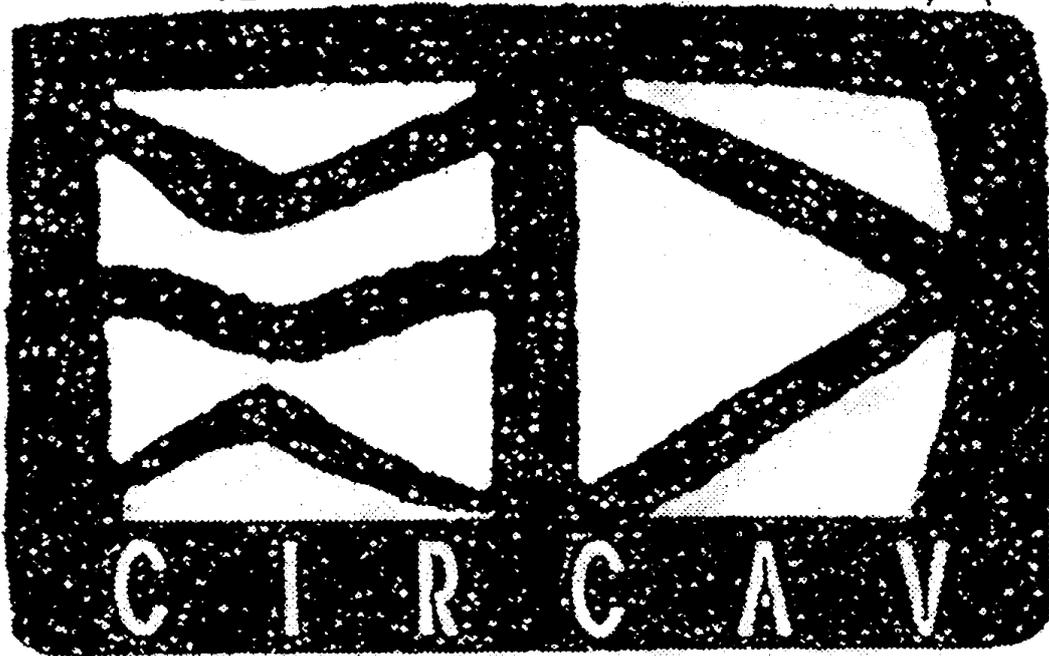


LES CAHIERS ^{DU}



N° 6-7

La lyre et l'aulos :
hommage à CHRISTIAN METZ

Centre Interdisciplinaire de Recherche sur la
Communication Audio-Visuelle

GERICO - Université de Lille 3

Photographie page suivante : Ivan Bakonyi



"On peut douter de tout sauf des mots, dont on a besoin pour douter."

Roland Barthes

"Quant à la postérité, que dire ? C'est un mot mort pour moi (ce qui n'est que lui rendre la monnaie de sa pièce, puisqu'il établit sa validité que sur ma propre mort). J'estime avoir jusqu'ici très bien vécu (je veux dire : heureusement, d'une façon distractive; en état de jouissance) avec *une petite portion de mon époque et de mon pays*; je m'épuise entièrement dans cette simultanéité, dans cette concomitance; je ne suis qu'un *contemporain particulier*, ce qui veut dire : voué de mon vivant à l'exclusion d'un grand nombre de langage, et voué ensuite à la mort absolue."

Roland Barthes

Aimer le cinéma, ça voulait dire aimer les films de fiction. Au fond, le film de fiction me plaît, il est le seul qui ait en moi des racines biographiques (des racines adolescentes, irremplaçables), et puis ce goût s'est théorisé - tout le monde fait comme ça, mais il est d'usage de ne pas le dire - , s'est retourné même (contre lui-même aussi), s'est transformé en choix théorique : étudier une certaine sorte de cinéma, un certain objet."

Christian Metz

Une chose me frappe : quand j'étudiais le cinéma dans une optique principalement linguistique, l'objet de ma passion intellectuelle était la machine linguistique elle-même. Et maintenant où je m'oriente vers une psychanalyse historique de l'institution-cinéma, c'est l'aventure freudienne, la psychanalyse, qui me passionne. En un sens, le cinéma n'a jamais été ce que j'ai voulu *dire*, même s'il a souvent été ce dont j'ai parlé."

Christian Metz

"Il faut réintroduire la dimension du désir (du désir réhabilité, qui s'accepte), il faut le faire explicitement, dans le champ du travail scientifique. Il faut refuser un *apprêt* qui nous glace, et qui fait beaucoup de tort aux moins armés. Il faut redevenir simples, et c'est cela qui est le plus compliqué."

Christian Metz

(Une) "conviction inspire directement l'attitude quotidienne que j'adopte avec mes étudiants : j'accepte l'influence, quand il y en a une, mais je refuse le *contrôle*."

Christian Metz

"Etre avec les gens qu'on aime, cela suffit : rêver, leur parler, ne leur parler point, penser à eux, penser à des choses plus indifférentes, mais auprès d'eux, tout est égal."

La Bruyère

PRESENTATION

Il y a un peu plus d'un an Christian Metz *décidait* de nous quitter.

À ce moment, les plus sages se disaient "*Il a choisi*" et c'était la voie (la voix) de la raison; d'autres clamaient "*Il nous a abandonnés*" car il s'agissait bien d'un acte ressenti, narcissiquement, comme un abandon; la plupart murmuraient "*On se doutait bien que Christian était quelque peu cyclothymique; de là, à imaginer....*" Et pourtant.

Quelques-uns de ses amis ont décidé de rendre hommage à sa mémoire en publiant un numéro double de la revue que vous avez entre les mains.

De nombreux collaborateurs potentiels se sont manifestés dès que cette proposition a été faite et pourtant, il manque à l'appel quelques grands noms (particulièrement, ceux du séminaire des années soixante-dix) qui ne se sont, étonnamment, à quelques exceptions notables près, guère manifestés et auxquels nous ne pouvons pas en vouloir : certains étaient pris par leurs obligations professionnelles, d'autres considéraient que le travail de deuil n'étant pas encore fait (le sera-t-il jamais ?) et que le temps de l'écriture n'était pas encore venu.

Et comme je les comprends, moi qui eut tant de mal à produire quelques pages pour cette publication et qui peine, aujourd'hui encore, sur cette rapide *Présentation*, bien que, une fois de plus, le travail cathartique et libérateur de l'écriture ait, quelque peu, produit son effet. On comprendra donc, combien je suis humblement reconnaissant à tous ceux qui, nombreux, se sont donnés la peine de prendre la plume pour collaborer à ce numéro.

Pourquoi le titre de cet ouvrage *La lyre et l'aulos*, m'a-t-on demandé ? Cette nomination s'est imposé avec une évidence aussi logique que l'encre verte de la couverture mais cela mérite, néanmoins, réponse et explication (comme toute question) : simplement, car pour moi comme pour beaucoup d'autres, Christian Metz était un personnage tout aussi apollinien que dionysiaque; apollinien, par sa rigueur scientifique un peu austère et dionysiaque par sa faconde joviale, sa rondeur jouflue et sa chaleur humaine, maintes fois attestées.

Suivant ses leçons, l'appel à publication a été très large afin que chacun puisse s'y retrouver.

Que l'on en juge; je lis :

"Paris, octobre 1993

Cher(e)s ami(e)s,

Les Cahiers du CIRCAV avaient l'intention de consacrer un numéro spécial à Christian Metz en fin 1995, (centenaire du cinématographe Lumière) sous forme de "Mélanges". Très peu de personnes étaient au courant, car c'était encore loin et nous comptions lui en faire la surprise.

Les choses s'étant malheureusement précipitées, nous souhaitons que ce numéro sorte fin 1994/début 95.

Peut-être serez-vous intéressé par ce genre d'hommage; aussi nous vous invitons à vous joindre aux premiers contributeurs qui ont de suite accepté notre proposition.

Nous voyons actuellement quatre types de contributions possibles :

a/ des articles personnels (qui relèveraient de la quasi-intimité avec Christian),

b/ des articles sur son travail,

c/ des articles qui mettraient en relation votre travail avec le sien,

d/ des articles style "recherche" (sur votre problématique actuelle).

Mais peut-être manquons nous d'imagination et d'autres formules sont à envisager. Bien évidemment, toutes formes, toutes longueurs sont acceptables."

C'est dire que, dans ces conditions, nous nous attendions à une grande hétérogénéité et que, si des lignes de force se dégagent, nous avons préféré présenter ce numéro à partir de l'ordre alphabétique du patronyme des auteurs, à deux exceptions près : celle de Roland Barthes, en tête de cette publication, dont nous reproduisons un texte de 1975 paru à propos d'un hommage à Christian Metz (déjà) et celle de Christian Metz lui-même, en fin d'ouvrage, reprenant ainsi une partie de son parcours à propos de la publication des actes de la décade qui lui a été consacrée à Cerisy en 1989.

Il me reste à souhaiter que cet hommage soit à la hauteur de l'estime, de l'admiration et de l'amitié par lesquelles ces pages se sont écrites et, comme Patrice Rollet dans le n° d'octobre 1993 des *Cahiers du cinéma*, dire que "*j'ai envie, simplement, de serrer très fort dans mes bras tous les orphelins du séminaire*".

