce dont nous ne nous étions jamais doutés.

Ces désolidarisations, ces retards à l'information, font de ce corps un parfait inconnu dans lequel, enfermés, englués, empoissés, fous de claustrophobie, nous voudrions sortir. Marlowe l'avait annoncé métadiscursivement, au début, après avoir donné son nom : « Dans certains cas, un type fait irruption chez vous et vous dit comment ça marche. Dans d'autres cas, comme ici, on est pris comme dans une glu<sup>12</sup> ... »,

### **Le regard ou la voix**

Lors de la traversée du couloir, au moins, ce corps/on/Marlowe s'est contenté de siffloter (signant, au son, sa présence comme lors du premier carton noir). Précaution courtoise à l'égard du spectateur, qui peut admettre que son propre sifflement eût sonné comme celui-là. L'étape suivante, c'est la voix, lorsque "notre" corps entre dans le bureau des Editions Kingsby et qu'une voix, dit à la secrétaire : « J'ai reçu une lettre me donnant rendez-vous ici à propos d'une histoire ». Or, notre bouche n'a pas remué, elle pourtant si intégrée au visage, si voisine des yeux qui, eux, nous conviennent. Le timbre n'est pas le nôtre. En aucun cas. C'est l'altérité plus violente parce que provenant du dedans même du corps (par la gorge), et parce que la voix est notre "visage sonore", et fait identité. Le son préliminaire et standardisé du sifflement était à cette voix spécifique ce que le regard standard du personnage est à son corps particulier.

L'étrangeté de ce corps d'emprunt se réaffirme en mille occasions dont nous ne ferons pas la liste fastidieuse autant qu'inutile.

À chaque fois, le film prépare ou adoucit le choc avec une grande intelligence des difficultés que pose la caméra subjective : en recourant à un sifflement avant d'imposer une voix, en forçant ses interlocuteurs à regarder sans cesse Marlowe droit dans les yeux pour nous assurer notre existence dans leur espace (nous n'existons que d'être regardé), en faisant monter des fumées de cigarette dans l'image pour en référer (pas de fumée sans feu) à la présence silencieuse de Marlowe qui fume, en projetant notre ombre sur un mur ou en nous reflétant dans un miroir, etc.

---

Une phrase du film telle que : "Si nos lecteurs ne se sentaient pas concernés, ils ne liraient pas nos revues." fait jusqu'à la constatation très simple et directe d'une rentabilité économique de la caméra subjective, ou d'un intérêt spéculatif.

<sup>12</sup> Englué dans un corps, son calvaire le verra aussi deux fois prisonnier dans un commissariat, menottes aux mains, paralysé.

Mais cette conscience ne sert de rien au film et, multipliant les astuces, il multiplie aussi les maladresses : les regards qui se tournent vers nous à notre entrée le font très en retard (temps nécessaire à l'exposition de la scène), et avant de nous authentifier, ils commencent par nous renvoyer dans une fâcheuse invisibilité. C'est le cas, flagrant, de la première entrée, de Marlowe dans le bureau d'A. Fromsett : quoiqu'il fût annoncé, personne ne le remarque, jusqu'à ce qu'un sous-fifre<sup>13</sup> vienne se planter devant lui pour le regarder avec perplexité. Le film multiplie d'ailleurs les scènes d'entrée de Marlowe dans les maisons (chez Lavery qui le jette à la porte, chez les Grayson, au réveillon Kingsby...) souvent guère hospitalières, même la nuit de Noël<sup>14</sup>, soulignant pour le personnage l'important enjeu d'être admis et reconnu. Home sweet home... Et le logis premier, c'est le corps. Marlowe errant, sans maison et sans corps stable, est loin d'être propriétaire. Lavery sera, pour sa part, assassiné par sa soi-disant logeuse à laquelle il ne payait pas son loyer. L'angoisse de se trouver un contenant est intolérable.

Les regards-caméra portés sur nous ne sont pas seuls à manquer à leur mission ; les fumées, ombres et reflets ont autant de déficiences. Les miroirs seront l'objet d'un paragraphe spécial.

Mais si nous sommes donc trahis par un corps inconstant, il reste encore à éprouver la monstruosité de ce corps. La photo n° 3 (voir plus loin) en fournit un excellent exemple :

Cette main qui pousse la porte des Editions Kingsby, c'est celle de Marlowe qui vient de traverser le couloir. Il a été, pendant ce trajet, guidé entre les flancs parallèles des murs du couloir comme une caméra sur ses rails de travelling. Ce décor étroit propice à la claustrophobie illustre d'emblée la nature même de notre regard : bordé d'œillères, axial, contraint. Ce que Marc Vernet, dans l'analyse d'une autre scène du film,

---

<sup>13</sup> Le visage de ce figurant, évoquant l'affiche morbide derrière lui sur le mur, a une forme de crâne aux orbites creuses. Simplement, deux yeux battus viennent compléter chez ce personnage les orbites originelles de 100 crâne, le décorant, lui contèrent un visage. Le crâne est bien sûr une forme de support neutre et indifférent disponible à la greffe d'une physionomie; comme la caméra subjective est une coquille vide disposée à notre identification.

<sup>14</sup> L'idée de Noël mériterait un article, tant elle est ressassée dans le film. «Joyeux Noël h. apparaît comme une formule magique. de voulais mon argent poUT Noël», de veux être votre femme, c'est ce que je veux pour mon Noël», "Ne me fais pas peur le matin de Noël», etc. Il faut dire que Noël, nuit où Dieu s'incarna, est en somme une nuit symptomatique où une instance spectatorielle abstraite prit corps, comme le mm nous propose de le revivre ...

La Trinité de cette nuit (salle obscure de cinéma) pourrait se composer ainsi: le Public comme Dieu, le spectateur comme Esprit Saint, Marlowe comme Christ (justicier, rédempteur des péchés de A. Fromsett). La relation Trinitaire étant bilatérale, on peut la compléter ainsi: Dieu = l'Auteur (l'équipe de tournage) ou le public ; L'Esprit Saint = le narrateur ou le spectateur ; le Christ = le personnage (ici Marlowe) ou l'identification que nous misons.

mais analogue (escalier et couloirs de la maison de Lavery), appelle le *forçage du regard*, avec toutes les menaces qu'on peut supposer cachées dans le hors-champ : guet-apens par la droite ou la gauche, mais aussi, frontalement, risque d'implosion du champ... Grand inconfort du spectateur ! Ce regard qui file droit a besoin d'un chemin dégagé, au point de "faire le vide", tout en craignant d'y tomber, de se heurter à l'absent.

### **L'anatomie monstrueuse**

Cela étant, dans cette image d'une porte poussée au bout d'un couloir, nous nous intéressons surtout à la dimension de cette main trop petite, trop éloignée, et à l'angle que fait le bras par rapport à la poignée : angle trop ouvert assurément, et qui suppose une carrure résolument hors-norme, celle d'un homme ayant des épaules de trois mètres de large. Notre anatomie découvre sa monstruosité<sup>15</sup>.

Plus loin dans le film, lors d'une conversation téléphonique, la position du combiné par rapport à notre regard indique ostensiblement que "notre" bouche lacère notre visage par le milieu : nous parlons par le nez (Cf. photo n° 4).

Cette nécessité pour le film de nous expliquer à nous-mêmes ce que nous sommes en train de faire (téléphoner, etc.) le conduit à pousser dans le champ des objets qui, anatomiquement et logiquement, n'auraient pas dû y entrer. Ces objets qui étaient "du côté du corps" ont été conduits à passer "du côté des yeux". Le film confond par intermittence le corps et le regard. Il faut donc, au *forçage du regard*, ajouter obligatoirement le *forçage du corps*, qui multiplie les difformités et fait exploser notre corps (implicitement) comme dans les plus *gore* des films d'horreur, où les corps sont mutilés et désarticulés (explicitement cette *fois*) avec une jubilation nerveuse<sup>16</sup>. On comprend que les enfants et les adolescents (et d'autres), qui s'interrogent sur leur corps/interrogent leur corps, accourent au spectacle de ces films. Pour sa part, l'horreur de *Lady in the Lake* se fait dans la propreté. Parfois, le corps de Marlowe est trop lent et comme rampant, parfois le cou raide, les jambes rétrécies, les bras trop longs, la bouche descendit sur la poitrine, etc. Les spectateurs sont les cobayes d'un

---

<sup>15</sup> Tous ces effets pervers de la caméra subjective sont très franchement reconnus et assumés par le film. Il tâche de les conjurer par quelques mises en abyme. Ainsi du lettrage sur cette porte de la maison d'édition, qui prévient : "MONSTER STORIES".

<sup>16</sup> Dans le même esprit, évoquons une scène du film semi-gore *Creepshow* (Cesar Romero, 1982) : un savant, seul dans son laboratoire d'une propreté immaculée, surprend un scarabée et l'écrase rageusement. D'autres scarabées affluent. Le personnage semble paradoxalement contribuer à la multiplication des scarabées en les pulvérisant (hantise du microscopique). Tout à coup, on retrouve le savant étendu inerte dans son laboratoire rendu à sa propreté première. Mais voilà que de sa bouche entr'ouverte ressortent les scarabées, des flots de scarabées... Son corps est donc l'origine et l'enveloppe même de l'horreur. Bel exemple ici nullement sanguinolent.

nouveau Docteur Frankenstein nommé Robert Montgomery<sup>17</sup>. Manipuler l'image du corps forgé par Dieu "à son image" a toujours représenté un plaisir blasphématoire<sup>18</sup>, et l'arrogance "profanatrice" de la réalisation va là bien plus loin que le "narcissisme de l'énonciation" déjà signalé par Jean-Paul Simon.

Ces injures anatomiques ont de quoi nous dégoûter d'être Philip Marlowe. Néanmoins, notre regard est indemne. Si le corps est épouvantable, il l'est précisément en fonction du regard, autour d'un regard décalé, bizarrement situé, mal orienté, etc. Et le regard lui-même reste le bastion de sécurité, le noyau inattaquable de l'être du spectateur. On a pu le croire. Mais il n'en est rien.

### **L'œil poché, le regard torsadé**

Si la caméra subjective est véritablement "l'œil du cyclone", repos autour duquel tout se métamorphose, elle est aussi le dénominateur commun, le point de contact le plus crucial entre le personnage et nous, littéralement collés à ce hublot : lieu donc à la fois de sécurité et de danger. Vienne le hoquet qui décollera les parois du diaphragme... Nombreux donc les coups de poing essuyés par Marlowe, et de préférence des coups de poing aux yeux, dans notre être le plus intime. Ainsi de cet œil poché, tendrement soigné chez A. Fromsett (Cf. photo n° 5).

Il en est de même avec l'attentat inattendu de Lavery lorsque, profitant de notre distraction (nous consultons la pendule), il nous assène un direct qui provoque un brutal fondu au noir. Les images précédant cette violence disent aussi notre étonnante invisibilité. Cf. Photo n° 6.

À en juger par l'échelle du cadrage performatif sur Lavery, nous sommes à une portée de bras de lui (et son coup de poing le prouve assez). Et néanmoins, dans le miroir posé sur la cheminée, juste derrière la pendule que nous consultons en tournant la tête, nous n'apparaissions pas (Cf. photo n° 7, au miroir sous-peuplé).

Pourtant la largeur du miroir est telle qu'indéniablement nous devons figurer sur sa surface auprès de Lavery. Alors c'est que nous sommes invisibles. Ce malheureux aveu de l'absence du spectateur au film (que nous avons toujours soupçonnée, en fait), dans ce miroir,

---

<sup>17</sup> Je cite quelques autres personnages protéiformes soulignant notre fantasme prométhéen, notre joie de pétrir le corps à notre idée: en Bande Dessinée: *Elastok*, *Plastic man*, *Mister Fantastic* (Marvel Comics) ; en dessin animé: *Barbapapa*, tous les *Tex Avery*, etc. ; en cinéma d'horreur: innombrables exemples; le BLOB est un des plus récents et des plus agiles. En littérature: Alice dans *Alice au pays des merveilles* (en mangeant ça, ou en buvant ça, elle rapetisse ou grandit à l'extrême), etc. Cependant, ces créatures n'impliquent aucune caméra subjective, et sont dès lors tout bénéfique pour le spectateur. Tandis que Philip Marlowe nous fait sujets et victimes de nos propres expérimentations.

<sup>18</sup> Cf. les dix commandements; l'interdiction par l'église des dissections et des autopsies jusqu'au 16e siècle, etc.

coïncide aussitôt avec la sanction d'un œil au beurre noir. De non-visibles, nous nous révélons par surcroît non-voyants.

C'est d'une autre image, surpeuplée celle-là, qu'il y a le plus à redire. Une image, encore, de miroir. Un complexe miroir aux alouettes ;(Cf. photo n° 8).

Nous revoilà aux débuts du film, dans le bureau des Editions Kingsby. A. Fromsett (à l'extrême droite dans l'image), s'est approchée du miroir, et s'y réfléchit (au centre de l'image) sous le prétexte de vérifier son rouge à lèvres. Mais, au lieu de se consacrer à elle-même, elle nous offre surtout de vérifier l'apparence de Marlowe, dont elle est le critère, la mesure, la garante. Le reflet de Marlowe est au fond de l'image, à gauche, derrière elle. Cette scène est fondamentale en ce qu'elle installe vraiment Marlowe dans la diégèse. Autrement dit : après avoir hérité d'un corps cinématographique anonyme, pour la première fois, nous nous voyons être Marlowe, avoir pour de bon son visage que nous découvrons et reconnaissons comme nôtre. Nous l'habitons, nous signons le bail.

Pourtant, pour mieux consommer la fusion de Marlowe et du spectateur, cette scène est simultanément amenée à la contredire : nous ne sommes Marlowe que tant que nous différons de lui. Je reprends et insiste méticuleusement sur ce paradoxe en riant du si beau réseau de ces regards en ce miroir :

Notre œil de spectateur a d'emblée la liberté de regarder dans trois directions au moins. :

- Un regard vers Fromsett (comme Marlowe...)

- Un regard vers le reflet de Fromsett, et ce regard nous permet de constater l'existence d'un miroir, existence que nous pouvons déduire de la présence simultanée de Fromsett et de son reflet. Si Fromsett était hors-champ, son reflet, seul présent, aurait passé pour l'original et tout miroir serait aboli.

- Un regard vers le reflet de Marlowe, qui nous renseigne sur notre propre physionomie supposée, en remontant logiquement de ce reflet vers sa source, à la place où nous sommes : dans Marlowe. Nous savons qu'il s'agit de notre/son reflet, et non de Marlowe lui-même, parce que nous avons déduit l'existence du miroir de l'observation préalable du face à face de Fromsett avec son reflet.

Donc, loin d'être une curiosité excessive de notre part, une "liberté de spectateur", le triple coup d'œil que nous lançons est absolument nécessaire à ce que nous nous reconnaissons sous les traits de Marlowe. Regarder Fromsett est la condition pour identifier son reflet, son reflet est la condition pour constater le miroir, le miroir est la condition pour considérer notre reflet, notre reflet est la condition pour nous confondre avec Marlowe. C'est à cela seul que sert Fromsett dans cette image : à montrer l'exemple et à nous authentifier. Et c'est à cela seul que sert le reflet de Marlowe : à nous donner son masque. Cela fait

beaucoup de monde : 4 personnes (une authentique : Fromsett, 2 reflets, et un absent dans l'image) au service d'une seule. Ce renfort est nécessaire pour combler son absence.

