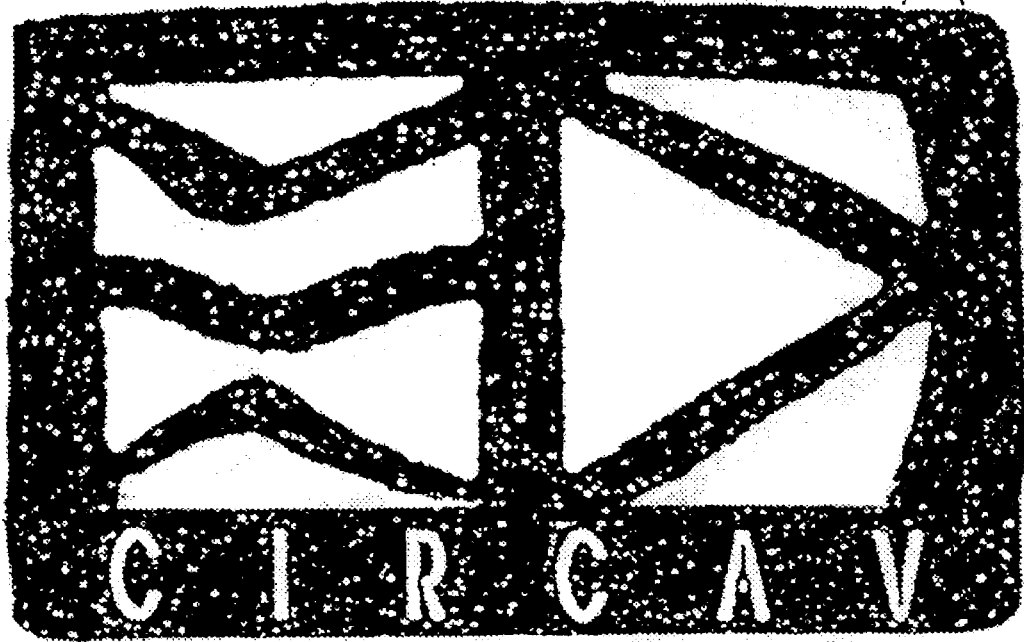


LES CAHIERS



N°4

IMAGES ABYMÉES

Centre Interdisciplinaire de Recherche  
sur la Communication Audio-Visuelle

GERICO - Université de Lille 3

**Ce numéro des *CAHIERS DU CIRCAV***

**est dédié à la mémoire**

**de Christian Metz**

## Sommaire

**Le renversement du réflexif ou la revanche de l'image**  
(à propos de *Nosferatu* de Murnau).  
par Dominique CHATEAU p. 9

**Quand le cinéma fait du cinéma.**  
par Nicole de MOURGUES p. 23

**Histoires de mises en abyme :**  
à propos d'*Histoire(s) du cinéma* de J.-L. Godard.  
par Marie-Françoise GRANGE p. 37

***La dolce vita* dans le cinéma italien de 1960 à 1976.**  
par Michel SERCEAU p. 47

**L'image-attrape et *The french lieutenant's woman* de Karel Reizd.**  
par Dominique BLUHER p. 57

**Non-assistance à personnes en danger : vers une éthique de l'image.**  
par Reynold HUMPHRIES p. 69

**Le film de fiction et l'industrie de fabrication-falsification de l'information**  
ou qu'est-il arrivé avec *C'est arrivé près de chez vous* ?  
par Olivier CHANTRAINE p. 85

**De Maupassant à Preminger :**  
l'effet de de leurre, entre absence et réflexivité  
la double inscription séculaire dans le texte romanesque et le texte filmique.  
par Patrick LOUGUET p. 99

**L'identité télévisuelle des chaînes comme psyché.**  
par François JOST p.115

**Quand un travelling d'accompagnement potentiellement long de 255 kilomètres se**  
**se traduit, à l'écran, par un plan fixe désespérément vide**  
**de près de 30 minutes.**  
par Bernard LECONTE p. 129

**Cliché, stéréotype et mise en abyme dans le JT.**  
par Martine JOLY p. 137

**Raphaël et Cézanne : le passage du triangle plein au triangle du vide**  
**ou la mise en abyme de l'image picturale.**  
par Alain MILON p. 145

**Le chevalet de Narcisse.**  
par Françoise THOME-GOMEZ p. 157

**Le neuvième art en quelques abymes.**  
par Gérard DEREZE et Philippe MARION p. 169

### DECADRAGE :

**L'outil de développement "Hypercard", et son utilisation dans un système auteur à orientations**  
**filmologiques.**

par Patrick LOUGUET, en collaboration avec Jean-Yves SCHONSECK p. 185

**Analyse d'un épisode de la série télévisée *Les Incorruptibles***  
Yannick LEBTAHI p. 193





## PRESENTATION

De Shakespeare (*Hamlet*) à Molière (*La critique de l'école des femmes*), de Gide (*Paludes*) à Semprun (*La seconde mort de Ramon Marcader*), de Vélasquez (*Les Ménines*) à Watteau (*L'enseigne de Ger saint*), de Clair (*Le silence est d'or*) à Fellini (*Huit et demi*) le "procédé", voir la thématique réflexive, au demeurant marque de maturité, hante la production artistique; et l'on pourrait ici multiplier les exemples...

Si l'on peut penser que le dramaturge, le romancier ou le cinéaste prend du recul en mettant à plat l'illusion qu'il développe, on peut néanmoins pressentir la tromperie et le leurre dans le jeu spéculaire de ces "images abymées"... Qu'en est-il pour l'audiovisuel ?

Mais d'abord un exercice de recopiage qui me semble particulièrement éclairant : une semaine cinématographique presque (mais pas tout à fait, puisqu'il s'agissait d'une semaine "de fêtes", la dernière avant la parution de cette revue) comme une autre, dans les programmes de télévision non cryptés des chaînes françaises (semaine du 21 au 27 décembre 1992).

Je recopie :

\* *Tartuffe* : "Un riche vieillard est tombé sous le pouvoir d'une gouvernante qui guette son héritage. **Déguisé en montreur de cinéma ambulant, son petit fils vient lui projeter un film exposant les méfaits de Tartuffe**, faux dévot qui s'est introduit dans une famille bourgeoise et séduit le maître de maison. Très surprenante adaptation, en forme de drame de mœurs et de "moralité" de la pièce de Molière, réduite ici à quatre personnages, entre un prologue et un épilogue contemporains. Décors stylisés, ombres et lumières, homosexualité latente d'Orgon fasciné par Tartuffe. Une interprétation exceptionnelle autour d'Emil Janning incarnant un véritable esprit du mal, un être démoniaque. Plastiquement superbe." <sup>1</sup>, F. W. Murnau, 1925 (21/12/1992, ARTE);

\* *Les aventures du baron de Münchhausen* : "A la fin du dix-huitième siècle, dans une ville assiégée par les Turcs, **une troupe de théâtre interprète les aventures du baron de Münchhausen**. Le véritable baron surgit, offre de chasser les Turcs et, pour cela part, à la recherche de ses quatre anciens compagnons d'aventures. Variations humoristiques, spectaculaires et esthétiquement somptueuses sur la légende de Münchhausen (en France, le baron de Crac). Ici, personnage mélancolique autant qu'héroïque, traversant le temps et l'espace. Mise en scène, décors, éclairages, interprétation : tout est admirable" T. Gillian, 1988 (24/12/1992, F 3);

\* *Sous le plus grand chapiteau du monde* : "Fastueuse et baroque mise en scène de **l'univers d'un cirque américain à plusieurs pistes où le spectacle est roi**, où les rivalités et les passions débordent parfois les coulisses", C. B. De Mille, 1952 (25/12/1992, TF 1);

\* *Capitaine Fracasse* : "Sous le règne de Louis XII, **un gentilhomme gascon ruiné se joint à une troupe de comédiens ambulants par amour pour celle qui tient les rôles d'ingénue et devient acteur sous le nom de Capitaine Fracasse**. Le style épique de Gance dans une adaptation du roman de Théophile Gautier, dont les images rappellent les illustrations de Gustave Doré. Habiles trucages techniques pour les décors et duel en vers façon Edmond Rostand dans un cimetière. Fernand Gravey excellent en héros de cape et d'épée", A. Gance, 1942 (25/12/1992, F2);

\* *Cinéma Paradiso* : version longue : "Fellini, Tavianni et Guiseppe Tornatore : la légende du cinéma, avec ses fantômes et ses rêves perdus hante la production italienne. Ici, pourtant, pas de promenade dans Cinecitta désœuvrée. **C'est du projectionniste d'un petit cinéma de village que le jeune Toto apprend à voir le monde**. Au coté de l'enfant, Alfredo (Philippe Noiret) tendre et bourru. Peu à peu, il enseigne le métier à cet orphelin qui observe le moindre de ses gestes. Plus tard, il faudra passer des images au réel, affronter la vie avec ses mauvais coups et ses amours déçues. Comme la version courte sortie dans les salles", G. Tornatore, 1989 (25/12, TF1);

\* *Rigolboche* : "Une chanteuse de cabaret s'enfuit de Dakar, croyant avoir tué un homme. A Paris, elle rencontre un impresario qui la fait engager comme chanteuse dans une boîte de nuit-tripot et devient son amie, malgré ses méthodes cyniques L'intrigue

---

<sup>1</sup> Tous ces résumés de film ont été simplement repris de la page 5 du supplément Radio-Télévision inclus dans *Le Monde* daté du dimanche 20 - lundi 21 décembre 1992 (programmes de la semaine du 21 au 27 décembre 1992). Est-il besoin de préciser que ce qui est imprimé en gras n'est pas dû au rédacteur de ce quotidien mais au signataire de cette préface qui, en une certaine mesure, tire la couverture à lui, ou plutôt, exhibe son objet.



"policière" a très peu d'importance. Il s'agissait de mettre en valeur Mistinguett dans le seul film parlant qu'elle ait jamais tourné. A soixante-quatre ans, elle tient avec aplomb, sinon avec vraisemblance, le rôle d'une femme de trente ans. Ses numéros de music-hall, bien filmés au cours de l'action, sont devenus des documents. A voir aussi pour la composition délectable de Jules Berry." C.-Jaques, 1936 (27/12/1992, F3);

\* De plus, on notera pour faire bonne mesure, soirée thématique de ARTE du 22/12/1992 "*Caméras et réalité - Roumanie 1989*" qui, presque entièrement, tournait autour de l'incidence de la télévision au cours de la chute de Causescu.

Soit six films sur dix-huit (un sur trois) plus la soirée d'ARTE, projetés au cours de cette semaine de programmes où il est question, plus ou moins explicitement, de spectacle (cinéma, théâtre, cirque, cabaret); beaux exemples réflexifs.

On ne reviendra pas ici sur l'analyse foucauldienne des *Ménines*, et sur les enchaînements retors d'*Hellzapoppin* ou du *Carrosse d'or*, les spirales spéculaires de *Huit et demi*, les pirouettes/prouesses godardiennes ou felliniennes (encore que...) et les délices des abîmes (abîmes) infinis ouverts par la contemplation d'une boîte de *Vache qui rit*...

Tous les films cités par notre corpus tournent autour d'une certaine réflexivité. Comme si "réflexif" devait obligatoirement correspondre à "festif" !

Puisse la lecture de cette quatrième livraison des *Cahiers du CIRCAV* être également une fête pour ses lecteurs.

Mais, justement, revenons-en rapidement à cette revue et, sans en déflorer le contenu, à ce qu'elle recèle.

On ne s'étonnera pas, en fonction de l'état de la recherche et des antécédents du coordonnateur de ce numéro, que le cinéma y soit largement représenté, mais on trouvera également (consacrant ainsi le // = Interdisciplinaire, de "CIRCAV") des articles tournés vers la télévision, la littérature, la peinture et la bande dessinée. Par ailleurs, comme à l'accoutumée, une rubrique *Décadrage* viendra compléter le tout.

Bernard LECONTE,  
CIRCAV-GERICO,  
université de Lille 3.



# **Le renversement du réflexif ou la revanche de l'image**

**(à propos de *Nosferatu* de Murnau)**

par Dominique CHATEAU



**L**a réflexivité dans la théorie philosophique traditionnelle (*intentio secunda* des scolastiques, conscience cartésienne, connaissance réflexive chez Spinoza, *réflexion* chez Locke, etc.) est globalement l'acte par lequel la pensée opère un retour sur elle-même. Et, non moins globalement, ce moment intellectuel est tenu pour un degré supérieur de la pensée : "C'est par la connaissance des vérités nécessaires, écrit Leibniz dans la *Monadologie*, que nous sommes élevés aux actes réflexifs, qui nous font penser à ce qui s'appelle moi (...)"<sup>1</sup> Nombre de théoriciens modernes ont transposé la réflexivité du terrain de la conscience à celui du texte, pour décrire toute sorte d'œuvre littéraire, filmique ou autre qui, au lieu de transmettre directement un propos (récit ou discours), passe par la médiation d'un "méta-propos" portant sur le contenu ou la forme de ce propos. Tout se passe donc comme si le texte donnait alors des signes de conscience de lui-même. Et, non moins conformément au schéma traditionnel, on est enclin à voir là une élévation du texte à un degré supérieur.

Inévitablement, pareille perspective consacre la prééminence du texte au sens

strict sur le texte au sens large, du linguistique sur le visuel, du verbe sur l'image. Inutile d'énumérer la litanie des différences, à cet égard, entre texte linguistique et texte visuel ; inutile de rappeler que le film, puisqu'il comprend du verbal, rémunère aisément l'infirmité prétendument attachée au visuel. Tout cela est bien connu, en ce temps où la narratologie fait fureur. En revanche, il me semble intéressant, ici, d'insister sur le fait banal que la présence du verbal dans le cinéma muet présente une forte dissemblance, parmi quelques disparités mineures, d'avec sa présence dans le cinéma parlant. Au lieu de s'amalgamer au "pur" visuel, il s'entrelace avec lui dans un régime lui-même visuel, celui de l'inscription. Il s'ensuit une autonomie syntagmatique relative qui rejaillit sur la projection dialogique ou explicative. Là où il devrait être (synchronisme), le son est absent ; là où il est (collure), il ne devrait rien y avoir. Nécessaire à la compréhension, l'intertitre revêt, sur le plan de la perception, le rôle d'une sorte de supplément.

En cette position décrochée, où se concentre l'expression la plus évidente du propos du film, l'intertitre n'est-il pas le lieu, par excellence, du "méta-propos" ? L'exemple que je vais analyser - soit la séquence nodale de *Nosferatu* de Murnau<sup>2</sup> - confirme en apparence cette hypothèse. Cette séquence est nodale au sens où l'ensemble du récit bascule avec elle vers sa résolution; mais les cartons réflexifs participent de cette mécanique narrative d'une manière paradoxale, comme pour en atténuer la signification, en sorte que l'analyse de la séquence induit un renversement de perspective vis-à-vis de l'échelle de valeur qui place la réflexivité à l'éminence. Dans cette démonstration, il s'agit donc moins de

1 - *La Monadologie* (1714), § 30, *Œuvres de Leibnitz*, Paris, Charpentier, Libraire-Editeur, 1847, p. 468.

2 - *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922.

se livrer volontairement à la sorte de jeu intellectuel qui consiste à prendre le contre-pied d'idées reçues, surtout quand ce sont des idées sophistiquées, que de tirer la leçon dont un film considérable offre l'occasion.

Entendant bizarrement par "image", non pas la substance même du film, mais "tout ce que peut ajouter à la chose représentée sa représentation sur l'écran", André Bazin caractérise l'attitude esthétique des cinéastes comme la décision qu'ils prennent vis-à-vis du supplément de représentation et décrit cette décision dans le vocabulaire de la foi : " (...) je distinguerai dans le cinéma de 1920 à 1940 deux grandes tendances opposées : les metteurs en scène qui croient à l'image et ceux qui croient à la réalité <sup>3</sup>." Sur le fil ténu que tend cette définition de l'image, c'est-à-dire ce que la représentation ajoute à la réalité, on discerne donc aisément deux extrémités, l'une traitant le dosage image-réalité (ou représentation-représenté) à l'inverse de l'autre. Excès de représentation, donc défaut de réalité, l'esthétique de l'image pourra ainsi être accusée, en altérant ce qu'elle représente, de refouler l'essence du cinéma en laquelle l'image n'est paradoxalement que subsidiaire. Cette dénaturation qu'elle est censée imprimer à "l'image brute" <sup>4</sup>, connaît deux modalités principales : la "plastique de l'image", sur quoi l'auteur passe rapidement, et les «ressources du montage" <sup>5</sup> qui alimentent essentiellement sa critique du muet, du moins de la sous-classe de cinéastes du muet qui, tel Eisenstein, placent le

montage au fondement du film.

Car certains cinéastes seraient parvenus, au cœur même du muet, à s'affranchir de ce dogme. "Moins qu'au temps, écrit Bazin, Murnau s'intéresse à la réalité de l'espace dramatique : pas plus dans *Nosferatu* que dans *l'Aurore*, le montage ne joue de rôle décisif. On pourrait penser, par contre, que la plastique de l'image le rattache à un certain expressionnisme; mais ce serait une vue superficielle. La composition de l'image n'est nullement picturale, elle n'ajoute rien à la réalité, elle ne la déforme pas, elle s'efforce au contraire d'en dégager des structures profondes, de faire apparaître des rapports préexistants qui deviennent constitutifs du drame <sup>6</sup>". Murnau serait donc tout entier du bon côté, celui de la réalité, de la foi en l'essence du cinéma et en son devenir. Ce classement bazinien prête le flanc à deux objections majeures. L'une se tire directement de son propos : emporter *Nosferatu* (1922) ou *l'Aurore* (1927) avec Murnau du côté de la croyance en la réalité, y nier le rôle du montage et, plus encore, de la plastique de l'image, c'est contredire l'évidence la plus immédiate. On a souligné que Bazin laissait de côté la plastique de l'image - on comprend ici pourquoi : on comprend que, ne devant trouver dans ces films que ce qu'il y cherchait, il lui fallait méconnaître que la plastique de l'image n'est pas une manipulation des images qui altère la réalité *a posteriori*, en substituant un ordre arbitraire à un ordre supposé naturel, mais la manipulation *a priori* de la réalité elle-même, qui substitue d'emblée au donné suppo-

3 - "L'évolution du langage cinématographique", *Qu'est-ce que le cinéma?*, tome I, Paris, Editions du Cerf, 1958, p. 132.

4 - *Ibid.*, p. 133.

5 - *Ibid.*, p. 132.

6 - *Ibid.*, p.135.



sé naturel un produit inventé, fait artificiellement, «trafiqué». Bazin taxe d'"hérésie" l'expressionnisme, car ce cinéma qui travaille sur des images-forme plutôt que sur des images-reflet *rend le représenté indiscernable de la représentation*, si bien que la dichotomie image/réalité n'y trouve même plus à s'appliquer.

Il y a, certes, dans *l'Aurore* <sup>7</sup> ce fait qui prête à confusion : la représentation différenciée des deux lieux entre lesquels oscille le drame - images longues et floues pour la campagne, images brèves et distinctes pour la ville. Mais ce n'est point des "structures profondes" de la campagne réelle ou de la ville réelle que se tirent ces modalités plastiques et combinatoires du traitement de l'image ; l'expressionnisme dans un cas, le quasi-cubisme dans l'autre apparaissent plutôt comme la manifestation formelle du système de valeurs qui organise, à l'époque de Murnau, le champ idéologique de l'espace habité : la raison, la vie, le bonheur pour la ville ; le maléfice, la mort, le malheur pour la campagne. Sans doute le perçoit-on mieux aujourd'hui où la même bipolarité sert souvent, dans notre discours quotidien, une valorisation inverse. C'est, à nouveau, une dualité qui organise *Nosferatu* : le *monde fantastique* du comte Dracula, traité sur le mode *expressionniste*, y jouxte le *monde "réaliste"* de Jonathan, traité sur le mode *romanesque*. Nul besoin, d'ailleurs, d'une analyse pour démêler ces deux degrés d'organisation formelle : ils sont donnés au départ, distinctement, dans leur disparité.

Or, s'il est patent que le monde de Jonathan ne fait pas l'objet d'une composition plastique, pour reprendre les termes de Bazin, celui de *Nosferatu*, en revanche, se trouve tout entier du côté de la plastique de l'image et de la prétendue hérésie expressionniste : d'un côté, le "décor naturel" <sup>8</sup> où le jeune homme se fonde, de l'autre, un décor contaminé par la personnalité physiquement excessive du vampire ; ainsi, les angles banals dans le premier univers, laissent place, dans le second, à des plongées ou des contre-plongées fortement expressives ; ainsi, le montage qui, dans un cas, se contente d'épouser le drame, dans l'autre prend des libertés et confine au "symbolique". Mais toutes ces différences finissent pas s'harmoniser, de telle sorte qu'il apparaît encore plus clairement que, dans un tel film, "*ressources du montage*" et "*plastique de l'image*" sont indissociables <sup>9</sup>. Contrairement à *l'Aurore*, où ville et campagne sont deux espaces cloisonnés, ici, les deux univers vont se mélanger, loin toutefois qu'il s'agisse d'un amalgame ; c'est un acte de montage et de narration, donc un acte d'organisation consciente, un acte de *construction* (au sens d'Eisenstein) qui enclenche l'intrusion du monde de *Nosferatu* dans le monde de Jonathan, du fantastique dans le quotidien, de l'expressionnisme dans le romanesque.

Examinons cette construction dans le moment exact où elle se noue (moment qui est, on l'a dit, le noeud du film tout entier) :

---

7 - "Un pêcheur, séduit par une touriste, veut tuer sa femme. Il s'embarque pour Tilsitt, veut la noyer, y renonce, effrayé. A la ville, le couple se réconcilie, puis au retour une tempête manque de noyer la femme, que l'homme fait tout pour sauver."

8 - Peu importe, ici, que ce «naturel» soit aussi emprunt d'artificialité : ce n'est point dans le sens d'une plastique fantastique, mais dans celui d'une plastique kitsch, d'une représentation dans un style "roman-photo" (cf. les premiers plans du film).

9 - Ni plus ni moins qu'elles ne sont indissociables chez Eisenstein !

1. Ouverture à l'iris : Jonathan porte à ses lèvres un médaillon représentant Nina, sa femme.

2. Plan un peu plus éloigné : Jonathan ayant rangé le médaillon dans son sac, en sort un livre qu'il ouvre ; puis il se baisse pour mieux le lire à la lumière : c'est le *Livre des vampires*.

3. Page du livre : "*Nosferatu boit le sang des jeunes, le sang nécessaire à sa propre existence.*"

4. Suite de 2 : Jonathan se tourne assez brusquement vers le bord droit du cadre.

5. Page du livre : "*On reconnaît la marque du vampire à la trace de ses dents sur le cou des victimes.*"

6. Insert d'une pendule surmontée d'un squelette dont le bras sonne minuit.

7. Suite de 4 : Jonathan se tourne brusquement vers le bord droit du cadre, puis se dirige vers ce côté.

8. La porte de la chambre vue de l'intérieur. Jonathan entre dans le champ pour aller entrebâiller la porte.

9. Vu de l'encadrement de la porte : au fond d'une grande salle au sol couvert de dalles en damier, on aperçoit la silhouette de Nosferatu debout devant une grande cheminée.

10. Fondu enchaîné : le même plan plus rapproché sur Nosferatu.

11. Suite de 8 : Jonathan effrayé recule, ferme la porte, s'appuie contre elle, jette des regards apeurés, puis s'éloigne à reculons et sort du champ.

12. Plan moyen de la chambre : Jonathan la traverse de la droite vers la gauche, se précipitant vers le côté où se trouve la fenêtre.

13. Insert d'un précipice où coule une cascade.

14. Même cadrage qu'en 12. Jona-

than revient vers le centre de la pièce, puis se dirige vers le lit qui se trouve au fond.

15. Plan plus resserré : Jonathan vient s'asseoir sur le lit tout en regardant intensément vers la porte.

16. La porte s'ouvre d'elle-même, laissant voir le carrelage de la pièce attenante.

17. Gros plan de médaillon (iris) : Jonathan, effrayé, tourne la tête vers la droite.

18. Cadrage proche de 16 : Nosferatu apparaît dans l'encadrement de la porte et fait quelques pas droit devant lui, vers nous.

19. Suite de 17 : Jonathan se cache la tête sous un drap.

20. Suite de 18 : Nosferatu avance encore d'un ou deux pas.

21. Nina, qui est dans son lit, ouvre les yeux, puis se dresse en regardant intensément vers le bord gauche du cadre.

22. Plan moyen : dans une chambre attenante, un homme (Harding) est assis, de dos, à son bureau, en train d'écrire.

23. Plan moyen : Nina se lève, va vers le fond de la chambre et traverse une porte-fenêtre donnant sur une terrasse.

24. Carton : "*La même nuit, à Brême ; dans un rêve somnambulique.*"

25. Suite de 22 : Harding dresse l'oreille, se lève et sort par la gauche.

26. La terrasse vue à travers la porte-fenêtre. Nina est debout sur la balustrade, les bras tendus vers l'avant.

27. Plan moyen de la chambre où pénètre Harding.

28. Carton : "*Nina ?*"

29. Suite de 26 : Harding entre par la gauche, se précipitant vers le fond pour recueillir Nina qui tombe à la renverse.

30. La porte en médaillon (iris) : elle s'ouvre et une femme âgée pénètre dans

l'entrebâillement.

31. Plan rapproché sur Harding qui soutient Nina.

32. Carton : "*Le médecin, vite !*"

33. Suite de 30 : la femme repart. Fermeture à l'iris.

34. Ouverture à l'iris sur Jonathan évanoui. L'ombre de Nosferatu, mains en l'air, envahit l'image.

35. Retour à la chambre de Nina. Harding, sa femme et le médecin entourent le lit où elle est à nouveau couchée. Soudain, elle se dresse, s'agenouille et, s'avançant vers la gauche, tend les bras vers ce côté.

36. Carton : "*Jonathan, Jonathan ! Entends-moi !*"

37. Comme 34, mais Jonathan est légèrement plus bas dans l'image. L'ombre de Nosferatu descend sur lui, puis disparaît.

38. Nosferatu, de profil, relève le buste, se tourne vers le bord droit du cadre.

39. Suite de 35 : Nina, bras tendus.

40. Suite de 38 : Nosferatu regarde vers la droite.

41. La porte comme en 18. Nosferatu sort et la porte se referme sur lui.

42. Nina, dans son lit, frissonne. Le docteur se relève.

43. Plan rapproché sur Harding et le médecin qui se consultent.

44. Carton : "*Une fièvre soudaine.*"

45. Comme 42.

46. Carton : "*Le médecin attribua les transes de Nina à quelque maladie inconnue. Mais je sais bien maintenant que cette nuit-là elle avait senti la menace de Nosferatu. Et Jonathan, bien qu'éloigné d'elle, avait entendu son cri d'avertissement.*"

L'ensemble de cette séquence est inauguré par une sorte de système de dé-

but, soit un segment qui "*énonce la plupart des éléments de la diégèse suivant des co-occurrences qui préfigurent l'essentiel de leurs relations futures*"<sup>10</sup>. Généralement, cette sorte de dispositif se rencontre au début des films (avec, parfois, à la fin un dispositif comparable qui y renvoie en miroir). Le fait que l'occurrence soit ici en plein film induit l'idée que la séquence considérée revêt une autonomie particulière et qu'elle bénéficie d'une position privilégiée - c'est un indice structurel du fait qu'il peut s'agir d'un noeud du film, d'un endroit où se joue l'essentiel de *l'accomplissement de la diégèse par l'histoire*. Donc la série des plans 1-5 condense l'ensemble des éléments majeurs, termes ou relations, qui vont fonctionner dans la séquence entière (1 à 46) : Nina, Jonathan, le vampire et le thème narratif de son agression. Ce système de début étant fondu dans le récit, ces éléments sont présentés par des matières de l'expression différentes : le photographique-animé (Jonathan), le photographique-inanimé (médaille représentant Nina) et le graphique (Nosferatu et le thème du vampirisme).

A noter que le plan 5 revient sur un événement précédent du film. Jonathan, le soir de son arrivée au château de Dracula, avait déjà été agressé par le vampire. Le matin, au réveil, s'étant tâté le cou, mais encore inconscient de la situation, il parlait dans une lettre à Nina, sa femme, de "*deux morsures sur mon cou. Des moustiques? Des araignées? Je ne sais pas*". A l'instant de la présente séquence, il semble mûr pour faire enfin la bonne inférence (des deux marques du vampire) que, pour sa part, le spectateur a déjà été induit à faire depuis l'agression précédente. Mais ce décalage est savamment calculé : il ne fallait pas que

10 - Château-Jost, *Nouveau cinéma, Nouvelle sémiologie, Essai d'analyse des films de Robbe-Grillet*, Paris, U.G.E., 10/18, Ed. de Minuit, 1979, p. 222.

Jonathan fût au comble de l'angoisse (c'est-à-dire, aussi, conscient du danger qui le menace) avant le plan 5 et la scène cruciale à quoi il prélude; il fallait que la logique du personnage et celle du spectateur fussent mises en adéquation à l'instant, et à lui seul, où le film bascule.

Le passage 6-15 apparaît comme une amplification du précédent et de l'inférence interne à la diégèse (la prise de conscience de Jonathan) que le plan 5 accentue. Soudain, la situation se dramatise, et Jonathan qui, jusqu'alors, évoluait dans le sinistre château des Carpathes comme un jeune cadre en séminaire de formation permanente, est pris de panique. Autant même son insouciance était surprenante, autant sa frayeur va tendre à l'exagération ; c'est là un effet de la contamination du monde romanesque par le monde fantastique : pour les opposer, Murnau les pousse à un excès inverse (le roman-photo d'un côté, le fantastique de l'autre), mais pour les conjuguer aussi, au point que Jonathan ressemble maintenant à un papillon de nuit aveuglé par une lumière trop vive.

Or, cette image ne vient pas par hasard à l'esprit : Jonathan se trouve désormais emprisonné dans sa chambre, acculé à ses *trois* murs (donc littéralement mis en scène) et à la merci de l'inéluctable. D'où l'importance des inserts 6 et 13, c'est-à-dire de la pendule dont le petit squelette sonne minuit et du précipice au long duquel s'écoule une cascade ; la pendule, semblable au plan d'avertisseur d'incendie de *La Vie d'un pompier américain* (Porter, 1902) qui inaugura, selon Mitry, l'usage du plan

comme image-signe <sup>11</sup>, fait fonction de *signal* de l'inéluctable en ponctuant l'instant où il arrive et en véhiculant le message *ad hoc* (le même plan que 6 avait précédé la première agression de Nosferatu envers Jonathan) ; quant à la cascade, elle *marque* l'espace d'une limite infranchissable et symbolise le huis-clos théâtral où Jonathan est venu s'empêtrer.

Bref, ces deux images connotent le destin qui s'ouvre ou se ferme, selon l'angle où on le regarde : la chance ou la malchance d'accéder à l'héroïsme (opportunité que Jonathan abandonne, on va le voir, à sa femme). Au tout début, Jonathan rencontre un curieux personnage, professeur de son état, qui reviendra plus tard établir, devant des étudiants, une analogie entre plantes carnivores ou polypes et vampirisme ; s'adressant au mari de Nina, qui avance à grandes enjambées, il dit : "*Attendez, jeune homme, il ne suffit pas de courir pour échapper à son destin.*" La présente séquence *visualise le destin*, sur les deux principaux paramètres narratifs, l'espace et le temps.

A compter du plan 16, le film est au comble de la dramatisation : Jonathan a enfin compris le scénario et agit en conséquence, non sans inconséquence, d'ailleurs, au regard du bon sens. Il est intéressant de souligner, ici, un aspect davantage microfilmique que diégétique de la technique filmo-narrative de Murnau : les médaillons à l'iris (ainsi que les fermetures/ouvertures obtenues pas le même procédé) qui, d'une part, isolent les visages, les objets ou les scènes dans un cercle aux contours flous et,

11 - *Esthétique et Psychologie du cinéma*, tome 1, *les Structures*, Paris, Editions Universitaires, 1963, p. 274 : "*Pour la première fois un gros plan (montrant l'avertisseur d'incendie) prenait une signification dramatique. Ce n'était plus le simple grossissement d'un détail mais la mise en valeur d'un objet dont dépendait la résolution du drame.*" A noter que la découverte d'une copie du film, où ne figure pas le célèbre montage alterné du sauvetage, a conduit des historiens à considérer que Porter y inventait moins des formes cinématographiques nouvelles qu'il n'y transposait des formes visuelles archaïques.

d'autre part, contribuent à fragmenter les séquences, à leur donner une cadence synopée qui renforce artificiellement le suspense. On sait que ces "focalisations" (optiques !) sont apparues à l'époque de Griffith, dans le dessein, exprimé par l'auteur de *Naissance d'une nation* (1915) lui-même, de distinguer le cinéma du théâtre ; d'abord en butte aux réticences des producteurs, ces procédés furent rapidement généralisés dans la mesure où ils réalisaient, en même temps qu'ils l'indiquaient, la supposée spécificité cinématographique. On remarquera que Murnau ne lésine pas sur leur usage dans un contexte où, simultanément, il inscrit son personnage dans un espace typiquement théâtral (rappelant le cadre Méliès) ; de même, il n'y a aucune incompatibilité apparente entre le huis-clos que circonscrit cet espace dramatique et un découpage en cadrages diversifiés, liés par des raccords dans le mouvement.

Ce montage emphatique, au moment précis où Nosferatu semble sur le point d'atteindre Jonathan réduit à sa merci, est brutalement interrompu en 21, et dans son principe même, par l'irruption d'une série d'images extrinsèques qui nous ramène d'une seul coup au monde du romanesque ; là est restée Nina, tandis que, depuis le départ de son époux, elle a manifesté une conscience diffuse mais malheureuse du monde du fantastique où elle ne pénétrait point, et où, en revanche, elle sentait Jonathan se précipiter avec insouciance. Il s'ensuit de cette rupture et de son expansion, une prolongation proportionnée de l'effet de suspense dont on verra en quelle façon curieuse elle se déploie sur l'axe du temps. Pour l'instant, c'est à un classique "pendant ce temps-là" que le montage nous fait penser implicitement, c'est-à-dire par juxtaposition sèche des images ou, ce qui revient au même, sans le secours d'une modalité

explicite (l'explication viendra trois plans plus loin par un intertitre). Autant le segment précédent avait été marqué par une fermeture spatio-temporelle (les deux inserts), autant le passage actuel s'ouvre sur les deux axes à la fois : au temps brutalement figé du destin qui vient à terme, se substitue un événement concomitant, mais hors de sa portée ; alors que la scène semblait devoir être confinée dans un huis-clos, le montage enjambe instantanément l'espace pour nous ramener à Brême.

La scène du somnambulisme se déroule plus que de raison, semble-t-il. Pourquoi cette prolifération de petites corrélations anecdotiques autour d'un fait dont l'essentiel est immédiatement intelligible : le somnambulisme cauchemardesque ? Que vient faire Harding dans cette "galère" ? Le suspense instauré précédemment ne risque-t-il pas de se diluer ? A ces questions, on ne voit qu'une réponse de normand : il y a sans doute un brin de maladresse dans cette manière de faire, et c'est loin, d'ailleurs, d'être l'exception qui confirme la règle d'un savoir-faire de Murnau. Par exemple, antérieurement dans le film, Jonathan, sur le chemin du château des Carpathes, fait halte dans une auberge où, s'étant assis, il annonce à voix haute (par carton interposé) le but de son voyage : on voit alors un premier plan montrant des consommateurs qui, frappés de stupeur, se lèvent brusquement, puis un second plan montrant l'aubergiste et sa femme, en train de faire la vaisselle, qui arrêtent instantanément leur geste ; ainsi, habitués que nous sommes de voir le temps implicite dégrevé de l'image, nous avons l'impression que le second de ces deux plans, au lieu qu'il s'enchaîne à son prédécesseur immédiat, marque, en son attaque, une rétrogradation fine, mais perceptible, qui pourrait signifier, si quoi que ce soit l'accréditait, que le couple de tenan-

ciers manque singulièrement de réflexes. Or, il est bien difficile de dire s'il s'agit là d'une maladresse absolument inconsciente ou s'il n'y a pas, au contraire, un effet voulu d'emphase ou, encore, si les deux hypothèses ne se combinent point en dernière analyse. De même, l'extension du sous-segment du somnambulisme paraît démesurée vis-à-vis du savoir-faire actuel, quand bien même est visé l'objectif du suspense. Mais est-ce là l'objectif de Murnau ou plutôt le seul but qu'il vise ? Rien n'est moins sûr, ainsi qu'on va le voir sous peu.

On en arrive au noeud du film (34-46). En considérant ce segment qui entrelace les deux séries auparavant disjointes et, du même coup, réorganise le réseau des relations entre personnages en redistribuant les cartes du destin, on réalise mieux la nature de la négligence que Murnau affecte vis-à-vis de la temporalité filmique. En 20, Nosferatu était à quelques pas de Jonathan ; entre 20 et 34, où Nosferatu a franchi ces deux ou trois pas, l'intrusion du somnambulisme a intercalé un laps de temps considérablement plus grand, puisqu'il inclut les divers mouvements de Harding, de la vieille femme et du médecin. On a clairement affaire à deux temporalités, à deux *durées* (suggérées) différentes : celle, élastique et distendue, de l'agression de Nosferatu ; celle, haletante et comprimée, des scènes à Brême. Il s'ensuit de leur entrecroisement que la série Jonathan qui, bien que fantastique eu égard à Dracula, représentait, du point de vue diégétique, la réalité première supposée par le film, acquiert désormais un caractère irréel, fantasmatique, onirique : c'est aussi bien *un monde rêvé* ; c'est peut-être un cauchemar de Nina que nous voyons sur l'écran - voilà, en tout cas, pour Murnau un objectif possible, non moins possible que le suspense.

Mais ce n'est guère la seule interpré-

tation à quoi se prête ce passage. Une autre, par rapport à laquelle la maladresse redevient plausible, est la télépathie. Car l'entrelacement qui fait alterner deux structures narratives disjointes les fait aussi communiquer (en termes techniques, ce syntagme en parallélisme narratif produit une interférence diégétique des deux séries alternantes) : Nina appelle Jonathan (36), mais c'est le vampire qui l'entend, l'ombre de ses griffes s'estombe (37), puis il se tourne vers la gauche (38-40) et c'est le raccord de son regard avec les bras tendus de Nina qui, déviant le cours du destin, scelle entre la jeune femme et le vampire le pacte tacite qui les condamne réciproquement à un destin tragique. On notera, au passage, qu'on a là un "bon" raccord de regard, mais qui, au lieu de suturer un espace physiquement homogène (x et y, qui se regardent, sont côte à côte), noue deux séries hétérogènes, en sorte que le noeud dépasse le simple accomplissement d'une anecdote ponctuelle : ici, le montage ferme la chaîne invisible qui, désormais, attache indéfectiblement Nina à sa vampirisation.

Le vampire n'est-il qu'une création de l'imagination, une sorte de démon qui empoisonne l'esprit des jeunes femmes pures ou bien un être réel, un danger physique ? On ne saurait trancher cette question, concernant un personnage qui est, par définition, un mort-vivant ; on ne saurait, ici, faire le départ du rêve et de la réalité, sans dénaturer le thème du vampirisme. Il me semble nécessaire de conserver cette ambiguïté si l'on veut comprendre la nature des relations entre Nosferatu et Nina; elles entrent dans le cadre d'un "mythe moderne", analogue au mythe de la sorcière selon Michelet, qui fait osciller la représentation de la femme entre la pureté et la perversité. Le premier trait est souligné par Murnau à l'aide du

*motif* thématique de *l'eau* (représentant traditionnel de la pureté) : l'eau de la cascade qui connote la prison pour Jonathan (castration ?) ou celle des torrents qu'il traverse à son retour, comme autant d'obstacles à sa progression ; l'eau de la mer qui mène Nosferatu (et la peste) à Brême ; l'eau des vagues venant s'abîmer sur le rivage devant lequel Nina attend le retour de...

Mais de qui attend-elle vraiment le retour ? Son bien-aimé si l'on en croit les cartons et l'espèce de narration mi-savante mi-ignorante qu'ils superposent au film ; Nosferatu plutôt, si l'on en croit l'image elle-même et, simultanément, si l'on fait entrer en ligne de compte le jeu des motifs thématiques. En quelque sorte, Nina attend son bourreau et Nosferatu se précipite vers le sien. Lorsqu'ils se rencontrent, c'est à une scène d'amour autant que de meurtre à quoi l'on assiste - *éros* n'y est pas moins présent que *thanatos*. L'ombre des mains fourchues de Nosferatu descend sur le corps de Nina et brusquement se referme sur ses seins, tandis que le corps de la jeune femme se contracte convulsivement. Du même coup, la purification de la ville (fin de la peste) et des esprits (fin du vampire) passe par cet ultime *orgasme*, où la jeune femme *pure* perd doublement son corps, dans la violence conjugulée de l'amour physique et de la mort. "*L'amour est fort comme la mort*" dit le *Cantique des cantiques*...

Et le dernier carton, alors ? Eh bien, il confirme la dualité, sinon la duplicité, du discours que sous-tend *Nosferatu*, selon que l'on considère le discours visuel, le discours des intertitres ou les deux ; dans ce dernier cas, il y a contradiction flagrante : l'image nous "dit" que Jonathan s'étant évaporé, le vampire intercepte l'appel qui lui

était censément adressé ; le carton final affirme *a contrario* que "*Jonathan (...) avait entendu son appel*". On peut, à mon sens, rendre compte de deux manières de cette curieuse discordance. D'un point de vue exégétique, Bouvier et Leutrat, dans leur livre sur le film, après qu'ils aient noté les divergences entre les copies du film (l'une, est-allemande, propose : "*Je sais que son âme [celle de Nina], cette nuit-là a entendu l'appel de l'oiseau de mort. Déjà Nosferatu déployait ses ailes (...)*", écrivent : "*Si la menace est perçue par Ellen [Nina], son cri d'avertissement semble l'être moins par Hutter [Jonathan] à qui il est censé s'adresser, que par Nosferatu. Le carton ici paraît se séparer des indications du script : "Nosferatu tourne la tête. Il écoute intensément comme s'il pouvait le sentir - entendre le cri de terreur au loin." Les images (...) en revanche les respectent : s'instaure ainsi comme une tension, une contradiction entre les deux séries (images/Journal) qui relaie l'équivoque cri d'avertissement/cris de terreur (le célèbre tableau de Munch ne joue-t-il pas sur une telle équivoque ?)*"<sup>12</sup> .

Du point de vue textuel maintenant (point de vue complémentaire et non antagoniste du précédent), que signifie précisément ce double discours, cette contradiction des deux séries ? Jost a naguère identifié pareille dualité dans le film sonore : "*(...) à la différence de la littérature qui déroule toujours son récit au même niveau sémiologique, même si l'enchevêtrement narratif est complexe, le cinéma travaille, du moins en droit, à deux niveaux diégétiques : l'un que l'on repère dans l'image, l'autre dans la bande-son*"<sup>13</sup> . Cette thèse est aisément transposable au muet (d'autant mieux qu'il n'est pas nécessaire de la pré-

12 - *Nosferatu*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, 1981, p. 355.

13 - « *Le film : récit ou récits ?* », *Cahiers du XX<sup>e</sup> siècle*, n° 9, Klincksieck, 1978, p. 80.

senter en contestation d'une autre thèse, d'une thèse moniste pareille à l'idée bazinienne d'une fusion du son dans l'image au sein de l'entité dite "image sonore" - en l'occurrence, image et carton sont clairement juxtaposés). Là encore se pose, par conséquent, la question du savoir-faire. Si l'on pense que *Nosferatu* est un film narratif classique, dans lequel, selon Jost, les deux récits "*tendent à se rejoindre*", il y a sans doute maladresse ; si, en revanche, on range cette œuvre dans la classe des films peu ou prou dynarratifs (où Jost classe Duras, par exemple), l'hypothèse d'une ambiguïté intentionnelle, suggérée par Bouvier-Leutrat, paraît soutenable. Rappelons que l'épithète "dynarratif", proposée par Robbe-Grillet, désigne des films faisant fond sur *du* récit pour construire des structures audiovisuelles libres, aléatoires ou sérielles.

Il est difficile de choisir entre les deux conjectures, pour une tierce raison qui permet justement de comprendre pourquoi le film oscille entre deux cibles - un public populaire et un public lettré - et, corrélativement, entre deux formes - le narratif et sa manipulation thématique-plastique. Il se trouve, en effet, qu'il ne s'agit pas seulement de choisir entre deux récits (comme dans un film de Duras), mais entre deux discours, dont l'un se présente comme la *modération* de l'autre ; en la cause, le choix esthétique est impensable séparément d'un choix idéologique. Il y a, d'une part, le discours de l'image, ou plutôt celui qui diffuse le noyau narratif circonscrit autour du triangle diégétique Nina-Jonathan-Nosferatu et, d'autre part, un discours, qui non seulement apparaît dans les cartons, mais transparait dans des scènes subsidiaires, dont le rôle est d'assumer ponctuellement l'interprétation du noyau narratif. On a ex-

plicité le premier discours : il ressortit au fantasme masculin dont l'expression est socialement scandaleuse. Le second discours, *réflexif*, est tout entier voué à atténuer le premier : formulant des conjectures plus modérées sur le noyau narratif, il édulcore le sens du film comme pour protéger Nina - ainsi, aucune version ne stipule qu'en 35-39 elle appelle Nosferatu autant que Jonathan (ou, ce qui revient au même, qu'à travers lui, à travers son nom, elle implore le vampire). Or, ces deux paroles rivales n'ont pas la même force : les cartons sont au passé, l'image, prise séparément, au présent ; le spectateur peut les confondre s'il passe outre à leurs divergences, mais il peut tout aussi bien les dissocier, s'il se considère comme "voyeur" et comme juge, capable de mesurer le discours de l'historien local dont le texte figure dans les cartons (par exemple 46) à l'aune des faits que l'image *présentifie*, en tant que réalité actualisée par simulation cinématographique. Simplement, cette évaluation doit être silencieuse, le sens dernier de la réalité filmique excluant la verbalisation.

Mais ce discours modérateur des cartons prend également appui sur l'image et, notamment, sur deux personnages secondaires qui représentent le savoir, la science, une certaine rationalité : plus tard dans le film, le voyage maritime de Dracula vers Brême et le retour terrestre parallèle de Jonathan alternent avec des séances à la Faculté, au cours desquelles le professeur (celui rencontré par Jonathan au tout début) montrant à ses élèves une plante carnivore et un polype qu'il désigne comme "*vampires du monde naturel*" et comme fantôme ; identiquement, le rôle du docteur est de ramener à d'humaines proportions le mystérieux malaise de Nina : "*Une fièvre soudaine, quelque maladie inconnue*" (in-



connue mais maladie...). En quelque sorte, les représentants du savoir sont là pour attester que le destin suit rationnellement son cours, sans jamais avoir accès aux causes irrationnelles qui précipitent son accomplissement. De même, l'historien doit tout ignorer de la cause finale, s'il a accès à quelques-unes des causes efficaces : il connaît Nosferatu, mais ignore quelle finalité l'attache à Nina.

Or, cette inscience relative du narrateur de la série graphique confère à la série image la valeur d'un fantasme (en suivant, ici, Freud dans son analyse de *la Gradiva*<sup>14</sup>), en son double statut de réalisation d'un désir (érotique) hors de la réalité et de correction de la réalité qui n'a pas permis la réalisation de ce désir<sup>15</sup> : ainsi, *Nosferatu* et *Gradiva* nous font-ils pénétrer dans ce "monde fantastique" (ou fantasmatique) "où les esprits et les revenants prennent la valeur de réalités"<sup>16</sup> - Jensen, l'auteur de *la Gradiva*, demande lui-même : "De

quelle essence était l'apparition corporelle d'un être tel que *Gradiva* qui était à la fois morte et vivante, quoiqu'elle revêtît ce dernier état qu'à midi, l'heure des fantômes [?] <sup>17</sup>." Ainsi, la rencontre du jeune archéologue avec *Gradiva* et celle de Nina avec *Nosferatu* appartiennent-elles toutes deux à "la fatalité qui nous fait nous livrer, par le moyen employé pour la fuite, justement à ce que nous fuyons"<sup>18</sup>. Ainsi, le film de Murnau place-t-il le cinéma et le savoir dans un rapport analogue à celui que Freud discerne entre le roman et l'"ostracisme de la science positive"<sup>19</sup> : les deux formations artistiques manifestent, par-delà leur fabulation poétique, une conscience du psychique que la science, du moins avant la psychanalyse, ne soupçonne pas ou se refuse à conjecturer<sup>19</sup>.

Dominique CHATEAU,  
université de Paris 1.

---

14 - *Délire et Rêve dans la « Gradiva » de Jensen* (1907), Paris, Gallimard, Idées, 1949.

15 - Cf. "La création littéraire et le rêve éveillé" (1908), in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, Idées, 1956, p. 73.

16 - *Délire...*, *op. cit.*, p. 139.

17 - *Ibid.*, p. 143.

18 - *Ibid.*, p. 173.

19 - *Ibid.*, p. 125 et *passim*.



# Quand le cinéma fait du cinéma

par Nicole de MOURGUES



**P**our illustrer une certaine forme de vertige cinématographique, j'ai choisi d'étudier le début de *L'Etat des choses*, film tourné par Wim Wenders en 1982. Le vertige, Hitchcock l'a habilement représenté dans *Vertigo*, alias *Sueurs froides* par la forme de la spirale. Toute spire est un enroulement d'éléments récurrents. Je tenterai de montrer que *L'Etat des choses* est construit sur un principe de récursivité qui met activement en oeuvre l'enchâssement ainsi que différentes formes de mise en abyme. C'est en tous cas le film le plus réflexif de Wim Wenders, "*film sur / sous / autour / pour / contre / devant / derrière le cinéma*", à en croire Michel Boujut (1989 p. 133).

Wenders, on le sait, est un cinéaste cinéphile, un "auteur" (au sens que les critiques des *Cahiers du cinéma* ont donné à ce terme) qui ne peut s'empêcher de truffier ses films, et celui-ci en particulier, de toutes sortes d'allusions, citations, hommages et références aux films de l'histoire du cinéma qui l'ont marqué. L'analyse de la première partie de *L'Etat des choses* (elle-même en deux parties) va nous permettre de dénouer les fils que cet habile fils du cinéma a entrelacés de telle sorte que le spectateur est entraîné, par cascades successives, dans les

profondeurs du gouffre de la mémoire du cinéma. S'il ne s'agit pas à proprement parler d'un film de voyage (d'un *road movie*) - en tous cas pas dans la première partie - (le titre souligne clairement un certain stasisme), ce film-bilan est néanmoins l'occasion d'un grand voyage dans le cinéma : cinéma européen et américain, "cinéma d'hier et d'aujourd'hui".

Rappelons brièvement l'argument du film : sur la côte portugaise, à Sintra (près de Lisbonne), le tournage d'un film de science-fiction doit être interrompu par manque de crédits. Le réalisateur part retrouver son producteur à Los Angeles. Tandis que l'équipe attend son retour dans l'hôtel désaffecté où elle s'est installée, il découvre un homme traqué par la mafia ...

Le film comprend trois parties, trois tranches de récit ayant chacune son rythme propre: les deux premières se déroulent au Portugal. La première, qui est l'objet de notre étude, est centrée sur le tournage du film dans le film. Puis Wenders filme la vie quotidienne de l'équipe qui attend sur place des nouvelles de Los Angeles. La troisième partie a pour cadre Los Angeles : c'est la quête du producteur qui se termine par la fin tragique du dit producteur et du réalisateur parti à sa recherche. Il s'agit une fois de plus d'une mort bien connue, elle aussi répétitive, récurrente, la mort du cinéma.

Il est nécessaire, pour comprendre cette angoisse et la mise en abyme qui l'accompagne, de resituer le tournage de *L'Etat des choses* dans la vie et dans la filmographie de Wenders, car pour lui plus que pour quiconque, le cinéma et la vie sont indissociables.

L'allemand Wim Wenders - tout comme son concitoyen Fritz Lang - a très vite quitté son pays natal pour les États-Unis, espérant oublier là-bas, grâce au pouvoir du cinéma, la pesante histoire de son

pays. Tout comme le Wilhelm Meister de Goethe (dont il partage le prénom) il est devenu un voyageur qui n'hésite pas à franchir les frontières, à parcourir le monde en tous sens (du Japon à l'Australie) mais l'axe Europe/États-Unis reste pour ce soi-disant apatride ("heimatlos") un axe-clé. A la fin des années 1970, il est embarqué avec Francis Ford Coppola dans l'aventure d'*Hammett* qui le "mobilisera et l'immobilisera quatre ans" (de 1978 à 1982). A cette époque, en attendant que la situation se débloque pour poursuivre le tournage de ce film, Wenders rend visite à son ami Nicholas Ray à New-York, pensant trouver conseil et réconfort auprès de l'un de ses pères et maîtres qu'il a mis en scène comme acteur dans le rôle du faussaire Derwatt dans *L'ami américain* en 1977. Nicholas Ray souffre alors d'un cancer incurable. Tous deux décident d'un commun accord de filmer ensemble les derniers moments de la vie du réalisateur de *Johnny Guitare*, *La Fureur de vivre*, *Derrière le miroir*, *Les Indomptables ... Nick's Movie* filme en direct la mort d'un grand cinéaste : le film est achevé en 1979, peu après la mort de Nicholas Ray. Le début des années 80 est une période éprouvante pour Wenders. Une fois encore il voyage pour tenter de résoudre et d'oublier ses soucis. En décembre 1980, il passe à Sintra, au Portugal, où son ami Raoul Ruiz est en train de tourner une histoire de cannibalisme, *Le Territoire*, réflexion sur la barbarie et la prétendue civilisation. Wenders est séduit par les ruines d'un grand hôtel désaffecté situé sur la plage de Plaia Grande et décide que cela sera le site de son prochain film. Pour mener à bien cette nouvelle aventure, il fait un saut en Allemagne pour régler les problèmes de production. Le tournage de *L'Etat des choses* commence en janvier 1981, il durera cinq semaines.

Si on a pu dire que "L'Etat des choses est "un film pirate qui a poussé comme le chiendent entre les interstices d'un autre film" (Boujut 1989, p. 132), c'est parce que Wenders, cannibale à sa manière - s'est nourri de l'équipe de Raoul Ruiz, l'a vampirisée, pour organiser son tournage : il lui a emprunté des comédiens (Isabelle Weingarten, Rebecca Pauly, Paul Getty III, Jeffrey Kime, Geoffrey Carey) et des techniciens parmi lesquels le directeur de la photographie Henri Alekan, véritable dinosaure "dont la carrière résume à elle seule quarante ans de cinéma français et international, de *La bataille du rail* de René Clément aux *Vacances romaines* de William Wyler" (Boujut 1989, p. 132) en passant par *La Belle et la bête* de Jean Cocteau. Henri Alekan, c'est l'un des plus grands virtuoses du noir et blanc, le magicien de la lumière auquel Wenders fera appel de nouveau en 1986 pour réaliser, en noir et blanc et en couleurs *Les Ailes du désir*, autre film réflexif à plusieurs titres. L'emprunt conjoncturel d'une partie de l'équipe de Ruiz fait de *L'Etat des choses* "un greffon", un film parasite : le cinéma se nourrit du cinéma.

Ce film est par bien d'autres aspects encore "un film-miroir, au minimum un "film au carré" où le spectateur est entraîné malgré lui dans les tourbillons de l'abîme cinéphilique.

Après un carton mentionnant en lettres blanches sur fond noir la récompense obtenue( "*Lion d'or au cinquantième anniversaire du Festival de Venise*" ), le film commence directement, sans aucune autre mention écrite : le générique suivi du titre apparaissent seulement après plus de dix minutes de film en surimpression sur l'image, respectivement au soixante-cinquième et au soixante-septième plan. Contraire-

ment à la plupart des films narratifs, dans lesquels le générique de début constitue une sorte de seuil<sup>1</sup>, de sas institutionnel destiné à "faciliter l'entrée du spectateur dans la fiction", *L'Etat des choses* projette sans ménagement le spectateur dans un univers de science-fiction inhospitalier et angoissant. Ce type de générique, totalement différé, rejeté aussi loin dans le film est rarissime : même Jean-Luc Godard qui prend plaisir à malmener les habitudes établies n'a pas ainsi "déplacé" toute trace de générique ; dans *Passion*, le titre reste lisible sur un premier carton immédiatement suivi de sept plans introductifs qui font alterner des plans de ciel et de personnages et dans *Détective*, il s'agit d'un générique disséminé sur les vingt premières minutes du film mais les inscriptions génériques (mention de la production, du nom des acteurs ...) alternent systématiquement avec des plans du film. Le tout premier plan de *L'état des choses* montre une sorte de paysage lunaire, quasi désertique, dans lequel un groupe de personnages, vêtus d'épaisses combinaisons, de masques et de lunettes se déplacent péniblement tandis que l'on entend le vent souffler en rafales. Ce sont manifestement les survivants d'une catastrophe nucléaire. Il règne une impression d'étouffement, d'étrangeté, soulignée par les contrastes du noir et blanc et la musique de Jürgen Knieper. Pendant 52 plans nous assistons à la marche difficile et angoissée de ce petit groupe qui affronte la mort et cherche désespérément un abri. Ce n'est qu'au plan 53 qu'il devient évident (grâce à la remarque de l'homme aux cheveux longs, en costume de ville, qui embrassant la petite fille du groupe dit ceci : "Comment elle était Joe? ") que la séquence que nous venons de voir est en fait un film second,

1 - Pour une présentation plus détaillée de la question, je renvoie à mon ouvrage *Le film et son générique* à paraître aux éditions Méridiens-Klincksieck, 1993.

un film dans le film qui s'est donné à voir au spectateur comme film premier, premier leurre, premier trompe-l'oeil de ce film qui n'en sera pas avare.

Au plan 5, le personnage masculin qui fait office de chef de la petite troupe en déroute, escalade une dune pour voir ce qu'il y a derrière et il filme ce qu'il voit avec une caméra-vidéo. Le plan montre, en une vue subjective qui dure 7 secondes et dont le grain est particulier, l'image tremblée qu'il vient de prendre : une voiture abandonnée dans un paysage vide, déserté, apocalyptique (ce type d'alternance d'images 35 mm et super 8, Alain Tanner l'a exploitée dans *La Ville blanche*, autre film tourné au Portugal, à Lisbonne). En quelques plans, on atteint dans *L'Etat des choses* le troisième degré d'insertion, d'enclassement d'images et de récits : l'image du plan 5, à valeur de document, est une brève "enclave" d'un film d'amateur, témoin de la catastrophe qui est l'un des personnages filmés par le réalisateur du film *Les Survivants*, lequel deviendra à son tour l'un des personnages du film *L'Etat des choses* filmé par Wim Wenders. On ne tarde pas non plus à apprendre que le film dans le film, film de science-fiction de série B n'est autre qu'un remake d'un film d'Allan Dwan de 1961, *The Most Dangerous Alive* avec Ron Randell et Debra Paget qui raconte l'histoire d'un bagnard évadé qui, surpris par une explosion atomique, devient un mutant invincible ... (Remarquons au passage que ce titre renvoie quant à lui à *The Most Dangerous Games*, alias *Les Chasses du Comte Zaroff*, film fantastique tourné en 1932 par B. Schoedsack et I. Pichel, dans lequel il est question aussi d'un rescapé mais d'un naufragé, cette fois, qui trouve refuge dans une île où il est re-

cueilli par l'étrange Comte Zaroff ...). Nous voilà pris dans un engrenage où un film en évoque un autre, où un titre en appelle un autre ... Les choses ne s'arrêtent pas là puisqu'au plan 83, le réalisateur du film dans le film s'approche de l'une des actrices au chômage technique et lui tend un livre en lui disant ceci : "*Le livre dont je t'ai parlé. Un ami me l'a donné. Prends en bien soin. Tu n'auras que trop de temps pour le lire.*" Elle le prend et commence à lire à haute voix le titre (en anglais), le nom de l'auteur et la première phrase du livre : "*The Searchers by Allan Le May ... Ils avaient une sorte de courage qui est le don le plus précieux de l'homme, le courage de ceux qui vont de l'avant.*" Ce passage est à double détente : il s'applique aussi parfaitement à l'équipe désormais en rupture de tournage dont les membres deviennent des sortes de survivants modernes abandonnés dans l'hôtel en ruines, attendant que la situation financière se débloque pour que le tournage puisse reprendre. Ce n'est pas tout. On sait aussi que c'est ce même livre de Le May qui a servi de point de départ au western tourné par John Ford en 1956 et dont le titre *The Searchers* a été traduit ou plutôt trahi en français par *La Prisonnière du désert* : la petite Debbie Edwards (interprétée par Nathalie Wood) est la seule survivante d'un massacre commis dans sa ferme par les indiens : elle est recherchée et retrouvée par son oncle Ethan (John Wayne). Par le biais du film dans le film, c'est bien sûr le cinéma et son dispositif qui est convoqué mais aussi le cinéma américain et l'un de ses représentants éminents, le réalisateur John Ford, particulièrement vénéré par Wim Wenders. Nous reviendrons sur cette importante question de la filiation. Ce que nous voulons cerner ici, c'est le réseau tissé entre les images ("*l'entre-images*") et les rapports étroits qui existent au cinéma,

par le biais du scénario, entre texte et image. Il ne s'agit pas de circularité - même s'il y a circulation - mais de rebondissements, de cascades d'oeuvres qui s'appellent, se reflètent les unes les autres, créant nécessairement une structuration en niveaux ou plus exactement en couches.

Après dix minutes et 52 plans, le spectateur découvre donc l'équipe de tournage des *Survivants* et réalise brutalement qu'il vient de voir un extrait de film (contenant lui-même un film d'amateur) contenu à son tour dans un film premier, celui qui a pour titre *L'Etat des choses*. C'est le principe de la pelure d'oignon comprenant plusieurs couches de pellicules superposées ou encore celui des poupées russes, où des "Mahriochkas" de tailles différentes s'emboîtent les unes dans les autres, théoriquement à l'infini et en tous cas jusqu'à saturation.

Les images abymées constituent sans doute la manifestation la plus spectaculaire du principe de réflexivité filmique mais il y en a d'autres qui lui sont étroitement associées, à commencer par le plaisir qu'a Wenders (et qu'il partage largement avec des réalisateurs comme Fellini ou Godard) de filmer le cinéma au travail, c'est-à-dire d'exhiber le dispositif-cinéma ou toutes ses représentations indirectes qui sont autant de métonymies technologiques comme la vidéo, la photo...

La deuxième partie du début de *L'Etat des choses* (du plan 53 au plan 91) est exemplaire de ce point de vue puisque nous y découvrons toute l'équipe des *Survivants* au travail sur la terrasse de l'hôtel transformée pour l'occasion en lieu de tournage : personne ne manque à l'appel : il y a le réalisateur entouré de ses assistants, du directeur de la photo, du cadreur, du scénariste, de la scripte, du clapman, du perch-



man, de tous les autres techniciens et des acteurs. En ce qui concerne le dispositif, tout y est aussi : la caméra, les rails du travelling, la cellule photoélectrique, les projecteurs que l'on allume ou que l'on éteint, le clap, les micros, la machine à écrire du scénariste, la toile peinte représentant un paysage de montagne qui sert de décor à l'occasion, les costumes des comédiens. Les échanges de paroles (en anglais ou en français, selon la nationalité des uns ou des autres) entre tous ceux qui sont présents sur ce tournage filmé sont l'écho (miroir sonore) de ce qui se dit sur le tournage de *L'Etat des choses* et sont représentatifs de ce que l'on entend sur n'importe quel tournage. La question centrale de la lumière est évoquée à plusieurs reprises ("*Tu as la lumière dans les yeux*", "*On aura la lueur ?*" , "*Allume, Manuel*"), la question du cadre aussi ("*Bord du cadre*", "*un peu trop serré*", "*on commence serré*"). Beaucoup de "mots de cinéma" sont prononcés au cours de ces quelques plans : celui de "plan" justement ("*plan serré*", "*plan suivant*", "*il reste juste assez pour un gros plan*"), le mot "tournage" ("*pas de tournage demain*" , "*si je t'avais dit qu'on était au bout du rouleau, tu n'aurais rien tourné du tout*"), l'expression "nuit américaine" ("*Je t'ai dit que la nuit américaine, c'est du chiqué si on veut y voir quelque chose. Trouve le pognon et tournons en vraie nuit*"), les termes de "pellicule" ("*plus de pellicule*", "*tu n'as plus de pellicule*"), de "chutes" ("*et les chutes ?*" , "*ni Gordon, ni argent, ni pellicule*", "*tu aurais pu me dire qu'on tournait déjà avec des chutes !*"), de "labo" ("*Appelle le labo à Los Angeles, je veux parler à Gordon*"). Même si le mot "producteur" n'est pas prononcé, on comprend facilement que c'est Gordon qui, là-bas, à Los Angeles, tient les cordons de la bourse et par là même l'avenir ou la mort

du film : plus largement, cette mésaventure souligne que bien souvent l'Europe a besoin de l'argent américain pour réaliser ses films. En tous cas, une chose est sûre : sans argent, pas de film. A deux reprises retentissent les deux mots-clé qui bornent le tournage de chaque prise : "*action*" et "*cut*" précédés de l'indispensable "*silence*" ("*silenzio*").