Par ailleurs, comme à l'accoutumée, une rubrique "*Décadrage*", fenêtre ouverte intégrant dans notre champ l'hétérogène constitutif de l'actualité, clôturera cette publication et il sera, enfin, rendu compte de quelques publications récentes.

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

SOMMAIRE

Présentation	Bernard LECONTE
Apprendre et enseigner	Roland BARTHES, p. 13
Une révélation de la transparence	Odile BÄCHLER, p. 17
Sur quelques formes d'emprunts iconiques au cinéma	Iván BAKONYI, p. 29
Variations sur le cinéma et quelques notes de piano	Lisa BLOCK DE BEHAR, p. 47
Une contribution de Christian Metz à l'esthétique	Dominique CHATEAU, p. 65
Christian Metz, le pédagogue	Elena DAGRADA, p. 77
Sur Christian Metz	Jan-Pierre DELAVILLE, p. 83
En lisant <i>La confusion des sentiments</i> de Stefan Zweig	Claire DUPRE LA TOUR, p. 89
Une scénographie du savoir : <i>Psychose</i> d'Alfred Hitchcock	André GARDIES, p. 95
Un souvenir intellectuel et amical de Christian Metz	Emilio GARRONI, p. 105
Sémiologie du cinéma et cinéma des premiers temps	André GAUDREAU/D. SIMARD, p. 111
La véritable invention de Louis Lumière	Georges GAUDU, p. 123
Cette clarté diabolique...	Guy GAUTHIER, p. 145
Les humeurs métaphoriques d'Eric Rohmer	Jacques GERSTENKORN, p. 153
Météores et déconstruction : à propos du <i>Vent</i> de Sjöström	Marie-Françoise GRANGE, p. 159
Un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit, neuf...	Martine JOLY, p. 173
Une conversation, un dialogue, une discussion	François JOST, p. 177
La grande syntagmatique re-située	Franck KESSLER, p. 185
Le découpage de l'écran comme dispositif de mise en scène	Yannick LEBTAHI, p. 195
Émotions énonciatives	Bernard LECONTE, p. 203
Le téléphone au cinéma	Jacques LEMAITRE, p. 215
L'image cinématographique du temps	Suzanne LIANDRAT-GUIGNES, p. 235
Ah, les salauds !	Jean-Louis LEUTRAT, p. 247
À Christian	Françoise MINOT, p. 257
La forme du temps dans <i>Viridiana</i> de Louis Buñuel (1961)	Claude MURCIA, p. 257
Sémiologie, cognitivisme et pragmatique	Roger ODIN, p. 269
Le corps reflété	Alberte RAYNAUD, p. 279
Christian Metz, un maître libre	Augusto SAINATI, p. 287
<i>Le journal d'un curé de campagne</i> , analyse filmique	Geneviève SELLIER, p. 291
Jeux d'apocalypse : la chirurgie esthétique au cinéma	Françoise THOME-GOMEZ, p. 301
Une compilation de souvenirs contre l'oubli	Margrit TRÖHLER, p. 321
Destin du scénario	Jean UNGARO, p. 34739
Contre l'exemple ?	Francis VANOYE, p. 349
Dates et activité	Christian METZ, p. 357

DECADRAGE

L'intégration sociale d'un nouveau media	Lise SANTERRE, p. 363
Du public au sujet : lettres audiovisuelles	Michèle GELLEREAU, p. 371

Notes de lecture : ouvrages récemment reçus

Apprendre et enseigner ¹

par Roland BARTHES

¹ - Article issu de *Cà-Cinéma*, numéro spécial, Christian Metz, (7/8), 1975.

Avant même que le rideau ne se lève sur le livre, Metz nous dit son "propre", tout ce qu'il y a d'inimitable dans sa voix. Écoutons l'ouverture de son dernier ouvrage ² : "Le tome I de ce recueil, élaboré en 1967 et paru en 1968 (2e éd. 1971) groupait des articles écrits entre 1964 et 1967, parus entre 1964 et 1968. Ce tome II est formé de textes ultérieurs (écrits entre 1967 et 1971, parus entre 1968 et 1972) ainsi que deux inédits rédigés en 1971 (les textes n° 8 et 9) " .

Ces précisions numériques sont certes requises par le code scientifique - ou du moins érudit - de l'exactitude; mais qui ne sent qu'ici, dans ce mélange d'insistance et d'élégance qui en marque l'énoncé, il y a quelque chose *en plus* ? Quoi ? précisément la voix même du sujet. Face à n'importe quel message, Metz, si l'on peut dire, *en rajoute*; mais ce qu'il rajoute n'est ni oiseux, ni vague, ni digressif, ni verbeux : c'est un supplément mat, l'entêtement de l'idée à se dire complètement. Qui connaît Metz sous le triple aspect de l'écrivain, de l'enseignant et de l'ami, est toujours frappé par ce paradoxe, qui n'est qu'apparent : d'une exigence radicale de précision et de clarté, naît un ton libre, comme rêveur, et je dirais presque : comme drogué (Baudelaire ne faisait-il pas du H. la source d'une *précision* inouïe ?) : là règne une exactitude *enragée*. Dès lors nous sommes dans la dépense - et non dans le seul savoir : lorsque Metz énonce des chiffres, des références, lorsqu'il résume, lorsqu'il classe, lorsqu'il clarifie, lorsqu'il invente, lorsqu'il propose (et en toutes ces opérations son labeur est actif, inlassable, efficace), il ne fait pas que communiquer, il *donne*, au sens plein du terme: il y a véritablement *don*, de savoir, de langage, don du sujet en tant qu'il prend à cœur d'énoncer (lui, dont le travail vient si explicitement de la linguistique, ne nous dit-il pas, à sa manière, que l'erreur de cette science est de nous faire croire que les messages "s'échangent"- toujours l'idéologie de l'Échange - alors que le *réel* de la parole est précisément de se donner ou de se reprendre, bref de *demander* ?). Il y a deux façons de subvertir la légalité du savoir (inscrite dans l'Institution) : ou le disperser ou le *donner*. Metz choisit de donner : la manière dont il traite un problème de langage et/ou de cinéma est toujours généreuse: non par l'invocation d'idées « humaines », mais par la sollicitude incessante dont il entoure le lecteur, prévenant avec patience sa demande d'éclaircissement, dont il sait qu'elle est toujours au fond une demande d'amour. Il est peut-être deux moyens d'éviter la maîtrise (n'est-ce pas aujourd'hui l'enjeu de tout enseignement, de tout "rôle" intellectuel ?) : ou produire un discours troué, elliptique, dérivant et dérapant; ou à l'inverse, charger le savoir d'un excès de clarté. C'est la voie choisie (savourée ?) par Metz. Christian Metz est un didacticien merveilleux; lorsqu'on le lit, on sait tout, comme si on l'avait appris soi-même. Le secret de cette efficacité n'est pas difficile à trouver : lorsque Metz enseigne un savoir, un classement, une synthèse, lorsqu'il met au point des concepts nouveaux, il manifeste toujours, par la perfection didactique de l'énoncé, qu'il *s'enseigne à lui-même* ce qu'il est censé communiquer aux autres. Son discours - c'est là son propre, sa vertu idiolectale - parvient à confondre deux temps : celui de l'assimilation et celui de l'exposition. On comprend alors comment il se fait que la transparence de ce discours n'est pas réductrice : la substance (hétéroclite) du savoir s'éclaircit sous nos yeux; ce

2 - *Essais sur la signification au cinéma*, Tome II, Paris, Klincksieck, (1972).

qui reste n'est ni un schéma ni un type, mais plutôt une "solution" du problème, suspendue un instant sous nos yeux à seule fin que nous puissions la traverser et l'habiter nous-mêmes. Metz sait et invente beaucoup de choses, et ces choses, il les dit très bien: non point par maîtrise (Metz n'en remontre jamais à personne), mais par talent : par ce mot ancien, il faut entendre, non quelque disposition innée, mais la soumission heureuse du savant, de l'artiste, à l'effet qu'il veut produire, à la rencontre qu'il veut susciter : pourrait-on dire : au transfert, dont il accepte ainsi, lucidement, hors de tout imaginaire scientifique, qu'il soit le principe même de l'écriture.