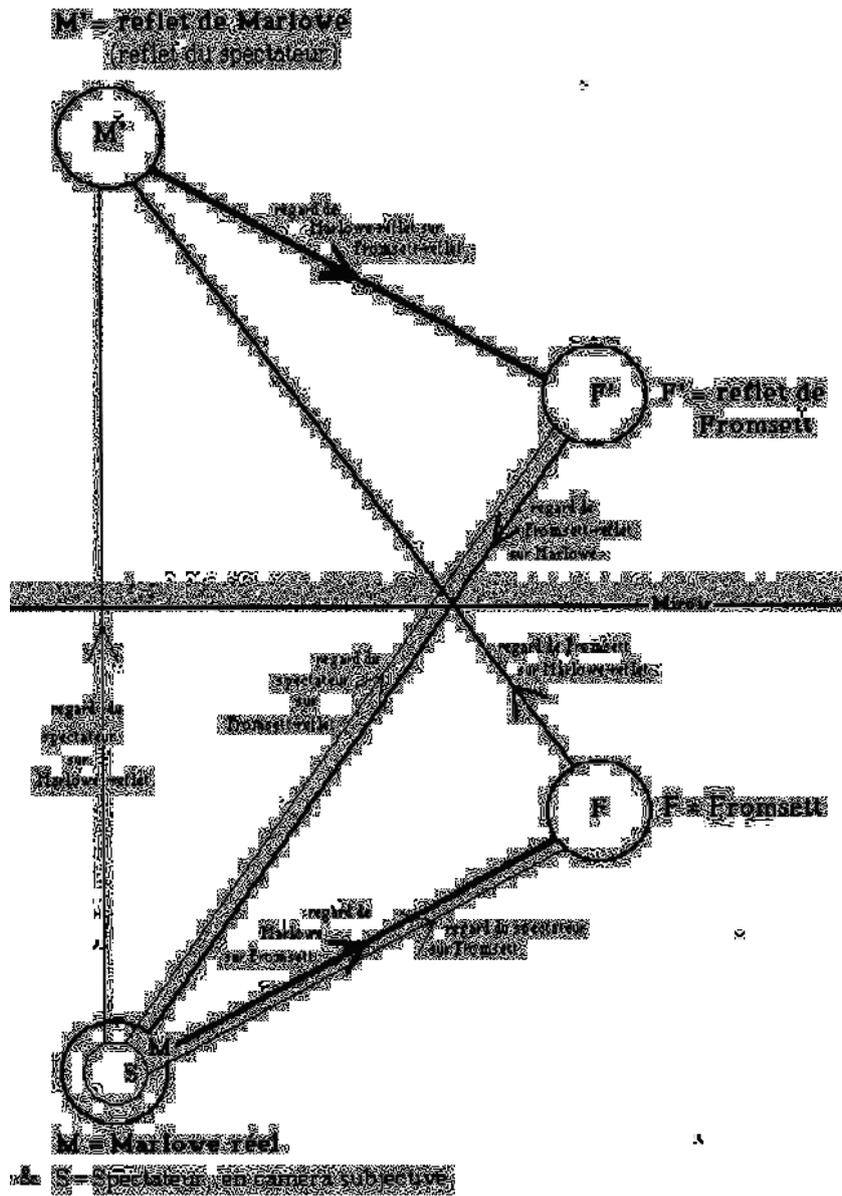
Le schéma ci-après récapitule la photo n° 8 et offre une "vue de dessus" des regards échangés.

Mais voyons maintenant si nos trois coups d'oeil coïncident avec la direction effective des yeux de notre corps subjectif" : nous devinons la direction du regard de Marlowe d'après celle de son reflet. Son reflet regarde le reflet de Fromsett, donc Marlowe regarde Fromsett... Marlowe et le spectateur ont bien regardé, ici, dans la même direction (flèches parallèles sur le schéma). TI Y a vraiment eu identification du regard du spectateur au regard de Marlowe.

Mais le deuxième regard, que le spectateur peut et **doit** porter sur Fromsett-reflet, Marlowe, lui, ne l'adopte pas. Il se fixe, obstinément, d'un seul côté. Le regard du spectateur sur Fromsett-reflet répond pourtant légitimement au regard-caméra que Fromsett-reflet darde dans notre direction.

Enfin, Marlowe ne se regarde pas dans le miroir (M ne donne aucun regard-caméra), alors que le spectateur est par principe tous yeux pour cet écran second.

La conclusion va de soi : le regard de Marlowe est simple, tandis que le nôtre est triple, donc nous ne sommes pas Marlowe et en même temps, c'est par ce triple regard que nous avons pu nous reconnaître en Marlowe. Ce sont nos regards sur F' et M' qui nous ont enseigné qu'il faut ne regarder que F, exclusivement... Nous sommes donc un personnage qui à la fois regarde simple et regarde triple, de ce que l'on peut appeler un regard torsadé, et la monstruosité déjà constatée de notre anatomie a ainsi atteint jusqu'au fond de notre œil bourgeonné, pulvérisé. Torture interminable comme la dévoration du foie de Prométhée.



Cette cruauté du regard torsadé demeure même si l'on veut oublier le spectateur et juger cette scène pour elle-même, en considérant les seuls personnages de la fiction. On se borne donc à constater que : F regarde M', M' regarde F, F' regarde M, M regarde F, et ainsi de suite. Fort bien. Chacun de ces regards authentifie un regardé, mais chaque regard n'implique qu'un segment fini de 2 partenaires. Pour avérer l'enchaînement à l'infini de ces regards, et donc accéder à l'auto-authentification pour cette chaîne, il faut nécessairement un regard surplombant qui constate que cette chaîne se boucle, qu'un dialogue résulte du croisement des monologues. Ce regard surplombant, comme divin mais sans aucune omnipotence, c'est celui du spectateur seul, inévitablement abstrait de Marlowe. La caméra subjective se nie pour s'affirmer. Synchroniquement.

### **Fermer les yeux**

La seule solution à ce paradoxe sera de couper le regard comme Alexandre tranche le nœud gordien. C'est ce que le film propose de lui-même avec le baiser final de Marlowe et d'Adrienne Fromsett, superbement suggéré (avec autant de pudeur que de crudité) par la photo n° 9. Le héros ferme les yeux dans ce baiser (comme il les fermait, d'ailleurs, après l'encaissement d'un coup de poing). Ne plus voir.

Ne voir que le noir. Ne voir que cette couleur unique, infiniment profonde autant qu'infiniment plate : c'est le signe de la rencontre et de l'union du corps subjectif avec le reste du monde (boxeur ou amante), et de l'union du spectateur avec le personnage : là, enfin, leurs visions sont absolument compatibles et superposées. Aucune anomalie de point de vue ne se signale dans cette image. Union optique en tout point parfaite et heureuse. Lors de la première esquisse, avortée, de baiser, au début du film, Marlowe avait dit : « Que feriez-vous, si je vous embrassais ? », et Adrienne avait répondu : « Essayez et VOUS VERREZ. » (« Let's try and see ... »), formule révélatrice mais que le film, à ce stade, n'est pas prêt à appliquer. Par définition incapable de restituer le sens du toucher, le film se doit de traduire le tactile en visible. Il y atteint pour le final avec ce noir qui, pour être tactile, se traduit littéralement en non-visible.

Ce baiser nous donne chair, en même temps que sa sensualité décevante et fade, sa tangibilité zéro nous détache définitivement de ce corps. Double mouvement d'assouvissement-frustration, qui rendrait fou le spectateur s'il ne l'était déjà. Mais il ouvre les yeux sur sa folie.

Ce magnifique photogramme noir offre également, comme en passant, une sorte d'absolu du sous-titrage. Fin heureuse, bonheur mitigé : Comment Adrienne Fromsett peut-elle parler ainsi, tout en embrassant ?

Le corps qui se donne ou se refuse

Conclure. En fonction de son tempérament, de sa tendance (ou non) à pactiser avec une fiction, le spectateur teste son identité, dans *Lady*

*in the Lake*, de trois manières au moins, en expérimentant :

- L'identification ludique, qui prend plaisir aux conventions narratives (« On dirait que je suis Philip Marlowe. ») : bonheur par procuration.

- L'identification forcée, subie dans l'angoisse complète (« Je suis n'importe quoi ! Je suis informe ! »). *Bad trip* du spectateur au corps imposé, tantôt inconnu, tantôt tiraillé, *forcé*, paralysé, monstrueux.

- Le refus de l'identification : non pas par dissolution de cette identification, comme chez Brecht, mais au contraire par sa saturation forcenée, son excès de zèle. Nouvelle sorte de distanciation suscitée par son inverse même : une proximité caricaturale<sup>19</sup>. Alors le spectateur recule, moins mentalement ou psychologiquement que physiquement, par réflexe animal, pour protéger son domaine. Il cesse non seulement de s'identifier à Marlowe, mais il cesse de s'identifier à un spectateur ("spectateur" est un rôle qui se défroque comme un autre). Son corps, nonaristotélicien, réagit instinctivement : il a besoin d'air. Il a besoin d'espace libre.

### **Une conclusion pathologique...**

Tel est l'éventail d'effets que propose la caméra subjective de *Lady in the Lake*, jouant avec l'équilibre du spectateur, en simulant les troubles épileptiques (sentiment de transformation corporelle, héautoscopie, c'est à dire hallucination visuelle où le sujet voit sa propre image comme dans un miroir, dépersonnalisation), en suggérant certaines névroses ou schizophrénie (altération de l'image du corps, dédoublement, corps morcelé), voire en nous greffant, via le personnage - acteur, un membre - fantôme comme celui dont les amputés se croient toujours pourvus<sup>20</sup> ; étant entendu que ces manifestations pathologiques ne font que traduire à l'excès les hésitations constantes et "normales" que chacun entretient à l'égard de la perception de son propre corps. Ce flottement commun de notre kinesthésie ouvre au cinéma, et particulièrement à la caméra subjective, une aire de jeu considérable et un savant dérèglement de tous les sens.

Laurent BENOIT

---

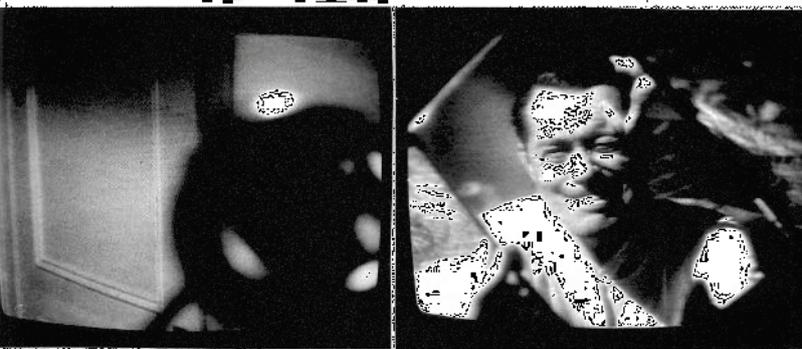
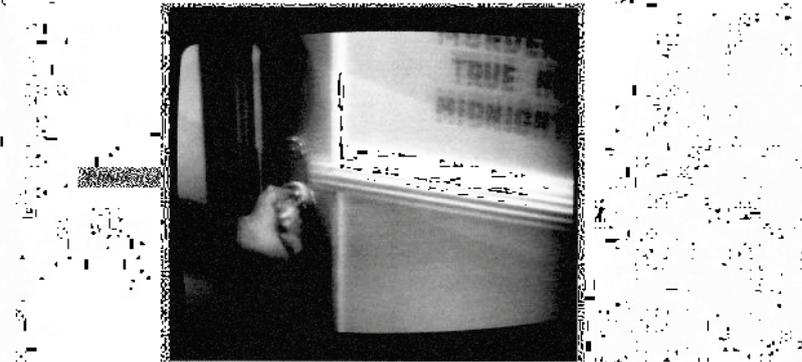
<sup>19</sup> Le cinéma a aussi inventé les excès du gros plan qui approche et palpe les êtres avec une insistance des plus invraisemblables "dans la vie". Là-dessus, Cf. Dominique Noguez : "Le corps, le nu, la mon." dans *Le cinéma, autrement*. Ed. du Cerf, 1987. p. 95.

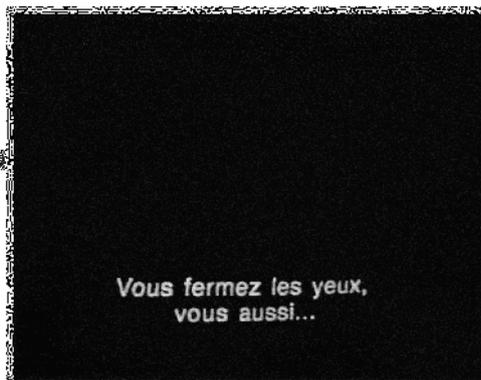
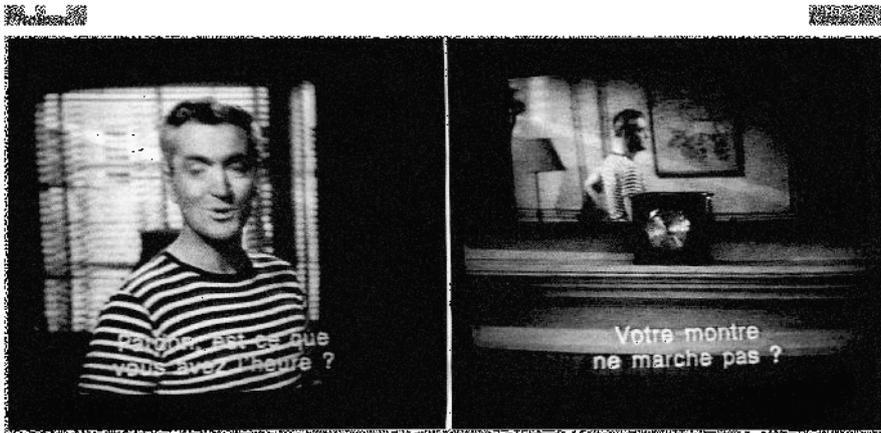
<sup>20</sup> Cf. Paul Schilder : *L'image du corps*, TEL, Gallimard.



## PLANCHES D'ILLUSTRATIONS

Les images ci-après, entre photogrammes et vidéogrammes, sont obtenues à partir d'une copie VHS de *Lady in the lake*. Les arrêts sur image ont été photographiés sur un écran TV.







# Région centrale<sup>1</sup>

## A propos d'une courte séquence issue d'*Intervista* de Federico Fellini

par Bernard LECONTE

---

<sup>1</sup> Ce titre n'est pas un plagiat; il se veut simplement clin d'œil, voire hommage au film de M. Snow portant le même titre.



Soit un court segment filmique de 11 plans (1' 45") prélevé dans le continuum filmique *d'Intervista* (Fellini, 1987)

En s'arrêtant brièvement sur cet exemple, il n'est pas revendiqué ici un choix personnel qui relèverait du hasard logique d'une fascination ou bien d'une savante délimitation de corpus : le prélèvement a, en effet, été effectué par Fellini (ou son distributeur) à l'occasion de la promotion télévisuelle du film en France. Ce statut hybride qui fait que ce segment participe du clip, de la pub et de la bande annonce et ne se présente pas moins comme un segment autonome que l'on retrouvera in extenso dans le film rend, me semble-t-il, ces quelques plans particulièrement intéressants.

\* Resituons la situation narrative : Fellini, flanqué de l'équipe de télévision japonaise qui souhaite l'interroger sur son prochain film, se rend à Cinecittà. Il y rencontre Marcello Mastroianni tournant une pub vantant les mérites d'une quelconque lessive et accoutré comme un Mandraque de pacotille pour les besoins du tournage de ce film second. Il est immédiatement décidé de faire la surprise d'une visite à Anita Ekberg qui, retirée, vit non loin de Rome. Émues, les deux stars se retrouvent et le fragment évoqué peut commencer :

Un magicien fait de la magie et donc, Marcello, d'un coup de baguette ("*Je le donne l'ordre de faire revenir le joli temps du passé*") fait surgir du sol, dans une gerbe d'étincelles, un drap qui se déploie sous l'œil intrigué des Japonais admiratifs. Marcello et Anita passent derrière cet écran et, en ombres chinoises, dansent ensemble au son de la musique de Nino Rota qui scandait leur valse dans *La dolce vita*. Un fondu au noir amène les plans (en noir et blanc) du film qui avait été tourné par les deux acteurs 23 ans plus tôt, plans qui vont alterner avec ceux de Marcello et d'Anita, spectateurs, se regardant sur l'écran du passé.

Il ne peut s'agir de faire ici une analyse textuelle complète et seuls quelques éléments simples ont été retenus pour étayer le propos avancé. Ainsi, n'ont été pris en compte que les écarts du paradigme scalaire, la durée de chacun des plans, le fait qu'ils soient présentés en couleur, ou bien en noir et blanc et, enfin, la place diégétique des deux protagonistes par rapport à l'écran (devant, sur, derrière). Une fois établi, sur ces bases, un rapide tableau dénotatif qu'il semble inutile de reproduire ici, une évidence s'impose : Le plan 6 est quadruplement remarquable : c'est lui qui embrasse le champ le plus large (demi-ensemble) ; c'est le plus long (19" 4/10) ; c'est le seul qui conjugue la couleur (le décor de la pièce) et le noir et blanc (les "ombres chinoises" de Marcello et d'Anita), c'est enfin dans ce plan que se fait le passage qui conduit les danseurs de l'avant à l'arrière de l'écran. Pour faire bonne mesure, on notera que c'est avec lui que commence la musique qui se poursuivra jusqu'au dernier plan de notre corpus et que si, dans les 5 plans

précédents, les comédiens étaient toujours devant l'écran (ou la place qu'il allait occuper à partir du plan 3), dans les 5 plans suivants, l'alternance topique est ostensible (par ordre d'occurrence : derrière, sur, puis devant l'écran).