Quant aux autres appareils qui renvoient d'une manière ou d'une autre au cinéma, qui viennent redoubler le dispositif cinématographique (et que Wenders ne peut s'empêcher de montrer et d'utiliser dans tous ses films) ils sont présents dans ce début : certains enregistrent l'image (comme l'appareil de photo avec lequel Mark fait une photo-souvenir du tournage avant d'aller à la plage), d'autres reproduisent le son (comme le walkman qu'écoute Julia au plan 76), d'autres encore captent l'image et le son comme la caméra vidéo avec laquelle Mark filme dans la séquence des *Survivants*.

Tout ce qui concerne les modes de représentation et de vision se trouve au coeur des films de Wenders (le film le plus complexe et le plus abouti de ce point de vue là est sans aucun doute *Jusqu'au bout du monde*). Dans *L'Etat des choses*, les survivants portent d'épaisses lunettes destinées à les protéger de la violence de la lumière, Dennis, le scénariste, pris dans le viseur de l'appareil photographique est véritablement transformé en cible : il est debout devant la toile peinte. Tout cela rejoue la reproduction, le redoublement, qu'il s'agisse de l'image peinte ou de l'image photographique et filmique. La question de la reproductibilité est, elle aussi, soumise à la tentation de l'abyme.

Un autre type de réflexivité, qui croise la précédente (car elle s'origine à la

fois dans la cinéphilie et dans la biographie de Wenders) est à l'oeuvre dans *L'Etat des choses*. Elle concerne plus spécialement les individus.

Le réalisateur du film dans le film, interprété par Patrick Bauchau (qui jouait le rôle d'Adrien dans *La Collectionneuse* (1967) d'Eric Rohmer,) s'appelle Fritz Munro. Il est facile de rétablir les noms sous les noms et de voir en lui un être bicéphale, d'origine allemande, représentant une période particulièrement brillante du cinéma allemand : il se prénomme Fritz comme Lang et Munro est quasiment l'anagramme de (Friedrich Wilhelm) Murnau, l'auteur de *Faust*, *Nosferatu*, *Tabou* ... C'est aussi bien sûr un peu Wenders qui, à travers lui rend hommage à ses maîtres, l'autrichien et l'allemand (Wim est une abréviation de Wilhelm, prénom de Murnau : quant à Fritz et Friedrich, ils ont bien des choses en commun ...). Les relations avec Fritz Lang ne s'arrêtent pas là. Wenders et Lang ont en commun l'axe Europe/Etats-Unis. On se souvient qu'après avoir réalisé une douzaine de films en Allemagne (dont certains comptent parmi les chefs-d'oeuvre du cinéma muet) Fritz Lang, un soir de mars 1933, dut fuir le régime hitlérien : il resta un an à Paris, le temps de réaliser *Liliom* puis émigra aux Etats-Unis où il fit une nouvelle carrière. Ses débuts aux Etats-Unis ne furent pas si faciles : il connut lui aussi l'attente et des déboires avec les producteurs, toute comme Fritz Munro avec Gordon ou Wenders avec Coppola.

Le fantôme (encore une apparence sans réalité) de Lang et la configuration du film dans le film renvoient à un autre réalisateur de la modernité avec lequel Wenders a beaucoup d'affinités (électives), Jean-Luc Godard, et à un autre film, *Le Mépris* (1963). Dans ce film qui cultive lui aussi la

réflexivité à plusieurs niveaux, Fritz Lang est à la fois acteur et cinéaste : dans le film d'accueil (*Le Mépris* de Jean-Luc Godard), il joue son propre rôle de réalisateur, tournant un film second *L'Odyssée*, dans lequel Godard joue l'assistant de "Monsieur Lang", manière élégante pour "le bébé" de rendre hommage au "dinosaur" qui lui a tant appris. Les ressemblances entre *Le Mépris* et *L'Etat des choses* ne s'arrêtent pas là. Wenders pousse la citation encore plus loin, jusque dans l'organisation des lieux. On sait que plusieurs séquences du *Mépris* (qui est une adaptation du roman *Il Disprezzo* de l'écrivain italien Alberto Moravia) ont été tournées à Capri, dans la villa ayant appartenu à un autre écrivain italien Curzio Malaparte (nouvelle occasion de tisser un lien entre littérature et cinéma, de faire jouer l'intertextualité) : vers la fin du *Mépris*, on voit un long plan-séquence qui se déroule sur la terrasse située sur le toit de la villa construite sur un promontoire rocheux dominant la mer. Cette terrasse est transformée en plateau de tournage puisque Monsieur Lang et son équipe sont en train de terminer leur film ("il faut toujours terminer qu'est-ce qu'on a commencé" dit Fritz Lang à Michel Piccoli venu lui dire au revoir), de tourner le plan dans lequel Ulysse, "vers la mer", regarde sa patrie Ithaque. La ressemblance est étonnante entre la terrasse-toit de la villa de Malaparte et la terrasse de l'hôtel en ruines de *L'Etat des choses*, toutes deux envahies par une équipe de tournage filmée en train de filmer. Un petit détail montre à quel point Wenders tient à la précision dans la citation : après que l'assistant Godard se soit assuré que tout était en place ("*Monsieur Lang, on est prêts*"), il prononce le sacro-saint "*silence, on tourne !*" repris et traduit par le porte-voix ("*silenzio, si gira!*") puis par un autre assistant en écho

("silenzio !"). C'est alors Fritz Lang qui donne le coup d'envoi du tournage du plan en disant "Camera", mot-clé bientôt suivi d'autres mots rituels comme "Moteur", "Motore", "Partito", "Clap 4172 prima", "Avanti", "Actione" ... Dans *L'Etat des choses*, au plan 80, lorsque Fritz Munro s'apprête à tourner sur la terrasse un plan d'Anna, on entend une voix masculine très semblable à celle du *Mépris* dire, en italien, un identique "silenzio" juste avant que le cinéaste (Fritz) crie "Action". Un film dans le film qui cite aussi précisément un autre film dans le film, cela donne le vertige ! Et ce n'est pas fini ... Aux européens ou euro-péo-américains Murnau, Godard, Lang et Wenders, il faut maintenant ajouter l'américain Samuel Fuller.

Au plan 54 de *L'Etat des choses*, c'est-à-dire au début de la partie documentaire sur le tournage, tandis que l'on entend hors champ la voix du réalisateur Fritz (délégué de Wenders) dire ceci : "Comment elle était Joe ?", la caméra montre, en plan moyen, devant la toile peinte qui sert de décor et sur laquelle se détache son ombre, un homme de petite taille aux cheveux blancs qui se tient debout, la main en visière devant les yeux : sa silhouette n'est pas inconnue. Dans les plans suivants, plus rapprochés, on reconnaît en lui le réalisateur américain Samuel Fuller, autre "dinosaur" né en 1911 et dont la bonne vingtaine de films (parmi lesquels *Le Port de la drogue* (1953), *Les Bas-fonds new-yorkais* (1961), *Shock Corridor* (1963) ...) a beaucoup influencé les réalisateurs plus jeunes (dont Wenders et comme par hasard Godard !). Dans *L'Etat des choses* donc, le célèbre réalisateur américain, "l'homme-cinéma, le centaure hollywoodien, moitié homme, moitié film" (Boujut 1989, p. 138), ami de Wenders ( qui, aux côtés de Nicholas Ray et de Dennis Hopper interprétait un pitto-

resque truand dans *L'Ami américain* en 1977) a accepté de collaborer en jouant le rôle de directeur de la photo sur le tournage des *Survivants* (le directeur de la photo du film premier étant encore un autre "dinosaur", Henri Alekan ...). Encore une fois le cinéma fait du cinéma ou se fait du cinéma ! Samuel Fuller acteur-technicien au service de Wenders s'appelle Joe Corby : le patronyme de Corby n'est autre qu'une anagramme de Biroc qui était le chef de la photographie de *Hammett* produit par Coppola. Biroc, lui aussi prénommé Joe, est un spécialiste du film noir : il a été le chef opérateur de Frank Capra, il a travaillé sur des quantités de films de série B et a collaboré à plusieurs films de Samuel Fuller et de Gordon Douglas (Comme par hasard, le producteur véreux de *L'Etat des choses* que Fritz, alias Friedrich, Fred ou Fried Rice va rejoindre à Hollywood s'appelle Gordon et présente plus d'une ressemblance avec Francis Ford Coppola ...). Le prénom de Joe renvoie doublement au douloureux tournage de *Hammett* : pour ce film, Coppola a acheté les droits d'un petit polar de Joe Gores qui sera l'un des quatre scénaristes qui vont se succéder pour l'adaptation du livre au cinéma (les trois autres se nommant respectivement Tom Pope, Dennis O'Flaherty et Ross Thomas) : le scénariste de *L'Etat des choses*, interprété par Paul Getty III, s'appelle lui aussi Dennis : au plan 67, deuxième et dernier plan-générique, c'est sur l'image de la machine à écrire fermée (machine dont le rôle est central dans *Hammett*) que s'inscrit symboliquement en surimpression le titre du film *The State of Things*. S'il y a film dans le film, des images sous des images, il y a aussi des noms sous les noms qui contribuent à l'impression de vertige.

La présence de Samuel Fuller exerçant dans *L'Etat des choses* un métier du

cinéma et filmé debout devant la toile peinte, c'est aussi un clin d'oeil à un autre film de Jean-Luc Godard, *Pierrot le fou* tourné en 1965 : au début du film, Ferdinand-Belmondo et sa femme vont à un cocktail mondain chez Monsieur et Madame Expresso où les invités parlent de publicité, d'argent et de voitures ; Ferdinand s'ennuie : il avise un homme appuyé contre un mur portant des lunettes noires, fumant un énorme cigare et qui semble lui aussi mourir d'ennui son verre à la main. Il lui adresse la parole en français : "*Vous avez l'air seul*". L'homme dit en anglais qu'il ne comprend pas : une jeune femme assise tout près assure la traduction de la conversation entre les deux hommes : "*C'est un américain, il parle pas français*". Ferdinand-Belmondo insiste : "*Comment il s'appelle ? Qu'est-ce qu'il fait ?*" La jeune femme traduit la réponse : "*C'est Monsieur Samuel Fül... Füller. C'est un américain. C'est un producteur de cinéma. Il est là pour faire Les Fleurs du mal*". Après avoir affirmé que "*Baudelaire, c'est bien*", Ferdinand dit ceci : "*J'ai toujours voulu savoir ce que c'était exactement que le cinéma*". Samuel Füller en donne la définition suivante, devenue célèbre : "*C'est comme une bataille, un film... l'amour... la haine... l'action... la violence... et la mort. En un seul mot, c'est l'émotion.*" Tout est dit : il ne reste plus qu'à méditer cette conception du cinéma!

A propos de mise en abyme Wenders-Godard qui entraîne à son tour dans le même tourbillon le cinéma et la littérature, l'image et le texte, il faut s'arrêter sur le long plan 65 qui dure 1 minute et 9 secondes. Ce plan cadre en plongée la terrasse de l'hôtel qui fait saillie dans la mer, terrasse sur laquelle est rassemblée toute l'équipe de tournage en plein travail. C'est sur cette image de terrasse transformée pour l'occasion en plateau de tournage que viennent

s'inscrire en surimpression et en direct devant nous (comme si une main fantôme tapait les noms à mesure sur l'image) les mentions du générique qui créditent certains acteurs et techniciens en un bloc compact qui couvre bientôt toute la surface de l'écran. Soit :

"A FILM BY WIM WENDERS  
 WITH ALEXANDRA AND VIVA  
 AUDER, FRANCISCO BAIÃO,  
 PATRICK BAUCHAU, GEOFFREY CA-  
 REY, ROGER CORMAN,  
 SAM FÜLLER, PAUL GETTY III,  
 ALLEN GOORWITZ,  
 JEFFREY KIME, CAMILLA MO-  
 RA, REBECCA PAULY,  
 ARTURO SEMEDO AND ISABEL-  
 LE WEINGARTEN,  
 CAMERA : HENRI ALEKAN AND  
 FRED MURPHY,  
 SOUND : MARYTE KAVALIAUS-  
 KAS, EDITING :  
 BARBARA VON WEITERSHAU-  
 SEN, DESIGN :  
 PAULO BRANCO, MUSIC : JÜR-  
 GEN KNIEPER, SCREENPLAY  
 ROBERT KRAMER AND WIM  
 WENDERS, ASSOCIATE  
 PRODUCERS : PAULO BRANCO,  
 PIERRE COTTRELL  
 PRODUCED BY CHRIS SIEVER-  
 NICH"

Un mouvement de caméra, un panoramique gauche-droite a ensuite pour effet de déplacer ces inscriptions, de les faire sortir du champ par la gauche tandis que la caméra retrouve deux des *personnages des Survivants qui se reposent face à la mer* et attendant la reprise du tournage. Suit un plan d'ensemble de la terrasse-studio. Et c'est au plan suivant (plan 67) que s'inscrit le titre sur fond de machine à écrire.

Cette forme de générique ultra-rassée est vraiment rare. On se souvient que pour *Les Carabiniers*, film de guerre parodique tourné en 1963, Godard a choisi de rassembler les inscriptions du générique de début sur un seul carton qui fait office de troisième plan après un carton sur lequel on peut lire, manuscrite, une citation de Borges ("Plus cela va, plus je vais vers la simplicité ...") et un deuxième portant le logo de "Rome-Paris-Films". Sur un fond noir, il a écrit lui-même à la main, en lettres blanches et d'une écriture volontairement enfantine, les noms et fonctions des principaux collaborateurs (acteurs et techniciens) ainsi que le titre réitéré deux fois au milieu de l'écran et la dédicace "à Jean Vigo". Le plan-générique de *L'Etat des choses* rappelle encore bien davantage le plan-générique dense d'*Une Femme mariée* qui, juste après trois plans (le logo de la Columbia, le titre et la mention "*Fragments d'un film tourné en 1964*") rassemble 41 noms propres (sans aucune mention de fonctions) écrits en caractères d'imprimerie sur 15 lignes serrées couvrant toute la surface de l'écran et commençant ainsi : "*Par Raoul Coutard, Bernard Noël, Macha Méril ...*" et se terminant par : "*Jacques Maumont Elysées 2 Claude Nougaro*". Le nom de "Godard" figure à la fin de la quatorzième ligne, précédé de celui de Louis (!) Beethoven. Il n'est pas spécialement mis en valeur. Remarquons seulement qu'il rime avec celui de son vieux complice "Coutard" placé tout au début et que tous deux tiennent le film entre leurs noms, si ce n'est entre leurs mains.

Que de jeux de miroir et de cinéma dans tous ces plans : Wenders comme Godard, Allen et Fellini est un champion de l'usage des citations, hommages, références, mises en abyme diverses. De ce point de vue là, *L'Etat des choses* présente une

structure d'enchâssements proche de celle d'*Intervista* (1987) de Fellini qui est "*une mine à peu près inégalable de miroitements réflexifs*", comme le remarque Christian Metz (1991, p. 105) qui poursuit en ces termes (p. 106) : "*Le film tout entier est à la fois un film filmé - filmé par l'équipe de télévision japonaise venue interviewer Fellini dans le "hic et nunc" de l'histoire - et un film filmant, un film qui filme longuement et à loisir de nombreux filma-ges : Intervista se déroule selon trois degrés de filmicité qui s'empilent globalement et s'échangent dans l'instant. Il y a des films seconds dans le film, mais celui-ci est lui-même le film "second" d'un autre film, virtuellement premier, l'émission japonaise, que nous ne verrons jamais, et dont le tournage est second dans le film premier*".

Cette longue citation de Christian Metz démonte clairement le mécanisme complexe d'enchâssements récursifs, à l'oeuvre, de manière comparable dans le film de Wenders. Trois degrés d'empilement ici aussi : Wim Wenders filme et signe *L'Etat des choses* dans lequel son double, le très germanique réalisateur Fritz Munro tourne, avec l'aide du grand (bien que petit) Samuel Fuller le remake (encore une affaire de double) d'un film de science-fiction intitulé *Les Survivants* (*The Searchers* renvoyant au passage, par le biais de l'adaptation littéraire à John Ford) dans lequel le héros, Mark, filme à son tour - en vidéo - l'état des lieux après une catastrophe nucléaire. Tout ceci peut être formulé autrement : un film de fiction (*L'Etat des choses*) - qui n'en est pas moins un documentaire sur le cinéma - inclut un fragment de film de science-fiction (intitulé *Les Survivants*) dans lequel l'un des personnages réalise en vidéo un film d'amateur

lui aussi à valeur documentaire.

Le principe récuratif du film dans le film, la mise en abyme d'images et de sons, la mise en scène du dispositif du cinéma et d'autres appareils ou modes de représentation qui le calquent ou le redoublent, le choix d'acteurs ou de noms qui comptent

parmi les plus grands de l'histoire du cinéma, tout cela entraîne le spectateur malgré lui, dans de multiples et tortueux méandres cinéphiliques où il se délecte et se perd avec bonheur.

**Nicole de MOURGUES,  
université de Rouen.**

## REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Michel Boujut, *Wim Wenders.*, collection Champs, Editions Flammarion, Paris, 1989.

Christian Metz, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film.*, éditions Méridiens Klincksieck, Paris, 1991.





# Histoires de mise en abyme :

à propos *d'Histoire(s) du cinéma*

de J-L. Godard .

par Marie-Françoise GRANGE



**H**istoire(s) du cinéma de J.L. Godard (1989) constitue la suite audio-visualisée des conférences que le cinéaste donna à Montréal en 1978. Ces conférences furent publiées aux Editions Albatros en 1980 sous le titre *Introduction à une véritable histoire du cinéma*.

Les deux épisodes (dont seul le premier retiendra particulièrement notre attention), tournés en vidéo pour la télévision, appartiennent à un parcours amorcé de longue date : des interventions orales à l'intervention filmique, cette histoire aura acquis un "s", quelques images, quelques sons et, bien sûr, quelques mises en scène.

La réflexion s'en trouvera déportée et le cinéma de Godard, à la recherche de son passé (argument qui constitue le prétexte de ses conférences), ouvrira les portes sur une mémoire qui, de compulsion en compulsion, réfléchira le cinéma plus qu'elle ne réfléchira sur le cinéma. C'est dire qu'*Histoire(s) du cinéma* me semble directement impliqué dans la problématique de l'image "abymée". Certes, il faudra accorder des détours et reconnaître que la spécularité du film porte sur un dispositif plus que sur un récit. Quoique! Cela reste à démontrer. Il faudra accepter que la mise en abyme glisse de l'auto-réflexion à la réflexion de cet autre, habitant du film, qui

le grève et le constitue, de cet autre qui le possède et le dépossède dans un même mouvement.

En 1989, Godard après *Le dernier mot* et avant *Nouvelle Vague*, réalise une, ou plutôt *son* histoire du septième art. Au départ, le propos consistait à mettre en lumière les rapports que, lui, cinéaste, entretenait, à travers ses films, avec les autres réalisations cinématographiques qui précédaient, mais également qui était contemporaines de son propre travail. Tracer des liens, mettre en valeur des échos, des filiations, chercher les racines d'un mode d'expression, qu'en tant que réalisateur, il a fait sien : telle semble être l'entreprise offerte. Mais plonger dans cette histoire, inévitablement, fait déborder l'argument initial. Le passage du verbal au cinématographique dépose son empreinte et fait virer l'enjeu. Se faufiler, entre les étapes, quelque chose, un rien, non encore nommable à ce point de la réflexion, qui fait basculer le discours sur un autre terrain. Or il semblerait que ce dérapage rencontre la question de la mise en abyme.

Cinématographier le cinéma passe par la mise en image de l'image, la mise en son du son, la mise en film du film. Le discours sur le cinéma, sur les films qui en font l'histoire, ne peut plus être une simple rencontre, à travers le cinéma des autres, de Godard avec le sien. Godard travaille le cinéma, dans son cinéma (dans *Histoire(s) du cinéma*), et ce faisant, plus que d'être travaillé par le cinéma des autres, est en prise avec une unité filmique qui défait l'Histoire et se dé-fait dans l'Histoire. De fait, nous assistons au morcellement d'une unité que l'Histoire ne peut plus rassembler. Le film ne serait-il pas le lieu où la confrontation avec la représentation dévoile l'éclatement de toute représentation impossible à unifier ?

Godard, dans son film, se met en

scène comme réalisateur préparant un film. Parler cinéma, c'est parler de ceux qui le font : Godard se représente alors, en personne, en train d'en faire.

Nous le voyons, durant les deux épisodes qu'il nous propose, devant sa machine à écrire. Il tape un texte et l'énonce à haute voix. La machine continuera de résonner sur les images de cinéma - photos, photogrammes, extraits de films - défilant imbriquées les unes dans les autres. Quand Godard disparaît momentanément de l'écran, la scène d'écriture scénaristique se poursuit sur le son dans le cliquetis du traitement de texte. Un film est écrit avant d'être réalisé. Et ce passage par le texte écrit est exhibé comme origine de tout texte filmique quel qu'il soit. Ainsi, la figure godardienne est un valant pour, une représentation de n'importe quel réalisateur à l'ouvrage. A ce titre, elle devient un des rouages du cinéma. Mais, en se montrant à l'intérieur de son film, Godard s'affirme comme origine du film en question. L'étape scénaristique n'est plus une simple mise en scène de tout travail de réalisation mais devient la représentation de l'élaboration du film intitulé *Histoire(s) du cinéma*. Ce qui voudrait dire que derrière le Godard filmé, se cachent, en réalité, deux, voire trois Godard distincts. Le vrai, celui que l'on ne voit pas et qui tourne *Histoire(s) du cinéma*, le filmé, qui se fait prendre pour le vrai en train de réaliser cette histoire-là, et qui, par ailleurs, interprète le personnage du réalisateur "anonyme". Trois Godard dont celui présent à l'image se fait passer pour un seul, le vrai.

S'en suit, inévitablement, un écrasement des pôles énonciatifs : Godard filmé joue, sous couvert du rôle de l'auteur, le rôle du narrateur - comme si les deux niveaux ne faisaient qu'un - réfléchissant sur les images de cinéma qu'il apporte et dans lesquelles il s'intègre de par sa fonction de réalisateur.

C'est ainsi qu'entre deux moments de frappe, il lève la tête, regarde vers le hors champ, ajuste au passage ses lunettes et semble visionner les images de cinéma qui se mettent à apparaître sur l'écran. Il produit, au sens propre et au sens figuré, la montée de ces images déjà tournées. Il les voit, les reçoit, les psychologise<sup>1</sup> "par sa seule présence, par ses inflexions, "par le suintement discret de l'affect"<sup>2</sup>. Il médiatise le regard du spectateur. C'est par lui qu'arrive le récit de l'histoire, par sa voix, par son corps tout entier. Godard "a fait don de son corps au cinéma"<sup>3</sup>, et ce faisant, il invite à confondre les différents niveaux énonciatifs puisque, en engageant son corps, il refuse de les dissocier. Reste à noter, qu'en tant qu'auteur, il est en dehors du texte filmique et, qu'en tant que narrateur et personnage, il appartient aux deux séries mises en place par le film.

D'une part, comme personnage interprétant le rôle du réalisateur "anonyme", il s'insère dans la série "cinéma"; d'autre part, comme narrateur de cette première série, situé en léger décalage par rapport à elle, à un niveau extradiégétique<sup>4</sup>, il est membre d'une seconde série dans laquelle se regroupent les étapes illustrées du processus de réalisation. Ce personnage

1 - Après un extrait de *Bande à part* dans lequel A. Karina est cadrée de face en gros plan, Godard, de retour à l'image, murmure "adieu ma jolie".

2 - C. Metz, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, p. 45.

3 - J. Aumont, "La valeur-cinéma", *Jean-Luc Godard*, Centre culturel Français de Turin, 1990, p. 22. On retrouve la même idée chez J.L. Leutrat, dans "un théâtre de la mémoire" figurant dans le même ouvrage.

4 - Au sens de G. Genette, cf. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

central, puisqu'unique, sera entouré par différents moment-clefs de la fabrication filmique: tandis qu'il parle et écrit, un micro viendra ostensiblement se placer devant lui; sur une table de montage défileront bruyamment, à vitesse variable, quelques morceaux de pellicules laissant entendre les bourdonnements d'une salle de montage perçue dans le feu de l'action. La réalisation est écriture de scénario, enregistrement, assemblage des différents signifiants sonores et visuels. Deux séries donc, "cinéma" d'un côté, "fabrication du film" de l'autre côté, de tout film mais, bien sûr, de ce film en particulier dont le propos est de livrer réflexion sur le cinéma. Deux séries qui ne manquent pas de communiquer entre elles autour de la figure godardienne acquérant un statut multiple. Elle est productrice des deux séries, membre constitutif de chacune d'elles et s'énonce, dans l'une, comme productrice de l'autre. Et cette bifidation narrative s'agrémente de nombreux méandres.

Godard, narrateur, visionne les images de cinéma. Cela ne fait aucun doute, la mise en scène est là pour le suggérer. Mais, saisi dans le flux de ces images "mentales", il se combine avec elles. J'en veux pour preuve ces multiples clignotements qui interviennent entre citations liées au cinéma, que celles-ci soient peintures, photos, gravures ou d'autre nature, et qui interviennent de façon très significative entre les deux séries localisées. Par exemple, un plan sur Godard clignotera avec un extrait du *Carrosse d'or* de J. Renoir, ou un photogramme de *La nuit du chasseur* de C. Laughton. Le clignotement peut intervenir entre un plan du réalisateur et une suite d'éclairs de lumière. Cette seconde formule rapproche les deux séries dans le traitement matériel de l'image. En effet, quelques plans plus loin, ce sera une photo d'Irving Talberg qui

alternera de façon très rapide avec cette même lumière. Ou bien, autre possibilité, un plan sur Godard peut être associé à un texte écrit, en lettres blanches ou noires, selon les occurrences, tel un titre (cf. La citation freudienne : "*Père, ne vois-tu pas que je brûle*"). Cette relation intertitre/représentation se retrouve, de manière symétrique, à différents endroits consacrés à la série "cinéma". Sur le banquet de *Citizen Kane* de O. Welles se superposera " *mon nom*", etc. Bien d'autres illustrations de ce phénomène pourraient être évoquées.

Cette circulation entre les deux séries, inscrite ça et là au cœur de la représentation, incite à penser non pas leur union, non pas leur unification mais plutôt les tensions dues à leur face à face. Aspirée par l'une, l'autre s'en mêle, se plie à ce nouveau régime sans pour autant accepter totalement de s'y laisser broyer. Un pied dedans, un pied dehors. A la manière de, mais sachant régler ses distances. Lorsque Godard participe, corps et âme à la série "cinéma", il reste dans un territoire distinct de celui dessiné par les nombreuses citations rattachables au cinématographique. Le plus souvent traité en voix in quand il apparaît dans le champ, sa voix se poursuit en off sur la série à laquelle il n'est pas directement assimilé. La frontière est dressée. Le off, dont la source n'est pas présente simultanément à l'écran, garantit à la voix l'exclusion de l'espace et de la temporalité des images montrées. Le statut off et non hors-champ, pour reprendre la terminologie de M. Chion, protège l'origine de toute confusion possible. La voix provient d'ailleurs, elle est là tout en se démarquant de cette localisation. Elle vient se loger au centre d'une série (la série "cinéma") et s'en dissocie en la désignant comme commentée et dirigée par elle. Elle la domine de toute la hauteur de son retrait très fortement assuré.

Elle prend position dans tous les sens du terme . Et pourtant, cette délimitation, cette barrière semble par endroits s'effriter, et cela à plusieurs reprises.

Quelques fois, une double voix off se fait entendre. Deux Godard se mettent à commenter les mêmes images. Cette scission est produite soit par effet de réverbération, la voix traîne ses échos résonnants, soit par le dédoublement pur et simple de la même phrase déformée par le ralentissement ou l'accélération du défilement, répétée à quelques fractions de seconde de décalage. Que se passe-t-il dans ces moments précis ? La voix off est ébranlée. Son statut n'est pas vraiment modifié, elle peut être redoublée sans que sa qualité soit remise en cause. Elle reste off. En revanche, en s'atomisant, elle déstabilise le commentaire, entendant par là qu'elle déstabilise et l'énoncé verbal et le lien de cet énoncé verbal avec la bande-image. C'est donc l'état de retrait et de domination du off dans son rapport avec l'image qui est bousculé par l'ébranlement de la fixité des relations de l'un avec l'autre.

De plus, par intermittence, deux commentaires différents, effectués en off par la voix de Godard peuvent s'entremêler, voire se chevaucher. Nous avons alors deux sortes de off, non pas deux catégories différentes en soi mais deux voix off dont la qualité sonore se différencie l'une par rapport à l'autre. Ce n'est pas systématique mais l'originalité de cette configuration nous pousse à l'examiner de plus près. Deux voix off comme si un premier Godard, narrateur extradiégétique (au sens metzien du terme, c'est à dire en dehors de la diégèse) se mêlait à un second Godard dont le statut apparaît beaucoup plus ambigu. S'il y a deux Godard off, le spectateur

aura tendance à identifier l'un comme étant celui qui apparaît, de temps en temps, à l'image (la qualité de l'enregistrement sonore aidant) et qui, quelques fois in, quelques fois off, commente la série "cinéma". Lorsque la voix se dédouble, elle n'arrive pas totalement à se débarrasser de ses "peaux" précédentes . Pour André Gardies, commentant C. Metz, tout narrateur montré est intradiégétique <sup>5</sup>. Moralité : Godard à l'image est intradiégétique, que cette diégèse soit ou non à dissocier de la série "cinéma". Quand du in, il passe au off, il garde cette empreinte intradiégétique. Sa voix ne peut éliminer les caractéristiques de son statut in car elle reste inscrite dans l'espace où elle fut repérée. Ce qui ne l'empêche pas de redoubler, en miroir, cette autre voix off avec laquelle elle s'unit et qui, elle, est indubitablement extradiégétique. Conclusion : nous avons deux off dont chacun occupe une position différente. Mais, et c'est ce qui est intéressant dans cette histoire, l'intradiégétique, mêlé à son homologue extradiégétique (et vice-versa), est confondu, malmené, dans ses repères. Son statut devient beaucoup plus mouvant et du même coup plus inquiétant. Si, comme le rappelle C. Metz, "*les régimes d'énonciation peuvent varier, et [qu'] ils le font souvent, au cours d'une même "oeuvre"*"<sup>6</sup>, il ne s'agit pas seulement ici de variations. Les positions, plutôt que de changer, oscillent de façon interne, chacune habitée de son autre.

Sur l'image, nous avons eu un Godard intradiégétique dédoublé en deux Godard appartenant chacun à une des deux séries, à une des deux diégèses et donc appartenant aux deux en même temps. Sur le son, nous avons deux Godard, l'un intradiégétique et l'autre extradiégétique, qui se réunissent autour d'une unique figure in-

5 - A. Gardies, *L' Espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993, p. 42-43.

6 - C. Metz, *op. cit.*, p. 46.

scrivant, comme sur l'image, mais de façon inversée (en miroir, serait-on tenté de dire) l'autre dans le même. C'est dire que cette analyse narratologique sollicite dès lors une approche plus grammatologique.

Commenter, en l'occurrence des images de cinéma, peut mettre en danger l'unité d'une origine précisément définie et située. S'engouffrer dans le domaine étranger impose une cassure, un morcellement. Si l'image se diffracte par les clignotements répétitifs, le son, à son tour, fait l'expérience de sa bipartition. Il inscrit physiquement cette déflagration au sein de sa matérialité signifiante. Deux fois le même son, deux sons différents pour le même, un même qui se différencie de lui-même. N'est-ce pas un phénomène semblable qui se produit quand Godard, à l'image, commence en in, un premier énoncé comme "*espoir*", complété par sa voix off d'un second énoncé, "*producteur de Citizen Kane et patron de la TWA*", faisant suite à une présentation du milliardaire Howard Hughes ? N'est-ce pas là une autre façon de dérégler les distances ? Dedans et dehors, inclus et exclu. Mais l'inclusion a un prix à payer : l'inscription du double, de l'autre, du dissemblable. Ce démantèlement ira jusqu'à provoquer l'apparition d'une autre voix off, cette fois féminine, qui lira un texte sur un ensemble de citations cinématographiques ainsi que sur des images de Godard toujours devant sa machine. A ce moment-là, l'effet du double est partiellement rompu. L'ambiguïté de la voix s'efface pour laisser place au double commentaire et non plus au dédoublement spéculaire. Et de nouvelles frontières se redéfinissent.

Il y eu va-et-vient, attirance et réinsertion dans la position d'origine. Il y a eu tension, poussée à son paroxysme, puis détente et redélimitation d'un domaine précis. Commenter n'est pas neutre, puisqu'il s'agit

d'engager son corps, sa voix, de perdre sa place. Mettre en image, mettre en son, se confronter à la mise en abyme détruit le bel ensemble et refuse de dresser la carte des divers terrains de jeu. Mettre en image l'Histoire, celle qui a avoir avec sa propre histoire, fait perdre les limites topographiques. La rencontre avec le cinéma n'est pas une simple relation historique, s'y défait le corps du film qui oublie ses séries, sa découpe segmentale, au profit d'une unité nouvelle à envisager, désormais, en terme de désunion interne. Pas étonnant que l'unité de base du film, le plan, vole en éclat. Impossible de se rattacher, dans cet émiettement, à ce qui définirait une unité minimale. Les repères sautent et les contours se brouillent, laissant sur les bords un spectateur noyé dans le flot d'une telle orgie d'images et de sons. Si le statut des séries s'effondrent dans leur vis à vis chancelant, le cinéma, quant à lui, objet de la recherche, se confronte à la démarcation illusoire de son espace. Montrer le cinéma, montrer comment montrer le cinéma, contrairement à ce que nous aurions pu attendre, ne circonscrit nullement le champ. Pénétrer au coeur du dispositif sonore et visuel orchestre la rencontre avec du son et de l'image dans leur textualité, leur tissu rappellerait R. Barthes, là où les formes se déforment, là où elles ne sont pas encore ou ne sont déjà plus forme. Les citations embrayent les unes sur les autres, tel extrait avec tel autre : *L'Année dernière à Marienbad* de A. Resnais intervient sur le son avec une musique n'appartenant pas au film en question, le tout sur une séquence de *Tous en scène* de V. Minelli, qui laissera sa place à *La Règle du jeu* de J. Renoir alternant avec *Rashomon* de A. Kurosawa. Le plan est morcelé, découpé par le retour lancinant de l'autre extrait cinématographique, nous obligeant à penser l'extrait dans l'extrait,

c'est à dire dans sa filiation ou sa défiliation avec un autre ensemble d'images. C'est l'unité à partir de laquelle l'extrait structure son homogénéité qui, atteinte, se défait et se reconstruit, déplacée, autour d'un nouveau centre, évidé. L'unité est à repenser à partir de sa défection. L'intertextualité fait affleurer, en creux, son espacement, les réminiscences dans lesquelles se forgent l'image et le son. Pas ou plus de fondement sur lequel tabler l'explication salvatrice. Les regroupements se déchaînent. *La règle du jeu* et un documentaire sur les camps s'unissent dans l'étirement d'un plan qui voit décrocher son propre mouvement. L'utilisation du ralenti, du retour en arrière, de l'arrêt sur l'image, de la surimpression confondent toute velléité de délimitation. Le magma signifiant porte à la surface de l'écran son corps étonnamment reformulé. Le visuel retrouve son élan débarrassé du sens auquel a été repris ses fonctions totalisatrices. Et Leslie Caron, accompagnée de Gene Kelly, peut danser sur les quais de Paris en parfait accord avec un chant populaire et révolutionnaire italien tandis que revient, insistante, dans son mouvement sans cesse repris et décomposé, une interminable exécution franquiste. *Un Américain à Paris* de V. Minnelli abandonne fiction et genre. La grâce et l'harmonie d'un pas se boursouflent de la lenteur du geste destructeur. Car il s'agit bien, ici, d'émergence d'une image sous l'image. Et même s'il demeure extrêmement difficile, dans ce cas précis, d'éliminer tout rapport au sens (la nature des extraits confrontés nous l'interdisant) il ne semble pas que ce rapport, réélaboré par l'intégration du plan dans un nouveau contexte, soit l'unique chose à re-

tenir de cet entremêlement visuel. Ce qui se libère, dans cette confrontation entre un plan de comédie musicale et le document relatif aux horreurs de la guerre, relève d'un autre ordre. Le regroupement déconstruit la linéarité de l'un (cf. la répétition de l'exécution) et fait subir à l'autre, en retour, une sorte de déflagration. Le plan réunissant L. Caron et G. Kelly implose sous nos yeux, il se gonfle d'un mouvement contenu jusqu'à présent, qui, enfin, accède au grand jour. L'image se distend et par l'inclusion de l'autre devient elle-même une autre image. Le visuel libère une énergie détonnante. Voir l'image autrement, dans sa force d'ébranlement, ou voir ce qui est autre dans l'image. Le plan d'*Un américain à Paris* débride signification et jeux d'écriture. Il explore la légèreté et l'horreur de l'image détournée, non pas celle à qui l'on fait dire autre chose mais celle qui doit faire avec cette autre chose qui la constitue. Ne sommes-nous pas confrontés dans ce miroitement du plan, du plan avec un autre plan, à cette puissance figurale qui travaille sourdement le visible au point d'en dégager par plages ou par éclairs, par "pans", à ce que G. Didi-Huberman reconnaît comme définition de l'image de l'art <sup>7</sup> ? Il y a bien retournement du regard dans cette image livrée à elle-même, dans cet autre elle-même, et c'est peut être cela qui en fait l'événement, sa force de sidération. Il semble que là soient touchés les confins de l'image, de ce hors image interne à l'image.

La mise en abyme s'est permis de faire sauter la scène des emboîtements réglés -série contre série -plan contre plan - elle a pénétré au coeur de la représentation, à l'endroit où le visuel défait le visible et se

7 - "Notre hypothèse sera celle-ci : les images de l'art - si simples, si "minimales" soient-elles - savent présenter la dialectique visuelle de ce jeu [le jeu de la bobine] où nous avons su (mais nous l'avons oublié) inquiéter notre vision et inventer des lieux pour cette inquiétude". G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Editions de minuit, 1992, p. 69.



dégage du lisible.

"Ne va pas montrer tous les côtés des choses" avait lancé, en exergue, la voix off de Godard au début d'*Histoire(s) du cinéma*. Cette injonction situe d'emblée les enjeux de la mise en image de l'image : c'est à dire de ce qui s'encoure dans le retournement de l'image: révélation du visuel et dissolution du visible dans ce qui le préforme, visant dans cette expression, non pas une étape antérieure à la formation de l'image mais la présentification de ce qu'est l'image. Aller voir sous l'image ce qui la dessaisit, c'est aller à la rencontre de ce qui nous y dessaisit. Et c'est aussi ce qui inquiète dans cette image et dans ce film construit dans et sur le rapprochement de plans peut-être pas aussi différents qu'ils n'en ont l'air. "L'étrange visualité" qui pointe, au passage, nous impose peut-être de reconnaître qu'il n'y a d'image à penser radicalement qu'au-delà du principe de visibilité, c'est à dire au-delà de l'opposition canonique -spontanée, impensée - du visible et de l'invisible. Cet au-delà, il faudra encore le nommer visuel, comme ce qui viendrait toujours faire défaut à la disposition du sujet qui voit pour rétablir la continuité de sa reconnaissance descriptive ou de sa certitude quant à ce qu'il voit"<sup>8</sup>. *Histoire(s) du cinéma* impose cette "visualité comme une ouverture, une perte - fut-elle momentanée- pratiquée dans l'espace de notre certitude visible à son égard"<sup>9</sup>.

Mettre le cinéma dans le film a conduit à mettre le film dans le film et cela de deux manières distinctes. D'une part, la fabrication du film, représentée directement, entre dans cette perspective et

constitue un des maillons de cette problématique. D'autre part, la citation filmique, prise de-ci de-là dans différents types de genres cinématographiques, est un autre moyen d'inclure le film, morceau de cinéma, dans le film sur l'histoire du cinéma. Or parler cinéma ou parler films de cinéma, revient à poser la question de l'image, du visible, fait entrer sous les apparences de son unité, en dévoile sa matière, son visuel, ainsi que sa fêlure constituante. L'image manipulée révèle la scission interne qui la forge et l'investit de son pouvoir de fascination. Elle interroge directement le regard et se profile sous le sceau de la destitution, et de la forme repérable et de celui qui la regarde. La remise en cause des limites, l'effacement des frontières, la prolifération figurale déjouent le besoin de stabilité du visible et la nécessité, pour le spectateur, d'en asseoir la figuration.

S'il devient difficile, pour ne pas dire hors de propos, de se repérer précisément dans l'imbroglio proposé par ce film c'est à coup sûr qu'il faut rompre avec ce besoin de catégoriser, de désigner, de nommer. La connaissance cinéphilique est interpellée mais elle est mise à rude épreuve par une volonté systématique d'en finir avec l'habitude ou la nécessité du classement. Le plan "s'effonde", pour reprendre un mot cher à G. Deleuze<sup>10</sup>, l'ordre est dissout, le "voir est inquiété"<sup>11</sup> et la citation s'enflamme dans une surenchère non canalisable.

Comment distinguer, avec certitude, le document de la fiction (*To be or not to be* de Lubitsch se confond avec des documents de la seconde guerre mondiale), la photo du photogramme (une photo de Rita Hayworth doit être (?) un photogramme de

8 - *Ibid.* p 75-76.

9 - *Ibid.* p 76.

10 - G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, P.U.F, 1968.

11 - G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 67.

*Seuls les anges ont des ailes* de H. Hawks) ou tout simplement les innombrables extraits de films regroupés dans un vaste puzzle jusque-là inconnu? Si les enchaînements fonctionnent cela n'est pas dû aux films d'origine mais au nouveau montage proposé par Godard. Evoquer "l'histoire du cinéma avec un "s" c'est, il est vrai, évoquer "toutes les histoires qu'il y aurait (...) qu'il y a eu", sans oublier, "l'histoire des actualités" ainsi que "toutes les histoires des films qui ne se sont jamais faits". Entrer dans l'histoire du cinéma, c'est entrer au coeur de l'Histoire, par le biais des actualités, des reportages, des films de propagande, c'est également faire face à l'histoire de la représentation cinématographique en tant qu'inscrite différenciellement ou similairement, ce qui revient au même, dans l'histoire des autres modes représentationnels.

La rencontre avec l'image interpelle les images, toutes les images, pourrions-nous dire, en parodiant la citation précédente. Entrer dans la représentation cinématographique impose de découvrir le paradigme pictural moins en tant qu'origine du cinéma qu'en tant qu'autre forme de figuration possible. La réflexion sur le film, sur le cinéma, pénètre progressivement le système représentationnel de la peinture. Les liens s'affirment de plus en plus présents à la fin du premier chapitre d'*Histoire(s) du cinéma*. Les tableaux surgissent, s'intercalent entre les plans. Le rapprochement s'effectue de manière thématique: Les *Baigneurs* de G. Seurat sont mis en parallèle avec un plan de baignade; *Saint*

*Georges et le dragon* ainsi que *La bataille de San Romano* de P. Uccello s'infiltrent dans un extrait de *L'espoir* de A. Malraux. La similarité des compositions autorise d'autres corrélations : *Bras de Seine près de Giverny* de C. Monet se profile derrière des soldats allemands donnant l'impression que ceux-ci traversent ledit fleuve. La surimpression écrase la profondeur du plan. Et l'effacement clignotant de la superposition creuse ou aplatit la représentation filmique, et reformule différemment son unité. La peinture, ce refoulé du cinématographique, ce semblable différent, resurgit du fond à la surface, embrume les formes, décline les horizons et marque de son empreinte évanescence le tracé des figures. Ne serait-ce pas un autre moyen de restituer l'image à son état et à sa mémoire?

Mêler les genres permet de restituer l'image à son genre. "Oh quelle merveille que de pouvoir regarder ce qu'on ne voit pas ! Oh doux miracle de nos yeux aveugles !" rappelle, la voix off de Godard. Alors, le cinéma entre dans la peinture, en creux, dans son écart resplendissant, au coeur de ses racines. Le *Noli me tangere* de Giotto accueille dans son espace, dans l'espacement de ses figures, Montgomery Clift et Liz Taylor dans *Une place au soleil* de G. Stevens. Et le cinéma frôle la peinture, ne la touche pas, vient juste s'y greffer et générer, dans cet abîme, son propre abîme.

Marie-François GRANGE,  
université de Saint-Etienne.

*La dolce vita*  
dans le cinéma italien

de 1960 à 1976

par Michel SERCEAU



**F**ilm-charnière dans la carrière de Fellini, film-reflet d'un état de la société et des moeurs à l'aube des années soixante, *La dolce vita* a été, à des degrés et dans des formes diverses, citée plusieurs fois dans le cinéma italien entre 1960 et 1976. Si l'on met à part la simple allusion verbale contenue dans le début d'*A cheval sur le tigre*, trois films l'ont pris réellement comme avant-texte et entretiennent avec lui un rapport d'intertextualité : *Divorce à l'italienne* (1961), *Boccace 70* (1962) et *Nous nous sommes tant aimés* (1976). Ils appartiennent tous trois, peu ou prou, à l'univers de la comédie. Contemporains de *La dolce vita*, puisque réalisés au tout début des années 60, les deux premiers correspondent à une période où le genre que l'on a appelé "comédie à l'italienne" est à son apogée. Réalisé au milieu des années soixante-dix, le troisième se situe au moment où, non seulement le genre est entré en déclin, mais le cinéma italien est entré dans une des plus graves crises de son histoire. *La tentation du Docteur Antonio*, le sketch de *Boccace 70*, se distingue par ailleurs des deux autres pour deux raisons: il est le seul à prendre de bout en bout comme argument *La dolce vita*, ou tout du

moins le personnage qu'y incarnait Anita Ekberg; il est réalisé par Fellini lui-même.

*La dolce vita* mettant déjà le cinéma, sinon en abyme, du moins en question, nous avons affaire, si l'on considère l'avant-texte et le texte, à un système réflexif qui, loin d'être clos sur lui-même, est une des occurrences de l'auto-réflexivité de tout le cinéma italien d'après-guerre. Contrairement à une idée encore trop répandue, le néo-réalisme italien n'était en effet ni une génération spontanée ni une table rase. Il a eu des sources, des influences. Il a son ancrage et ses références. La volonté d'appréhender le réel et de tenir sur le social un discours critique ne passe pas par un effacement des marques d'énonciation, ni par une oblitération du médium, mis en abyme dès 1945 par Dino Risi dans *Buio in sala*, son premier long métrage, mis en abyme encore dans une importante séquence de *Sciussia. Riz amer* ne fait que systématiser et complexifier un jeu de références à divers codes de récit et de représentation déjà prégnant dans *Le bandit*. Au tout début des années cinquante, au moment du déclin du mouvement, on voit se multiplier (*Bellissima*, 1951, *La dame sans camélias*, 1952, *Nous les femmes*, 1953) des films qui, prenant le cinéma comme sujet, font, comme cela s'est vu ponctuellement dans l'histoire du cinéma hollywoodien, une représentation critique du monde même du cinéma et du mirage qu'il représente dans certaines couches de la société. La tentative néo-réaliste étant, explicitement ou implicitement, citée dans ces films, c'est la mécanique interne du cinéma et ses effets sociologiques qui sont mis en exergue, pour attester de l'écart avec la volonté d'intervention sociale, d'éveil des consciences et de l'esprit critique assignés par le néo-réalisme au septième art.

Certains films du début des années soixante s'inscrivent encore dans cette lignée, par exemple *Une vie difficile* où Dino Risi met en scène les studios et le tournage d'un péplum. La référence à ce genre dans lequel les italiens rivalisaient avec les américains est symptomatique d'une volonté de dénoncer l'évolution du cinéma. Fellini ne s'inscrit pas à proprement parler, en tournant *La dolce vita*, dans le fil d'une de ces démarches. Il ne met jamais en scène un tournage. Il s'en tient à la vie publique et privée des acteurs et de tout ce qui gravite autour d'eux. Il ne focalise pas par hasard, certes, sur une actrice américaine, dans cette période où Cinecittà tend à devenir pour les compagnies hollywoodiennes un avantageux lieu de travail, où le cinéma est plus que jamais, donc, en passe d'être colonisé par son rival d'outre-Atlantique. Mais le monde du cinéma n'est qu'un des arguments du film. Il n'y a plus, même, *a contrario* de ce qui se passait dans les films du début des années cinquante, opposition entre le monde social représenté et le monde du cinéma. C'est ici surtout qu'il va plus loin que ses prédécesseurs. Non content de dénoncer implicitement une industrie et un système, de mettre cruellement en exergue la disparition d'un espace de création, voire de la pratique du cinéma comme art, il montre en effet comment ce monde du cinéma qui était il y a peu un mirage n'a plus rien de spécifique et n'est plus allogène au monde social, à différentes pratiques sociales. Quel que soit le milieu, l'activité ou l'événement représenté, nous sommes dans un univers qui n'existe plus qu'à travers la représentation qu'il donne et se donne de lui-même. Le cinéma n'est, tel que figuré par la représentation de l'inanité d'une star qui est pourtant un sex-symbole, que la cristallisation de ce monde du spectacle avant la lettre qui se livre à une pseu-

do quête du bonheur, qui prétend à l'hédonisme sans être capable de plaisir.

Cette portée du film, la critique de l'époque l'a intuitivement comprise, mais cette critique ne constitue qu'un des aspects de la réception. On sait qu'il n'a pas été sans susciter un certain scandale, qu'il a subi les assauts des moralistes, que, en corrélation et en opposition à la fois avec cela, certaines séquences (celle de la fontaine de Trevi notamment) sont devenues, ainsi que le personnage joué par Anita Ekberg, des emblèmes. C'est sur cette ambiguïté de réception, sur la valeur de symbole du personnage et sur la représentation d'une dissolution des mœurs que travaillent justement les trois films cités lorsqu'ils en font un usage réflexif, y compris le sketch de *Boccace 70*. Mais on ne peut évidemment pas se contenter d'enregistrer cette homologation de centrement. Il faut la confronter aux différents traitements de la matière diégétique.

Ils mettent en jeu à des degrés et selon des modalités différents la citation, la recontextualisation, l'intertextualité. Reconstituant, ou plutôt recréant les conditions et le contexte possibles du tournage de la séquence de la fontaine de Trevi, la séquence de *Nous nous sommes tant aimés* répond, quoique le film soit le plus récent, à la plus traditionnelle des formes de la réflexivité: Scola y met en abyme le tournage de la scène. C'est la seule séquence du film qui mette ainsi en scène un tournage, mais elle s'insère dans un ensemble qui fait très souvent référence au cinéma. Enseignant, puis critique, apologiste du néo-réalisme, l'un des trois héros masculins a participé à un jeu télévisé sur le cinéma. On retrouve sur le tournage recréé par Scola, Luciana, l'héroïne, qui cherche à se faire présenter à Fellini et à s'introduire dans le milieu. Le

point de vue sur la scène passe au contraire par le troisième héros masculin, un infirmier, le seul à représenter le peuple. La séquence est tout à fait, de par cette inscription dans le récit, et de par cette distribution des personnages et des rôles, un avatar de la mise en abyme qu'effectuaient les films du début des années 50, Scola utilise la mise en abyme pour démystifier, le cinéma lui-même sans doute (la scène se déroule pendant une pause, juste après le tournage d'un plan avec la doublure de Mastroianni), mais surtout, et à travers ce choix même, la dimension mythique de la séquence, pour démystifier enfin le caractère novateur du film de Fellini. Celui-ci est ironiquement mis en perspective en effet par l'intervention d'un colonel qui, présenté à Fellini, croit avoir affaire à Rossellini. Si elle est accentuée ici par la mise en perspective de l'héroïne sous le regard de son ancien ami, par la présence effective, dans leurs propres fonctions, de Fellini et Mastroianni, c'est toujours à la dénonciation de l'aliénation engendrée par le cinéma et par le mythe du cinéma que se livre Scola. Dans le tissu narratif d'un film qui, comme l'avait bien montré Peter Bondanella<sup>1</sup>, est tout entier métacinématographique, cette dénonciation dépasse cependant la visée socio-historique des films du début des années 50. Telle que la mise en perspective du personnage de Luciana s'articule avec celle de l'ex-enseignant et de l'épouse du troisième héros masculin, homologue grotesque des héroïnes antonioniennes et de leur interrogation existentielle, c'est sur une histoire et une fonction socio-mythique du cinéma que Scola attire l'attention de son spectateur. C'est pour cela que, incarnations d'instances et d'attitudes socio-culturelles dans un récit qui embrasse 15 ans

d'histoire, ses personnages sont plus emblématiques que réalistes. Réalisant une comédie et non un drame, prenant tout du moins comme référent les formes de la comédie, il ne montre pas tant les effets destructeurs du mythe du cinéma dans la vie des êtres qu'il ne déconstruit la langue même du cinéma.

Il se peut que le tournage de *Divorce à l'italienne* ait été entrepris avant même que *La dolce vita* ait terminé son exploitation. La séquence qui y fait référence narre la première projection du film de Fellini dans la bourgade sicilienne qui sert de cadre à l'action et qui est, en tant que représentante de la société et des moeurs de l'île, l'objet de la satire. Si cette séquence n'est pas absolument la seule à être réflexive (les codes du burlesque sont utilisés dans quelques courtes scènes qui montrent le héros, un hobereau local, imaginant des moyens de se débarrasser de son épouse), *La dolce vita* est le seul film à être effectivement cité. Concrètement et matériellement cité du fait qu'en sont reproduits plusieurs photogrammes et un extrait de la séquence de la soirée dans les thermes de Caracalla. En tant que représentation d'une séance de cinéma, de mise en abyme d'un écran dans l'écran, le processus et le niveau de réflexivité n'ont en eux-mêmes rien de nouveau. C'est ce que l'on trouvait dans *Sciuscia*. Mais Germi effectue, en termes sociologiques, une véritable recontextualisation. Son film étant contemporain de celui qu'il cite, il insère, plus exactement, ce dernier dans la représentation d'un de ses contextes géographico-socio-culturels de réception. C'est l'ambiguïté de réception du film (mythification et censure morale) qui est en jeu dans cette représentation de

1 - Peter Bondanella, "La comédie "métacinématographique" d'Ettore Scola", in *La comédie italienne*, sous la direction de Michel Serceau, Paris, Cerf, 1986.

l'attente et des réactions d'un microcosme social.

C'est de la valeur fantasmagique du personnage incarné par Anita Ekberg qu'il s'agit. Mais l'ironie va ici plus loin que dans *A cheval sur le tigre*. L'héroïne de Fellini n'y était citée que dans un commentaire en off. La présentant comme objet des rêves de Jacinto, le malheureux héros du film, cette citation mettait en exergue la valeur compensatoire de la figure cinématographique eu égard à la misère affective et sexuelle d'un pauvre hère. La misère affective et sexuelle n'est certes pas absente de *Divorce à l'italienne*, dont l'argument réside pour l'essentiel dans le récit des efforts entrepris par le hobereau, amoureux de sa jeune cousine, pour placer son épouse dans une situation adultérine qui lui donnerait le mobile d'un acte de (fausse) vengeance de son (pseudo) honneur, pour lequel il sait ne pas devoir être gravement sanctionné. Eu égard au caractère répressif de la morale qui, quelle que soit la concupiscence et la vantardise des mâles, régit cette société, l'émoi qui s'empare de la cité à l'annonce de la projection d'un film dont la rumeur dit qu'il comporte des "scènes d'orgie" est même une confirmation de la valeur compensatoire et fantasmagique que peuvent avoir les images. Mais leur effective projection dit encore autre chose. On ne s'en tient pas ici - c'est la différence avec *A cheval sur le tigre* - à l'univoque corrélation d'un personnage et d'une image compensatoire. Dans la représentation de cette séance de cinéma, réglée par le classique jeu de champs-contrechamps entre l'écran et la salle, deux des protagonistes de l'intrigue (la soeur du hobereau et son mari) manifestent d'ambiguës, mais pas contradictoires, attitudes d'attirance et de défense. L'homme éprouve significativement, devant son épouse, le besoin de se distancier

d'une image qu'il dit représenter "*un mammifère de luxe, sans âme*". Outre que la séquence accuse la nature fantasmagique de la projection dans une image qui n'était qu'une image mentale, la matérialisation de cette image renvoie donc l'homme à ses limites, accuse l'écart, et même la distorsion, entre son discours et sa nature.

La réflexivité n'a donc pas ici la fonction socio-critique qu'elle avait dans *Bellissima*, qu'elle aura dans *Nous nous sommes tant aimés*. Elle acquiert une fonction que l'on pourrait appeler socio-psychique, ou psychanalytique. Germin n'a pas fait que contextualiser un personnage et un film-culte. Travaillant sur l'image même, il n'a pas fait que mettre en scène une réception. Il ne l'a pas seulement mise en abyme; il en a montré le champ et le contre-champ, c'est à dire qu'il l'a montrée à la fois, dans les doubles réactions de ses personnages, comme produit d'un inconscient, d'un refoulé, comme retour du ça, et comme support de l'autorité du surmoi.

Aux antipodes du discours qui préside encore, au moment même du tournage, à la réception morale de *La dolce vita*, la société sicilienne décrite jusque-là dans *Divorce à l'italienne* est une société machiste, hypocrite, où le sexe fait loi sans être la loi, en feignant de se soumettre à d'autres lois comme celle de l'honneur. C'est une société d'hommes où la femme est un objet fantasmagique plus qu'un objet véritable, en aucun cas un sujet. La séquence fait doublement pièce à ce constat. Elle ne se contente pas en effet d'opposer, dans l'enceinte du cinéma, la scène à la salle. Elle ne fonctionne pas seulement sur le champ-contre-champ, sur une figure binaire, mais sur une figure ternaire vu la prégnance diégétique du hors-champ. Tandis qu'en effet se déroule la projection, d'où le hobereau s'éclipse parce qu'il est persuadé de sur-



prendre son épouse en flagrant délit d'adultère, cette dernière fuit avec son amoureux. Tandis que le champ-contre-champ montre comment fonctionne l'image, révèle l'immaturité de cette société soi-disant virile, une réalité prend corps dans le hors-champ. Côté salle, on se donne (que l'on s'y oublie ou que l'on s'en distancie est finalement secondaire) le spectacle de l'objet de ses pulsions; on demeure objet. Côté ville, un sujet se constitue.

Ce ne sont pas seulement les limites, c'est le non-sens même de l'image-culte que donne donc à voir *Germi* dans ce jeu ternaire où est la véritable ironie de la séquence; il montre son inefficacité là où on voulait y voir une projection du réel. Dialectique intéressante, qui a cependant ses limites dans la mesure où elle sert un discours sur la libération de la femme. Nous sommes au bout du compte à mi-chemin de l'analyse et de l'utopie.

*La tentation du Docteur Antonio* met en scène un catholique moraliste qui, habitué à pourchasser toutes les attitudes inconvenantes, tente - et réussit - de faire recouvrir l'immense panneau publicitaire sur lequel l'effigie d'Anita Ekberg encourage à la consommation du lait. Il tombera finalement amoureux fou de cette image au terme d'une nuit où il aura cru la voir descendre de son support et, le dominant de toute sa stature, se rira de ses assauts et remarques vengeurs. *Germi* venait de mettre en scène le public, la réception mythifiante du film. L'effigie d'Anita Ekberg étant manifestement, par une sorte de synecdoque, l'emblème du film, Fellini met également en scène cette réception en brossant le tableau de ces cohortes d'admirateurs qui défilent devant le panneau et s'y livrent à la liesse, à un véritable culte en somme. Il met également en scène, avec la création

du personnage d'Antonio, la censure qui s'est exercée à son encontre. Il contextualise aussi à sa manière son film. Mais, eu égard à *Divorce à l'italienne*, nous avons affaire à un récit qui s'affiche comme irréaliste. Son référent n'en est pas moins la réalité sociale du moment, et surtout les attitudes mentales qui s'y font jour.

Centré sur les moeurs de ce qui restait tout de même un micro-milieu social, *La dolce vita* n'apparaissait que par métaphore comme la représentation de l'évolution des comportements d'une société. *La tentation du Docteur Antonio* met en scène, elle, une société qui accueille avec enthousiasme l'image d'Anita Ekberg, parce qu'elle aspire à cet hédonisme dont la micro-société de *La dolce vita* était incapable. Ce sont bien les conditions d'une certaine réception de son film qu'il représente ainsi, dans une société du début des années 60 qui aspirait à une libéralisation des moeurs, qui aspirait tout du moins à se libérer des hypocrisies antérieures.

La séquence de *Germi* mettait en évidence par l'ironie les fantasmes, leur envers et leur ambiguïté. Elle montrait comment le mythe était le produit de l'inconscient d'une culture. Ce n'est pas le mythe que met en scène Fellini dans la mesure où il ne cite ni ne reconstruit son propre film (nous ne sommes pas dans l'ordre du remake). C'est l'image même qui lui a donné naissance qui lui sert d'argument. L'effigie qui est au centre de l'action est en ce sens une image d'image, pas moins réflexive, au contraire, que les constructions de *Germi* et *Scola*. Cette image d'image a au demeurant un référent diégétique précis dans une des scènes de *La dolce vita*, qui appartient à la même séquence que celle de la fontaine de Trevi. Il s'agit de la scène où Anita Ekberg recueille un chaton et demande pour lui du lait à Marcello. Fellini fait ainsi référence à

une autre face de son personnage-mythe, à d'autres composantes : le femme-enfant, la mère. Ces composantes, les deux autres films ne les ont pas prises en compte. Fellini ne se contente pas, donc, de mettre plus complètement en scène la réception de *La dolce vita*. Il aborde de front les soubassements de ce qui est devenu malgré lui un mythe.

Mettre le public, le censeur et la dualité de cette image dans le même espace filmique, et opposer le censeur à la fois au public et à l'image, c'est déjà effectuer une déconstruction de la réception morale du film, la déconstruction d'un mythe qui n'a dû son existence qu'à l'ambiguë conjonction de la censure et de fantasmes. Fellini identifie bien, avec son Antonio et dans le devenir de ce dernier, la censure comme masque de la peur de la femme, décryptant par là les mécanismes de l'hostilité à laquelle a été en butte *La dolce vita*. C'est le premier niveau de sens du sketch, pour lequel sont mis en oeuvre des ressorts et des modalités classiques de la réflexivité, depuis des emprunts au cinéma muet jusqu'au classique geste d'oblitérer l'objectif de la caméra (Antonio ne veut pas que les spectateurs voient Anita Ekberg se dévêtir). Ces formes classiques de la réflexivité servent le dévoilement de la vraie nature du personnage représenté par Antonio, de la face cachée de la censure : les termes de l'ambivalence mère/femme sur laquelle il fonctionne se renverseront.