Une œuvre théorique - qui ne fait que commencer ³ - s'édifie ainsi à partir d'un mouvement (un peu comme on dit: mouvement d'humeur, mouvement du cœur) : Metz a voulu secouer la fatigue d'un stéréotype : "le cinéma est un langage". Et si on y allait voir ? Si tout d'un coup l'on saisissait la métaphore - dérisoire à force d'être répétée - dans la lumière implacable de la Lettre ? De ce pari, neuf et comme innocent (tout retour à la lettre ne l'est-il pas ?), Metz a tiré une œuvre dont les anneaux se déroulent selon un projet implacable et souple : car, dans notre temps, la sensibilité au langage changeant rapidement, Metz en suit les détours et les éclatements; il n'est pas l'homme d'une sémiologie (d'une grille), mais d'un objet : le texte filmique, moire où se lisent des dessins différents, selon les moments de notre discours intellectuel. Telle est, je crois, la place historique de Metz (il n'y a pas de petite histoire) : il a su donner à ce qui n'était (ou risquait de n'être) qu'une métaphore, la plénitude d'une pertinence scientifique: en cela il est un fondateur, comme l'atteste sa place singulière et reconnue dans la sémiotique générale et dans l'analyse du fait cinématographique; cependant, ayant fondé, il se déplace : le voici maintenant aux prises avec la psychanalyse. C'est peut-être en cela que la sémiologie lui doit et lui devra beaucoup: de lui avoir conquis, dans le domaine qu'il a choisi, un droit de mutation. Par son travail, Metz nous fait entendre que la sémiologie n'est pas une science comme les autres (ce qui ne lui interdit pas d'être rigoureuse), et qu'elle ne veut nullement se substituer aux grandes *épistémés* qui sont comme la vérité historique de notre siècle, mais plutôt qu'elle en est la servante : servante vigilante qui, par la représentation des pièges du Signe, les garde de tomber dans ce que ces grands savoirs nouveaux prétendent dénoncer : le dogmatisme, l'arrogance, la théologie, bref, ce monstre : le Dernier Signifié.

Roland BARTHES.

3 - Ce texte à été écrit, rapellons-le, en 1975.

Une révélation de la transparence

par Odile BÄCHLER

J'ai choisi de rendre hommage à Christian Metz et de faire revivre notre lien affectif et intellectuel à travers un article qui prolonge une ébauche, dans ma thèse, qu'il avait aimée et dont il souhaitait voir l'analyse poursuivie. Cette analyse correspond à ce que, depuis *Le signifiant imaginaire*¹, il aimait mener de front : une double approche sémiologique et psychanalytique. C'est une "étude de code" et non de films particuliers, la première étant plus coutumière des travaux de Christian Metz. Il s'agit de la "transparence", trucage principalement utilisé à l'arrière-plan d'un objet mobile. Il date (1930-1952 surtout) du cinéma classique de studio (mais il est réutilisé actuellement, par exemple dans le récent *Héros malgré lui* de S. Frears).

Christian Metz avait apprécié que je remette en cause une croyance, peu questionnée, en l'aveuglement partiel du spectateur que la technique bernerait..

La transparence est une "projection de plans d'extérieurs sur un écran de verre dépoli devant lequel on tourne en même temps une scène censée se dérouler dans ces extérieurs"². Elle diffère de la "découverte", photographie ou peinture en trompe-l'oeil, fixe, encadrée par des éléments de décor (fenêtre, porte...) de l'avant-plan³ (par exemple celle du train en gare vu de l'intérieur par la fenêtre et porteuse d'imaginaire dans *La bête humaine* de Renoir en 1938). C'est un trucage cinématographique (et non profilmique) puisqu'il intervient pendant le tournage, double ici. Il est photographique, non spécifique (ou à un degré moindre de spécificité selon la terminologie de Christian Metz) bien que rarement employé en photographie fixe (une photographie projetée serait la diapositive, à laquelle on préfère en général une image non projetée, affiche ou fond peint, ou encore la surimpression et les jeux de caches / contre-caches lors du développement). Le contenu de la transparence appartient à la diégèse tout en marquant l'énonciation lorsqu'elle est perçue par le spectateur. Elle est bien nommée car c'est un mode de "vision cachée" (Christian Metz aimait cette expression) et révélée à la fois. Il s'agit ici d'analyser sa "présence-absence". En effet elle fait partie des techniques présentes dans un film "sur le mode de la dénégation"⁴ : "Moi spectateur je sais bien que c'est truqué, mais quand même je mets cette représentation au compte de l'espace dié-

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

2 - Définition p. 238 de *Lectures du film*, ouvrage collectif, Albatros, Paris, 1980. En anglais "back projection" : projection par-derrrière sur écran translucide.

3 - Pour des définitions techniques voir aussi Léon Barsacq : *Le décor de film (1895-1970)*, Seghers collection Ciné Club, Paris, 1970.

4 - Les références sont O. Mannoni : *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Seuil, Paris, 1969 et Ch. Metz : *Essais sur la signification au cinéma*, tome 2, Klincksieck, 1972 ; *Le signifiant imaginaire*, UGE. 10/18, Paris, 1977.

gétique du film et j'oublie le trucage". On a longtemps dit qu'elle était acceptée quand elle n'était pas perçue, trucage "*imperceptible*" selon la catégorie donnée par Christian Metz⁵. Certes, l'institution cinématographique veut qu'elle soit plus ou moins cachée. Il est rare en fait que le spectateur ne perçoive pas la "transparence", par ailleurs avouée par cette même Institution pour démontrer son savoir-faire, son pouvoir et provoquer l'admiration du spectateur. Elle fait alors partie des trucages perceptibles mais dits "*invisibles*" (sentis mais non explicités)⁶.

Cela rejoint d'ailleurs le problème plus vaste de la "transparence", même nom !, du cinéma à la réalité. Le cinéma classique est dit de "la transparence" parce qu'il est "réaliste" et qu'il cache son caractère artificiel. L'accès du spectateur au réel passerait par des codes non visibles et pourtant désignés par ce terme même de "transparence". Le préfixe "trans" indique bien le filtre par lequel la vision passe. Le mode de fonctionnement du cinéma institutionnel repose justement sur la croyance en une "parution" de la réalité et sur le fait de savoir que la réalité "transparaît" sous forme d'images. Ces images sont au cinéma le seul objet réel, sensible, qui affecte notre regard. Filmer en "deuxième" transparence (en utilisant le trucage plus ou moins avoué) et non "directement" (comme si la lentille de l'objectif n'existait pas) obéit le plus souvent à des contraintes économiques de studio, à une facilité et une concentration sur le tournage du premier plan (*Lifeboat* d'Hitchcock) ou à l'évitement d'un risque pour les acteurs (le même film et un nombre incalculable de scènes d'action dans les années 30 à 50). Mais elle peut aussi correspondre à un

choix délibéré, esthétique : désir de séparer l'image en deux parties tout en gommant leur discontinuité, voire en l'affichant quelque peu. La transparence se distingue des "effets spéciaux" notamment en ce qu'elle ne sert pas à représenter quelque chose de surréel (son contenu, lui, peut l'être, sous forme de maquettes par exemple, dans *King Kong* de Cooper et Schoedsack en 1933 entre autres). La partie en transparence est filmable puisqu'elle est filmée ! De plus, la continuité de l'avant à l'arrière-plan (ou plan supérieur) reste vraisemblable dans les récits classiques où elle est employée (cinéma principalement hollywoodien).

Dans tous les cas, cette façon de filmer transforme le regard du spectateur sur ce qui est filmé. La perception du trucage peut rendre sensible l'opération du point de vue présente dans toute image de cinéma. Déjà, une différence de netteté peut mettre en valeur tel élément privilégié par rapport à tel autre. Le spectateur accoutumé à cette technique retrouve une différenciation semblable, s'il la perçoit, entre le premier plan et la transparence, d'ailleurs souvent un peu floue pour marquer la distance physique mais peut-être aussi psychique entre les deux parties de l'image. L'impression de profondeur devient aussi une impression de décalage spatial. Nous intégrons la transparence dans notre compréhension de l'espace et de la diégèse, parce que notre point de vue par rapport à l'objet filmé s'en trouve modifié, ainsi que notre classification va tenter de le montrer.

Une première utilisation de la transparence consiste à créer un décor à l'arrière-plan de l'image, décor *immobile* dont l'aspect artificiel est caché dans la majorité

5 - Christian Metz : "Trucage et cinéma" in *Essais sur la signification au cinéma*, tome II, Klincksieck, Paris, 1972, pp. 173-192.

6 - *Ibid.*

des films dits classiques, révélé à des fins esthétiques de mise à plat de l'image et de marque de l'énonciation dans les mêmes films aussi bien que dans des films dits modernes, ces deux adjectifs n'impliquant pas forcément une quelconque diachronie. Dans *Péché mortel* (*Leave Her to heaven* de Stahl, 1945) une transparence un peu floue du lac sert de cadre à des plans rapprochés de conversation, en alternance avec des scènes sur le lac, filmées en une seule prise. Dans *La main au collet* (*To catch a thief*) d'Hitchcock, 1955) presque tous les segments utilisent la transparence, le Dunning en fait, en raison de la couleur. Ils évitent le tournage en extérieur et soulignent l'aspect carte postale (image plate et cliché) de la Côte d'Azur. De plus en plus, le trucage s'effectue lors du montage et non plus sur le plateau même (décor profilmique). Il reprend alors un procédé très proche du "travelling-matte" qui existait avant la transparence : scène tournée devant un écran bleu et décor imprimé au laboratoire (comme dans *Les révoltés du Bounty* de F. Lloyd en 1935). En vidéo le terme courant est l' "incrustation". Lors des Journaux Télévisés, elle évite au journaliste de se déplacer, notamment à l'autre bout du monde, tout en permettant d'évoquer simultanément par l'image le lieu auquel son discours fait référence. Le procédé n'est pas caché car il signe la maîtrise du tournage en studio et le lien entre la ville réceptrice et le lieu émetteur des informations. Dans les émissions météo, la carte climatique peut subir plus facilement des trucages si elle est elle-même une image filmée à part. De plus, le trucage crée un lien quasi magique entre le présentateur et la situation météorologique qui "apparaît" derrière lui.