11 plans au total, avons-nous dit. Or, le plan 6, si différent des autres comme nous venons de le voir, est le plan qui est au centre de cet extrait, lui-même considéré comme représentatif et incitateur. De plus, il semble qu'au sein d'*Intervista*, film si fortement marqué par la problématique de la réflexivité, le passage d'un côté à l'autre de l'écran ait une importance quasi-émblématique. Le poids thématique et formel de ce plan central serait-il dû au seul hasard ? Je ne le pense pas et pour appuyer cette assertion j'avancerai quelques autres cas :

Par trois fois, il y a bien longtemps, j'ai eu l'occasion de faire paraître des analyses textuelles de courts segments : deux débuts de film<sup>2</sup> et <sup>3</sup> et un spot publicitaire<sup>4</sup>. Par trois fois, j'ai eu l'occasion de faire le même constat, à savoir que le centre marquait l'importance.

\* Dans le cas de "*La beauté du diable*" (René Clair et Armand Salacrou, 1950), un segment autonome constitué par les 27 premiers plans du film constituait une "ouverture" nettement délimitée. Le plan 13, plan central, était le seul du corpus à présenter un insistant panoramique balayant le champ de gauche à droite ; de plus, il mettait en scène pour la première fois, Méphistophélès (incarné, à ce moment du film, par Gérard Philipe) et qui allait être, avec Faust (Michel Simon), un des deux principaux protagonistes autour du conflit desquels le film allait se nouer. Dans cet exemple, ce n'était pas tout et il s'avérait que l'ensemble de ces premiers plans s'ordonnait de part et d'autre de ce plan 13, unique, singulier, remarquable. Cet ordonnancement se faisait, par opposition, par rapprochement ou par enchaînement de causes à effet et ces regroupements s'effectuaient syntagmatiquement par paquets thématiques disposés tout aussi symétriquement.

Je me trouvais devant un système textuel beaucoup plus logique ce à quoi je m'attendais au départ (d'autant plus que cette structure formelle se perpétuait, par homothétie, sur l'ensemble du film et pouvait même éclairer un sens qui, malgré les déclarations de René Clair<sup>5</sup>, semblait avoir échappé aux critiques contemporains.

---

<sup>2</sup> "Essais de lecture d'un film de texture classique à partir de l'analyse de son début - *La beauté du diable* in *Film et Documents* (286), 1972.

<sup>3</sup> "Du photogramme au film - à propos du début de *La jetée* in *Pour la photographie* tome 1, GERMS, 1983.

<sup>4</sup> "Le participe absent", in *Propositions pour l'analyse de l'image*, EDILIG, 1980.

<sup>5</sup> "Le grand courant qui poussait les alchimistes s'est constitué jusqu'à l'âge des découvertes atomiques et mes contemporains ont le privilège d'assister au spectacle d'une humanité qui, ayant vendu son âme à la science, cherche à prévenir la damnation du monde vers laquelle l'entraîne ses propres travaux."

\* Pour "*La jetée*" (Chris Marker, 1963), comme précédemment, j'ai analysé le premier segment du film ; il s'agissait des 15 premiers plans diégétiques. Comme précédemment, le plan central, ici le plan 8, était particulièrement remarquable (proximité scalaire, longueur temporelle, nature et importance des items énoncés dans la bande sonore), comme précédemment, j'ai pu constater que ce début présentait une homologie frappante avec l'ensemble qu'il augurait et que le centre marquait l'importance. Jusqu'ici, pas de surprise par rapport à ce que j'avais pu constater antérieurement.

La surprise allait venir, non pas que le plan 8 présentât un visage de femme mais que le segment 8 (sur les 15 que compte le film) donnait à voir, au plan 282 et à la suite d'une impressionnante série de 10 fondus-enchaînés sur le visage de cette même héroïne, le seul mouvement diégétique du film<sup>6</sup>, sous la forme de 4 simples battements de paupières. Cela amenait à deux constats que je ne peux pas développer ici, mais seulement énoncer : premièrement, hors du récit manifeste (= voyage dans le temps, carceralité, 3e guerre mondiale) le film tout entier tient un discours tournant autour du faisceau imaginaire et du procès œdipien et deuxièmement, dans une posture énonciative très forte<sup>7</sup>, *La jetée* présente explicitement l'essence du fait filmique et les relations qui peuvent s'y nouer avec le spectateur.

\* Dans l'analyse d'une *Communication du gouvernement* (1974) issue de la campagne télévisée connue sous le nom de "*En France on n'a pas de pétrole, mais on a des idées*", ce n'était pas un plan mais le raccord entre les deux plans centraux (6 et 7) qui mettait en évidence une ligne de partage autour de laquelle s'opposaient et se répondaient quatre blocs de plans découpant le spot analysé en une structure doublement binaire qui éclairait logiquement le sens et la structure de ce syntagme.

\* De plus, dans *Le plaisir* de Max Ophuls (1954), on sait que le sketch central, *La maison Tellier*, peut se diviser en 3 parties : la ville, l'échappée des filles à la campagne et la réouverture de la maison close<sup>8</sup>. Or, c'est au milieu de la partie centrale que, "*tombe sur la petite église comme la foudre de la grâce*"<sup>9</sup> le somptueux *Ave verum* de Mozart qui

---

<sup>6</sup> Rappelons que ce film, à l'exception du plan pré-cité, ne comporte aucun mouvement dans le plan.

<sup>7</sup> Cf. Roger Odin, "*Le film de fiction menacé par la photographie et sauvé par la bande-son - À propos de La Jetée de Chris Marker*" in *Cinéma de la modernité - films, théories*, Klincksieck, 1981.

<sup>8</sup> Cf. la belle étude de Michel Chion in *Le son au cinéma*, Cahiers du cinéma, éd. de l'Étoile, 1985, p. 164-177.

<sup>9</sup> Ibid., p. 174.

soutient toute l'architecture musicale très finement travaillée de cette partie, pour ne pas dire l'ensemble du récit qui s'y trouve développé.

Est-il nécessaire de multiplier les exemples ? Probablement pas ; et ceci d'autant moins qu'à la faveur d'analyses moins détaillées mais tout aussi serrées, réalisées en cours, sous forme didactique, j'ai bien souvent pu constater la validité de ce que l'on pourrait nommer "*la règle du centre*".

Deux cas sont, on l'a vu en filigrane, à séparer : D'une part, celui des débuts de films où, non seulement le centre prend toute son importance en termes thématiques et structurels, mais également où, comme dans tout récit classique, le corpus retenu fonctionne (cela a été allusivement évoqué) comme une *partitio*<sup>10</sup>, précédée d'une *captatio benevolentiae*<sup>11</sup>. D'autre part, celui des récits courts et autonomes, comme ceux de la publicité télévisuelle ou d'un sketch, dans notre exemple, qui ne renvoient qu'à eux-mêmes et où tout le sens, ou presque, se concentre dans le centre.

Déjà Eisenstein notait<sup>12</sup>, à partir de son analyse du Cuirassé Potemkine : "*(...) sous un certain rapport, ils (les cinq actes du film) sont absolument identiques : chaque acte se trouve articulé en deux parties presque égales (...) Le film entier se trouve lui aussi coupé en deux, vers sa moitié, par un point d'arrêt, une césure où le mouvement qui emporte tout le début stoppe complètement pour reprendre son élan en vue de la suite.*"

Rudolph Arnheim relevait le caractère éminemment "*centré*" de l'essentiel de la peinture occidentale.

Quant à Jean Beaudrillard<sup>13</sup>, il avance que "*... la symétrie est la représentation "spontanée" qu'ont les classes moyennes de la culture.*"

Ainsi, naîtrait peut-être sous nos yeux, et même si la nomination n'est pas très élégante en fonction des connotations qu'elle peut receler, une esthétique, voire une rhétorique du centre dont l'étude plus détaillée resterait à faire.

Bernard Leconte,  
CIRCAV-GERICO, Université de Lille 3

---

<sup>10</sup> " ... annonce les divisions que l'on va adopter, le plan que l'on va suivre", Roland Barthes in *L'ancienne rhétorique*, *Communications* (16), 1970.

<sup>11</sup> " ... entreprise de séduction à l'égard des auditeurs, qu'il s'agit tout de suite de se concilier par une épreuve de complicité", *ibid.*

<sup>12</sup> "*L'unité organique et le pathétique dans la composition du Cuirassé Potemkine* "

<sup>13</sup> "*La morale des objets*" in *Communications* (13), 1969.

# **La chanson populaire et le cinéma français**

A Juliet ...

par Louissette-Marie FAREGNAUX



"Vous aviez raison, Simone, la nostalgie n'est plus ce qu'elle était..." , ainsi entrons-nous au pays de *Damia*, documentaire qui referme la courte carrière de Juliet Berto<sup>1</sup>.

Violente, l'émotion viendra lorsque les mots reprendront corps dans la silhouette "*en velours noir, les tripes dans la voix, les mains tendues...*"<sup>2</sup>

D'autres images lui font écho, "fragments de beauté" dans le cinéma des années trente mais aussi dans celui de la Nouvelle Vague, de Jean Eustache, de Paul Vecchiali et bien d'autres... Traces d'une période devenue mythique du cinéma français.

Pour le spectateur, la chanson est la marque inscrite dans la mémoire d'un film parfois oublié dont elle ravive pourtant parfois très vite les clichés.

En retour, il suffit à Truffaut d'inscrire au générique du troisième volet des aventures d'Antoine Doinel *Baisers volés* : pour que revienne Trenet, donné à entendre, et, avec lui, un pan d'une histoire personnelle et collective.<sup>3</sup>

"Vous aviez raison, Simone, la nostalgie n'est plus ce qu'elle était. :"

La chanson française des années quatre-vingt-dix semble moins apte à faire trace... Pourtant, lorsque le jeune documentariste Djamel Zaoui tente d'approcher l'univers des habitants du *Dix, impasse Saint Louis*, la chanson de Daniel Guichard conjugue au présent les images du passé de ce couple d'exclus valsant au son du radio-cassettes<sup>4</sup>.

Ici encore, les notes et les mots font "corps" : moment poignant où brusquement la femme, l'espace d'un regard discrètement saisi par la caméra, redit la tendresse qu'elle a pour son compagnon.

Si, quelques mois plus tard, le téléfilm "*Taggers*" de la série *Le Lyonnais* réalisé par Cyril Collard redonne à entendre les poésies de Charles Trenet et Prévert accompagnées au piano par le commissaire puis par Morphée, son adjoint, entre deux scènes violentes d'interrogatoire policier, d'autres rythmes du passé et du présent s'y mêlent, liés à d'autres histoires, d'autres paysages : Oum Khalsoum, le mystère des voix bulgares, musique de Lorenzo Gines... la diversité de l'univers sonore des banlieues.

Diversité mais aussi isolement, solitude... solitude des hommes, repli des communautés étrangères : lorsque Paco découvre que Selim (le

<sup>1</sup> "*Damia, concert en velours noir*". Réalisation: Juliet Berto.

<sup>2</sup> Extrait de la bande sonore du documentaire de Juliet Berto.

<sup>3</sup> Cf la chanson de Charles Trenet "*Que reste-t-il de nos amours*", crée en 1942: "*Bonheur fané, cheveux aux vents! Baisers volés, rêve mouvant*".

<sup>4</sup> "*Dix, Impasse Sailli Louis*" - Vidéogramme réalisé par Riquita vidéo - Grand Prix du Festival de L'acharnière 1990, sélectionné au Festival de Berlin 1991.

jeune policier arabe qui mène l'enquête) a fait de lui une "balance", la caméra accompagne longuement sa fuite, saisit sa désespérance, redonnant vie au texte de Lavilliers<sup>5</sup>. Elle rebondit sur le Mickey qu'abandonne l'enfant... Plus tard, cette même caméra nous fera participer longuement, avec Paco, à la fête des gitans.

À la solitude de Paco répond celle de Selim regagnant le commissariat tandis que la bande sonore reprend le *"mystère des voix bulgares"* sur les longs travellings d'accompagnement qui isolent la silhouette du jeune policier.

À travers le cinéma des années trente puis ses prolongements dans le cinéma français, nous suivons l'évolution des techniques d'enregistrement et de reproduction du son : progressivement, les voix se séparent des corps des interprètes pour occuper d'autres espaces, d'autres temps, d'autres histoires...

Le personnage du "chanteur" ou surtout de la "chanteuse" (réaliste) s'installe dans le cinéma sonore.

Il investit certains paysages, parasite parfois le récit ou suspend sa progression...

Peu à peu, des cinéastes l'intègrent pleinement à leur univers, en font parfois un acteur à part entière.

En retour, l'acteur se fait parfois chanteur, le temps d'un film ou d'une séquence. Il emprunte aussi la voix d'un autre, laissé obstinément hors-champ. Le motif de la "doublure", de l'autre, du semblable envahit parfois la fiction tandis que l'image sonore reprend ses droits, affirme son autonomie.

La chanson peut alors enchanter le réel (René Clair, Jacques Demy), ouvrir la fiction au rêve, à l'imaginaire et au poétique, suspendre le temps, jouer en contrepoint avec l'image visuelle, etc.<sup>6</sup>

Du chanteur des rues au clip... de la "Goualeuse" au microsillon...

La chanson s'inscrit déjà dans le cinéma de la fin de la période muette. Avec l'arrivée du parlant, elle va s'installer dans le cinéma français sous des formes diverses.

Elle est une des composantes du rituel de la séance du cinéma. La chanson filmée, le chronophone accompagnent les actualités et le long métrage.

---

<sup>5</sup> *Petit* chanson de Bernard Lavilliers.

<sup>6</sup> Notre étude privilégiera quelques films et cinéastes des années trente (René Clair, Jean Renoir, Jean Vigo, et surtout, Julien Duvivier de part la richesse de son travail sur le son). Nous reviendrons ensuite à quelques réalisateurs de la Nouvelle Vague (Jean-Luc Godard François Truffaut, Jacques Demy) ou des décennies suivantes (Paul Vecchiali, Jean Eustache, Gérard Frot-Coutaz, etc).

Apparaissent alors de courtes réalisations auxquelles s'essayent d'ailleurs certains cinéastes des avant-gardes.

Ainsi, le cinéaste Cavalcanti dans *La P'tite Lili*, chanson de Gravel et Benesch sur une musique de Darius Milhaud, récit mélodramatique interprété par Catherine Hessling dans lequel Jean Renoir fait une courte apparition.

Cavalcanti calligraphie le texte de la chanson faisant alterner l'utilisation de cartons à l'écriture maladroite accompagnés de quelques dessins et la reprise d'extraits de la partition.

La caméra reste le plus souvent frontale, structurant une série de petits tableaux qui nous font repasser sans cesse par les mêmes décors. Au refrain correspond le retour à l'image de trois personnages qui, "en chœur", commentent l'épisode : le laitier, la vieille dame à l'éternel tricot et le personnage interprété par Renoir.

La magie du trucage installe progressivement le rêve : à la course de l'héroïne succède une mise à mort très théâtrale mais "l'envol de l'âme" de la petite Lili clôture la fiction sur une dernière note poétique.

Jusqu'au lendemain de la guerre, le chanteur des rues hante le cinéma français. Il "fait partie du paysage". On le retrouve encore en 1947 dans *Les portes de la nuit*. À la chanson leitmotiv des "*Feuilles mortes*" répondent "*Les enfants qui s'aiment*", texte de Prévert sur une musique de Kosma interprétée par Fabien Loris, le chanteur des rues que nous découvrons dans la station de métro Barbès-Rochechouart reconstituée en studio. Le chanteur apparaît très vite, feuilles à la main, après que la caméra se soit attardée sur un autre personnage qui habite ce décor : le camelot baratinier interprété, ici, par Carette. La chanson de Prévert est annoncée comme "la dernière nouveauté" après que l'interprète ait énuméré une série de succès parmi lesquels *Le chant des partisans*. La suite de la scène fait alterner les plans sur Loris et les plans installant le couple de jeunes amoureux.

René Clair appelle le chanteur des rues dans son univers très souvent. Il est un des personnages essentiels de *Sous les toits de Paris*. La voix de Préjean court d'abord sur le décor de Lazare Meerson avant de nous conduire à l'acteur lui-même. En 1947, dans *Le silence est d'or* après avoir rendu un hommage aux cinéastes des débuts du sonore, René Clair fait encore revenir par deux fois le chanteur des rues, personnage qui fait écho ici à celui du vieux violoniste du café où reviennent constamment en couples successifs, les trois personnages principaux de la fiction.

Les deux musiciens interprètent la chanson leitmotiv du film *Pour les amants*. Cette chanson est d'ailleurs présentée par les trois

personnages (à tour de rôle) dans les scènes du café comme liée aux jours heureux. Le chanteur des rues apparaît une première fois lorsque Jacques raccompagne Madeleine chez elle et une seconde fois, en écho, lorsqu'il l'y rejoint tandis qu'Émile (Maurice Chevalier), ignorant à ce moment de la fable son infortune amoureuse, attend son ami au pied de l'immeuble.