C'est parce qu'il exploite, par hyperbole, cette composante maternelle de l'image que Fellini donne à sa figure féminine la stature de cet immense panneau publicitaire. Mais cette stature lui permet aussi d'établir une relation intertextuelle avec une autre figure cinématographique, que l'on n'aurait pas attendu ici, celle de King-Kong. Il y a là une autre pente, une autre

dimension de la réflexivité du film, pas moins classique dans son principe, mais qui porte un autre niveau de sens.

Développée dans une séquence qui a aussi son référent dans celle de la promenade dans les rues qui entourent la fontaine de Trevi, cette intertextualité est sous-jacente dans les séquences antérieures. Ce n'est pas par hasard en effet que le gigantisme de l'effigie prend seulement son efficacité lorsque, à la suite de l'injonction d'Antonio, qui lui ordonne de disparaître, elle met pied à terre. Emblème que célèbrent de nombreux visiteurs, pôle d'attraction, le panneau est installé sur une esplanade qui devient une aire de fête. Il n'est pas sans faire songer à ces portes devant lesquelles est célébré le culte de King-Kong. De même qu'en les franchissant les explorateurs déclenchaient une force qui mettait en péril leur civilisation, Antonio suscite en apostrophant le panneau l'irruption effective dans les rues de la ville d'une puissante nature féminine assimilée au mal. Donnant vie à une image, libérant la femme qui était représentée de son image, il lui demande plus que tous ceux qui la célèbrent ludiquement. C'est donc bien la superposition des images dans cette séquence du film qui compte plus que des homologues structurelles au niveau du récit. Le jeu intertextuel auquel se livre Fellini y est le support d'un travail métatextuel.

Ce n'est pas en effet du contenu de deux mythes qu'il est question, le personnage de *La dolce vita* n'ayant pas du reste, ne serait-ce que par son anthropomorphisme et sa vraisemblance, le même statut que celui du film de 1933. On ne saurait parler de la même manière d'un mythe, s'il faut parler de mythe. Tout le problème est en fait là. Fellini confronte une image conçue comme symbolique, axe et foyer d'une diègèse, à une image construite, voir extrapo-

lée, par le spectateur à partir d'un des personnages d'un récit. Citer *King-Kong* en représentant son propre personnage, c'est au premier chef accuser formellement la dimension mythique qu'on lui a donnée. Le choix de *King-Kong* n'est certes pas en ce sens un fait de hasard. Outre qu'elle permet l'amplification de certains traits du personnage incarné par Anita Ekberg, la comparaison formelle avec King-Kong introduit en effet une inversion qui est une hyperbolique représentation du renversement des positions de l'homme et de la femme. Non content de tourner un remake de la célèbre scène de la main (c'est la gigantesque et monstrueuse effigie d'Anita Ekberg qui prend dans sa main cet homoloncule qu'est devenu Antonio), Fellini effectue dessus des variations significatives. Antonio se trouve notamment pressé contre la poitrine d'Anita Ekberg, où il a perdu son parapluie, et il se blottit finalement entre ses seins (l'incarnation du diable est en fait le corps maternel). Le renversement mettant, corrolairement, en évidence la part ou la dimension, la potentialité, sexuelle de la forme symbolique qu'est King-Kong, Fellini lie dialectiquement les deux figures pour les décrypter l'une par l'autre. Mais il n'établit pas pour cela entre elles une homologie. Il traite moins de figures à proprement parler que de formes. Il confronte en cela deux états, deux statuts du cinéma emblématique d'un genre cinématographique des années trente, lié à des codes culturels : dans le contexte de la grande crise économique, *King-Kong* était susceptible de plusieurs lectures et plusieurs niveaux de lecture. Ce n'était pas un symbole, mais un figure, une forme, "pas autre chose qu'une forme vide" , comme l'a notamment souligné Roger Dadoun<sup>2</sup>. Mais, par-

ce que c'était une forme vide justement, une culture et une société pouvait l'investir, s'y projeter. Trop indéfini et sommaire pour avoir un référent univoque, *King-Kong* ne donnait pas, contrairement aux apparences, une forme à un inconscient. Il n'était pas la forme d'un inconscient, mais "la forme de l'inconscient, ou, pour parler plus subtilement, l'inconscient comme forme"<sup>3</sup>.

Citer *King-Kong* en développant cette image d'image qu'est l'effigie d'Anita Ekberg dans *La tentation du Docteur Antonio*, représenter King-Kong en développant cette image d'image, c'est pour Fellini représenter le processus d'investissement par le spectateur d'une image qui lui a échappé dans un mode de réception du film et un mode de fonctionnement du spectateur pas si différents qu'il pouvait le paraître de ceux des années 30. C'est, en quelque sorte, matérialiser le processus de mythification, mettre donc le spectateur en présence de la projection et transformation que réalise son subconscient. D'une réception, celle de *La dolce vita*, il remonte au mode de production de l'image cinématographique, qui n'a jamais d'existence que dans l'imaginaire et l'inconscient du spectateur. Prenant acte de ce que l'image échappe à son créateur, qu'elle n'a d'autre sens que celui que lui donne le récepteur-producteur, il fait de King-Kong la métaphore de sa génération.

Au niveau du récit, qui se termine, rappelons-le, par un complet retournement du personnage masculin, *La tentation du Docteur Antonio* n'est qu'une fable. Au niveau métacinématographique que crée la relation intertextuelle avec *King-Kong*, c'est une réflexion de l'auteur sur la fonction et le fonctionnement des images ciné-

2 - Roger Dadoun et Claude Mettra, *Au-delà des portes du rêve*, Paris, Payot, 1977

3 - *Op. cit.*

matographiques. Le film est peut-être en ce sens, après *La dolce vita*, une étape importante (passée inaperçue) dans l'évolution de Fellini. C'est, par rapport à la mythification de son personnage de *La dolce vita*, la projection sur l'image en ayant occulté la lecture ou s'étant substitué à elle, que doit se comprendre le recours à la fable et à la réflexivité. Fellini, qui articule ici de manière inédite pratique du remake, intertextualité et réflexivité, n'a pas utilisé cette dernière comme moyen de démystification de l'appareillage cinématographique, argument dialectique d'une meilleure lecture et d'une

meilleure utilisation du médium. C'est la position sur laquelle se trouve Germi, sur laquelle se trouvera encore Scola, qui ne font pas en cela avec elle et à son sujet autre chose que le cinéma classique. C'est le non-sens de l'utilisation réaliste ou discursive du cinéma que défendent encore ces deux cinéastes que Fellini entend mettre en évidence. La réflexivité n'est pour lui ni un moyen ni une fin. C'est un lieu qu'il explore pour mieux accuser le mensonge de l'art.

Michel SERCEAU.

**L'image-attrape et *The French  
Lieutenant's Woman*  
de Karel Reisz**

par Dominique BLUHER



**L**a maîtresse du lieutenant français ? Sarah est la maîtresse du lieutenant français. Mais, c'est Charles qui aime Sarah. Et comme Anna est Sarah et Mike Charles, c'est, au fond, Mike qui aime Sarah et Sarah se révèle être le lieutenant français<sup>1</sup>.

Voilà une façon de schématiser la mise en abyme<sup>2</sup> dans *The French Lieutenant's Woman*<sup>3</sup> ; mais, reprenons...

*The French Lieutenant's Woman* est constitué d'un film dans le film, ou plus précise-

ment du tournage d'un film dans le film. *The French Lieutenant's Woman* ne ressemble cependant pas à la majorité des films relatant le tournage d'un film, comme par exemple *La nuit américaine* de François Truffaut. Alors que *La nuit américaine* met l'accent sur le tournage, les difficultés de la production, l'ambiance sur le plateau, l'envers des décors, etc., *The French Lieutenant's Woman* nous montre d'abord et avant tout le contenu du film en tournage.

Le film en tournage, *The French Lieutenant's Woman* (qui prête son titre au film proprement dit) raconte l'histoire d'un amour fatal au milieu du 19<sup>ème</sup> siècle en Angleterre : le gentleman Charles Smithson (Jeremy Irons) tombe éperdument amoureux de la gouvernante Sarah Woodrugh (Meryl Streep). Elle a été surnommée "la

---

1 - Je voudrais vivement remercier Margrit Tröhler, Paul Verstraten et Anne Goliot-Lété pour leurs remarques et suggestions.

2 - A l'origine, la *mise en abyme* désigne une figure héraldique : la représentation à l'intérieur d'un blason de ce "même" blason en plus petit, à l'intérieur duquel est de nouveau représenté ce même blason en plus petit encore, etc. L'expression *mise en abyme* a été introduite dans le domaine littéraire par André Gide pour désigner en comparaison avec le blason, les oeuvres d'art qui transposent "à l'échelle des personnages, le "sujet même de cette oeuvre". André Gide, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard/Pléiade, 1948, p. 41. Cette construction a connu un nouvel essor en littérature grâce au Nouveau Roman. Pour son étude, je renvoie notamment aux textes de Jean Ricardou, "L'histoire dans l'histoire" in *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Editions du Seuil, 1967, p. 171-190 ; "Le récit abymé" in *Le nouveau Roman*, Paris, Editions du Seuil, 1971, p. 47-75 ; "La population des miroirs. Problèmes de la similitude à partir d'un texte(s) d'Alain Robbe-Grillet" in *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Editions du Seuil, 1978, p. 140-178. Je renvoie d'autre part à Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire - essai sur la mise en abyme*, Paris, Editions du Seuil, 1977, première étude systématique de cette notion dans des textes littéraires. En ce qui concerne le cinéma, je renvoie notamment à l'article de Christian Metz, "La construction "en abyme" dans Huit et demi, de Fellini" in *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, Paris, Klincksieck, 1968, p. 223-228, ainsi qu'au chapitre "Film(s) dans le film" de son dernier livre *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, p. 93-111.

3 - *The French Lieutenant's Woman* de Karel Reisz (USA, 1980) scénario de Harold Pinter d'après le roman de John Fowles, *The French Lieutenant's Woman*, 1969. Le roman est disponible en français sous le titre, *Sarah et le lieutenant français*, Editions du Seuil, Paris, 1972. Quant au film, je me réfère à la version française distribuée sous le titre *La maîtresse du lieutenant français*.

femme du lieutenant français" après une brève histoire d'amour avec un lieutenant français qui l'a finalement délaissée pour rejoindre sa femme en France. Cette liaison a provoqué la chute sociale de Sarah qui l'attend néanmoins désespérément. Mais elle rencontre Charles et au moment où celui-ci s'apprête à rompre ses fiançailles pour l'épouser, c'est elle qui disparaît et abandonne Charles, et c'est lui qui se trouvera déshonoré et exclu socialement.

A cette histoire d'amour amplement développée se mêlent des scènes du tournage de l'époque contemporaine. Elles traitent, cependant, moins du tournage proprement dit, que de l'aventure amoureuse, pendant le tournage, des acteurs Mike (Jeremy Irons) et Anna (Meryl Streep) qui incarnent respectivement les protagonistes du film historique.

### **L'instauration des niveaux narratifs**

Tout au long du film, il n'y a pas d'ambiguïté quant au niveau narratif. Les deux histoires d'amour se distinguent nettement grâce aux décors, aux costumes et au maquillage. Ainsi, chaque plan renvoie clairement soit à l'époque historique, le 19<sup>ème</sup> siècle de l'Angleterre victorienne, soit à l'époque contemporaine<sup>4</sup>.

Les deux premiers plans indiquent, tout d'abord, qu'il s'agit d'un tournage. Le réalisateur diégétique demande à son actrice Anna déjà en costume, si elle est prête à

tourner. Tous les éléments relatifs à l'époque contemporaine (techniciens, voitures, etc.) évacuent le champ. Le plan suivant commence alors avec le clap du plan à tourner, "*The French Lieutenant's Woman*, slate 32, take 2". La caméra adopte le cadrage de la caméra diégétique, censée filmer les plans du film historique, et accompagne suivant un lent panoramique, Anna-Sarah qui s'avance sur la jetée.

Le film en restera à ces seuls "plans de transition" entre le monde du tournage et le monde historique. Par la suite, les deux récits alterneront (quatorze fois) sans que le film tourné ne soit rattaché à sa production diégétique<sup>5</sup>, ou sans que l'on ne (re)situe; plus simplement, le rapport temporel entre tournage et images tournées. Quant au réalisateur diégétique, dont on entend seulement la voix au début du film, on ne le verra ni ne le réentendra pas par la suite. Bien que sa brève apparition sonore le désigne clairement comme "responsable" (diégétique) du film tourné, elle ne servira au fond qu'à instaurer le dispositif énonciatif.

### **L'étreinte des niveaux**

Le scénario de Pinter diffère de façon radicale du roman de John Fowles. Dans le roman, le récit premier ne relate aucune histoire proprement dite, mais il est constitué d'explications et commentaires du récit enchâssé par un narrateur à la première personne. Non seulement celui-ci éclaire les événements en les mettant dans le contexte historique de l'époque, mais il explicite

4 - Nous appellerons par la suite le film contemporain du tournage également "film premier" ou "film-cadre" et le film historique en tournage également "film second" ou "film enchâssé". Le film premier constitue l'univers fictionnel censé inclure la production du film second. Il ne peut s'agir, en fait, que de "parties" du film proprement dit. Et nous appelons par synecdoque "film premier" et "film second" les parties du film (tout court) qui constituent ces niveaux narratifs réciproques.

5 - Par exemple par un plan du réalisateur (diégétique) ou un plan d'un tenant lieu - l'équipe, la caméra - et/ou des paroles du genre "Coupez !".



aussi par exemple des règles régissant l'emploi des personnages dans un roman classique.<sup>6</sup> Or, dans le film, aucune "voix-je" n'explique ou ne commente le récit enchâssé.

Du fait de l'absence d'une telle "voix-je", le film premier de *The French Lieutenant's Woman* ne fonctionne pas, comme beaucoup de romans ou de films (post)modernes, comme un lieu de réflexion explicite sur la création (l'écriture du roman ou la production/le tournage d'un film) et/ou sur l'univers fictionnel du récit enchâssé.<sup>7</sup> Le réalisateur disparaît à l'instar des narrateurs qui s'éclipsent après avoir "trouvé" un manuscrit.<sup>8</sup>

Le réalisateur diégétique dans *The French Lieutenant's Woman*, le "narrateur méta-diégétique" (comme dirait Genette), s'effacera pour faire place non seulement au film historique enchâssé mais aussi au film premier. Et quand Anna commente les dialogues que Sarah doit dire dans la scène du cimetière, elle prend aussi en quelque sorte le relais du réalisateur ; Charles vient de lui proposer de l'aider pour recommencer une nouvelle vie à Londres. Sarah refuse, en

disant qu'elle sait ce que cela veut dire. L'actrice Anna explique alors que Sarah veut dire qu'elle deviendra prostituée. Mais, même si les acteurs se réfèrent par-ci par-là, au film historique, on ne pourra considérer le récit premier, contrairement au roman, comme lieu de réflexion critique et métadiscursive du récit enchâssé.

En revanche, le récit premier ne se borne pas à fonctionner comme un récit-cadre dans ce sens étroit, en fournissant, disons, un prétexte pour l'ample développement de l'histoire enchâssée. Le film premier se dégagera de "ses responsabilités" envers le film tourné et poursuivra sa propre histoire d'amour aussi "transparente", romanesque (aussi pleinement fictionnelle et narrative) que celle du film enchâssé. Plus exactement, c'est "en vampirisant" le récit enchâssé que le récit-cadre, aussi elliptique soit-il, atteint son ampleur, son épaisseur.

### L'abyme de l'histoire

En comparant ces deux histoires d'amour, on est certes amené à reconnaître des analogies par similitude et par contraste. On peut même interpréter les personnages de chaque niveau, en termes greimassiens,

---

6 - "Une règle bien établie et qui a fait ses preuves est qu'un romancier doit bien se garder d'introduire, vers la fin de son ouvrage, quelque personnage nouveau qui ne soit pas d'importance mineure. J'espère que l'on me pardonnera celui de Lalage." John Fowles, *The French Lieutenant's Woman*, ibid, p. 663.

7 - Le réalisateur (diégétique) de *The French Lieutenant's Woman* n'explique donc pas, comme le réalisateur Ferrand de *Je vous présente Paméla* dans *La nuit américaine* (François Truffaut, France, 1973), les différents moments euphoriques et problématiques du tournage de son film. Il n'exhibe pas non plus les difficultés de la production proprement dite, comme les réalisateurs dans *Der Stand der Dinge* (Wim Wenders, RFA, 1982) ou dans *Passion* (Jean-Luc Godard, France, 1982). Il n'est pas non plus "proie de son propre processus artistique" comme Guido dans *Otto e mezzo* (Federico Fellini, Italie, 1963), que sa crise conjugale, ses doutes religieux et la critique cinématographique empêchent d'accoucher de son film. Il ne se voit pas non plus, comme Jean dans *Trans-Europ-Express* (Alain Robbe-Grillet, France, 1967), contredit et mené à l'absurde par ses propres personnages inventés.

8 - Comme, par exemple, les narrateurs (diégétiques) dans les nouvelles de Maupassant, ainsi que dans l'adaptation cinématographique du *Plaisir* par Max Ophüls (France, 1952).

comme des "figurations du même rôle accantiel" : celui de l'être déchu par un amour fatal, et ainsi comprendre *The French Lieutenant's Woman* comme l'imbrication des deux récits d'une seule et même histoire.

Or, contrairement à d'autres films qui reproduisent en eux-mêmes la "même histoire", les "deux films" dans *The French Lieutenant's Woman* retravaillent, au fin fond, tous les deux une "pré-histoire" située en amont du film historique.

L'histoire d'amour entre Charles et Sarah reflète l'histoire de Sarah et du lieutenant français, mais en inversant les rôles de l'amant et de la maîtresse. Charles le révèle à son insu, dans l'explication finale : "Vous devriez dire que vous êtes une mauvaise femme, que vous m'avez traité comme un objet..." N'est-ce pas le reproche que Sarah aurait pu faire au lieutenant français ?

Et l'histoire d'amour entre Mike et Anna est un reflet de celle entre Charles et Sarah. Ou plus précisément : Mike revit avec Anna l'histoire de Charles qui, lui-même, revit celle de Sarah. Au fond, les deux histoires d'amour qu'on présente dans le film, sont deux reflets de celle de Sarah et du lieute-

nant français. Deux reflets en miroir, étant donné que le rôle de la maîtresse est tenu par l'homme et celui de l'amant par la femme. Dans cette réactualisation, l'homme, Charles ou Mike, est donc "traité comme un objet" par la femme, Sarah ou Anna<sup>9</sup>.

### Une dramaturgie en miroir

Afin de déceler les imbrications des deux univers sur le plan dramaturgique, il me faudra suivre de plus près la conduite de l'action, et considérer en détail trois moments-clés de l'action : l'exposition, le tournant et le dénouement du film.

On peut résumer la trame narrative (forcément simplifiée) du film historique (qui constitue la majeure partie du film) de la façon suivante : on présente d'abord le futur couple, le gentleman Charles Smithson et sa fiancée, Ernestina Freeman, fille d'un riche commerçant, puis, dans une autre maison, Sarah Woodrugh abandonnée à son sort depuis la mort de sa patronne. Elle reçoit la visite du prêtre qui lui propose de devenir dame de compagnie chez Mrs. Poultney, une vieille bigote de Lyme. Lors d'une promenade dans le port, Charles rapporte à Ernestina le résultat de son entrevue avec son père à propos de sa demande en mariage. Une tempête se lève, Charles dé-

---

9 - La mise en abyme de *The French Lieutenant's Woman* diffère de celle de *Tartuff* (Friedrich Murnau, Allemagne, 1925 ; scénario de Carl Meyer d'après la pièce de Molière), dans lequel le film second sert d'*exemplum* (inhabituellement long) aux personnages du film premier. Le neveu projette le film *Tartuff* à son oncle pour qu'il se rende compte qu'il se fait "tartuffer" par sa gouvernante. La mise en abyme de *The French Lieutenant's Woman* diffère également de celle de *Rendez-vous de minuit* (Roger Leenhardt, France, 1962), dans lequel le personnage principal du film premier imite délibérément le personnage du film second. L'infortunée infirmière Eva (Lilli Palmer) s'identifie si fortement à la riche mais malheureuse veuve Anne Leuwen (Lilli Palmer), personnage principal du film *Le rendez-vous de minuit*, qu'elle décide de se suicider à minuit, au pont Mirabeau, toute vêtue de blanc, de la même manière que la protagoniste du film dans le film. Il existe une excellente étude de ce film par Jean-Louis Langlois, *Etude du procédé de "mise en abyme" à partir du "Rendez-vous de minuit" de Roger Leenhardt*, maîtrise sous la direction de Michel Marie, DERCAV, Paris III, octobre 1982.

couvre une silhouette sur la pointe de la jetée et s'y précipite pour la sauver. Première rencontre et premiers échanges de regards "foudroyants" entre Sarah Woodrough et Charles Smithson. Intrigué, Charles interroge Ernestina au sujet de l'inconnue et apprend que cette "*pauvre tragédie*" a été la maîtresse d'un lieutenant français, et que, depuis cette aventure, elle vit dans cet état de détresse, attendant en vain son bien-aimé au bord de la mer. Sa passion, les fossiles, amène Charles à rencontrer à plusieurs reprises Sarah dans la forêt. Il lui propose de l'aider à recommencer une nouvelle vie à Londres, mais Sarah décline ses propositions. Néanmoins, elle lui donne des rendez-vous auxquels il se rend malgré le risque de se compromettre. Il apprend ainsi de la bouche de Sarah son histoire avec le lieutenant français. Les événements se précipitent alors : Sarah se fait renvoyer et fait parvenir à Charles un appel au secours. Celui-ci se rend au lieu du rendez-vous et finit par l'embrasser. Regrettant son acte impulsif, il lui propose de l'argent afin qu'elle puisse recommencer ailleurs une nouvelle vie. Charles part à Londres pour donner à son avocat la consigne de faire parvenir discrètement de l'argent à Sarah. Il reçoit un billet lui communiquant la nouvelle adresse de celle-ci à Exeter. Malgré sa volonté de rompre définitivement avec Sarah, il s'arrête à Exeter, lors de son retour à Lyme, et passe la nuit avec Sarah. Voulant enfin assumer sa passion, Charles décide de rompre ses fiançailles et demande à Sarah de l'attendre jusqu'au lendemain. Après avoir rompu ses fiançailles, Charles retourne à Exeter et apprend que Sarah est déjà partie à Londres. Charles s'y rend également et met un détective privé à ses trousses. Suite à son désengagement envers Ernestina, le père de celle-ci fait signer à Charles un humiliant procès verbal de ma-

nière à rendre publics ses actes "infâmes". La publication de ce document lui fera perdre son statut de gentleman. Ni les recherches du détective ni ses propres recherches à la sortie des usines et parmi les prostituées de Londres n'aboutissent. Trois ans plus tard, Charles reçoit un télégramme indiquant qu'on a retrouvé Miss Woodrough sous le nom de Roughwood. Lors des retrouvailles, elle lui explique les motifs de sa fuite et implore son pardon. Ils se réconcilient. Le film historique se termine par un plan emblématique idyllique du couple en barque, sortant d'un tunnel et rejoignant un lac ensoleillé.

Le film premier est beaucoup plus elliptique que le film historique, puisqu'il n'occupe environ qu'un cinquième de l'ensemble du film. Le premier plan, après le générique, nous montre Mike et Anna ensemble au lit, au petit matin. Une conversation téléphonique révèle que les deux acteurs vivent leur relation en cachette. Dans les scènes suivantes, insérées dans le film historique, on les voit travailler leurs rôles ou partager leur temps libre ensemble. Le jour où Anna n'a plus de scènes à tourner à Lyme - passage situé au milieu du film -, elle lui annonce son départ pour Londres. Elle y rejoint son mari qui vient d'arriver des Etats-Unis. Lorsque Mike est lui aussi de retour à Londres, il trouve comme seul moyen de revoir Anna de l'inviter avec son mari chez eux. (C'est pour nous l'occasion d'apprendre qu'il est également marié). Lors de ce déjeuner dominical, Mike cherche en vain à parler à Anna. Elle lui promet de lui parler pendant le tournage de la scène finale. On les retrouve à la fête de fin de tournage. Anna, au lieu de tenir sa promesse, s'enfuit en voiture.

La comparaison des situations de départ et d'arrivée des films premier et second fait

apparaître deux dramaturgies en miroir. Au début du film historique, Charles et Sarah ne se connaissent pas encore <sup>10</sup>, et la suite du film va raconter l'histoire de la constitution du couple. Cette histoire se terminera, malgré les difficultés et péripéties, par un happy-end. Le film contemporain, en revanche, traite de la séparation progressive de Mike et Anna <sup>11</sup>.

Ces deux récits sont non seulement en rapport de "reflet inversé" quant à leur début et fin respectifs, mais également entrecroisés, entrelacés, "entortillés". Ceci devient, non par hasard, très sensible lors du tournant dramatique situé au milieu du film. Les deux univers fictionnels s'imbriquent de telle sorte qu'ils permettent une lecture qui va au-delà de leur nette séparation discursive. Il s'agit, au niveau du film premier, de la première séparation effective de Mike et Anna (qui part pour Londres), et, au niveau du film historique, de la consécration du couple Charles-Sarah (la nuit à Exeter).

Pour bien comprendre l'enchâssement des films premier et second, il faut considérer plus en détails la succession de ces séquences.

Film premier, I : Anna annonce à Mike son départ pour Londres, un homme avec un porte-voix murmure en passant, "on se reverra à Exeter".

Film second, II : Le séjour de Charles à Londres coïncide avec l'arrivée de Sarah à Exeter (montage alterné). Charles fait halte à Exeter et passe la nuit avec Sarah. Charles lui demande alors de l'attendre un jour, le temps de rompre ses fiançailles.

Film premier, III : Mike accompagne Anna à la gare. Il lui fait part de son pressentiment, "je te perds, je sais".

Film second, IV : De retour à Exeter, Charles apprend que Sarah est partie pour Londres.

Film premier, V : De retour à Londres, Mike téléphone à Anna pour l'inviter avec son mari. Il lui demande pourquoi elle était partie, pourquoi elle n'était pas à l'hôtel à Exeter... ("*Tu étais où ? Tu étais partie. Tu n'étais pas à l'hôtel.*" Anna : "*Quoi ?*" Mike : "*L'hôtel à Exeter*". Anna rit... )

Ces questions, c'est Charles, et non pas Mike, qui aurait dû (ou voulu) les poser à Sarah. C'est Charles qui voudrait savoir pourquoi Sarah a disparu après leur nuit d'amour dans l'hôtel à Exeter. A moins que l'on substitue les scènes du film second à celles du film premier : c'est-à-dire que ce que nous montre le film historique tient lieu de ce qui s'est passé lors du tournage de ces scènes (mais que l'on ne nous fait pas voir)<sup>12</sup>.

---

10 - Et ils sont, tous les deux, liés avec un/e autre : Charles vient de se fiancer avec Ernestina, et Sarah attend le retour de son amant.

11 - D'ailleurs, pendant le déjeuner dominical, David, le mari d'Anna, demande à Mike ce qui a été décidé pour la fin (du film historique en tournage). Car s'il se souvient bien, dans le livre, il y a bien deux fins, une heureuse et une malheureuse. Mike répond, qu'ils ont choisi la première, enfin la seconde... David rétorque : "*cela ne dit pas laquelle*". Effectivement, il y a deux fins dans le livre qui concernent cependant toutes les deux le récit second. Alors que la solution adoptée par le scénario du film est une double fin pour un film en double.

12 - Jusqu'au milieu du film, on a vu les acteurs préparer leur scènes. Plus rien de cela après le tournant. Par ailleurs, quand Anna annonce à Mike son départ, elle porte une tenue de ville tandis que lui est maquillé et porte le costume de Charles, comme si le personnage de Charles commençait à habiter l'acteur Mike.

### Le mirage de la transparence

Cette imbrication des deux univers s'observe également dans le montage. Le moment emblématique de cet imbroglio s'articule dans la scène de "la chute". Mike et Anna (film premier) répètent la chute de Sarah dans les bras de Charles. Mais quand ils répètent pour la deuxième fois la scène, et qu'Anna trébuche et glisse, c'est Sarah (film second) qui tombe dans les bras de Charles. La chute commencée dans le film premier se termine dans le film second grâce à un raccord dans le mouvement de la chute. Un raccord troublant, car le changement de niveau narratif se fait par une, si ce n'est la, figure de montage de la transparence qui, ordinairement, masque le changement de plans afin que l'action soit perçue dans sa continuité.

Cette articulation entre les deux plans manifeste par sa continuité-et-rupture un double redoublement du film. Au plan discursif, il y a à la fois une figure de montage suturante et une disjonction par le changement de niveau narratif ; au niveau de l'histoire, il y a continuité du geste et changement d'univers diégétique. Ainsi le film (proprement dit) fait d'une figure majeure du montage de la transparence une démonstration métadiscursive du travail suturant du film.

Ce raccord exemplifie, à petite échelle, la manière dont *The French Lieutenant's Woman* constitue son "métadiscours réflexif". Il ne s'agit pas, comme on l'avait déjà dit, d'un métadiscours explicite par les commentaires verbaux des personnages-acteurs du film en tournage (étant donné que le réalisateur diégétique s'est éclipsé). La réflexivité se "cache" dans les reflets et réflexions des histoires et de leur développement dramaturgique.

### Le noeud spéculaire

Ce raccord, unique coïncidence des deux univers fictionnels dans le film, représente aussi le point nodal à partir duquel les deux dramaturgies vont se développer en sens inverse.

Dans le film historique, cette première chute entraînera toute une série de chutes à valeur hautement symbolique. Le trébuchement de Sarah provoque le premier contact physique avec Charles. Plus tard, au moment où Sarah appelle Charles au secours, elle défaille dans ses bras - "chute" qui induit leur premier baiser. Et finalement, quand Charles passe à Exeter, Sarah prétend être tombée de l'escalier et l'oblige ainsi à monter dans sa chambre d'hôtel - "chute" qui finit au lit et qui scelle la déchéance de Charles. Sarah, la femme "déchue" socialement, trébuche, défaille, chute et fait "tomber" Charles. D'ailleurs, pendant son séjour à Londres, juste avant son passage à Exeter, on verra, pour la première fois, Charles tomber "physiquement" par terre. Après avoir bien arrosé la soirée avec d'autres gentlemen, Charles s'écroule et ne peut alors accompagner ses amis du club chez les prostituées.

En revanche, dans le film premier, la répétition de la chute est la dernière rencontre inaltérée de Mike et Anna. Dès la scène suivante, Mike commence à douter de l'amour d'Anna à son égard. Pendant la nuit, Mike observe Anna dans son sommeil et la surprend en train de murmurer le nom de son mari. Le mari d'Anna, David, va devenir aux yeux de Mike en quelque sorte le lieutenant français, l'homme d'outre-mer qui vient lui enlever sa maîtresse. L'autre courte scène avant l'annonce d'Anna concernant son départ pour Londres, les montre en train de pique-niquer au bord de

la mer. Mike trouve qu'elle a l'air triste. Anna le contredit, mais (le gros plan de) son regard absent et mélancolique rappelle fortement celui de Sarah attendant le retour du lieutenant français au bord de l'eau.

Anna déclenche le doute chez Mike en prononçant dans son sommeil le "mauvais nom", celui de l'homme qui l'éloignera de Mike. Sarah, quant à elle, reviendra trois ans plus tard, sous un "mauvais nom" : Roughwood<sup>13</sup>. Lors de leur explication finale, Sarah révèle à Charles qu'elle a dû l'abandonner, changer de nom et recommencer une nouvelle vie, car il lui fallait d'abord découvrir ce qu'elle attendait de la vie et trouver sa liberté. Et en effet, Charles rencontre sous Miss Roughwood, sous ce nom "en miroir", une Sarah complètement changée. Une femme libre, indépendante qui gagne sa vie en tant que préceptrice et qui peut en dehors de ses heures de travail poursuivre sa passion, le dessin. Quand Charles apprend cela, il la repousse si vivement qu'elle tombe. Mais en se relevant, Sarah l'aperçoit, esquisse un sourire et se laisse retomber à terre (sic !). Elle dit alors qu'elle l'a fait venir pour implorer son pardon. Charles lui pardonne, vient à son aide, et ils s'embrassent.

### **A travers le miroir, la traversée du miroir**

Rien d'étonnant à ce que le film mette en scène toute une panoplie de reflets, d'images et de miroirs. Je n'évoquerai que deux apparitions de miroirs, au début et à la fin du film, liées à la première et à la dernière

image d'Anna.

Le premier plan (déjà évoqué) montre le reflet du visage de Meryl Streep dans un petit miroir à main. Meryl Streep porte, on le découvre immédiatement après, le costume de Sarah. Puis, le réalisateur diégétique demande hors-champ, "*Anna, t'es prête ?*", donnant ainsi à Meryl Streep le nom du personnage d'actrice qu'elle incarne.

La dernière image d'Anna se trouve dans la scène de la fête de fin de tournage et montre de nouveau le reflet d'Anna. Elle est assise devant le miroir de sa table de maquillage sur laquelle se trouve entre autres la perruque de Sarah. Pendant ce temps, Mike la cherche parmi les invités. Quand il entre finalement dans la pièce (située d'ailleurs dans la maison où ont eu lieu les retrouvailles de Sarah et Charles), Anna a disparu. Mike entend le moteur d'une voiture et se précipite vers la fenêtre, l'ouvre et crie "*Sarah !*" - Les premières paroles du film appellent Sarah "*Anna*" et les dernières Anna "*Sarah*".

La première image du film qui montre le reflet d'Anna-Sarah dans le petit miroir renvoie également à la toute dernière image du film (historique). Charles et Sarah (enfin réconciliés) sortent en barque d'un tunnel donnant sur un lac ensoleillé. Cette image constitue, du point de vue plastique, aussi une sorte de miroir : le noir du tunnel encadre, en forme ovale, le lac ensoleillé situé "au delà" - "miroir" que le couple traverse en sortant du tunnel.

13 - Notons brièvement que ce nom, "Woodrough", signifie d'une part forêt (*wood*). *Rough* signifie inégal ou accidenté, rugueux pour une surface, fruste et grossier en manières, violent et brutal pour une personne (un "voyou"); cela signifie en outre ébauche ou esquisse et s'emploie également pour désigner une mer agitée. Ce nom réunit les deux espaces majeurs du film historique : la mer qui a apporté et emporté le lieutenant français et la forêt, lieu des rencontres avec Charles. Tandis que "Smithson" peut se traduire par "fils de Dupont" ou "fils de tout le monde".

### L'image-attrape

Le cri de Mike synthétise également les identifications amoureuses dont il devient la victime. Première identification : Mike identifie Anna à Sarah, ce qui signifie en creux que Mike s'identifie à Charles. Seconde identification : Mike, par son cri désespéré, fait état de sa "tragédie" et se désigne lui-même comme "Sarah" - la "Sarah" du lieutenant français. Car au fond, c'est Mike, et non pas Anna, qui (re)vit l'histoire de la Sarah du lieutenant français, située en amont du film historique. C'est Mike qui tient le rôle de la personne délaissée par son amour.

Le personnage de Mike illustre ainsi à merveille le délire de l'identification amoureuse tel que Barthes l'avait décrit. *"Le sujet s'identifie douloureusement à n'importe quelle personne (ou n'importe quel personnage) qui occupe dans la structure amoureuse la même position que lui."* Il poursuit plus loin. *"Or, ce rapport de structure (...), j'en viens très vite à l'imaginer en termes de personnalité : puisque Heinrich et moi occupons le même lieu, ce n'est plus seulement à la place de Heinrich que je m'identifie, c'est aussi à son image. Un délire me prend : je suis Heinrich ! Cette identification généralisée, étendue à tous ceux qui entourent l'autre et bénéficient de lui comme moi, m'est deux fois douloureuse : elle me dévalorise à mes propres yeux (je me retrouve réduit à telle*

*personnalité), mais aussi elle dévalorise mon autre, qui devient l'enjeu inerte, ballotté, d'un cercle de concurrents. Chacun, identique aux autres, semble crier : à moi! à moi! On dirait une troupe d'enfants en train de se disputer la balle, le chiffon, n'importe quel objet, bref le fétiche qu'on leur a lancé, à qui l'attrapera (ce jeu s'appelait la gribouillette)."*<sup>14</sup>.

Ce n'est certainement pas un hasard si *The French Lieutenant's Woman* présente cette "image-attrape" de la femme abandonnée par son amour en tant que "légende", en sus dans le film historique caractérisé comme étant de la fiction. L'histoire de la maîtresse du lieutenant français n'existe que par les récits des habitants de Lyme et par le récit de Sarah. Mais ce dernier au lieu de rapporter la version véridique s'avère être mensonger. Sarah avoue à Charles, après leur nuit d'amour, qu'il est son premier amour, et qu'elle ne s'était pas donnée au lieutenant français contrairement à ce qu'elle lui avait fait comprendre auparavant. Alors Charles en vient à douter de l'existence même du lieutenant.

Par son identification à Sarah, Mike renvoie non seulement à la pré-histoire légendaire du film historique mais aussi à l'énigme génératrice de l'ensemble du film : l'amour fatal.

Dominique BLUHER.

---

14 - Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Editions du Seuil, 1977, p. 153 s.





**Non-assistance à personnes en  
danger:  
vers une éthique de l'image**

par Raynold HUMPHRIES



I

Soit trois films: *Fury* de Fritz Lang (1936), *Peeping Tom (Le Voyeur)* de Michael Powell (1960) et *Blue Velvet* de David Lynch (1986). Dans chaque cas il s'agira d'analyser une séquence précise et les implications de celle-ci pour l'ensemble du film et, au-delà, pour ce que je me propose d'appeler ici "une éthique de l'image", à savoir: une prise de position par le texte filmique sur les rapports entre l'image et la perception spectatorielle de celle-ci. Cette prise de position relève du domaine éthique dans la mesure où le film met en évidence, à la fois à travers une mise en scène des rapports entre les sujets de l'énoncé et par le biais de l'articulation du regard spectatorial et de ces rapports, une dimension de l'image qui résume l'acte qui s'appelle "aller au cinéma". Cet acte relevant à la fois du domaine culturel et du désir, il ne saurait se soustraire à un minimum d'engagement éthique en qualifiant le cinéma de simple divertissement neutre et sans conséquence.

En un premier temps, voyons ce qui est en jeu dans chaque séquence choisie.

Dans *Fury* l'héroïne (Sylvia Sydney) assiste impuissante à l'incendie qui dé-

truit la prison où se trouve son fiancé (Spencer Tracy), accusé à tort d'avoir enlevé une fillette. La foule, frustrée dans ses tentatives de lyncher l'homme qu'elle tient pour coupable, a mis le feu à la prison qui, transformée en véritable scène d'enfer, devient ainsi un spectacle pour les citadins.

Dans *Peeping Tom* un homme dont nous ignorons tout (il s'agit de la séquence d'ouverture du film) aborde une prostituée. Lorsqu'il la suit, les spectateurs voient toute la séquence à travers l'objectif d'une caméra. Une fois dans la chambre de la prostituée, l'homme fait un geste dont les spectateurs ne comprennent rien, sauf qu'il a bougé sa caméra pour le faire. Maintenant il avance vers la prostituée après avoir braqué un faisceau de lumière (dont la source nous est inconnue) sur son visage. La surprise de la jeune femme se transforme vite en terreur et elle se met à hurler. A la suite d'une coupe nous nous trouvons chez l'homme qui regarde sur un écran les images qu'il vient de filmer et auxquelles nous venons d'assister. Cette séquence d'ouverture se termine sur la bouche grande ouverte de la prostituée.

Dans *Blue Velvet* le jeune héros pénètre dans l'appartement d'une chanteuse pour qui il éprouve une fascination certaine. Obligé de se cacher dans un grand placard lorsqu'elle rentre plus tôt que prévu, il l'observe à travers les fentes de la porte. Elle reçoit un coup de fil d'un homme qui manifestement la terrorise et qui arrive peu de temps après pour la soumettre à un jeu sadique où, entre autres choses, il simule l'acte sexuel avec elle avant de s'en aller. Entretemps, cependant, elle a découvert le jeune homme dans son placard et se livre avec lui à un jeu mi-complaisant, mi-sadique. Lorsque l'homme qui a téléphoné arrive, le héros se cache à nouveau dans le placard d'où le spectateur assiste à la séquence

de supplice mental et physique que subit la jeune femme.

Ces résumés ne dessinent que les grandes lignes des séquences qui nous retiennent, mais le lecteur aura compris que celles-ci ont en commun d'accorder une position privilégiée au spectateur du film à travers le rôle, bref ou prolongé, de spectateur que jouent les personnages eux-mêmes. Sans trop anticiper sur la suite, il est permis d'insister sur l'élément sadique qui intervient d'une façon implicite ou explicite selon le cas. Je me propose de dégager le mouvement que suit chaque film, en terminant par *Peeping Tom* en raison des aspects particuliers qui y sont en jeu.

## II

Lorsque l'héroïne de *Fury* arrive dans la petite ville où le shérif a incarcéré son fiancé soupçonné d'un enlèvement, elle se trouve tout de suite au milieu d'une foule de citadins qui regardent tous hors-champ gauche. Elle s'arrête juste derrière un petit monsieur joufflu qui, bouche bée, regarde hors-champ gauche. Un vague bruit se fait entendre.

Coupe: nous voyons la prison incendiée.

Ces deux plans mettent en place une des constantes du système textuel langien: le regard, le hors-champ et le cadre nous permettant de les articuler. C'est surtout la séquence longue et extraordinaire dans le tribunal qui clôt le film qui permettra le plein épanouissement de ce système<sup>1</sup>. Nous aurons l'occasion de l'évoquer par la suite lorsque nous tenterons de cerner les implications de la séquence qui nous retient ici et dont il convient de poursuivre la des-

cription.

Les deux plans qui suivent nous montrent, l'un après l'autre, les deux meneurs de la foule, Garret et Dawson. Le visage de celui-là est tordu dans un rictus de plaisir et de satisfaction, tandis que celui-ci est pris en légère contre-plongée: il admire avec nonchalance le résultat de ses actions, tout en fumant.

Suit un plan où nous voyons le héros enfermé dans sa cellule et donc menacé par les flammes. Il est pris comme dans un piège et la comparaison avec les deux plans précédents est saisissante: les bourreaux libres de leurs mouvements et leur victime, impuissante. Nous y reviendrons.

Suivent huit plans dont il faut retenir un élément constant: le sadisme de la foule. Dès que le héros apparaît derrière les barreaux de sa cellule et s'empare de ceux-ci dans une tentative vaine et désespérée de se libérer, la foule hurle "*Le voilà !*", cri de haine et de triomphe qui fait place à un montage très rapide de visages anonymes qui regardent le spectacle en jubilant.

Par la suite, lorsque tout le monde croit que le héros a péri dans les flammes, les citadins font cause commune pour se draper dans un anonymat total: personne n'était sur le lieu du drame et personne n'a rien vu. Le film insiste sur cet anonymat lors d'un plan où des mains s'emparent de pierres et les jettent pour obliger Tracy à s'éloigner des barreaux. Suit un gros plan de Sylvia Sydney qui s'évanouit.

Cette volonté de se dérober à toute responsabilité civique ne se limite pas aux seuls citadins: les autorités de l'Etat n'ont rien fait pour sauver l'inculpé, car envoyer des troupes à la veille d'élections locales pourrait être mal perçu. Cette lâcheté politi-

1 - Voir à ce propos la belle étude de Jean Douchet "Dix-sept plans". *Le Cinéma Américain*. Tome I. Sous la direction de Raymond Bellour. Paris, Flammarion, 1980, pp. 201-232. C'est avec plaisir que je reprends certaines de ses conclusions.

que servira de toile de fond pour le procès. On se rappellera qu'un journaliste a pu tourner des actualités de tout ce qui s'est passé dans la ville et que le procureur, convaincu comme tout le monde (sauf, par la suite, les spectateurs du film) que le héros a trouvé la mort, se décide à faire l'exemple et poursuit 22 personnes qui risquent ainsi la peine de mort.

Il nous reste deux plans à décrire et ils interviennent à la suite des huit plans dont je viens de tirer certaines conclusions. Dans le premier de ces plans nous voyons une jeune femme qui tient un bébé dans ses bras. Elle lui indique l'incendie en jubilant, puis elle le regarde pour s'assurer qu'il regarde du bon côté et l'encourage à s'intéresser au spectacle. Le plaisir qu'elle y prend, elle, ne saurait qu'inciter le petit à imiter ce plaisir, donc, étant donné son âge, à croire que tout incendie est source de plaisir, de fascination, de divertissement. Car ce qu'il enregistre à cet âge tendre sans rien y comprendre peut faire retour bien des années plus tard: lors qu'il fera partie, à son tour d'une foule.

Plusieurs personnes figurent dans ce plan. Toutes sont manifestement fascinées par l'incendie et sont, en aucune façon, ahuries par le spectacle. Il en est de même de l'homme solitaire que cadre le plan suivant: il est en train de manger tranquillement un gâteau.

Le lecteur aura compris que je n'ai pas utilisé le mot "spectacle" à plusieurs reprises parce que je ne trouvais pas d'autres termes. L'incendie fonctionne bel et bien comme un spectacle auquel on assiste en tant que spectateur. En tant que tel il s'agit d'une véritable mise en abyme de l'acte qui s'appelle "aller au cinéma": l'anonymat dont il a été question rejoint celui où se trouve chacun d'entre nous en entrant dans la salle obscure. Le plan de la mère et du

bébé revêt ici une signification particulière. Les autres plans nous montrent des adultes, le plus souvent seuls, dont chacun a choisi (bien que les raisons de ce choix soient inconscientes) d'assister à l'incendie, voire d'y participer d'une certaine façon. La mère, elle, s'engage à la place du petit qui subit donc des conséquences d'un choix dont la portée sociale et psychique est manifeste.

Ici, comme partout ailleurs dans ce film et dans l'ensemble de ses films, Lang se sert du cadre, du regard hors-champ et du contrechamp d'une part pour placer les spectateurs vis-à-vis du plan, d'autre part pour les inciter à s'identifier aux personnages dont ils adoptent le point de vue. Les plans nous montrant la mère et son bébé et l'homme mangeant un gâteau sont explicites: ils regardent la prison incendiée comme d'autres regardent un film. Aussi la dénonciation du comportement des citoyens revêt-elle une dimension morale et éthique qui se dégage de la séquence sans que l'on ait besoin de chercher plus loin. La démarche de Lang dans *Fury* s'inscrit dans la droite ligne de ce qu'il avait entrepris dans les *Mabuse* de 1922 et de 1932. Le pouvoir de l'image permet à quiconque la manipule d'exercer du pouvoir et ce pouvoir est des plus dangereux s'il ne s'accompagne pas d'une réflexion inlassable et sans faille sur ce que sont l'image et le pouvoir. Jean Douchet a bien insisté sur la facilité avec laquelle Lang a su se plier aux exigences du cinéma hollywoodien: une mise en scène économique et efficace et "la lisibilité maximale des informations". Or Lang en a fait la preuve dans ses *Mabuse*. Toute une attitude envers l'image et le spectacle était donc déjà en place avant qu'il ne s'exile et Hollywood lui a permis d'aller plus loin dans la mesure où l'idéologie réaliste qui y dominait se prêtait à une déconstruction encore plus poussée. Le choc et le dépayse-

ment sont beaucoup plus grands pour les spectateurs lorsque tout semble aller de soi, lorsque les images représentent avec une fidélité à toute épreuve - croit-on! - le monde de tous les jours. C'est là-dessus que joue *Fury* (et, à sa façon, *Blue Velvet*).

Cette idéologie, dont nous sommes tous victimes et que nous acceptons tous à un moment donné de notre existence, détermine le comportement du procureur. Le héros se trouvait dans la prison; celle-ci a été incendiée, puis détruite par de la dynamite; le héros est donc mort. Personne ne soulève la possibilité qu'il ait pu s'en échapper, mais c'est justement ce qui s'est passé. Ceci revient à dire que croire à la vérité objective des actualités relève de la même mentalité qui consiste à croire aux rumeurs : cela fait partie du désir, de la volonté de savoir, du besoin de la certitude, donc de la plénitude dans le sens psychanalytique<sup>2</sup>. Le procureur et les citoyens se rejoignent.

La justice se montre donc aussi répressive, régressive et intolérante que la foule. Les parallèles sont clairs et nombreux. Sylvia Sydney s'évanouit lors de l'incendie et la femme de Garret s'évanouit dans le tribunal lorsque les actualités montrent qu'il a joué un rôle moteur dans l'émeute. De même que Tracy est victime de la foule, de même 22 membres de celle-ci sont victimes d'une justice bornée - j'ose dire : aveugle - qui a besoin de boucs-émissaires pour cacher ses propres carences et faire croire que tout va bien à partir du moment où l'on a des coupables (la foule ne dit pas autre chose en cherchant son coupable à elle). De même que Tracy est prisonnier des quatre murs de sa cellule, de même Garret est prisonnier des quatre "murs" du cadre de l'écran. La prison était là, donc un

homme est mort. Le visage de Garret est là, donc il est coupable de cette mort.

Au moment où Lang a tourné *Fury* le pays où il avait tourné pendant treize ans et qui l'avait rendu célèbre se trouvait quadrillé, "encadré" pour ainsi dire, par le nazisme. De même que tout système totalitaire sait mobiliser les désœuvrés contre ses ennemis afin de faire de ceux-ci les responsables des maux sociaux (on pense à *M*), de même le système démocratique punit ses désœuvrés afin de faire de ceux-ci les responsables de leurs propres maux et de faire oublier par les autres citoyens le rôle du capitalisme dans l'envolée du chômage. Le jour où j'ai visionné à nouveau la séquence qui nous concerne ici, il m'est arrivé de voir quelques plans de *Mein Kampf*, documentaire sur l'Allemagne nazie. Le film comporte une séquence devenue tristement célèbre où des membres du parti nazi font un autodafé des ouvrages d'auteurs juifs, communistes, etc. Un arrêt sur image m'a permis de constater jusqu'à quel point cet autodafé ressemblait à l'incendie de la prison dans *Fury* et, surtout, aux arrêts sur image auxquels a recours le procureur afin de permettre au jury de bien identifier les coupables, ainsi désignés à la vindicte nationale pour un crime inexistant, si coupables qu'ils aient été au niveau de leurs désirs. De même que les foules allemandes croyaient à une "image", avaient besoin d'un idéal qui leur apporterait la certitude, de même la foule hystérique qui veut à tout prix la peau de Tracy a besoin de la certitude pour pallier le vide de son existence (les Etats-Unis sortaient à peine de la Dépression). De même que les foules allemandes se retournaient contre les juifs, la foule dans *Fury* se retourne contre Tracy. Dans

---

2 - Pour plus de détails, je renvoie le lecteur à mes livres *Fritz Lang, cinéaste américain* (Paris: Editions Albatros, 1982) et *Fritz Lang. Genre and représentation in his american films* (Baltimore: Johns Hopkins, 1989).

l'un et l'autre cas le pouvoir en place incite la foule à croire à une certaine image de la réalité qu'il a soigneusement forgée et entretenue pour se maintenir au pouvoir. Ce qui n'est guère rassurant pour nos démocraties, mais cela nous permet de mieux cerner la dimension éthique de la réflexion du système langien sur le poids de l'image dans nos sociétés.

### III

La séquence qui nous retient dans *Blue Velvet* est celle où le héros (Kyle McLachlan) pénètre dans l'appartement d'Isabella Rossellini et doit se cacher dans un placard lorsqu'elle rentre à l'improviste. Il assiste à une conversation téléphonique énigmatique et, bientôt après, est découvert par la jeune femme qui le menace d'un couteau et l'oblige à se déshabiller. Ensuite il est obligé de se cacher à nouveau lorsque Frank (Dennis Hopper), l'homme au téléphone, arrive et d'assister impuissant aux attaques tant physiques que verbales que Rossellini subit de la part de celui-ci.

Qu'il y ait quelque chose de profondément morbide dans la fascination qu'éprouve le héros Jeffrey pour le personnage campé par Isabella Rossellini est parfaitement clair avant même qu'il ne pénètre chez elle. Il est allé jusqu'à faire semblant d'être un technicien des services hygiéniques afin d'avoir accès à son appartement et d'y subtiliser une clef pour y retourner le soir pendant qu'elle se produit dans une boîte de nuit. Il justifie sa fascination auprès de sa fiancée (Laura Dern) en disant qu'il y a quelque chose de bizarre chez cette femme, ce qui est exact, mais le spectateur découvre bientôt que ceci est dû au chantage qu'elle subit de la part de Frank.

La pathologie se trouve du côté de Jeffrey - et de Frank qui n'est qu'une version extrême de celui-ci.

Pénétrer en toute illégalité chez une personne après lui avoir volé une clef sous prétexte qu'elle se comporte d'une façon suspecte n'est déjà pas un comportement tout à fait normal. Or il est tout de suite évident que Jeffrey ne se trouve pas chez la femme pour y chercher des preuves de - quoi? Il y est venu pour *voir*, sans qu'il y ait forcément quoi que ce soit à voir. L'acte même de regarder guide ses pas, car nous avons affaire à un cas classique de scopophilie où le regard est bel et bien cet "objet petit a" analysé par Lacan<sup>3</sup>. Dans la partie de la séquence où Jeffrey fait le tour de l'appartement, Lynch exploite les mêmes stratégies énonciatives que Hitchcock dans *Vertigo* lorsque James Stewart suit Kim Novak à travers San Francisco. Chaque fois que le héros s'arrête pour regarder quelque chose, une coupe nous montre ce qu'il regarde de sorte que le spectateur se trouve à la place du jeune homme.

Cette stratégie se précise et se renforce lorsque le retour inattendu de Rossellini l'oblige le héros à se cacher dans un grand placard parmi tous les vêtements. Lynch aurait pu maintenir la caméra dans la pièce, ce qui nous aurait permis d'observer Isabelle Rossellini tout en sachant que Jeffrey se cache et, sans doute, l'observe lui aussi. Mais Lynch choisit de placer sa caméra dans le placard. Ainsi le spectateur peut observer le jeune homme en train de regarder la femme à travers les fentes dans la porte du placard. En revanche, chaque fois où il y a quelque chose de particulier à voir, la caméra quitte Jeffrey pour nous montrer Rossellini se déplacer. Aussi le spectateur la regarde-t-il à la place de Jef-

3 - "Le regard comme objet petit a". *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Le séminaire Livre XI. Paris, Editions du Seuil, 1973.

frey.

Or Jeffrey prétend, à sa fiancée et à lui-même, qu'il veut en savoir plus long sur la jeune chanteuse et fait passer cette volonté de savoir pour un désir normal. Au niveau conscient il dit sans doute la vérité, mais la situation qui s'impose à lui dans l'appartement est la manifestation du désir : sa volonté de savoir est en réalité une pulsion scopique qui n'ose pas dire son nom. Le fait qu'il se cache pour voir n'est donc que la réalisation de ce désir qui, étant inconscient, ne tient aucun compte des dangers éventuels mais ne pense qu'à sa satisfaction immédiate. Freud a signalé que, si la position d'un sujet peut être passive, ses pulsions sont forcément actives et l'attitude de Jeffrey en est la preuve. Si, au niveau de son désir, Jeffrey est amplement servi, ce n'est pas du tout ce qu'il cherchait. Il se trouve placé devant son désir: *qu'est-ce qu'il veut ?* Sa position est des plus inquiétantes, ainsi que celle du spectateur.

Soudain le téléphone sonne. Par les paroles qu'utilise la jeune femme - "*A vos ordres, Frank*" et "*Oui, Monsieur*" - il est évident que son rapport avec son interlocuteur n'est guère amical, d'autant qu'elle est obligée à ajouter "*Monsieur*" chaque fois qu'elle dit "*Frank*". Tout ce que le spectateur peut tirer de cette conversation énigmatique, du moins en un premier temps, est ceci: elle subit des pressions de la part d'un homme qu'elle connaît bien mais qui lui impose à son égard un comportement respectueux qui cadre mal avec cette relative intimité. Manifestement elle est contrainte de jouer un rôle, sans jamais savoir si ce qu'elle dit correspond à ce que veut l'autre. A travers les dialogues et le jeu de Rossellini Lynch met en scène avec doigté et subtilité la dimension de l'intersubjectivité du désir où ni le sujet ni l'autre ne sont jamais à la place que l'on croit.

Que le spectateur soit lui aussi placé par ce désir devient évident dans la suite de la conversation téléphonique où nous finissons par comprendre que le dénommé Frank a enlevé le jeune fils de Rossellini et qu'elle communique avec le garçon par téléphone. A un moment donné elle s'affole, croyant qu'il y a quelque chose qui ne va pas avec le petit. Manifestement elle déclenche ainsi la fureur de Frank, car elle se calme et prononce les paroles suivantes : "*Je serai gentille, Maman t'aime*". La pause entre les deux phrases laisse supposer que la première est adressée à Frank et la deuxième à son fils Don. Par la suite nous comprendrons qu'il n'en est rien et que nous avons été victimes d'une ambiguïté qui sera cruciale non seulement pour les rapports entre les personnages - surtout entre la femme et Frank - mais également pour la place du spectateur dans la diégèse.

#### IV

La scène où Rossellini découvre l'intrus, le fait sortir du placard et le menace d'un couteau de cuisine mérite que l'on s'attarde un peu sur un élément indispensable à la compréhension de la séquence entière : le renversement des rôles et des positions adoptées par les personnages. Pour commencer, il faut insister sur le fait que le spectateur est placé autrement lors de la découverte. Il est dans le placard avec Jeffrey lorsque celui-ci bouscule quelque chose, ce qui avertit la jeune femme qui va chercher un couteau dans la cuisine et s'approche du placard qu'elle ouvre subitement. Or à partir du moment où elle se rend compte qu'elle n'est pas seule, la caméra - et donc le spectateur - se trouvent dans le séjour. Ceci est crucial pour le fonctionnement du projet du texte. De même qu'il est indispensable que le spectateur remplisse le rôle de



voyeur envers la femme, de même il faut qu'il soit en mesure de comprendre qu'on ne se laisse pas aller impunément à ce genre de perversion. Occuper une position où il observe Rossellini s'approcher du placard lui permet de reconnaître la position pour le moins délicate du héros et, ce qui est essentiel pour la suite, d'occuper une position sadique d'où il verra le voyeur transformé en victime et puni. Par la suite le film effectue des liens entre le comportement pathologique de Frank et celui de Jeffrey de sorte que le spectateur ne peut pas s'empêcher de se reconnaître dans ce comportement. Le spectateur finit toujours par découvrir à ses dépens que sa propre position n'est jamais innocente et neutre.

Lorsqu'elle l'interroge, Jeffrey dit qu'il est venu la voir, ce qui est faux dans le sens "la rencontrer" mais exact dans le sens littéral, celui qui trahit, comme dans un rôle ou certains lapsus, le désir inconscient. Il avoue qu'il l'a vue se déshabiller (elle est maintenant nue sous son peignoir), ce qui provoque la réponse : "*Déshabillez-vous. Je veux vous voir*". L'inconscient de la jeune femme a bien compris le sens du désir de l'autre. Contraint et forcé, Jeffrey enlève tout sauf son caleçon dont elle se charge: à genoux devant lui elle le baisse et se met à embrasser son ventre et ses cuisses, le couteau toujours à la main. Jeffrey tremble violemment, mais la peur se transforme vite en plaisir. A la lumière de ce qui suit il ne faut pas y voir un simple plaisir sexuel éprouvé par un jeune homme caressé par une belle inconnue, bien que ce fantasme joue sans doute. Vu le rôle du couteau et le fait qu'elle lui a coupé la joue lorsqu'il a refusé de décliner son identité, il serait plus plausible d'y voir une manifestation du masochisme: le sujet éprouve du plaisir dans une situation où il est puni de ses offenses réelles ou imaginaires, où il est dominé et

subjugué. Une des grandes découvertes freudiennes, dans ces articles fondamentaux que sont "*Pulsions et destins des pulsions*" et "*Un enfant est battu*", est d'avoir montré jusqu'à quel point une pulsion peut se transformer en son contraire et un sujet adopter simultanément, dans son inconscient, des positions différentes, voire contradictoires.

Avec l'entrée en scène de Frank nous en aurons les preuves éclatantes, mais Lynch nous prépare le terrain de sorte qu'il est impossible de ne prendre Frank que pour un cas extrême : le renversement des rôles se joue à travers la séquence entière. Ainsi la femme adresse la parole sur un ton brutal au jeune homme: "*Bouge pas. Ne me regarde pas. Ne me touche pas ou je te tue*". Puis elle lui demande si cela lui plaît qu'elle lui parle ainsi et il donne une réponse négative. Cet échange prendra toute sa signification quand la femme "joue" pour Frank, mais déjà il est permis d'y repérer une reprise des échanges téléphoniques. Comme nous le verrons tout de suite, elle adopte vis-à-vis de Jeffrey le ton et le rôle qu'elle sera obligée de subir de la part de Frank, tandis que Jeffrey remplit à son égard la position qu'elle adoptera face à Frank. Ainsi la position active et masculine se transforme en position passive et féminine, mais c'est un homme qui la remplit.

Le spectateur comprend très vite à quel genre d'être humain il a affaire en la personne de Frank (Dennis Hopper) dont l'arrivée oblige Jeffrey à occuper à nouveau sa place d'élection dans le placard. Frank est un sadique psychotique dont les rapports avec Rossellini sont vécus comme une espèce de rite entre les deux, mais où la dimension fantasmatique domine chez lui. Dès qu'il entre, elle adopte un ton doux en disant "*chéri*". La réponse ne se fait pas attendre: "*C'est papa, connasse. Mon*

*bourbon! T'es foutue de te rappeler !* " Il est donc permis de dire que les paroles qu'elle a prononcées au téléphone s'adressaient à Frank et à lui seul, car "*chéri*" désigne manifestement un petit garçon et non pas un amoureux. Dans ce jeu Frank remplit simultanément les rôles de fils et de père (sévère).

C'est à ce moment que *Blue Velvet* montre qu'il s'agit d'une mise en abyme de la position spectatorielle : Frank éteint les lumières et le "spectacle" commence. Ce n'est pas un hasard non plus que son premier acte consiste à vouloir regarder le sexe de la femme devant qui il s'installe en lui demandant d'écartier ses cuisses. Comme nous l'a bien montré Thierry Kuntzel, on va au cinéma moins pour voir un film donné que pour voir tout court. Ce n'est pas pour une autre raison que le jeune héros a pénétré chez Rossellini et le fait d'utiliser une clef pour entrer chez X est toujours déjà un signe de vouloir dominer. Or la domination est centrale dans tout ce qui suit.

Ordres, gifles et injures : voilà le lot de la jeune femme. Le premier ordre relève du domaine de la vision, ainsi que le deuxième: "*Me regarde pas !*" Comme tout voyeur et tout bon spectateur digne du nom, Frank veut regarder sans qu'on le regarde: être vu anéantit sa plénitude, son contrôle, lui révèle son véritable statut, celui de dépendre d'un autre et donc de l'Autre. Frank ressemble à l'exhibitionniste tel que Freud le décrit dans *Trois Essais sur la Théorie de la Sexualité* : de même que l'exhibitionniste montre son pénis afin de prouver à la femme qu'elle est inférieure parce qu'elle n'en a pas un, de même Frank regarde le sexe de la jeune femme pour se rassurer. Comme nous le verrons, Frank est arrêté au stade sadico-anal sans être passé au stade phallique. Ou plutôt: il a refoulé ce qu'implique pour chaque sujet humain le

stade phallique pour des raisons qu'il faut essayer de dégager maintenant.

Freud a montré que l'image infantile de l'acte sexuel assimile celui-ci à un acte sadique de domination. Frank maintient cette image mais la retourne comme un gant pour mieux fonctionner: c'est lui qui, sadique, impose sa domination à la femme dont il a peur en tant qu'elle est le lieu du manque. La situation est classique mais réalisée d'une façon directe qui met l'accent sur la dimension pathologique, la volonté de dominer, de blesser, voire de détruire l'autre. Et en effet, lors du stade sadico-anal, l'amour et la haine sont tellement inséparables que la volonté de posséder est assimilée à celle de détruire. Agressivité et pulsion de mort sont intimement liées, comme nous l'a enseigné Lacan, et Frank en est la manifestation.