Au cinéma, le spectateur peut également sentir l'aspect magique de ces procédés. Dans *Parade de printemps* (*Easter*

parade) de Ch. Walters, 1948, le plan final réunit le couple Fred Astaire-Judy Garland au premier plan et la Parade de Printemps sur la Cinquième Avenue (un groupe de personnes en grandes tenues). Rien ne justifie la transparence si ce n'est l'idéalisation par le couple de cet événement. Les vues en transparence dans *Vertigo* (Hitchcock, 1958) participent de la vision fantasmatique du protagoniste. Sa voiture devient un réceptacle à images lors de ses poursuites. Plus tard, le couple formé avec la nouvelle Madeleine n'appartient pas tout à fait à la réalité. Il se détache complètement du parc en transparence dans lequel il est censé se promener, comme Scottie le faisait auparavant par rapport à la rue où il cherchait Madeleine. Enfin dans un premier plan le baiser de la redécouverte de Madeleine oscille entre deux références : le passé et le présent, comme la transparence derrière eux, où un panoramique passe du décor présent au décor passé. Dans ces types d'utilisation, le trucage est bien compris et accepté (malgré parfois un sourire ironique révélateur de la complicité du spectateur), parce qu'il sert d'arrière-plan, comme tout décor peint ou dit "en carton-pâte". Une toile peinte est d'ailleurs souvent surcadrée par une fenêtre ou une porte : c'est alors la "découverte". Elle marque la jonction mais aussi la séparation entre deux espaces donnés comme contigus (croyance du spectateur) mais comme hétérogènes (distinction du spectateur), intérieur vs. extérieur le plus souvent, comme dans *Man hunt* de Fritz Lang. D'une fenêtre, une montagne "idéale" contraste avec l'intérieur où circulent des Nazis. Un fond visiblement artificiel est une des conventions du cinéma et de la télévision de studio, héritée du théâtre.

La seconde utilisation, caractéristique de la transparence (et ses équivalents le dunning et l'incrustation), celle que repère

le plus facilement le spectateur car elle est devenue avec le recul historique la marque des tournages en studio, permet de figurer un espace *mobile* derrière un objet supposé en mouvement (l'inverse est très rare, on le trouve dans *Show boat* de G. Sidney, 1951, où l'arrivée du bateau est en transparence (dunning) "derrière" une berge au premier plan fixe). L'objet est en fait immobile et c'est la mobilité du paysage à l'arrière-plan qui donne l'impression que l'objet au premier plan est mobile, dans la diégèse. Le défilement d'une toile peinte en arrière-plan était utilisé dans les premiers temps du cinéma ainsi que des systèmes de caches / contre-caches. Une référence à la toile peinte théâtrale se trouve dans *Parade de printemps* où le couple de dandies-clochards sur scène, Fred Astaire-Judy Garland, joue le déplacement sans avancer, devant une toile de façades défilante. Le procédé est souligné avec humour lorsqu'ils courent pour rattraper le décor trop vite passé.

La transparence évite le tournage du premier plan en extérieur, ainsi que d'exposer le "mobile" (acteur, animal ou véhicule) aux risques éventuels du mouvement qu'il est censé accomplir. En principe, le défilement du paysage est produit au tournage des images de la transparence avec un travelling sur véhicule réel. Tout le monde a en tête ces automobilistes cheveux au vent du studio (*La main au collet* et la corniche entre de multiples exemples) ou les fenêtres de voiture et de train (wagon en studio comme au début de *Péché mortel*), ou ces images de skieurs immobiles sur des pentes défilant à toute allure derrière eux : par exemple, dans *La maison du Dr Edwards* (*Spellbound*), pour revenir en compagnie d'Hitchcock, ou dans *La femme aux deux visages* de Cukor où Greta Garbo "joue" une sportive des neiges. Dans *Le diable au*

corps d'Autant-Lara, la promenade en barque se détache du paysage très flou, contribuant à la poésie du moment. Ces trois derniers exemples affichent un caractère imaginaire auquel la transparence contribue. Elle ne choque donc pas, si le spectateur l'insère dans cette perspective.

Ainsi, le premier plan, de mobile selon la diégèse, devient fixe dans la représentation, et c'est l'arrière-plan fixe dans le monde diégétique qui devient mobile, figurant le déplacement de l'espace par rapport à l'objet au premier plan. Or cette inversion optique du mouvement est non seulement fascinante : le mobile immobile et vice-versa, mais elle correspond à une expérience réelle que tout spectateur a vécu, en tant que mobile dans l'espace ou bien en tant que conducteur ou passager d'un mobile (train, voiture, bateau, avion...) dans l'espace. Le défilement du paysage dans une direction s'interprète logiquement comme le déplacement d'un mobile en sens inverse. L'espace extérieur (intérieur aussi mais le phénomène est plus rare) est su immobile, seul le déplacement de la vision le rend mobile. La vision est portée par un corps (regard de l'acteur qui bouge), par un mobile (véhicule d'où est vu l'espace), par la caméra elle-même (panoramique et travelling surtout lorsqu'il y a mouvement également dans l'image), sans parler des plans que parcourt le regard du spectateur sur l'écran, parcours généralement trop lent et de trop faible amplitude pour créer un tel effet optique (de plus la conscience directe du mouvement de ses yeux épargne au spectateur le passage par l'effet optique pour comprendre le déplacement).

Lorsque le regard du personnage provoque la mobilité de l'espace, il n'est pas fait usage de la transparence car l'amplitude du mouvement et le recul spatial ne le nécessitent pas. Lorsque la caméra, et

donc le cadre, se déplacent, deux possibilités s'offrent. Soit le mouvement se fait plein cadre, auquel cas la transparence ne se justifie pas et ne peut pas être sensible, soit un deuxième cadre (l'arrière-plan en général), figurant le mouvement, s'inscrit dans un premier, stable : la transparence ou l'incrustation deviennent nécessaires (paysages filmés en travelling et rajoutés, comme projetés, "derrière" le mobile). Elles correspondent alors à deux champs de vision ressentis comme *distincts*, dans la réalité déjà : l'espace immobile d'ancrage de mon point de vue, et l'espace mobile qui défile bien devant moi. Enfin, si l'espace est perçu à partir d'un véhicule en marche, il est filmé soit en décor naturel soit en transparence. On retrouve de toute façon la bipartition de l'espace fixe au premier plan et mobile à l'arrière-plan (il est d'usage, occidental en tout cas, d'ancrer le point de vue dans le bas de l'image, considéré au premier plan). La transparence a l'avantage de marquer la séparation des deux portions de champ, du moins lorsqu'elle est perceptible. Elle faciliterait donc plutôt la compréhension de l'inversion des mouvements. Le point immobile est mis en emphase pour retenir l'attention du spectateur, l'espace autour et au-dessus est compris comme situé "derrière" et comme indiquant la direction de l'objet faussement immobile.

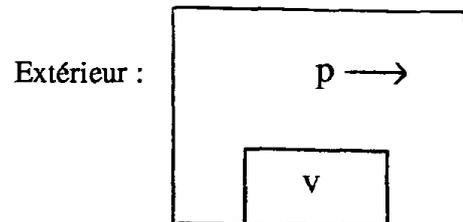
L'interprétation de la transparence en termes de point de vue et de fixité/mobilité permet d'expliquer en quoi, sur le plan discursif en tout cas, elle ne gêne pas la perception du spectateur. La transparence est perçue comme telle le plus souvent, et donc différenciée du schéma de l'objet mobile par rapport à un cadre fixe. C'est une convention iconique où le déplacement est rendu, non plus par la mobilité de l'objet, mais par celle, marquée, du paysage. La transparence est construite sémantiquement

comme l'image d'un paysage défilant par rapport au mobile auquel s'identifie mon point de vue. C'est bien ce qui se rapproche le plus de notre expérience de passager (ou de conducteur) d'un véhicule, où nous constituons ce point fixe d'observation du défilement du paysage. Cette construction est ainsi réactivée chaque fois que les traits perceptifs (point de vue fixe, paysage mobile) réapparaissent, que l'on soit à l'extérieur d'un véhicule (sur le toit, sur le siège extérieur) ou à l'intérieur près d'une fenêtre qui laisse voir le paysage.

Une comparaison entre la transparence et le travelling sans transparence, à l'intérieur et à l'extérieur du mobile est révélatrice.

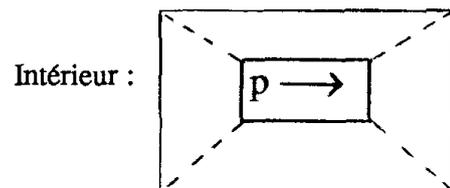
p : paysage, v : véhicule

Transparence à l'extérieur du véhicule :



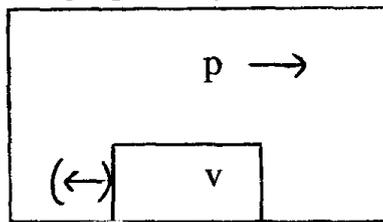
Le point de vue est fixe, le cadre mobile.