Le chanteur et la chanteuse des rues font partie de l'univers de Duvivier. Dans *La tête d'un homme* - film sur lequel nous reviendrons ultérieurement - la chanteuse des rues hante le café que fréquentent l'héroïne et le meurtrier et dans lequel vient ensuite Maigret. Elle est annoncée au générique (Missia, la chanteuse des rues). Sa voix flotte dans l'univers sonore du Café de l'Éden -avant d'être associée au visage de la chanteuse. Au contraire, la vedette Damia, elle aussi au générique, est attendue par le spectateur jusqu'à la fin de la fiction. Sa voix est essentielle dans l'univers de Wadek, le meurtrier, mais elle appelle l'image d'un autre corps.

Au lendemain de la guerre, de retour dans le cinéma français, se réinstallant aux studios de la Victorine, Duvivier replace le chanteur des rues dans l'univers de *Panique* "emprunté, lui aussi, à Simenon.

Il est lié à l'espace-temps de la fête posée dès le début du film mais revient en compagnie d'autres "attractions" qui participent de l'univers du cinéma des années trente : sa première intervention fait suite à la présentation de la grande roue et du funambule et anticipe sur le retour du bonimenteur et de la Dame Blanche, cartomancienne aussi présente dans *L'atalante* de Vigo et liée, là aussi, à la visite de Michel Simon dans la fiction.

Le film avant de se clôturer sur le manège où le couple meurtrier fait son "dernier tour" sous le regard de Michelet, revient une dernière fois au chanteur, lui laissant "les derniers mots" ; *L'amour, l'amour, c'est la beauté du monde*, commentaire de la toute dernière image visuelle.

Duvivier dilate cette dernière séquence, scène de "la mise à mort" à laquelle participent tous les personnages de la fable. Scène où la "curée" devient un "spectacle" concurrent de toutes les attractions de la fête, comme le souligne le propriétaire du manège ; *"Un spectacle gratuit, c'est de la concurrence déloyale"*. Son collègue lui fait écho ; *"Pas la peine de leur donner de la musique pour rien !"* tandis que Duvivier interrompt brutalement toute musique de foire -et qu'un jeune employé commente l'évènement à venir :

*"Non, je ne veux pas louper leur corrida"*<sup>7</sup>.

Après l'accomplissement du meurtre, Marcelin, autre metteur en scène, qui a perdu momentanément les rênes du spectacle social, tente de

---

<sup>7</sup> Extraits du dialogue du film de Duvivier dont le découpage est intégré au numéro spécial de *L'Avant-scène du Cinéma* consacré au film de Patrice Lecomte *Monsieur Hire*.

rétablir l'ordre : "*Allons, allons ! Allez, en avant la musique ! Vous perdez de l'argent, mon vieux, allons !*", dit-il au forain qui s'exécute rapidement<sup>8</sup>.

Rivale des forains, l'exécution de Hire l'est aussi du match de lutte féminine où se réfugient les deux meurtriers avant de se perdre ultérieurement parmi les manèges.

Le regard de Duvivier sur la société de cette petite ville est sans nuance, pas plus que le discours du bonimenteur présentant le combat : "*A la force des dames, ces championnes internationales ajoutent la ruse des filles d'Ève sans oublier la mauvaise fois du bas-sexe ! Le spectacle va commencer*".

Renoir reprend le chanteur des rues dans la célèbre scène de *La chienne* déjà largement commentée. Avec lui, reviennent ces personnages populaires peu présents dans un film qui oscille entre deux mondes en écho : l'univers besogneux de Legrand et le "milieu" de Dédé et Lulu.

Personnages populaires entr'aperçus une première fois dans le café où se retrouvent Alexis Godard et Legrand pour préparer la mise en scène qui rendra provisoirement à Legrand sa liberté : couple dansant sur la musique du piano mécanique, autre objet mythique du cinéma de cette période.

Dans la scène du chanteur revient le personnage de la concierge qui témoignera ultérieurement de l'épisode dans sa "littéralité", lors du jugement de Dédé.

L'alternance des plans dans la chambre de Lulu et des plans dans la rue fait voler en éclats la séparation du privé et du public, comme très souvent chez Renoir<sup>9</sup> tout en soulignant à nouveau le motif de l'argent qui circule dans l'univers du film, comme les mots usés qu'échangent Lulu et ses clients, les gestes refaits, les baisers redonnés, comme les tableaux qui passent de main en main, immense "mise en circulation"<sup>10</sup> qui lie tout le monde.

Le chanteur hante les rues mais aussi les cafés concerts, les bals et les guinguettes, autres lieux liés à l'aventure amoureuse ou collective. Monsieur Émile y conduit Madeleine, Françoise Arnoul et Gianni Esposito y retournent dans *French Cancan* en une soirée qui les entraîne successivement à la Taverne Olympia, la Scala, Les Folies Bergères et le Nouveau Cirque. Les héros de la *Bête humaine* vont danser au bal des

---

<sup>8</sup> Marcelin est un des policiers qui enquête sur le meurtre.

<sup>9</sup> On retrouve le même dispositif dans *Toni* : après le prologue une forte ellipse nous conduit dans la chambre de Marie et Toni. La caméra enjambe la fenêtre et, dans la profondeur de champ, nous découvrons les autres locataires dans la pièce voisine. La chanson liée au passé et à l'ailleurs revient en leitmotiv.

<sup>10</sup> Terme utilisé par Brecht dans l'étude qu'il consacre au procès de *L'Opéra de Quat'sous* (*Sur le cinéma*, éditions de L'Arche).

cheminots et les chômeurs de *La belle équipe* vont fêter en chantant l'argent qu'ils ont gagné à la loterie avant de danser à nouveau dans la guinguette. Chaque film se réapproprie ces espaces. À la vision mythique de la guinguette de *La belle équipe*, approchée à trois reprises et différemment par Duvivier<sup>11</sup> répond la séquence aux Quatre Nations de *L'Atalante* qui fait voler en éclats le mythe tout en restituant le plaisir du spectacle et des corps qui dansent. Devançant l'image sonore, l'image visuelle des Quatre Cantons est déjà présente avant que la voix du marinier ne l'annonce<sup>12</sup>. Clin d'œil au spectateur, la pancarte "la volaille est à l'intérieur" à laquelle revient par deux fois la caméra, ébranle déjà le mythe. Le retour insistant du patron de la guinguette montre l'"envers du décor" et la précarité du statut du camelot, personnage ambivalent, porteur de fiction, tout comme le Père Jules et, sous une autre forme, la radio. Il fait revivre dans l'imaginaire de la marinière Paris et ses rêves. Mais, par la silhouette de Margaretis (très proche de celle de Jean Dasté dans *Zéro de conduite*<sup>13</sup>), le camelot est un corps et une voix, un corps souple qui rebondit en pirouettes (nouvel hommage à Chaplin), un corps érotisé dans la danse, sous le regard amusé de la caméra<sup>14</sup>. Par son rythme sonore, le discours du camelot séduit lui aussi, transformant le personnage en frère du père Jules.

Peu à peu, les corps des chanteuses disparaissent et font place au limonaire, à la radio, au phonographe et au jukebox.

*Aux Quatr' Nations* et à l'air du *Cam' lot de Paris* répondent *Le chant des mariniers* et l'établissement d'écoute publique où le Père Jules vient rechercher la marinière. En quelques plans, Vigo brosse le portrait du personnage féminin et sa nouvelle condition. Lorsqu'elle vient à la ville, les images se déchirent et dévoilent le réel. Vigo dessille le regard de l'héroïne tout comme l'œil du spectateur<sup>15</sup>. La magie, le souvenir et le plaisir reviennent avec la chanson qu'interprétait le trio masculin sur la péniche, lors du réveil de Juliette après la nuit de noces. Et dans le brillant miroir de l'appareil à sous, Dita Parlo revoit l'image de Michel Simon.

Objet sur lequel la caméra s'attarde dans le café de *La chienne*, le limonaire devient "l'aboutissement de la carrière de collectionneur de La Chesnaye"<sup>16</sup>. Le piano mécanique de est source de gags répétés dans

---

<sup>11</sup> Le lieu est approché une première fois par l'équipe en quête d'une habitation. On y revient avec les familles ouvrières avant l'inauguration et une dernière fois, nous la revoyons le jour de Pâques.

<sup>12</sup> Procédé utilisé par Fritz Lang dans *M le Maudit*.

<sup>13</sup> Amusé, Jean Vigo met en présence les deux silhouettes chaplinesques. Le camelot fait passer Juliette par le trou du treillage et l'entraîne sur la piste de danse. Un peu plus tard le marinier prend sa revanche et lui administre un coup de pied dans les fesses.

<sup>14</sup> La caméra suit ironiquement son déhanchement.

<sup>15</sup> Cf la conférence donnée par Jean Vigo après la sortie d'*A propos de Nice*, le 14 Juin 1931 au Vieux Colombier. Vigo affirme que le film "*devra nous dessiller les yeux*".

<sup>16</sup> Cf. la scène de la fête à la Colinière.

*Quatorze Juillet*. C'est un appareil peu fiable mais qui perturbe pourtant le client barbu dans ses écritures !

La radio déverse aussi ses flots de musique. Puis vient le phonographe. Présent dans la première séquence de *La grande illusion*, il est pris en relais par la voix de Gabin ("*Le corps reprend ses droits*"). Il revient chez Duvivier en "concurrence" avec les grandes silhouettes de cette période : chevalier dans *L'homme du jour*, Fréhel dans *Pépé Le Moko*<sup>17</sup>. S'il apparaît simplement au détour d'un plan dans *Remorques*<sup>18</sup>, il est trace du désir de l'héroïne de Chabrol dans *Une affaire de femmes*.

Vigo en fait un objet magique dans "*L'Atalante*", dans l'une des plus belles séquences du film qui prolonge les images surréelles d'E. *Taris*<sup>19</sup> en les intégrant à l'imaginaire du marinier. Le Père Jules, un petit chat dans les bras, vient s'asseoir près du phonographe. Magiquement, son doigt, parcourant les sillons, fait naître le son. Plaisir du jeu du champ et du hors-champ, féerie que souligne Jules lui-même : "*On a vu des choses bien plus fortiches que de faire marcher un disque avec un doigt*". En-chantant les découvertes du monde moderne, il poursuit : "*L'électricité, tu sais c'que c'est qu'l'électricité, et la TSF, tu pourrais expliquer la TSF ? Alors, discute pas*".

Plaisir et alchimie du verbe qui se prolongeront en une image, elle aussi magique, réunissant en un présent dilaté le phonographe et les petits de la minette.

Dans l'univers de Jules, le phonographe rejoint la boîte à musique et les automates découverts dans la cabine, objets liés au passé. Dans la *Règle du Jeu*, Renoir opposera dans le même plan, tout en les reliant, le téléphone et la petite négresse romantique<sup>20</sup>.

Plus tard, les limonaires cèderont la place au jukebox des années soixante.

Présent dans le second long métrage de François Truffaut, non comme chanteur mais comme pianiste, le corps de Charles Aznavour a disparu d'*Une Femme est une Femme* pour céder la place au jukebox qui affiche toutefois les pochettes de *Tu t'laiss' aller* (écouté dans son intégralité) et de *Tirez sur le pianiste*, clin d'œil au film de Truffaut<sup>21</sup>. Dans une séquence où la photographie, trace et preuve, visualise le triangle de l'adultère, Godard fait basculer la "tonalité" de la scène,

---

<sup>17</sup> Dans la séquence précédant la descente de Pépé vers la mer.

<sup>18</sup> Séquence dans la chambre d'hôtel de Catherine où le héros l'a rejointe.

<sup>19</sup> Court-métrage de commande réalisé en 1931 sur le célèbre champion de natation.

<sup>20</sup> Séquence dans l'appartement de La Chesnaye où l'avait rejoint Christine avant le coup de téléphone à Geneviève.

<sup>21</sup> Le titre du film de Truffaut n'est pas sans évoquer le premier plan de la séquence de la boîte de nuit dans *La tête d'un homme* de Duvivier : une affiche qui précise "*Ne tirez pas sur le pianiste, il faut ce qu'il peut*".

envahie comme souvent dans l'univers du cinéaste, par de petites histoires drôles (la fille aux deux amants, l'homme et les femmes enceintes, les deux faux aveugles) dans lesquelles tout marche par couples. La chanson d'Aznavor vient s'accrocher au visage enfantin de Anna Karina, "petite fille" évoquée par Charles<sup>22</sup>, visage aimé qui portera un jour les traces du temps. Photos, marques... il n'y a que des "preuves d'amour ou de trahison !" <sup>23</sup>.

Quelques décennies plus tard, Leos Carax juxtapose la chanson réaliste et poétique de Reggiani<sup>24</sup> et *L'amour moderne* par David Bowie, prétexte au retour du "clip". La radio devient, elle aussi, magique<sup>25</sup> et la chanson l'espace-temps des sentiments amoureux<sup>26</sup>. En suspens, la voix de David Bowie s'accroche au corps de Denis Lavant, y laisse ses empreintes comme le corps d'Anna, quelques images plus loin, s'imprime sur le lit qu'elle vient de quitter.

### **La voix..., le corps..., le chanteur**

Le corps, dans le film parlant puis sonore, est d'abord le corps du chanteur. Il "apparaît" dans les films. Nommé au générique, il est attendu par le spectateur. En 1936, Lys Gauty interprète de la chanson *Le chaland qui passe*<sup>27</sup> est l'héroïne du film *La goualeuse*. Dès les premières séquences, elle interprète la première plainte : *Dis-moi pourquoi* associée à la figure de son amant. Tandis que se poursuit l'enquête autour du crime inaugural, elle est recherchée par la police. À la quête de Pierre, son amant, elle revient dans un bar de marinières, suivie par un indicateur qui la nomme et l'invite à chanter. Elle entonne alors l'autre refrain du film, "optimiste", dit la publicité du film : *Le bonheur est entré dans mon cœur*. La caméra tourne autour d'elle puis repart vers les auditeurs, cohortes de silhouettes misérables, et s'arrête sur quelques visages émus et attentifs. La rafle policière clôturera brutalement la scène.

Les stars du music-hall sont sollicitées. Le film se bâtit autour des prestations successives de l'artiste. La fable n'est, en général, qu'un simple prétexte.

---

<sup>22</sup> A la demande du héros s'inquiétant du succès qu'elle veut entendre, elle préfère "Charles" (Aznavor) à "Itsi Bitsi Bikini "

<sup>23</sup> Suffit-il à Belmondo de se claquer la tête contre un mur pour prouver son amour ? Avec humour, Godard rend hommage aux *Dames du Bois de Boulogne* de Robert Bresson.

<sup>24</sup> Il reviendra en héros de bande dessinée, un petit chien blanc sous le bras, dans la séquence de l'aéroport.

<sup>25</sup> "J'aime bien la radio. Il suffit d'allumer, on tombe toujours pile sur la musique qui nous trottait tout au fond. C'est magique." (Extrait du dialogue du film).

<sup>26</sup> "Voilà, écoutons, et laissons nous dicter nos sentiments."

<sup>27</sup> Mélodie adaptée d'une chanson créée par Vittorio de Sica *Les Hommes, Quels Mufles* (1932). Elle est ensuite imposée par le producteur à Jean Vigo pour *L'atolante* qui est exploité dans un premier temps sous le titre *Le chaland qui passe*.

Progressivement, certains cinéastes tentent de sortir l'interprète de ce statut et de l'intégrer davantage à la fiction.

Autour de lui s'inscrit souvent, métaphoriquement, la problématique du passage du muet au parlant. *Étoile sans lumière* film de Marcel Blistene réalisé en 1946 fait de ce motif le fil conducteur de la fable. Interprétée par Édith Piaf, l'héroïne est une jeune femme de chambre qui vendra sa voix à Stella, star du cinéma muet dont la carrière a brutalement été interrompue par l'arrivée du son.

Le spectateur "attend" la voix de Piaf, le moment où le film donnera à entendre une de ses chansons. Curieusement ce désir ne sera pas satisfait. Une première fois, la chanson amorcée est interrompue par la chute du personnage provoquée par l'entrée de la star déchue. Une seconde fois, elle s'arrête pour accéder au désir de Stella dont l'amant paye le silence d'Édith.

Les scènes se déroulant dans le studio d'enregistrement montrent Édith chantant mais nous privent de la mélodie. Un peu plus tard, la chanteuse écoute sa voix qui commence à exister sans elle, momentanément autonome avant d'être "confisquée" par le corps de Stella<sup>28</sup>. Enfin, après la mort de la star, lorsque la voix retrouve son corps... lorsque, pour la première fois, l'héroïne chante en public... elle se tait... puis chante faux.

Seul moment d'harmonie, le court duo d'amour Piaf/Montand permet au spectateur de découvrir "*C'est Merveilleux*"<sup>29</sup>.