Comment interpréter le fait que le personnage soit à la fois père et fils ? Ici il ne faut jamais perdre de vue l'enseignement fondamental de Freud déjà évoqué. Frank est un père hyper-autoritaire et un petit garçon narcissique réclamant la satisfaction immédiate auprès de la mère. D'un côté le désir incestueux pour la mère; de l'autre la réaction réprobatrice du père, réaction qu'il déplace pour en faire de Rossellini la victime. Les humiliations qu'elle subit ne sont rien d'autre que la punition que subit le moi de la part du sur-moi lors de chaque déviation de la Loi. La peur d'être vu ou regardé relève surtout de la paranoïa, mais la structure traduit l'angoisse de la part du moi de ne pas pouvoir satisfaire aux exigences impossibles du sur-moi, lesquelles exigences doivent nécessairement s'élaborer dans le contexte d'un narcissisme primaire où le sujet était la perfection même à ses propres yeux.

Toutes les étapes de l'évolution psy-

chique du sujet se télescope dans *Blue Velvet* dans la séquence où Frank hurle "bébé veut baiser", gifle Rossellini lorsqu'elle le regarde, puis simule l'acte sexuel. Avant de se lancer dans cette ultime étape, cependant, il se colle un masque d'oxygène sur le visage et respire profondément. Détail bizarre, voire incompréhensible, mais non pas dépourvu de signification. Une femme peut être mise sous anesthésie si la naissance du bébé s'avère trop difficile. Aussi Frank se met-il à la place de la mère qui accouche, ce qui signifie que ce qu'il craint par-dessus tout est de se trouver en train d'occuper une position féminine, juste la position qu'occupe Jeffrey lorsque sa scopophilie se retourne contre lui et il devient l'objet du regard et du sadisme d'une femme.

La simulation de l'acte sexuel semblerait indiquer que Frank est impuissant, mais la situation est plus compliquée. Il ne s'agit pas de dire qu'il se comporte ainsi envers la femme parce qu'il est impuissant, mais que son désir, impossible et inavouable, l'a rendu impuissant. Et ce désir, c'est le désir incestueux. Il veut posséder la mère, ce qui suppose avoir éliminé le père. Juste avant de simuler l'acte sexuel, il joue par terre avec des ciseaux en disant: "*Papa vient!*" On peut difficilement être plus explicite! Si Frank bat la jeune femme, c'est parce que son masochisme s'est transformé en sadisme afin d'éviter de reconnaître son désir coupable. Il mérite un châtiment exemplaire, aussi devient-il celui qui punit, qui exige qu'on lui obéisse. Et, bien entendu, c'est une femme qui subit ces violences, car c'était une femme qui a fait naître ces sentiments coupables.

Bien que Frank soit un cas suffisamment extrême pour qu'aucun spectateur ne puisse se reconnaître consciemment en lui, il n'en est pas moins vrai qu'il affiche, en ce

qui concerne la pulsion scopique, un comportement qui le lie d'une façon on ne peut plus directe à Jeffrey à qui le spectateur s'est identifié. Si Frank fait peur, l'angoisse dont il est à l'origine n'est que la surdétermination de ce que nous ressentons depuis la scène où le héros est menacé par la femme. Le plaisir spectatorial se transforme en angoisse à travers la reconnaissance inconsciente de la véritable nature de son désir. Il est même douteux que le plaisir soit vraiment au rendez-vous, car le sentiment de culpabilité prévaut déjà chez Jeffrey et sa fiancée et se renforce lorsque celui-là échappe de justesse à ce qu'on le découvre. Car son voyeurisme s'affiche sans ambiguïté de sorte que le spectateur se trouve écartelé entre diverses positions morales et psychiques.

Comme je viens de le signaler, Frank punit la femme parce qu'elle - ou: toute femme - lui rappelle un désir inavouable: c'est donc la faute de la femme. La scène où Rossellini menace Jeffrey n'est donc que le renversement de la scène où Frank la menace, fonctionnant ainsi comme la manifestation à l'intérieur du discours du film d'un préjugé répandu contre les femmes. *Blue Velvet* ne reproduit pas ce préjugé: il le met en scène pour mieux le déconstruire et en révéler les structures inconscientes et libidinales. D'où, me semble-t-il, la signification des plans où Rossellini se déplace dans son appartement en slip et soutien-gorge et sur lesquels je vais terminer cette partie de l'analyse.

La jeune femme rentre chez elle et ôte sa robe tout de suite. Pourquoi? Il y a une tension apparente entre l'énoncé et l'énonciation. Au niveau de l'énoncé, il s'agit d'une femme qui rentre fatiguée, mais il est permis de se poser une question: un homme se comporterait-il ainsi dans un film? Si un homme se déshabille, le film ne

va certainement pas insister sur sa beauté plastique de la même façon, ce qui semblerait rendre douteux, sur le plan idéologique, les plans où on voit ainsi dévêtue la jeune femme.

Il serait possible de prétendre qu'au niveau de l'énonciation - toujours niée par l'énoncé - il est question d'assouvir la scopophilie spectatorielle. Mais on peut retourner ce "droit" contre celui qui exploite, ne serait-ce qu'inconsciemment. Car une personne presque nue est en position de faiblesse, et c'est justement la faiblesse du personnage féminin que le film met en scène pour en dénoncer les résultats, résultats qui ne laissent aucun doute. Aussi le spectateur, en jouissant du corps dévoilé d'Isabella Rossellini, est-il pris dans un engrenage dont le point culminant est l'irruption de Frank et le supplice de la femme. Par ailleurs, elle se déshabille "pour" le héros, dans la mesure où il cherchait à la "voir". Sa nudité est la réalisation du fantasme masculin et *Blue Velvet* montre où peuvent mener des fantasmes semblables.

## V

Dans la mesure où le titre même du film de Powell désigne un voyeur, il n'est guère étonnant que la scopophilie fournisse les éléments de base du scénario. Ce qui est décisif dans ce film extraordinaire et littéralement exceptionnel, c'est le rôle qu'y joue la caméra du héros. Celui-ci filme des femmes au moment de leur mort, mort dont il est lui-même responsable. Qui plus est, les victimes se regardent au moment de mourir dans un miroir attaché à la caméra. Par la suite le héros regarde les films chez lui.

Je me limiterai ici aux éléments les plus percutants de la première séquence du film<sup>4</sup>. Nous voyons un homme s'approcher d'une prostituée et se mettre à la filmer. La caméra est cachée sous son manteau. D'entrée de jeu le spectateur est impliqué dans l'énonciation. Si l'appareil se trouve à la hauteur de la taille de l'homme, nous voyons la prostituée lui adresser la parole de face. Or pendant toute la première partie de cette séquence - je reviens à l'instant sur son découpage en deux parties - le spectateur voit à travers l'objectif d'une caméra. Je dis bien "d'une" et non pas "de la", pour la simple raison qu'il y a non-coïncidence radicale entre la caméra de l'énonciation et celle de l'énoncé. Dans la mesure où celle-ci se situe au niveau de la taille, il est physiquement impossible qu'elle nous fournisse les images qui défilent à l'écran. Nous voyons donc ce qui se passe par l'intermédiaire de la caméra du réalisateur du film (sujet de l'énonciation) et non pas de celle du "réalisateur" dans le film (sujet de l'énoncé). Le voyeurisme meurtrier du personnage central est donc le nôtre.

Cette mise en place - littéralement, mais également psychologiquement, comme nous allons le voir - du statut réel et réellement scopophilique du spectateur - se maintient du début à la fin du film, sans faille. D'où la gêne et l'angoisse qui s'en dégagent, et ce dès le premier plan: un oeil qui, fermé, s'ouvre soudain et regarde les spectateurs. Nous sommes donc prévenus. Passons en détail quelques éléments de ce début si remarquable.

Bien entendu, le film ne dévoile pas tous ses secrets tout de suite : maintenir l'énigme pendant un certain temps revient à insister sur le déplaisir, l'angoisse et, sur-

4 - Avant d'accepter d'écrire cet article je m'étais déjà engagé à écrire une étude détaillée de *Peeping Tom* pour la revue *Caliban* (université de Toulouse-Le Mirail). Aussi ai-je choisi de me relever que les éléments les plus pertinents pour cette étude.

tout, cette volonté de savoir qui est à la base du voyeurisme. Aussi n'apprenons-nous pas ici qu'un des pieds de la caméra du héros cache une espèce de pointe qu'il enfonce dans la gorge de sa victime au moment de filmer. En revanche, nous voyons bien la surprise, puis la terreur et l'horreur sur le visage de la malheureuse. Dans la mesure où, forcément, elle nous regarde, nous ne pouvons pas nous soustraire à une certaine responsabilité pour ce qui est en train de se passer.

Il me semble que deux détails surtout de l'ouverture du film sont à retenir. Comme je viens de le signaler, celle-ci est en deux parties. En un premier temps nous accompagnons l'homme chez la prostituée et participons par le biais de notre regard au meurtre de la femme. En un deuxième temps nous assistons à une "reprise" de la séquence chez le meurtrier. Nous le voyons installé devant un écran - rien ne nous est épargné dans le domaine de l'identification en train de contempler les images qu'il a filmées. Nous revoyons donc ce que nous avons vu. Ou plutôt: nous ne revoyons pas, justement. Qu'est-ce qui se passe ?

D'une part, certains détails manquent; d'autre part, des détails supplémentaires apparaissent. Nous assistons donc à une version *après montage*, ce qui revient à mettre en évidence un fait simple : toute mise en scène implique toujours une intervention au niveau de l'énonciation, intervention qui peut varier à la suite d'une intervention ultérieure. C'est bel et bien le processus même de tourner un film pour le cinéma qui nous est présenté, ce qui signifie que l'institution cinématographique est impliquée dans cette représentation du voyeurisme.

Cette observation vaut surtout pour les détails qui ont "sauté" lors du montage, sauf que le héros n'a pas effectué ce mon-

tage: c'est donc l'énonciation du film *Peeping Tom* qui est visée ici et non pas celle du film dans le film. Ici comme partout, ce qui est en jeu est le statut du spectateur qui va au cinéma, statut systématiquement assimilé à celui du cinéaste de l'énoncé, voyeur et assassin. Situation peu confortable pour le spectateur, mais ses peines viennent tout juste de commencer.

Si nous examinons les détails qui viennent s'ajouter à la première "version" du film dans le film, la situation est encore plus intéressante. Prenons le moment le plus pénible : celui où l'homme avance sur la prostituée pour lui enfonce la pointe dans la gorge et la filmer. Cette partie de la séquence se termine sur un gros plan de sa bouche ouverte. Or cet élément se prolonge d'une façon décisive lorsque nous revoyons le film chez l'homme: d'une part la caméra s'approche davantage de la bouche; d'autre part elle effectue un travelling arrière à un moment donné. Ce mouvement de l'appareil, absent lors de la première version, ne peut donc provenir que de la caméra de l'énonciation et non pas de celle de l'énoncé. Insister ainsi sur une mort violente et atroce revient à impliquer le spectateur aussi directement que possible dans les conséquences de son désir de voir.

Si nous donnons une interprétation plus explicitement psychanalytique de cette bouche, il est permis d'y voir inscrit dans la diégèse le stade oral de tout sujet spectateur. Il s'agirait d'une projection vers l'extérieur d'une pulsion interne au sujet qui regarde, pulsion qui consiste à vouloir tout *dévoré* dans une tentative de maintenir sa plénitude, de nier le manque et l'entrée dans le Symbolique, de rester maître de tout. Un cas de narcissisme primaire.

Dernier clou dans le cercueil de l'innocence et la neutralité du spectateur et un élément qui s'affiche avec une telle éviden-

ce qu'il m'a fallu plusieurs visions du film pour m'en apercevoir. Comme nous l'a montré Freud, ce qui relève de l'évidence des sens est ce qui est le plus souvent refoulé! La première partie de la séquence, qui va donc du début du film (l'oeil qui s'ouvre) jusqu'à la mort de la prostituée, est en couleur, agrémentée de voix et de bruits. La deuxième partie est en noir en blanc et muette. Ce qui insiste sur la différence radicale entre énonciation et énoncé, met le spectateur fermement du côté de celle-là et affirme sans ambiguïté aucune que la scopophilie primaire se trouve au niveau de *Peeping Tom* et de ceux qui sont venus donner libre cours à leurs désirs. Sauf que ce désir n'est point libre et que prétendre le contraire équivaut à une mise à mort de l'autre, faute de pouvoir assumer la pulsion de mort chez soi-même<sup>5</sup>.

## VI

Bien qu'il ait fallu attendre vingt ans après les débuts de Lang à Hollywood pour que l'on prenne au sérieux ce cinéma rigoureux et sans compromis (je pense ici aux interventions de Jacques Rivette et de Raymond Bellour), il est inutile d'insister davantage sur la dimension morale et éthique de l'image chez ce cinéaste exemplaire. En revanche, si la critique traditionnelle n'a jamais rien compris au système langien, on ne peut pas en dire autant de la critique anglaise lors de la sortie de *Peeping Tom*. Au contraire, elle a trop bien compris le film, tout en n'y comprenant rien. L'accueil confinait à l'hystérie : la langue devenait le signifiant d'un symptôme. Aussi un critique a-t-il écrit qu'il aurait fallu jeter le film aux

WC et tirer la chaîne, bien que la puanteur eût risqué de perdurer. Il est évident que cette jolie image en dit plus long sur son auteur que sur le film de Powell, sur la régression de celui-là au stade sadico-anal et sur le retour du refoulé: castration et pulsion de mort. Il y a certaines formes de réalisme trop réalistes.

Revenons à *Blue Velvet* dans cette optique-là et ne sous-estimons pas la portée subversive, voire politique, de ce film. S'il est moins direct et brutal que *Peeping Tom*, il ne faut pas se limiter à le constater. Car les liens que l'on peut tisser entre Jeffrey et Frank et que je crois avoir mis en évidence en disent long sur la société américaine représentée dans le film. Si le spectateur rejette le personnage de Frank, c'est pour finir par mieux s'identifier à Jeffrey, ce qui est précisément le but du film. Et le résultat est d'un noir pessimisme.

L'action de *Blue Velvet* se déroule dans une petite ville que le film (re)présente comme le paradigme de l'Amérique moyenne. Je prétends qu'à la lumière de ce que nous y avons vu il est impossible d'interpréter la fin au premier degré : ces images, parfois au ralenti, d'employés municipaux souriants relèvent d'une parodie décapante, dans la mesure où ce que le film a montré peut refaire surface à tout moment et se mettre à nouveau à perturber l'ordre établi. La pathologie ne se résume pas dans un personnage fou mais dans un comportement névrosé qui est d'autant plus inquiétant qu'il se trouve chez un jeune homme qui est le signifiant privilégié de la moralité de cette Amérique. Si Jeffrey est le parfait héros et mari, il n'y a peut-être pas de quoi se réjouir...

5 - Cette problématique revient dans plusieurs films récents mais, évolution des moeurs oblige, il est question de la vidéo. Voir *Videodrome* (David Cronenberg, 1982), *Henry: Portrait of a serial killer* (John McNaughton, 1986), *Sex, Lies, and Videotape* (Steven Soderbergh, 1989) et *Benny's Video* (Michael Haneke, 1992).

Quelle vision (dans tous les sens du terme) le film nous livre-t-il ? Il montre que la normalité et la moralité bourgeoises n'existent que parce qu'il peut y avoir transgression à leur égard. Que le désir peut se manifester à tout moment et que le mariage - maison, jardin et enfants à l'appui - est un rite destiné à conjurer le mauvais sort qu'est l'inconscient qui n'insiste pas moins, quand même. Dans un monde où le désir consiste à draguer sa future épouse, l'interdit qu'au niveau du fantasme, du petit scénario que tout jeune homme digne du nom se fabrique à longueur de journée ou d'année dans une tentative d'y trouver l'objet petit *a* voué à rester obstinément hors de portée. Dans la mesure où le complexe d'Oedipe relève de la vie quotidienne voire banale, il est logique que Lacan ait mis le fantasme du côté de la réalité<sup>6</sup>.

Dans *Blue Velvet* le héros met en scène un scénario, quitte à le désavouer à la fin<sup>7</sup>. Dans ce scénario Isabella Rossellini, c'est la Femme énigmatique, le danger, la

source de tous les mystères (*Blue Velvet* est bel et bien une version revue et corrigée du film noir des années quarante), mais également la réalisation d'un désir qu'on reconnaît à son corps défendant<sup>8</sup>. Laura Dern, c'est la jeune femme pure et bienpensante du mythe de *Peyton Place*; et pourtant c'est elle qui constitue le seul choix possible pour le héros.

La pute et la vierge : les deux formes de la mère et donc du désir incestueux, de ce désir qui est interdit justement parce qu'il est impossible, l'irruption du Réel non-symbolisable. En fin de compte *Blue Velvet* est un film sur la Chose, l'objet impossible qu'on ne saurait posséder, dont on ne saurait trop s'approcher, quitte à ne plus le trouver beau mais hideux, monstrueux et obscène<sup>9</sup>. D'où le plan étonnant où la chanteuse, nue et meurtrie, surgit brusquement dans le cadre - c'est le cas de le dire - de l'intimité du héros et de sa fiancée. Manifestement elle s'est trompée de film: elle devait figurer dans *La nuit des morts-vi-*

---

6 - Voir Slavoj Žižek: *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock*. Paris: Navarin, 1988, pp. 24-5.

7 - Lors d'une discussion Réda Bensmaïa a utilisé le terme "scénario" pour cerner ce que l'on pourrait bien appeler le "comportement "clivé" du héros, ce qui m'a permis d'y voir plus clair. Qu'il en soit ici remercié.

8 - Une petite précision s'impose. Si *Blue Velvet* reprend le thème de la femme mystérieuse, le film ne relève pas de la même idéologie que la plupart des films des années 40 concernant la Femme. La chanteuse n'est "dangereuse" pour le héros qu'en raison des fantasmes de celui-ci, tandis que la responsabilité masculine dans le film noir classique n'est engagée que parce que la femme existe déjà en tant que tentatrice à redouter. Voir, entre autres, *The locket* (John Brahm, 1946), *Out of the past* (Jacques Tourneur, 1947), *The lady from Shanghai* (Orson Welles, 1948) et *Angel face* (Otto Preminger, 1952). Mais les films de Tourneur et de Preminger ont su mettre en scène la pulsion de mort du héros d'une façon explicite.

9 - Voilà ce qui explique la séquence dans la salle de bain dans *The shining* où la belle jeune femme - personnage maternel dans l'inconscient du garçon - se transforme en vieille sorcière hideuse. Ou la façon dont la machine à écrire du héros du *Naked lunch* (*Festin nu*) de David Cronenberg (1991) se transforme en insecte/sexe féminin. Pour changer de registre, c'est à travers les signifiants les plus banals de la vie quotidienne que l'univers de la famille mis en scène dans un film aussi rigoureusement réaliste que *Le 7 e continent* (Michael Haneke, 1989) bascule du côté de l'angoisse incompréhensible, de l'horreur et de la mort: réveil, montre, pantoufles.

vants (1968) de George A. Romero <sup>10</sup>. Or qu'est-ce que c'est qu'un mort-vivant, sinon le père sévère qui, mort et éliminé par le désir du fils, revient punir celui-ci ? <sup>11</sup>. La chanteuse et la fiancée permettent à Jeffrey de refouler son désir par le biais de deux scénarios où il réalise deux versions du même désir pour mieux choisir le "bon", évacuer la dimension interdite et donc traumatisante de ce désir et contribuer, bon père de famille, au bon fonctionnement de la société. Il doit apprendre "*qu'il n'y a pas de Souverain Bien - que le Souverain Bien, qui est das Ding, qui est la mère, l'objet de l'inceste, est un bien interdit, et qu'il n'y a pas d'autre bien.*" <sup>12</sup>.

A la fin la chanteuse et son fils sont

réunis, mais pas dans le même espace que le jeune couple. Déplacée, la chanteuse peut disparaître pour le héros, faisant partie ainsi de ces femmes mystérieuses qui disparaissent et dont Zizek a analysé la fonction et la signification chez Hitchcock. S'il est vraisemblable que Jeffrey n'intervienne pas pour sauver la jeune femme des agressions d'un psychotique, au niveau du désir qui se manifeste à travers sa scopophilie, il ne souhaite pas intervenir car Frank réalise à sa place (dans tous les sens du terme) ce désir qui n'osera jamais dire son nom, tout en s'affichant par le regard. Et il le réalise pour le spectateur aussi.

**Raynold HUMPHRIES,**  
université de Lille 3.

---

10 - Le titre de ce film est cité dans les dialogues du prochain film de Lynch, *Wild at heart (Sailor et Lula*, 1990).

11 - Zizek fait une observation allant dans le même sens à propos de *Hamlet* dans le livre cité ci-dessus, note 6 (p.153).

12 - Jacques Lacan : *L'éthique de la psychanalyse*. Le Séminaire Livre VII. Paris: Seuil, 1986, p.85.



**Le film de fiction et l'industrie  
de fabrication-falsification de  
l'information**

**ou qu'est-il arrivé avec "c'est arrivé près  
de chez vous"**

par Olivier CHANTRAINE



**L**es populations spectatrices ne peuvent certes pas tout savoir du terrorisme, mais elles peuvent toujours en savoir assez pour être persuadées que, par rapport à ce terrorisme, tout le reste devra leur sembler plutôt acceptable, en tout cas plus rationnel et plus démocratique"

Guy Debord

En 1967, Roland Barthes concluait son article *"Le discours de l'histoire"* par la référence à "l'effet de réel", tel qu'il se met en place autour de l'énoncé aveuglant de "l'objectivité": "C'est arrivé":

*"En d'autres termes, dans l'histoire "objective", le "réel" n'est jamais qu'un signifié informulé, abrité derrière la toute puissance apparente du référent. Cette situation définit ce que l'on pourrait appeler l'effet de réel. L'élimination du signifié*

*hors du discours "objectif", en laissant s'affronter apparemment le réel et son expression, ne manque pas de produire un nouveau sens, tant il est vrai, une fois de plus, que dans un système toute carence d'élément est en elle-même signifiante".*

Qu'ils aient ou non lu, ou relu, Roland Barthes, c'est dans le plat de cet "effet de réel" que Rémy Delvaux, André Bonzel et Benoît Polvoerde mettent les pieds, faisant des vagues, avec leur film: *"C'est arrivé près de chez vous"*<sup>1</sup>.

Un film qui, de première évidence, "dérange", s'attirant d'inévitables accusations de mauvais goût, d'obscénité, ou d'outrance. Qui "dérange", surtout, au sens qu'il s'empare, sans égard pour la banalité et son ordre, d'une série d'éléments, d'ordinaire quasi-invisibles, du spectacle quotidien, pour les déplacer.

Je voudrais décrire ici comment ce film est un exemple, parmi quelques précieux autres, des *"grains de sable de l'image par lesquels il y a urgence à gripper la machine du "visuel"* (Debray 92) ou du "spectacle" (Debord 67, 92)<sup>2</sup>, à déconstruire les mécanismes de fabrication-falsification du réel qui structurent la médiasphère contemporaine au profit de la "théâtrocratie" (Balandier 93).

---

1 - **C'EST ARRIVE PRES DE CHEZ VOUS** (Belgique 1992) Réalisation: Rémy Belvaux, André Bonzel et Benoit Poelvoorde. Scénario: Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoit Poelvoorde et Vincent Tavier. Montage: Rémy Belvaux, Eric Dardilly, Clotilde François. Interprétation: Benoit Poelvoorde, Jacqueline Poelvoorde Pappaert, Nelly Pappaert, Hector Pappaert, Jenny Drye, Valérie Parent, Rémy Delvaux, André Bonzel. Produit par Les Artistes Anonymes. Distribution: AAA. Durée: 1H 35.

2 - Cf. mon article dans VST sept.oct 92, Certains l'aiment faux et l'éditorial de Thierry Jousse dans les Cahiers du Cinéma de nov.92, qui traitent des mêmes exemples: Colomb-Depardieu et Madonna. Thierry Jousse y écrit notamment: "L'une et l'autre, grains de sable de l'image, excèdent les convention de la représentation, et, tel un virus informatique, grippent la machine à produire du visible. Ils font ainsi naître un nouveau questionnement éthique et esthétique, mettant en danger notre rapport à l'image, avec tous les dérapages que cela suppose".

## 1/ Un montage de pastiche aux modèles bien connus.

Un premier niveau de lecture possible de ce film y repère une série de caricatures, de citations, de "clins d'oeil" qui l'installent dans l'univers de référence d'une culture mêlant faits divers français et belges, documentaires et reportages TV, reality shows, scénographie du journal télévisé, sagas criminelles et terroristes.

On peut repérer ainsi, parmi les principaux modèles évoqués, une série de thèmes narratifs, associés aux stéréotypes récurrents de cette culture hétéroclite:

- "L'affaire Grégory", fait divers mythique, dont la victime resta longtemps l'éponyme <sup>3</sup>.

"Le-petit-Grégory", fut, comme "tout le monde le sait", noyé dans une rivière, la Vologne, après avoir été ficelé. La justice erra une dizaine d'années, les juges d'instruction se succédant. L'erreur judiciaire fut frôlée. L'enquête, la rumeur et la presse à sensation se focalisèrent longtemps sur l'hypothèse de la culpabilité de la mère de l'enfant, dont le mobile, passionnel, aurait été, d'après la légende qui survivra sans doute à la décision de justice, de se venger d'une tyrannie patriarcale dans l'anéantissement d'un héritier mâle surinvesti par tous les protagonistes.

Quelque chose comme la revanche d'Iphigénie pour les comparatistes, et, pour les docteurs Cottard amateurs de formules toutes faites, l'occasion qui permit à l'écrivain Marguerite Duras de faire naître un syntagme qui figea <sup>4</sup> aussitôt, "*sublime, forcément sublime*". On ne compte plus les conclusions ou titres de "papiers" que ce mot orna de sagesse pseudo-paradoxe,

vêtit de "prêt-à-publier". Parmi les plus récents on trouve par exemple dans le n°1 de Globe-Hebdo:

*"Subliminal, forcément subliminal"...*

La décision de non-lieu reconnaissant l'innocence de la mère est quasi-contemporaine de la sortie du film; on perçoit d'ores et déjà qu'elle sera sans prise sur le mythe, ses épisodes-clés, son potentiel imaginaire, son répertoire de variantes, à propos desquels Gérard Miller écrit :

*"Héroïne de la haine familiale, Christine Villemin a décidément émergé à temps. Et elle a offert, à une époque où les savants malmenaient les mères, le visage d'une maternité destructrice."*

Le film fourmille de références à la thématique de cette affaire: il s'ouvre sur une leçon de physique appliquée au comportement et au lestage des corps humains plongés dans l'eau, en insistant lourdement sur le cas des enfants...

Ensuite, dans un bistrot, une digression du tueur donne la recette du "petit Grégory", cocktail assaisonné d'une olive lestée d'un sucre, auquel elle est attachée en vue d'une compétition de comptoir que gagne celui dont "le petit baluchon" reste le plus longtemps arrimé, dont l'olive remonte le plus tard à la surface...

- "Les tueurs fous du Brabant", saga politico-médiatique par laquelle un groupe mystérieux de gangsters se livra pendant plusieurs mois à des hold-up pimentés "d'ultra-violence", au sens illustré par *Orange Mécanique*, de Stanley Kubrick, jouant un rôle proche de celui des terroris-

3 - Curieusement, ce n'est que depuis le non-lieu prononcé en faveur de sa mère qu'on entend "affaire Villemin": il est vrai que dorénavant c'est la mère qui apparaît victime d'un imbroglio médiatico-judiciaire.

4 - Cf. "Le paradigme des expressions figées dans Du côté de chez Swann " et "A l'ombre des jeunes filles en fleurs" in *Le métalangage dans A la Recherche du Temps Perdu*, O. Chantraine 1988, pp. 194-212.

tes italiens, et laissant planer le sentiment d'une étrange coordination tueurs-médias-police.

- Le reporter mort au champ d'honneur donnant lieu à une épitaphe au journal de 20 H.

Séquence pastichée à plusieurs reprises par le film, par un gag de répétition: les pseudo-reporters complices du tueur étant abattus les uns après les autres par des balles plus ou moins perdues, leur éloge funèbre est débitée, comme il est d'usage, par un présentateur ému jusqu'aux larmes, saisi en gros-plan par la caméra...

Le mauvais goût veille, et l'auditeur attentif repérera que l'adressataire des condoléances est chaque fois, pour chaque martyr, la même veuve, en attente de la même maternité, vite consolée, vite recyclée, toujours disponible : topique inconvenant du discours de convenances...

- Le "sniper" de Sarajevo, anti-héros récurrent des magazines T.V. de reportage, à qui l'on tend un micro entre deux tirs sur d'innocents passants, que l'on suit caméra au poing dans sa course dans les couloirs d'immeubles vides. Que l'on retrouve lors de reportages ultérieurs, coiffé différemment, plus ou moins meurtri, comme un héros de feuilleton populaire. Plusieurs séquences du film évoquent les images chaotiques qui signent ce type de pseudo-direct, faisant "comme si" le reporter courait, hâletait, prenant les images dans le sifflement des balles et mettant le téléspectateur, par caméra interposée, au coeur de l'action, ou, plus exactement, de l'intrigue.

#### Le viol

On sait que le viol est une technique de base du terrorisme, privé ou étatique, et la période récente a illustré abondamment les ambiguïtés et paradoxes du viol réel comme arme de guerre et du viol médiatisé comme arme, à double tranchant, de la

guerre médiatique.

Les images de viol, et surtout les témoignages, à visages et voix plus ou moins voilés, des violeurs "en service commandés", et des violées "martyres de la cause juste", ont été un exemple récurrent pendant plusieurs semaines de "l'effet de réel" évoqué plus haut : la référence aux "faits" imposée médiatiquement par les images interdisant, comme caduque et hors-sujet, l'interrogation sur la vérité et le sens.

Alors, bien sûr, l'équipe de nos pseudo-reporters belges se vautre longuement dans un viol en réunion, avec assassinat, et complaisamment filmé....

C'est l'un des scandales de ce film, que de reprendre et caricaturer ainsi systématiquement les paraboles, fables, morales et incantations les plus fondatrices, les plus évidentes du spectacle quotidiennement médiatisé, et il n'est donc pas étonnant que certains critiques aient limité, censuré la portée de ce travail de décapage en ne voulant y voir qu'une pochade de portée limitée, une plaisanterie d'étudiants de mauvais goût s'en prenant à la seule rubrique des faits divers.

Mais il faut, au contraire, y reconnaître un travail de déconstruction en profondeur des manipulations politico-médiatiques et de leurs thématiques récurrentes.

## 2/ La mise en abyme du mode de production et de diffusion des images

En effet, l'essentiel n'est peut être pas dans la série des séquences gags et anecdotes qui font la carrière criminelle du héros de l'histoire, mais plutôt dans le dispositif de reportage fictif qui fonde la narration du film. Ce dispositif de reportage fictif repose sur les complicités réciproques du tueur avec le film, et des cinéastes avec

les meurtres. Le premier aspect est porté à son comble lorsque le tueur décide de boucher de ses propres deniers les trous de la production, le second aspect culmine lorsque l'équipe de tournage participe au viol, ou qu'un reporter se voit récompenser par le tueur qui lui prête le revolver énorme : "cette fois tu peux le faire toi-même".

Or, le reportage fictif est devenu un genre très présent sur les écrans, notamment dans le cadre des "vraies" émissions d'information, comme en témoignent les aventures de Patrick Poivre d'Arvor et, moins anecdotiquement, la production médiatique de la guerre du Golfe, "Tempête du désert" ou de l'intervention U.S. en Somalie, "Restore Hope".

#### a/ Que reproche-t-on à PPDA ?

En France, le débat sur l'information et le commentaire a subi de curieux déplacements, dont le personnage de Patrick Poivre d'Arvor, dit "PPDA" est, en France, une topique récurrente <sup>5</sup>.

Les maladresses chroniques du présentateur-vedette du journal de TF 1 en font la figure incontournable de l'interrogation sur la fabrication-falsification de l'information et des interférences de celle-ci avec l'éthique du journalisme.

Il devenait de plus en plus probable qu'on allait faire "un exemple": effectivement le personnage est monté en grade, a vu ses responsabilités encore accrues dans la rédaction de TF 1, au même moment où Michèle Cotta, ancienne membre des instances de régulation de l'audiovisuel, fut

invitée à user ailleurs de son esprit critique professionnel...

Aussi me semble-t-il intéressant de se demander ce que l'on reproche, ou plutôt récompense chez ce bouc émissaire récidiviste.

Rappelons quelques anecdotes :

- interviewant l'actrice Béatrice Dalle, il sort du "sujet" préparé à l'avance, prenant prétexte de similitudes entre "le personnage à l'écran" et "l'actrice à la ville", il met en cause insidieusement la personne privée. La riposte est immédiate : il se fait ridiculiser publiquement, accuser de ne pas avoir visionné le film dont il parle, épingler pour de mystérieuses lettres - d'adolescent fanatiques ? - dont il aurait encombré la boîte à lettres de la comédienne, montrer du doigt comme n'ayant même pas su lire attentivement les fiches fournies par ses assistants.

- faisant le compte-rendu d'une conférence de presse de Fidel Castro à la Havane, il présente un faux interview: montage en studio de pseudo-questions servant à amener les vraies réponses de Castro. La "profession", en particulier *Télérama*, se fait rapidement un plaisir de dénoncer le "bidouillage".

- il laisse imprudemment exploiter son image par un escroc qui éblouit des pharmaciens par ses relations dans le monde médiatique pour les rendre vulnérables à une arnaque financière.

L'impunité, les promotions et le succès constant du personnage obligent à reconnaître que somme toute "on" n'a pas grand-chose à reprocher à PPDA.

5 -Patrick Poivre d'Arvor, "présentateur-vedette", selon l'expression consacrée, de TF 1 est le personnage central de nombre de petites histoires de la communication en France. Le PAF (Paysage Audiovisuel Français) est actuellement fortement marqué par la concurrence qui l'oppose à Bruno Masure, présentateur-vedette d'Antenne 2, adepte, ce dernier, du scepticisme, du deuxième degré, des calembours et, parfois, des diversions clownesques. De sorte qu'un dramaturge pourrait retrouver là quelque chose de l'opposition d'un clown blanc enfariné, PPDA, et d'un Auguste, Masure.

Par contre une autre question risque de nous en apprendre plus long : se demander *qui* reproche quelque chose à PPDA ?

Se poser cette nouvelle question, c'est prendre conscience que Castro, par exemple, ne lui reproche rien. Il n'a pas fait de correctif, ni de mise au point après l'interview "bidonnée" par TF 1 qui fit couler tant d'encre. Le leader cubain avait bien tenu les propos qui lui étaient prêtés, mais pas à l'équipe de journalistes qui s'arrogeait la gloire, une partie de la gloire... d'avoir participé à une conférence de presse à la Havane...

Aussi ne lui parut-il, sans doute, pas nécessaire d'intervenir dans une affaire entre journalistes.

Cette interview n'était pas "fausse", mensongère, c'était "un faux": le document disait vrai sur tout, sauf sur lui-même. Mensonge sui-référentiel : il mentait quant à lui-même.

On voit là qu'il faut distinguer, dans la pratique de l'information et son analyse, diverses manières de s'adonner à la falsification: et donc divers sens à cette activité.

On peut entendre par "falsification" ou bien la fabrication d'images fausses ("Timisoara"), ou bien l'usurpation de l'auctorat d'images et textes relativement non-mensongers dans leur référence au réel (PPDA).

Curieusement, ou plutôt symptomatiquement, c'est le deuxième aspect qui occupe plutôt la vedette dans les débats et scandales de l'information : la déontologie des journalistes, conçue principalement comme mode de régulation du marché de l'information dans le respect des règles libérales - c'est-à-dire le plus souvent impériales, américaines - de la concurrence semble la chose la plus importante.

Les pessimistes y verront que les enjeux socio-économiques du marché et les

enjeux politiques du contrôle de la sphère de la spectacularisation ont pour le moment renvoyé aux oubliettes les enjeux de la démocratie, du débat public, de l'information et de la connaissance.

Les naïfs et pseudo-naïfs croiront, eux, que les règles du marché s'identifient à long terme aux règles de la morale et du bon sens.

Nous nous contenterons, dans les limites du présent article de noter que ce qui intéresse d'abord ici, c'est la représentation que les professionnels de l'information élaborent d'eux-mêmes.

### **b/ Le Golfe : images d'une geste**

En matière de guerre, non plus, ce n'est pas la vérité de la relation du réel qui fait le souci principal de la médiasphère.

L'essentiel c'est l'image.

Le clou de la représentation de la guerre du Golfe, on s'en souvient, était la magnification des moyens électroniques et satellitaires qui permettaient de faire du territoire de l'ennemi un espace transparent, et, corrélativement celle de l'efficacité avec laquelle on avait rendu, dès le début du conflit, ce même ennemi "aveugle".

Mais cette auto-célébration du visuel ne fut pas limitée à la sacralisation de cette version moderne et cosmique du panoptisme. Il fallut aussi que les images, et, avec elles, leurs producteurs, manipulateurs, transmetteurs et interprètes, soient les héros omniprésents de cette guerre :

- image technique, cybernétique, de l'immonde missile "Scud", captée par des avions invisibles, transmise par des satellites aussi lointains que doués d'ubiquité, vers des espaces de traitement aux antipodes, image décodée et traduite en signaux

et instructions pour les fameux "Patriots", pointés, armés et tirés par le même réseau <sup>6</sup>

- image lamentable, hyperréaliste, des lambeaux et fragments du même missile Scud, abattu aussitôt, et inventorié soigneusement, religieusement, dans ses parties : toute magie exorcisée, tout mystère chimique ou biochimique nié "pour cette fois", mais bien sûr, simultanément, confirmé et rabâché au niveau des "intentions", "ce qui compte"

- radiographie du territoire ennemi, avant, et après les missions de bombardement, permettant les bilans les plus fantaisistes et les plus incompréhensibles, radiographie au service de la "guerre chirurgicale", prise insupportablement, diaboliquement, en défaut par les leurres innombrables de l'ennemi, qui ne seront évoqués par les fabricants d'images que comme des preuves supplémentaires de l'hypocrisie et la félonie de l'empire du *faux-semblant*

- image, plus traditionnelle, évoquant les films de guerre ou les jeux électroniques "d'arcades", par laquelle le téléspectateur, identifié au pilote d'un avion de combat, suivait "comme" par les appareils de visée de celui-ci, le déplacement des camions jordaniens, palestiniens et irakiens qu'il "fallait" détruire...

- image télévisuelle moderne, "à chaud", produite, émise et reçue en pseudo-direct par CNN; en réalité multi-diffusée à intervalles brefs, le léger différé et la répétition servant au colmatage des distorsions de temporalité entre le processus réel et celui de la production-émission-réception de sa représentation, de sorte que le temps de l'image et de son effet de réel occupe tout le temps télévisuel, ne laissant aucune place au commentaire, au différé, au sang-

froid.

- accessoirement, et à titre d'illustration, image héroïsée de la production et diffusion d'images : "balcon" d'hôtel sur le "théâtre" des opérations, mallettes et valises magiques communiquant avec les astres, bruits du réel - explosions, sirènes - vérifiant la présence, signant la vraisemblance.

Bref, images d'images, images de la fabrication d'images, de leur transmission, leur traitement, leur efficacité, la médiasphère électronique et télévisuelle fut le thème principal de la geste, simultanément, indissociablement trompette et Durandal.

La guerre était d'abord celle de la vraisemblance contre les faux-semblants: une guerre de représentation.

**c/ On n'est jamais si bien servi que par soi-même**

Ou plutôt : c'est soi-même que l'on sert d'abord, en tête de menu et au premier plan du *prime time*.

On ne compte plus les reportages sur le reportage, et l'héroïsation de la logistique des expéditions militaires n'est souvent que le faire-valoir de l'héroïsation de la quête des images et de l'événement par les reporters de textes et d'images.

Ainsi, l'intervention U.S. en Somalie se faisant attendre, ménageant un suspense semblable à celui qui précéda "Tempête du Désert", on meuble complaisamment le temps d'antenne en filmant les équipes de reportage, en les faisant s'interviewer mutuellement.

Au passage on ne rate pas l'occasion de se lamenter sur les injustices qui font du "marché libre des images" un marché où les uns ont plus de facilités que d'autres :

6 - Ce feed-back interplanétaire au service de l'écrasement du malin pourrait inciter à néologiser: "cybernét(h)ique" pourrait rimer avec le "cinétique" dont quelques cinéphiles "révolutionnaires" se souviennent peut-être.



plaintes de reporters européens moins facilement associés au safaris-photos dont les les G.I. sont les G.O.

Par contre, il est bien rare qu'on envisage de chercher soi-même ses images, là où les chargés militaires de communication n'emmènent pas. De plus en plus ce seront les documentaristes plutôt que les reporters qui feront ce type de démarche.

Moins dramatiquement, on ne compte plus les reportages consacrés à l'attente attentive des paparazzi, envoyés spéciaux et cameramen: par exemple, "dans la cour de l'Elysée", ou, plus récemment *"sur le trajet qui relie le logement de M. Balladur à l'hôtel Matignon"*.

Ainsi, à ces trois niveaux, focalisation sur l'industrie et le marché de l'information plutôt que sur l'information, sur-valorisation de l'image et de la production d'images plutôt qu'attention au réel et à son approche, défense et illustration du reporter par le reportage, on retrouve dans la réalité des fonctionnements médiatiques contemporains précisément les tics, astuces et manières exhibitionnistes qui agacent les dents dans *"C'est arrivé près de chez vous"*.

Il semble que le changement le plus significatif soit celui du statut de l'information par rapport à la fiction, et réciproquement.

### **3/ La modification du statut de l'information par rapport à la fiction et vice-versa.**

Pour percevoir cette modification, il n'est pas nécessaire de s'intéresser à des "événements importants". C'est même plutôt dans le ronronnement ordinaire des programmes qu'il faut chercher à la décrire: les paradoxes de la falsification de l'informa-

tion ne se voient pas d'abord dans le traitement des sujets guerriers ou de signification planétaire..

Au contraire, les faits d'armes qui viennent d'être évoqués ne relèvent que de l'utilisation dans des contextes plus grandioses des dispositifs et procédures qui régissent le traitement du quotidien, de l'ordinaire, du prévisible et du cyclique par les secteurs fondamentaux des industries contemporaines de la communication.

Prenons-en quelques exemples :

- Les journalistes de télévision sont devenus des speakerines..et personne ne s'en étonne!

Une certaine modernité de gestion de la temporalité télévisuelle avait fait disparaître les speakerines, naguère tant aimées du public: c'était ringard, ça interrompait le "flux" et, aujourd'hui, ce serait sans doute zappé...

Mais l'annonce des programmes de divertissement et de fiction est maintenant intégrée au journal de 20 heures le présentateur-vedette lui-même annonce que le téléspectateur pourra assister *"après le journal"*, - et une parenthèse explicitement publicitaire -, au *grand film du Dimanche soir*, à un feuilleton policier ou encore à une nouvelle émission de variétés... Il n'hésite pas à donner à ces annonces le même statut "d'événement", parfois même de "scoop", qu'à un bombardement U.S. sur Bagdad.

Ces annonces, préservatifs anti-zapping, sont assorties de commentaires pseudo-critiques, donnent souvent lieu à des interviews de comédiens, notamment quand ils tiennent des "rôles-titres". Elles sont souvent mises en perspective par la citation des scores d'audimat, ou la proclamation des prix que s'auto-décernent régulièrement

---

7 - Dans ce dernier cas, on reste frappé de l'événement enregistré à grand renfort de technologie ultrasophistiquée: le premier ministre "marche à pied".

la "communauté audiovisuelle". Quand les chiffres sont bons et les lauriers au rendez-vous, le journaliste se fait le porte-parole de la chaîne pour féliciter le public de sa fidélité, de l'excellence de ses choix et magnifier la clairvoyance des jurys qui ont su *créer* l'événement.

Ainsi le "titre" de la fiction - "*Navarro*", "*David Lansky*", par exemple - est aussi le titre du "papier" du journaliste-vedette du 20 heures et Roger Hanin ou Johnny Hallyday incarnent, par delà des commissaires de police plus ou moins baroudeurs ou pensifs, les héros éponymes des épisodes et escarmouches de la guerre des chaînes... Cette dernière est elle-même devenue le véritable enjeu de l'émission dite "d'information", les autres guerres n'en étant souvent que les prétextes.

- La critique de cinéma à l'usage du grand public est devenue un partenaire de la promotion des films, elle est principalement confiée au présentateur du journal TV, qui devient de ce fait un acteur central du succès cinématographique.

Cette critique se fait d'abord dans le cadre du "20 heures", aussi bien sur TF 1, où elle donna lieu à l'incident PPDA/Dalle évoqué plus haut, que sur Antenne 2. Le dispositif télévisuel est identique dans les deux cas: le présentateur-vedette interviewe complaisamment un ou deux comédiens têtes d'affiche d'un film dont la sortie est prochaine.

Celui-ci constitue un événement potentiel, à venir, selon une perturbation de la temporalité dont on reparlera ci-dessous.

Ainsi, la valeur d'événement de la sortie du film tire principalement sa source des contrats publicitaires qui amène le journal à cette pratique "publi-rédactionnelle",

dont la presse écrite, de son côté, commence à avoir mesuré les dangers pour sa relation au lectorat. On est dans le domaine de la "création d'événement", donc proche de la fiction, dans la "fabrication-falsification".

Récemment, lors d'une émission satirique sur France-Inter, le critique cinématographique attitré d'Antenne 2, Henri Chapié, précisait qu'il ne jugeait pas utile de parler des films dont il pensait du mal, parce que ce n'était pas à ses yeux le rôle d'un critique de cinéma à la télé.

Il enfermait ainsi clairement et explicitement son activité dans un rôle strictement promotionnel. De même il ôtait à l'activité critique un aspect essentiel de sa dynamique: la polémique.

On sait depuis longtemps que l'information est une "industrie", mais on voit maintenant qu'il y a lieu d'être surpris de ce que cette industrie "fabrique". La fabrication d'événement est devenu un mode légitime d'information... de sorte qu'il est devenu de bon ton de railler le documentaire proprement dit<sup>8</sup>.

#### 4/ Le changement radical des relations de temporalité et de causalité entre événement et récit

Jusqu'ici, l'événement était principalement conçu comme antérieur, ou simultané à son récit: opposition du "*en direct*" et du "*en différé*". De même, la production du récit pouvait être antérieure ou simultanée à sa diffusion, voire à sa réception: opposition entre "le direct" et le "différé", complexifiée par l'usage des magnétoscopes.

De même le travail du narrateur,

8 - Par exemple, on entendra dans une émission de radio cette pointe satirique contre Arte: "Programme minimum sur Arte, le documentaire est remplacé par un documentaire" (France-Inter, "Rien à cirer", Brève de Jacques Ramade, début 1993)

journaliste ou chroniqueur, était le plus souvent la narration des événements et non une participation à la genèse même des faits et de leur contexte.

Aujourd'hui, des événements tels que des guerres, des assassinats, des revirements politiques, des actes judiciaires sont de plus en plus fréquemment susceptibles d'être postérieurs à leur récit, et surtout la production du récit est de plus en plus souvent antérieure à l'événement lui-même, ou encore apparaît comme indissociable de la genèse même de celui-ci, et comme élément à part entière de ce qui est autant de ce fait du réel que de la mise en scène ou en ondes.

De même, de plus en plus souvent des secteurs du réel sont médiatisés d'emblée, sur le terrain, qui jusqu'ici ne semblaient pas relever du show-business ni de la cérémonie protocolaire : par exemple, des équipes de cinéastes plantent le décor du débarquement US en Somalie comme on le trouverait normal pour un festival de cinéma ou le couronnement d'un souverain britannique.

Le paradoxe a été porté à son comble avec le traitement médiatique de l'intervention humanitaire U.S en Somalie :

- lorsque l'accueil des G.Is par les populations villageoises fut préparé par la distribution à ces mêmes populations de photographies, habiles montages où elles pouvaient se reconnaître "elles-mêmes", en train de se comporter comme on attendait qu'elles se comportassent ensuite sous l'influence de ces images pacificatrices...

- lorsqu'un ministre français mobilisa toute la population scolaire pour l'achat,

par paquet d'un kilo, de riz de variétés hétéroclites, principalement importé des USA, et au conditionnement inadapté, de sorte que la saga de l'acheminement de ce riz et les obstacles mis "*au bateau du riz des enfants français*" soient autant de "faits évidents", incompréhensibles, justifiant par avance "l'ingérence" au nom de l'adage, complémentaire de l'effet de réel : "*c'est incompréhensible, donc j'y vais*". La revue *Médias* de mai 1993 a couronné cette action comme "*la meilleure "action de lancement de 1992"*"<sup>9</sup>.

Personne ne semble avoir eu l'idée incongrue de programmer à la télévision *Y'a bon les blancs* de Marco Ferreri pendant cette période.

Dans le domaine de la fiction, ce type de dispositif de fabrication-falsification de l'événement par la collaboration acteurs-médias avait déjà été pastiché par Woody Allen dans *Bananas*, où l'assassinat d'un chef d'état faisait l'objet d'un rendez-vous avec la presse, et en particulier avec le personnage, joué par Allen, d'un reporter de TV qui annonçait patiemment l'assassinat, tout en se lamentant du manque de ponctualité des tueurs et de leur victime.

Aussi, dans le domaine de l'intersection fiction-réalité, ne faudrait-il pas limiter l'étude aux fameux "reality-shows", qui après tout sont, eux, explicitement des "shows".

Il faudrait plutôt s'intéresser aux équipes de journalistes qui accompagnent les équipes d'intervention policière en Amérique latine, s'écartant brièvement au moment où les balles "vont" voler pour les exécutions sommaires de dangereux crimi-

9 - La deuxième place du podium est occupée par "Présence-BNP", et la troisième par "Jordy", le Michael Jackson miniature. Selon *Médias*, "cette promotion a du affronter un problème délicat: en France, on n'aime pas l'exploitation de l'enfant"... Personne n'a posé ce problème pour l'opération "Du riz pour la Somalie", alors qu'une des affiches de la campagne est l'image d'un enfant nu en état de dénutrition... L'image d'un enfant noir et famélique ne pose pas les mêmes problèmes que celle d'un blondinet.poupin.

nels.

Tourner du réel rentabilise les balles et maîtrise les coûts : les meurtriers sont tués, et le feuilleton coûte beaucoup moins cher en comédiens, décors, repérage, prise et reprise que la réalisation d'un épisode de *L'inspecteur Harry*... Curieusement, on voit alors que la bavure en direct n'a pas le même statut qu'en différé: en direct, elle s'impose avec l'inéluctabilité d'un fait, et prend toute la force d'un avertissement...

Le petit malin qui ferait la chronique des tournages de ces équipes mixtes journalistes-policiers réaliserait des documents d'un grand intérêt, dont *C'est arrivé près de chez vous* nous laisse imaginer quels seraient les effets ravageurs.

**5/ Le rôle spécifique, et peut-être privilégié, de la "vraie" fiction, ou la réflexivité comme mode de reconnaissance du signifié dans la représentation.**

Nous assistons donc bien à la généralisation de pratiques ordinaires de fabrication-falsification des images du monde, en particulier dans le fonctionnement de la télévision.

Face à cela, l'esprit critique, le défenseur des conditions d'une démocratie de l'information, de l'image, de la discussion publique trouve un allié dans le cinéma de fiction, et en particulier celui qui, selon une expression de Jean-Luc Godard, n'oublie pas que *"faire un film c'est d'abord s'interroger sur ce que l'on fait en faisant du cinéma"*.

*C'est arrivé près de chez vous* est un exemple récent du type de dispositifs par lesquels le cinéma peut contribuer à mettre en crise *"la société du spectacle"* Bien sûr il ne s'agit pas du premier, ni, je l'espère, du dernier film à travailler, à ronger cet os.

Pour la période récente, il faut rappeler le *Zélig* de Woody Allen, pastiche génial d'actualités "d'époque", qu'il faudrait peut-être regarder "à côté" des films d'aujourd'hui sur l'époque de la collaboration pétainiste..

Pedro Almodovar, dans *Talons aiguilles* mène la présentatrice vedette du journal télévisé à avouer directement et en direct un crime qu'elle a commis elle-même, en bon fournisseuse de scoops...

Ces œuvres de fiction vendent la mèche d'une manière tout à fait différente des "reportages sur le reportage" qu'on a évoqués plus haut, dans la mesure où ils interrogent le sens de toutes ces fabrications, les confrontent à leurs limites, les mettent en situation critique.

Enfin, l'actualité française vient de nous fournir un scénario très proche de celui du trio belge : la caméra au coeur de l'action, partenaire du meurtre.

Ce fut à l'occasion de la prise en otages d'un groupe d'enfants dans une école maternelle à Neuilly. Les tueurs, à savoir les "hommes du RAID <sup>10</sup>" seront cette fois de "bons" tueurs, des sauveurs; une "institutrice-courage" naîtra et le ministre de l'Intérieur, Charles Pasqua, lavera, d'un coup, toutes les bavures qui avaient récemment inquiété l'opinion.

Mieux : on apprend 10 jours après l'issue - fatale pour le preneur d'otages - que "le film" est déjà tourné et on trouve déjà "à la Une" des photos de la vraie héroïne et de son interprète.

Gageons que ce film-là nous mènera moins que *C'est arrivé près de chez vous*, à partager les trop rares interrogations sur la collaboration médias-police qui a caractérisé cette affaire: les médias ont martelé à intervalles réguliers qu'il n'y aurait pas d'intervention armée contre le preneur d'otages,

10 - Recherche Assistance Intervention Dissuasion: unité d'élite de la gendarmerie française.

ceci, comme il fut crûment revendiqué par la suite pour: "endormir la vigilance du criminel".

Là aussi, le réel, le "succès" de l'opération médiatico-policière s'impose un peu trop facilement comme une "réponse" au paradoxe signalé notamment par Philippe Breton dans Globe-Hebdo :

*"Les médias sont en effet devenus, en utilisant leur potentiel de désinformation pour une bonne cause consensuelle, des acteurs parmi d'autres de la scène dont ils devaient rester les observateurs impartiaux.*

*Le prix de ce paradoxe, peut-être incontournable, a été la dépense d'une partie du capital d'éthique qui leur restait encore".*

Quand "l'institutrice-courage" passera dans les salles, que Patrick Poivre d'Arvor interviewera la "vraie" institutrice et son interprète dans le journal de 20 heures sur TF 1, demandera-t-on à quelqu'un com-

ment, et par qui, les textes des reporters ont été écrits, ou dictés, pendant la crise ?

Le film montrera-t-il les experts en communication de la police "conseiller" les journalistes dans le choix de leurs images et de leurs mots?

Le scénario de *"C'est arrivé près de chez vous"* est caractérisé par le fait que les auteurs-acteurs y sont tués. N'est-ce pas un peu pour nous indiquer comment l'industrie de fabrication-falsification de l'information est en dernière analyse suicidaire par le discrédit dont elle ne cesse de se frapper elle-même?

Olivier CHANTRAINE,  
équipe "écrits, écriture",  
université de Lille 3.

## BIBLIOGRAPHIE

- BALANDIER Georges *Le pouvoir sur scène*, Balland, Paris, 1992, 175 p.
- BARTHES Roland (1967-1968) "De l'histoire au réel", in *Essais critiques IV*, Seuil, 1984 Rééd. Points-Seuil 1993, pp. 163-195.
- (1980) "Cette vieille chose, l'art" in *L'obvie et l'obtus - Essais critiques III*, Seuil, 1982, pp 182-188.
- BRETON Philippe "En se soumettant à l'hypnose du pouvoir médiatique" *Globe-Hebdo n°15*, Paris, 19/25 mai 1993, pp. 11-12.
- CHANTRAINE Olivier "Certains l'aiment faux" in *VST/Revue scientifique et culturelle des équipes de santé mentale*, sept 92, CEMEA, Paris.
- *Le métalangage dans A la Recherche du Temps Perdu* Thèse de III<sup>o</sup> cycle, université de Lille III 1988. 261 p.
- "Quelques exemples pour l'analyse des espaces de légitimité communicationnelle dans les écritures professionnelles" in *Actes du Congrès de la SFSIC*, Lille 1992.
- DEBORD Guy (1967) *La société du spectacle* ed. G. Lebovici, 1989, 170 p.
- Nouveaux commentaires sur la société du spectacle*, Gallimard, 1992.
- DEBRAY Régis *Vie et mort de l'image - Une histoire du regard en Occident*, Gallimard, 1992.
- DE BAECQUE Antoine "Strip-tease d'un tueur fou" *Les Cahiers du Cinéma*, n°461, Nov. 1992, pp. 62-63.
- ECO Umberto *Les limites de l'interprétation* Grasset, Paris, 1992, 406 p.
- La guerre du faux*, Livre de poche, Biblio/essai.
- DEREZE G. et GREVISSE B "Grands médias - Guerre à la une", *Médiaspouvoirs* n°24, oct-nov-déc 1991.
- FROMENT Pascale et MATHIEUSSENT Brice (dir.) *L'ère du faux* ed. Autrement, série Mutations-poche n°4, Paris, 1992, 238 p.
- JOUSSE Thierry "Colomb, Madonna et le cinéma" in *Les Cahiers du Cinéma* n°461, nov. 1992, p.16.
- LAMBERT Frédéric *Mythographies. La photo de presse et ses légendes* EDILIG/Médiathèque, Paris, 1986, 189 p.
- LEVY Albert "Paysage après la tempête 2", in *Espaces Temps, le Journal*, n°49-50, Paris, 1992.
- MILLER Gérard "Christine Villemin blanchie - Que veut une mère?" in *Globe-Hebdo* n°1, 1993, Paris, p.13.
- VALLE Agnès et BARONIAN Renaud "Palmarès Médias: les lancements de l'année" in *Médias*, mai 1993, pp. 28-36.
- WIEVORKA Michel et WOLTON Dominique "Les terroristes et les journalistes" in *Mediaspouvoirs* n°5.

**De Maupassant à Preminger :  
l'effet de leurre, entre absence  
et réflexivité**

*la double inscription spéculaire dans le texte  
romanesque et le texte filmique*

par Patrick LOUGUET





## I ntroduction

Nombreuses sont les occurrences d'analyses dans lesquelles nous avons recours au thème de la réflexivité et nous faisons partie de ceux qui s'y sont intéressés avec ce N°4 des cahiers du CIRCAV, convaincus d'avoir affaire ici à un véritable concept opératoire de l'audiovisuel à commencer par la filmologie. Ainsi, le lecteur se référera avec profit à l'article que nous avons déjà publié dans le N° 2 de ces mêmes cahiers dans lequel nous avons mis en évidence la mise en abyme, via des écrans de télévision présents dans la vitrine d'un magasin, du personnage du chef d'orchestre, ancien amant de Dominique Marceau,

joué par Samy Frey, tandis que celle-ci est jouée par Brigitte Bardot dans le film de Clouzot de 1960 et intitulé *La Vérité*<sup>1</sup>. Dans cet extrait portant sur une séquence selon nous décisive du film de Clouzot on situe bien en quoi il y a réflexivité, concept générique subsumant tout une série d'opérateurs logiques, iconiques et rhétoriques: démultiplication, fragmentation, éclatement et reprise, dédoublement et condensation; dissociations mettant en jeu des parcours métaphoriques et métonymiques. Ces opérateurs sont bien entendu ceux que Jacques Lacan, pour lequel "l'inconscient est structuré comme un langage"; mit en évidence, à partir du *Traumdeutung* de Freud, pour caractériser les scénarios oniriques dans leur double composante symbolique et fantasmatique.

Toutefois, notre propos n'est pas ici de développer davantage l'analyse du film de Clouzot mais de considérer deux nouveaux objets, un film et un roman dont le

---

1 - Nous écrivions alors à la page 64 du N°2 des "Cahiers du CIRCAV", s'agissant du film de Clouzot de 1960: "Mise en abyme à travers un double cristal, telle est l'audace de Clouzot au moment où l'ex-maîtresse du chef d'orchestre tente d'en recomposer l'image. Dès lors, l'accumulation des 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 en son ouvrage *Les mots et les choses* (in. chapitre intitulé les suivantes) et celles de Gilles Deleuze sur l'originalité avec laquelle chaque cinéaste met en place son cristal. (Cinéma 2, *L'image-temps*, éditions de minuit p. 111.) Que le lecteur lise cet article, et il constatera que la clause de réflexivité est respectée, en particulier s'agissant du reflet dans la vitrine du mot du mot défense, isolé de la proposition interdictrice "défense d'afficher". Contentons-nous ici d'en citer un court extrait (p. 65): "...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 la 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: Qu'il s'agisse du mot "défense" comme ayant sa source dans une image télévisuelle ou que ce soit le reflet de 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 tant qu'elle ne permet plus d'assigner de limites qui viendraient contredire à sa fluidité cinématographique."

premier n'est aucunement l'adaptation du second et pourtant comparables en ce qu'ils gravitent, chacun pour leur propre compte, autour d'une représentation picturale que nous pourrions appeler ici tableau-clé ou tableau-charnière. Le film est celui que le réalisateur Otto Preminger a réalisé aux USA en 1944 d'après le roman de Vera Caspary et intitulé *Laura*. Le roman est celui de Guy de Maupassant intitulé *Fort comme la mort*. Dans les deux cas, le tableau est véritablement le lieu de cristallisation d'un désir égaré, mais aussi exacerbé au risque de l'éclatement, dans le jeu des fragmentations, des dissociations, et même des confusions. Si l'égarément est possible, c'est donc qu'il y a ici, dans ces deux oeuvres, à l'horizon du désir qu'elles installent, une image réflexive dont la fonction, essentiellement médiatrice permet le rassemblement des débris gisant dans l'oeuvre, à la manière dont Isis rassemble les fragments épars d'Osiris dans la mythologie égyptienne. L'image réflexive, tout en permettant de marquer l'impossibilité du désir, est en même temps le procédé tout aussi esthétique que signifiant qui permet alors de conférer à l'oeuvre son unité: Noyeau d'un système gravitationnel ou principe de cohérence organique.

### FORT COMME LA MORT

Ce roman de Guy de Maupassant nous intéresse donc en ce que l'oeuvre maupassantienne est ici plus qu'ailleurs régie par ce que nous pouvons appeler une quête exacerbée <sup>2</sup> de l'image et du son au

sein même du texte littéral (expression qui peut sembler redondante mais que nous employons pour le distinguer du texte filmique), lui faisant subir de singulières torsions stylistiques. C'est à l'endroit même de cette écriture que l'adaptation est portée en creux, sinon provoquée, tant est fort son pouvoir suggestif s'appuyant sur le statut ambigu de la représentation littéraire dès lors qu'elle interroge l'image constituée par un tableau, réflexive en ce qu'elle figure le portrait d'un des personnages et le timbre des voix. La réflexivité est déjà marquée de la perte puisqu'il s'agit plus exactement du portrait peint d'une femme mûre alors qu'elle était plus jeune (l'expression ambiguë "portrait d'une femme mûre" signifiant paradoxalement la dénégation: c'est son portrait sans l'être). Quant au timbre des voix, ce dernier sonne tout autant dans le souvenir que dans le présent de convention que constitue par exemple une conversation de salon. Mais partons du tableau, lequel pour être évoqué dans l'écriture marque quand même le primat de l'image: Il est tel que l'écriture se met à son service et le choix d'objet, le visage, est aussi nommé figure dans cette richesse synonymique dont la langue française a le secret <sup>3</sup>. Il y a ici un dispositif où cette quête du figural, où cette conscience aiguë de l'effet de réel, se complète d'une recherche de l'évocation sonore, simulacre dans la lettre d'un dispositif audiovisuel "avant la lettre" et cela dans une frénésie à situer l'expérience sensible en deux composantes du perçu. On pourrait dire, si l'on ne craignait pas de re-

2 - Nous développons cette notion dans l'article que nous avons rédigé pour le N° 5 des Cahiers du CIRCAV dont le thème fédérateur sera *L'image et le corps* et que nous avons intitulé: *Le corps du délit ou communiquer l'incommunicable au cinéma*.