Transparence à l'intérieur du véhicule fixe :



Le cadre est fixe, l'espace est interprété comme mobile, (continu ou discontinu selon les phases du déplacement montrées), si la fenêtre est suffisamment prégnante.

Travelling sur un mobile (appelé "chariotage" par Mitry⁷) :



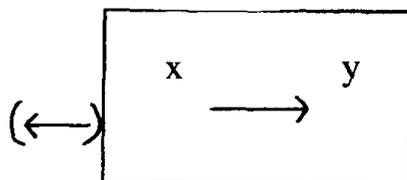
Les vitesses relatives de la caméra et du véhicule donnent deux solutions. Si le mouvement du véhicule est annulé, on retrouve le point de vue fixe d'ancrage de la transparence. Si le mouvement du véhicule reste sensible (supérieur à celui du chariotage), le point de vue est mobile, le cadre également en sens inverse, contrairement au plan fixe sans travelling où seul le véhicule est mobile.

Travelling sur un espace fixe (intérieur ou extérieur) :

x et y : des éléments fixes, contenus dans l'image

mouvement résultant (de l'espace) :

cadre mobile



Le cadre fixe devient arbitrairement mobile par l'action du point de vue qui se déplace. Sans repère stable comme pour la transparence ou le travelling ancrés par un premier plan fixe, c'est le point de vue qui est interprété comme mobile, et non le cadre, qui dans l'expérience réelle est aussi interprété comme fixe. Nous avons donc d'un côté l'espace extérieur vu de l'intérieur et la transparence (ou le chariotage à vitesse égale) extérieure : point de vue fixe et espace mobile par rapport à lui, et de l'autre le travelling extérieur et intérieur : point de vue mobile et espace fixe mobilisé par le déplacement du point de vue.

Nous retrouvons ainsi les caractéristiques spatiales qui nous avaient permis de différencier les deux segments "scène" et "séquence" dans notre thèse et qui complétaient, plutôt qu'elles ne critiquaient, les définitions de Christian Metz dans sa Grande Syntagmatique, puisque lui-même incluait des restrictions spatiales à l'intérieur du critère temporel. La scène se caractérise par un espace fixe, continu, vu d'un seul point de vue ou plus souvent de plusieurs points de vue fixes, selon le découpage des plans (type d'espace que nous avons nommé, à la suite de Michel Colin, l'"espace-cadre"). Seule la transparence fixe (ou la découverte) peut s'inscrire dans cette segmentation, à condition que l'avant-plan soit également fixe. La séquence, elle, se caractérise par un espace mobile, discontinu. Soit l'espace se déplace par rapport à un point de vue fixe : un mobile dans le cadre (il faut une discontinuité dans le mouvement pour qu'il y ait séquence), ou la transparence et le travelling "direct" par rapport à un point fixe

7 - Jean Mitry : *Histoire du cinéma*, tome II, Ed. Universitaires, Paris, 1967, pp. 212-213 et 407.

Esthétique et psychologie du cinéma, Editions Universitaires, Paris, 1963, tome I "Les structures", p. 151-153 et tome II "Les formes", p. 29.

Pour des différences "subtiles" entre les notions de "travelling", "chariotage" et "transparence", voir ma thèse de doctorat *La diligence et l'espace*, univ. de Paris III, 1985, chapitre III C 1.

auquel notre point de vue s'identifie. Soit le point de vue est mobile par rapport à un espace mobile : différents points de vue sur un trajet, ou un chariotage (travelling d'accompagnement). Enfin, le point de vue peut être mobile sur un espace fixe mobilisé : le mouvement de caméra traditionnel. Ces espaces mobiles peuvent être nommés, en opposition avec l'"espace-cadre", des "espaces-trajets". Le trajet est visible par le déplacement du mobile ou de l'espace lui-même. Dans l'"espace-cadre", seul le point de vue peut être mobile. L' "espace-trajet" se retrouve dans le segment appelé "plan-séquence" (qui du point de vue temporel est scénique car continu), dans le "syntagme alterné" et la "séquence" dès qu'une trajectoire oriente l'espace sur l'écran et le regard du spectateur.

Une troisième utilisation combine deux parties mobiles, l'avant-plan et le "fond" en transparence. Un jeu sur deux mouvements à des vitesses différentes est ainsi possible. Notre fascination provient du va-et-vient entre deux références temporelles et visuelles différentes. Par exemple dans *Parade de Printemps* Fred Astaire danse au ralenti devant un groupe de danseurs à vitesse normale (c'est en fait un Dunning à écran bleu qui est utilisé), ce qui rappelle la désynchronisation des ombres du danseur dans *Swing Time* de G. Stevens. On trouve plus généralement des scènes d'action dans des films d'aventure, pour lesquelles l'économie et l'absence de risque ont justifié, dans un premier temps, ce trucage. Or si nous revoyons les premiers films américains concernés (la transparence a été inventée aux États-Unis au début des années 30), comme *King Kong* (1933) et *Tarzan, l'homme-singe* (1932), nous remarquons combien le caractère fantastique des scènes doit à la transparence ! En plus des

toiles peintes et des maquettes, les deux cadres mobiles s'opposent tout en se combinant. La Belle sur le tronc d'arbre déchiqueté n'appartient pas au même univers que les monstres se livrant bataille derrière elle dans *King-Kong*. Les explorateurs de *Tarzan* restent hétérogènes au monde des Maïs qu'ils observent à distance, comme nous, à travers l'écran de la transparence où sont projetées des images d'archives documentaires. Plus loin, face aux hippopotames en transparence, le danger reste fictif. C'est un montage à l'intérieur de l'image, qui serait pour André Bazin⁸ tout aussi critiquable, à cause de son faux-semblant, que le montage entre les plans.

Mais nous savons que nous sommes au spectacle. Et cette caractéristique est renforcée par la complicité avec les héros qui, eux-mêmes, gardent leur hétérogénéité face au monde représenté dans la transparence. Des fenêtres séparent la Bête des intérieurs d'appartements et de métro à New-York. Précédemment, lorsque Kong arrive au village, la fuite des hommes se détache à l'avant-plan comme une ombre chinoise désignant le bord de l'écran à franchir. Le même phénomène se double, vers la fin du film, d'une référence explicite au spectateur, quand le public à New-York fuit devant le gorille libéré de ses fers. Imaginons la panique réelle que provoquerait un monstre libéré de l'image ! Mais l'imaginaire appelle l'image. Même dans un film d'un genre plus réaliste comme *Hatari* de Hawks, les aventuriers regardent parfois devant eux en nous tournant le dos, comme si la deuxième image (en dunning) était un écran où représenter leurs rêves de capture animale.

Nous voyons donc que la transparence segmente l'image en deux portions de plan. En général la portion ajoutée en trans-

8 - André Bazin : cf. l'article "Montage interdit" in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Le cerf, Paris, 1958.

parence est interprétée comme l'arrière-plan, même si l'impression de profondeur est compromise : l'objet en premier plan se détache (une auréole lumineuse due au trucage renforce l'effet) de l'arrière-plan par interposition (il cache une partie de l'arrière-plan). Le premier plan paraîtra ainsi en général plus important que le second, davantage porteur de la dynamique du récit et de l'identification du spectateur. Cependant il arrive que le second plan soit interprété comme situé au-dessus du premier, à la même distance du point de vue du spectateur. D'autre part, même si la transparence est "au fond", si son action détermine l'avant-plan, comme dans *King-Kong*, elle est aussi prégnante que l'avant-plan. L'importance relative d'une portion de plan par rapport à l'autre peut varier selon le contexte et la dynamique du récit. Ainsi dans *Les oiseaux* d'Hitchcock (1963), les enfants sortent de l'école et l'attaque des corbeaux qui volent au-dessus de leurs têtes est une transparence. Or ce sont les oiseaux qui sont le plus porteurs de l'action par leur attaque. Les deux espaces assemblés ont égale importance. Le spectateur en général s'identifie plutôt aux enfants qu'il a déjà suivi dans les plans précédents et qui ont sa sympathie. Mais une identification aux corbeaux est possible parallèlement. Ce sont eux qui dominent l'espace et règlent l'action. Ailleurs dans le film, pour pointer la très forte domination des mouettes sur la situation, elles sont présentées à l'avant-plan supérieur de l'image, et le village vu en forte plongée devient la transparence. Ce qui est cadré dans la partie inférieure de l'image devient l'arrière-plan et le point de vue, topologique en tout cas, du spectateur s'identifie à celui des mouettes. L'importan-

ce relative des portions du cadre est bien fonction de l'ancrage du point de vue, lui-même dépendant de la situation diégétique dans le film. L'artifice de la transparence n'empêche pas de relier les deux portions de cadre par un point de vue topologique puis diégétique.