Plus tard, lorsque Renoir réalise "*French Cancan*", le producteur entend imposer Piaf dans la série d'artistes de music-hall tendrement regroupés dans le film. Il veut en faire l'interprète de la "*Complainte de la Butte*", chanson de Renoir et Van Parys créée par Anna Amendola doublée par Cora Vaucaire<sup>30</sup>. Sous les traits d'Eugénie Buffet, Édith Piaf interprète les premières mesures de "La sérénade du pavé", chanson créée en 1894 et déjà utilisée par Renoir dans "*La chienne*"<sup>31</sup>.

Il revient à Duvivier d'avoir démultiplié les jeux de disjonction de la voix et du corps en les reliant sous de multiples formes à la fable et à la narration.

"*La tête d'un homme*" rend hommage à Damia tout en différant constamment l'apparition de sa silhouette à l'image.

Lorsqu'une première fois on entend la chanson interprétée par l'artiste. Maigret pénètre dans la chambre du meurtrier. Ce dernier, cadré frontalement, répond à l'interrogatoire du policier : Wadek : "*Elle chante bien.*"

<sup>28</sup> La scène précède de peu la séquence du play-back.

<sup>29</sup> Séquence où les deux amants s'échappent dans la voiture de Stella.

<sup>30</sup> Raconté par Van Parys dans ses souvenirs (*Les jours comme ils viennent*) et cité dans *Histoire des plus célèbres chansons du cinéma*, page 81.

<sup>31</sup> Séquence de la mort de Lulu.

Maigret : *"Elle est jolie ? "*

Wadek : *"Je ne sais pas*

Maigret : *"Elle est jeune ? "*

Wadek : *"Je ne la connais pas. Je ne veux pas la connaître... ou plutôt, si, je la connais ; à force de l'entendre, j'ai mis un corps, un visage sur cette voix, le visage de quelqu'un... Les femmes ne m'intéressent pas. Il n'y en a qu'une."*

Cette femme, la caméra de Duvivier l'affiche dès les premières scènes -corps barrant de façon insistante le premier plan de l'image. Le meurtrier l'entraîne dans sa chambre. La séquence est montée en alternance de celle du suicide du mari, geste laissé hors-champ mais signifié par la bande sonore et les traces qu'il inscrit sur le visage de cet homme.

La voix "sans corps" revient alors, en suspens comme une bulle de bande dessinée... Le regard du meurtrier fixe à nouveau avec insistance la caméra et/ou le mur de la chambre. Wadek confie à sa compagne :

*"Je n'avais rien de toi. Alors cette voix, je me suis imaginé que c'était la tienne. J'ai mis ton image sur la voix de cette femme qui vit là et que je ne connais pas. Et tout le temps, j'ai rêvé que tu chantais pour moi, pour le pauvre Wadek..."*

La doublure et l'original peuvent alors cohabiter dans le cadre : Wadek ouvre largement la porte et la voix off redevient in. Duvivier satisfait l'attente du spectateur : Damia apparaît... le temps d'un couplet, d'un refrain.

Une dernière fois, la voix reviendra, associée au visage de Wadek moribond. Il réaffirme son rôle de meurtrier : *"un beau crime, commissaire"*.

*L'Homme du Jour*, réalisé quelques années plus tard, transpose Maurice Chevalier dans l'univers de Duvivier et de Jean Wiener, compositeur de la musique du film.

Le cinéaste s'amuse à "brouiller les pistes". Le récit s'ouvre sur une séance d'audition à laquelle participe le héros Alfred Boulard, électricien qui entonne *Y'a de la joie*, empruntant à Charles Trenet son répertoire. Invité à la table de Mona Thalia, nouvelle Sarah Bernard et Mistinguett du théâtre, Alfred interprète *Ma pomme* pour le plus grand plaisir de ces gens "de la haute", extasiés devant celui qui en donnant son sang a sauvé la star.

Lorsqu'après les retrouvailles campagnardes et le retour à la ville, Alfred accompagne sa mère à la gare, il lui montre l'affiche publicitaire où trône sa poitrine musclée : *"Après avoir donné ton sang, refais ton plein d'énergie avec Uvocalcine Mouchin"* mais... il est trop tard... le train est déjà parti ! Les rêves d'Alfred s'effondrent. Victime d'un

vol, il rentre au commissariat où les policiers jouent aux cartes<sup>32</sup>. À la recherche de son amour perdu, il pénètre, par hasard, dans la loge de Maurice Chevalier qui affirme que "*ce visage ne lui est pas inconnu*" et qu'il le "*trouve plutôt rigolo*". Boulard lui propose d'interpréter *Prosper*. Chevalier lui fait écouter, grâce au phonographe, sa propre interprétation de la chanson. Duvivier fait cohabiter dans le cadre, les mettant amicalement en concurrence, Chevalier et sa doublure Alfred Boulard, et la voix momentanément sans corps du microsillon. Épinglées au mur de la loge, on voit des photos de la vedette Chevalier.

Avec *Pépé Le Moko*, Fréhel s'intègre aux silhouettes féminines qui participent de la légende du chef de gang. Dans un film qui ne cesse de dire et de montrer métaphoriquement l'issue fatale et malheureuse du destin du héros, elle redit, avec nostalgie, le poids du temps qui passe. *L'homme du jour*" mettait en concurrence Chevalier acteur et Chevalier chanteur, *Pépé Le Moko* installe dans le cadre la photo de la jeune Fréhel et le corps vieillissant de la chanteuse en 1936. Grâce au microsillon, la voix enregistrée envahit l'espace sonore du présent. Au refrain, la voix humaine se mêle aux paroles enregistrées. Le passé rejoint le présent.

Moment privilégié et fragile où le spectateur, saisi par l'émotion, souhaite prolonger quelques instants la scène alors que retombe le visage de Fréhel.

Moment de brisure où coexistent chanteuse et actrice, la séquence de *Pépé Le Moko* suspend momentanément le récit mais retient Fréhel dans l'espace du film de Duvivier qui tente, avec tendresse, de la mettre à l'abri de l'usure du temps. Fragment de beauté, il anticipe sur ces moments de grâce du cinéma de la Nouvelle Vague où les chanteurs et les compositeurs viennent "en amis" saluer les héros. À la séquence longuement citée de la *Passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer répond, dans *Vivre sa vie*, la scène du café où le juke-box donne à entendre, dans son intégralité la chanson de Jean Ferrat *Ma mère*.

L'intervention de l'héroïne précise la volonté de Godard de célébrer ces moments de beauté : "*Après tout, tout est beau. Y'a qu'à s'intéresser aux choses et les trouver belles. Après tout, les choses sont comme elles sont, rien d'autre, mais si. Un visage, c'est un visage. Des assiettes sont des assiettes. Les hommes sont les hommes. Et la vie, c'est la vie.*"

Yvette, sa compagne, l'interpelle en off : "*Celui à qui j'ai dit bonjour en entrant, il voudrait faire ta connaissance •... ça t'ennuie ?*"

Nana lève la tête. Son regard hors-champ semble suivre quelqu'un : "*moi, je veux bien*". Un plan très rapide ramène Jean Ferrat

---

<sup>32</sup> Celle qui pourrait être une des sources de la séquence des *400 coups* de Truffaut où l'on voit les policiers jouer aux petits chevaux.

(l'interprète de la chanson) près du jukebox puis on revient à Nana et on passe à un couple attablé : un soldat et une jeune femme face à face. Ils se regardent, intimidés - travelling avant sur le visage de Nana - regard hors champ qui nous conduit à nouveau à Ferrat, debout près du jukebox. Il va s'asseoir en rêvant. Nana baisse les yeux. La caméra repart ensuite sur le couple.

Durant toute cette série de plans, le texte de la chanson rebondit à l'image. Le spectateur en redécouvre la beauté.

Lorsque la caméra revient sur Yvette (l'amie) et Raoul près du billard électrique, la rupture est brutale (comme elle l'est après la scène du cinéma lorsqu'on rentre dans un bar avec Nana) : "*Raoul, qu'est-ce que c'est ? ... une femme du monde ou une poufiasse ?*".

Truffaut, dans *Tirez sur le pianiste*, disjonctant sans cesse le déroulement de la scène de poursuite inaugurale, déroule longuement la chanson de Bobby Lapointe *Avanie et Framboise* et, sur une suggestion de Braunberger<sup>33</sup>, la calligraphie à l'écran, hommage insistant au chanteur qui disparaîtra en 1972<sup>34</sup>.

Peu à peu, les corps disparaissent. À la fin du film de Jean Eustache, la voix d'Édith Piaf s'approprie avec insistance l'espace sonore de la chambre que viennent de quitter Jean-Pierre Léaud et Françoise Lebrun, associée au long plan fixe sur le corps immobile de Bernadette Lafont. La voix diffusée désormais par le microsillon chante "*Les Amants de Paris*" (Léo Ferré/Edelely Marnay), autre fragment nostalgique célébré par Eustache.

Le chanteur, et à sa suite certains réalisateurs, cherche souvent à exister comme acteur à part entière et à s'imposer comme interprète non chantant. Certains y parviennent tels Yves Montand ou, plus près, Vanessa Paradis dans *Noces blanches*. En un clin d'œil, Chantal Akerman fait chanter tous les personnages de *Golden Eighties* sauf celui qu'on attend : la jeune fille jouée par Lio.

Quand l'acteur devient chanteur... où "prête" son corps à la voix de l'autre...

D'Albert Préjean à Jean Gabin, de Danielle Darrieux à Anna Karina, peu d'acteurs résistent à ce plaisir. Interprète favori de René Clair qui rapidement lui fait pousser la "ritournelle", Albert Préjean revient en 1933 dans un des films de Duvivier que la télévision nous a récemment permis de redécouvrir dans une copie sous-titrée en japonais : *Le paquebot Tenacity*. Il incarne un jeune chômeur qui, comme nombre de personnages de cinéma et de la littérature des années trente, souhaite partir pour l'ailleurs (ici, le nouveau monde)... un ailleurs qui permet

<sup>33</sup> Origine citée par Marion Vidal et Isabelle Champion dans *Histoire des plus célèbres chansons du cinéma*, page 111.

<sup>34</sup> Idem

d'échapper aux contradictions du présent ou de retrouver une identité (en "perdant la mémoire" et en entrant le plus souvent dans la légion !). Après de nombreuses tentatives et de faux départs, Bastien, notre héros, choisira finalement de rester en France, abandonnant son compagnon et filant le parfait amour avec l'employé de la petite pension du Havre qui l'a momentanément accueilli. Précédant la séquence du premier faux départ, vient rapidement une première scène de "beuverie" et de fête dans un bar du port filmé, ainsi que les activités de ses marins, en décors naturels par Duvivier. Bastien/Préjean y entonne la chanson des typos (référence à la profession que le jeune homme exerçait dans la capitale et trace de ces nombreuses chansons liées aux petits métiers). Sa compagne d'un soir en interroge les termes spécialisés et la caméra, accompagnant le chanteur dans sa prestation et sa danse, devient ensuite autonome et part sur les spectateurs, isolant un marin africain qui reprend au refrain, puis sortant du bar pour filmer les passants et revenir au jeune homme. La scène est prétexte à un numéro de l'interprète que Duvivier, en clin d'œil au spectateur, désigne bien comme tel : la patronne du bar lancera à la tête de Bastien, à la fin de la chanson "*Tu chantes mieux que Préjean*".

Très vite, la voix de Jean Gabin accompagne celle de la Miss (Mistinguett), de Fréhel et d'autres... Dans *Pépé Le Moko*, Duvivier lui fait une première fois chanter une romance : après une des rares scènes d'amour avec Gaby, à la fin de laquelle il associe la jeune femme aux odeurs du métro parisien, Pépé laisse éclater sa joie. La caméra, montrant à nouveau, comme elle l'a fait dès la première séquence, la diversité des femmes de la Casbah, en une série de plans courts sur leurs activités et leur forme, nous ramène ensuite en plan de demi-ensemble sur la terrasse où Pépé : vu de profil, chante en marchant. Redevenant autonome, elle bascule ensuite par paronamie sur un miroir où se reflète l'image du chanteur qui se retourne. Inès, la gitane, apparaît alors en plan rapproché. La suite de la scène montre un Pépé reprenant des allures d'adolescent (registre que travaille à plusieurs reprises Duvivier avec l'acteur) : traversant la pièce en sautillant, il rejoint Inès, la fait tourner dans ses bras avant de retomber avec elle en riant sur le lit.

Si l'entrée de Pépé a été largement différée au début du film, Duvivier la retardant à l'image jusque dans la scène même de présentation du gang (Pépé est d'abord une double légende, celle du truand et celle du tombeur de dames que la fable mettra quelque peu à mal), il satisfait maintenant l'attente du spectateur comme il le fera à deux reprises dans *La Belle Équipe* confiant à Gabin un double rôle de valseur et d'interprète d'un refrain dont, comme René Clair et parfois Renoir, il a écrit les paroles.

Véritable clip, la séquence fait tache dans un film qui annonce dès les premières images l'issue de la trajectoire de Pépé. Sur une orchestration musicale, Gabin célèbre l'amour et une relative joie de vivre.

La période de la Nouvelle Vague fait chanter les actrices. Au tourbillon de *Jules et Jim* introduit par l'hommage de Truffaut aux amours d'Apollinaire, répond, en 1969, une autre silhouette de Jeanne Moreau : celle de l'interprète en robe longue 1900 devant un décor en carton-pâte de la chanson *Quand l'Amour meurt* reprise déjà par René Clair en 1947, mais célébrée en français initialement par Marlène Dietrich dans le night-club aux portes du désert de *Morocco*. Nous sommes dans *Le petit théâtre de Jean Renoir* qui affirme alors fortement les règles de la mise en scène.

De *Bande à Part* à *Pierrot le Fou*, Jean-Luc Godard fait chanter Anna Karina. Après la scène du café où Godard installe longuement le numéro de madison des trois interprètes principaux après un double hommage à Jacques Demy<sup>35</sup>, la séquence du métro nous offre à nouveau la beauté après nous avoir appris à "voir".

"Regardez, celui-là, pourquoi il fait cette tête-là ?" dit Odile, désignant à notre attention et à celle de son compagnon un voyageur.

"Suivant le commentaire que vous ferez", reprend Arthur, "il ne fera pas la même tête. Si vous vous dites qu'il ramène dans son carton un ours en peluche pour sa petite fille malade, il aura l'air d'un brave type ou, au contraire, vous trouvez qu'il a une sale gueule si vous pensez qu'il y a du plastique dans son carton pour faire sauter la république".

Le poème récité puis chanté par Odile court alors sur les corps et les visages fatigués des voyageurs du métro.

La voix redevient in et Godard offre au spectateur le visage d'Anna Karina, paysage devenu fragile et mouvant comme celui des héroïnes de Dreyer et du cinéma muet.

L'univers merveilleux de Jacques Demy choisit le plus souvent de donner aux corps d'autres voix pour mieux en-chanter le réel. De *Lola* à *Peau d'Âne*, héroïnes et héros empruntent souvent leurs refrains... à l'exception de quelques personnages parmi lesquels Yves Montand redevenu acteur chanteur...

Une autre histoire à raconter et... à suivre.

Louissette-Marie Faregnaux,  
CIRCAV-GERICO, Université de Lille 3

---

<sup>35</sup> Godard cite par deux fois la bande originale "*Des parapluies de Cherbourg*", lorsque Anna Karina traverse la salle de billard.

# **"Cinecdoque", approche d'une figure dérobée**

**le titre de film**

par Françoise THOME-GOMEZ



La titrologie est un domaine de recherche aussi jeune que son objet est ancien : dans son livre-somme qui se présente comme "*une étude d'ensemble des problèmes théoriques du titre*", paru en 1981 sous le... titre *La marque du titre*, Leo H. Hoek souligne l'aspect pionnier des "titrologues" en encadrant le terme de guillemets qui fleurent bon le néologisme...

L'étude de Hoek ainsi que les travaux de titrologie auxquels on fera référence par la suite traitent du titre livresque, essentiellement romanesque, des XIXe et XXe siècles. En quels termes pourrait-on donc concevoir une titrologie filmique ? C'est la question que l'on se propose de soulever ici, étant donné qu'une somme considérable de recherches sémiologiques prennent appui sur le fameux *logomorphisme du film* "ainsi nommé par Gilbert Cohen-Séat en 1946 et analysé de façon inaugurale par Christian Metz en 1966 l'adjectif "*naugural*" est emprunté à F. Casetti, dans son article *Le texte du film*" où le sémiologue italien explore justement quelques constantes de la "grammaticalité" filmique.