3 - Le visage est un tableau des moeurs de celui auquel il appartient, thème que l'on retrouvera dans *The picture of Dorian Gray* d'Oscar Wilde où le fantastique rejoint l'épouvante dans la figuration des métaphores de l'Éme stigmatisée par ses péchés. Thème adapté cinématographiquement bien sûr ! (Ed. Penguin modern classics.) Cf. également chez Honoré de Balzac: *La femme de trente ans*, coll. livre de

courir à une formulation globalement anachronique, que *Fort comme la mort* peut aussi s'entendre comme force de la mort du texte romanesque, rendant possible la naissance du texte filmique

Ainsi, il nous semble bien que dans son roman *Fort comme la mort*, Guy de Maupassant tente d'associer l'image et le son ou tout au moins d'évoquer cette association par l'écriture. Pour ce faire, nous avons recours à deux passages empruntés au roman. Le premier fragment de texte maupassantien figure déjà au chapitre "la ressemblance" de l'ouvrage de Philippe Bonnefis intitulé *Comme Maupassant*<sup>4</sup>. Cet extrait témoigne de "l'inquiétante étrangeté" provenant de la minutie avec laquelle l'écrivain se plaît à décrire la ressemblance qui lie la fille à la mère, ou plutôt la fille à une représentation de la mère puisqu'en l'affaire, il s'agit d'attirer la fille près d'un tableau peint par Olivier Bertin quelques années auparavant.

*"Alors Bertin se leva, prit Annette par la main, l'amena sous le portrait de sa mère, dans le feu du réflecteur, et demanda:-*

*-Ah ! Par exemple, voilà bien une des choses les plus étonnantes que j'ai vues !"*

Dispositif de leurre s'il en est: Au sein de significations textuelles, un personnage est confronté à une image qui est une image dite. Bien entendu, on aura compris que c'est bien d'une entreprise de désir qu'il

s'agit. Philippe Bonnefis nous en dit que *"loin de préférer la fille à la mère, c'est la mère qu'il aime dans sa fille, la mère ou plutôt une image intériorisée de celle-ci, souvenir de l'Anne d'autrefois qu'isole et fixe un portrait, lequel, un beau jour trouve dans Annette, et donc au dehors, sa réplique."*

Considérons maintenant ce qu'il en est du son dans le texte maupassantien :

*"Olivier Bertin, à force de les voir ensemble et de les comparer sans cesse, arrivait presque, par moments, à les confondre. Quelquefois, si la jeune fille lui parlait alors qu'il regardait ailleurs, il était forcé de demander : "Laquelle a dit cela?" Souvent même, il s'amusait à jouer ce jeu de la confusion quand ils étaient seuls tous les trois dans le salon aux tapisseries Louis XV. Il fermait alors les yeux et les priaient de leur adresser la même question l'une après l'autre d'abord, puis en changeant l'ordre des interrogations, afin qu'il reconnût les voix. Elles s'essayaient avec tant d'adresse à trouver les mêmes intonations, à dire les mêmes phrases avec les mêmes accents, que souvent il ne devinait pas. Elles étaient parvenues, en vérité, à prononcer si pareillement, que les domestiques répondaient "Oui Madame" à la jeune fille et "Oui, Mademoiselle" à la mère."<sup>5</sup>. Remarquable est ce passage, et à plus d'un titre pour qui s'intéresse au cinéma et à l'audiovisuel. En effet, Olivier Bertin, poussé par son désir, entretient systématiquement la confusion jusqu'à jouer le*

poche classique n° 2. 201, pages 300 et 301, Paris, 1967: *"Dans la vieillesse, tout chez la femme a parlé, les passions se sont incrustées sur son visage; elle a été amante, épouse, mère. Les expressions les plus violentes de la joie et de la douleur ont fini par grimer, torturer ses traits, par s'y empreindre en mille rides qui toutes ont un langage; et une tête de femme devient alors sublimes d'horreur, belle de mélancolie, ou magnifique de calme. S'il est permis de poursuivre cette étrange métaphore, le lac desséché laisse voir alors les traces de tous les torrents qui l'ont produit"*.

4 - Philippe Bonnefis, in *Comme Maupassant*, coll. Objet, Ed.P.U.L., Lille 1981.

5 - Guy de Maupassant : *Fort comme la mort*, I ère partie, section V, Folio, Ed. de 1983, p. 143.

rôle d'un véritable metteur en scène. Un peu plus loin Maupassant nous dit : "*De cette ressemblance naturelle et voulue, réelle et travaillée, était née dans l'esprit et dans le coeur du peintre l'impression bizarre d'un être double ancien et nouveau, très connu et presque ignoré.*" (...) "*A force de s'imiter par amusement et de copier leurs mouvements, elles avaient acquis ainsi une telle similitude d'allures et de gestes que M.de Guilleroy, lui-même, quand il voyait passer l'une ou l'autre dans le fond sombre du salon, les confondait à tout instant et demandait : "Est-ce toi, Annette, ou est-ce ta maman ?"*".

Qu'indique donc le rapprochement de ces deux fragments, l'un commandé par l'évocation de l'image, l'autre du son; sinon ce qui se met en place dans tout le roman: Installation ou mise en scène d'un double piège audiovisuel, du jeu de la ressemblance où l'effet de timbre systématiquement entretenu vient se conjuguer aux effets scopiques. De fait, l'effet de leurre n'est vraiment complet que dans l'effet de timbre vocal et c'est dans l'écho de la parole qu'Olivier Bertin parviendra à identifier les traits actuels de la fille à ceux passés de la mère par la médiation du tableau. Certes, ce que Maupassant retient ici de la parole, ce sont ses inflexions, son rythme, sa "musique" "et peu importe son contenu, bien léger dans les propos de cette demoiselle de vingt ans. Mais enfin, il ressent la nécessité d'ajouter du son à l'image, plus exactement de l'évoquer au sein de son écriture, comme si l'image ne suffisait pas, s'agissant du tableau vivant que constitue Annette. Ta-

bleau vivant: Vision dynamique et non statique puisque Maupassant prend la peine de décrire allures, gestes et déplacements. Quand nous disons que c'est véritablement de mise en scène qu'il s'agit ! Maupassant est d'ailleurs coutumier de ce procédé ou de cette manière stylistique et l'analyse conduite ici pourrait l'être tout aussi bien à l'endroit d'un autre fameux roman maupassantien : *Bel ami*.

Dans Fort comme la mort, tout se passe comme si l'écrivain ne pouvait échapper à l'impérieux besoin du redoublement.

On apprécie bien que ce qui est en jeu ici, ce sont les poids relatifs du réel et de ses diverses expressions et représentations. Empruntons aux physiciens quelques métaphores : N'est-ce pas aux notions de densité du réel ou d'inertie de réalité qu'il faut recourir dès lors qu'une représentation conjuguera différents effets, sera à multiples composantes, mais dans un rapport exacerbé à l'horizon duquel se trouve l'impossibilité foncière à le recomposer. Ainsi, quand Balzac nous parle des traits du visage qui se suffisent en eux-mêmes en ce qu'ils constituent le tout de la lecture pour livrer à aux seuls le maximum d'informations <sup>6</sup>, Maupassant ressent la nécessité d'y ajouter le timbre. Effets scopiques auxquels se mêle effets de timbre: Il y a là redoublement d'un leurre où vient se prendre ou se méprendre le désir du peintre Bertin <sup>7</sup>. Car c'est bien plutôt de méprise qu'il s'agit et ce qui est en jeu ici est une véritable quête frénétique, celle de l'excès; et le roman, habitué par cette fixation morbide trouve sa

6 - Ce piège qui associe la confusion des timbres et la représentation picturale dans un jeu d'effets qui conjugue redoublement et égarement : Egarement dans le redoublement qui est tout aussi bien redoublement de l'égarement.

7 - Philippe Bonnefis in.op.cité, page 129:"*La pulsion de ressembler, ressentie comme une poussée hypertélique, dépasse son objet. Et cela suffit pour que, d'un univers du reflet, on tombe dans un monde de simulacres*".

conclusion naturelle dans la mort . Olivier Bertin, nous l'avons vu, n'avait de cesse que de multiplier les stratagèmes réflexifs de fixation, recourant à tous les catalyseurs de la représentation. Mais au terme de cette alchimie démoniaque, plutôt qu'à une chimie bien maîtrisée dans la mise en oeuvre de justes proportions, c'est bien à des pertes d'identité qu'on a affaire.

De ce point de vue, et avant que le désir du peintre trouve enfin dans la mort le seul lieu possible de son exténuation, il convient de considérer , non pas le mépris moral, mais le mépris de fait dans lequel il tient l'univers intérieur de la jeune fille, celle-ci ne donnant prise qu'en touches légères à la demande du peintre qu'en son innocence, et peu importe qu'elle soit feinte ou non, elle ignore superbement. Ainsi toute critique adressée par Bertin aux évolutions mondaines de la jeune-fille tombe en porte à faux : Ne saurait être censeur qui n'est pas entré dans le désir de l'autre car même si s'ériger en juge de l'autre finit par exclusion de son désir, encore faut-il d'abord y être entré !

En ce qui concerne l'audiovisuel, il nous plaît de trouver ici un modèle doublement pertinent : Quête frénétique correspondant au désir du peintre, mais aussi à celui de Guy de Maupassant et il n'est pas abusif de voir en Olivier Bertin un personnage métaphorique de la position de l'écrivain dans sa volonté de saisir le réel par et dans la textualité fictionnelle, cette saisie fût-elle marquée du sceau de l'impossibilité.

Ainsi, l'écriture maupassantienne est

pour nous emblématique d'une problématique située au coeur même de toute approche de l'audiovisuel et qui est celle là-même de la représentation. Représentation de la représentation en quelque sorte où le réel n'apparaît qu'en ses tenants-lieu mais toujours à une distance plus ou moins grande de ses composantes visibles, de l'image dite en allant vers l'image produite en passant par l'image montée.

L'adaptation filmique est bien l'un de ces enjeux dès lors que les grands écrivains n'ont cessé de faire image en leur texte. On lira avec profit la thèse consacrée par le filmologue Jacques Morin à l'oeuvre d'Emile Zola *La Bête Humaine*, en particulier toutes les analyses qui mettent en évidence la présence exacerbée du son dans l'écriture: Ainsi Jacques Morin s'attache à montrer en quoi la volonté zolienne de saisir dans l'écriture la simultanéité d'événements sonores et/ou visuels la rend proche de l'écriture cinématographique <sup>8</sup>.

#### REFLEXIVITE IMAGE-SON ET PEDAGOGIE DE L'ADAP- TION:

S'agissant du recours au roman Fort comme la mort, essayons de situer quelques uns des enjeux et des responsabilités engagés par une adaptation filmographique ou vidéographique, à la lumière de cette problématique essentielle de la représentation et à l'aune de ce double modèle maupassantien. Le but pédagogique serait celui-ci : Proposer aux étudiants de restituer ce que nous avons appelé la mise en scène d'Olivier Bertin. Le moyen existe qui per-

---

8 - Cf. Thèse de Jacques Morin consacrée à l'écriture zolienne comme répondant, dans le roman du XIX<sup>ème</sup> siècle, à une esthétique de la simultanéité exacerbée entre les descriptions d'événements et les évocations sonores. La thèse de Jacques Morin est que cette écriture zolienne dix-neuviémiste préfigure le simultanéisme entre l'image et le son que le cinéma est capable de mettre en oeuvre au XX<sup>ème</sup> siècle, ou encore qu'elle est à la lisière d'une écriture scénarique.

met d'exprimer cinématographiquement la confusion des timbres à laquelle cette mise en scène opérée par le désir de notre peintre aboutit. C'est celui de la post-synchronisation .Stratagème technique de la surimpression sonore qui permet de prêter à deux actrices différentes la même voix <sup>9</sup>.

Les possibilités sont les suivantes :

1.-Une comédienne n'apparaissant pas à l'image prête sa voix aux deux actrices qui jouent respectivement le rôle de la mère et celui de la fille et cela pour cette seule séquence.

2.-On prête à l'actrice jouant le rôle de la fille, la voix de sa mère.

3.-On fait progressivement dériver les deux timbres différents des actrices vers une troisième , intermédiaire ou mixte issu des deux timbres d'origine et obtenu par synthèse: Confusion établie par glissement avec effet d'étrangeté.

En toute adaptation, il y a trahison, ne serait-ce que par le recours à des procédés différents. On passe ici de l'écriture à la sonorisation. Mais ce paradoxe n'est qu'apparent qui n'entame pas en son principe la fidélité à l'oeuvre adaptée. On sait bien que dans le domaine de l'adaptation, il faut trahir la lettre pour être mieux fidèle à l'esprit car la véritable trahison serait située au niveau du sens de l'oeuvre non-respectée, ou mutilée ou détournée par incompréhension de celle-ci : Ainsi dans le choix des fragments à sacrifier. Encore faut-il bien juger en quoi ils sont accidentels, en quoi leur re-

cours elliptique sinon leur suppression pure et simple ne compromet pas l'essentiel. Si Olivier Bertin échoue finalement en son désir d'identification, s'il est pris dans un leurre où, à la limite, les individualités ne sont plus que des prétextes, n'est-ce pas la troisième possibilité, celle du timbre synthétique mixte qui s'avérerait la meilleure formule, l'essentiel à signifier étant l'impossibilité même de son désir. Sans doute, s'il ne s'agissait que d'adapter cette séquence en restant fidèle à l'esprit du roman considéré comme totalité, le dérivé synthétique des timbres avec effet de décalage ,et moyennant un recours habile aux points de vue différenciés par lesquels on saisirait les images permettrait de signifier l'échéance mortelle qui attend Bertin. Non pas qu'ainsi on élaborerait "en off " une voix d'outre-tombe qui de toutes façons et jusque là n'aurait pas eu l'occasion de se faire entendre sous une forme relevant de la prosopopée, mais parce qu'ainsi on serait à même d'exprimer les réseaux de simulacres dans lesquels la subjectivité de Bertin se trouve "engluée ", pour parler un langage sartrien. L'avantage serait qu'en procédant de cette façon, l'on mettrait en place un dispositif, tout à fait capable d'exprimer ,par le traitement de la bande sonore ,l'inadéquation de la conscience de Bertin , se frayant un chemin, au risque même de l'hallucination, à travers un quadruple filtre déformant : Celui des perceptions actuelles et résiduelles en tant que passées, des fausses empreintes imaginatives, des souvenirs plus ou moins vrais eux-aussi selon qu'ils sont traces ef-

9 - Deux films relativement récents utilisent ces effets de synthèse vocale, pour exprimer dans un cas la folie d'allure schizoïde et dans l'autre la "voix d'outre-tombe" de la Mort personnifiée. Le premier est *Fréquence meurtre* d'Elisabeth Rappeneau, réalisé en France en 1987 d'après le roman de Stuart Kaminsky ; le second est *Le passage* réalisé en France en 1986 par René Manzor qui est aussi le scénariste et le dialoguiste de ce film produit par Alain Delon. Qu'est-ce qu'un scénariste sinon un auteur capable d'associer en lui diverses représentations, de véritablement se représenter en images et en sons ce que l'écriture aura pour but d'exprimer et de transcrire , à sa manière propre certes, mais en les convoquant.

fectives du passé ou perlaborés dans la forme du souvenir-écran tel que Freud a pu le théoriser, et bien entendu du désir du peintre, prisme de diffraction et de condensation de toutes ces temporalités existentielles. Il ne s'agirait donc pas d'une voix factice de la mort s'exprimant à la place de celle du narrateur par exemple, mais de la voix exacerbée d'un désir condensé doublement, cristallisé dans la confusion entre Anne et Annette, et dont l'exténuation exacerbée conduit certes à la mort. Dès lors, il s'agirait d'une voix authentique, celle dont l'oeuvre est garante, dans l'adaptation de la singularité d'une oreille: Donner à entendre au spectateur-auditeur du film ce que Bertin entend lui-même. Tenter de donner à entendre à la place de l'autre. Par contre, s'il s'agit d'une adaptation d'ensemble, les deux premières possibilités restent plausibles. La seconde si cette scène est la première où l'on fait apparaître Annette en jeune fille alors que jusque là elle ne serait apparue qu'en petite fille. Il s'agit, rappelons le du cas où la voix est celle de l'actrice jouant le rôle d'Anne, la mère d'Annette, petite Anne. Le caractère plausible de cette possibilité d'adaptation résiderait dans le fait que le timbre d'une voix obéît à une histoire biologique et qu'entre l'époque enfantine de l'évolution filmique d'un personnage et son époque adulte, le Cinéma peut marquer ou exagérer la rupture des timbres sans que cela paraisse invraisemblable :

Mentir vrai du traitement de la bande sonore.

Enfin, on pourrait opter pour la première formule : voix commune prêtée aux deux actrices par un troisième, si l'on voulait marquer une rupture d'étrangeté, donnant son allure inquiétante à cette scène, la dégageant des séquences qui lui seraient antécédents ou consécutives. A condition, bien sûr, de ne pas trop exagérer et que ce

troisième timbre vocal ne soit pas trop éloigné des deux autres, ce qui dès lors apparemment cette solution à la troisième pour laquelle va notre préférence. Le lecteur aura compris que dans ces cas de figure, Annette serait apparue à l'écran en jeune fille, précédemment à cette scène.

Nous ignorons pour notre part, pour ne pas l'avoir expérimentée en vidéographie, si l'adaptation cinématographique (dont le vidéogramme constituerait la maquette) de cette scène pourrait être bienvenue, si elle apporterait sa couleur particulière à cette inquiétante étrangeté mise en scène par procuration : Nous savons, est-il besoin d'y revenir, qu'au sein du roman, le personnage auquel Maupassant délègue la mise en scène est Olivier Bertin lui-même.

En tout état de cause, nous pensons qu'il y a là un exercice conduisant la réflexion vers la conscience des réquisits et responsabilités situés au coeur de toute transcription adaptative. Ce qui se dégage de ces propositions d'exercice entrant dans un cadre théorique de travaux pratiques, c'est qu'il faut se défier comme de la peste de tout contresens et que c'est en fonction du sens global qu'un procédé sera préféré à un autre sans que l'on puisse dire toutefois que le sens conféré par le procédé préexiste "en-soi" en tant qu'unité isolable, avant même d'être inséré à l'intérieur d'un montage séquentiel.

Contentons nous ici de rappeler que toute adaptation est une recreation, recourant aux trahisons nécessaires des transcriptions ou transpositions. Ces transpositions sont en leur principe même des trahisons relatives ne débouchant pas sur une trahison absolue mais sur une fidélité d'ensemble, celle qui ne sacrifie certains aspects que pour mieux sauvegarder l'essentiel. Car une adaptation trop servile, en excès de fidélité risque tout autant de conduire à la

trahison absolue qu'une adaptation qui n'établit qu'un lien très distendu ou qu'un rapport vague à l'oeuvre littéraire dont elle s'inspire.

### LE TABLEAU DE LAURA

A la lumière du dispositif et des effets de leurre appréhendés chez Maupassant et inscrits au coeur même d'une double réflexivité, celle là-même rendue emblématique dans le redoublement du prénom de Anne dans Annette, prénom de la mère abymé dans celui de la fille, nous allons pouvoir apprécier maintenant ce qui se joue avec le portrait de Laura. Puisqu'ici, il s'agit d'un film, les effets de désir seront situés tout aussi bien dans la subjectivité du réalisateur, dans celle d'un de ses personnages, et enfin et peut-être surtout dans celle du spectateur en tant que le film contribue à la constituer. Rappelons que la première réflexivité est iconique qui concerne le portrait de Anne peint de nombreuses années plus tôt, bien avant ce nouveau présent de convention qui est dans le roman l'époque où Anne est quadragénaire. La seconde réflexivité est quant à elle sonore puisqu'elle joue sur des effets de timbre perçus et leurs évocations dans le souvenir.

Quant à la double réflexivité, c'est celle d'un produit mixte, celle du double piège audiovisuel, où les effets scopiques se conjuguent aux effets sonores ou invocants.

Or, au cinéma, les images, lorsqu'elles sont sonorisées contribuent à donner contenu à un imaginaire spectatorial tout aussi empreint d'images-mouvements pour reprendre ici le concept deleuzien, que d'images acoustiques, pour reprendre alors le concept saussurien. Pour le coup, et sans avoir nécessairement recours à la thèse de Christian Metz selon laquelle le spectateur régresserait à la phase pré-oedipienne de la scène primitive<sup>10</sup>, nous pouvons admettre que le plaisir ou le déplaisir du spectateur concerne au plus profond de la subjectivité les pulsions invocantes, ainsi désignées par Jacques Lacan. L'antipreuve de cela n'est-elle pas donnée lorsque nous énonçons, à propos du doublage d'acteurs ou d'actrices de films étrangers le jugement selon lequel les voix sont bien ou mal choisis. N'est-ce pas parce que précisément notre imaginaire associe volontiers tels ou tels traits physiques à tels ou tels traits vocaux (timbre, intonation, registre etc.)<sup>11</sup>. Bien entendu, de tels jugements ne sont pas universalisables pour répondre à l'arbitraire des désirs sin-

10 - Christian Metz: *Le signifiant imaginaire*, Ed. UGE, coll. 10/18, Paris 1977.

11 - *"Mais en réalité leur assemblage (celui de l'image et du son) fait encore une fois un tout nouveau et irréductible aux éléments qui entrent dans sa composition. Un film sonore n'est pas un film muet agrémenté de sons et de paroles qui ne seraient destinées qu'à compléter l'illusion cinématographique. Le lien du son et de l'image est beaucoup plus étroit et l'image est transformée par le voisinage du son. Nous nous en apercevons bien à la projection d'un film doublé où l'on fait parler des maigres avec des voix de vieux, des grands avec des voix de minuscules, ce qui est absurde si, comme nous l'avons dit, la voix, la silhouette et le caractère forment un tout indécomposable. mais l'union de l'image et du son ne se fait pas seulement dans chaque personnage, elle se fait dans le film entier"* (Merleau-Ponty dans la conférence faite le 13 mars 1945 à l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques, publiée dans l'ouvrage intitulé "sens et non-sens", p 85, ed. Nagel, Coll.pensées, Paris, 1966.(5<sup>e</sup> édition)

On pourrait s'étonner de cette correspondance terme à terme établie par Merleau-Ponty entre le timbre des voix et l'allure morphologique générale du sujet. (Grand ou petit ou maigre et les combinaisons que de telles typologies autorisent: petit maigre, grand gras etc.) et qui évoque curieusement une taxinomie d'allure



guliers, mais en tant que tels, ils les expriment bien.

Considérons maintenant comment fonctionne dans le film de Preminger ce piège réflexif qui associe à la confusion des timbres la représentation picturale dans un jeu d'effets qui conjugue redoublement et égarement. Ceci, à la fois pour le personnage ainsi qu'il est conventionnellement inventé, mais aussi, et d'une façon différente pour le spectateur en tant que sa situation l'installe dans tout un réseau de simulacres perceptifs aux charmes desquels ses désirs, qu'ils soient ou non inconscients, succombent. Ils y cèdent d'autant plus facilement que c'est aussi des satisfactions substitutives que le spectateur vient chercher au cinéma (ce qu'une psychologie classique, ré-

pugnant à l'inconscient freudien appellerait pour sa part un plaisir pris aux identifications projectives, en accord avec le concept aristotélicien de catharsis<sup>12</sup>).

Si l'on a pu souvent comparer, à la suite de Freud lui-même qui emploie l'expression dans son *Traumdeutung*, scénario du rêve et scénario de film au plan de leurs logiques de déroulement, la thèse de la satisfaction substitutive à laquelle nous nous référons ici conduit également la comparaison au plan des affects et au plan du désir : Un film, ce serait comme un rêve, ça servirait à satisfaire dans l'imaginaire des désirs refoulés ou tout simplement que l'on n'a pu satisfaire à l'état de veille. Le problème c'est qu'un film ne peut qu'occasionnellement, et comme par hasard, représenter le

psychomorphologique. En effet, la psychomorphologie est plutôt solidaire de ce que Merleau-Ponty, se référant à la gestalt-théorie appelle les préjugés de la psychologie classique, laquelle est discréditée pour donner de la théorie de la perception une version trop analytique et trop associacionniste, l'association présupposant la décomposition séparatrice préalable. Si parler de timbres vocaux de petits gras ou de grands maigres est contestable, parler par contre de voix d'un jeune homme et de voix d'un vieil homme est plus convainquant, surtout s'il s'agit de la même personne. En vieillissant la voix peut se casser, s'érailler, et même parfois changer de timbre.

Mais enfin il est des personnes mûres qui ont des voix évoquant la jeunesse et inversement, des voix de personnes jeunes qui évoquent, sinon la vieillesse, en tout cas la maturité. Par contre, et là est l'essentiel, il n'y a aucune équivoque possible lorsque Merleau-Ponty nous dit que "*la voix, la silhouette et le caractère forment un tout indécomposable*." Telle est en effet l'unité indissociable d'une personnalité et Merleau-Ponty a choisi le bon exemple avec le film doublé, celui qui permet de lever l'équivoque face aux tentations de type psychomorphologiques. En effet, connaissant l'unité personnelle formée par un acteur ou une actrice et sa voix, ce que nous apprécions lorsque nous assistons à la projection d'un film en V.O, le choix de certains doublages de voix nous paraît dès lors insupportable pour accuser un trop grand écart par rapport à la voix de l'acteur ou de l'actrice. On commet d'ailleurs là, dans l'artifice du doublage, une véritable entreprise de destruction d'une personne, sinon de sa démolition symbolique, qui le plus souvent se trouve transformée en objet dérisoire et ridicule, impression de décalage qui est renforcée dès lors que le personnage doublé n'a aucune valeur comique dans la diégèse filmique (et que le doublage sonore soit ici parfaitement synchronisé avec les mouvements labiaux ne change rien à l'affaire). Tel est selon nous, dans le doublage, une anti-preuve d'une réflexivité rendue impossible dans et par la composante du son. On est loin ici de la confusion des timbres à laquelle s'alimentait le personnage maupassantien, ou que son désir faisait naître dans une perception troublée, sinon hallucinée.

12 - Aristote: *Le concept de catharsis* in. Poétique, 1.6, 1449 b, trad. J. Hardy, Ed. "Les belles lettres", 1979, pp. 36 et 37.

désir refoulé, original, contingent, tout à fait singulier d'un sujet spectateur et cette prise en compte des désirs peut s'effectuer malgré la volonté même du réalisateur. On aurait affaire ici dans ce cas à une réflexivité inconsciente où les désirs du réalisateur et ceux des spectateurs seraient accidentellement en écho ou en correspondance. Par contre, le réalisateur peut jouer des désirs qu'il installe : Celui de revoir par exemple un personnage apprécié et qui a disparu depuis longtemps du champ écranique. Le jeu de l'auteur ici, c'est de jouer du désir du spectateur, de le frustrer pour mieux le satisfaire, ou de le satisfaire pour mieux le frustrer, lui faire ressentir plus cruellement l'absence de la belle et ravissante image à laquelle il s'était attaché.

Et c'est exactement ce que fait Otto Preminger dans son film *Laura* réalisé aux U.S.A. en 1944 sur un scénario de Jay Dratler, Samuel Hoffenstein et Betty Reinhardt d'après le roman de Vera Caspary : Le tableau de Laura est à la fois la clé du désir du détective qui la croit morte, et la clé spatio-temporelle du basculement introduit par le moment fort du film, ce "coup de théâtre" que constitue la "réapparition" de Laura à valeur de véritable résurrection : Il s'agit du passage ou du renversement qui va de l'évocation dans une convention cinématographique de souvenirs (où bien évidemment le procédé du "flash-back" joue pleinement son rôle), jusqu'au surgissement soudain et sidérant de Laura, son apparition brutale dans la convention de réalité, nouveau présent diégétique qui surprend le détective alors qu'il réfléchissait à sa disparition face au tableau, au coeur même de l'appartement de Laura. Double perte provoquée par le saisissement éprouvé à la réapparition, saisissement qui est alors tout autant désaisissement et qui tient à ce dispositif même de la réflexivité : Perte du

modèle dans la saisie de l'image, et perte de l'image dans le retour du modèle, qui dans le réel s'imposerait comme le retour du refoulé ou de l'objet pulsionnel, si l'on voulait appliquer ici les grilles psychanalytiques. Ce film en effet peut faire les délices d'hérméneutes téméraires prêts à énoncer que le portrait joue ici, dans le désir du détective, le rôle de signifiant d'un signifié à jamais perdu, en accord avec la conception lacanienne du fantasme de l'objet a, compensant le manque radical, le sein maternel à jamais perdu. Que ce signifié puisse faire retour dans le fantasme et irrémédiablement, voilà qui rend Laura éminemment désirable, pour le détective qui "rencontre la jeune femme", et surtout pour le spectateur. Cette rencontre a pour ce dernier une valeur fantasmatique décuplée, comme dans le scénario d'un rêve où l'inconscient, déplace et condense les figures dans une superbe ignorance de la mort, ainsi que nous le montre Sigmund Freud dans son *Traumdeutung*.

Car au fond, quel est le spectateur qui aurait pu désirer que la ravissante actrice, Gene Tierney, disparût si vite du champ écranique, occasion de sa perception et de sa jouissance esthétiques, si ce n'était pour la retrouver? Car seul le spectateur occupe ici la position démiurgique, sa perception s'exerçant sur la totalité du film, ou pour le dire autrement, sa conscience "contenant" Laura dès le début du film et en gardant le souvenir après qu'elle ait disparu. Pour le spectateur, Laura est d'abord présente avant de disparaître tandis que son retour s'apparente plutôt à celui du refoulé pour le détective puisqu'il n'en avait perçu jusqu'ici que son représentant iconique dans l'image picturale. D'où pour le détective le caractère d'autant plus étrange et sidérant de sa réapparition à valeur de résurrection. Toutefois, en cette affaire, le

personnage du détective, installé au coeur même de la fiction, ne ressent -t-il que le manque éprouvé dans la perception visuelle et réflexive de l'image de Laura présente dans le tableau, présente sans y être ainsi qu'il en est de toute représentation réflexive. Son manque est lié à son désir, ainsi structuré par et dans la réflexivité lorsqu'il enquête sur ce qu'il croit être la mort de Laura. (Ici, c'est doublement que l'image opère le meurtre de la chose : Une première fois en ce que le tableau se passe très bien, une fois peint, de la présence du modèle. D'ailleurs le film de Préminger ne figure pas le moment de sa confection et le tableau apparaît dans le film sur le mode d'un "déjà-là". Une seconde fois en ce qu'il signale une disparition, non plus relative dans l'absence temporaire, mais absolue dans la mort lorsque le détective le contemple tout rêveur d'un regard qui signifie d'autant plus : "Ce qu'elle a du être jolie" qu'il a eu l'occasion d'énoncer à voix haute son admiration.)

Pour le spectateur, osons dire que la frustration est plus grande: Ce n'est pas celle, simulée d'un personnage qui n'a d'autre consistance que celle d'une image inscrite sur de la pellicule, c'est celle bien plus effective d'un sujet qui, percevant les images dynamiques des évolutions corporelles d'une belle actrice, Gene Tierney, en recueille indissociablement toutes les mélodies vocales. Ainsi pour Preminger, jouer avec la frustration du spectateur, tout comme pour Hitchcock avec ses affects d'attente et de frayeur, c'est contribuer à le faire déchoir de sa position démiurgique jusqu'à celle d'un homme déstabilisé et fragile. Et

de telle sorte que souvent il réussit à engendrer le désir du spectateur de revoir le film, désir bien fragile d'un plaisir pris à la répétition sans monotonie, tout à fait caractéristique pour Freud de la façon dont les enfants éprouvent du plaisir: Plaisir pris à répéter d'anciennes expériences de plaisir, plaisir pris par et dans la répétition elle-même, plaisir ici dépendant de l'oeuvre créée, capable de s'imposer dans son impérieuse nécessité<sup>13</sup>. Au bout du compte, et au terme de ce chemin de la réflexivité, que reste-t-il en deçà de la position spectatorielle, sinon la seule position véritablement démiurgique, celle du réalisateur lui-même ? Et peut-être aussi celle du filmologue dont la disponibilité active l'empêche, lors de ses relectures, de chuter dans les compilations de détails excessivement érudites, compulsives et obsessionnelles qui caractérisent certains passionnés de ciné-club, les "fanas de cinoche".

## CONCLUSION

Par ces deux objets empruntés à Maupassant et à Préminger, nous avons tenté de montrer que la position privilégiée du tableau, dispositif réflexif en ce qu'il est tout à la fois l'autre du miroir et le lieu de condensation de signifiants scopiques et sonores (ici vocaux); est ce qui préside à une rhétorique du désir pris au leurre, dans le redoublement esthétique du simulacre. Ceci de façon essentielle dès lors que l'image ainsi "abymée" joue le rôle de centre organisateur, en dépit ou à cause même de sa valeur égarante. En effet, elle a la vertu de redoubler/dédoubler le cadre qu'elle révèle d'autant mieux par ce double effet de tor-

13 - Cf. Sigmund Freud: *essais de psychanalyse*, l'essai de 1920 : Au delà du principe de plaisir: (p. 41 à 112) et page 63 : " Dans le cas du jeu des enfants, compulsion de répétition et satisfaction pulsionnelle aboutissant directement au plaisir semblent ici se recouper en une intime association." édition française de 1981: Nouvelles traductions par un collectif placé sous la direction d'André Bourguignon." éd. Payot, Coll. Petite Bibliothèque Payot,

sion infligée à l'espace de la représentation, en analogie avec le tors que subit le désir du sujet lorsque Jacques Lacan le figure avec le ruban de Moebius <sup>14</sup>.

**Patrick Louguet,  
CIRCAV-GERICO**

---

14 - Jacques Lacan: *Ecrits*, Ed.Seuil, Coll. Champ Freudien, Paris 1966. pp 553-554-856-861: "*le structuralisme conquiert un mode très spécial du sujet, celui pour lequel nous ne trouvons d'indice que topologique, mettons le signe générateur de la bande de Moebius que nous appelons le huit intérieur*".

## REFERENCES

### I. Références cinématographiques:

- René Manzor : *Le passage* réalisé en France en 1986. (René Manzor qui est aussi le scénariste et le dialoguiste de ce film produit par Alain Delon.)
- Otto Preminger : *Laura* réalisé aux U.S.A. en 1944 sur un scénario de Jay Dratler, Samuel Hoffenstein et Betty Reinhardt d'après le roman de Vera Caspary
- Elisabeth Rappeneau : *Fréquence meurtre* réalisé en France en 1987 d'après le roman de Stuart Kaminsky.

### II. Références théoriques. (littéraires, esthétiques, philosophiques ...)

- Aristote: *Le concept de catharsis* in. Poétique, 1,6, 1449 b, trad. J. Hardy, Ed. "Les belles lettres", 1979, pp. 36 et 37.
- Honoré de Balzac: *La femme de trente ans*, coll. livre de poche classique N° 2. 201, pages 300 et 301, Paris, 1967
- Philippe Bonnefis, in *Comme Maupassant*, coll. Objet, Ed.P.U.L., Lille 1981.
- Gilles Deleuze : *Cinéma : Image-temps et Image-mouvement* (Tomes 1 & 2 ), Editions de Minuit, Collection "Critique", paris 1985.
- Michel Foucault : *les mots et les choses*, Ed.NRF / Gallimard, Coll.Bibliothèque des Sciences Humaines, paris 1966.
- Sigmund Freud: in *essais de psychanalyse*, l'essai de 1920 : *Au delà du principe de plaisir*: (p. 41 à 112 )édition française de 1981: Nouvelles traductions par un collectif placé sous la direction d'André Bourguignon, éd.Payot, Coll. Petite Bibliothèque Payot,
- Sigmund Freud : *L'interprétation des rêves* aux P.U.F, 1926 et 1967, traduit en français par Meyerson (nouvelle édition augmentée et révisée par Denise Berger)
- Jacques Lacan: *Ecrits*, Ed.Seuil, Coll. Champ Freudien, Paris 1966.-Patrick Louguet : *"Vidéo-art et oeuvres cinématographiques (mémoire, perception et interprétation)"*, Cahiers du CIRCAV n° 2, publication CIRCAV^GERICO de l'Université de Lille III, Lille, Mai 1992.
- Guy de Maupassant : *Fort comme la mort*, I ère partie, section V, Folio, Ed. de 1983.-Maurice Merleau-Ponty : *conférence* faite le 13 mars 1945 à l'*Institut des Hautes Etudes Cinématographiques*, publiée dans l'ouvrage intitulé *"sens et non-sens"*, p 85, éd. Nagel, Coll.pensées, paris ,1966.(5°édition)
- Christian Metz: *Le signifiant imaginaire*,Ed. UGE, Coll. 10/18, Paris 1977.
- Jacques Morin: Thèse doctorale de filmologie intitulée *Le cinéma et Zola*, département des études cinématographiques de l'Université de Lille III (BU de Lille III).
- Oscar Wilde : *The picture of Dorian Gray* (Ed. Penguin modern classics.)



# L'identité télévisuelle des chaînes comme psyché

par François JOST





**U**n an avant sa disparition, en 1991, alors que sa situation financière était au plus bas et qu'elle ne réussissait toujours pas à toucher un public suffisant, La 5 fit appel au très branché Jean-Paul Goude pour refaire son habillage : à l'énorme 5 bleu, se substituait une sorte de compteur raffiné tenant à la fois de l'ébauche d'un dessinateur de la Renaissance et de l'infographie, compteur qui s'arrêtait sur le 5. Si ce "relookage" correspondait à un changement d'opérateurs financiers, il ne s'accompagnait pourtant nullement d'un changement en profondeur des programmes.

Le terme d'habillage, mis à l'honneur par les télévisions, est très symptomatique de la confiance que l'on accorde à l'apparence pour refléter l'être des choses. En matière de télévision, l'habit ferait donc le moine et l'habillage, la chaîne. Comme si la signalétique était doublement *psyché* : *miroir* qui renverrait l'image fidèle de *l'âme* des chaînes. Cette croyance en la capacité du visible à exprimer l'intériorité trouve évidemment son origine dans une théorie spéculaire de la marque : ses symbolisations visuelles, quelles qu'elles soient, lui ressembleraient ou, mieux, permettraient de reconnaître l'identité intangi-

ble d'un énonciateur. Depuis quelque temps, les chaînes ont pris conscience du fait qu'elles pouvaient fonctionner comme des marques : elles aussi devraient avoir un nom et une signalétique. Après les balbutiements des années soixante-dix, cette préoccupation est devenue telle qu'aujourd'hui les programmes d'auto-promotion constituent un genre en tant que tel et occupent une part non négligeable de la télévision diffusée.

Mais que peut signifier le concept d'identité visuelle pour une chaîne? Comment celle-ci peut-elle fonctionner comme marque? La signalétique peut-elle être un miroir de "l'âme" de la chaîne? Les récentes transformations du PAF nous ont fait assister à un baptême, celui d'Arte - la nouvelle chaîne franco-allemande - et à deux changements de nom : A 2 et FR 3 devenues respectivement France 2 et France 3. Actes d'onomatourge qu'ont accompagné de nouvelles couleurs, de nouveaux dessins, de nouvelles mises en page. C'est de leur étude que je partirai pour comprendre cette psyché qu'est la télévision.

## 1/ L'identité visuelle et la marque

### 1.1. Identité visuelle, style, exemplification

Le concept d'identité visuelle naît :

a - avec la mondialisation du marché. Il faut être reconnu partout, quelles que soient les barrières linguistiques, on demande donc au visuel d'être un *espéranto*, selon le topos de l'image qui "parle toute seule";

b - avec la prolifération des médias. Quel que soit le type d'image : dessin ,

photographie, film, la forme du produit vendu, la marque doit être reconnaissable.

Comment le Même peut-il être Autre? La problématique est ancienne et on la ferait volontiers remonter à l'idée aristotélicienne de "*substance individuelle*", cette substance composée de la "*matière, qui pourtant n'apparaît comme substance que par un prestige de l'imagination*", puis de "*la nature de la chose, qui est la forme, un état positif, jeu de la génération*" (Aristote 1967 : 3, 10). Ne conçoit-on pas, en effet, fréquemment, l'identité visuelle comme une répétition à l'identique, au cours de laquelle une forme stable viendrait empreindre diverses matières, fussent-elles de l'expression, la "déclinaison" étant, pour l'occasion, un nom moderne pour l'antique "substance individuelle"?

Tournant le dos à ces schémas anciens, je tenterai, pour ma part, de penser l'articulation de l'identité visuelle au style, en creusant ce mode de symbolisation que le philosophe Nelson Goodman nomme "*l'exemplification*".

Comme on sait, celle-ci peut être définie par le théorème suivant : *Si x exemplifie y, alors y dénote x. "Pour que mon chandail vert exemplifie un prédicat, il ne suffit pas d'admettre que le chandail fasse référence à ce prédicat. Il faut aussi que le chandail soit dénoté par le prédicat."* (N. Goodman 1990 : 92). Par exemple, si de nombreux signifiants linguistiques peuvent dénoter le vert, à partir du moment où ils y font référence, l'exemplification suppose de surcroît la possession de la propriété exemplifiée.

"Décliner" une charte graphique, c'est définir les cadres de l'exemplification d'une marque. De même que l'échantillon

du tailleur exemplifie la couleur ou la texture d'un tissu, mais ni sa taille ni sa forme, la charte graphique ne définit pas des invariants déclinables à l'envie, mais liste les propriétés visuelles qui peuvent être exemplifiées.

## 1.2. Exemplification littérale, logo et identité chromatique

A ce titre, il faut faire une différence entre le logo et l'identité chromatique. Le logo exemplifie une forme (on peut le reproduire en noir et blanc : il est encore reconnaissable). Toute occurrence de cette forme, quelle que soit sa taille ou sa couleur, est un échantillon qui exemplifie la marque : un objet qui comporte le logo est *marqué* (comme une bête au fer rouge). Il est et il a les propriétés de la marque. L'identité chromatique, en revanche, exemplifie un assemblage de couleur mais pas nécessairement une forme. Elle peut remplir les contours de n'importe quel objet, le colorier, aussi bien en deux qu'en trois dimensions, en sorte que c'est l'objet lui-même qui exemplifie la marque. La marque a les propriétés de l'objet. Ainsi, pendant plusieurs années, la société des transports parisiens, la RATP, a fait des affiches dans lesquelles la Vénus de Milo, un instrument de musique aussi bien qu'une balle de tennis étaient peints en jaune avec une bande marron, pour annoncer des manifestations auxquelles elle s'associait ou qu'elle organisait. La globalité des objets ainsi badigeonnés contribuait à construire non plus la marque elle-même, mais ses attributs. Chaque objet étant un échantillon de la ville Paris, de la parisienneté ou de la citadinité, il participait à la construction du champ de souveraineté de la marque, conçu précisément comme une appropriation des valeurs de la ville. En somme, le logo exemplifie la

marque, la couleur ses attributs <sup>1</sup>.

### 1.3. Exemplification figurale, exemplification de discours

Ce premier niveau, que je nommerai exemplification littérale, se double généralement d'un niveau figural. Car s'il permet la reconnaissance d'une permanence matérielle, il ne lui donne pas forcément une dimension sémantique. La relation d'exemplification assure, certes, une stabilité mais, dans le cas du visuel, "*il est souvent difficile de dire laquelle de toutes ses propriétés une chose exemplifie*" (Goodman 1990 : 97). Une signalétique verte exemplifie-t-elle le vert, couleur de l'entreprise, la nature, que vise l'institution, ou l'espoir que promet la marque?

Une chose est d'assurer la continuité visuelle, une autre de construire l'identité de l'énonciateur qui se l'approprie. Car, comme vient de le suggérer mon exemple, un même échantillon peut exemplifier trois discours épousant des points de vue fort différents <sup>2</sup> :

- le discours de l'entreprise, qui met en avant les liens juridiques et économiques de "*la réalité socio-économique dont le corps est l'ensemble des aspects humains, bâtiments, moyens de travail, circuits d'échanges d'information, de flux financiers, etc.*" (Krief 1986). Le discours tenu avec le public est celui de l'échange d'informations;

- le discours de l'Institution, qui est l'entreprise en tant qu'elle adopte le point

de vue de l'espace public, se définissant comme héros d'une quête à accomplir. "Mission" est alors le mot-clé;

- le discours de la marque. A l'opposé du précédent, qui est essentiellement un acte illocutoire assertif ou directif (nous sommes le service public, nous cherchons à vous servir, etc.), celui-ci vise d'abord des effets perlocutoires : prescrire des comportements en sémantisant les objets du monde.

Loin de renvoyer toujours à la marque, les signes de l'identité visuelle peuvent s'intégrer à l'un ou l'autre de ces discours.

La numérotation d'une bouteille de vin indiquée sur son étiquette, le code barres, le poinçon lient l'objet à l'entreprise en tant qu'agent juridico-économique. Le code barres sert non seulement à lire les prix, il est aussi le signe du sérieux du fabricant qui peut remonter la filière en cas de défaut. On trouve dans cette catégorie tous les signes de la marque de fabrique ainsi que de nombreux documents appartenant à la "littérature grise".

En revanche, à quel discours appartient ce logo de France Télécom utilisé jusqu'en 1992 ?

Identifié à un téléphone, France Télécom est posée comme une Institution dont la finalité est de rapprocher ceux qui sont éloignés, de les faire communiquer. C'est dans le même esprit que Télécom af-

1 - Cela n'exclut pas, bien sûr, que certains logos, par leur forme, exemplifient eux aussi des attributs : 1 - ainsi, lorsqu'on choisit un Mammouth pour signifier la puissance d'un distributeur.

2 - Le mot "énonciateur" désigne ici "ces êtres qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant on leur attribue des mots précis" (Ducrot 1984 : 204).

firme : "Minitel. Et le monde est simple."  
Le logo



exemplifie sa mission.

Cet assemblage de deux parallélépipèdes découpant des images sur un fond de ciel bleu met, quant à lui, l'emphase sur les valeurs imaginaires que peuvent susciter les services rendus par la marque Télécom : grâce à elle, l'utilisateur a la possibilité de se transporter à travers le monde aussi facilement que les anges des *Ailes du désir*. Dans ce cas, le logo exemplifie la marque.

Ces deux exemples suggèrent qu'un signe peut parfaitement exemplifier la permanence d'une marque, au niveau littéral, son identité visuelle, sans construire pour autant une identité unique et unitaire au niveau discursif. Pour éviter un tel écueil, l'identité visuelle doit se muer en style, c'est-à-dire en exemplification de l'œuvre comme symbole. Prenez la signature. N'est-ce pas, par excellence, un signe d'identité? Goodman nous met en garde : "*Quoiqu'un style soit métaphoriquement une signature, une signature littérale n'est pas un trait de style*". (992 : 50) Or, c'est parfois ce que croient (ou feignent de croire) les concepteurs de l'identité visuelle : que la marque soit d'abord une signature, comme l'indique assez l'étymologie, ne signifie pas qu'il suffise d'apposer son nom sur les objets, quel que soit le travail visuel, pour lui conférer un style. Le style est signature à un autre niveau : il répond aux questions Qui ? Quand ? Où ? mais en

exemplifiant des propriétés du fonctionnement de l'œuvre. Certaines régularités statistiques, par exemple, le fait que les seconds mots des phrases d'un auteur commencent par une consonne, ne sont pas stylistiques parce qu'il est difficile de les exemplifier comme propre au fonctionnement d'un roman. Savoir ce que l'œuvre exemplifie est l'affaire du critique.

Laissons l'œuvre d'art et voyons ce que ce raisonnement donne appliqué au fonctionnement de la marque.

## 2. Des difficultés pour une chaîne publique et généraliste à se constituer en marque

Si l'identification visuelle n'est pas la seule reconnaissance d'un nom, d'une signature, mais d'un style, deux séries de questions se posent :

Comment le visuel peut-il exemplifier des propriétés du fonctionnement de l'énonciateur, et qui est l'énonciateur ? De quel type de fonctionnement s'agit-il ?

Il est peut-être temps de revenir au domaine que je me suis assigné : la télévision.

Dans une situation de monopole ou de télévision d'Etat, la souveraineté de la chaîne n'était pas problématique : elle semblait à la fois absolue, illimitée et indéfinie puisqu'elle pouvait s'étendre à tout ce qui était diffusable, c'est-à-dire à n'importe quel document audiovisuel. C'est avec la concurrence, lorsqu'elles ont découvert que les chaînes étaient mortelles - comme la civilisation selon Valéry - qu'elles ont commencé à raisonner implicitement en termes de marque.

## 2.1. Sceau, marque et estampillage de la chaîne

Le premier geste des trois chaînes publiques, en 1986, fut de fonder la marque sur le logo et par l'estampillage qui en résulte. La plupart des canaux n'ont pas dépassé ce stade qui identifie la signature littéraire à un style, bien que ce signe de reconnaissance visuelle joue rarement comme tel : on sait généralement sur quelle chaîne on est et, même, en cas de zapping, les récepteurs et les télécommandes actuels nous l'indiquent instantanément. Ecrire TVE, RAI, ou TF 1 dans le coin de l'image relève plutôt de la logique de la validation : ces inscriptions de la marque authentifient un acte, en l'occurrence, la diffusion. N'y reconnaît-on pas la fonction du sceau royal en matière de communication: *"Il devait en examiner soigneusement la teneur [de l'acte], s'assurer qu'aucun article n'était contraire aux ordonnances ni opposé aux droits du roi ou à l'intérêt du royaume. Si quelque phrase lui semblait suspecte, il devait refuser de sceller la lettre"* (Fraenkel 1992 : 90). Comme le sceau dont la cire et le ruban forment un appendice externe à la lettre, cette marque visuelle vient d'ailleurs *sur* l'image sans jamais s'intégrer au "produit", contrairement au logo sur une étiquette de boîte de conserve. Néanmoins, il est difficile de doter la chaîne de la relation d'appartenance que l'on confère d'habitude au support marqué par une empreinte. On sait bien que la chaîne ne produit pas tout ce qu'elle diffuse. Par sa permanence, quel que soit le programme, le logo renvoie donc à l'entreprise réduite au rôle de diffuseur authentifiant les produits audiovisuels dont elle assure la circulation.

## 2.2. Produit télévisuel et habillage

On touche là à une première différence entre l'"habillage" et l'identité visuelle d'une marque de consommation courante. Alors que celle-ci commercialise des produits à la fois objectivables et identifiables, quels produits les chaînes vendent-elles ?

Le programme ? Certes. Mais dès lors que ce dernier n'est pas fabriqué par la chaîne, il se présente d'abord comme un échantillon d'une série qui exemplifie l'identité du producteur plutôt que celle de la chaîne (ainsi, le générique de *Dallas* est la signature de Lorimar et non du diffuseur).

Un choix de programmes ? Une programmation conçue comme une paradigmatique de programmes ? La chaîne serait alors une sorte de distributeur, de supermarché, qui construirait une image à partir des choix qu'elle opère.

Une mise en syntagmes des programmes ? Une grille ? Le produit vendu par la télévision étant alors un savoir-faire particulier quant à la mise en syntagme.

A la vérité, la chaîne vend tout cela à la fois. Mais, contrairement à la marque qui, en constituant son champ de souveraineté, crée un axe générique, dans lequel se coulent des produits spécifiques, elle ne peut sémantiser également tous ces niveaux. En premier lieu, chacun des programmes a son propre arsenal d'outils paratextuels (générique, titre, etc.), élaborés sans soucis de cohérence avec l'habillage d'ensemble. La chaîne ne peut donc que juxtaposer les signes de son identité visuelle à ces articulations du flux temporel.

Comme si une marque alimentaire ne pouvait maîtriser le packaging des différentes lignes qu'elle commercialise (conserves, frais, surgelés, etc.). Cela entraîne, bien souvent, des juxtapositions de style étonnantes : par exemple, un générique utilisant le classique "déroulant" en surimpression sur les dernières images d'une série ou d'un téléfilm est brutalement interrompu par des plans hachés et truqués, dignes des procédés du vidéo-art, grâce auxquels nous prenons connaissance du règlement d'un concours organisé au sujet du programme qui vient de prendre fin.

Deuxièmement, la spécificité du produit télévision, c'est qu'il communique par lui-même. En ce sens, la télévision est bien un bocal : on voit toujours ce qu'il y a dans la boîte. En diffusant tel ou tel programme, la chaîne esquisse son autoportrait en énonciateur. La diffusion est un acte performatif par excellence : montrer, c'est dire et se mettre à nu. Aucun habillage ne peut masquer cette nudité de l'énonciation. Face à la standardisation des produits télévisuels et à leur sérialisation, il devient de plus en plus difficile d'imaginer comment les chaînes pourraient se différencier par la seule spécificité de leurs produits. Comment une chaîne généraliste, France 2, peut-elle se présenter comme "*un autre modèle de télévision, incopiable, novatrice, authentiquement généraliste*", quand elle accueille un programme venu d'une concurrente (*Surprise, surprise*), quand ses animateurs passent au privé ou viennent du privé, quand ses programmes sont copiés par d'autres chaînes (*La nuit des héros*, A 2, transformée en *Marches de la gloire*, TF 1), quand

ses programmes, enfin, sont importés de chaînes privées, dont la finalité est soi-disant tout autre (France Télévision 1992) ?

Pour qu'une telle assertion prenne quelque valeur, il faudrait trouver une solution à cette double métonymie qui est la quadrature du cercle de l'identité?

- chaque programme construit l'image de la chaîne ;
  - l'image de la chaîne sémantise chaque programme;
- en sorte que regarder le même programme sur deux chaînes différentes n'a pas le même sens.

Seuls certains câblo-opérateurs américains ont déjà pris conscience de cette difficulté et se sont donné les moyens de la résoudre : Disney Channel et MGM, en n'utilisant que des programmes issus de leurs catalogues et en interdisant progressivement leur usage par les autres canaux, MTV en déclinant son champ de souveraineté générique, la musique, en axes spécifiques : MTV rap, MTV rock, MTV country, etc. Pendant ce temps, les chaînes françaises luttent les unes contre les autres avec une logique des années soixante-dix <sup>3</sup>.

### 3. Le cas de la télévision publique en France : les troubles de l'identité

#### 3.1. Intentions de communication

Dans la mesure où des chaînes privées et publiques peuvent avoir des émissions parfaitement identiques, pas seule-

3 - Sur l'évolution de la télévision aux USA, cf. *Le Monde*, 21 mai 1993. Soit dit en passant, on raisonne à propos des chiffres d'audience de la même façon : ainsi, le petit pourcentage d'Arte, continuellement tourné en dérision, pourrait pourtant se transformer, s'il correspond à un public fidélisé, en une part de marché convoitée, lorsque le public, peut-être dans un avenir récent, aura le choix entre une centaine de chaînes...

ment similaires, comme pour des marques de consommation, l'hésitation sur le produit commercialisé se double d'une hésitation sur le type de discours qu'il faut mettre en avant dans la communication, comme on s'en convainc en jetant un coup d'œil au plan stratégique du service public français pour les années 91-94. Ce rapport tente d'abord de concilier la logique de l'entreprise et celle de l'Institution : "La télévision publique n'est pas seulement une télévision dont le capital appartient à la Nation. C'est aussi une entreprise différente, plus complexe, plus riche, et au total, plus libre que les autres formes de télévision." (A 2-FR 3 1991 : 21).

Cette dualité de discours se retrouve à chaque page. Le service public a forcément deux visages : "Comme toute entreprise par rapport à ses clients, la télévision publique adapte son offre de programmes aux attentes des téléspectateurs : mais en tant que service public, elle la conduit en fonction des objectifs qui fondent sa légitimité, c'est-à-dire :

- répondre à la diversité des goûts ;
- satisfaire aux impératifs "de qualité, de découverte et de connaissance" (A2-FR 3 1991 : 24).

Dès lors, comment construire l'identité de cette entité bicéphale qu'est le service public ? D'un côté, on cherche des critères objectivables dans l'absence de coupure publicitaire, la présence d'émissions régionales, d'émissions du service public ; de l'autre, on tente d'harmoniser les programmes en répartissant des thèmes genre par genre. En 1991 et 92, A 2 serait ainsi la chaîne du policier, et FR 3, celle de la comédie, celle de la chronique d'enfance vs celle du fantastique, de l'environnement et de la politique vs celle de la culture, de la

découverte du monde, des sciences et des techniques. En somme, A 2 et FR 3 seraient toutes deux, des chaînes généralistes et innovatrices mais la 2e serait une chaîne populaire et de qualité tandis que la 3e serait une chaîne de découverte et de diffusion (A 2-FR 3 1991 : 20).

"C'est donc au sein de l'identité globale de la télévision publique que la personnalité de chacune des deux chaînes s'affirme", conclut le rapport (A 2-FR 3 1991 : 20). Quant à la programmation, son rôle est, comme on l'a dit, d'harmoniser les cases, la grille, les projets.

Toute la difficulté de la communication de ces chaînes réside dans le fait qu'il faut exprimer deux discours contradictoires, celui de l'entreprise et de la concurrence économique, et celui de l'Institution et de ses missions, entérinées par le Cahier des charges, tout en prétendant agencer toutes les sortes de programmes pour tous les publics.

En résumé, aux difficultés inhérentes à la nature du produit audiovisuel, la télévision généraliste, publique, de surcroît, ajoute de nouveaux obstacles à la constitution de ces chaînes en marques fortes, pourvues d'identité :

- il n'y a pas d'énonciateur unique, mais une polyphonie d'énonciateurs;
- il n'y a pas de véritable champ de souveraineté possible, puisque la télévision se veut généraliste.
- il n'y a pas de cible, puisque la télévision publique s'adresse à tout le monde.

Malgré tout, le PDG de la télévision publique présente donc, fin 1992, "un autre modèle de télévision, incopiable [...] une télévision pour tous face aux chaînes commerciales ou cryptées et aux chaînes

*thématiques issues du câble et du satellite*" (France télévision 1992).

Faute de pouvoir refaire tous les génériques, ce qui serait le seul moyen de se construire une véritable identité, l'habillage des chaînes travaille plus spécialement les bandes-annonces, le JT et la météo, la publicité.

Sur un écran partagé en deux parties égales, les bandes-annonces montrent à gauche un extrait du programme annoncé par une voix *off*, tandis que, à droite, vient s'imprimer, fortement ponctué par un effet musical, en rouge, l'heure de diffusion et, en noir, le titre de l'émission, éventuellement l'inscription "*Tout de suite*" ou "*Rendez-vous*", enfin, un grand 2 rouge, logo de France 2.

Plaçons-nous du côté du téléspectateur. A l'évidence, la bipartition de l'écran, la couleur rouge font de chaque annonce un échantillon d'une grille commune et unique. Mais cette affirmation relève de la tautologie, puisque elle revient à dire que les programmes qui passent sur France 2 font partie de la grille de France 2 (certes, une confusion est possible sur cette attribution, puisque France 2 fait aussi la promotion de France 3).

L'habillage de l'image relève, par ailleurs, d'une logique de la validation : le 2 vient *marquer* le programme, ce geste étant scandé par la bande sonore.

En raison de la nature du produit audiovisuel, seuls les programmes annoncés construisent véritablement le caractère de la chaîne - et l'habillage n'est qu'une incitation à leur mise en paradigme. En d'autres termes, n'exemplifiant aucune des propriétés des émissions annoncées, celui-ci ne saurait être assimilé à un style de la chaîne.

Voyons, à présent, ce que le même habillage devient dans le contexte des

écrans publicitaires : ici, sur le côté gauche de l'écran, on voit des hommes, qui font des pirouettes, des femmes qui sautent de joie, des athlètes qui bondissent, des danseurs qui font des entrechats, une petite fille qui joue à la marelle, tandis que, sur la droite, s'inscrivent l'inscription "*publicité*" en noir et le logo de France 2 en rouge. Certes, malgré l'hétérogénéité relative de ces personnages, on est enclin à admettre qu'ils sont des échantillons d'une propriété, disons la jeunesse un peu folle. Mais à qui attribuer celle-ci? La place paratextuelle de ces images - véritables *seuils* des spots - incite bien plus à les syntagmatiser par la mise en relation avec ce qui suit qu'à les rattacher aux autres. La représentation de ce monde euphorique n'est-elle pas à l'image de l'univers publicitaire? En sorte que, loin de participer à l'identité de la chaîne, ces signes exemplifient plutôt une certaine interprétation que l'on peut donner de la consommation.

Un coup d'œil à France 3 ne lève d'ailleurs pas cette ambiguïté : cette fois, l'horizontalité et le bleu exemplifient la chaîne, la pendule marque un peu lourdement la fonction d'agenda de la grille, mais que signifient ces images de nature (champs, fleurs en gros plans, rivières, etc.)? Placées juste avant la publicité, sont-elles là pour atténuer les aspects négatifs de l'univers industriel qu'elles contribuent à faire passer, ou sont-elles là pour rappeler la chaîne elle-même? Mais alors, ne sont-elles pas contradictoires avec la volonté de faire de France 2 la chaîne de l'écologie?

Je doute, en tout cas, que les valeurs visuelles aisément reconnaissables caractérisent, pour France 2, "*le partage, l'interactivité, la chaleur, la connivence avec le spectateur*", et pour France 3, "*une relation plus tournée vers la découverte, l'ex-*



*périence humaine et la proximité"* (France Télévision 1992 : 3). Je ne suis pas sûr non plus que le partage de l'écran en deux ou en trois exemplifie le numéro qui caractérise la chaîne.

Certes, à repartir de ces intentions de l'agence, on voit bien sur quelle conception mécaniciste de la connotation, la création s'est appuyée :

- Partage de l'écran en deux = partage, 2

- saut et couleur = chaleur
- regard-caméra = connivence
- ouverture de jalousies = découverte

Ces équivalences supposent que tout élément visuel est traduit en verbe, verbalisé de façon quasi-automatique.

On voit aussi combien la télévision ne saurait s'accommoder d'une réflexion parcellaire qui assimile l'identité à un encodage proposé à la sagacité du téléspectateur.

A ce même téléspectateur, il est d'ailleurs demandé plus : en passant du rouge au bleu et du bleu au rouge, il doit être capable de lire cette superposition et cette combinaison qui lui sont parfois données à voir :



Une courte campagne de publicité a d'ailleurs décliné cette signalétique : en admettant que l'on fit l'effort d'associer ce rouge et ce bleu, dans l'ordre chronologique du zapping (de 2 à 3) ou selon la verticalité que propose l'annonce, y voyait-on les trois critères qui ont présidé au choix des nouvelles identités graphiques?

"- *Se réapproprier les couleurs*

*bleu, blanc, rouge, qui sont l'apanage des chaînes de service public;*

- *Mieux affirmer la complémentarité des chaînes, l'expression de chacune d'elle devant pouvoir se renvoyer tant l'une à l'autre qu'à France Télévision;*

- *S'inscrire dans la continuité, avec les chiffres 2 et 3, pour enraciner le changement dans l'histoire de la télévision publique"* (France Télévision 1992 : 3).

Laissons de côté le fait que le premier critère, la réappropriation, ne mène, au mieux, qu'à une confusion avec TF 1 qui a été la première à faire siennes les couleurs du drapeau français. La mise en syntagme de ces couleurs irait en tout cas à l'encontre de la construction de l'identité de chaque chaîne, visée par la répétition de la signalétique, au profit d'une exemplification du drapeau français dont chaque chaîne formerait une couleur, emblématique à son tour d'une triple énonciation :

- celle de l'Institution -> le service public
- celle de la marque -> deux gammes de produits complémentaires, deux spécificités pour un générique.
- celle de l'entreprise -> la télévision publique dans l'histoire.

Très curieusement, cette polyphonie énonciative, quel que soit le côté par lequel on l'envisage, revient à affirmer que le service public, c'est la France, idée dont celui-ci cherche pourtant à se défaire depuis l'historique identification de la télévision française à la voix de la France sous Pompidou. Rien ne visualise, en revanche, les missions du service public : distraire, informer, cultiver, si ce n'est les programmes eux-mêmes.