Ainsi cette sorte de montage à l'intérieur de l'image souligne la simultanéité et la continuité spatiale des deux éléments, tout en marquant le désir de les souligner, lorsque ce "montage" est perçu ("Je veux bien croire que c'est simultanément et continu, mais je sais comment ces effets sont obtenus"). Le trucage appartient en fait au cinéma dit "de la transparence" (celle du réalisme) en ce qu'il masque (en créant une continuité de forme et de sens, artificielle) une discontinuité réelle... et ne la montre qu'à un œil averti ou perspicace. Le spectateur sait que le point de vue est déterminé par l'énonciation, ce qui ne l'empêche pas de le mettre au compte de la diégèse. L'identification "primaire" au point de vue de la caméra se transforme, par adhésion au discours, à la fiction, en une identification "secondaire" aux objets filmés et à leurs points de vue. Le "bon" régime spectatorial (celui qui maintient l'adhésion au film considéré comme un bon objet) tel que l'a explicité Christian Metz dans *Le signifiant imaginaire*, est fétichiste. Le trucage (perceptible ou avoué) est une présence du dispositif cinématographique qui s'absente en partie, au bénéfice de l'univers fictif. Il ne doit pas être trop nettement visible pour qu'il soit efficace : démonstration de l'habileté de l'énonciation, insertion dans l'univers diégétique. Ainsi que l'a écrit Christian Metz⁹ : "*La distanciation comme l'identification ne sont jamais totales*". Le savoir

9 - Christian Metz : *Essais sur la signification au cinéma*, tome II, éd. Klincksieck, Paris, 1972, p. 185.

évite l'angoisse ¹⁰ et crée aussi du plaisir ¹¹. La "diégétisation" procure une "satisfaction pulsionnelle" ¹² qui passe par le déni de la perception. Ceci nous semble valable pour toutes les figures de cinéma et pour le cinéma en général, machination avouée et déniée en même temps.

Car le cinéma entier est une transparence, une image projetée (de la réalité), dont le second "filmage" serait la "projection" en salle où le spectateur devient le point de vue fixe par rapport auquel l'espace projeté est soit fixe soit mobile, mais toujours distinct. C'est avant tout à mon propre regard que je m'identifie, et ensuite à l'espace-objet qui se trouve devant moi, franchissant ainsi la frontière entre la réalité (de la salle) et la fiction de l'image, franchissant la transparence. Le trucage "transparence" devient ainsi la mise en abîme du dispositif, de mon identification et de mon "transport", topologique et psychique, au cinéma. Mon "propre" déplacement dans l'espace est perçu, non par la mobilité de mon point de vue, mais par celle des images qui défilent devant moi, elle-même le résultat de la mobilité du point de vue au tournage ou au montage.

Ce qui paraît artificiel est d'autant mieux accepté qu'il n'est que l'usage, lié le plus souvent à une mobilité dans l'image, du dispositif lui-même artificiel du cinéma et conventionnellement bien accepté. Plus ce dispositif est connu et maîtrisé par le spectateur (autre exemple : le gros plan), plus il est accepté. Étant donné l'artifice du cinéma, "je ne peux croire en son discours que si je sais comment et pourquoi il est fa-

briqué", nous pourrions presque avancer une nouvelle formule comme "je crois *parce que* je sais" ! Le mouvement du cadre ne me gêne pas parce que je sais que c'est un mouvement "de caméra", que le point de vue est mobile et non l'espace lui-même... A ce premier savoir s'ajoute une déduction liée à la diégèse du film : le point de vue est mobile, par contraste avec un point fixe à l'image (simultané en cas de transparence). Grâce à la mobilité "dans" et "de" l'image, notre regard est transporté dans l'espace, tout en s'ancrant dans la stabilité d'un cadre et d'une partie (le premier plan) de l'image s'il y a transparence. Cette partie est ressentie comme stable même si des mouvements s'y dessinent, car son cadre n'est pas soumis à la même labilité (et le plus souvent mouvance) que celui de la partie en transparence. Par projection, c'est nous, spectateurs, qui nous déplaçons dans cet espace, très confortable et séduisant puisqu'à la fois stable et mouvant, proche et hétérogène à notre monde.

Christian Metz avait un peu peur, en théorisant le cinéma, de "casser le jouet" et le plaisir face à l'objet, mais le plaisir de "jouer" serait bien limité si l'on ne savait pas de quoi est fait le jouet. Grâce à Christian Metz notre savoir et notre plaisir ont été bien plus que décuplés. Nous voulons bien que le jouet soit en partie transparent, mais à condition de savoir qu'il l'est. Et c'est pour mieux le reconstruire, indéfiniment !

Odile BÄCHLER,
université de Nancy.

10 - *Id.* p. 187.

11 - Il faudra attendre *Le signifiant imaginaire* pour que cette notion prenne toute sa place.

12 - ESSC p. 187.

**Contribution à une réflexion
sur quelques formes
d'emprunts iconiques au cinéma**

par Ivàn BAKONYI

L'ensemble des films réalisés constitue un immense texte, sans cesse ouvert sur sa propre prolongation (...) les phénomènes d'intertextualité (...) y jouent un rôle considérable. Consciemment ou non les films se déterminent dans une large mesure les uns par rapport aux autres; ils dessinent aussi un champ, qui n'est pas sans analogie avec le champ littéraire. (Ces films) se répondent, ils se citent, ils se parodient, ils se dépassent, et tous ces enjeux de texture (...) contribuent de façon très centrale à faire avancer vers son développement ininterrompu la production du texte indéfini et collectif que nous offre le cinématographe.

Christian Metz

L'objet de cet article consistera, tout en présentant d'abord certains aspects du phénomène mimétique dans le texte écrit et dans la peinture, à en souligner ensuite la pertinence dans des œuvres filmiques. Ainsi, à partir des réflexions d'Antoine Compagnon, de Gérard Genette et de Christian Metz, nous tenterons de proposer des termes et des définitions pour le repérage et l'analyse de divers types d'emprunts iconi-

ques dans l'œuvre filmique de Jean-Luc Godard (période 1957-1965); puis nous chercherons à décrire une forme plus manifeste, la citation iconique, tout en signalant certaines variétés; enfin, nous soulèverons quelques points majeurs touchant à cette approche théorique susceptibles à la fois d'en élargir et d'en approfondir le discours encore limité.

1. La citation dans le discours écrit

La théorie de la littérature a été longtemps, est encore (...) en avance sur les autres.

Dominique Noguez

Cette remarque ¹ de Dominique Noguez n'est pas sans évoquer certains des théoriciens du champ des études littéraires. Gérard Genette, l'une des figures marquantes parmi eux, a longuement étudié la transtextualité ². Celle-ci, présentée comme le nouvel objet de la poétique, est définie comme une mise en relation *manifeste ou secrète d'un texte avec d'autres textes* ³.

La pratique de la citation, qui nous intéresse tout particulièrement dans les diverses relations transtextuelles, se manifeste dans l'intertextualité ⁴, le premier des cinq types de relations proposés dans *Palimpsestes*. L'intertextualité y est définie comme

une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent (par) la présence effective d'un texte dans l'autre ⁵.

Néanmoins l'intertextualité connaît

1 - Voir "Epistula de epistulis" (Lettre à Patrice Rollet sur les lettres au cinéma) in *Vertigo*, (2), "Lettres de cinéma", Paris, 1988, p. 69.

2 - Voir *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

3 - *Palimpsestes*, op. cit. p. 7.

4 - Champ exploité par Julia Kristeva, voir *Séméiotiké*, Paris, Seuil, 1969.

5 - *Palimpsestes*, op. cit. p. 8.

aussi d'autres formes plus ou moins explicites comme le plagiat ou l'allusion alors que la citation reste *saforme la plus explicite et la plus littérale (...) avec guillemets, avec ou sans référence précise* ⁶.

Par ailleurs, le dictionnaire étend l'usage de la citation à d'autres textes et précise la nature du fragment emprunté qui l'est à *un texte authentifié utilisé dans un autre texte, dans une intention didactique ou esthétique, pour illustrer ou appuyer ce qui est écrit* ⁷.

La citation est donc validée par l'"authenticité" (du passage repris), c'est-à-dire par la *qualité d'un écrit, d'un discours, d'une œuvre émanant réellement de l'auteur auquel on l'attribue* ⁸.

Au regard de ces quelques définitions, la citation s'affiche comme "énoncé", c'est-à-dire comme "production" susceptible de donner un sens. Cependant, "*le ressort du travail* - souligne à juste titre Antoine Compagnon ⁹ - *n'est pas une passion pour le sens, mais pour le phénomène qui reste "l'activité réelle du travail de la citation. Si au bout du travail, un sens est reconnu à la citation, ajoute-t-il. Celui-ci dépend du champ des forces en présence", il est "variable" et reste "toujours une pluralité de sens, une constellation, un complexe de successions, mais aussi de coexistences il y aura par conséquent autant de*

sens que de forces susceptibles de s'en emparer ¹⁰.

La citation, poursuit Antoine Compagnon, relève avant tout d'une *dynamis dont le texte est l'ergon* ¹¹, *le travail ou l'action, le passage à l'acte* et d'ailleurs l'éthymologie latine *citare signifiant mettre en mouvement, faire passer du repos à l'action confirme cette "puissance" de la citation* ¹².