D'autre part, le numéro 16 de la revue *Communications* comporte, à l'intérieur de l'article du groupe  $\mu$  *Rhétoriques restreintes* une analyse paradigmatique de quelque 4074 titres rédigés en français et concentrés autour des années 60-70 (étant donné la date de rédaction de l'article). Le groupe  $\mu$  "*borne*, dit-il, *son examen à l'étude du titre dans ses constituants et à l'étude des relations qu'il entretient avec les autres titres*", mais après avoir signalé d'autres perspectives possibles : "*relations entretenues (par les titres) avec le contenu (du film)*", "*fonction conative*" et "*vocation poétique*" du titre. C'est précisément dans ce double domaine sigmatique<sup>36</sup> et pragmatique que nous décidons de nous aventurer, laissant, à notre tour, de côté l'inscription plastique et typographique du titre dans le générique, domaine qui fait l'objet des recherches de Nicole de Mourgues que je remercie ici des indications très éclairantes qu'elle a eu la gentillesse de me fournir.

Quelle est donc la dynamique particulière qui anime le triangle fictionnel constitué par le film, son titre et son spectateur-modèle, au sens où Eco parle du lecteur-modèle, celui qui est présupposé et construit par la fiction ? Titrologues et sémiologues s'accordent à le dire : entre ces trois-là les relations ne sont pas de tout repos ; ce triangle fictionnel est aussi un triangle passionnel. Empiriquement d'ailleurs, on entrevoit assez bien une relation transitive qui serait de consommation-dévoration : le spectateur s'emparerait du contenu narratif du film au moyen du titre qui pour cette raison, ou sous ce prétexte, cherche à subsumer le film ; mais inversement, le spectateur est la proie d'une stratégie de séduction menée

---

<sup>36</sup> "*La relations sigmatiques sont les relations qui existent entre les signes du titre et les objets auxquels ils renvoient.*" (Hoek, op.cit, p.143).

"*La pragmatique présuppose la sigmatique, qui n'en forme qu'un sous-ensemble.*" (ibidem, p.145).

par le film au moyen de son titre, lequel se voit alors maintenu en esclavage référentiel en même temps qu'il s'empare de l'imaginaire du spectateur. On le voit, le titre est au centre ; il est le lieu étroit d'une focalisation intense, celle par laquelle le spectateur fantasme le film, qui l'a lui-même fantasmé. Lunette, lorgnette, trou de serrure derrière lesquels se trouvent des paysages soigneusement ménagés, on pourrait filer à plaisir les métaphores de ce voyeurisme cérébral et institutionnalisé... Mieux vaut peut-être, condensation oblige, hasarder un mot-valise : "CINECDOQUE", par référence à cette synecdoque qui n'est pas seulement la "partie pour le tout" chère à la rhétorique scolaire, mais la grande figure cardinale qui, sur le double axe référentiel et conceptuel, par adjonction ou suppression, peut à elle seule rendre compte de la plupart des phénomènes de déplacement ; voir bien sûr, à ce sujet, la Rhétorique générale du groupe  $\mu$ .

Chose curieuse, le dispositif sémiotique du titre de film, que notre sensibilité identifie spontanément à la modernité, réactive d'abord, dans le mécanisme institutionnel général du titre, les pratiques les plus ancestrales. Ce "socle" ancien, commun au titre livresque et au titre filmique, il faut d'abord en tenter brièvement la synthèse avant d'aborder la question de la spécificité du titre de film.

### **De quelques invariants du titre**

#### ***1/ Titel et Überschrift : le titre entre enseigne et programme.***

Si nous nous permettons un détour par la langue allemande, c'est qu'elle permet de désambiguïser le mot français "titre". À côté de *Titel*, équivalent étymologique du "titre" français, puisque descendant comme lui du latin "titulus", l'allemand dispose d'un second vocable, réservé à des ouvrages restreints en dimensions ou à des parties d'ouvrages (brochures, chapitres, etc.) : *Überschrift*, littéralement, "la suscription". À *Überschrift* est assez étroitement assignée la fonction de résumé de ce qui suit. En comparaison, le champ sémantique du *titulus* latin ressemble à un véritable bric-à-brac : épitaphe, titre de livre, étiquette, écriteau, affiche, titre honorifique, honneur, prétexte... "*inscription de toute nature sur toute matière*", dit prudemment le *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*... mais déjà s'y dégagent les deux sèmes fondamentaux qui vont constituer, si l'on peut dire, l'idéologie trans-historique du titre : le titre est ce qui s'affiche comme la garantie socialement valable d'un contenu. On ne badine pas avec les titres. Il suffit pour s'en convaincre d'écouter la langue : "*se donner un litre*" (au besoin l'acheter), "*être le fournisseur en titre*" d'un haut personnage, "*A quel titre faites-vous cela ?*", etc.

Au fil d'une évolution qu'Antoine Compagnon a résumée dans *La seconde Main* (5.30 : "*l'intitulé et l'attitré*"), évolution dont le tournant principal est évidemment l'humanisme, l'usage livresque du titre va connaître la fortune qu'on sait. La fonction d'"*inscription en tête d'un*

*ouvrage indiquant la matière qui y est traitée*" (Litttré), bref la fonction d'*Uberschrift*, aura tendance à occulter, par son efficacité bibliographique, le "contrat" social tacite contenu dans le titre/titre/titulus. Mais à peine cette confusion paraît-elle établie que déjà le titre-enseigne (*Titel*) revendique son autonomie par rapport au titre-programme (*Uberschrift*)...

## **2/La dialectique de l'imposture.**

Au commencement du titre moderne il y a l'imposture, pourrait-on dire. La paternité de cette trouvaille terminologique semble revenir à Balzac (cité par Robert, lui-même cité par la Rhétorique générale !), dans l'un des nombreux billets critiques qu'il a rédigés sur les ouvrages de ses contemporains (voir tome 38 de l'édition Conard : *"Œuvres diverses, feuilleton des journaux politiques"*).

*"Les titres des livres sont souvent d'effrontés imposteurs",* déclare l'auteur de La Comédie humaine. *"Qui n'a eu à maudire leur mensongères annonces et cet art de bateleur qui promet, pour ainsi dire, sur l'enseigne d'un ouvrage, ce qu'on ne trouvera pas dedans."*

Au XIXe siècle, avec le prodigieux essor du genre romanesque ce type de remarque moralisatrice est devenu familier, nous apprend Hoek : on gronde les auteurs de prendre des libertés, de ne pas respecter l'honnêteté contractuelle nécessaire à la bonne circulation de la marchandise-livre et à la satisfaction de la clientèle. L'essentiel du discours sur les titres réside alors dans ces jugements de valeur. Mais la suite du billet de Balzac vaut encore qu'on s'y attarde :

*"(... )je crois même, ajoute-t-il, qu'on pourrait établir comme règle généralement sûre à l'égard des lecteurs, de prendre le contrepied de ce que promettent les titres. Si un livre se présente comme défendant une sage liberté, soyez sûr qu'il appartient aux idées rétrogrades ; et s'il propose une recette pour rétablir ou consolider l'ordre, pariez qu'il y est question de tout bouleverser."*

La lecture par antiphrase, proposée ici sur le ton de la plaisanterie, n'en montre pas moins l'incroyable stabilité du dispositif social et institutionnel du titre : même dans l'opération de rupture ou de tromperie la plus extrême, l'auteur négligent ou provocateur ne peut échapper à l'opération de décryptage référentiel qui se mettra en place de toute façon... Sémiologiquement, il faut probablement en voir la raison dans le rapport très spécifique que le titre entretient avec l'œuvre, livre ou film. Laissons la parole à Nicole de Mourgues (extrait de communication au 2e congrès *"Word and Image"* de Zurich) :

*"(le titre) est une sorte de condensé de la diégèse mais il lui est extérieur puisqu'il la désigne. Le titre est alors véritablement le nom propre de l'œuvre : en la désignant, il fait corps avec elle, s'il ne la suit pas, il la précède comme son ombre."*

La leçon de Hoek et de Compagnon s'avère identique : à la fois

signe et signal, le titre "*dénote et il a un sens*" (Compagnon, op. cit.), il entretient avec son référent une relation de type volontiers "*magique*" (Hoek). Enchaîné à ce dernier ("*Le titre, c'est la seule mention constante du film depuis les origines du cinéma*", dit encore Nicole de Mourgues), il peut se permettre tous les arbitraires, il n'en est pas moins "embarqué", aurait dit Sartre, et convaincu, dans l'ultime arrière-plan de sa réception par le public, d'une relation d'adéquation fusionnelle avec l'œuvre qu'il représente. C'est pourquoi même les cas-limites où le titre de film rejette tout signifié de type diégétique : "*Un film comme les autres*" et "*Un film*" (cités in fine par le groupe  $\mu$  avec ce commentaire : "*en, 1968. le titre s'était suicidé*") n'en constituent pas moins des titres tout à fait recevables à signifié exclusivement métafilmique, pour ne rien dire de leur caractère "daté", da à des phénomènes non plus co-textuels, mais contextuels. "*Et si la pratique de ce genre de titre s'était poursuivie ?*" dira-t-on. Alors l'attitrement gagnerait l'auteur, qui de toute façon entretient déjà avec le titre les plus louches rapports narcissiques (c'est encore Compagnon qui le montre, op. cit., ibid.) : ne va-t-on pas déjà voir le *Don Giovanni* Mozart-Losey, le dernier Woody Allen, la *Madame Bovary* de Chabrol ?

Mais bien sûr, cette certitude d'osmose finale, cette conviction, là encore idéologique, que le titre finira bien par se dissoudre dans le sujet, même après mille contorsions, autorise en même temps un formidable espace de liberté. Car la vérification du lien œuvre-titre peut être différée sans limites : entre temps, le titre mènera carrière, il s'enrichira de tous les mondes possibles rêvés par ses destinataires. Allons plus loin : ce "dépôt imaginaire" ne disparaît pas sans laisser de traces. Une fois le livre lu ou le film vu, il suffit d'un rien pour que naisse le soupçon que le titre pourrait bien signifier plus, n'avoir peut-être pas tout dit, surtout si, précisément, il semblait avoir joué le jeu conventionnel de la transparence.

Ainsi, tandis qu'une apparente obéissance du titre à la norme du reflet, s'avère prompte à renvoyer l'écho de possibles sémantiques non actualisés dans le film ou le livre, et ouvre ainsi un espace à l'imaginaire, inversement, tout écart par rapport à la norme rappelle celle-ci avec d'autant plus de netteté qu'il la met en cause. La contrainte gît au creux de la liberté, la liberté prend appui sur les contraintes... : le mécanisme est bien connu en poétique. En se renouvelant ici, il semble montrer qu'une dialectique de l'imposture fonde le titre. Or le titre de film est particulièrement bien placé pour en jouer, comme on va essayer de le voir.

### **le titre de film une imposture exacerbée**

"*Au commencement du récit il y a le désir*" : la belle formule de Barthes dans *S/Z*, rappelée par J. M. Adam dans *Le texte narratif*, n'est peut-être jamais aussi vraie qu'à propos du spectacle cinématographique. Sur quoi fonder une telle assertion ? Il faut, pour cela, partir des

conditions matérielles, commerciales et sociales, de l'accès au film... ce que fait le groupe  $\mu$  au début de l'article précité sur les titres de films :

*"(la) fonction référentielle qui ne peut apparaître qu'à la (...) vision du film (les titres de films) l'assument en quelque sorte a priori dans la communication publicitaire. Cette communication diffère quelque peu des autres formes que connaît la publicité. En effet, l'objet qu'elle propose ne se consomme qu'en des lieux déterminés, et les supports essentiels qu'elle utilise ont été culturellement normalisés : l'entrée de cinéma, l'affiche, la colonne "spectacles" des journaux, la bande-annonce (...). En dehors de cette fonction référentielle, les titres de films ont une fonction conative : il s'agit d'appâter, de séduire, de convaincre. Et les exigences commerciales qui sont à la base de la production et de l'exploitation du film donnent à cette fonction un caractère premier. Enfin, ils ont vocation poétique."*

On voit donc se dessiner dans cet examen synthétique une première caractérisation du titre de film en tant que tel : les trois grands axes fonctionnels communs à tous les titres (référentiel, conatif, poétique) y prennent un aspect d'hyper-ritualisation et d'urgence, celle-ci expliquant en partie celle-là. Tout se passe comme si le titre de film cumulait les contraintes situationnelles du titre théâtral à l'affiche, de la manchette de quotidien, et du slogan publicitaire... Notre "*cinectoque*" est donc une figure dérobée à tous égards : figure de séduction par essence, elle doit à la fois montrer et cacher, fait l'un et l'autre. La titrologie filmique nous ramène au voile de Poppée, celui-là même par lequel Jean Starobinski introduisait *L'œil vivant*.

Pour explorer maintenant plus avant la spécificité de fonctionnement du titre filmique, nous allons nous attarder sur quelques exemples jugés représentatifs, et ceci dans deux directions :

1/le titre de film avant ou en dehors de la vision du film (nous nous appuyerons sur le statut propre au titre-enseigne et au titre imposteur, tel que nous l'avons isolé dans notre étude d'invariants) ;

2/le titre de film pendant et après la vision du film, en voyant quelques cas différents de coopération filmique demandée au spectateur-modèle.

### **La fétichisation du titre de film (l'affaire exemplaire de Sailor et Lula)**

Antoine Compagnon le signalait déjà (op.cit.) : devenu "*relativement autonome*" au détour du XVI<sup>e</sup> siècle, le titre demandait dès lors à être "(traité) *ainsi qu'un objet, une sorte de fétiche, qui n'a plus rien à voir avec (un) incipit*". Avec le cinéma des années 80, on a brusquement l'impression d'arriver au point extrême de cette évolution. En effet, la narrativité traditionnelle du film semble céder du terrain à une esthétique du clip, du spot, voire de l'image pour l'image, qui remet en cause la façon

qu'a le spectateur cinéophile de décoder le montage (par des opérations mentales de concaténation chronologique, établissement des causalités nécessaires, etc.) ce qui n'est pas non plus sans bousculer la fonction référentielle du titre : devenant de moins en moins capable d'être le garant institutionnel d'un contenu narratif (d'annoncer peu ou prou "ce que ça raconte") le titre devient de plus en plus une pure virtualité sémantique et sonore au service de l'imaginaire du film. En un mot, le dispositif sémiotique du titre de film devient avant tout poétique (souvenons-nous de Valéry définissant après Mallarmé la poésie comme une "*perpétuelle hésitation entre le son et le sens*").

Un des indicateurs de cette évolution pourrait être "l'affaire Télérama/Sailor et Lula" : nous baptisons ainsi la suite d'articles que l'hebdomadaire a consacré à la palme d'or 90, lors de sa sortie sur les écrans. Avec l'indépendance d'esprit qui l'a toujours honoré, *Télérama* avait "descendu" le film au nom de cette déroute narrative dont nous venons de parler, remarquant avec beaucoup de justesse qu'il était plus redevable à la culture de la BD et des séries télévisées qu'à celle du cinéma "proprement" dit. Or, le numéro du 14 novembre 1991 constate :

*"Avec 100 000 entrées en une semaine sur Paris-périphérie, des propos dithyrambiques chez les confrères, nous ne pouvons nous cacher le succès du dernier film de David Lynch. Sailor et Lula séduit. Pourquoi ? Comment ? Sondage et explications".* : dont voici la conclusion : c'est l'"*image de marque*" du film qui aurait attiré la bagatelle de 69 % des spectateurs.

*"Mais qu'est-ce que l'image de marque ? demande Pierre Murat, rédacteur de l'article. Figurez-vous que c'est la rumeur publique. Ça tient du bouche-à-oreille, mais ce n'est pas le bouche-à-oreille. Ça inclut la Palme d'or mais ça ne repose pas sur la palme d'or... Bref, c'est l'idée inconsciente qu'on se fait d'un film. Un magma où se mêlent des articles parcourus, des affiches entrevues, des conversations semi-oubliées."*

À notre tour de nous demander quel est l'unique énoncé commun aux "*articles parcourus*", aux "*articles entrevus*", et aux "*conversations semi-oubliées*" (quel riche horizon pragmatique...) : un titre, rien qu'un titre, mais c'est peut-être assez. Observons celui-ci : à première vue, il paraît des plus conventionnels, presque jeté au hasard, faute de mieux : l'association de deux noms, en l'occurrence deux noms propres, cas le plus fréquent parmi les plus fréquents (voir groupe  $\mu$ , article précité, à ce sujet). La sexuisemblance des prénoms les situe immédiatement dans le cliché référentiel : "histoire d'amour" mais c'est ce que le public demande avant toute chose, constatait déjà, en feignant de maugréer, le narrateur de *Jacques le fataliste*, il y a deux cents ans. Reste alors le signifiant phonétique : cinq syllabes frappées de deux accents toniques, où se remarquent trois consonnes liquides, les deux dernières en particulier : l'ensemble, si on le met en relation avec le contexte "années 50" dont le

film affiche le culte nostalgique, n'est pas sans rappeler le célèbre *Be-bop-a-lula* auquel on reprochait déjà, comme par hasard, de ne vouloir rien dire ! Passons sur les connotations "kerouakiennes" qu'un public anglophone et philé pourrait attacher à "Sailor", la dénotation de "marin, navigateur" pouvant appeler métaphoriquement l'idée d'aventure, de road-movie... Nous en avons assez pour avancer l'hypothèse d'un titre devenu mot de passe, signe de ralliement de son public effectif ou potentiel à la faveur du fameux bouche-à-oreille, qui prend ici toute sa dimension concrète, physique. Un slogan, oui, mais qui se renforce ici de tout le magnétisme de la fiction en devenir (voir la dialectique de l'imposture...)