### 3.2. L'identité visuelle comme identité discursive

Ce n'est pas le cas de la présentation graphique d'Arte. Loin d'inviter à un décodage analytique de l'image (couleurs, énoncés iconiques, etc.), cette signature de la marque se place d'emblée sous le règne du discours : le graphisme, les couleurs, la musique construisent l'énonciation artistique que le nom de la chaîne évoque déjà. On ne se demande plus s'il faut renvoyer cette présentation visuelle à l'entreprise (dont la structure franco-allemande reste d'ailleurs mystérieuse pour la majorité du public), à l'Institution (bien qu'elle redonne force aux missions du cahier des charges public), elle exemplifie d'emblée une marque télévisuelle par l'unité de ton de son discours.

Regardez une bande-annonce. Le double volet horizontal qui met l'image dans un format cinéma, le traitement pictural de la couleur qui s'anime comme une série de touches, la surimpression du titre et le déchirement de l'image qui ouvre sur de la neige cathodique, la présence réitérée d'un œil en gros plan : tous ces procédés exemplifient des échantillons de discours qui concourent à situer Arte dans l'univers de l'art (peinture, musique, cinéma) à travers une énonciation vidéo-art.

Le rappel continu de la "neige cathodique", loin de renvoyer à cette éternelle lucarne qui s'ouvre sur le monde ou sur le spectacle, comme les autres chaînes, *fait écran*, au sens littéral. La télévision est un écran, qui vaut pour lui-même, qui se donne à voir, comme y insiste la récurrence de l'œil en gros plan. De la sorte, ce que l'identité visuelle construit, ce n'est pas une image de la chaîne, mais une image de

la relation du spectateur aux programmes. Programmes qui, comme cette bande-annonce en donne une idée, ont eux-mêmes une unité stylistique : qu'il s'agisse de l'image de synthèse de *Mégamix*, de l'animation du *Dessous des cartes* ou de l'image documentaire, tous les échantillons d'émissions sont sous le signe du travail de l'énonciation visuelle. En ce sens, on peut dire que les bandes-annonces d'Arte exemplifient le style de la chaîne par une continuité énonciative. Une logique de discours se substitue à une logique du code.

On objectera peut-être, que l'on ne devrait pas comparer l'habillage d'une chaîne généraliste, qui vise tout le monde, à celui d'une chaîne plus élitiste, à visée thématique. Cette objection perd toute solidité dès que l'on examine les programmes : il y a de tout sur Arte (fictions, documentaires, variétés, débats, informations). Mais, au lieu de penser la programmation comme un équilibre ou une combinatoire entre des genres ramenés à des contenus, on recherche une homogénéité discursive par-delà l'hétérogénéité des positionnements spectatoriels qu'impose la diversité des genres. Le fait que le public susceptible de se reconnaître dans cette énonciation soit limité ne change rien à l'affaire. Pour la télévision publique, il y a là matière à réflexion : ne serait-il pas plus fructueux pour une chaîne généraliste de construire à travers son identité visuelle une énonciation "moyenne" pour le public moyen qu'elle vise plutôt que d'enrober d'une allure moderne des programmes anciens?

On voit le danger que représente une analyse de l'identité visuelle qui coupe l'identité de l'objet qui lui sert de support, le risque que comporte le fait de parler du discours visuel sans se poser la question de

l'énonciateur, comme il arrive parfois, y compris chez les sémioticiens, la vanité d'une pensée sur la télévision en termes de combinatoire de contenus, où le général, le thématique et le culturel sont les seules catégories connues. Il faut sortir l'identité de

la problématique antique qui la fonde et laisser au spectateur le soin de la construire.

**François JOST,**  
**université de la Sorbonne**  
**nouvelle, Paris 3.**

## REFERENCES

A 2-FR 3 *Télévision publique. La télévision pour tous. Plan stratégique 1991-1994*, juillet 1991.

ARISTOTE, *La Métaphysique (Livre L)*, trad. fr., Paris, Vrin, 1967.

DUCROT, Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris, Ed. de Minuit, 1984.

FRAENKEL, Béatrice, *La signature*, Paris, Gallimard, 1992.

FRANCE-TELEVISION, Dossier de presse, sept. 1992.

GOODMAN, Nelson, *Langages de l'art*, trad. fr. J. Morizot, Nîmes, Ed. J. Chambon, 1990.

GOODMAN, Nelson, *Manières de faire des monde*, trad. fr. M.-D. Popelard, Nîmes, Ed. J. Chambon, 1992.

KRIEF, Yves, "L'entreprise, l'Institution, la marque. Niveaux de langage dans la communication" in *Revue Française de Marketing* n°109, 1986.

**Quand un travelling d'accompa-  
gnement potentiellement long**

**de 255 kms**

**se traduit, à l'écran, par un plan désespé-  
rément fixe de près de 30 minutes.**

par Bernard LECONTE



Cet article pourrait être inclus dans un autre article "Retransmissions sportives et énonciation télévisuelle", paru dans le précédent numéro des Cahiers du CIRCAV (3), car il reprend, en les exemplifiant, certains des éléments annoncés sous le nom de "télé-match".

La fin de la retransmission télévisée de la dix-huitième étape du soixante-dix-huitième tour de France <sup>1</sup>, se déroulait par fort mauvais temps, sous un plafond très bas. Ainsi, pour les raisons que l'on verra s'objectiver plus tard, le dispositif mis en

place n'a pu fonctionner comme on l'entendait.

Notre corpus sera constitué par l'enregistrement vidéo de la dernière demi-heure de la "retransmission" de l'étape. Avant de voir ce qu'il advint, rappelons le dispositif technique habituellement utilisé pour ce type d'émission, ceci, principalement à partir de l'analyse des images de la fin de l'étape suivante, images retenues référentiellement comme celles d'une retransmission "normale" <sup>2</sup>, et se déroulant cette fois-ci, sous un ciel plus clément. Quelques remarques additionnelles seront issues de l'observation de la dernière étape ayant conduit les coureurs à Paris.

### Le dispositif classique

Généralement, deux animateurs <sup>3</sup>, l'un plus technicien <sup>4</sup> que l'autre se relaient

1 - Le "chapeau" de l'article du Monde, daté du 18 juillet 1991, relatant cette épreuve était rédigé de la manière suivante : *"La deuxième étape alpestre, disputée mercredi 24 juillet entre Bourg-d'Oisans et Morzine n'a pas apporté de grandes modifications aux premières lignes du classement général du Tour de France. Miguel Indurain précède toujours les italiens Gianni Bugno et Claudio Chiappucci. Mais, sous la pluie qui a balayé les sommets des quatre cols au programme, un coureur a connu une sévère défaillance : Greg LeMond est arrivé presque huit minutes après le vainqueur de l'étape, le dauphinois Thierry Claveyrolat."*

2 - Le monde du 29 juillet 1993 précise : *"Plus grand spectacle gratuit de l'année", le Tour de France cycliste est aussi une des plus grosses "machines" télévisuelles. Plusieurs mois à l'avance, les techniciens de la SFP et de TDF repèrent les parcours, les emplacements de leurs caméras, de leurs relais hertziens ou de leurs stations satellites (jusqu'à cinq sur certaines étapes de montagne).*

*Grâce à ce déploiement, grâce aux hélicoptères (l'un filme, l'autre relaie son et image en s'affranchissant du relief), la couverture du Tour par France Télévision s'allonge : toutes les étapes en continu depuis 70 kms avant l'arrivée, au lieu de 30 kms avant 1992; et certaines étapes filmées en intégralité par dix-sept caméras, soit cinquante-cinq heures d'étapes en direct, et quatre-vingt-dix heures avec les magazines."*

3 - S. CHALVON-DEMERSEY et D. PASQUIER, (*Drôles de stars*, Aubier, 1980) : *"L'animateur est un personnage central de la télévision française depuis ses débuts. Mais c'est une place qu'il occupe avec bien des difficultés. Du côté du public, le plébiscite est massif et constant depuis plus de 30 ans : les animateurs sont incontestablement les vedettes du petit écran, à tel point que ce phénomène en est venu à constituer une réalité nationale. Pourtant cette situation s'est développée contre la volonté des responsables d'antenne et en dépit des souhaits des personnels en place : au sein de l'institution qui l'emploie, le mérite de l'animateur est contesté, son métier est méprisé, sa position jugée usurpée. Le verdict des professionnels est aussi unanime que l'adulation des téléspectateurs..."*

4 - Il s'agit souvent, comme dans la retransmission des autres sports, d'un ancien champion "ayant

sur la ligne d'arrivée, disposant de casque, de micro, d'écrans de contrôle des différentes images de la course, de l'image terminale et de liaisons phoniques avec les différents opérateurs, commentent en direct l'image issue de la régie finale.

Trois motos avec un cameraman, se déplacent aux endroits stratégiques, toujours mobiles et toujours changeants, de la course<sup>5</sup>.

Un hélicoptère<sup>6</sup> assurant le relais hertzien indispensable à la transmission en direct, survole la course et est nanti, lui aussi, d'un opérateur.

Pour compléter cet aspect technique, on trouve une caméra braquée sur les animateurs-reporters, quelques caméras fixes (arrivée<sup>7</sup>, difficultés particulières<sup>8</sup>, en des points de repères donnés<sup>9</sup>, à l'occasion de certains moments).

Est également utilisé un avion survolant le tout et, évidemment, un car de régie qui propose l'image finale, insère des graphiques explicatifs, des données temporelles, l'identification des coureurs (nationalité représentée par un drapeau, initiale du prénom, nom, numéro dans la course et sponsor), le numéro de la moto (en indiquant sa

position). Parfois, de courts entretiens de coureurs, réalisés avant le départ, sont placés en médaillon incrusté et l'on peut lire, de temps en temps, le nom de l'opérateur et du pilote de la moto. La vitesse est indiquée en certaines occasions et, évidemment, le logotype de la chaîne est mentionné en permanence.

Dans ce dispositif complexe, on aura remarqué que la nomination employée pour désigner ce qui semble être une des pièces maîtresses de ce système sophistiqué, à savoir les deux commentateurs, est bien flottante : "animateurs", "reporters", "journalistes", "présentateurs". De fait, ils se comportent souvent en super-réalisateurs demandant, en fonction des aléas de la course, par les liaisons phoniques dont ils disposent vis-à-vis des autres pièces de l'échiquier, à l'hélicoptère ou à tel opérateur sur une moto, de se placer à tel endroit, de décomposer les écarts temporels, de montrer telle action, de faire un mini-entretien pendant que la course se déroule ou bien, suggèrent à la régie tel plan, tel ralenti, ou tel retour en arrière; ils communiquent même (tout cela se passant fort ostensiblement puisque l'anten-

---

raccroché" et faisant office d'expert et de stratège, le *consultant*.

5 - Généralement, en tête, près du peloton de poursuivants et en fin de course.

6 - De fait, ce sont 2 hélicoptères qui sont utilisés, car il faut bien que celui qui est en service, de temps en temps, aille se ravitailler en essence, indépendamment de la parcellisation des tâches que nous révèle une note précédente.

Un examen attentif de la bande de la dernière étape nous révèle que la caméra de l'hélicoptère filme la moto 1, en tête de la course, avec son opérateur filmant les premiers coureurs.

"La télévision arrive, alors la course va s'animer", dit un coureur au cours de la dernière étape, pendant une interview volante, *il faut se montrer, il faut montrer son sponsor; on sait que c'est le direct quand on entend l'hélicoptère.*"

7 - Une ou deux caméras, le plus souvent, alors que l'arrivée particulière de l'étape finale (six passages sur les Champs-Élysées) était dotée de neuf caméras fixes (dont une sur l'obélisque de la place de la Concorde).

8 - Au sommets des cols en montagne, par exemple.

9 - Essentiellement au cours des étapes contre la montre.



ne reste ouverte) avec les équipements parisiens de la chaîne d'où les faisceaux hertziens peuvent être diffusés, par les relais terrestres ou satellitaires .

On se trouve donc devant une énorme machine; tous ses chaînons doivent fonctionner pour que l'image de sportifs s'échinant sur leur machine puisse arriver sur mon récepteur domestique.

### L'étape Bourg-d'Oisans-Morzine

C'est probablement lorsque le processus le mieux huilé est défaillant, que la sophistication du dispositif utilisé fait retour avec le plus de violence. Il a déjà été indiqué que, ce jour-là, le temps était fort mauvais sur les Alpes. Le plafond était si bas que les hélicoptères ne pouvaient décoller; aucune image de la course en train de se dérouler ne pouvait donc être transmise.

Il ne restait donc que la caméra braquée sur les commentateurs, les trois caméras couvrant les quelques centaines de mètres précédant la ligne d'arrivée (désespérément vides de toute activité sportive) et les liaisons phoniques. C'était bien maigre pour réaliser une émission de télévision en direct devant durer quelques deux heures...

On a constaté que la saturation verbale complète est une des règles d'or des retransmissions sportives. Il est vrai qu'un

flot verbal ininterrompu, n'équivaut pas forcément à "de bons commentaires", mais ces deux aspects semblent se recouvrir inconsciemment et le silence des commentateurs est bien rare, pour ne pas dire inexistant. Que faire quand il n'y a pas d'images à commenter ? Recourir aux *pseudo-événements* .

Laissons ces prouesses oratoires pour en revenir à notre corpus (on comprendra que, pour des raisons évidentes, ont été laissé de côté les commentaires strictement sportifs, en dehors de notre pertinence). Par rapport à la course elle-même et, en absence d'images, quels étaient les pseudo-événements potentiels ? Le mauvais temps certes, mais, même avec force métaphores et des images de déluge, on ne peut parler de cela pendant tout le temps d'un reportage sportif. C'est donc vers l'appareillage technique télévisé lui-même <sup>10</sup>, dont le fonctionnement était perturbé par les nuages bas, que se sont "spontanément" tournés nos commentateurs et c'est à travers sa faille que, dans une visée réflexive inconsciente, nous avons appris beaucoup de détails sur le dispositif, ici défaillant.

Que nous est-il dit, alors que nos commentateurs "*lassés de faire de la radio*" (le consultant dit à plusieurs reprises : "*la télé, ça ne peut pas se faire sans image*") se sont tournés vers les studios parisiens pour recevoir de l'aide ?

---

10 - Comme dans toute prestation sportive, la télévision est omniprésente dans le Tour de France (nous en verrons, plus loin, les effets qui se marquent (y compris au sens linguistique du terme) à l'écran.

J. LAPEYRERE, (Comment faire le tour, ed. Point-hors-ligne, 1992) , qui, en principe, ne s'occupe que de la course et de ses entours, cite à 35 reprises la télévision et son appareillage technique soit près d'une fois toute les 5 pages : ainsi, on peut lire, par ordre d'occurrence "*le mouvement du cameraman*" et "*la caméra remonte le peloton*" (p. 15), "*Travelling de la caméra*" et "*la caméra au ras du sol*" (p. 16), "*micros et caméras*", (p. 36), "*les journalistes lisent sa progression sur les écrans de télévision*" (p. 41), "*micros et caméras*" (p. 42), "*Bruits d'avion, treize kilomètres au-dessus*" (p.45), "*caméras*" (p. 51), "*caméras de télévision*" (p. 61), "*les jambes du cameraman*" et "*le bruit de l'hélicoptère s'approche et repart*" (p.67), "*il (un coureur) repousse la caméra*" (p.69), "*les caméras de l'hélicoptère*" (p.71), "*Télévision*"

C'est ainsi qu'un commentateur s'est installé en plan rapproché sur nos écrans, depuis un studio parisien et est intervenu avec ces mots-ci :

*"Alors, on se retrouve dans un moment, un peu plus d'une douzaine de minutes, le temps de vous parler d'un spéléologue qui a exploré un gouffre en solitaire; il s'est fait surprendre par une crue subite, il s'en est sorti; mais, voici reconstituée l'aventure qu'il a vécue, voici "L'écume des nuits", pendant à peu près treize minutes. "L'écume des nuits."*

Projection de "L'écume des nuits", obscur court-métrage de 1987, réalisé par Guy Mauxsonne.

Voilà treize minutes de passées.

Et le commentateur parisien, de son studio, reprend :

*Bon alors, je reviens parce que je crois que vous êtes nombreux à téléphoner en régie finale, Michel Girard, qui est notre chef de chaîne me l'a dit tout à l'heure. S'il n'y a pas de Tour de France, ce n'est pas pour vous embêter c'est que, malheureusement, les conditions météo sont tellement mauvaises que l'hélicoptère qui sert de relais aux caméras, n'a pas pu décoller et transmettre les images vers les relais qui nous les envoient ici, à Paris. Par conséquent, aujourd'hui la télévision est aveugle dans cette étape du Tour. C'est la*

*première fois, il faut nous en excuser. Ce n'est vraiment pas de notre faute; ce sont les conditions météo. Voyez plutôt avec Laurent Cabrol..."*

Première explication embarrassée pendant laquelle on apprend pas mal de choses sur le fonctionnement du dispositif - et de poursuivre :

*"On va maintenant appeler tout de suite Patrick Chêne et Robert Chapatte et je voudrais dire encore une chose : c'est que ça va être difficile, pour vous, de participer à notre jeu et de désigner le coureur qui, à votre avis, a le mieux animé l'étape puisqu'on n'a pas vu grand chose depuis le début de cette après-midi : on fait surtout de la radio avec Patrick et Robert. Alors, moi, ce que je vous propose de faire : qui a le mieux animé l'étape ? Votez pour Patrick Chêne et Robert Chapatte ex-æquo.*

*Alors vous nous entendez. On n'est plus tellement tellement loin de l'arrivée maintenant Patrick et Robert ! "*

Plan sur les deux commentateurs, la mine défaite et censés rendre compte depuis la ligne d'arrivée du déroulement de la course :

*"On vous entend, Daniel, et vous nous faites sourire. Pourtant on n'a pas tellement envie de sourire mais c'est la vie : c'est comme ça, le mauvais temps,*

(titre d'un court chapitre de 3 pages) et "l'image télévisée" (p. 105), "la caméra de l'hélicoptère" (p.118), "Le soir, la télévision filmera ..." (p. 121), "le journaliste de télévision" (p. 122), "un homme portant sa lourde caméra, suivi de la perche du preneur de son" (p.123) "l'écran géant" (p. 127), "les camions des radios et des télévisions" (p. 133), "caméras aux poings" (p. 133), "les caméras de télévision" et "l'écran de télévision" (p. 134), "l'objectif des caméras" et "des journalistes qui filment en direct" (p. 135), "hélicoptères porteurs des caméras" et "avions émetteurs" (p. 152), "télévisions portatives" (p. 155), "la télévision" (p. 157), "les camions de télévision" et "les caméras" (p. 159) et, enfin, "cerné par les caméras" (p.174).

Il faut ajouter que le premier chapitre débute (p. 11) par ces mots : "Cela a commencé par l'image du

*comme vous l'avez dit. Alors, on vous ré-  
explique une dernière fois.*

*Pour retransmettre les images, l'hé-  
licoptère doit être exactement sur les cou-  
reurs pour faire un relais pour renvoyer  
les images au satellite et les renvoyer jus-  
qu'à chez vous (grands gestes explicatifs  
de la main).*

*Alors, cet hélicoptère, il peut décol-  
ler du côté de Morzine mais il ne peut pas  
aller juste au-dessus de la course; il ne  
peut pas aller à vue dans le brouillard,  
être au-dessus de la course sans savoir ce  
qui se passe en-dessous et risquer de heur-  
ter les montagnes. Bien évidemment on ne  
va pas faire risquer leur vie à des pilotes  
d'hélicoptère; de toute façon, ils refuse-  
raient de le faire, ce serait complètement  
stupide; ils ne peuvent pas se mettre au  
dessus de la course, donc pas d'image. En  
revanche du son; pourquoi ? parce que le  
son passe par l'avion qui est très très haut  
au-dessus de la course; l'image ce n'est  
pas possible. Voilà, vous savez tout; ça  
n'enlèvera rien à votre frustration, sans  
doute; c'est la situation, voilà."*

Voilà, en effet de nouvelles préci-  
sions sur la technique utilisée. Explications  
minimales, certes, mais compatibles avec la  
situation de méta-énonciateur sportif qui,  
sans le vouloir, donne un aspect réflexif à  
son émission; et ce n'est pas tout :

*"Situation au sommet de Joux Pla-  
ne : donc, les coureurs vont arriver dans  
quelques minutes ici à Morzine et nous les  
verrons. Je demande à Régis Forestier  
d'aller nous montrer la caméra qui va al-  
ler chercher les coureurs à quatre cent*

*mètres. Voyez cette caméra, là-bas. Au  
fond, vous verrez apparaître les coureurs;  
c'est pas grand chose mais, enfin, on peut  
se consoler en se disant qu'on a déjà vécu  
sur FR 3 une heure et demie de course tout  
à l'heure; vous avez vu les premières diffi-  
cultés de cette étape.*

*On aurait voulu vous en donner  
quatre heures et demie aujourd'hui; on est  
désolé !*

*On va faire un petit essai de liaison  
radio avec Jean-Paul ou Thierry".*

Liaison radio et considérations tech-  
niques.

*"Voilà, on essaie de vous montrer la  
beauté du site (nuages noirs sur un som-  
met proche, télécabine arrêtée et torrent  
sous la pluie), même si c'est très très frus-  
trant de ne pas voir les coureurs au-  
jourd'hui - d'en voir moins que prévu en  
tout cas. Regardons les nuages là-haut -  
c'est ça qui vous prive des images du Tour  
de France, mais je vous le disais tout à  
l'heure dans l'émission "Vive le vélo",  
Gérard Holz a déjà mis en place les cas-  
settes des équipes d'enregistrement, de  
moto-enregistrement qui, elles n'ont pas  
besoin de relais. Eh bien, ces cassettes se-  
ront montées le plus vite possible pour  
vous proposer des images tout au long de  
"Vive le vélo" et du "Journal du Tour". On  
vous montrera du vélo, ce vélo dont on a  
été un peu privé aujourd'hui."*

La complémentarité du service pu-  
blic est énoncée <sup>11</sup>.

Intervention radio et explication  
technique quant au nouveau lieu d'arrivée.

*coureur halluciné grimpant le col vers la gauche de l'écran".*

11 - Autosatisfaction (légitime) du service public : au cours de la dernière étape, on entendra : "Le service public a été ravi de vous montrer ce dont il est capable" et, toujours au cours de cette même étape : "Il n'y a eu que deux écrans publicitaires au cours de l'ensemble de ce Tour de France; voici le deuxième."

Tournette : ATTENTION, VOUS N'AVEZ PLUS QUE QUELQUES MINUTES POUR ELIRE SUR "36-15 A 2" LE COUREUR QUI A ANIME L'ETAPE DE LA PLUS BELLE FACON.

Intervention extérieure : *"Patrick, vous savez, c'est sérieux, c'est pas du bidon, les gens jouent en vous écoutant"*

- - *"De toute façon, mon cher Daniel, je vous signale qu'on a fait un temps d'antenne assez long, tout à l'heure sur FR 3. On a vu une heure et quart de course; c'était le lot habituel des étapes auparavant sur le Tour, donc les téléspectateurs peuvent jouer avec notre partenaire, puisqu'il ont vu une bonne partie de l'étape."*

Jusqu'au sponsor (ici Peugeot-cycles) qui est pris visuellement en compte.

Longue intervention radio sur différents plans de coupe de la montagne dans

les nuages, d'un torrent sous la pluie, d'une benne de télécabine arrêtée et d'un plan fixe sur les quatre cent derniers mètres de la course.

Arrivée des deux coureurs échappés.

Comme prévu, les images manquantes seront restituées dans *"Vive le vélo"* (avec nos deux commentateurs présents sur le plateau) et dans *"Le Journal du Tour"*

Le lendemain il a fait beau temps...

Enfin, on apprendra l'année suivante dans le Puy-de-Dôme, par la voix de l'un des deux commentateurs et à la suite de conditions météo similaires, qu'*"un avion volant très, très haut (?) avait été mis en place, pour éviter ce type de déboires."*

**Bernard LCONTE,  
CIRCAV-GERICO,  
université de Lille 3.**

# Cliché, stéréotype et mise en abyme dans le JT

par Martine JOLY



voudrions tenter sur un exemple de JT.

## 2/ Stéréotype/cliché

On dit volontiers des média, et plus particulièrement de l'image médiatique, qu'ils tiennent des discours stéréotypés, et de manière presque synonymique, qu'ils déversent des "clichés", ou qu'ils se répètent, ou qu'ils s'auto-citent etc... La conclusion en serait une perte du sens, parce que le message se confondrait avec le médium : la pub pour la pub, l'info pour l'info, l'image pour l'image, et perdrait ainsi le référent attendu.

Nous pensons que la perte du référent attendu (le produit, la "nouvelle", le "monde") n'entraîne pas la perte de tout sens mais que l'on peut découvrir des significations pour peu que l'on s'interroge sur l'attente et sur les processus de réponses aux attentes du spectateur.

Tout d'abord il faut essayer de clarifier les concepts de stéréotypes ou de cliché ou encore de lieux communs et voir ce qu'ils ont à voir avec la répétition ou encore la citation.

Ce qui est d'abord évident c'est la connotation péjorative de ces termes.

En effet, cela tient au fait que "*nous dépendons d'une idéologie philosophique et esthétique de l'originalité*" "*Individu vs société, spontané vs usé, nouveau vs banal, production unique vs production de masse : le cliché inscrit toutes ces dichotomies, et ne peut s'inscrire en dehors d'elle*"<sup>3</sup>. Même Barthes oppose à propos du stéréotype "*la fatigue*" à "*la fraîcheur*" : "*Le stéréotype, c'est ce qui commence à me fatiguer.*" D'où l'antidote, allégué dès *Le Degré zéro de l'écriture* : la fraîcheur du

## P rémisses :

1/ Il y a "image dans l'image" et "image dans l'image", ou image abymée et image abîmée. Quoique les deux orthographes puissent désigner "la structure d'emboîtement vertigineuse" des blasons d'abord, du récit dans le récit ou du théâtre dans le théâtre ensuite, et enfin de l'image dans l'image, seule la seconde inclut aussi la notion de détérioration. Autrement dit il y aurait des "mises en abyme" qui abîment et d'autres pas.

Si l'on retient pour définition de la mise en abyme celle proposée par Lucien Dällenbach<sup>1</sup> qui élargit celle de l'héraldique en passant de l'identité à la similitude : "*est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'oeuvre qui la contient*", pour peu qu'on y décèle la réflexion "*soit d'un énoncé, soit d'une énonciation, soit du code du récit*"<sup>2</sup>

Ainsi, l'auto-référence, la citation, la répétition, voire le stéréotype ou le cliché ne pourront être considérés comme des mises en abyme seulement si nous pouvons y déceler la réflexion de l'un de ces trois éléments. C'est précisément ce que nous

1 - L. Dällenbach *Le récit spéculaire Essai sur la mise en abyme* Paris, Seuil, 1977, p.18

2 - *ibid* p.62

3 - Ruth Almossy et Elisheva Rosen *Les discours du cliché*, Paris, Sedes 1982

langage. (...)

Dans *Sarrazine*, la Zambinella déclare qu'elle veut être, pour le sculpteur qui l'aime, "un ami dévoué", démasquant, par ce masculin, son véritable sexe d'origine ; mais son amant n'entend rien : il est abusé par le stéréotype : combien de fois le discours universel n'a-t-il pas employé cette expression : "un ami dévoué" ? Il faudrait partir de cet apologue, mi-grammatical, mi-sexuel pour connaître les effets de refoulement du stéréotype. Valéry parlait de ces gens qui meurent dans un accident, faute de vouloir lâcher leur parapluie ; combien de sujets refoulés, déviés, aveuglés sur leur propre sexualité, faute de lâcher un stéréotype.

"Le stéréotype, c'est cet emplacement du discours où le corps manque, où on est sûr qu'il n'est pas"<sup>4</sup>.

Loin de "l'imitation créatrice" des classiques, le stéréotype et ses associés sont banals, ennuyeux, vides de sens, vides de corps.

A la condamnation du stéréotype correspond en toute rigueur la condamnation du cliché. *Les discours du cliché*<sup>5</sup>, rattache la stéréotypie au domaine de l'inventio de la Rhétorique classique, tandis que le cliché relèverait, lui, de l'elocutio. Le cliché, figure de style figée (comme "un ami dévoué") renvoie non seulement à la stéréotypie de la pensée, mais aussi à l'unité discursive, au fait de style. On a donc affaire au paradoxe d'un effet de banalité reconnu comme effet de style.

3/ stéréos = solide ; typos = modèle, symbole, empreinte, marque

type = caractère d'imprimerie

"cliché" vient de "clicher", onomatopée d'après le bruit de la matrice tombant

sur le métal en fusion (18<sup>ème</sup> s.) terme typographique empreinte ; (19<sup>ème</sup> s.) photo image négative puis figure ou expression trop souvent utilisée figuré et péjoratif.

Le cliché et le stéréotypes sont sortis d'un moule. Solides.

4/ "Les clichés se donnent comme des figures éculées aussitôt qu'ils font jouer un intertexte que le lecteur a intériorisé sous forme de culture souvent diffuse et dont le critique peut à son gré trouver les innombrables traces." Comme la citation, le cliché "est toujours senti comme un emprunt : ils constituent tous deux la reprise d'un discours antérieur" Mais le cliché ne retranscrit pas un passage précis et identifiable (comme dans la citation ou l'allusion littéraire ou encore la répétition) : "l'emprunt dans le cliché est un renvoi à une formation discursive antérieure, c'est-à-dire à un mode de communication défini sur le plan social et idéologique, et non pas sur le plan individuel." S'ils parviennent à s'imposer c'est parce qu'ils disent à leur manière les valeurs du contexte socio-culturel au sein duquel ils s'inscrivent. Qu'ils portent la marque d'une "brûlante actualité" ou qu'ils "se résorbent dans la généralité d'une vision globale du monde" ils n'en ressortent pas moins "du système de valeurs qui les fait circuler. La chose est bien connue ; elle est toutefois importante à rappeler dans la mesure où cette socialité du cliché conditionne son exploitation". "C'est dans la mesure où le cliché parle une société qu'il est révélateur - et, en quelque sorte indispensable - à tout tout discours qu'il rattache à son milieu culturel, intègre dans son intertexte idéologique. C'est-à-dire que, à la limite on ne saurait s'en dispenser. La figure usée

4 - in R. Barthes par R. Barthes, Seuil 1975

5 - op.cit.



*n'est-elle pas le lieu stratégique où se laisse saisir à son niveau verbal le plus concret, l'incontournable socialité du discours ? Son maniement dévoile dès lors un rapport particulier au social et à l'idéologique. A partir du moment où le trope vieilli apparaît comme la trace d'une parole où s'énonce le On anonyme, sa reprise et sa manipulation dans un discours nouveau ne saurait être neutre. Il signale une façon particulière de s'indexer au discours social : l'exploitation du cliché a, par définition, un impact idéologique<sup>6</sup>. Un discours social selon le socio-critique Duchet qui le définit comme le "on du texte, et sa rumeur, le déjà-dit d'une évidence préexistante au (roman) et par lui rendue manifeste."*

## JT :

JT, France 2, mercredi 20 janvier 1993 : investiture du nouveau président des Etats Unis, William Jefferson Clinton, "dit Bill Clinton".

12 minutes du journal sont consacrées à "l'événement". Presque la moitié. Remarquable par sa durée, ce sujet l'est aussi parce qu'il présente une sorte de condensé des procédés du JT.

Une petite innovation cependant, destinée à dramatiser l'événement : le segment "Clinton" commence *avant* l'apparition du présentateur, Paul Amar, qui en général suit immédiatement le générique du journal. Ce jour-là donc, nous voyons le générique du journal, le serment du nouveau président, sans commentaire, puis le présentateur qui lance le segment dans son ensemble.

Paul Amar sera ensuite "relayé" par un certain nombre de substituts connus,

censés accroître la crédibilité des informations : "l'envoyé spécial", le "direct" et son présentateur spécifique, lui-même relayé par des spécialistes. La présentation de ce sujet pourrait être retenue comme un "petit guide des stéréotypes de l'info télévisée".

Ces stéréotypes sont eux-mêmes manifestés par un certain nombre de clichés dont nous signalerons certains.

Parmi les *stéréotypes* c'est-à-dire, si nous retenons les définitions précédentes, les modes répétitifs et "usés" de pensée ou d'argumentation (*l'inventio*) nous retrouvons :

- La narrativisation : en effet l'ouverture directe sur le serment reproduit les pré-génériques des films narratifs qui veulent plonger directement le spectateur dans l'action, sans l'intermédiaire de l'espace transitoire du générique. Ce type de "saisie" du spectateur, a depuis longtemps perdu son aspect déconstructeur de la narration classique, pour devenir celui d'un certain type de narration, mais pas d'information.

Cette narrativisation, est ensuite servie par la construction globale du segment Clinton. Elle emprunte en effet une structure en boucle, qui, partant de l'arrivée du couple Clinton, sur le perron de la Maison Blanche, se termine sur un retour à la famille Bush accueillant la famille Clinton sur le même perron de la même Maison Blanche.

Si nous disons que la narrativisation de l'événement est un stéréotype c'est parce que l'idée que la vie (et par conséquent les événements qui la constituent) sont des "histoires", avec un début, un milieu et une fin, est un stéréotype.

- Les scènes d'ouverture et de clôture du segment, qui répètent peu ou prou les

6 - Amossy et Rosen, *Ibid.*

mêmes images, véhiculent à leur tour d'autres stéréotypes sur les "familles" à chien ou à chat. Pour parodier un célèbre aphorisme de W.C. Fields : "un homme qui aime les enfants et les chiens ne peut être tout-à-fait mauvais" <sup>7</sup>. On n'échappe donc ni aux images ni aux commentaires sur les deux familles, avec le chien des Busch et le chat des Clinton, à moins que ce ne soit l'inverse, le commentateur est un peu hésitant sur ce point.

- D'autres stéréotypes de cet ordre apparaissent tout au long du sujet, ils sont soit montrés, soit dits, soit montrés *et* dits : c'est le cas de l'émotion et de la larme de Clinton à l'église, le charisme de Saddam Hussein (lorsqu'on aborde les "problèmes" que rencontrera Clinton) rendu plus dévastateur ou inquiétant par un ralenti savant du geste du bras saluant la foule nécessairement "fanatique" à ses pieds ; du cursus raconté du "héros des classes moyennes", concrétisant "la pérennité du rêve américain" selon lequel l'égalité des chances permet à tout un chacun de passer "de rien au sommet". L'influence sur le "cours de l'Amérique" qui équivaut à une influence "sur le cours du monde" ; l'Amérique, "la première puissance du monde" , "la première puissance mondiale" ; ou encore de la différence de style liée aux générations en particulier des femmes : Hillary Clinton modèle de la femme moderne "qui concilie famille et carrière", qui avec son mari devient "les Bonny and Clyde de la politique américaine", quoique à la Maison Blanche, grâce à "la famille", "de ce point de vue la vie ne change pas" etc...

Un autre aspect du JT, ici réactivé, et qui selon nous relève aussi du stéréotype, c'est le fameux "direct". Toute information

importante se doit d'être "en direct" pour alimenter sa crédibilité par l'illusion de la ponction ubiquité et simultanée de la réalité. "Direct" d'autant plus dérisoire, en l'occurrence, que le malheureux correspondant enregistré sans doute en direct (histoire de croyance) sur fond de Maison Blanche n'a rien à nous montrer d'autre que son propre visage, car "le président Clinton est en retard, c'est un de ses petits défauts". Donc, faute de voir le président "en direct" nous voyons un présentateur "en direct" qui nous raconte avec ennui et difficulté (c'est de la sous télé et/ou de la sous radio) des lieux communs de substitution dont nous avons évoqué quelques "perles" plus haut.

- Autre stéréotype relevant de la mise en forme, le modèle pédagogique, indéfiniment repris, ici pour présenter graphiques à l'appui, les problèmes économiques internes aux Etats-Unis : diminution des bénéfices, des barres verticales baissent de niveau selon les années en abscisse et les pourcentages en ordonnées ; le déficit augmente, les barres grandissent selon les mêmes coordonnées.

Enfin, de véritables *clichés* visuels apparaissent, en tant que figures stylistique. Trois nous serviront d'exemple : à propos des problèmes de politique extérieure, on voit apparaître en même temps que le terme "d'étrangers" des images de Noirs dans les quartiers pauvres d'une grande ville américaine (on pense à New-York).

Lorsqu'il s'agit de la dette de la Russie, en même temps que le nom de Russie est prononcé, apparaissent des images de chars défilant sur une grande place (la Place Rouge ?).

Le problème bosniaque et évoqué par quelques images de combat d'artillerie dans une campagne hivernale (on est en

7 - W.C. Fields : "un homme qui déteste les enfants et les chiens ne peut être tout-à-fait mauvais."

janvier) montées avec d'autres images de tirs dans une campagne au feuillage vert d'abord, puis dans une ville l'été : des femmes en robe d'été, dans l'ombre des arbres tentent de traverser une rue ensoleillée et reviennent sur leur pas en courant, affolées par des tirs apparemment sauvages.

Ces trois exemples peuvent être considérés comme la manifestation stylistique et automatique d'une pensée stéréotypée considérant encore et toujours la Russie comme une puissance militaire redoutable (sur le modèle de la guerre froide), l'étranger comme la personne ostensiblement différente (le Noir pour le Blanc), la guerre en Yougoslavie une affaire de tirs et d'armes (comme toute guerre. Les scènes de rue auraient pu être accolées à une certaine époque à l'évocation de Beyrouth : interchangeable).

### Propositions :

On a vu que la condamnation de la répétition, du cliché ou du stéréotype concernait la plupart du temps les oeuvres dites de création<sup>8</sup> : films, séries télévisées, romans etc... En ce qui concerne le JT, l'image médiatique d'une manière générale, publicitaire ou informative, on lui reproche plutôt d'être devenue un simulacre, et à ce titre un "signe vide", sans véritable référent sinon elle-même. Ainsi compris, un discours du simulacre ne peut-être, structurellement, que répétitif<sup>9</sup>.

Mais si on applique au discours médiatique visuel les considérations sur le stéréotype et le cliché évoqués plus haut, et si donc on réenvisage son mode de communi-

cation, on doit considérer qu'il s'agit d'un discours social, d'un discours de masse et non individuel, contraint "par nature" de réactiver des modèles d'acceptabilité. Ces modèles se doivent d'être d'autant plus répérables qu'ils défilent très rapidement : leur fugitivité même contraint à la répétition comme à la ré-actualisation. Tout comme le processus du vraisemblable dans les oeuvres de fiction, le discours médiatique doit correspondre à un discours second : celui de l'opinion publique. Mais en même temps il montre que ce discours second est partagé par ceux-là mêmes qui construisent en toute hâte le JT et qui vont chercher leurs images la plupart du temps aux archives où elles sont "classées, cataloguées, ordonnées dans des répertoires" qui correspondent nécessairement à un recueil de "topoi", de lieux communs, constituant déjà une véritable rhétorique des "topoi" comme discours préalable plus que comme discours construit.

On peut donc, au bout du compte, reconnaître dans ces stéréotypes et ces clichés, non pas une image négative (qu'ils sont cependant étymologiquement : une empreinte, un négatif) mais la mise en abyme d'une posture énonciative collective. Une "enclave" où nous reconnaitre, en amont d'un discours (d'un énoncé) qui lui aussi d'ailleurs offre quelques "similitudes" avec notre propre discours. Au lieu de condamner avec indignation ces platitudes et de les déclarer vides de sens, donnons nous la peine minimum de les lire comme des signes véritables, c'est-à-dire pleins (et non vides), signes de nos attentes comme de la constitution lente et évolutive de notre

8 - Certains pourtant les défendent et s'y intéressent : cf Amossy et Rosen, *op. cit.* ou F. Casetti et alii : *L'immagine al plurale (serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione)*, Masilio Editori, 1984, ou encore D. Percheron "L'amour du cliché", et M. Joly "Le charme discret de la répétition" in *Vertigo* n° 7/8 : *Rhétoriques de cinéma*, Paris, 1991.

9 - cf Gianfranco Bettetini "Cautio elogio della ripetizione" in *"L'immagine al plurale"* op.cit.

mémoire collective. Débusquer ce sens là, au lieu de le dénier, permet peut-être et paradoxalement d'éviter l'aphasie et l'amnésie.

S'il y a du "solide" dans tout cela, peut-être alors a-t-il "la forme symbolique d'un solide géométrique, par exemple d'une

sphère (ne parle-t-on pas de sphère iconique" ?)<sup>10</sup> qui nous inclut tous et que la mise en abyme révèle.

**Martine JOLY,  
ISIC, université Michel de  
Montaigne, Bordeaux 3.**

---

10 - Ibid

# Raphaël et Cézanne :

le passage du triangle du plein au triangle du vide ou la mise en *abyme* de l'image picturale.

par Alain MILON



**R**éfléchir sur la *mise en abyme* de l'image c'est autant réfléchir sur la création de l'image que sur la manière dont elle s'abîme ou se détruit. Sa *mise en abyme*, c'est aussi la façon dont elle retrouve le champ de ses profondeurs abyssales. En réalité, l'image *abymée* redécouvre ses abysses, et met en scène son apparition ou la manière dont elle se donne à voir, comme elle donne à penser dans le même moment ses bouleversements. Notre intention est de montrer de quelle manière la *mise en abyme* de l'image offre simultanément une apparition et une disparition, et comment l'image s'abîme dans sa création, autrement dit comment elle traduit les stigmates de son évanescence. Il est vrai que le sens pronominal du verbe abîmer porte en lui le germe de la *mise en abyme*, signe d'une création éphémère et évanescence. Lorsque l'image s'*abyme*, d'une certaine manière elle met en perspective dans son propre agencement des moments esthétiques aussi différents que complémentaires les uns des autres. Dans ce contexte, ne peut-on pas alors parler d'une sorte de degré zéro de l'image pour mieux expliquer le parcours que l'image accomplit dans son processus de création comme on parlait à une certaine époque de degré zéro de l'écriture ?

Aborder en fait la *mise en abyme* de l'image, c'est autant se demander ce qui donne sens à l'image que ce qui avalise l'idée d'une dénaturation ou disparition de l'image. Ainsi, l'image *mise en abyme* serait en même temps une image en pleine décomposition qu'une image à la recherche d'un sens nouveau ou d'une renaissance en perpétuel devenir.

Dans le cadre de notre réflexion sur l'image, nous ne retiendrons que sa valeur picturale afin d'étudier dans quel contexte l'histoire de la peinture traduit, à sa manière, une sorte de mise en scène de la disparition de l'image, autrement dit la *mise en abyme* de sa propre création. Nous conduirons cette analyse à partir de la juxtaposition de deux figures triangulaires, l'une de Raphaël, l'autre de Cézanne, l'une pleine, l'autre vide, sans pour autant que le plein soit la présence et le vide l'absence (cf. illustration). Mais avant d'observer cette superposition géométrique et topographique, voyons d'abord brièvement sur quels fondements théoriques cette *mise en abyme* s'appuie.

### 1/ La mise en abyme de l'image et son degré zéro

L'idée de degré zéro de l'écriture avait un sens à l'époque où elle condamnait l'excès de subjectivité, de superfluité et d'insouciance de ces écritures trop à l'écoute de leur propre effet ou trop à la recherche d'un style sans style ou d'une figure sans nature. Avec l'image il en est de même. Parler de degré zéro de l'image, c'est se demander non seulement ce qu'est l'image, mais également la valeur de sa disparition. L'image présuppose une certaine référence à la réalité, et de ce point de vue, elle se présente souvent comme la mise en scène de la reproduction du réel. Parler en fait de degré

zéro de l'image, c'est se demander si l'image n'a pas la double possibilité de construire un univers esthétique tout en déconstruisant l'assemblage de cet agencement. Il s'agirait alors d'une sorte de création préliminaire de la disparition de l'image elle-même. Il est d'ailleurs fréquent dans notre contexte contemporain d'admettre que l'image tue l'image quand on reconnaît les méfaits du trop-plein d'images. En fait, l'image, dans sa médiatisation, présuppose une conduite paradoxale dans la mesure où elle serait celle qui aurait raison de l'image elle-même, comme elle serait celle qui se donnerait une certaine raison d'exister. Sans parler de lutte intérieure de l'image admettons toutefois que l'image opère une espèce de *révolution copernicienne* sur elle-même. Elle n'est pas celle qui n'existerait que selon les bonnes volontés d'un principe extérieur à elle, l'écriture par exemple, mais au contraire celle qui se mettrait en perspective, *s'abyment* tout en s'abîmant. La complémentarité de ces deux états tient sans doute à l'origine de la *mise en abyme* de l'image, *mise en abyme* d'une image qui vivrait mal son rapport à l'écriture. Nous retrouvons ici, mais dans une perspective différente, l'analyse de Régis Debray sur la quatrième blessure narcissique imposée à l'homme par l'image virtuelle. Dans son ouvrage *Vie et mort de l'image*, il montre comment avec le virtuel, l'image n'est plus astreinte à la représentation de la réalité, et comment notre perception de l'espace est déterminée par l'image. Il est vrai à ce titre que l'histoire occidentale de la représentation a toujours attribué à l'image un rôle déterminant dans lequel le réel l'emportait sur le virtuel, l'analogique sur le numérique. Avec l'image virtuelle une révolution s'instaure et conduit le rien, l'absence, le vide à inventer ce qui avant était la matière même de

l'image. L'espace perçu est déterminé par l'image virtuelle, le cerveau percevant et touchant désormais différemment les objets de pensée comme une sorte de main virtuelle.

Toutefois en ce qui nous concerne, nous ne retenons dans notre approche que l'image esthétique au-delà de toute configuration réelle ou virtuelle. La *mise en abyme* de l'image ne propose pas une réflexion sur la supériorité d'un modèle sur l'autre - l'analogique versus le numérique; elle s'interroge simplement sur la manière dont les moments de création et de disparition sont réciproques et complémentaires.

## **2/ Le passage du triangle du plein au triangle du vide**

La peinture du XX<sup>ème</sup> siècle nous offre le spectacle à la fois réjouissant et inquiétant de la mise en scène et de la mise en pièce de l'image comme le passage obligé de sa propre apparition et disparition simultanées. Deux peintures guideront notre démarche pour réfléchir sur ces moments de mise en perspective de la création et de la disparition de l'image : *La sainte famille* de Raphaël et *Les grandes baigneuses* de Cézanne. Deux moments singuliers de l'histoire de la représentation, deux perspectives différentes, deux approches picturales éloignées, mais pourtant la même interrogation sur la raison d'être de l'image. En fait, montrer comment s'opère cette *mise en abyme* de l'image à travers l'analyse de ces deux peintures c'est aussi proposer un résumé rapide de l'histoire de l'image picturale. Nous avons choisi volontairement ces raccourcis, même s'ils sont dangereux et réducteurs, parce qu'ils nous semblaient les plus significatifs d'un moment de mise en relation. Mais si nous n'avons retenu que ces deux compositions picturales parmi tant d'autres c'est parce



qu'elles offraient une présentation significative des figurations extrêmes de l'image.

*La sainte famille* de Raphaël et *Les grandes baigneuses* de Cézanne, deux toiles, deux images, deux moments précis de l'histoire de l'art, mais une seule *mise en abyme* de l'image. Expression du passage du triangle du plein au triangle du vide, ces deux peintures montrent chacune à leur manière la façon dont l'image disparaît mais surtout la manière dont elle justifie sa propre disparition. Sorte de remise en cause de l'image, ce parallèle entre ces deux compositions va nous permettre d'entrevoir la manière dont la peinture du XX<sup>ème</sup> siècle *abyme* l'image en se faisant l'écho des images antérieures. Combien il est marquant de voir à ce titre dans les deux tableaux juxtaposés la façon dont s'y sont pris les peintres pour traduire les mêmes sentiments de grâce et de bonté ! Si l'on superposait à l'échelle les deux compositions on serait frappé par l'encastrement de la composition triangulaire de *La sainte famille* dans celle des *Grandes baigneuses*. Raphaël s'évertue à remplir le centre alors que Cézanne s'efforce d'occuper la périphérie de la toile. Pourtant, l'intention esthétique reste la même. La peinture nous offre ainsi ce raccourci intéressant du passage d'un plein à un vide sans pour autant que le vide ou le plein soit le signe d'une présence ou d'une absence, d'un achèvement ou d'un inachèvement, d'une force ou d'une faiblesse. Brièvement, Raphaël et Cézanne présentent au spectateur une traduction significative de cette disparition de la forme. D'ailleurs, plus que la spiritualité, c'est la forme qui s'amoindrit dans l'évolution de la peinture.

Les deux compositions sont classiques et les sujets sont identiques. Il s'agit de traduire la grâce sous toutes ses formes, et

pourtant l'approche est différente et combien différente ! L'œil retrouve néanmoins la composition triangulaire classique. Raphaël reprend la présentation habituelle des compositions religieuses de la peinture du XV<sup>ème</sup> et XVI<sup>ème</sup> siècle. Avec Cézanne, la composition est similaire ; elle diffère simplement dans la mise en perspective du thème. Raphaël peint et représente le plein, Cézanne, lui, dégage le centre pour occuper la périphérie, et c'est à ce niveau que son approche nous aide à mieux comprendre la *mise en abyme* de l'image. Cézanne préfigure à sa manière la disparition presque totale du sujet et du thème de représentation tel qu'il sera peint par le suprématisme de Malévitch ou par le futurisme de Fontana par exemple.

L'image est riche surtout quand elle signifie au spectateur la mise en demeure de sa propre disparition. La finalité de l'image picturale, c'est d'une certaine manière la disparition de l'image elle-même. Plus rien sinon le vide peint et représenté sous des formes aussi diverses que le *Carre blanc sur fond blanc* de Malévitch, les *Concepts spatiaux* de Fontana ou les *variantes monochromiques* de Klein, alors que nous étions habitués à regarder des images représentant des contours plus ou moins formels. Maintenant, l'image trouve sa raison d'être dans la mise en scène de sa propre mort, de sa propre disparition, moment où, de son propre écho, elle retranscrit sa vacuité. La *mise en abyme* de l'image est fédératrice parce qu'elle retrouve en plus les moments de vacance de l'image.

La juxtaposition d'un triangle apparemment achevé et d'un triangle apparemment inachevé n'est pas établie afin de montrer la grandeur d'un art majeur par rapport à la décadence d'un art mineur, mais beaucoup

plus pour montrer comment le triangle du plein, le triangle des formes pleines de *La sainte famille* présuppose dans ses grandes lignes le triangle du vide des *Grandes baigneuses*. La rotondité des corps de Raphaël ne contrastant pas nécessairement avec l'aspect filiforme des corps des *Grandes baigneuses*, pourquoi alors le plein d'un côté et le vide de l'autre ? Pourquoi l'image de la forme parfaitement expressive d'un côté, et celle d'une forme évanescence de l'autre ? Vide ou vacance certes, mais certainement pas vacuité !

En fait, la mise en perspective du vide chez Cézanne offre au lecteur le spectacle d'une composition naissante. Le spectateur doit en réalité lire cette toile sous la catégorie d'un contenu non asservi à l'image formelle. Raphaël et *La sainte famille* sans l'expression, sans les regards éclairés participeraient des mêmes moments que ceux instaurés par Cézanne dans ses formes intériorisées, le sentiment de sa transfiguration en somme. En termes hégéliens on dirait que la forme a beaucoup de mal à retenir un contenu qui désire violemment s'échapper. L'image presque parfaite de Raphaël éprouve ainsi un certain malaise à tout exprimer, à tout retenir dans ses seules formes expressives. Il lui faut autre chose, une sorte de regard complémentaire que l'on retrouvera plusieurs siècles plus tard avec Cézanne, forme cézannienne s'atténuant, succombant, quitte à se voiler d'un masque opaque mais d'une opacité non occlusive. Pourtant, après tout cela que restera-t-il de l'image ? Rien, sinon une présence se surajoutant de manière presque forcée à un contenu. Ainsi, le triangle de Cézanne a l'immense privilège de nous dévoiler un espace dans l'attente de ses propres configurations. A la manière des sculptures de Giacometti qui prennent possession d'un

espace à partir du vide de leur représentation et de leur agencement, le triangle vide de Cézanne délimite à son tour un espace vide, mais non dénué de sens. Cézanne demande que le vide soit créé, vide qui ne vient pourtant jamais de soi, vide qu'il faut sans cesse provoquer, vide dont l'opacité nous interpelle et nous agresse un peu à la manière de l'*Arche de la Fraternité* où, face à la majesté du bâtiment, le spectateur a réellement l'impression d'être devant une entité vide délimitant l'espace plein environnant, l'arche devenant une sorte de cube ouvert comme une fenêtre sur le monde. Cézanne, Giacometti, von Spreckelsen, chacun à leur manière et en fonction de leur support esthétique, nous présentent une approche singulière de la *mise en abyme* de leur image ou de leur espace.

Un vide qui occupe le plein, il est vrai que la formule physique est peu orthodoxe pour un esprit euclidien qui nous a appris à raisonner différemment. Mais peu importe ici les repères, seul compte l'effet de la mise en perspective des différentes images esthétiques. Sartre à propos de Giacometti reconnaissait dans *Situations IV* que ses sculptures délimitaient le vide à partir du plein sous entendant que l'aspect filiforme des sculptures de Giacometti créait un espace du plein à partir d'une forme vide. Ce *vide immémorial*<sup>1</sup> pour reprendre son expression libère l'espace environnant de sa pesanteur. Cézanne, comme Giacometti, met en branle l'espace dans l'espoir que le vide se crée. Ne venant jamais de soi, il faut le provoquer; le vide devient ainsi transparent quand il délimite un espace imaginaire. Le triangle vide de Cézanne, c'est aussi une extériorité devenue intériorisation invisible. Dépouillement, détournement, moment reposant, l'image intègre le vide et la vacance, signe d'une expression li-

1 - J-P. Sartre. *Situations IV*. Les peintures de Giacometti. Paris, Gallimard, 1964. p. 351.

bre de toute interprétation ou de toute figuration. Nous retrouvons en fait le degré zéro de l'image, perspective dans laquelle l'image se perd elle-même dans sa propre errance et dans sa composition délimitée par ses moments composites. Ce cheminement laisse place au passage d'une présentation triangulaire à une autre mise en perspective de l'image. Transit d'une plénitude à une vacuité, l'image picturale contemporaine est nouvellement entrevue. D'un côté l'image pleine, de l'autre l'image vide, mais un vide non réfléchi en termes d'une plus ou moins grande efficacité esthétique ou d'une plus ou moins grande religiosité. Cette juxtaposition des deux toiles montre en fait leur *mise en abyme*, leur renvoi, leur complémentarité, leur agencement ou leur harmonie réciproque

En réalité, ce cheminement singulier de l'image porte en lui les germes de sa propre extinction. Sans pour autant parler de la *mise en abyme* de l'image comme fin de l'image, reconnaissons tout de même que les perspectives de l'art sont complémentaires de leur propre destruction ou création puisque les moments sont identiques ici. On ne peut même plus dire que le plein l'emporte sur le vide ou l'inverse. Il s'agit simplement de l'acceptation d'un degré zéro des formes pour reprendre l'expression de Malévitch. D'ailleurs, s'il évoque cette idée du degré zéro de l'image<sup>2</sup>, c'est que l'image telle qu'elle était perçue et analysée par les peintres précédents devait être reconsidérée. Ne pouvant plus se permettre de n'être qu'une pure et simple figure de la reproduction, l'image suprématisante, image-signe d'un degré zéro des formes, invite les images à se reconstruire dans leur propre espace. L'attitude suprématisante consiste

alors à sortir "du cercle des choses (...) qui emprisonnent le peintre et les formes de la nature."<sup>3</sup> L'objet, la chose étant en fait la forme ou l'image déformée et non la forme ou l'image invariée, Malévitch invite le réel à être déchargé de l'idéalisation que les peintres avaient l'habitude d'imposer à des figures particulières. Les toiles de Malévitch tirent leur force de la redécouverte de l'extériorité qu'elles imposent au voyant, redécouvertes se délestant des charges culturelles qui les encombrant. L'image dans ce contexte ne subit plus la charge idéologique que le peintre véhicule en lui, mais elle redécouvre la réalité dans sa forme la plus épurée et la plus substantielle. La redécouverte de l'image adéquate à sa réalité fut le signe pour Malévitch de sa renaissance. Afin de redécouvrir cette forme adéquate, la seule capable de retranscrire le réel, il faut retrouver une image à la fois intuitive et en même temps sortie de rien<sup>4</sup>. Cette forme intuitive correspond à la forme extraite de la conscience du peintre, une sorte de rien produit par sa conscience affranchie de la culture astreignante. Dans ce contexte, la peinture est suprématisante quand la forme s'affranchie de l'objectivité que le peintre lui attribue. En fait, la non-objectivité de Malévitch justifie entièrement la conscience propre de l'artiste percevant inconsciemment une forme. C'est en observant le travail de la peinture cubiste que Malévitch s'est rendu compte que ce mouvement pictural échouait dans sa découverte de la réalité puisque le peintre cubiste abordait, non la forme spécifique de l'objet, mais les formes générales et communes que les objets entretenaient entre eux : "dans le cubisme, le principe de reproduction des choses est caduc. Le ta-

2 - K. Malévitch. *Ecrits*. Paris, Champ libre, 1975. p. 185

3 - K. Malévitch. *op. cit.* p. 185.

4 - K. Malévitch. *op. cit.* p. 195.

bleau se fait, mais l'objet n'est pas reproduit." <sup>5</sup> Peignant l'objet en généralisant ses formes, les cubistes ont manqué, et l'objet et ses formes. Le degré zéro de l'image correspond ainsi à la forme oubliée de tout ce qui pèse sur elle et l'astreint à s'aliéner dans une réalité étrangère. Seule pour Malévitch, la recherche suprématisante parvient à une création non-objective, c'est-à-dire à une forme intuitive retrouvée, et à une image non asservie à la généralité. Le *carré blanc sur fond blanc* de 1914 ne représente pas une forme générale ; il est simplement la création d'une raison intuitive : "*le carré est un nouveau-né vivant et majestueux. Le premier pas de la création pure dans l'art. Avant lui, il y avait des défigurations naïves et des copies de la nature*"<sup>6</sup>.

On peut cependant se demander si pour Malévitch la non-objectivité n'est pas en quelque sorte une autre manière de définir l'objectivité dans la mesure où la forme inconsciente, tant voulue et recherchée par le peintre, libérée de l'emprise culturelle et sortie d'on ne sait trop où, n'est pas comme telle objective. Le carré est suprématisante quand il est non-objectif, c'est-à-dire détaché de sa généralité. Il est cependant difficile de comprendre comment s'opère pour Malévitch la liaison entre l'image suprématisante et la réalité non-objective et pure. On assisterait en fait à une autre disparition de l'image, une autre *mise en abyme* par la recherche de la non-objectivité des représentations; Malévitch a résolu la difficulté de l'objectivité de la non-objectivité de l'image et de la généralité de l'intuition, par le mouvement de la couleur délimitant une forme personnelle, et par la manière dont cette couleur ne devra plus susciter ni beau-

té, ni émotion, ni même esthétisme. Il faut à tout prix pour Malévitch oublier ces dichotomies, ces oppositions entre l'objectif et le non-objectif. Son projet dépasse largement le champ de la conscience. Il s'agit de construire dans le temps et dans l'espace un système qui ne dépend d'"*aucune beauté, d'aucune émotion, d'aucun état d'esprit esthétique*" <sup>7</sup> mais qui aboutisse en fait à un système philosophique. Voilà en fait la manière dont Malévitch construit sa propre *mise en abyme* de l'image. Du triangle plein on passerait au triangle vide, et du triangle vide à l'exercice d'écriture proprement dit. Plus de peinture, plus de représentation, plus d'image objective ou non, mais un acte d'écriture. Nous retrouverions alors la terminaison de l'acte esthétique, à savoir la justification de la mise en perspective de l'image avec elle-même, ou la mise en relation de la création et de la disparition de l'image comme telle. Malévitch propose une orientation qui peut éventuellement se comprendre comme une fin de l'art au sens hégélien, non pas une fin comme l'expression d'un achèvement, mais une fin comme le signe d'un passage d'une étape du processus de l'esprit à une autre étape. Après l'image, l'écriture sans que pour autant il s'agisse d'une antériorité, c'est en quelque sorte la proposition de l'art moderne formulée dès le début du XX<sup>ème</sup> siècle par Malévitch. Le *carré blanc sur fond blanc* de 1914 ne délimite plus une surface mais, comme pour les sculptures de Giacometti, il devient l'occupation vide d'image, la dissolution de l'image offrant ainsi de nouveaux espaces de création comme l'écriture. Malévitch dira que ce que l'on ne peut atteindre avec le pinceau, il sera possible de le toucher avec

5 - K. Malévitch. *op. cit.* p. 199.

6 - K. Malévitch. *op. cit.* p. 201.

7 - K. Malévitch. *op. cit.* p. 213.

la plume : "mon pinceau ébouriffé ne peut extraire des circonvolutions du cerveau ce que la plume plus acérée peut y prendre." <sup>8</sup> Le pinceau ébouriffé terrasse le travail esthétique de l'artiste. De l'extériorité à l'homme, de l'homme à sa forme, de sa forme à sa disparition, de sa disparition à la couleur, de la couleur au mot, du mot à la plume, le voyage à travers l'image est long et sans retour. L'image se meurt mais sa mort s'esthétise parce qu'elle ne donne plus satisfaction; elle appelle à l'aide en quelque sorte. L'image, en raison de sa *mise en abyme* n'est plus mais elle a la consolation d'avoir tout été ; sa forme à venir est déjà venue et participe d'une lente replongée en elle-même.

La finalité de l'image tient alors aux retrouvailles avec son intériorité. Redécouverte de soi, l'image en *abyme* retrouve ses potentialités, ses espoirs et redéfinit une certaine réalité. L'image *mise en abyme* reste, et c'est le plus important, quelque part dans l'inachevé, le signe d'une réussite esthétique et d'une force créative. L'image *abymée* redécoupe ainsi les profondeurs abyssales d'un réel souvent étranger et imprécis, mais cela fait sa force.

Alain MILON,  
Paris 13.

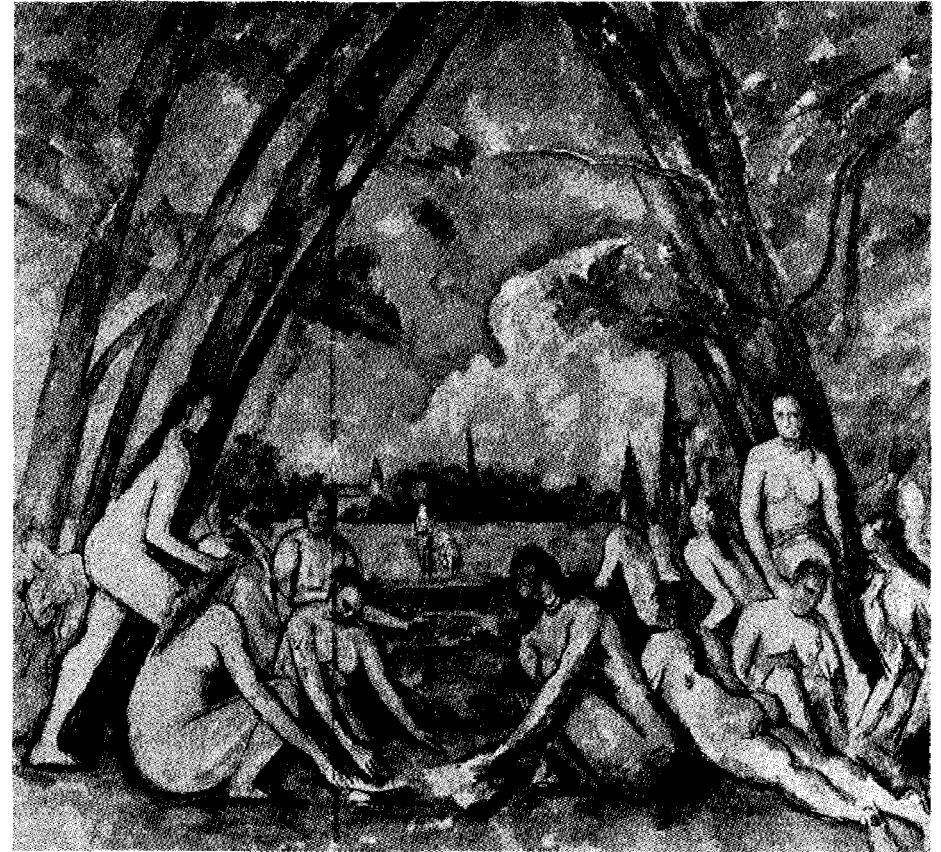
---

8 - K. Malévitch. *op. cit.* p. 222.