En résumé, le travail de la citation nécessite au moins deux textes au départ : un texte-souche authentifié à partir duquel est prélevé un passage et un texte d'accueil à l'intérieur duquel le fragment emprunté sera réintégré ¹³.

Ensuite, la citation est signalée par une marque d'énonciation linguistique (déictique, phrase) ou typographique (alinéa, deux points, guillemets, italique).

Notons enfin, comme le mentionne Gérard Genette, que si le citeur ne précise pas la référence, la citation change d'identité et prend le nom d'allusion sous les traits d'une figure de rhétorique définie par Pierre Fontanier ¹⁴. Elle est pour le citeur une manière de faire remarquer qu'il est pleinement conscient de l'énoncé qu'il reproduit, c'est *une sorte de clin d'oeil*, selon l'expression d'Antoine Compagnon.

Tout texte écrit peut citer divers discours autres que littéraires comme par

6 - Ibid. p. 8.

7 - Voir Marc Robert, *Robert de Langue Française*, Paris, 1985.

8 - Voir Paul Robert, *Le Petit Robert*, Paris, 1973.

9 - Voir Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 38.

10 - Ibid. p. 38.

11 - *Dynamis* et *ergon* sont utilisés par Antoine Compagnon au sens où l'entendaient les Grecs, c'est-à-dire, force en puissance ou bien encore inspiration divine chez Ion (Socrate) pour le premier terme et force en action pour le deuxième. (Antoine Compagnon, op. cit. p. 44).

12 - Ibid. p. 44.

13 - Tout texte peut s'autociter, auquel cas le texte-souche est emboîté dans le texte d'accueil.

14 - Voir Pierre Fontanier, *Les Figures du Discours*, Introd. par Gérard Genette, Paris, Champs/Flammarion, 1977, p. 125-127.

exemple celui d'un homme politique, d'une publicité, mais il peut aussi se référer à divers domaines artistiques comme la musique¹⁵ ou encore, par exemple, à la peinture. Celle-ci, à son tour, fait usage de différents procédés lorsqu'elle emprunte un ou plusieurs motifs à d'autres images, même si, en revanche, elle peut citer aussi des (fragments de) textes, à l'inverse du texte qui lui ne peut faire allusion à des images que par du texte.

2. La citation dans la peinture

Pourquoi ne ferait-on pas des livres avec des livres et des tableaux avec des tableaux. ?

Jean Clair

Saisir ... une dynamique ... comme réception active, activante qui fonderait une théorie de l'interpicturalité...

René Payant

Avant d'aborder la question de la citation en peinture, une première remarque s'impose à propos du plagiat qui, dans un texte écrit, est une copie littérale d'un (fragment de) texte, non explicite, c'est-à-dire sans marques et sans mention à l'auteur du texte plagié. Or, la copie, en peinture, est, comme nous le verrons plus loin, un acte créateur¹⁶.

Certains peintres, parmi les artistes modernes et contemporains, loin de ceux qui s'interrogent encore sur la vérité du visible, ont bâti leurs œuvres en faisant usage de la citation comme un des outils de la *ruse*. Il conviendrait peut-être de les appe-

ler *tricksters*, c'est-à-dire décepteurs.

La citation en peinture, serait aussi en ce sens conçue comme dynamique, car elle ne se situerait pas en fonction d'un schème mais en fonction d'une mise en scène qui, dans sa réalité mouvante, serait dilapidatrice. Elle viserait à désorienter, à rompre la prise, la puissance de l'autre en s'investissant dans la situation picturale. La citation deviendrait alors une des clés de ce qu'on pourrait appeler une *métis picturale*,¹⁷ c'est-à-dire une conception de la peinture où la Métis, cette *intelligence de la ruse*, userait d'une manière multiple et polymorphe de la force des tours.

Au delà de la dynamique, certaines distinctions formelles demandent à être mises à jour entre la citation dans un discours écrit et la citation en peinture, car l'usage du mot dans le domaine pictural appelle quelques éclaircissements.

Le terme de *citation* - comme l'explique René Payant dans son article "L'art à propos de l'art"¹⁷ - ne saurait s'utiliser que si l'on veut bien considérer la peinture comme un langage, car le terme, d'abord, s'applique à celui-ci, avant que de s'attacher au domaine pictural. *A moins que* - comme le souligne toujours René Payant - *comme tous les autres emprunts terminologiques à la linguistique, celui-ci ne soit que métaphorique*¹⁸.

Après avoir commenté d'autres problèmes relevant de *la nature linguistique de la peinture*¹⁹, René Payant propose de les résoudre ultérieurement et il postule finalement de traiter la peinture comme un

15 - Voir François Claudon, "Balzac et Beethoven", *L'Année balzacienne*, 1971, p. 101-107.

16 - Voir le catalogue de l'exposition *Copier / créer: de Turner à Picasso*, musée du Louvre, Paris, 26 avril-26 juillet 1993.

17 - Voir René Payant, "L'art à propos de l'art", *Parachute* (16), automne 1979, p. 5.

18 - *Ibid.* p.5.

19 - *Ibid.* p. 5.

système de formes capables de signifier, thèse qu'il reprend à Erwin Panovsky²⁰.

Sans vouloir prétendre critiquer les thèses de René Payant, pertinentes à plus d'un titre, nous nous détacherons cependant de sa réflexion sur un point: le terme de *citation*, à l'inverse de ce qu'il semble dire, ne dépend pas de la langue et n'est pas un terme linguistique, mais rhétorico-littéraire²¹. L'adoption du terme étant courant dans différents domaines de l'art, y compris en peinture, son usage est parfaitement possible.

Ainsi abordé, le travail de la citation en peinture, comme dans un discours écrit, postule également au moins deux œuvres au départ: une œuvre-souche dont la totalité ou un fragment ont servi de modèle et l'œuvre du citeur où le motif emprunté est mis en scène par le peintre (motif, composition, touche, couleur...). C'est le cas, par exemple, du *Portrait du Père Tanguy* (1887) où Vincent van Gogh a peint six fragments d'estampes différentes; elles sont en format réduit sur le mur devant lequel le peintre hollandais a fait poser le père Tanguy. Chacun des motifs cités résulte d'une transplantation par *délégation* pouvant être répétée *indéfiniment*²²: c'est ce que René Payant appelle le

*principe de déplacabilité dans l'œuvre-source (...) lié au principe de reproductibilité*²³.

Quant aux marques spécifiques

d'énonciation - comme le sont les guillemets, par exemple - elles n'existent pas, mais d'autres éléments peuvent parfois remplir un rôle comparable à ces marques: dans l'exemple cité plus haut, ce sont les cadres qui séparent les fragments imités séparant leur espace intérieur par rapport à l'espace du tableau de Vincent van Gogh. Une autre marque peut servir d'indice et permettre de reconnaître la source choisie comme modèle: ce peut être le titre donné à l'œuvre exécutée par le citeur comme, par exemple, les œuvres d'Alain Jacquet, Louis Cane ...qui ont intitulé chacun une de leurs œuvres, *Le déjeuner sur l'herbe*²⁴, intention visant aussi à souligner l'hommage ainsi rendu au célèbre tableau d'Édouard Manet.

Au regard de ces quelques éléments, la citation est toujours constitutive d'une lecture et d'une écriture. En outre, le motif cité nécessitant toujours une *transformation minimale*²⁵ (même dans le cadre de la copie qui cherche à être la plus fidèle possible), l'œuvre-souche restera toujours intacte.

Par conséquent, la citation pure, au sens strict du mot, c'est-à-dire en tant que reproduction exacte d'une (partie d'une) œuvre, n'existe pas en peinture, car c'est seulement lorsque s'opère une transplantation matérielle d'un(e) (fragment d') œuvre-source dans une œuvre d'accueil - procédé du collage - que l'on pourra effectivement parler de citation.

20 - Cette thèse de l'iconologie est défendue par Erwin Panofsky. Voir *L'œuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard, 1969.

21 - Cette distinction nous a été indiquée par Christian Metz lors d'une discussion dans un de ses séminaires durant l'année 1987-1988.

22 - René Payant, *op. cit.* p. 6.

21 - *Ibid.* p. 6.

23 - *Ibid.* p. 6.

24 - Les deux œuvres datent respectivement de 1975 et 1983.

25 - *Palimpsestes*, *op. cit.* p. 444.

Ainsi, quelle que soit l'opération utilisée (imitation par copie, par transposition, par collage...), celle-ci gardera toujours un caractère de pratique détournée et change l'(es) emprunt(s) en allusion, parodie... ou encore en copie, pastiche..., ces divers types d'opération pouvant aussi, selon l'(es) œuvre(s) et/ou le(s) motif(s) analysés, revêtir un caractère sérieux, ludique ou même satirique.

Par ailleurs, s'il y a absence de marques explicites d'énonciation, le repérage d'une œuvre ou du/des motif(s) cité(s) sera proportionnel au degré de connaissance (lectures, culture personnelle) des œuvres chez le lecteur-chercheur.