Certes, on avancera que le battage médiatique n'est pas pour rien dans la réussite de ce titre-refrain et mot de passe. Mais il est aisé de constater que plus d'un titre semble pensé, en tout cas fonctionne comme en prévision du bouche-à-oreille et d'abord dans cette optique ; c'est là l'élément nouveau. "*Les dieux sont tombés sur la tête*", "*La vie est un long fleuve tranquille*", par leur volume paradoxal, leur aspect encombrant de maxime ou de scoop ethnique, visent à investir les situations conversationnelles. D'autres, dans le même but, paraissent miser avant tout sur l'anthropomorphisation du rapport à l'œuvre permise par le prénom : demander : "*Avez-vous vu Alice ?*" c'est déjà entrer, à son corps défendant, dans le jeu voulu par Woody Allen, en référence "intertitulaire" à Lewis Carrol.

Nous venons de faire référence à la notion d'"intertitularité", décalquée par Hoek de la notion d'intertextualité. Elle est en effet, avec celle de polysémie, au cœur des stratégies de coopération filmique.

#### **Des stratégies de coopération filmique**

On le sait depuis un célèbre ouvrage que le signifiant du cinéma est un signifiant imaginaire. Un film, dans ses conditions de distribution actuellement encore les plus répandues, ne peut se feuilleter. De même, le retour au titre pendant la réception de la diégèse ne peut se faire, pour le spectateur, que de façon mnémonique : on ne peut interrompre le cours de la fiction pour se reporter à son titre, comme cela est possible avec un roman. Pour ces raisons, le titre qui a pris pour parti de jouer le jeu de la transparence référentielle aura tendance à installer dans le cours de la diégèse des "points de vérification" d'autant plus marqués que le signifiant est fuyant, labile... Dans un premier temps, ces "points de vérification" permettent au spectateur de faire un sort aux significations plus ou moins conscientes qu'il avait déjà associées au titre du film en entrant dans la salle : selon les cas, il sera amené à les juger recevables ou irrecevables, à les narcotiser ou à les actualiser, dirait Eco.

Ainsi *Le Mépris* de Godard justifie son titre. si l'on peut dire, dans la réplique où Bardot dit avec force à son partenaire : "*Je te méprise*". L'espace d'un rapide regard (mental) en arrière, l'espace d'un

"Rückblick", dirait la jeune titrologue allemande Marion Schnitzler<sup>37</sup> le spectateur a la sensation de verrouiller le sens du titre et d'accéder à la cohérence rationnelle de la diégèse. La convention du titre-programme semble pleinement satisfaite, tout paraît pour le mieux dans le plus cartésien des mondes possibles... mais pas pour longtemps, car l'aveuglante clarté de ce titre joue précisément un rôle d'écran, derrière lequel le mystère de sa motivation diégétique reste entier : "Pourquoi est-ce que tu me méprises ?" : la seconde réplique anaphorique du titre, dans la bouche de Piccoli, cette fois, nous confronte à l'arbitraire du sentiment, au mystère presque métaphysique de la mutation psychologique d'un être humain, que les circonstances anecdotiques ne parviennent pas à expliquer complètement. Ce qui nous a été proposé comme un contrat de reflet assez simple s'avère en fait une stratégie qui nous amène à l'opacité. On pourrait accumuler les exemples de ces "roueries" d'auteur subvertissant la convention pragmatique au profit d'un itinéraire herméneutique plus retors.

Prenons le cas d'un titre célèbre, devenu signe de reconnaissance au sein de la Nouvelle Vague (ainsi d'ailleurs que les dialogues du film dont il est l'enseigne) : *La Règle du Jeu*. Renoir a élucidé à deux reprises au moins le titre de son film : en 1966, dans un entretien recueilli dans *Entretiens et Propos* (Cahiers du Cinéma, 1979) et dans son autobiographie *Ma Vie et mes films* (Flammarion 1974). Chaque fois, le grand cinéaste se garde bien de livrer une quelconque "clé", mais adopte la place du spectateur plein de bonne volonté coopérative. Résultat : des explications différentes, non pas contradictoires, mais qui ont pour effet d'alimenter la polysémie virtuelle du titre. L'interprétation proposée par le texte autobiographique part du personnage de Jurieu : "Jurieu, la victime, qui, en essayant de s'immiscer dans un monde dont il ne fait pas partie, ne respecte pas la règle du jeu". (p.155). La fameuse règle est donc donnée à entendre comme la loi d'un conservatisme social qui condamne comme tabou toute tentative de transgression ; conservatisme au service de la classe dominante qui fait de ses rites un système infaillible d'exclusion. Mais nous relevons dans l'entretien de 1966, cette fois à propos de 'Christine, la châtelaine autour de qui s'organise le ballet des désirs masculins : "cette fête (la fête donnée à la Colinière) est une ouverture à la réalité, pour Christine, et de là immédiatement ça détermine un changement de conduite complet chez elle. Puisque la vie c'est ça, allons-y et je veux faire l'amour avec le premier venu, je ne l'aime pas mais je fais ça, puisque la règle est comme ça, eh bien je vais l'appliquer, la règle, et plus que les autres encore." Ainsi, la "règle du jeu" est aussi ce qui régit le rapport entre hommes et femmes : règle vis-à-vis de laquelle le

---

<sup>37</sup> Marion Schnitzler, *Die Kapitelüberschrift im französischen Roman des 19. Jahrhunderts*, Heidelberg, 1983.

personnage de la marquise peut s'avérer aussi démuni, au départ, que son soupirant roturier... Si l'on observe à présent les indices contenus dans le film, ils ne contribuent pas moins à multiplier les potentialités sémantiques du titre. Indices verbaux : *"Nous n'avons pas encore commencé à jouer"*, dit Geneviève à Octave, le soir de l'installation au château ; *"Tout de même, il y a des règles"* profère Jurieu de façon tragi-comique, justifiant ainsi la démarche par laquelle il va aller avertir La Chesnaye qu'il lui enlève sa femme (cette démarche, par l'enchaînement ultérieur des événements, scellera son arrêt de mort). Indices iconiques, dont les plus visibles sont le jouet mécanique (oiseau, limonaire qui se détraque en cours de fonctionnement...) et le jeu théâtral (la fête à la Colinière) ; indices narratifs : les séquences de poursuite et de cache-cache sont rythmées par un comique de farce, de pantomime. Le tout généré par la musique baroque qui, avec Beaumarchais, sert d'exergue au film : *"Je ne peux pas dire que la musique baroque française m'ait inspiré "La règle du jeu", mais elle a contribué à me donner l'envie de filmer des personnages se remuant suivant l'esprit de cette musique."* (*Ma vie et mes Films*, p.154) Partout il semble y avoir jeu, donc, et partout on semble courir devant, selon, et après sa règle. Les protagonistes se retrouvent apprentis-sorciers déclencheurs d'un processus qui s'emballe, les dépasse, et finit peu ou prou par les broyer. *"La règle du jeu"* peut donc renvoyer à une loi d'organisation qui ne donne l'impression de se laisser dominer que pour mieux anéantir ceux qui, imprudemment, prétendent la posséder ; métaphore tentante, assurément, du contexte socio-politique de juin 39 (*"Mon ambition en commençant ce film était d'illustrer : "Nous dansons sur un volcan"* dit encore Renoir dans l'entretien précité). Chaque "vérification" du titre, chaque début d'actualisation de celui-ci par la fiction, n'est ici construit que comme une piste partielle et partielle, un point d'ancrage qui nous invite simultanément à l'enregistrer et ne pas nous y arrêter : l'échec d'une coopération filmique décisive est donc inscrit dans les indices mêmes qui la rendent envisageable. Une telle mouvance, un tel art des fausses fenêtres nous obligeant à ne jamais laisser la signification du titre en repos, appelleraient presque la qualification de "pragmatique baroque". Ce qui rejoint *"l'impression d'assister à un film en cours de tournage"* ressentie par Truffaut, qui ajoute : *"Pour un peu, on se dirait "Tiens, je vais revenir voir demain si les choses se passent de la même façon"*. La "vraie" règle du jeu, c'est peut-être l'invitation à la reconstituer chaque fois nous-mêmes...

L'aveuglante clarté d'un titre comme *Le Mépris* avait pour premier mouvement stratégique d'ancrer la coopération du spectateur dans le dialogue, par la reprise dramatisée du terme inaugural. *La règle du jeu* pourrait servir de prototype à une deuxième catégorie de titres filmiques, ceux qui, ne se vérifiant que partiellement et comme légèrement dans le dialogue, vont amener le spectateur à mobiliser assez

vite des indices d'ordres différents. Enfin, par commodité (ou manie) classificatoire, on serait tenté de regrouper dans une troisième famille ceux qui négligent sciemment tout point de vérification verbale et jouent sur le soupçon d'imposture... Un exemple récent nous en est fourni par *Un Ange à ma Table*, de la Néo-Zélandaise Jane Campion. Il devient rapidement assez clair que le titre n'est pas destiné à se voir expliqué dans les dialogues ni vérifié par des procédés narratifs particuliers : au fur et à mesure qu'il en acquiert la certitude, le spectateur est amené soit à occulter le souvenir du titre, soit à activer la fonction métaphorique de celui-ci. Sachant qu'on lui raconte la lutte de la fille d'un fermier pour devenir écrivain (ce qui fut l'itinéraire de la romancière Janet Frame<sup>38</sup>) il ira peut-être chercher dans cet "ange à (...) table" l'image d'une vocation artistique née au milieu de la quotidienneté rurale... Quoi qu'il en soit, supposons maintenant qu'en sortant du cinéma, notre spectateur voulant en savoir plus long découvre qu'*Un ange à ma table* n'est autre que le titre de la deuxième partie de l'autobiographie de Janet Frame, titre emprunté à une citation de Rilke qui lui sert d'exergue... Nous étions donc dans le cas de l'adaptation littéraire la plus classique, et ce qui se présentait comme un intitulé au signifié évanescant, irréductible à toute interprétation monosémique, cachait en fait la fonction référentielle la plus claire : on raconte ici la vie de Janet Frame !... Oui mais..., passé l'euphorie de la découverte, nous voici de nouveau ramenés à la même résistance sémantique qu'auparavant, non plus celle du titre du film, mais celle du titre du livre qu'il transpose. Si le référent du titre s'est révélé, le signifié, lui, garde son mystère... L'hermétisme cachait la transparence qui, à nouveau, nous ramène à l'hermétisme... Vertiges d'une mise en abyme qui joue à la fois sur nos ignorances et sur notre désir de savoir. Encore ne tient-on pas compte ici de l'identité culturelle du public : le spectateur néo-zélandais, sans doute plus informé, n'est pas convoqué au même type de coopération. Mais la prise en compte de ces données cognitives dépasse le cadre du présent article...

Essayons-nous simplement à retracer l'itinéraire-type du spectateur entrant dans la salle "muni" du titre du film qu'il va voir : ce titre est pour lui à la fois une arme, un outil de décryptage prêt à l'emploi, et un leurre, l'élément poético-publicitaire qui a déclenché chez lui le désir de s'approprier une fiction, promise à lui derrière son voile. C'est cet être prémuni que le film attend. Il sait qu'il acceptera d'abandonner une partie

---

<sup>38</sup> La citation de Rilke qui sert d'exergue au livre et en fait le titre est extraite de "*Vergers*". La voici en français (c'est sous cette forme que Janet Frame l'a employée):

*"Resle tranquille, si soudain  
L'ange à la table se décide;  
Efface doucement les quelques rides  
Que failla napper sous ton pain."*

de sa vigilance pour se prêter aux exigences de la diégèse : à sa durée, à son rythme, à son point de vue, bref à toutes ses options narratives – à moins bien sûr qu'il ne sorte de la salle en rompant le contrat de coopération.

Un tel mélange de pouvoir et de vulnérabilité chez le spectateur, joint à la richesse propre au signifiant cinématographique, ouvre le champ à une infinie diversité d'itinéraires pragmatiques. Ainsi qu'on vient de le voir à travers quelques exemples, un film a devant lui au moins au moins quatre choix :

- \* "vérifier" son titre ou l'ignorer, par une ponctuation sémantique qui peut être lourde, ou au contraire absente, avec toutes les nuances intermédiaires possibles,

- \* faire de cette vérification, quand elle a lieu, une fin en soi (dans ce cas, diégèse égale actualisation des possibles rationnellement envisageables par un public "moyen") ou bien la désigner comme insuffisante (le spectateur est alors invité à lancer des promenades inférentielles au-delà et/ou ailleurs),

- \* concentrer, ou, au contraire, distribuer ladite vérification sur un ou plusieurs des moyens d'expression dont il dispose en tant que film,

- \* enfin prévoir, ou ne pas prévoir, l'après-séance, quand le titre-enseigne, reprenant ses droits et sa liberté, renaîtra, par le bouche-à-oreille (entendu au sens large) des cendres du titre-programme.

Ces différentes opérations étant, par ailleurs, en relation interactive, elles constituent une gamme extraordinaire, un espace de jeu qui a tenté les auteurs les plus divers (cf. supra). De ce point de vue, Orson Welles offrant 50 dollars à qui lui trouvera un bon titre (et ce fut *Citizen Kane*, proposé par George Scheffers, un des chefs du studio) est-il si loin du Godard de *Nouvelle Vague* film dans lequel, "*tout bonnement*" (!) *deux vagues (aquatiques)* ont un rôle déterminant "...

### **Vers un premier bilan**

Une titrologie filmique ne semble donc pas devoir se concevoir par opposition à la titrologie textuelle ou littéraire ; cependant elle n'en représente pas non plus une simple application particulière.

Tout se passe comme si, nécessaire précaution, la ritualisation de l'accès à l'œuvre et de sa consommation, d'une part, la tension conative imposée par les circuits commerciaux de distribution, d'autre part, réveillaient, exacerbant dans le dispositif global du titre, des fonctions jusque là simples accompagnatrices de la fonction référentielle. Ainsi le titre-enseigne, objet public d'investissement social, s'appuie sur la fonction poétique pour rendre possible une fétichisation qui va dans le même sens que la remise en cause des cadres narratifs habituels du film. Est-ce à dire que le titre de film sera un jour aux

conversations "branchées" ce que le tag est aux murs de nos banlieues : un signe de ralliement, foyer d'un consensus d'autant plus fort que le signifié y est accessoire ? Peut-être, mais tout comme le tag fascine par l'existence de la micro-société qui se révèle à travers lui, la "cinédoque" ne peut exercer son magnétisme sans la promesse fictionnelle, sans cette dialectique de l'imposture où elle se trouve installée par un très ancien contrat...

À partir de là, des corpus intacts s'offrent au désir d'investigation. Par exemple : comment prévoit-on la coopération du spectateur, quand on traduit/trahit le titre d'un film étranger ? Ou encore : peut-on établir une typologie des itinéraires pragmatiques tels que les conçoivent, dans leurs déclarations, ces spectateurs un peu particuliers que sont les auteurs eux-mêmes ? Les, quelques outils d'analyse rassemblés ici n'ont d'autre espoir que de se voir affinés, retailés, pour servir ces nouveaux appétits herméneutiques.

Françoise Thomé-Gomez,  
CIRCAV-GERICO.

# **Présence du cinéma**

## **Le cinéma de Luc Moullet**

par Frédéric BORGIA



Lorsqu'il était critique, François Truffaut attendait des films qu'ils lui donnent "*une idée de la vie et une idée du cinéma*". Passé à la mise en scène, il leur demandait d'exprimer "*la joie (ou) (...) l'angoisse de faire du cinéma*"<sup>1</sup>. Des metteurs en scène issus de la nouvelle vague et de sa périphérie, Luc Moullet est resté le plus littéralement attaché au cinéma. Dès 1956, il collabore aux *Cahiers du cinéma* et est un des rares à mener de front ses activités de critique et de cinéaste. Il est vrai qu'avec ceux de Jean-Luc Godard, ses articles annoncent avec le plus de précision les films futurs. Il y mêle astucieusement l'humour et le goût du paradoxe : Si les héroïnes de *Brigitte et Brigitte* (1966) jettent furieusement le *Dictionnaire des cinéastes* en raison, notamment, de l'absence de Samuel Fuller, un an plus tard, à la mort de Georges Sadoul, Luc Moullet écrit un beau texte en guise d'hommage. Luc Moullet est aujourd'hui le seul à parler concrètement de son métier, de ce qu'est faire un film. Et il en fait même tout un cinéma.