Raphaël, *La sainte famille*.  
Munich, Pinacothèque ancienne  
(photo Hanfstaengl-Giraudon)



Paul Cézanne, *Les grandes baigneuses*.  
Philadelphie, Museum of Art.  
(photo Giraudon)





# Le chevalet de Narcisse

Réflexion sur un cas particulier de croisement  
sémiologique, dans un tableau d'Annibale CARRACCI :

"Auto-portrait dans l'atelier".

(Musée de l'Ermitage; copie aux Offices. Date présumée : 1604)

par Françoise THOME-GOMEZ



## **D**escriptif.

Un portrait de l'artiste par lui-même. Mais au lieu de remplir tout le cadre du tableau, il figure en réduction, posé, comme abandonné, sur le chevalet où il a été exécuté. Une fenêtre (?) inscrit dans le fond à gauche ce qui pourrait être le contre-jour d'une silhouette, tandis qu'à l'avant-plan, un petit chien et, plus en retrait, un chat confirment par leur fantaisie convenue le caractère familier, domestique, "impromptu" de la vision. Auto-portrait traité comme un objet parmi d'autres, laissé là, presque oublié, au même titre que la palette suspendue à sa droite. Cependant, en son centre et contrariant l'orientation légèrement oblique de son support, un regard intense est là, qui fixe le nôtre.

## **Commentaire.**

L'oeuvre attire l'attention par son inscription dans une tradition picturale double : l'autoportrait et la nature morte, deux systèmes de représentation ultra-codifiés s'il en est.

D'un côté l'autoportrait, cas particulier et privilégié de réflexivité. Le peintre au miroir peint un objet qui est lui-même se regardant pour se peindre, se peindre en train de se regarder... L'auto portrait piège

le regard de Narcisse dans son jeu avec l'infini. Jeu de boomerang aussi, double piège : prévoyant le regard de l'observateur, l'autoportrait l'inclut métaphoriquement. Car l'observateur regarde le peintre se regardant, et le peintre en se regardant lui-même via la toile semble regarder l'observateur. La surface du tableau, en copiant le miroir, lui fait concurrence. Elle abdique sa matérialité pour faire triompher le leurre du reflet et du dialogue visuel.

Tel semble être le cas général. Mais ici la représentation de l'autoportrait dans le tableau vient souligner par une mise en abyme "classique" les deux fonctionnements précédents. C'est donc une triple réflexivité qui se trouve ici à l'oeuvre.

De l'autre côté, la nature morte, qui ignore apparemment toute réflexivité pour dominer le "sujet". Si le regard de l'autoportrait est narcissique, le regard de la nature morte est démiurgique. Le moindre élément animé y figure-t-il, c'est toute une rhétorique de l'instantané (reprise plus tard par la photographie) qui se met en place, dans un effort pour mimer l'impossible : la suspension du temps. A l'écoulement perpétuel de la vie, à son entropie, la nature morte oppose une esthétique du fini, du défini, du cliché : "still life".

Au contraire, la réflexivité à l'oeuvre dans l'autoportrait (l'absorption infinie du regard par lui-même) lui confère une inquiétude (au sens étymologique d'"absence de repos"), le tremblement d'un inachèvement perpétuel. C'est pourquoi, dans l'espace du moment biographique que saisit l'autoportrait, l'effet de durée l'emporte sur l'effet d'instantané.

Que se passe-t-il lorsque deux réseaux de significations aussi denses et aussi radicalement différents viennent à cohabiter sur une même toile?

Notre hypothèse interprétative sera la suivante :

Quand deux systèmes de représentation ultra-codifiés et différents se trouvent mêlés, quand par ailleurs, leur degré de fixation permet de les identifier sans équivoque, ils dénoncent réciproquement leurs codes de production et forcent le regard à interroger ses habitudes.

Ainsi notre oeil évoluant de l'un à l'autre des réseaux codiques du tableau d'Annibale Carracci ne cesse d'hésiter, au sens que Todorov (*Le Récit fantastique*) donne à ce mot : à peine a-t-il identifié les signifiants qui l'orientent vers un contrat de lecture de type "nature morte", que le regard (supposé être celui) du peintre représenté par lui-même le renvoie à la dynamique de l'auto-portrait, ce dernier subissant à son tour l'emprise du réseau "nature morte", etc...

Il est remarquable, d'ailleurs, que les signifiants induisant une lecture comme auto-portrait soient finalement réduits à ce fameux regard, ou plutôt à sa direction, à l'incidence angulaire qui fait qu'au lieu de "regarder" vers la droite, comme l'exigeraient les lois de la perspective centrale, le sujet représenté nous interroge de manière frontale-ce que les pieds du chevalet (signifiant connexe) soulignent par leur symétrie. Contrariant cette première orientation, le cadre du tableau représenté et le montant horizontal qui le supporte sont régis, eux, par un même point de fuite vers la droite. En fait, tout se passe comme si le pouvoir d'interrogation du tableau résidait dans son caractère "mal peint", ou peint à la hâte, dans le "défaut" qu'il présente face aux normes de la représentation analogique. Comme si l'artiste n'avait pas eu le temps de faire disparaître les remords que seul un passage au rayons X livre, d'habitude, en salaire à notre voyeurisme de contem-

plateurs.

On note ici l'importance des codes de la représentation historiquement dominants : le trouble qui provient de cette oeuvre réside essentiellement dans le fait qu'à l'orée du XVIIème siècle, une telle hésitation n'est pas autorisée. Bien différent sera le cas, proche de nous, des polysémies picturales volontaires, comme les célèbres *Bustes de Voltaire disparaissant* de Dali : l'égarement de l'oeil y est point par point préparé, orchestré, et le contexte des "croisades" surréalistes constitue le tableau en manifeste esthétique. Là, un réseau cohérent de significations méta-icônique ("tableau surréaliste") subsume, donc organise les réseaux de significations iconiques inféodés et rivaux ("buste de Voltaire", "paysage", "personnages de Velasquez"...). Si l'on excepte les anamorphoses (encore n'offrent-elles pas de double et immédiate lisibilité) le Seicento naissant ignore évidemment tout de ces stratégies futures : énigme nue, la toile d'Annibale Carracci n'offre rien qui permettrait de résorber son étrangeté sous la bannière de la provocation.

D'où

### Corrélat.

La dénonciation mutuelle, ou mise en cause réciproque, formalisée dans notre hypothèse interprétative, ne reste pas improductive au plan poétique et pragmatique : elle produit un effet d'étrangeté.

C'est ainsi que le regard du personnage sur la toile, que seule la convention nous demande d'admettre comme étant le regard, jamais véridique, d'Annibale Carracci, convoque dans notre mémoire une catégorie de fantastique qui va d'Edgar Poe (*le portrait ovale*) à Oscar Wilde (*le portrait de Dorian Gray*) en passant par Mérimée (*La Vénus d'ille*) : fantastique où

l'inerte s'anime d'une vie inquiétante, où le pacte de ressemblance semble dissimuler dans l'oeuvre d'art un secret maléfice.

### Remarque .

On voit bien, d'après ce qui précède, que l'histoire de l'art est ici prise en compte de façon minimale. Nous ne retenons, en effet, des conditions historiques de production de ce tableau, que la base indispensable permettant d'interroger, à travers lui, la réception qu'un observateur contemporain peut en faire. De même que nous allons nous lepresser de généraliser, de même nous n'ignorons pas qu'une linterprétation historico-critique de *l'auto-portrait dans l'atelier* devrait tenir compte d'éléments mentionnés ci-dessous sur le mode de la lprétérition. A savoir :

- que l'expression "nature morte" apparaît en français seulement en 1763, sous la plume de Diderot et à propos de Chardin;

- que ses équivalents hollandais et anglais lui préexistent depuis le début au XVIIIème siècle;

- que l'apparition des termes spécifiques a été précédée de longue date par les faits picturaux, spécialement dans les fresques et mosaïques romaines qui présentaient déjà des "natures mortes" avant la lettre;

- qu'il existe, à Londres, une gravure du peintre montrant les deux états de son projet (voir illustration 3) et que la toile, par son empâtement et l'ébauche de silhouettes incertaines, semble confirmer l'impression d'inachèvement, ou de travail interrompu, que nous commentions plus haut;

- enfin qu'il ne faut pas se hâter de confondre peinture figurative et esthétique réaliste : ce serait ignorer le sens symbolique couramment attaché à des représentations

triviales en apparence, comme ici le chien (symbole de fidélité quand il apparaît dans *les époux Arnolfini* de Van Eyck) ou encore chien et chat (symbole de rivalité, de récurrente incompatibilité? ).

Autant de données qui pourraient contribuer à un travail d'enquête, tel celui qu'Alain Jaubert mène pour notre plus grand plaisir, dans la célèbre série "Palettes" (sur Arte). Très différente, notre analyse se situe dans le champ de la sémiologie et ne prend pas pour objet d'étude la dimension diachronique.

### Du tableau au cinéma.

Nous venons d'avouer notre intention de faire des "promenades analogiques" : voici la première. Dans la manière dont il cumule les figures de réflexivité, on ne peut que souligner l'étonnante parenté que le tableau de Carracci présente avec le régime cinématographique. En prenant pour guide, puisqu'il se présente lui-même comme une "visite guidée", le dernier ouvrage de Christian Metz, *l'énonciation impersonnelle ou le site du film*, nous constatons que *l'auto-portrait dans l'atelier* regroupe en effet, à lui seul, trois postures énonciatives toutes susceptibles d'être transposées au cinéma :

- . miroir (op. cit. chap. V) reflétant le sujet censé se peindre (c'est l'auto-portrait vu "en aval", de la source vers la cible);

- . regard à la caméra (cf. op. cit. chap. I), ou auto-portrait vu "en amont", de la cible vers la source;

- . écran second (ibidem, chap. IV), ou mise en abyme.

D'autre part, on sait que la peinture, comme la photographie, participe avec le cinéma du même degré d'iconicité, et donc du même effacement constitutif de l'instance énonciative première. S'il fallait le

démontrer à la lumière d'ouvrages récents, on pourrait par exemple rapprocher cette assertion de Philippe Comar (*la perspective en jeu*, découvertes gallimard, p.35) :

"(...) le lieu d'où il faut voir un tableau ne peut jamais être montré par le tableau lui-même. Sauf à recourir à un artifice - tel le miroir dans le *portrait des époux Arnolfin* de Van Eyck -, la place du peintre ou du spectateur est par essence un lieu invisible";

avec cette phrase de Christian Metz (op. cit., p. 31) :

"(...) on pourrait dire que la caméra, sans l'aide d'un miroir, ne peut jamais se filmer elle-même - elle est comme nos yeux, que nous ne voyons pas - et que le hors-texte prétendu ne peut donc être que du texte, du texte redoublé, du métatexte."

La peinture et le cinéma semblent donc partager deux paradigmes constitutifs, mais pas nécessairement co-présents, de la réflexivité iconique : le reflet, le repli de l'oeuvre sur elle-même (pour reprendre les termes metziens), et la réversibilité de la relation énonciateur-énonciataire (de la réflexivité à la réflexion, si l'on joue sur la paronymie).

On peut inférer de ce statut énonciatif commun pour ce qui concerne l'iconicité (et elle seule, bien sûr), que les figures de réflexivité *apparentes* dans un tableau manifestent, *de façon nécessairement métaphorique et seconde*, comme au cinéma, la présence de cet "oeil en trop" (Ph. Comar) qui est celui du peintre/producteur d'image(s) \_ le film sonore gardant pour sa part l'autre grand paradigme du commentaire et de la narration déléguée.

Nous proposons donc d'appliquer conjointement au cinéma et à la peinture l'hypothèse qui suit, engendrée par l'analyse de la toile de Carracci.

### Seconde hypothèse

Il pourrait exister une réflexivité énonciative d'un deuxième type, procédant non plus, comme la première, par repli de l'oeuvre sur elle-même, ni par inversion du sens de la relation destinataire-destinataire - ce premier type de réflexivité étant toujours condamné à laisser trace de lui-même *in praesentia*, mais par choc d'isotopies hétérogènes, qui désignent, qui accusent *in absentia* la source non apparente de leur association.

Nous proposons, faute d'une appellation momentanément plus adéquate, de baptiser cette réflexivité "réflexivité conflictuelle", par opposition à la précédente qui est de type analogique.

En effet, chaque fois que le récepteur d'une oeuvre (spécialement une oeuvre picturale ou cinématographique) est amené à invoquer l'*intention* d'un émetteur anthropomorphe, chaque fois qu'il est tenté de donner à sa réception de l'oeuvre les allures d'une deixis, d'une communication *hic et nunc* entre un *tu* et un *je* (Christian Metz démontre dans la première partie de l'ouvrage précité - "l'énonciation anthropoïde" - le nécessaire caractère de leurre, de simulacre, d'un tel scénario), il est permis de penser que cette réflexivité conflictuelle est à l'oeuvre. Les exemples en sont multiples et variés : toutes les marques stylistiques un peu fortes en relèvent (ce que Metz appelle "le régime objectif orienté" - *ibidem*).

Prenons le cas de la citation visuelle au cinéma. Soit le film de Rohmer, *La Marquise d'O*, dont on sait qu'il pousse

l'adaptation jusqu'à la rigueur de l'enquête morale, voire ethnographique, sur les sensibilités au XVIIIème siècle. Cette enquête se traduit notamment par un certain nombre de plans "décalqués" de tableaux de Greuze ou de Füssli. Quand l'héroïne, incarnée par Edith Clever, se retourne convulsivement sur sa couche, travaillée par quelque sombre vision, c'est brusquement le célèbre "*cauchemar*" de Füssli qui se donne à voir, à la faveur d'un plan de demi-ensemble. Immédiatement, le spectateur susceptible d'identifier le clin d'oeil est amené à opérer deux lectures superposées, simultanées, mais non confondues : l'une, qui insère le plan dans la continuité diégétique du film (isotopie narrative filmique), l'autre, qui détache le plan-citation de son contexte pour l'isoler en tant qu'objet esthétique (isotopie descriptive picturale). De la rencontre des deux niveaux de lecture naît l'irrépressible sentiment d'une volonté organisatrice, un "effet de signature" pourrait-on dire.

Quelle opportune main a pris soin sur l'écran d'assembler cet écheveau? telle est la question (parodique, on nous en excusera) qui pourrait résumer ce sentiment irrépressible d'être alors interpellé, *personnellement* pris à témoin d'un acte énonciatif *personnel*. Curieuse figure, qui tire sa force de n'être pas, de ne s'incarner en aucune manière, de tout miser sur les capacités de décryptage de l'énonciataire, créant à lui seul cette béance, cet hiatus, où il installe le fantôme/fantôme d'un auteur. "Ca, c'est trop net pour ne pas être voulu" disait de ses propres "effets" un Renoir (re)devenu simple spectateur de *La règle du jeu*. C'était au moment où André Labarthe lui faisait remarquer la parenté entre la réplique finale concernant Jurieu abattu : "Il a boulé comme un lapin" et la fameuse séquence de la partie de chasse où l'on

voit, précisément, "bouler" des lapins \_ cf. *Entretiens et Propos*, ed. Etoile-Cahiers du Cinéma, 1979, p. 125. Isotopie du documentaire ("chasse en Sologne"), isotopie du récit allégorique ("comment une classe dominante fait de l'autre son gibier"): entre les deux on ne peut trancher, ou plutôt on ne peut que trancher à la présence en coulisse, soigneusement retranché dans l'ombre, d'un meneur de jeu omnipotent. "*Trop net pour...*" : Renoir introduit un rapport de proportion, une sorte de seuil, sur lequel nous allons revenir.

Attardons-nous d'abord sur un troisième exemple cinématographique : le cas des films réputés "inclassables".

### "Ce film inclassable"...

A-t-on jamais remarqué les connotations laudatives, voire emphatiques, dont se pare systématiquement la formule, sous la plume d'un critique? Certes le film dit "inclassable" inquiète, la plupart du temps parce qu'il affiche une appartenance double ou multiple à des genres différents... nous n'avons pas quitté l'"étrangeté" de notre "autoportrait dans l'atelier". Mais l'adjectif, quand il apparaît, finit toujours par mettre cette hésitation typologique *au crédit d'un auteur*, et c'est en cela qu'il nous intéresse.

On peut voir ce mécanisme à l'oeuvre dans l'extrait suivant, tiré de la critique de Jean-Luc Douin pour "*Coup de torchon*" de Tavernier (Télérama n.2246). Dans la rubrique "genre", J. L. Douin commence plaisamment par définir le film comme un "thriller métaphysique bouffon". Puis, on lit dans la colonne "ce que j'en pense" :

*"Grinçant et truculent, cocktail d'angoisse métaphysique et de comique atroce, décapant, tragédie bouffonne où se côtoient dérision et compassion, ce film inclassable dénonce la comédie humaine*

(...). *Nourri de situations loufoques, de bon mots pittoresques qui évoquent la demeure verbale d'un Queneau, il trahit le désarroi d'un auteur révolté "contre toutes les vacheries du monde", désespéré par la solitude tenace des individus, conscient que "tous les crimes sont collectifs"...*

Les passages en italiques ont été ainsi soulignés par nous. Ils permettent d'observer le glissement métonymique par lequel on passe d'une l'oeuvre sentie comme hétérogène, au postulat d'un auteur désorienté... désorienté par le "monde", ce qui ne veut pas dire incohérent dans la vision qu'il en donne - car on peut dire avec beaucoup de cohérence l'incohérence du monde.

Toutes les oeuvres "polyphoniques" ne sont pas aussi maîtrisées que *Coup de torchon* : ainsi, il est presque traditionnel de jouer à reconnaître dans un premier film (aussi bien que dans un premier roman), les influences qui semblent s'y croiser. L'assimilation en paraît-elle grossière, l'idiosyncrasie (puisque c'est là le terme exact!...) maladroite? - la brèche est ouverte aux procès d'intentions, aux raisonnements binaires du type : "un tel *manifestement* voulait faire ceci ou cela, il ne réussit qu'à nous donner...etc...". Il arrive d'ailleurs qu'un même film, condamné à sa sortie pour amalgame raté, quitte avec le temps le ghetto des hybrides monstrueux, pour accéder peu à peu au panthéon des "chefs-d'oeuvre inclassables". On reconnaîtra dans cet itinéraire celui de *La règle du jeu*, par exemple.

"Echec" ou "réussite", réception euphorique ou dysphorique : peu nous importe en fait. L'acte de coopération du spectateur reste le même, il emprunte le même canal. Dans l'espace des combinaisons poétiques, se crée le vide actif, le

"trou noir" qui, absorbant notre attention, nous fait façonner à l'image de notre sensibilité la silhouette d'une énonciateur anthropoïde - c'est pourquoi la forme la plus aboutie de l'interactivité est peut-être de parvenir à susciter, en bout de chaîne, l'image *illusoire* d'un créateur romantique

A ce stade, *trois difficultés* se présentent dans la définition, - c'est-à-dire la délimitation - de ce que nous avons baptisé la réflexivité conflictuelle :

1 . tout le monde n'est pas J.L. Douin, c'est-à-dire ce récepteur savant et compétent dont l'encyclopédie, dirait Eco, est assez large pour repérer les différentes strates sémiotiques présentes dans l'oeuvre;

2 . à l'inverse, pour tout énonciataire averti, toute espèce de message est susceptible d'activer le phénomène de réflexivité conflictuelle; il suffit à la limite qu'il y ait production de message. Que s'incrive une ombre sur l'écran, quelques lettres sur la page blanche, un trait sur la toile, etc... et nous voilà autorisés à y voir cette figure de démarcation, cette rupture inaugurale par rapport à l'isotopie zéro du non-oeuvre, qui suffit à soulever l'énigme troublante d'une présence créatrice. L'art contemporain le sait bien, qui n'a pas cessé, depuis le surréalisme, d'interroger ce mystère-là.

3 . Enfin, alors que les formes de la réflexivité analogique affirment au plus haut point le contrôle rationnel de l'instance auctoriale (on imagine mal le troisième acte d'*Hamlet* ou le dénouement de *l'illusion comique* produits par écriture automatique...), la réflexivité conflictuelle n'est jamais prévisible par l'auteur. Le fait qu'elle produise un effet de signature n'implique en aucun cas qu'elle *soit* une signature. On a beaucoup glosé sur les rires dont les spectateurs sourds-muets, habitués



à lire sur les lèvres, pouvaient accompagner les scènes les plus émouvantes des films muets. Capables de comprendre les dialogues fantaisistes qui avaient accompagné le tournage, ils étaient ainsi les destinataires *imprévus* d'un effet de distanciation *involontaire*. Tandis que leurs voisins immergés dans le pathos diégétique, perdaient conscience d'être en train de voir un film, le spectateur mal entendant, mais mieux lisant, était voué au sentiment aigu d'un artefact, produit d'une volonté inconnue mais d'autant plus sensible.

La première et la dernière difficulté nous amènent à écarter toute prétention à l'analyse sociologique ou statistique. Il faudrait une étude empirique longue, telle qu'on les formalise en sciences de l'éducation, pour savoir à partir de quel moment, chez quel échantillon de population, s'active, devant un produit défini, la réflexivité conflictuelle. Mais l'incapacité à quantifier sérieusement les faits n'empêche pas d'affirmer l'existence du phénomène en soi. Nous avons cité le cas, rebattu, des spectateurs sourds et muets. Le constat peut encore se faire tous les jours de manière triviale. Tout ce que Sartre (*Situations II*) définissait comme processus d'"allusion", délimitant un public "initié" et un public "profane", en relève. Le récepteur "profane" d'une oeuvre, surtout une oeuvre picturale et cinématographique, est bien davantage la proie possible de l'illusion référentielle que l'"initié", qui se sent dédicataire d'une intention particulière, d'une invitation à construire l'oeuvre en connivence avec son créateur.

Le seconde difficulté nous ramène tout droit sur le chemin de *l'Énonciation impersonnelle* (op. cit.), que nous n'avons d'ailleurs pas quitté, tant l'ouvrage est un guide exhaustif. C. Metz réserve l'ultime

chapitre de son voyage à travers les marques énonciatives au cinéma, aux "images et sons "neutres"?", avec des guillemets et un point d'interrogation significatifs. Il faudrait pouvoir citer en entier les pages 170 et 171. Donnons-en au moins quelques phrases-clés : "Le registre du "neutre" est (...) une catégorie à la fois fictive (dans la théorie) et douée d'une forte réalité culturelle comme référence approximative et sûre, intuitive et fiable. Tous ceux qui ont touché à la question considèrent l'image comme *neutre* (...) à partir du moment où la visibilité *séparée* (les italiques sont de Metz) de l'énonciation tombe au-dessous d'un certain seuil.

Et plus loin :

"(...) l'ensemble des commentaires sur les images non neutres (c'est-à-dire *toutes* les images) prend appui sur ce butoir fantomatique et irremplaçable. (...) L'énonciation neutre n'est rien d'autre qu'une ligne d'arrivée toujours en train de reculer. C'est une catégorie qui n'existe pas, mais qui permet à toutes les autres d'exister. Il faut la maintenir, car c'est de son vide que l'on a besoin."

Avec l'outrecuidance possessive du lecteur qui arrive toujours après coup pour faire sien le discours de l'autre, fût-il un nain sur les épaules d'un géant, nous tirons de ce passage capital (à nos yeux) la conviction que la marque stylistique la plus légère a bel et bien besoin, dès lors qu'elle est perçue comme telle, de ce "butoir" que nous avons décrit pour notre part comme l'une des composantes de la réflexivité conflictuelle.

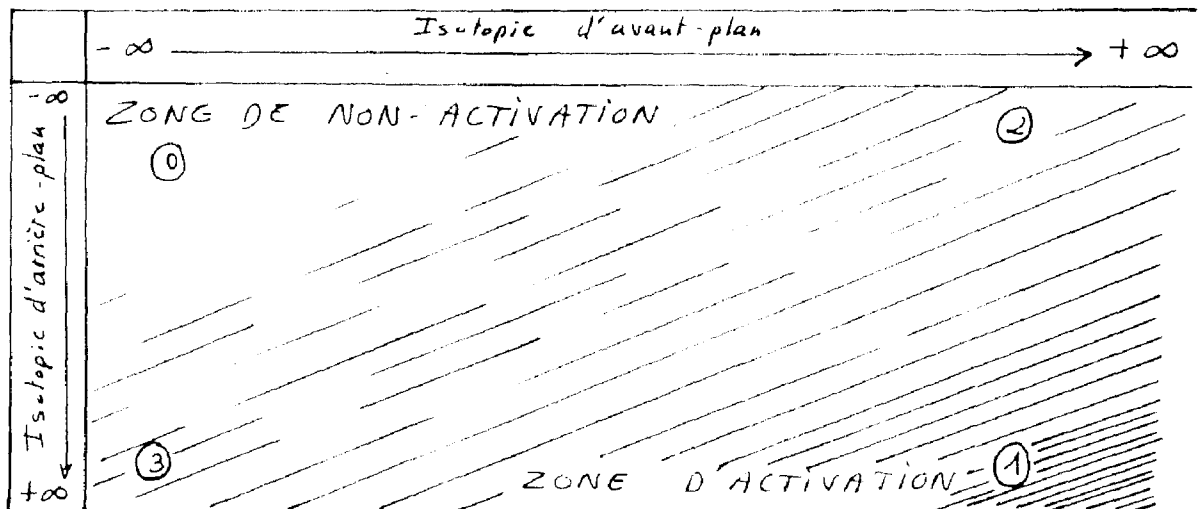
Mais comme ladite réflexivité est d'essence paradoxale ("approximative et sûre, intuitive et fiable", à l'image du "neutre" qui nous paraît être l'une de ses composantes possibles), comme son activation est aussi mouvante que son contexte

virtuel de réception, il est nécessaire, semble-t-il, de lui adjoindre la notion de *seuil d'activation*. Avec une seule loi constante : plus une marque énonciative est reconnue comme forte (cette reconnaissance elle-même fluctuant d'une culture et d'un sujet à l'autre, sans parler des facteurs historiques qui régissent les modes), plus le seuil d'activation de la réflexivité conflictuelle a de chance d'être franchi chez le récepteur.

Nous avons tenté de le schématiser grossièrement par la matrice ci-dessous, qui est loin de nous satisfaire dans la mesure où elle sollicite par trop le terme d'"isotopie", emprunté à Greimas, et auquel on fait recouvrir ici non seulement des réseaux sémiotiques, mais encore des postures d'énonciation. D'autre part, le recours à la distinction "isotopie d'arrière-plan / isotopie d'avant-plan" semble induire un rapport hiérarchique ou de subordination : il n'en est rien. L'isotopie de la

nature morte et celle de l'auto-portrait sont concurrentielles à un même degré dans le tableau de Carracci. De même, mais sur une autre scène, quand Molière malade jouant le rôle d'Argan hurle sur le théâtre : "Je lui dirait, à votre Molière : "Crève!...", le merveilleux, l'incroyable de la situation réflexive ne tient pas tant au cri ainsi mis en abyme, qu'au bon vieux consensus théâtral d'arrière-plan, à l'acte de croyance fondateur de la fiction dramatique, "tenant le coup" sous les ruées de la douleur qui s'exprime. Il faudra que l'histriion perde pour toujours le souffle, pour que règne le discours muet de la chair pantelante... et ce ne sera plus du théâtre.

Quant aux signes  $+\infty$ ,  $-\infty$ , ils marquent le degré de figement (et donc l'indice de reconnaissance par le récepteur), des isotopies mobilisées, dont le nombre peut excéder deux (comme dans les bustes de Voltaire disparaissant de Dali, que nous



- 1 : choc de stéréotypes ou de genres très définis (l'autoportrait de carracci, Coup de Torchon...)
- 2 : citation ou allusion sur fond de co-texte non marqué (la marquise d'O, les cinémas explicitement métacinématographiques, comme le mépris de godard), figures d'adresse
- 3 : cas de réflexivité analogique de type "mise en abyme"
- 0 : ensemble des cas perçus comme non marqués.

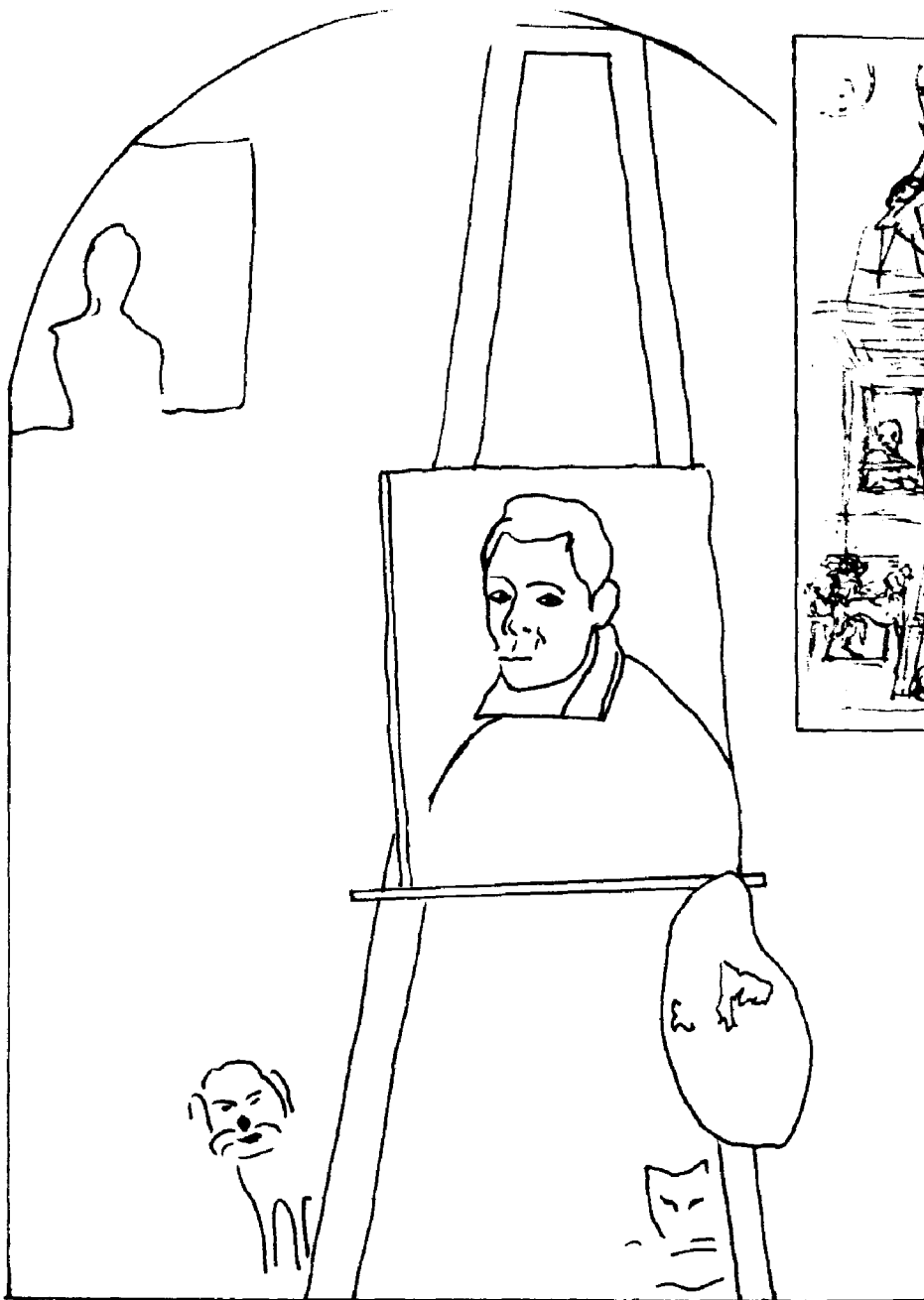


Fig. 2



Fig. 3

Vision schématique des lignes directrices de "L'autoportrait dans l'atelier". En amorce (fig. 2), le carton figurant dans la collection du château de Windsor et faisant état d'un des projets du peintre. Ensemble réalisé à partir de la reproduction de l'œuvre dans l'album: The Ermitage, Aurora Art Publishers, Leningrad 89 - où on lit p. 380: "A en juger par les indications préliminaires découvertes sous la couche de fond, l'intention originale de l'artiste était d'utiliser la surface entière de la toile pour son autoportrait."

avons mentionnés plus haut).

### Conclusion.

Qu'avait donc l'intention de faire Annibale Carracci? Un autoportrait classique, comme le révéleraient les rayons X? Une variation sur le genre, arraché au vertige de narcissisme pour être asservi à une fonction décorative? ou au contraire une nature morte dérangeante, un jeu troublant sur toutes les formes possibles de réflexivité analogique?

Ces questions, voilà longtemps que nous les savons vaines, et heureusement... car c'est l'impossibilité de trancher qui nous est offerte, c'est cette énigme encore active que nous contemplons comme l'objet même du tableau. Comme si l'artiste, se sachant mortel en dépit de l'image supposée de lui-même qu'il nous lèguait, et peu confiant dans le cliché d'une prétendue immortalité de l'individu attachée à l'oeuvre, avait décidé de rester dans nos mémoires en soulevant le mystère même de l'énonciation poétique. "Dans quelques années, quand je t'aurai oubliée, (...) je me souviendrai de toi comme de l'oubli de l'amour même. Je penserai à toi comme à l'horreur de l'oubli, je le sais déjà" : paradoxal lyrisme de la mémoire, dont Duras a fait une réplique célèbre. Est-ce le même qui nous pousse à nous souvenir du tableau de Carracci comme d'un révélateur? Révélateur du tour de force le plus sûr et le plus aléa-

toire qui soit donné à l'auteur (et non au narrateur) pour signaler sa présence : se taire... et remplir la conscience du récepteur du bruit de ce silence.

Qu'on lui conserve ou pas le nom, bien inadéquat sans doute, de réflexivité conflictuelle, ce phénomène n'en recouvre pas moins une étrange réalité cognitive : C. Metz a magistralement montré que l'énonciation (spécialement l'énonciation filmique) se condamne d'autant plus à l'impersonnalité qu'elle cherche à se manifester, à se rendre *présente dans l'oeuvre*. Et si, en faisant sentir au contraire son *absence*, par exemple sous la forme de réseaux de signification hétérogènes non pris en charge par un troisième discours, elle parvenait à incirer durablement sur notre écran mental la certitude d'une marque *personnelle*? Et si le miroir définitif de l'auteur était un vide, cesserait-il pour autant d'être un miroir? ne serait-il pas au contraire le seul miroir possible? Nous sommes coutumiers de l'arbitraire du signe; a-t-on observé qu'il y a aussi l'arbitraire *des* signes, celui de leur disposition, dont on ne se débarrasse pas forcément en refusant d'écrire que la marquise sortit à cinq heures? L'illusion référentielle une fois dissipée, reste derrière elle, comme une forêt cachée par l'arbre, l'*illusion auctorielle* qui n'a pas fini de nous en apprendre sur ses fonctionnements.

**Françoise THOME-GOMEZ  
CIRCAV-GERICO**

# Le neuvième art en quelques abysses

par Gérard DEREZE  
et Philippe MARION



**L**a bande dessinée exerce une curieuse fascination sur les sémioticiens et les analystes de l'image, du moins dans les pays francophones et, plus largement, dans le monde latin. Une fois que fut dépassée la gêne -et, à une certaine époque, le défi- d'étudier sérieusement cette *infra-littérature vulgaire*, ce film du pauvre ou encore ce roman pour illettrés, la BD devint rapidement un objet intéressant pour les sémiologues de l'image ou pour les analystes du récit (ce "ou" étant trop souvent, hélas, exclusif). Il était, en effet, difficile de résister à la virginité d'un tel corpus, resté presque inexploré, et qui semblait se prêter de si bonne grâce aux extensions opératoires des derniers schémas structuraux en mal de terrain d'expérimentation ou de rodage.

Que le lecteur se rassure, l'objectif de cet article n'est pas d'établir un bilan historique et critique des différentes approches qui sont venues se nicher ou ont pris naissance dans le champ de la bande dessinée. Par ailleurs, il nous semble que, comparativement, celle-ci est loin d'avoir suscité les mêmes explosions et engouements théoriques que le cinéma qui, lui aussi, naquit à la fin du siècle passé.

Notre propos est d'un tout autre ordre et il trouve son enracinement dans ce qu'il faut appeler, au départ, une intuition: s'il a existé et existe encore un intérêt particulier, spéculatif et théorique pour la bande dessinée et son langage, il provient en grande partie du don inhérent de réflexivité que ce média scripto-visuel manifeste. Tout lecteur un tant soit peu attentif et averti peut le constater: la bande dessinée n'hésite pas à recourir, à faire montre et usage d'un véritable "*exhibitionnisme du code*"<sup>1</sup>. Une telle propension nous paraît découler directement de la nature même du moyen d'expression et, concomitamment, du type de participation qu'il suscite chez son lecteur-spectateur. La fiction construite par la B.D. ne cherche pas à dissimuler son artefact avec le même acharnement que -toutes choses égales d'ailleurs- celle construite par le cinéma. Pour s'exprimer, le neuvième art ne peut en effet compter que sur son seul matériau graphique.

Dans le nécessaire et contraignant tour de force d'une image qui doit tout montrer et qui veut tout faire croire en donnant une *consistance simulationnelle* -et donc une existence narrative- aux mouvements, aux sons, au temps...- la B.D. construit une illusion fictionnelle *a priori* beaucoup moins crédible que celle que construit le cinéma. Mais c'est aussi pour cela et en cela que les risques de rupture fictionnelle propres à la mise en abyme y sont moins importants. Confronté à ces dispositifs de métareprésentation, le lecteur y tombe sans doute d'autant moins de haut que c'est par sa bonne volonté participative et son *effort de crédulité* que l'univers fictionnel parvient à prendre corps.

Cela étant posé, précisons encore que notre propos n'est pas non plus de re-

---

1 - Marion Ph., "Les bulles de l'absurde", in *Les Cahiers de la bande dessinée*, n°80, Grenoble, Glénat, 1988, p.97.

censer toutes les dimensions et tous les mécanismes d'autoréférence ou de mise en abyme propres à la BD <sup>2</sup>. Plus modeste et dans le cadre de cet article, notre but est de montrer combien narration et mise en abyme peuvent être singulièrement complices lorsqu'elles se rencontrent dans le fertile terreau médiatique de la bande dessinée. A première vue, il peut sembler qu'elles agissent en sens contraire tendant vers des objectifs opposés ou au moins différents. En effet, le récit classique tend à la linéarité et essaie de dissimuler et de dominer tout ce qui fait résistance à sa savante *stratégie d'occultation-dévoilement*; il doit pour cela éviter que le lecteur ou le spectateur perde son attention c'est-à-dire son temps (ce temps vécu qu'il accepte de céder à la fiction et, dans le même mouvement, à la temporalité fictionnelle) ailleurs que dans le fil du vraisemblable, dans la vérité feinte du monde que le récepteur est appelé à investir pour vivre l'intrigue. Tout ce qui ne participe pas aux intérêts narratifs supérieurs, tout ce qui ralentit, altère ou entrave la progression du récit -et donc du lecteur- vers la *découverte finale* devrait ainsi être pourchassé et supprimé. Or, précisément, la mise en abyme passe généralement pour être un jeu métalinguistique, un vertige contemplatif du moins sur le plan de l'image. Dans sa force d'inertie, dans son surplace, dans son effet de vrille paradigmatique, la mise en abyme semble nuire au bon

déroulement du récit toujours pressé de courir sur l'axe linéaire du syntagme. La mise en abyme aurait ainsi, à l'égard de la stratégie narrative, un effet parasite de distraction, de détournement, de décalage. Elle jouerait une fonction *haptique* -considérée comme un appel à l'arrêt de la lecture, à l'engluement dans une partie- au détriment d'une urgence *optique* <sup>3</sup>, envisagée comme la fuite en avant vers le dévoilement ultime du récit.

Nous pensons et nous souhaitons montrer que ces divergences de motivations et de finalités ne sont qu'apparemment contradictoires. Entre mise en abyme et récit, de multiples passerelles peuvent en effet être jetées au-delà d'un pur jeu spéculatif qui, s'emparant de deux concepts, peut toujours y trouver matière à comparaison, confrontation ou connexion. Il nous paraît que la mise en abyme peut permettre une meilleure compréhension d'un fonctionnement narratif s'appuyant sur les codes de représentation spécifiques à un média, en l'occurrence la bande dessinée, et que nombre de récits postmodernes <sup>4</sup> ne trouvent leur plein épanouissement qu'en intégrant les mises en abyme. Dès lors, de notre point de vue, la narration peut tirer profit, se nourrir, s'arc-bouter et même s'édifier sur des processus de mise en abyme, à tel point que, parfois, ces derniers se révèlent être l'objet d'une quête propre ou encore un

---

2 - Pour une étude complète à ce sujet, voir, par exemple, Groensteen T., "Bandes désignées", *Conséquences*, n°13-14, Paris, Les Impressions nouvelles, 1990.

3 - Les concepts d'haptique et d'optique ont été définis et développés dans Marion Ph., *Traces en cases, Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur. Essai sur la bande dessinée*, Thèse doctorale, UCL, Louvain-la-neuve, 1991 et Académia, Louvain-la-neuve 1993.

4 - Nous entendons "postmoderne" dans le sens que donne U. Eco (*Apostille Au nom de la rose*, Paris, Grasset, 1990, p.77) à ce terme: "La réponse post-moderne au moderne consiste à reconnaître que le passé, étant donné qu'il ne peut être détruit parce que sa destruction conduit au silence, doit être revisité: avec ironie, d'une façon non innocente."



véritable objet de désir d'un "lecteur modèle"<sup>5</sup> cherchant activement des voies d'interprétation.

Nous tenterons, dans les lignes qui vont suivre, de limiter assez strictement notre propos et de ne commenter que des oeuvres d'Hergé et de Marc-Antoine Mathieu. Nous choisissons ces deux auteurs parce qu'ils semblent occuper des pôles opposés, eu égard à l'usage des procédés de mise en abyme: d'une part, pour Hergé, le classicisme et la sobriété référentielle, d'autre part, pour Mathieu, la volonté d'utiliser les derniers retranchements du média et de bâtir un récit sur un dense réseau de constructions autoréférentielles. Apparemment, nous sommes donc face à deux extrêmes et deux modes fondamentalement différents de construction narrative et de relation au lecteur: pour le premier l'immersion-adhésion à l'univers fictionnel et, pour le second, la distanciation ludique.

### **Hergé ou la métaphore abymée**

Malgré sa linéarité apparente, l'oeuvre d'Hergé n'est pas sans receler divers types de mises en abyme. Plusieurs épisodes des aventures de Tintin qui semblent se dérouler dans la clarté la plus totale s'appuient en fait sur de féconds réseaux métaphoriques internes. Ainsi, sur le plan narratif, on peut même repérer, dans ses récits les plus classiques, des éléments parcellaires qui présentent de façon analogique les caractéristiques principales du tout. Il s'agit, en quelque sorte de synecdoques métaphoriques qui sont autant de petites mises en abyme "fonctionnelles" du récit. Ces dispositifs se confondent parfois avec certaines formes du principe de la *prédiction qui se réalise*. Lors d'un bref épisode qui montre

tous les signes de l'anecdote, du fortuit ou de l'insignifiant, la narration révèle de manière voilée -et souvent de manière métaphorique- des événements de première importance qu'elle a programmés et prévoit d'actualiser.

### **De la prédiction à la mise en abyme**

Dès la première planche des "Sept boules de Cristal", par exemple, un étrange voyageur entretient Tintin à propos de l'inconscience des explorateurs de l'expédition Sanders-Hardmudth qui ont violé les sépultures ancestrales des incas. "*Ça finira mal toute cette histoire. Vous verrez...*" (p.1). La suite prouvera que le voyageur au feutre noir avait raison. Cette première prédiction est relayée peu après -mais de manière plus métaphorique cette fois- par les propos de madame Yamilah, voyante de son état: "*c'est un mal qui ne pardonne pas! La haine du dieu Soleil est terrible! ... Sa malédiction est sur lui.*" (p. 9). La suite du récit confirmera bien sûr cette anticipation narrative.

Nous nous trouvons donc dans une situation où une infime partie du récit permet de reconstituer, par anticipation hypothétique, la totalité de ce récit. Mais cette synecdoque possède une propension à l'abyme dans la mesure où elle constitue un microrécit offrant, dans l'analogie voilée de sa configuration, une image de l'évolution future du macrorécit.

Dans "Les Bijoux de la Castafiore", on retrouve la même figure de la voyante qui énonce le déroulement futur du récit. La micro-séquence de prédiction y est cependant beaucoup plus métaphorique. Les propos tenus au capitaine Haddock par la bohémienne diseuse de ...bonne aventure

5 - Pour reprendre l'expression rendue célèbre par Umberto Eco.

constituent en effet une anticipation, par transposition analogique, des événements à venir: "*Toi faire très attention! sinon, accident!... Mais pas grave!...Toi bientôt nouvelle voiture. Moi voir grande belle dame étrangère... Elle venir te rendre visite*" (p.4). L'"*accident*" sera la chute et l'entorse du capitaine et en fait de "*nouvelle voiture*" le capitaine devra se contenter d'une chaise à roulettes pour invalide...

La prédiction relève finalement de l'arsenal classique des procédés narratifs lorsqu'il s'agit d'organiser le déroulement-dévoilement serré des récits à suspense. Cependant, si les narrations hergéennes laissent une telle impression de cohérence, c'est sans doute aussi (surtout) grâce à la qualité des réseaux métaphoriques et symboliques qui tressent le récit et ouvrent la (re)lecture aux résonances subtiles de la mise en abyme.

Prenons l'exemple de "L'étoile mystérieuse". Tous les lecteurs se rappellent de l'oppressant début de l'histoire. Une étoile s'approche dangereusement de la Terre, l'angoisse croît dans les rues de la ville plongée dans une blafarde pénombre, tandis que la chaleur devient de plus en plus suffocante. Pour qui connaît sa coutumière ignorance des dangers, Tintin lui-même paraît étrangement inquiet. Il se rend à l'observatoire pour en savoir plus. Sur le conseil du directeur - "*le spectacle, dit-il, en vaut la peine*"- Tintin jette un coup d'oeil dans le télescope. Horreur! L'étoile est habitée par une immense araignée "*aux pattes velues*". "*Elle est énorme! Enorme! ...*", s'exclame Tintin.

Ce passage constitue sans doute une prédiction, mais cette fois, beaucoup plus riche et complexe, parce qu'elle échappe aux lieux habituellement réservés à cet effet. Et surtout parce qu'elle utilise idéalement les ressources spécifiques du média

B.D. Au plan de la monstration, tout d'abord, l'"image" de l'énorme araignée perçue par Tintin est, bien sûr, l'anticipation abymée de l'araignée énorme à laquelle il sera "vraiment" confronté à la fin du récit. L'aérolithe sur lequel il se trouve alors contient en effet du "calisthène" qui a la propriété de faire grossir de manière accélérée les éléments vivants qui entrent en contact avec lui: le trognon de pomme donnera en quelques heures des pommiers énormes, la chenille deviendra un immense papillon, les champignons prendront des proportions gigantesques et, surtout, cette "petite" araignée, échappée de la musette de Tintin deviendra le monstre que l'on sait. Cette figure de l'araignée va donc unir le début et la fin de l'album. D'abord affirmée brutalement, sa démesure se trouve bientôt remise en cause dans le cadre d'une méprise et d'une illusion d'optique. Cette dernière constitue une erreur d'évaluation du "réel" commise par le héros. Mais de l'erreur qu'elle était au début, elle va accéder -à la fin- à un statut de "réalité" et se hisser au *premier degré* de la narration-représentation. L'araignée est devenue tellement vraie que Tintin en personne est obligé de fuir pour lui échapper. D'image fantasmée d'une réalité mal évaluée, elle s'est transformée en danger réel.

Alors que le lecteur croyait pouvoir la laisser au *second degré* de représentation fictionnelle, voilà qu'elle finit par s'imposer au *premier degré*, manifestant ainsi la force métaphorique de sa première apparition et renforçant la clôture homogène du récit. Outre ces deux moments clefs, l'araignée réferra une autre apparition importante à l'occasion d'un cauchemar de Tintin: il voit le prophète Philippulus annoncer "le châtement" en déroulant l'image d'une immense araignée. Parallèlement à l'illusion d'optique qui précède, le monstre est main-

tenu, en abyme, dans un deuxième degré de fiction.

Juste avant le climax du face à face dramatique sur l'aérolithe, l'araignée ressurgira encore dans le discours de Tintin. Un microrécit d'anticipation où le héros se fait narrateur de son propre cauchemar. En prenant une maigre collation alors qu'il est seul sur l'îlot mystérieux, Tintin se souvient en effet du prophète Philippulus: "*Et ce cauchemar dans lequel, il me disait, menaçant: <<Le châtement! Aha!... Voilà le châtement!...>> Et le châtement, c'était une araignée, une énorme araignée. Brrr! J'ai encore froid dans le dos quand j'y pense...*" (p.50). La stratégie narrative tient ici du paradoxe: reconvoquer pour le lecteur la terrifiante araignée tout en renforçant l'épaisseur de sa fictionnalité, de sa "fausseté". Bien sûr, pour mieux garantir l'effet de la terrifiante apparition, l'araignée que nous découvrons avec Tintin est l'image fidèle de la fausse araignée gigantesque du début. L'araignée qui n'était qu'une illusion, qu'un cauchemar, qu'une image dans l'image, qu'un récit dans le récit, va tout à coup devenir "vraie", c'est-à-dire partager le même espace diégético-fictionnel que le héros et, ainsi, le menacer.

Dans "L'étoile mystérieuse", les dispositifs de prédiction métaphorique sont donc présentés sous le mode de l'illusion, du trompe-l'oeil, de la mise en abyme, voire même d'une vision fantasmatique partagée par le lecteur grâce aux dispositifs propres à la BD. C'est dans cette direction que se développent les commentaires de Jacques Samson, à propos de la fameuse scène de l'observatoire: "...la réalité donnée à voir se moule d'après les perceptions erronées

de Tintin(...). Ainsi, par le jeu d'une substitution dans l'ordre du paradigme, la vision lectorielle devient l'objet d'un transfert interprétatif: aux yeux du lecteur, la vue de l'araignée est donnée en lieu et place du regard de Tintin. (...). Ici la bande dessinée est mise en scène et mise en acte du fantasme: elle mêle à la fois la vision fantasmatique (la vue de l'araignée géante) et le regard fantasmé (le point de vue de Tintin)."<sup>6</sup>

Mais ces visions erronées, ces illusions vont se hisser au niveau de la "réalité" fictionnelle, renforçant le vraisemblable de celle-ci. Parallèlement, dès le moment où le lecteur a découvert leur sens propre, ces mêmes illusions vont revêtir le sens figuré d'anticipation, de métaphores prédictives. Une telle mise en abyme par métaphores construit un important effet de tressage sémantique et symbolique. Le trait récurrent de l'araignée grossie se déploie par affleurements métaphoriques anticipant l'apparition finale de l'Epeire Diamède. En sous-texte, le réseau progresse parallèlement mais aussi et surtout *solidairement* au récit.

### Moulinart et ses miroirs

Cette dimension emblématique où la narration se construit tout en se nourrissant de ses propres mises en abyme, tout en utilisant à des fins diégétiques les reflets métaphoriques de son propre fonctionnement, cette dimension, donc, Hergé l'a développée au plus haut point dans "Les bijoux de la Castafiore". Cette aventure qui n'en est pas vraiment une et n'en finit pas de ne pas commencer, cette histoire qui est l'aventure d'une difficile mise en histoire.

---

6 - Samson J., "Images d'angoisse: Tintin, l'araignée et le champignon", *Urgences*, n°32 ("Lectures de bandes dessinées"), Ottawa, Sodep, 1991, p.25.

D'emblée, l'aventure se place sous le signe de l'oiseau <sup>7</sup>. Première case, en haut et à l'avant-plan, au dessus du capitaine et de Tintin en promenade, la mise en évidence d'une pie accrochée à une branche. On sait, pour l'avoir lu, le rôle qu'elle jouera dans le vol "réel" des bijoux. Par un jeu vertigineux de miroirs plus ou moins déformants, cette présence des oiseaux ne cessera de hanter tout le récit et, surtout, de contribuer à son élaboration. Perroquet, coucou, chouette et... Bianca Castafiore, "ce cher Rossignol milanais", comme le capitaine se plaît à la nommer. Au départ lié à la Castafiore par adjonction (par un lien de type logico-métonymique: l'invitée et son cadeau), le perroquet Coco va progressivement devenir le substitut métaphorique de la Castafiore. Ainsi cette scène fameuse de la page 14: espérant trouver le répit dans le sommeil ("*il finira par me rendre fou! ...Heureusement, c'est bientôt l'heure d'aller dormir: comme ça au moins j'en serai débarrassé pour toute la nuit*"), le capitaine fait un cauchemar. Sur une scène d'opéra, un perroquet habillé en Castafiore -ou une Castafiore aux allures de perroquet- y va de son légendaire "*Ah! Je ri-i-i-is*". Dans le public composé de perroquets en smoking qui le dévisagent avec un lourd mépris, un Haddock aussi nu que rouge... Le narrateur confirme ainsi le programme métaphorique qu'il a mis en place. Dorénavant, plus de doute, le perroquet équivaut à la Castafiore et peut se substituer à elle. Non seulement le Rossignol milanais et le perroquet se ressemblent, mais ils sont, de plus, investis des mêmes fonctions narratives: agressions et harcèlements divers sur le capitaine. Cette confirmation métaphorique par mise en analogie se reproduira quelques pages plus loin lors de la séance

de télévision couleur organisée par le professeur Tournesol: la Castafiore "transformée" par les problèmes de mise au point technique ressemble à s'y méprendre à un oiseau (p.49).

Singularité étonnante: toutes ces traces d'un travail et d'une intentionnalité métaphoriques apparaissent dans des lieux de fiction au *second degré*, ou plus exactement, dans ces lieux posés comme en retrait au plan principal de l'effet de vérité-réalité. Comme dans "L'étoile mystérieuse". Cauchemars, télévision couleur dans ses premiers balbutiements, magazines à sensation,... : les clefs métaphoriques nous sont en effet proposées dans un espace de représentation décalé. Un espace en abyme, un espace pointé comme artefact métaphorique, dans la cohérence vraisemblable de l'artefact de base: celui de la fiction principale.

Plus généralement, tout le récit se présente comme un jeu sur la figure, une oscillation ludique entre la fiction et la "non fiction", un va-et-vient entre le sens propre et le sens figuré. Sur le plan de la communication narrative, le processus de lecture lui-même est attiré dans un piège. Si les personnages ne vivent que des soubresauts de récit, s'ils tombent et se trompent, le lecteur subit un sort comparable. Comme Tintin embusqué pour rien dans le grenier du château, le lecteur tintinophile attend vainement que quelque chose se passe "vraiment". Le récit hésitant devient alors le miroir de son propre désir herméneutique. Comme Hitchcock, Hergé déjoue les horizons d'attente du lecteur-spectateur. Mieux : il les déjoue en les aiguillant sur la voie du métalangage. Il les met en abyme. Songeons à cette fameuse marche cassée sur laquelle tous les personnages -excepté

7 - Pour une analyse détaillée de l'oeuvre et de ses chaînes sémantiques, la référence reste l'ouvrage de Peeters B., *Les bijoux ravis*, Bruxelles, Magic Strip, 1984.

la Castafiore!- viennent trébucher. Ces chutes répétitives et obsédantes peuvent se lire comme une métaphore des multiples *culbutes* de la mise en intrigue que le lecteur croyait enfin naissante. Dans les "Bijoux de la Castafiore", le jeu métaphorique acquiert une dimension d'emblème, dans le sens d'une *désignation métaphorique d'un art et de ses processus*. Ce qu'explique Peeters à propos du génial "Vertigo" d'Hitchcock pourrait sans doute être transposé ici:

"Le récit de Vertigo est d'abord l'histoire d'une entrée dans l'illusion (...) Plus subtilement encore que Rear Window, Vertigo propose donc une métaphore de la situation cinématographique, de ce rapport entre auteur et spectateur qui pousse le second à vouloir entrer de plein pied dans la fiction, à vouloir donner corps à un simple trompe-l'oeil. Vertigo, c'est l'histoire d'un homme qui ignore ce que c'est qu'une image, c'est la prise au sérieux de l'illusion référentielle".<sup>8</sup>

Ce travail autoréférentiel de l'oeuvre qui ne peut s'accomplir que dans un miroir a certes connu son heure de gloire avec l'école du nouveau roman ou du nouveau cinéma. Avec une différence de taille, cependant: face aux oeuvres qui poussent beaucoup plus loin les récurrences, les figures profondes et les réseaux métaphoriques, les récits hergésiens -même cette oeuvre excentrique que constitue "Les bijoux de la Castafiore"- privilégient toujours une linéarité narrative apparente. Dès lors qu'il se joue dans l'ombre tout en tirant secrètement plus d'un fil du spectacle narratif, le travail des figures d'abyme ne nous paraît que plus important à épingler car l'intensité de tels effets varie selon le contexte. Placés dans l'urgence d'un dévoilement narratif, ces effets ne s'imposent qu'avec un effort

méritoire. La transparence linéaire de l'intrigue, doublée par la clarté graphique, entre alors en confrontation dynamique avec l'opacité circulaire des réseaux de métaphores abymées.

\* \*  
\*

### Marc-Antoine Mathieu ou la narration abymée.

Avec "L'origine" (1990), "La Qu..." (1992) et "Le Processus" (1993), cet auteur a construit une trilogie dont le *turbo narratologique* est suralimenté au carburant de la mise en abyme. Et cette expression est plus qu'une métaphore... En effet, ces trois oeuvres poussent le média B.D. dans ses derniers retranchements, c'est-à-dire dans cette zone d'opacité irréductible qui appartient en propre au média ou au moyen d'expression. C'est ainsi, notamment, que ces récits dessinés progressent en allant jusqu'à s'appuyer sur la dynamique formelle et le donné matériel du support livre-album, constitué entre autre de pages qui se suivent, se superposent et qu'il faut tourner. Ce faisant, ils entrent en profonde interaction -pour ne pas écrire fusion- avec l'organisation spatiale des pages et la disposition séquentielle des cases de l'objet-livre.

Dans "L'Origine", la narration est entièrement construite sur le développement obsédant, au fil des pages, d'une mise en abyme initiale: au fil de l'histoire, le héros se trouve confronté avec certaines pages dessinées de sa propre aventure, qui lui parviennent sous forme d'envoi anonyme.

<sup>8</sup> - Peeters B., *Hitchcock, le travail du film*, Paris, Les impressions nouvelles, 1993, pp. 47-48.

Avec "La Qu...", le même personnage se trouve cette fois engagé malgré lui dans la quête d'une des composantes formelles de l'impression en BD: la quadrichromie. Commencée en noir et blanc, la narration iconique est tendue vers l'apparition finale - la révélation diégétique- de la couleur. "Le Processus", dernier album du cycle, met en intrigue, quant à lui, un véritable jeu réflexif sur la figure de la spirale et, plus généralement, sur le trompe-l'oeil. Celui-ci s'appuie sur la matière même de l'expression, avec notamment des zones d'hésitations entre photographie et dessin. On assiste surtout à une mise à contribution active du support livresque; ainsi au détour d'une page qu'il tourne, le lecteur voit se déplier une sorte de spirale-serpentin qui, tel un cordon ombilical, relie la page de droite à celle de gauche. Mais répétons-le, ces dispositifs qui flirtent avec les confins expressifs du média sont investis d'une véritable fonction narrative. La progression du récit passe nécessairement par eux.

Revenons et arrêtons-nous plus longuement à "L'origine" afin d'y observer de plus près certains traits qui manifestent cette intense solidarité entre mise en abyme et récit. Quelques indications préalables sur la "fable" racontée sont sans doute nécessaires. Dans un monde étrange et kafkaïen, Julius Corentin Acquefacques est employé au ministère de l'humour. Un jour, dans son bureau, il trouve dans son courrier une enveloppe reprenant son nom et la mention "confidentiel"<sup>9</sup>. De cette enveloppe, il sort une page de bande dessinée: une certaine "p.4", avec dans le coin supérieur droit, cette mention manuscrite: "L'Origine". En même temps que le héros se reconnaît et s'étonne de voir ainsi représentée, sous forme de cases de bande dessinée, une action

qu'il a vécue plus tôt dans la stricte intimité de son logement <sup>10</sup>, le lecteur, lui, s'étonne de revoir introduite dans une case et ainsi diégétisée et réintroduite dans le fil des événements une planche qu'il a lue plus tôt (à la page 4 de ce même album). Après diverses péripéties montrant le héros s'interroger sur le sens du mot origine, qui apparemment ne figure dans aucun dictionnaire du pays, il ne tarde pas à recevoir un deuxième message tout aussi anonyme et énigmatique que le premier. Mais une précision supplémentaire figure cette fois sur l'enveloppe: "à n'ouvrir que demain, 15 heures." Acquefacques s'exécute et ouvre l'enveloppe le jour dit, à l'heure dite. Surprise! C'est la page 18 de son aventure qu'il tient cette fois entre les mains. Alors qu'il en est à vivre sa page 19. Par la configuration en double page, c'est toute la page de gauche qui, sur la page de droite, se trouve ainsi réinjectée, en une seule case, dans le fil du récit. "C'est incroyable! C'est exactement ce qu'il vient de se produire" dit, en découvrant cette page 18 sortant de l'enveloppe, un des frères Dalenvert à qui le héros était aller rendre visite . Mais Julius Corentin n'est pas au bout de ses peines. En effet, un peu plus tard, à la page 23 de l'album, il s'aperçoit que l'enveloppe contient une autre page de B.D.: il s'agit cette fois de "L'origine (p.27)". Dans cette page 27 qu'il découvre, il perçoit par anticipation un événement qu'il n'a pas encore vécu ainsi que son étonnement qui prend place dans la case centrale: "et notez, Mon cher Julius, cette impression de "déjà vu"... comme si vous saviez à l'avance ce qui va se produire" ... Bien sûr, plus loin dans le récit, cette image de la page 27 ne manque pas de se réaliser pour *du vrai* et de prendre toute sa dimension paginale à la page 27 du livre.

9 - Cette scène se déroule à la page 11 de l'album.

10 - Cette "p.4" nous donne à voir et décrit le lever de Julius Corentin Acquefacques.

Plus loin, le processus se réalise, cette fois, en direct: dans un livre que lui présente un bibliothécaire <sup>11</sup>, il lit et vit en même temps sa propre aventure tout en s'exclamant: "il avait prédit ce que vous venez de dire! Et ce que je suis en train de dire!!!!". Tout le reste du récit consiste en une quête quasi policière du héros qui découvre ci et là les pages de sa propre aventure. Jusqu'à cette révélation qu'il existerait un monde tridimensionnel englobant le monde à deux dimensions qui est le sien. C'est dans ce contexte qu'apparaît l'épisode du "trou de matière" (p.37). Au milieu de la page, au coeur d'une scène de conversation, une case a été éliminée par découpage. S'ensuit un télescopage diégétique, car par le jeu du cadre troué, le héros prononce une phrase sur un sujet dont il ignore encore totalement l'existence, l'information ne devant lui être révélée qu'à la page 39. Ce télescopage temporel a forcément des effets sur le verso (page 38) et sur la page suivante dont une case a pour ainsi dire été vécue trop tôt par les personnages...

Cette très rapide description permet de constater qu'il est difficile d'aller plus loin dans l'utilisation frontale et diégétique de la mise en abyme. C'est pratiquement toutes les composantes formelles de la BD qui sont ici montées en spectacle. Mieux, le *spéculaire* et le *spectaculaire* <sup>12</sup> y sont intimement liés. Par un système complexe d'emboîtements, l'espace de la planche se trouve toujours à la merci d'une mise en case. Dans cet album, ces deux entités spatiales chères à la BD sont placées ouvertement en état de conflit dynamique. Lorsqu'il est réintroduit et enfermé dans une vignette, l'espace tabulaire, paginal est projeté dans une dimension linéaire qui le dé-

nonce en tant que dispositif d'organisation formelle.