Empreints de cinéma, les films de Luc Moullet véhiculent tout un langage spécifique. Celui-ci ne fonctionne pas comme des codes auxquels le spectateur obéirait par habitude. Ce n'est pas non plus un simple clin d'œil de cinéphile. Ses films sont la continuation directe d'un cinéma dit classique (disons de Griffith à Hawks).

Lorsque Jacques Demy et François Truffaut utilisent l'ouverture et la fermeture à l'iris, c'est autant à un véritable amour du cinéma qu'à une nécessité dramatique que cela fait référence. Pour Luc Moullet, ceci va encore plus loin. Le cinéma constitue la substance même de son œuvre. L'utilisation des codes cinématographiques devient alors toute naturelle. Luc Moullet descend directement du muet : les caches sont là pour exprimer des images mentales, des flash-back. Rappelons ce plan fulgurant de *Tirez sur le pianiste* où, après qu'un personnage jure sur la tête de sa mère ("*Qu'elle meure à l'instant*") Truffaut nous montre un plan, avec un cache arrondi d'une vieille femme s'effondrant. Ce procédé, hérité directement du muet, imprime au film toute une littéralité. Chez Luc Moullet, une idée = un plan. D'où une sorte de valeur implacable de l'image. Pas de doute, Luc Moullet fait du cinéma un art brut. Il retrouve par exemple la structure des grands films épiques dans le montage alterné du début de "*La comédie du travail*".

Le cinéma, encore et toujours. Rien de plus difficile de filmer qu'une industrie ou qu'une institution. Et pourtant l'industrie-cinéma est toujours présente. D'amont (le CNC) en aval (la petite salle des sièges de *l'Alcazar*), elle irrigue la vie des films de Luc Moullet. Ce n'est pas un hasard si l'usine polluante du bord de mer de *Ma première brasse* a pour

---

<sup>1</sup> François Truffaut, "*Les films de ma vie*" • 1975.

nom CNC (Centre National de la Cinématographie). Le CNC comme usine, machine infernale. Mais il peut aussi être la marque du vélo sur lequel Luc Moullet essaie de compenser sa frustration sexuelle (*Anatomie d'un rapport*).

L'unique objet de ses films n'est-il pas alors le cinéma ou plutôt les problèmes de la vie quotidienne d'un cinéaste ? En effet, à l'instar des grands comiques (B. Keaton, J. Lewis...), un même personnage parcourt inlassablement ses films. Il a pour nom Luc Moullet, pour profession metteur en scène. Qu'il ait le rôle principal ou qu'il soit simplement figurant, il ne perd pas une occasion de se faire voir et est facilement reconnaissable. Mi-cabotin (adorant faire des grimaces), mi-enfantin (peureux et capricieux), il possède un corps spécifique (maigre et "mou", presque élastique) dont il use pour accomplir toutes sortes de performances : cela va de l'ouverture d'une bouteille de Coca-cola (*Essai d'ouverture*) à la première leçon de natation (*Ma première brasse*). Ses films mélangent, broient en quelque sorte les différents âges du comique décrits par G. Deleuze. Un pied dans le burlesque, dans la mécanique pure, un autre dans les pires situations optiques et sonores. Avec Luc Moullet, le cinéma muet n'est plus sourd. Il accorde un souci méticuleux, quasi-maniaque, au son. *Barres*, qui ne comporte aucun dialogue est un des films les plus bruyants et, par conséquent, les plus effrayants que je connaisse. Le son envahit l'espace ne laissant pas de place aux dialogues que Luc Moullet remplace, dans ce film, par des canons. Le statut du son accède, mais d'une façon totalement différente de chez J. Tati, à cette "nouvelle matière du burlesque" dont parle G. Deleuze, et constitué de "situations optiques et sonores (...) de décors-descriptions, opsignes et sonsignes"<sup>2</sup>.

Ce personnage burlesque est, sinon le centre, du moins le point de départ de toute fiction. Luc Moullet la prend en charge et y est présent à tous les stades. Il lui arrive même de parler du film à l'intérieur de celle-ci. Si bien, qu'après le mot /Fin/ d'*Anatomie d'un rapport*, les principaux protagonistes se mettent à discuter du film, de son intérêt et de sa réussite. Cette mise en abîme correspond en effet à l'ultime stade d'une réflexion qui se veut exhaustive : lorsqu'il aborde un sujet, Luc Moullet le traite à fond, en fait le tour complet. Le spectateur a d'ailleurs une curieuse sensation : l'impression de voir défiler un mécanisme imparable, la mécanique du film mise à nu, proche du schéma aride et pur de *L'invraisemblable vérité* (Beyond a reasonable doubt, 1956), de Fritz Lang. Cette sécheresse et cette pureté lui permettant de pratiquer un cinéma qui va droit au but et d'accéder à une véritable transparence de l'image.

---

<sup>2</sup> Gilles Deleuze, "L'image-temps", pp 87 à 91, 1985.

Quel est donc le statut de l'image ?

Qu'est-ce que le plan moulettien ? Luc Moullet prend très au sérieux le fait de filmer une personne ou un objet. Le simple fait de montrer entraîne chez lui une sorte d'implication. Car il y va de la croyance en le cinéma. L'image respectée, ce moment de *Ma première brasse* où une voix hors-champ prétend qu'il ne sait pas danser.

Excédé, Luc Moullet se lève. La musique se met en route et il danse à sa façon. Voilà ! La caméra l'a enregistré, la preuve est là. Luc Moullet s'est fait plaisir. Il nous a fait plaisir. Il n'y a rien à ajouter.

Frédéric Borgia.

—



# **Il a plu**

***(Un Homme qui dort de Georges Perec)***

par Fabrice BARBARO



Le début d'*Un Homme qui dort* comme celui de tant d'écrits de Perec pourrait être décrit au conditionnel ; dans l'ébrouement d'une matière verbale, fictive, en suspension qui se soulève un peu pataudement ; difficilement, nous nous maintenons sur le faite d'un langage précis, simple calculé avec la plus grande précision pour l'effet, se hâtant cérémonieusement vers sa limite pour s'annuler au profit de ce qu'il voudrait faire voir. "*Regarde de tous tes yeux., regarde...*" disait l'exergue emprunté à Jules Verne de *La vie, mode d'emploi*.

Donc, "*Cela pourrait commencer ainsi*"<sup>1</sup>; par une vue de Paris grise anonyme, finement zébrée par la pluie, accompagnée du cliquetis d'une imperceptible musique électronique. Cet agencement (image + sons naturels + sons artificiels), rendu peu à peu semblable au bruissement insistant d'une machine, applique comme une taie sur la vue : ce qu'on nous donne à voir, bientôt à entendre, c'est déjà le tissage du voile du sommeil.

Puis, "*l'œil d'abord glisserait*"<sup>2</sup>, en un panoramique jusqu'à une mansarde élisant, serrant de plus en plus près un homme couché qui lit. Ce pointage inéluctable de l'aire, du lieu en lequel la fiction va s'inscrire ici, c'est à la courbure de figurer directement la tangence qui s'établit entre le sujet et son lieu d'émergence-ce jusqu'à en briser les lignes de force, seule manière pour le drame de rendre lisible ses propres tensions internes ; ce mixte donc de calme description et d'imposition fulgurante fait irrésistiblement penser (d'ailleurs le décor est le même : Paris, les toits) au plan, au geste initial de *Paris nous appartient*. Ensuite au bout de quelques plans, le raccord dans l'axe précédent trouvera son équivalent temporel : l'homme dormira. Il s'agit de dessiner l'horizon d'une temporalité étale, quotidienne, de faire croire que certains plans pouvaient sortir de leurs gonds, être étirés à l'infini et à chaque coupe par des ellipses injustifiées (vu leur faible amplitude)" de ramener à néant, de décaler comme par un saut de côté la coïncidence entre le temps réel et la durée du plan. Ce qui relance et nourrit le système, c'est la faute arbitraire, inassimilable.

C'est que bientôt l'homme se lèvera, ira passer un examen, au milieu de l'épreuve se pétrifiera. "La faute" se reproduira (un mouvement de caméra par deux fois répété) et le texte enfin, s'élèvera, nous ramènera, annulant d'un trait les mouvements jusqu'alors esquissés, à la chambre. "*Tu t'abstiens de te lever, de faire les gestes qu'on attend de toi*". Je ne peux m'empêcher de voir dans cette faute un écho de la formule du

---

<sup>1</sup> ) Georges Perec, *La vie mode d'emploi*, le livre de poche, p. 19.

<sup>2</sup> Georges Perec, *Les choses*, éditions Denoël, p.2.

Bartleby de Melville<sup>3</sup> "*I would prefer not to*" (Je préférerais ne pas). À peine une provocation, juste une anomalie, une monstruosité atypique tout juste sortie de la langue ordinaire, une permutation désordonnée des régies traditionnelles qui nous invite secrètement à toutes les convoquer pour se rasséréner.<sup>4</sup>

Pour le personnage, il faudra désormais se laisser aller à vau-l'eau, être au monde sans y être partie prenante, s'enfermer dans la circularité d'un présent d'"éternité" (Laforgue). Et comme le Folantin de Huysmans<sup>5</sup> "*Il se laissa aller à vau-l'eau incapable de réagir contre ce spleen qui l'écrasait*". Notre personnage, jusqu'au bout innommé, aime à regarder, depuis les quais, le grand déplacement gris et mou, l'incontrôlable et nauséuse dérive de cette masse substantielle que sont les eaux de la Seine. Le tout est énoncé dans le récit à la seconde personne du singulier. Ce "tu", comme œil d'un dieu anonyme, comme regard objectif, inaccessible appelait logiquement la caméra. Peut être, est-il la figure de *l'ego transcendantal* selon Wittgenstein, point géométrique à partir duquel s'effectue la projection de la réalité dans le langage, pas plus dans le monde que l'œil n'est dans le champ visuel. (Comme la caméra, je ne verrais jamais mon œil que comme sous le mode d'un objet dans mon champ visuel, mais jamais je ne le verrais comme commandant, étant à l'origine de celui-ci).

Ainsi, ce qui nous est montré est à la mesure d'un œil inhumain. La caméra en de paraboliques recadrages (un peu plus voyant tout de même que ceux de Bresson) crée un espace mouvant, variable, pour tout dire recourbé. L'objet désigné n'est jamais élu, jeté hors de lui pour signifier, ni croisé, exposé frontalement dans sa bruissante étrangeté. Perec procède plutôt à la suggestion et l'annulation l'un par l'autre de ces deux effets : Bresson versus Eisenstein, Eisenstein versus Bresson. L'objet n'est là que pour être repris par la voix, pour être nommé : ainsi la fameuse "*bassine de matière plastique rose*" où croupissent deux puis quatre puis six chaussettes dont l'image n'est qu'une tautologie clignotante, une donnée soumise à une instance qui la fait advenir, l'efface, la fait revenir, la classe.

De même, lors des déambulations-fragments d'errance de *L'homme dans la ville*, le plan naît à la croisée de la marche et du mouvement contraire de la caméra toujours, déjà commencé, avant que son objet n'entre dans le champ ; le point de vue fortement marqué,

---

<sup>3</sup> On connaît l'intérêt de Perec pour cette nouvelle qui l'amena à reprendre fautivement le patronyme de son personnage principal pour l'attribuer à son Bartleboth (sic!) dans *La vie mode d'emploi*.

<sup>4</sup> Lire à ce sujet Bartleby ou la Formule de Gilles Deleuze en postface à l'édition Garnier, Flammarion.

<sup>5</sup> Dans la nouvelle *A-vau-l'eau* justement, éditions 10/18.

quoiqu'inassignable à une subjectivité, à moins que ce ne soit celle d'un malin génie. Le montage est alors gagné par la potentialité ; chaque plan n'est là que comme nœud de virtualités, que comme "valant pour" tous ceux qui pourraient le remplacer. Dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, on se devait de plonger dans le vertige du quotidien, de décrire, à perdre haleine, la multiplication, la génération proliférante des mots n'était là que pour s'égaliser à une image virtuelle, celle du lieu que le regard embrassait en une fois. L'image une, pleine, homogène, était le rêve de Perec-scribe. Étonnement pour Perec-cinéaste ; il s'agit moins de déchirer, de briser l'image que, "furioso" de la pousser dans ses derniers retranchements, de la remuer, la bousculer en jouant de changements scalaires brutaux de varier jusqu'à l'extrême du possible la distance du point de regard à l'objet regardé. L'art de Perec-cinéaste est un art de l'agrandissement monstrueux, de l'amplification.

Là où le texte progressait par des phrases, inventaire d'une vie sans emploi que ne venait suturer aucune coordination, la voix tente pathétiquement de donner le ton du "legato" à ce qui s'y refuse obstinément. Le son intensifie jusqu'à l'absurde les bruits naturels (telle chute d'une pièce de monnaie déclenchant un fracas vibrant de cymbales) et l'image par ses coupes, ses emballements arbitraires font justement voir et (ré -) entendre ; ici c'est tout un, les blancs du texte.

L'adaptation devient définitivement un art de l'accentuation, une nouvelle forme de prosodie : le texte est d'un même mouvement mis en pièces, réduit en petites unités narratives ou sémantiques, annoncé pas à pas, en images, lors du passage à l'écran : chiffrer et déchiffrer sont les deux versants d'une même activité.<sup>6</sup>

Passer un moment de scansion horrifiée, hallucinée, où l'homme et l'image passée au négatif risquèrent de sombrer. À ce moment des imprécations éclatent, gagnent bientôt toute la ville : "*L'insupportable horreur des boulevards à flic, Haussmann, Magenta, Charonne (...) les monstres sont entrés dans ta vie, les rats, tes semblables, tes frères (...) Tu hantes leurs repaires, leurs réduits ; tu as les mêmes refuges, les mêmes asiles, les cinémas de quartier puant le désinfectant, les squares, les cafés.*" Alors par une ultime pirouette, le dormeur

se réveille, reprend sa place, se fond dans le monde. Comme si le dormeur avait fait siennes certaines réflexions de Wittgenstein, c'était depuis le début, secrètement décidé à expérimenter à son tour "*ce que le solipsisme veut dire*" pour finalement buter sur la même impossibilité logique. C'est que, pour qu'une limite puisse être édictée entre le sujet et le monde, il faudrait qu'ils soient tous les deux parties prenantes d'un

---

<sup>6</sup> Technique en tout point comparable à celle de l'admirable *Horla* de Jean Daniel Pollet.

ensemble plus grand que le monde que le sujet trouve devant lui et dont il entend se séparer. Une limite ne pourra jamais séparer qu'une partie d'une autre partie du monde<sup>7</sup>: la logique remplit le monde : les limites du monde sont également ses limites.

Nous ne pouvons donc pas dire dans la logique : il y a telles choses dans le monde et pas telles autres ; cela présupposerait, en effet, que nous excluons apparemment certaines possibilités et cela ne peut être le cas étant donné que dans l'hypothèse contraire la logique devrait aller au-delà des limites du monde : il le faut en effet si l'"on suppose qu'elle pourrait considérer ces limites également depuis l'autre côté" (Tractatus Logico Philosophicus 5.61). Conséquence énoncée quelques paragraphes plus loin : "le moi du solipsisme se réduit jusqu'à n'être plus qu'un point sans étendue et il reste la réalité qui lui est coordonnée" (Tractatus Logico Philosophicus 5.64).

En ces derniers plans, la caméra tourne indéfiniment autour de façades d'immeubles : manière de retrouver le geste panoramique inaugural, de pointer le geste de l'effacement, de ne pas en oublier la trace.

Et que serait une écriture, cette écriture qui, au fur et à mesure, qu'elle s'inscrirait, s'effacerait ? : le cinéma, bien sûr. Le film se boucle sur la vue initiale : "Lorsque le ressort s'est détendu, certains rouages quelque temps continuent à fonctionner, de plus en plus ralentis. Puis toute la machinerie s'arrête. Alors, si le soleil reparait, tout s'efface bientôt, le brillant appareil s'évapore : il a plu"<sup>8</sup>.

Fabrice Barbare.

---

<sup>7</sup> Se reporter à Jacques Bouveresse, *Le mythe de l'intériorité*, éditions de Minuit, p.171. à 200 auxquelles nous empruntons beaucoup.

<sup>8</sup> Francis Ponge. *La pluie* in *Le Parti-pris des choses*. Gallimard.

**Achévé d'imprimer sur les presses de l'Université  
"CHARLES DE GAULLE" Lille 3 - 2ème trimestre 1992.**