Mais cette mise en abyme dans la forme serait bien gratuite si elle ne participait pas très activement à l'économie de la narration-représentation. En effet, les planches de l'album décrites ci-dessus sont érigées en sujet de monstration. Elles perdent leur transparence de matériau formel standard de bande dessinée pour acquérir le statut d'objet diégétique et, bien plus, celui d'*objet de la quête*. Le mouvement est alors double et paradoxal: d'une part ces planches sont révélées dans leur opacité matérielle, mais d'autre part, elles se trouvent simultanément emportées dans la linéarité transparente du fil du récit. Elles participent donc au leurre de la représentation tout en contribuant à le dénoncer par la mise en abyme. C'est aussi celle-ci qui mobilise le personnage principal. Acquefaques est, malgré lui, en quête de sa propre histoire dessinée en deux dimensions. Ce jeu vertigineux de miroirs offre aussi à la narration de multiples possibilités de moduler la configuration du temps diégétique. Le résumé de l'intrigue le montre bien: "L'Origine" pourrait servir à illustrer pédagogiquement tous les grands procédés de traitement de la temporalité narrative: analepses, prolepses et autres procédés jadis décrits par Genette. Mais l'originalité de l'oeuvre réside surtout dans les effets de simultanéité entre le premier degré de représentation et la représentation en abyme, entre le microrécit et le macrorécit. Une bonne part du suspense tient précisément dans la tension qui surgit de cette sorte de course poursuite entre le temps vécu par le personnage et la représentation de ce temps à laquelle il est sans cesse confronté, parfois de

11 - Notons que ce livre reprend la couverture de l'album.

12 - Lire à ce sujet "La communication abîmée" in Fresnault-Deruelle P., *L'image manipulée*, Paris, Edilig, 1983, p.61 et sv.

façon saisissante. Rappelons-nous la case découpée que nous venons d'évoquer. Dans ce cas précis, c'est l'essence même du média livre de B.D. qui se trouve ainsi *spectacularisée*.

Lorsqu'ils sont aussi redoutables, les miroirs n'épargnent certes pas le lecteur-spectateur. Au contraire, tout est organisé pour que sa lecture même soit partie prenante d'un vertige en abyme généralisé. Dans "L'Origine", le temps problématique vécu par le héros se trouve singulièrement partagé par le lecteur. En effet, les télescopes de la temporalité diégétique entraînent à leur suite des heurts dynamiques dans le processus et la "temporalité" de la lecture. En voyant son parcours-temps court-circuité par ces planches mises en cases et donc en abyme, le lecteur subit dans sa lecture même le sort diégétique du personnage de fiction lorsque celui-ci voit son propre vécu de papier ébranlé par d'étranges séismes spatio-temporels. Le lecteur se trouve, dès lors, placé "face à la matérialité spatio-temporelle de son propre parcours de lecture, mieux: c'est aussi la progression de celle-ci qui place, en quelque sorte, le personnage dans une situation impossible. Tableau, récit, lecture interagissent pour "produire" la narration"<sup>13</sup>.

#### Pour conclure brièvement

Nous venons d'essayer de montrer qu'en jouant de la mise en abyme au cœur du processus de narration, Marc-Antoine Mathieu opérait, dans le même mouvement, une mise en abyme de la lecture elle-même. Les albums que nous venons d'évoquer -et particulièrement "L'origine"- ouvrent, de la sorte, la relation œuvre-lecteur aux larges horizons de la métacommunica-

tion. C'est en ce sens que nous pouvons parlé d'une narration abymée.

Par contre, en ce qui concerne Hergé et parlant à son propos de métaphore abymée, nous avons tenté de montrer que la trace, bien qu'elle soit par nature métonymique et partielle permet de reconstruire ce qui va arriver ou, à tout le moins, de l'annoncer. Les traces que nous avons brièvement mises sous le feu de l'analyse possèdent, certes, une face métonymique en ce qu'elles permettent, par synecdoque, de reconstituer le tout d'un récit en s'appuyant sur une partie de celui-ci. Mais elles possèdent aussi une face métaphorique que l'on peut comprendre comme ce qui présente de façon analogique les caractéristiques principales du tout. C'est pourquoi nous les avons appelées des *synecdoques métaphoriques*.

Nous sommes convaincus que nous n'avons fait qu'esquisser maladroitement quelques aspects de la question et que nous l'avons envisagée de façon réductrice en ne prenant que quelques exemples dans la production de deux auteurs situés, quelque peu artificiellement, aux antipodes. Cependant si, reprenant les propos d'André Gardies, nous admettons pour la bande dessinée que "la mise en abyme, au niveau de la fiction, travaille simultanément sur deux axes, le virtuel et l'actuel; par le renvoi à divers moments ou événements du film qu'elle propose, elle oblige le spectateur (ou le lecteur) à opérer, par une activité mentale, de multiples rapprochements"<sup>14</sup>, nous devons bien voir que le lecteur de M-A. Mathieu sera, par la force des choses et du récit, amené nécessairement à "faire avec" les mises en abyme, tandis que le lecteur

13 - Marion Ph., *Traces en cases*, op.cit., p.218.

14 - Gardies A., *Approche du récit filmique*, Paris, Editions Albatros, 1980, p.84.



d'Hergé ne pourra envisager de les "faire entrer" dans le -son- récit que par un retour attentif, nostalgique ou volontariste, sur le texte-image.

Voici, ce qui clôture provisoirement cette plongée exploratoire et personnelle dans quelques abymes du neuvième art..

**Gérard DEREZE  
et Philippe MARION,  
unité de recherche sur  
le récit médiatique,  
université de Louvain.**

---

**Les trois albums de Marc-Antoine Mathieu sont parus au éditions Delcourt (Paris).**



**DECADRAGES**



L'outil de développement "Hypercard" et son utilisation comme système auteur à orientations filmologiques

par Patrick LOUGUET



## 1 Orientations de l'application

On se propose de disposer d'un outil de décryptage de film cinématographique allant du script au découpage technique qui, dans un second temps, doit permettre aux utilisateurs de procéder à des analyses filmologiques : Le produit complètement achevé offrira des parcours interactifs de consultation, complémentaires des parcours actuels de l'élaboration.

Il s'agira alors de rendre sensibles les étudiants du département des études cinématographiques de l'UFR de Lettres Modernes, et ceux de l'IUP Infocom à diverses méthodes et procédés de construction des plans et de leurs articulations séquentielles et inter-séquentielles au sein d'une singularité filmique. Il y va ici de l'analyse spéciale d'un objet spécial renouvelée avec chaque film s'offrant dans sa singularité. Nulle prétention de former à on ne sait quel langage artistique universel, tout aussi mythique qu'impraticable. L'enjeu épistémologique et même déontologique dans le champ de la pédagogie est de taille :

Ainsi que l'enseignait un philosophe pour lequel nous avons la plus grande estime, Maurice Merleau-Ponty, l'analyse doit permettre de comprendre une oeuvre, d'en

redoubler l'ouverture questionnante, non de la tuer !

Par cette application interactive étayée sur hypercard, c'est davantage à la prise de conscience des protocoles d'un réalisation cinématographique qu'on espère contribuer, plutôt qu'à l'imposition dogmatique ou académique de procédés dégradés en pures et simples recettes. Aussi refusons-nous de comparer les films à des langues naturelles, si ce faisant on espérait théoriser et/ou enseigner de façon positiviste leur grammaire générative ou leur métalangue universelle. Si l'on voulait à tout prix métaphoriser ce qui est en jeu en ce domaine de la création, c'est plutôt à des textes inventés, de syntaxes, de genres et de procédés stylistiques différents élaborés à l'intérieur d'une même langue naturelle qu'il faudrait comparer les films et c'est bien d'une rhétorique spéciale d'invention textuelle plutôt que d'une grammaire universelle dont il s'agit. Car, il y a bien logique spéciale, mais davantage à accueillir et à décanter comme répondant à l'apparition de sens nouveaux, qu'à reconnaître ou identifier comme si elle était inscrite ailleurs que dans l'oeuvre et comme si celle-ci n'existait que pour l'avoir appliquée servilement.

Ce qui nous intéresse dans le dégagement des logiques spéciales des objets spéciaux, c'est que les procédés esthétiques identifiables n'ont pas de fonction univoque. Dès lors se pose le problème de la légitimité d'un recensement au sein d'une nomenclature descriptive. C'est très exactement ce problème, tout à la fois épistémologique, esthétique et pédagogique, qui se présente ici dans la mise au point de ce dispositif interactif d'initiation à ce qu'il est convenu d'appeler, sous réserve d'analyse et pour le dire vite, le "langage cinématographique".

En effet, s'agissant des procédés esthétiques, seul leur mise en contexte permet d'en décider cas par cas par l'analyse interne d'une oeuvre produite. Le film est un objet de questionnement en tant qu'il présente des marges ou des franges d'indécidabilité. Nous entendons par là, non pas qu'il est impossible de décider *a priori* de leur place, rôle et valeur, mais que précisément celles-ci ne sont décidables que d'une façon intratextuelle par confrontation des valeurs représentatives et narratives de la totalité des séquences : A la décision *a priori* s'apparentant à un décret imposé *ex abrupto* et risquant de rendre aveugle par excès de recensement, nous préférons l'analyse intertextuelle, gage de disponibilité et de découverte.

Autrement dit, un fragment séquentiel comportant un procédé esthétique tel que l'enchaîné d'images ou le fondu au noir, peut avoir une valeur ponctative au sens où l'entend Christian Metz dans sa période de la grande syntagmatique, mais pas nécessairement dans tous les cas.

Dans l'application orientée qui nous occupe ici, et plus exactement s'agissant du moment vidéographique de son élaboration, le débat est résolu en faveur de la grande syntagmatique puisque nous avons pris la décision préalable de ne faire jouer les enchaînés d'images que comme procédés transitionnels destinés à gérer un fragment inter-séquentiel et cela comme contrainte limitative. Celle-ci nous permet donc d'imposer au procédé une valeur de ponctuation dans la conception d'un vidéogramme fictionnel à finalité didactique réalisé avec des collégiens et intitulé "*La métamorphose de l'étrange M. Gas*". Notre parti-pris était bien de donner crédit aux principes et à la lecture sémiologique, et cela d'autant plus que nous procédions à une initiation, sans aucune prétention de

faire une oeuvre d'art : D'où la formule *a priori* de l'élaboration de la règle pratique, tout aussi exclusive que prescriptive :

*"Au montage, n'utiliser l'enchaîné d'images que comme procédé transitionnel".*

Bien entendu, il n'est pas question de porter à l'absolu une signification particulière d'un procédé parmi toutes celles possibles, inventées et à inventer par d'authentiques auteurs-réalisateurs, et nos analyses filmologiques conduites auprès de ces jeunes esprits consistaient précisément à les rendre disponibles à l'équivocité esthétique, signifiante et fonctionnelle des procédés.

## 2 - Le matériel

Nous disposons d'un Macintosh LC relié à un magnétoscope 3/4 de pouce Sony VO 9600 équipé d'une carte série BKU 701. Cette carte permet de simuler un vidéodisque, tout en conservant les facilités d'enregistrement du magnétoscope. L'inconvénient reste quand même l'accès séquentiel ou non direct aux plans filmiques, mais la maquette ainsi élaborée reste pertinente et ne pose aucun problème de transfert sur disque laser.

Initialement, nous pensions utiliser le langage auteur *authorware*. Mais *hypercard* est séduisant pour un non-informaticien car son fonctionnement de base est très simple : chaînage d'icônes permettant de réaliser un parcours pédagogique de type QCM.

## 3 - Les limites d'*authorware* dans le cadre de ce projet

Nous avons procédé à divers essais de pilotage de la bande vidéo en utilisant les possibilités intégrées d'*authorware*. Malheureusement, à cause des temps d'accès propres à la bande, on ne peut pas utiliser directement les conducteurs du vidéodisque. La moindre opération de pilotage



de séquence vidéo nécessite de transmettre les commandes à la liaison série, ce qui mobilise alors à chaque fois un technicien ayant tout à la fois une bonne maîtrise d'authorware et du protocole de la carte BKU 701 du magnétoscope. Ainsi, paradoxalement, c'est en ayant recours à un langage auteur qui ne prévoit pas l'asservissement au vidéodisque que l'on a été capable de réaliser une maquette avec utilisation du magnétoscope, dans un esprit de simulation et de finalisation du projet sur disque laser.

En outre, notre projet induisait la constitution d'une base de données. Là encore sa constitution est possible sous authorware, mais sa manipulation reste très délicate pour l'enseignant qui ne désire pas devenir informaticien.

#### 4 - Passage à hypercard

Dans un esprit pragmatique puisqu'il était urgent et inévitable de programmer et d'utiliser les services d'un technicien, nous avons fait le choix d'hypercard : Le pilotage du magnétoscope se réalise de façon plus simple avec ce logiciel qu'il ne l'est sous authorware : Le poste de pilotage schématisé sous la forme d'une fenêtre à l'intérieur de laquelle se trouvent les symboles représentant les touches ou potentiomètres figurant classiquement sur les tableaux de commande d'un magnétoscope est "écrit" par l'informaticien. Il s'agit de la construction programmée d'un "objet" orienté qui est en fait la mise en forme informatisée des concepts de fonctionnalité souhaités par le chercheur. Une fois acquis, il devient un simple objet que le filmologue peut alors utiliser à son gré.

La gestion de bases de données se fait de façon tout à fait naturelle sous hypercard. Le champ contenant les données de repérage des plans, séquences, transitions, effets filmiques (liste non-exhaustive

des critères que le filmologue peut enrichir à volonté, en particulier dans la prise en considération du son) peut être abordé comme une petite base de données. On peut également comparer ce champ à un texte ouvert, donnant accès à d'autres textes plus ou moins emboîtés ou subsumés, ou à des textes parallèles répondant aux arborescences communicantes, caractéristique d'un hypertexte favorisant toutes les corrélations et tous les recoupements. (décors, accessoires, jeux actoriels etc). Finalement, si hypercard nécessite au départ un investissement (assez limité tout de même) à la compréhension de sa structure, il se révèle par la suite beaucoup plus souple et il est toujours facile de faire évoluer son application en recourant à des méthodes simples et économiques, mises en oeuvre rapidement.

#### 5 - Structure de la pile.

Une pile hypercard est constituée d'une succession de cartes. La première carte permet de choisir le niveau de l'utilisateur selon qu'il s'agit de l'élaboration, de la consultation ou de la combinaison des données accessibles grâce au dispositif (outil élaboré par l'enseignant et utilisé par l'étudiant). L'enseignant affine le repérage du film choisi pour ensuite utiliser des fonctions d'élaboration et d'analyse des exercices effectués par les étudiants, cela en mettant en corrélation pertinente carte de décryptage du document et carte d'items de choix offerts (items principaux plus ou moins combinables selon le désir de l'utilisateur : De "l'atome" jusqu'à la "constellation").

La carte film comprend les champs de données et le poste de pilotage de la vidéo tels que définis dans la fenêtre interactive décrite au paragraphe précédent. Est-il utile de redire que cette carte vaut autant pour la mise en place de la banque de don-

nées intra-filmiques que pour sa consultation. Ou encore, on peut dire qu'elle se localise en trois champs que l'on peut faire jouer comme trois moments descriptifs simultanés ou successifs, selon les décisions de sélection prises, avec la possibilité toujours offerte d'annuler ou de revenir sur une décision.

Ces champs peuvent être désignés de façon génériques comme "champ discriminant", "champ contenu des discriminants", lequel particularise le champ précédent qui le subsume; et enfin le "champ-repérage" qui permet de corréler chaque critère descriptif ou analytique retenu à la double indexation du plan filmique considéré selon sa place dans la suite "topologique" et son moment d'apparition et de disparition dans la suite temporelle ou chronologique, et ceci pour rester fidèle le plus possible au concept de Deleuze de "blocs de mouvement-durée": Repérage du début et de la fin du plan, mais aussi de tous les mouvements, qu'ils soient mouvements d'appareil ou déplacement d'acteurs et d'accessoires, décrits, bien entendu, en profondeur de champ.

A cette phase de l'élaboration de notre dispositif interactif bâti avec hypercard, l'étudiant se trouve ainsi confronté à un premier type d'exercice analytique: Il visionne le film, puis on lui demande de recenser les grosseurs de cadre (par exemple tous les plans américains): On lui propose alors trois déterminants qui permettent de situer un plan: un lieu, un personnage présent et un élément de décor présent. Si au moins deux des trois déterminants correspondent à un plan existant, le dispositif se cale automatiquement sur le plan qui est ainsi une nouvelle fois offert à la perception. La "fenêtre questionnante" ou la zone d'interpellation du moniteur demande alors à l'étudiant de confirmer ou non qu'il s'agit

bien de la valeur recherchée. On tient à jour son score, inscrivant la performance dans la tradition ludique des jeux vidéo pratiqués dans l'enfance, mais aussi plus sérieusement, inscrivant son parcours dans une logique de compétition, fût-ce dans la forme noble de l'auto-dépassement à laquelle doit se soumettre toute acquisition des connaissances: ce score sert alors d'indicateur d'évaluation pour l'enseignant, venant relever périodiquement les "comptes" de chaque utilisateur.

## 6 - Evaluation

L'interactivité offerte au lecteur permet de multiples parcours, tant analytiques que synthétiques, puisque les enjeux de sa "lecture" seront d'isoler ou de regrouper les critères.

Ces parcours sont facilités par la multiplication de plusieurs fenêtres sur un même écran, "cadres dans le cadre" pour reprendre une expression de l'esthétique, qui autorise la perception synchronique de plusieurs documents.

Cet asservissement spécifique d'hypercard, ou la mobilisation de cet objet ainsi orienté, confirme ici la grande disponibilité de cet outil de développement: Il peut alors rapidement être exploité comme un "hypermédia", c'est à dire comme un système exploitant aussi bien du texte, de l'image que du son. "hypermédia" se distingue de "multimédia" qui désigne quant à lui plusieurs supports (papier, écrans). Indiquons cependant que notre dispositif interactif ainsi bâti avec l'hypermédia hypercard, reçoit un débouché multimédiatique dès lors que l'utilisateur peut demander à tout moment de lui imprimer sur papier tout ou partie du découpage technique du film repéré ou analysé en respectant la présentation dite "à l'italienne" dans la nomenclature scénariographique, ce que la no-

menclature informatique des critères d'impression nomme le "format paysage". Mais il s'agit ici d'un prolongement et non d'un moment de l'interactivité, l'impression sur papier via l'imprimante périphérique ne s'inscrivant pas comme étape nécessaire du parcours questionnant.

Dans une société comme la nôtre qui évolue rapidement, la formation continue est une nécessité et les logiciels de structure hypercard se présentent bien comme de nouveaux supports de formation, répondant pour leur part à ces besoins accrus d'information et de formation. L'omniprésence des images dans notre environnement façonne nos habitudes et nos attentes. La qualité de présentation des documents, souvent de type PAO, associant des textes mis en forme de façon attrayante avec des polices de corps et de taille différents, accompagnés de diverses icônes (schémas, dessins, photos, etc.). Ainsi, la présentation attrayante des hypermédiats, prolongeant les goûts et les demandes du moment, possède une valeur incitative extrêmement favorable à une pédagogie de l'autonomie, les corrélations étant tout autant évidentes (tombant sous les yeux) qu'explicités (aisément compréhensibles). L'évolution de l'informatique tend vers plus de convivialité.

## 7 - Conclusion

La programmation et les bases des données deviennent accessibles dans un langage quasi-naturel grâce à des interfaces souples et bien adaptés. Cette convivialité des hypermédiats tient aussi à ce qu'ils permettent d'associer entités et matériaux divers tels que textes, fichiers, graphiques, images vidéo, sons. Ces logiciels créent des liaisons et des enchaînements sans programmation ou, à défaut, avec très peu de programmation. La montée en puissance des micro-ordinateurs les plus récents, due au progrès technologique, leur permet de gérer de plus en plus d'informations, tant qualitativement que quantitativement. Ceci s'inscrit dans une conjoncture technologiquement favorable car les média audiovisuels offrent des volumes considérables de données à stocker et à gérer.

Les progrès continus des matériels informatiques, augmentant les vitesses d'exécution ou réduisant les temps de réponse, renouvelant les supports de stockage et amplifiant leur capacité, facilitent de plus en plus le traitement de ces informations et leur mise en forme pédagogique. Tels sont, selon nous, les avantages d'hypercard qui offre au pédagogue utilisateur de fortes capacités de compilation et de recoupement de nombreux contenus filmologiques, et au lecteur, de puissants moyens de les assimiler.

**Patrick LOUGUET,  
CIRCAV-GERICO,  
avec la collaboration de  
Jean-Yves SCHONSECK**



# **Une structure systémique :**

**analyse de l'épisode "*Coup pour coup*"  
dans la série télévisée *Les Incorruptibles***

par Yannick Lebtahi



**L'**épisode de la série *Les Incorruptibles* qui fait l'objet de notre analyse fonctionne comme un récit autonome au sein de la série. Il s'agit de l'épisode "*Coup pour coup*".

### Résumé de l'épisode

Le contexte historique de l'épisode est la lutte d'Eliott Ness et de ses incorruptibles contre Al Capone. Ness est sur le point de parvenir à mettre fin aux activités criminelles du célèbre gangster mais une autre menace se manifeste en la personne de Charles Felcher, chef de gang new-yorkais de haute volée, qui tente de prendre la place d'Al Capone pour régner sur le milieu de Chicago. Felcher et son avocat Archie Greyson arrivent à Chicago. Une fête est donnée en leur honneur dans le club de la célèbre Madame Flora. En cadeau d'accueil, le milieu de Chicago "offre" à Felcher une jeune entraîneuse, Rosie Eller. Felcher la repousse mais Rosie bien décidée à parvenir à ses fins, séduit son avocat Archie, chargé de mettre en place le nouveau réseau d'action de Felcher.

Rosie parvient en séduisant, aussi, Reiner, l'aide-comptable de Capone, à connaître le projet du caïd de Chicago : as-

sassiner Felcher. Elle prévient Felcher qui échappe à l'attentat. En reconnaissance, Felcher en fait sa maîtresse. Mais la femme de Felcher prévenue par Archie, amoureux évincé, met fin à leur relation. Felcher dominé par sa femme abandonne Rosie. La jeune femme promet donc de se venger.

En filigrane du récit se tisse une relation ambiguë entre Rosie et Ness. Rosie lui promet sans cesse de lui fournir les livres de compte d'Al Capone qu'elle pense se procurer par Reiner, afin de favoriser l'arrestation de Capone, l'ascension de Felcher. Elle sauve la vie de Ness lors d'un attentat organisé par Felcher (pour des raisons peu explicites) puis fournit au policier les livres de compte qui permettent l'arrestation et la condamnation d'Al Capone.

Le récit rebondit lorsque Ness remet en cause l'identité de Felcher. Le truand est un immigré grec, Alexandre Pondous, qui usurpe l'identité du célèbre chef de gang de New-York, Charles Felcher, depuis sa mort accidentelle. Pour arrêter Felcher-Pondous, Ness doit récupérer les documents attestant son entrée aux USA. Ces documents sont détenus par Archie qui tient donc en son pouvoir Felcher-Pondous.

Le récit se clôt sur un ensemble de règlements de compte dont le centre organisateur et initiateur est le personnage de Rosie. Elle obtient d'Archie, en acceptant de se fiancer avec lui, les documents d'immigration qui compromettent Felcher-Pondous. Elle propose à Felcher-Pondous de lui vendre ces documents et lui demande de punir Archie pour sa trahison. Et enfin, elle "vend" Felcher-Pondous au gang d'Al Capone par l'intermédiaire de Reiner.

Après avoir récupéré ses documents

d'immigration, Felcher-Pondous tranche la langue d'Archie. Le gang d'Al Capone échoue dans sa tentative d'éliminer l'équipe de Felcher-Pondous. Felcher-Pondous tente de défigurer Rosie qui ne doit son salut qu'à l'intervention d'Eliott Ness. Mais la jeune femme est prise à son propre jeu "moral" : Archie l'abat avant d'être tué par Ness.

### Analyse du corpus retenu

Le titre de l'épisode "*Coup pour coup*" figure le thème de la vengeance, qui constitue le fil conducteur du récit. La plupart des personnages principaux (Rosie Eller, Charles Felcher-Pondous, Archie Greyson) sont animés d'un désir de vengeance

Le personnage de Rosie apparaît comme tiraillé entre son sens moral et son ambition. Ce personnage incarne le thème classique de la série *Les Incorruptibles* : le combat entre les forces du Bien et les forces du Mal dans la nature humaine.

Un troisième thème moins apparent mais néanmoins omniprésent concerne l'identité de l'individu (en l'occurrence celle de Felcher-Pondous).

L'épisode est construit sur une structure narrative alternée. En effet, deux types de syntagme se relaient constamment : le type documentaire avec voix extra-diégétique et le type "fictionnel".

Le premier type de syntagme est fondé sur le commentaire qui lui confère un statut de réalité. C'est justement l'interven-

tion constante du commentateur qui caractérise la diégèse de la série *Les Incorruptibles*. La fonction diégétique du commentateur est d'accroître le réalisme de récits fondés sur des faits réels : la lutte d'Eliott Ness et de son équipe incorruptible contre le crime organisé dans le Chicago des années 30 et de la Prohibition<sup>1</sup>. Le commentateur hors-champ assimile le récit à un bulletin d'informations radiophoniques. Cet aspect est renforcé par le débit rapide de l'énonciateur.

L'ensemble de la structure narrative est subordonnée à cette figure d'énonciation. C'est, en effet, celle-ci qui rythme le récit, le structure et lui donne son sens. L'énonciateur-journaliste nous explique constamment le contexte de l'histoire qui se déroule devant nous : la lutte de Ness et de son équipe contre le crime organisé. Il oriente le récit d'après son point de vue : il positionne régulièrement, au fur et à mesure de leur apparition, les différents acteurs d'un fait divers. Il nous précise leurs motivations et leurs objectifs. Enfin, c'est encore lui qui suggère les conclusions morales du récit<sup>2</sup>.

Ces opérations discursives de l'énonciateur-journaliste (voix extra-diégétique) permettent les raccords et les transitions entre les syntagmes de type "fictionnel". A la limite, la structure syntagmatique d'un épisode des *Incorruptibles* ressemble à celle d'un journal télévisé dont le présentateur n'apparaîtrait pas à l'image et dont on remplacerait les reportages et les liaisons en direct par les syntagmes de type fiction-

1 - Schleret J-J, "Ceux qui eurent raison d'Eliott Ness", Le Monde, 5/07/92, suppl. p.9.

2 - Ce rôle de l'énonciateur-journaliste est d'autant plus démontré que dans la version originale de la série *Les Incorruptibles*, c'est le journaliste Walter Winchell, maccarthyste notoire, qui assure le commentaire. Voir Buxton . D, *De Bonanza à Miami vice : Formes et idéologie dans les séries télévisées* Ed de l'Españe Européen, 1991, p. 41.



nel. L'ensemble du commentaire constitue une synthèse de l'épisode.

Le sens se concentre tant du point de vue thématique que structurel dans le syntagme central (syntagme 8). Celui-ci divise le récit en deux parties symétriques. Dans la première partie, Rosie Eller projette de devenir la maîtresse de Felcher. Le syntagme central nous montre la réalisation de son projet et sa destruction par l'intervention de Madame Felcher. Le récit bascule dans le second projet de Rosie Eller : la vengeance. Projet d'autant plus souligné, que cette vengeance concerne à la fois les personnages d'Archie Greyson et de Charles Felcher-Pondous.

Nous sommes donc confrontés à l'hypothèse d'une concentration du sens dans le centre des récits courts et autonomes, hypothèse que Bernard Leconte nomme la "règle du centre" <sup>3</sup>.

Le corpus de l'analyse est constitué par l'ensemble de l'épisode. L'analyse suit le découpage par syntagmes selon le régime d'alternance que nous avons vu plus haut.

## Générique

### a/ Séquence générique 1

Introduction de l'épisode en 6 plans placés avant le générique (extrait du dernier syntagme de l'épisode qui ne dévoile pas l'intrigue). Il s'agit d'un montage alterné montrant un femme tentant de se protéger entre deux groupes de gangsters échangeant un tir nourri. La séquence se termine sur le véhicule d'un des groupes qui prend feu et la mort de tous ses occupants. Cette séquence figure le titre "*Coup pour coup*", puisque deux groupes s'affrontent face à fa-

ce et échangent des "coups de feu". La bande sonore démarre sur la voix extra-diégétique avant de passer, en son direct, sur l'échange de coups de feu.

Dans le dernier plan le générique musical est introduit.

### b/ Séquence générique 2

La musique introduite sur le dernier plan de la séquence précédente, continue sur le plan titre et puis s'atténue pour laisser la voix du commentateur annoncer : "*Dans la série les incorruptibles, nous vous présentons, coup pour coup !*", puis elle présente les principaux personnages qui apparaissent successivement à l'écran " avec Robert Stack, l'inspecteur Elliot Ness, Elisabeth Montgomery, Arold J Stone, David White et Paul Pitcherny."

Il y a un effet de redondance. A l'image nous découvrons le titre et les personnages. La voix extra-diégétique ne vient que redire ce que l'image nous dit déjà. Elle situe le contexte dans lequel on se trouve puisqu'elle nous dit que nous sommes dans la série *Les Incorruptibles*. Le rôle de l'acteur Robert Stack nous est précisé. Cette précision nous signifie clairement qu'il s'agit de la figure centrale de la série, l'inspecteur Eliott Ness, personnage réel dont le combat contre les Bootleggers sert de prétexte à la mise en scène de la lutte contre le crime organisé. En contraste, le commentateur ne nous dit que le nom des autres acteurs, sans mention des personnages qu'ils incarnent. Ils sont manifestement secondaires.

La séquence de générique se clôt par une fermeture au noir.

**Syntagme 1** de l'épisode : avec

3 - Bernard Leconte, "*La région centrale*", *Les Cahiers du CIRCAV* (2) - "Cinéma", 2 ème trim. 1992, université de Lille 3, p.119-124.

voix extra-diégétique, 17 plans.

Ce syntagme sert à résumer le contexte narratif de l'épisode. Notons que le commentaire ancre l'épisode dans un contexte historique puisqu'il nous précise que l'intrigue se déroule "au cours des dernières semaines de Mars 1931". Dans le dernier syntagme, le commentaire datera méticuleusement, l'issue du récit : "le 24 octobre 1931". Cette datation met en avant l'ambition documentaire de la série. Elle sert par ailleurs une structure en boucle, l'épisode s'achève là où il avait commencé chez une certaine Madame Flora. Ces référents temporels et spatiaux assurent l'autonomie de l'épisode. Il s'agit d'une série et non pas d'un feuilleton. L'aspect documentaire voire journalistique de la série est signifié par la forme et le contenu du commentaire. Son débit est rapide, dans le style radiophonique, le locuteur n'apparaît d'ailleurs jamais à l'image et nous dépeint la situation économique et sociale qui sert de décor au récit. Notons dans ce décor, l'omniprésence d'Al Capone, figure historique de la prohibition qui contribue à authentifier le récit. Al Capone n'apparaît à l'image que dans les syntagmes commentés; son intervention dans le récit est toujours indirecte.

L'enchaînement de plans peu signifiants qui caractérise le syntagme donne à la voix extra-diégétique un rôle prédominant. Sans cette voix, le récit serait incompréhensible.

Ce premier syntagme introduit la mission de Ness, les personnages de Charles Felcher dit Pops et de son avocat Archie Greyson. La fin de ce syntagme nous désigne le personnage central de l'intrigue, Felcher qui ambitionne de prendre la place de Capone. La voix extra-diégétique annonce la situation mise en scène dans le syntagme

qui va suivre. Dispositif récurrent : chaque syntagme s'achève sur un plan (que l'on nommera *plan-pivot*), où la voix extra-diégétique relance la narration et justifie le syntagme qui va suivre. Ici le passage au deuxième syntagme dans le plan-pivot se fait par le passage de la voix extra-diégétique à une voix diégétique, Madame Flora s'exclame : "Silence tout le monde, écoutez moi, un peu de silence !" La voix diégétique s'adresse indirectement à la voix extra-diégétique et au téléspectateur (Madame Flora nous regarde dans les yeux) pour marquer la fin du commentaire et le passage à un syntagme joué et non commenté, au statut plus fictionnel.

**Syntagme 2** : sans voix extra-diégétique, 43 plans.

Avec le décor du club de Madame Flora situé dans les faubourgs de Chicago, le syntagme démarre sur le personnage central de l'intrigue : Felcher, autour duquel apparaissent successivement tous les personnages de l'épisode. La scène figure l'accueil de Felcher, chef de gang de "haute volée", dans le milieu criminel de Chicago. En guise de cadeau d'accueil, Madame Flora, symbole maternel, offre à Felcher un immense cœur de papier dont il doit tirer le cordon pour en révéler le contenu. Felcher tire ce cordon et à sa surprise apparaît le personnage de Rosie Heller (Elisabeth Montgomery), déguisée en petite souris séduisante (rappelons que dans le roman noir américain, le mot "souris" figure la femme en tant qu'objet de désir sexuel). Le mouvement de recul de Felcher signifie très nettement son refoulement sexuel. Il passe le cordon à son avocat Archie qui, lui, ne se fait pas prier. Malgré cette réticence, Rosie tente d'embrasser Felcher qui (nouveau signe de refoulement) la rejette brutalement dans les bras d'Archie. Archie amorce alors

un baiser, tentative interrompue par l'entrée d'Eliott Ness et de son équipe, qui viennent arrêter un complice d'Al Capone. Ness s'adresse à Felcher qui laisse son avocat Archie répondre pour lui. Personnage falot, Felcher a toujours besoin d'un intermédiaire dans son rapport à autrui. Après le départ de Ness, Rosie réitère ses avances à Felcher qui "refoule" une nouvelle fois. L'un des ses hommes de main jette violemment la jeune femme à terre. C'est Madame Flora qui explicite le comportement de Felcher : *" Il a une femme qui doit le surveiller. Il y a des hommes que ça retient"*. Rosie rétorque : *" Je n'ai aucune raison de m'en faire. C'est comme ce que Monsieur Ness disait,... rien que la première manche !"*.

Ici, tous les indices fondateurs du récit sont donnés. L'énoncé de Rosie renvoie au titre *"Coup pour coup"*. Par ailleurs, il se réfère à Eliott Ness puisqu'il reprend ses propres paroles. Le personnage de Rosie, ambigu, hésite entre le bon et le mauvais côté de la ligne tracée par la Loi. Blessée dans son orgueil, elle se vengera de l'homme qui s'est interposé entre elle et Felcher. La vengeance, le "coup pour coup", sera son mode de relation avec tous les personnages sauf Ness (réfèrent moral). Les clins d'oeil échangés entre elle et Archie, nous disent qu'une relation vient de s'établir entre les deux personnages. Relation sans issue, prétexte à de futures tentatives pour séduire Felcher. Quant à Felcher, il souffre d'un trouble d'identité. Personnage immature, il n'a pas réussi à rompre le cordon ombilical, ce qui se traduit par un refoulement sexuel. Le récit repose donc sur un antagonisme : le désir de Rosie et le refoulement de Felcher : Rosie est convaincue qu'elle pourra couper ce cordon. Nous verrons que ce syntagme "fondamental" fonctionne avec le syntagme central où la

femme de Felcher fera son unique apparition et mettra en échec le projet de Rosie.

Dans le dernier plan-pivot du syntagme (visage de Rosie à l'image), la voix extra-diégétique prend le relais du discours de Rosie pour focaliser l'attention sur ce personnage et son désir de revanche.

**Syntagme 3** : avec voix extra-diégétique, 12 plans.

La voix extra-diégétique nous annonce la suite du récit : le meurtre du gangster qui s'est interposé entre Rosie et Felcher, meurtre commandité par Archie devenu son amant. La voix extra-diégétique ne cède au son direct que pendant les quelques secondes où sont tirés les coups de feu. Elle nous précise qu'Archie met en place le réseau d'actions de Charles Felcher. Le syntagme se termine sur le travail de Ness et ses préoccupations : la lutte contre Al Capone. Le dernier plan-pivot montre le bureau de Ness. La voix extra-diégétique cède la parole à Eliott Ness.

**Syntagme 4** : sans voix extra-diégétique, le plus long, 113 plans.

Le début du syntagme nous montre le bureau des "Incorruptibles" où Ness est plongé dans l'étude de dossiers sur les activités de Felcher. L'image de l'inspecteur intègre et travailleur nous est ici clairement signifiée. Par ailleurs, la scène suggère sa complicité et son intimité avec son collègue Opson dont la fonction particulière dans le récit est d'apporter des éléments d'enquête à Ness. De plus ce personnage détient un statut de voyeur et intervient en tant que conscience morale de Ness.

Après discussion, Ness et Opson sortent pour se rendre au Club Mademoiselle afin d'en savoir plus sur Felcher. Au même moment Rosie s'active au Club Ma-

demoiselle. Elle apparaît ici comme le maître du jeu, détenteur de toutes les informations. Elle manipule Reiner, aide-comptable d'Al Capone et apprend qu'une tentative d'assassinat de Felcher aura lieu dans la soirée. Par ailleurs, elle provoque Archie qui prétend que, malgré les apparences, il est le vrai décideur : il tient Felcher en son pouvoir à l'aide de documents compromettants, en fait des documents d'immigration prouvant qu'il usurpe l'identité dont il se prévaut.

Arrivée de Ness et de son équipe : Rosie parvient à éviter d'être embarquée. Elle tente de séduire Ness sous l'oeil gougeonard de son collègue Opson. Lui promettant des informations sur Al Capone; elle parvient à l'entraîner chez elle. De là, Rosie téléphone, à l'insu de Ness, à Felcher pour le prévenir que Capone va tenter de l'assassiner le soir même. S'ensuit une discussion morale entre Rosie et Ness : ambiguïté morale de Rosie et mise en avant par Ness de la figure classique de la rédemption.

La suite du récit nous montre l'échec de la tentative menée par Al Capone pour tuer Felcher. Conséquence logique : Felcher reçoit Rosie, Archie est écarté. Scène d'initiation sexuelle : Felcher embrasse grossièrement Rosie qui est obligée de lui apprendre l'art et la manière d'embrasser tendrement une femme. Le dernier plan du syntagme se clôt sur un fondu enchaîné.

**Syntagme 5** : Voix extra-diégétique, 5 plans.

Ce syntagme résume la relation entre Rosie et Felcher. Elle fait progresser le récit à propos de l'enquête de Ness et permet d'introduire la rencontre entre Ness et Rosie sur la jetée 17 du port de Chicago.

Dans le dernier plan-pivot du syntagme, la voix extra-diégétique cède place au son direct. Le plan s'achève sur un fondu enchaîné.

**Syntagme 6** : Sans voix extra-diégétique, 39 plans.

Ness rencontre Rosie sur la jetée 17 du port de Chicago car la jeune femme doit lui remettre les livres de compte promis par Reiner, ce qui permettrait à Ness d'arrêter et de faire condamner Al Capone. Issue qui intéresse Rosie car elle laisserait le champ libre au projet du pseudo-Felcher. La scène est prétexte à l'exploration morale du personnage de Rosie, déjà amorcée dans le syntagme 4. Rosie emmène Ness dans une chambre d'hôtel pour lui remettre les livres de compte. Il s'agit d'un piège signifié par les paroles de Rosie : *"Un incorruptible n'est pas immortel"*. Au moment fatidique où Ness doit ouvrir la porte de la chambre, Rosie le retient et le prévient du piège qu'elle a mis en place avec Felcher. Ness échappe à l'attentat grâce à Rosie. Le personnage de Rosie retrouve un sens moral grâce à la figure héroïque de Ness. C'est la confiance accordée par Ness qui permet à Rosie de se repositionner du bon côté de la ligne entre le Bien et le Mal. Cependant, l'ambiguïté morale de Rosie se manifeste de nouveau : elle demande à Ness de l'empêcher de le revoir. Par ailleurs, elle lui promet de nouveau les livres de compte d'Al Capone. Le syntagme s'achève sur un fondu enchaîné.

**Syntagme 7** : Voix extra-diégétique, 4 plans.

Le commentaire relance le récit : Rosie remet, enfin, les livres de compte à Ness. Grâce à ces pièces à conviction, les incorruptibles procèdent à l'arrestation d'Al Capone, ce qui a pour conséquence de re-

lancer le récit sur le personnage de Felcher, prétendant à la succession de Capone. Felcher manifeste sa reconnaissance à Rosie, malgré son attitude ambiguë lors de l'attentat contre Ness, il lui offre un magnifique manteau de zibeline noire dont le prix exorbitant, 25.000 \$, nous signifie l'illégitimité. Au sein du dernier plan-pivot, la voix extra-diégétique cède au son direct : nous sommes dans l'appartement de Rosie et Felcher lui offre son cadeau.

**Syntagme 8** : Sans voix extra-diégétique, 23 plans.

Il s'agit du syntagme central de l'épisode, qui condense le sens du récit.

Il définit clairement ce manteau comme un substitut à un univers symbolique qu'il ne pourra jamais offrir à Rosie : une ferme. Cette curieuse référence contredit l'appartenance de Felcher au monde de la pègre et constitue le premier indice de la dualité du personnage.

Rosie semble atteindre le but mis en place dans le récit depuis le second syntagme : l'idylle avec Felcher. Coup de théâtre : la sonnette retentit. Rosie ouvre à Madame Felcher. Unique apparition du personnage castrateur mentionné à la fin du syntagme 2.

Madame Felcher voyant le manteau de fourrure dit à son mari : *"Cette année, Noël a lieu vers le mois de Mai ? Allons mon chéri, maman te ramènera à la maison!"* Les mots "Noël" et "maman" positionnent clairement Felcher dans l'enfance. Puis Madame Felcher dit : *"Il n'y qu'à moi qu'il ne peut pas faire ça et il sait pourquoi !"* Manifestement, elle le tient en son pouvoir : elle connaît sa véritable identité.

Soumis, Felcher amorce un mouve-

ment pour la suivre. Elle exige le manteau de fourrure qu'il vient d'offrir à Rosie. Rosie se réfugie dans sa chambre. Felcher hésite. Madame Felcher insiste : *"Pops! Je veux ce manteau !"*. Felcher lui cède et se dirige dans la chambre de Rosie (hors-champ). Au son : Rosie crie parce qu'elle refuse de rendre son cadeau (symbole de son rêve d'ascension sociale); à l'image : Madame Felcher retire sa cigarette du porte-cigarettes et l'écrase ostensiblement par terre. Elle souille et efface la figure symbolique de Rosie. Felcher est soumis à sa femme car elle connaît sa véritable identité. Il n'y a aucune issue pour Felcher : il ne peut rien construire à partir de sa nouvelle identité symbolisée par Rosie, qui lui a donné une nouvelle vie (elle l'a prévenu de la menace d'attentat à sa vie). Il est maintenu dans son ancienne identité, figurée par sa femme.

Felcher récupère violemment le manteau (hors-champ), il entre dans le champ et passe le manteau sur les épaules de sa femme. Madame Felcher fait comme s'il venait tout naturellement de le lui offrir. *"Il est ravissant chéri ! Tu n'aurais pas dû faire cette folie !"* Cette attitude, comme s'il ne s'était rien passé, annule toute la relation Felcher/Rosie : le récit bascule.

Dès que le couple Felcher quitte l'espace de l'appartement de Rosie, la jeune femme entre dans le champ, un vase à la main, et furieuse le projette dans le couloir avec ces mots : *"S'il croit qu'il s'en tirera comme ça ! J'aurai sa peau à ce salaud là ! Ah tu me le paieras, ça je te le jure !"*

C'est alors qu'Archie, l'amant déchu arrive sur les lieux du psychodrame. Rosie comprend tout de suite qu'il est l'instigateur de l'intervention de Madame Felcher. Elle

le traite de "mouchard". Pour légitimer son acte, Archie propose à Rosie de l'épouser (référence au syntagme 4 où Rosie disait à Archie, pour justifier sa nouvelle relation avec le pseudo-Felcher, : "*Après tout, on n'est pas mariés !*" ). Rosie le renvoie avec mépris. Elle vient de tout perdre et annonce que les deux hommes paieront pour l'avoir humiliée.

Fin du syntagme par une fermeture au noir.

**Syntagme 9** : Avec voix extra-diégétique, 7 plans.

Le commentaire relance le récit par le retour au décor de la prohibition. Le procès d'Al Capone sert de prétexte à la remise en scène d'Elliott Ness. Dans le dernier plan-pivot, la voix extra-diégétique est relayée par le son direct.

**Syntagme 10** : Sans voix extra-diégétique, 57 plans.

Ici Ness va formellement remettre en cause l'identité de Felcher. A l'aide du fichier anthropométrique, il découvre que le pseudo-Felcher est un usurpateur. Il ne s'agit pas de Felcher, le fameux chef de gang de la côte Est, mais d'Alexandre Pondous, récemment immigré aux Etats Unis. Ness annonce à Rosie sa découverte : l'usurpation d'identité et la complicité d'Archie. Ness procure ainsi l'instrument de la vengeance à venir de Rosie.

Rosie met en place ses règlements de compte ("*Coup pour coup*"). Elle accepte le mariage avec Archie afin de récupérer les documents, compromettant l'identité de Felcher, que l'avocat détient. Elle propose un marché au pseudo-Felcher : 250.000 \$ en échange de ces documents par lesquels Archie tient le truand en son pouvoir. Par ailleurs, elle passe un marché

avec l'équipe de Capone : contre 100.000 \$, elle leur offre la possibilité de se débarrasser du pseudo-Felcher lors de ses fiançailles avec Archie chez Madame Flora.

Fin du syntagme par un fondu enchaîné.

**Syntagme 11** : Avec voix extra-diégétique, un plan.

Ce plan sur la jetée 17 est l'occasion pour le commentateur de résumer le syntagme précédent et de faire progresser la narration. Rosie propose un nouveau rendez-vous à Ness.

**Syntagme 12** : Sans voix extra-diégétique, 42 plans.

Sur la jetée 17, Rosie suggère à Ness de passer un week-end avec elle. Elle va même jusqu'à lui offrir les documents compromettant le pseudo-Felcher en échange de ce week-end. Offre surprenante, sachant qu'elle peut vendre ses documents contre une somme considérable. Pour la première fois, elle semble nourrir un amour authentique pour un homme. Ness paraît tenté mais, comme il est sous le regard voyeur de son collègue Opson, caché dans la cabane de la jetée, il est contraint de ne pas céder à la tentation. De plus, cette tentation menace la valeur central du héros : son incorruptibilité. Il refuse donc l'invitation. Déçue, Rosie annonce avant de quitter Ness, qu'elle se rend "*à des fiançailles importantes*".

Opson sort de sa cachette et évoque avec Ness, la proposition de Rosie. La première réaction de Ness est de cacher ses sentiments derrière les impératifs de service. Puis, il dit une phrase en forme d'aveu : "*De toute manière, comment expliquer ça à ma femme ?*"

Le personnage de Opson, clairement

positionné en voyeur (dans une position identique à la notre) symbolise, tel l'oeil de Caïn, la conscience de Ness, rempart contre la tentation de l'adultère. La leçon morale s'accompagne d'une humanisation du personnage de Ness qui n'est pas à l'abri des tentations du commun des mortels.

Ness charge Opson de veiller sur Rosie et l'envoie à la soirée, au club de chez Madame Flora.

Là-bas, la fête bat son plein. Rosie et Archie arrosent leurs fiançailles. Rosie profite de l'euphorie pour subtiliser à Archie les documents compromettant le pseudo-Felcher. Opson arrive sur les lieux et se cache sur le parking du club. De sa position de voyeur (il symbolise de manière récurrente le téléspectateur), il observe l'arrivée du pseudo-Felcher et de son gang, venus dans l'intention de récupérer les documents.

**Syntagme 13** : Avec voix extra-diégétique, 6 plans.

Une nouvelle voiture entre sur le parking du club. Le commentaire nous explique qu'il s'agit des tueurs de Capone à qui Rosie doit livrer le pseudo-Felcher.

Rosie sort sur le parking pour les accueillir et se faire remettre la somme promise de 100.000 \$.

**Syntagme 14** : Sans voix extra-diégétique, 72 plans.

Opson reconnaît l'équipe de tueurs de Capone et court appeler Elliott Ness pour lui demander du renfort. Le pseudo-Felcher règle ses comptes avec Archie. Comprenant pourquoi Rosie lui a pris les documents, Archie s'étonne de sa trahison. Rosie lui répond : *"les sales mouchards, Archie... On ne les trahit pas... On les fait*

*payer !"* Dialogue qui renvoie au syntagme central n°8.

Le Pseudo-Felcher tranche la langue d'Archie avec sadisme. Il se propose de l'achever. Rosie s'interpose : *"Il y a des sentiments à considérer. Après tout, on était fiancés. En tout cas, il n'a pas repris sa bague. Il y en a d'autres qui n'ont pas de tels scrupules."* Nouveau renvoi au syntagme central, Rosie en faisant allusion à la scène du manteau signifie son mépris au pseudo-Felcher et le place au même niveau qu'Archie. Rosie lui remet les documents. Le gang se retire et en sortant se trouve pris sous le feu des tueurs de Capone. Après un échange nourri de coups de feu (scène introductive de l'épisode), l'équipe de Capone est décimée et le pseudo-Felcher, comprenant la trahison de Rosie, tente de la balafre pour lui interdire toute séduction ultérieure. Le personnage prend une telle dimension sadique qu'on ne peut s'empêcher d'évoquer sa fixation au stade sadique anal. L'arrivée de Ness sauve Rosie. Le pseudo-Felcher s'échappe avec son équipe. En se jetant dans les bras de Ness, Rosie se fait abattre par Archie qui, à son tour, se fait abattre par Ness. Rosie meurt dans les bras de Ness en lui demandant rendez-vous dans l'au-delà. Ness le lui jure. Symboliquement Ness absout Rosie qui meurt en paix en ayant retrouvé son sens moral.

**Syntagme 15** : Avec voix extra-diégétique, 3 plans.

Le commentaire nous explique que Ness obtient la condamnation d'Al Capone. Il date ce fait réel et, par conséquent, la fin du récit au 24 octobre 1931. Les deux premiers plans nous montre la condamnation de Capone. Puis le commentaire nous révèle l'expulsion de "Felcher", *"expulsion justifiée par les papiers retrouvés sur lui"*. Il

retrouve son identité réelle. Nous n'en saurons pas d'avantage.

La voix extra-diégétique nous informe sur le sort réservé à la femme du faux "Felcher". Elle est arrêtée "pour recel d'objet volé". Le caractère symbolique de l'intrigue nouée autour du manteau de zibeline est souligné par le commentaire : "Ce qui aurait satisfait bien davantage Rosie Eller".

Le syntagme s'achève sur l'image de Ness avec le manteau, objet central du récit.

**Générique de clôture** sur le plan fixe du livre *Les Incorruptibles*.

#### **Une structure systémique**

L'ensemble de la série *Les incorruptibles* est construite sur le modèle de l'épisode que nous venons d'analyser.

La structure du récit repose sur le recours à la voix extra-diégétique; c'est une constante de la série. Sans le commentaire de type radiophonique et journalistique, le récit, quelque soit l'épisode, ne peut fonctionner. Les syntagmes sans voix extra-dié-

gétique n'ont qu'un rôle spectaculaire et ralentissent le rythme de la narration.

L'intervention de la voix extra-diégétique n'a pas qu'une fonction narrative. En effet, la structure syntagmatique est caractérisée par l'alternance entre les deux types de syntagme observés : l'un, de type documentaire, avec cette voix extra-diégétique, l'autre, de type "fictionnel", sans cette voix extra-diégétique. Les limites syntagmatiques sont fixées par un "plan-pivot", un fondu enchaîné ou un fondu au noir. Cette structure syntagmatique est systématique dans l'épisode et sur l'ensemble de la série.

L'hypothèse de la "règle du centre", selon laquelle, "tout le sens, ou presque se concentre dans le centre"<sup>4</sup>, est confirmée par la fonction du syntagme 8. Cette hypothèse demanderait donc à être confirmée sur l'ensemble de la série pour être systématisée.

**Yannick LEBTAHI,  
CIRCAV-GERICO**

4 - B. Leconte, *op cit.*



## NOTES DE LECTURE : OUVRAGES RÉCEMMENT REÇUS

**Vertigo ((10),  
"Le siècle du spectateur"  
1993,128 p., 100 F.**

La dernière livraison de la revue thématique *Vertigo* a pour thème le spectateur, celui de cinéma dont il est dit d'abord qu'il est de notre temps, occupant son siège depuis un siècle, mais aussi avec ce que cette notion comporte de vénérabilité plus ou moins désuète. En cette époque de concurrence audiovisuelle, on ne peut pas ne pas se poser la question du spectateur assiégé, et la revue témoigne d'un recours discret à des arguments économiques et sociologisants, tandis que les approches historiques plus partagées, confèrent l'unité à l'ensemble. (Par exemple l'article de Jean-Michel Frodon p.76 L'endroit du spectateur). Les notations des deux premiers ordres figurent surtout dans l'éditorial de Jacques Gerstenkorn (*Le spectateur introuvable*) et l'introduction de Marc Bosséno, ainsi que dans l'article résolument sociologique de Jean-Marc Vernier p.67, *Les enquêtes de fréquentation: un regard rétrospectif*. Le siècle du spectateur sera aussi une étude historico-comparative des salles obscures, de leur architecture, de leur façade et de leurs décors sous la plume de Gian Piero Brunetta, p.83, pour ne citer qu'un exemple).

Il nous semble que la revue est parvenue à trouver la bonne mesure entre ces approches qui, développées à l'excès auraient présenté le risque d'éloigner l'analyse de la relation personnelle ou intime qui lie le spectateur au cinéma, de son expérience des salles obscures: Car s'il est assiégé, c'est sur son siège, au sein même du dispositif, en un lieu où sa position privilégiée est nécessairement instable, en proie aux vibrations et crépitements divers, épris d'autant plus de mouvements qu'il est assigné à une place fixe. Ainsi, dans son article intitulé *Le désir de voir marcher*, Colette Mazabrard, s'intéresse à la parenté qui lie les machines à images aux machines de guerre: Soit la lumière mitraillée par le projecteur et l'on comprend alors que fixé sur son siège, le spectateur soit aussi quelqu'un sur qui l'on tire dans le dos. Ses analyses sont introduites par cette proposition mise en exergue: Dans une salle obscure une machine tournait. Elle imitait le cœur et enfantait des monstres...

On a souvent dit que la revue *Vertigo* avait pour ambition de réaliser en chaque numéro un équilibre difficile entre un lectorat de cinéphilas avertis et un lectorat plus spécialisé d'universitaires. Trouver son public, le plus vaste qui soit, sans sacrifier une de ses composantes, tel est tout à la fois la contrainte et l'idéal qui s'imposent tant à une revue qu'à un film. Consacrer un numéro au spectateur, c'est aussi une façon de mettre le lecteur face à lui-même, l'inviter à réfléchir sur sa double position de lecteur d'une revue qui parlant de cinéma, parle aussi de lui en tant qu'il ne vient ici à lire que pour être par ailleurs et antécédemment spectateur. *Vertigo* donc ici d'une interpellation en abyme. Et la revue y réussit aussi parfaitement puisqu'elle consacre sous la plume d'Antoine de Baecke (p.37) un article savoureux et abondamment documenté sur la singularité de la cinéphilie de François Truffaut définit comme poche de résistance ou comme contre-culture qui possède le goût du secret et érigée au rang archétypal de spectateur cinéphile pour la période qui va de 1940 à 1958.

Bien entendu, c'est l'introduction de Christian-Marc Bosséno qui donne le ton. Nous n'en faisons état que maintenant, pour mettre en appétit en cette fin de compte-rendu, mais aussi parce que, comme souvent, nous n'allons à l'introduction qu'après avoir lu quelques articles au gré de notre fantaisie. Cette introduction porte le beau titre d'*Histoires de voir*, et est régie par une démarche résolument historique pleinement et proclamée en fin d'article, rattachée pour ce qui concerne la question du spectateur à une volonté de retour à un ancrage chronologique auquel on avait trop souvent préféré les délices d'une analyse coupée de tout contexte. On peut adopter en effet cette pétition de principe sur cet objet "spectateur" même si l'on peut être légitimement réticent à souscrire à ce programme volontariste selon lequel l'attraction des études cinématographiques vers le terrain de l'histoire est un phénomène profond. Proclamer la profondeur du phénomène, n'est-ce pas adopter une attitude frisant l'exclusivité, n'est-ce pas prendre à nouveau le risque de retomber dans le vieux débat opposant lectures externes et internes, comme si les premières et les secondes étaient fatalement conduites à s'ignorer et comme si de leurs apports respectifs ne provenaient nul enrichissement et nulle clarté? Car on ne voit pas pourquoi il y aurait en recherche filmologique un primat heuristique de l'histoire sur la philosophie, l'esthétique, la psychanalyse ou la sémiologie... Par contre, et nous tenons à le souligner après avoir fait part de nos réticences, se situer sur le terrain historique est pertinent qui permet à Marc Bosséno de montrer que la question de la place du spectateur face au film se pose dès 1855 avec la fameuse entrée de la locomotive Lumière en gare de la Ciotat, pour installer ensuite ce qu'il appelle les quatre âges du spectateur: après le choc de la découverte, vient l'accoutumance, puis l'époque de la cinéphilie où de nouvelles stratégies du regard se dessinent, jusqu'à l'ère actuelle de l'image démultipliée. Ensuite, l'auteur, sous le thème de l'état paradoxal (et il s'agit alors d'une approche du spectateur dans tous ses états), esquisse une période qui allant des approches filmologiques des années quarante (perception, codification, physiologie, participation, psychologie du regard), va jusqu'aux années 80 avec le recours systématique que fait Christian Metz à la psychanalyse en son ouvrage *Le signifiant imaginaire*, composante d'un paysage singulièrement éparpillé où trouve aussi place la sémiologie.

Notre compte-rendu est nécessairement partial, sinon capricieux, dans le cadre restreint de cette rubrique. Nous espérons néanmoins que notre parcours est suffisamment pertinent pour donner envie de lire le n°10 de cette très intéressante revue qu'est *Vertigo*. Pour compenser nos insuffisances nous citerons ici les grandes rubriques regroupant une trentaine d'articles d'auteurs différents: *L'invention du spectateur / Cinéphilas / Fauteuils / Écrans / Cultes / Mythologies* sans compter l'éditorial de Jacques Gerstenkorn intitulé *Le spectateur introuvable* et l'introduction de Christian-Marc Bosséno: *Histoires de voir*.

Pour conclure, signalons l'intéressante iconographie à valeur historiographique (par exemple des fac-similés de lettres de Truffaut), à valeur esthétique plus ou moins insolite (Par exemple l'homme qui dort sur une rangée de fauteuils) et à valeur documentaire (Les traditionnelles photos périphériques: Affiches, affichettes photo grammes et idéogrammes). Nous n'oublierons pas non plus la reproduction de tickets d'entrée, qui par delà leur valeur marchande datée, miel de l'économiste du sociologue et de l'historien; est là pour rappeler aussi, dans sa présence nostalgique, toute la densité non-réductible de l'imaginaire

P.L

**Études de Communication (14),  
"Éducation, Formation - Le temps de l'industrialisation"  
1993, 177 p., 80 F.**

**Publication de GERICO, Groupe Interdisciplinaire en Communication de l'université de Lille III.**

Selon un chargé de mission de l'Inspection générale de l'Administration de l'Éducation nationale : "*Lieu d'une production immatérielle, l'univers de l'éducation n'échappe pas à la loi commune de l'univers de la production, où les échanges de données, d'informations et de savoirs conditionnent désormais la création de richesses en permettant une flexibilité nouvelle*" (Le Monde du 28 Mai 1992).

Les articles réunis dans le numéro 14 des "Études de Communication" réfutent cette proposition. Ils soulèvent l'existence "*d'interrogations critiques quant à la similitude des principes régissant les deux univers : jusqu'où des modèles empruntés au mode industriel de fonctionnement sont-ils opératoires et légitimes pour moderniser le secteur de la formation ? Peut-on penser cette modernisation en oubliant le fait que ce domaine d'activité garde un caractère irréductible à cause de ces finalités, même si celles-ci sont en pleine redéfinition*" ?

Les textes proposés sont d'une exceptionnelle densité et forment un ensemble structuré et cohérent, qui évalue un champ d'investigation peu exploité jusqu'à alors : l'industrialisation de la formation. A mon sens, cette publication ne restera pas sans prolongement car elle renvoie à nombre d'interrogations sur l'univers de l'éducation et soulève la question de l'industrialisation, notion qui peut, à priori, être la source de polémiques .

Au terme d'une analyse collective et transdisciplinaire finement menée, dans le cadre du séminaire sur l'industrialisation de la formation, chacun des auteurs procède à un éclairage spécifique de l'état de la recherche.

En constituant un corpus commun, les auteurs confrontent, croisent des points de vue et s'interrogent sur leur complémentarité.

La notion d'"industrialisation" de la formation est analysée à partir de trois pôles de réflexion. Pour L. Carton, E. Delamotte et Y. Combes, "*la notion d' "industrialisation" n'a pas le statut de concept dans le champ de la formation*". Selon G. Jacquinet, il s'agit d'un espace d'interventions diverses. L'auteur montre "*ce qui se joue d'essentiel à l'intersection d'une offre technique qui essaie de structurer une demande et d'une demande qui ne se laisse pas si facilement saisir par la tentative d'instrumentalisation*". E. Fichez prolonge cette réflexion en la confrontant "*aux réalités du terrain*". "*La notion d' "industrialisation" comporte une dimension idéologique forte, liée à la contamination des modes de représentation et d'action, respectivement dans les sphères privée et publique. La notion de "marketing de la formation" concerne surtout les sphères de la production discursive, sa mise en pratique dans la réalité sociale restant encore limitée*".

La bibliographie proposée et dirigée par V. Glikman (INRP) réitère la volonté du collectif de mettre à disposition un matériau de recherche opérationnel.

Encore un numéro de la revue Études de Communication qui suscite, à bien des égards, l'appétence du lecteur

**Y.L.**

**La télévision pour lire et pour écrire, Maguy Chailley et Marie-Claude Charles,  
1993, 158 p., coll. pédagogie pour demain - didactiques,  
Hachette éducation.**

Un petit bouquin, dont le rapide compte-rendu peut, à certains égards, sembler ne pas avoir sa place dans les *Cahiers du CIRCAV* puisqu'il s'agit essentiellement d'un recueil d'exercices à l'usage des jeunes enfants et de leurs enseignants. Mais comme son titre le dit bien, il s'agit de télévision, de lecture et d'écriture; autant dire que l'on retrouve certaines des préoccupations majeures de notre revue!

Très justement, les auteurs nous montrent que le conflit entre le petit écran et la page écrite n'a pas lieu d'être; elles nous expliquent combien il est fécond et utile de mener à l'école des activités mêlant étroitement ces deux media et proposent , en outre, à l'enseignant décidé à tenter cette nouvelle expérience, de nombreuses fiches pratiques couvrant l'ensemble des classes, de la grande section au cour moyen. Il ne s'agit pas, pour autant d'un catalogue de recettes pour pédagogues en mal d'imagination mais d'un circuit raisonné qui embrasse toute les facettes réciproques de ces moyens d'expression. De "*La télévision suscite de l'écrit*" à "*La télévision véhicule une langue proche de l'écrit*" en passant par "*La télévision présente des récits étroitement apparentés aux récits écrits*" ou bien encore "*La télévision comporte de l'écrit*", autant de chapitres ( et on ne peut pas les citer tous) qui structure une problématique forte et engagée sur le chemin de la didaxie, jalonnée d'exercices nombreux (121) et progressifs. On notera, en outre, que chacun des chapitres se conclue heureusement par une proposition évaluative.

**B.L.**