Le travail de localisation peut être décrit sur deux niveaux : celui du plan iconique (thème iconographique), c'est l'énoncé (motif ou tableau représenté) et celui du plan pictural (traitement plastique), c'est l'énonciation (composition, changement de facture, couleur...).

Les interprétations susceptibles d'en découler pourront prendre de multiples directions, car la relation de la citation avec l'extérieur, le spectateur, c'est-à-dire la force en puissance qui dynamise l'image, porte le motif cité vers

*le signifiant infini dont l'œuvre procède mais dont elle ne stoppe pas la signification*²⁷

Ce phénomène, commun aux deux domaines - littérature et peinture - que nous venons d'étudier sommairement, s'applique peut être encore plus au film qui, par l'illusion donnée du mouvement, jouit d'une panoplie exceptionnellement riche de procédés dans la mise en scène des images réalisées à partir des mêmes opérations que

nous venons de voir pour la peinture.

3. Propositions pour une définition du transfilmique au cinéma

Tout objet peut être transformé, toute façon peut être imitée, il n'est donc pas d'art qui échappe par nature à ces deux modes de dérivation qui (...) d'une manière plus générale, définissent toutes les pratiques d'art au second degré.

Gérard Genette

Le terme de *citation*, comme le postulait René Payant, à propos de la peinture, ne saurait s'utiliser, à condition que celle-ci soit considérée comme un langage. Il en va de même pour son application au cinéma.

Les premiers travaux qui ont permis de clarifier les débats sur le cinéma quant à la question de savoir si celui-ci est une langue ou un langage sont ceux de Christian Metz. Envisageant *le cinéma comme langage* dans la mesure où le film *transforme en un discours ce qui aurait pu n'être que le décalque visuel de la réalité*²⁸ Christian Metz exclut donc la notion longtemps émise du cinéma comme langue lorsqu'il écrit que :

*Le cinéma n'est à coup sûr pas une langue, contrairement à ce que beaucoup de théoriciens du cinéma muet ont dit ou laissé entendre (thèmes de la ciné-langue, de l'esperanto visuel, etc.), mais on peut le considérer comme un langage, dans la mesure où il ordonne les éléments significatifs au sein d'arrangements réglés différents de ceux que pratiquent nos idiomes, et qui ne décalquent pas non plus les ensembles perceptifs que nous offre la réalité*²⁹.

26 - *Ibid.* p. 108.

27 - René Payant, *op. cit.* p.30.

28 - Voir Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, Paris, Klincksieck, 1975, p. 108.

29 - *Ibid.* p. 108.

Dans cette perspective, compte tenu de son caractère de *reproductibilité technique*, par lequel un film peut représenter toute sorte d'images (y compris des mentions écrites...) et différents éléments sonores (paroles, bruits, musique), il est dès lors non seulement en mesure de citer toutes les autres formes d'arts mineurs ou majeurs (de la peinture à la bande dessinée en passant par la photographie jusqu'au film), mais il peut également s'autociter.

Christian Metz rappelle dans un article ³⁰ pourquoi il décide d'appeler *texte* (...) cette unité concrète de discours, cette unité de manifestation que l'on a pris l'habitude d'appeler "message". Et il précise qu'il y a dans un texte autant de messages que de codes. Le texte ainsi défini, ce sera, au cinéma, le film ³¹.

Au regard du terme *transtextualité* ³² que propose Gérard Genette dans son étude sur la littérature au second degré, le terme correspondant pour le cinéma au second degré pourrait devenir *transfilmicité*, si, en gardant le préfixe *trans*, nous remplaçons *textualité* par *filmicité*. Toutefois, le terme "filmique" existant déjà, nous le reprendrons au sens *depo(i)étique transtextuelle du film*. Dès lors, le *transfilmique* pourrait devenir un des nouveaux objets de la poétique et de la poïétique dans le champ des études cinématographiques.

Au terme de ces petites modifications le *transfilmique* pourrait se définir comme

tout ce qui met un film en relation manifeste, ou secrète, avec d'autres films.

Cette définition du *transfilmique* a l'inconvénient de ne considérer que des types de relations entre un film et un ou plusieurs films comme, par exemple, la citation (filmique) semi-littérale et non explicite: ce cas de figure est fourni par les deux extraits de quelques secondes, montrés, à travers un téléviseur au milieu de transistors exposés dans une vitrine, lors de la scène de dispute dans la rue entre Émile et Angéla dans *Une femme est une femme* (1960) ³³.

Le cinéma, comme les autres langages riches, est (...) largement ouvert à tous les symbolismes, à toutes les représentations collectives, à toutes les idéologies, à l'action des diverses esthétiques, au jeu infini des influences et filiations entre les différents arts.

Christian Metz

Or, les divers types d'emprunts filmiques sont loin d'être les seules pratiques mimétiques existant au cinéma, dans la mesure où un film, comme nous l'avons postulé au départ, peut citer d'autres domaines artistiques que celui du film, voir s'autociter. Nous retiendrons trois exemples pour illustrer notre propos.

Si nous prenons le cas des citations littéraires, un exemple nous est donné dans une séquence d'*Alphaville* (1964), précédant le plan de Natacha (Anna Karina) qui, devant son visage en face d'une fenêtre, tient un recueil intitulé *Capitale de la douleur* de Paul Eluard, de manière que ses yeux restent visibles. Puis sur une succession de plans filmés en contre-jour, la jeune femme est montrée avec le héros

30 - Voir Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome II, Paris, Klincksieck, 1976, p. 159.

31 - *Ibid.* p. 159.

32 - Gérard Genette admet l'importation des termes au cinéma et utilise pour la séquence du film *Casablanca* (1942) de Michaël Curtiz citée au début de *Play it again, Sam* (1972) de Woody Allen, le terme d'*hyperfilm* (*Palimpsestes*, op. cit. p. 175-177).

33 - Il s'agit de deux extraits du court métrage *Opéra Mouffe* (1958) réalisé par Agnès Varda.

sous différentes sources de lumière, tandis que sa voix, accompagnée par une musique douce et mélodieuse, dit plusieurs vers dont certains viennent du recueil montré à l'écran.

Toutefois, même s'il peut être cité en voix-off, un texte peut aussi être montré à l'image accompagné d'une photo, qui lorsqu'elle apparaît généralement seule, est, de loin, la pratique mimétique la plus répandue au cinéma. Dans *La femme mariée* (1964) lorsque la caméra filme, en très gros plan, placée entre des colonnes de textes, une photo du couple marié jouant dans *La peau douce* (1964) de François Truffaut, c'est une variante de citation (photographique) littérale et non explicite.

Enfin, la citation de tableaux ³⁴ est un des cas parmi les autres exemples de pratiques mimétiques du film. Un exemple de citation (picturale) non littérale et semi-explicite se trouve dans *Pierrot le fou* (1965) lorsque Ferdinand-Pierrot, au moment où apparaît sur l'écran une partie du *Café la nuit* de Vincent Van Gogh, cite, en voix-off, le nom du peintre en racontant l'anecdote de l'oreille coupée, arrivée un soir dans un café.

L'énumération de ces quelques variantes citationnelles suffit à nous inviter à trouver un autre terme que celui de transfilmique. Ce nouveau terme, en tenant compte des possibilités mimétiques variées de la bande image et de la bande sonore,

pourra refléter des pratiques mimétiques concernant divers domaines artistiques.

Dès lors, pour permettre de tenir compte de toutes ces pratiques mimétiques que le film peut effectuer au-delà du transfilmique, nous proposons d'appeler po(i)étique transmimétique du film

tout ce qui met un ou plusieurs (fragment d') œuvre(s) picturale, littéraire, musicale, photographique, filmique... en relation manifeste, ou secrète, avec la bande sonore et/ou la bande image d'un film.

Ainsi la po(i)étique transmimétique du film, pourra choisir de privilégier tantôt davantage l'étude du transmimétique sonore, tantôt celle du transmimétique pictural (qui sera l'objet suivant de notre étude plus loin dans cet article), sinon les deux à la fois au sein de films particuliers.

Au terme de cette définition, il est temps d'apporter une autre petite modification terminologique quant aux deux modes de dérivation (imitation et transformation) préconisés par Gérard Genette pour toutes les pratiques d'art au second degré. Compte tenu des pratiques transmimétiques et du caractère de reproductibilité technique spécifique au film, nous proposons d'appeler les deux modes de dérivation au cinéma, imitation par reproduction et imitation par transposition ³⁵.

Le premier relève de la copie (réduite agrandie, partielle, totale...) par filma-

34 - Nous appellerons, pour plus de commodité, *citations* les représentations picturales montrées sur quelque support que ce soit.

35 - A ces deux modes de dérivation, on peut en indiquer un troisième, hybride, mais qui, riche en variantes, forme une sous-catégorie commune à chacun d'eux : l'imitation par le collage qui est une mise en scène en un même espace d'œuvre(s) reproduite(s) (imitation par reproduction) ou d'œuvre(s) transformée(s) (imitation par transposition), avec ou sans autres types d'images et/ou avec ou sans personnage(s) : pour le premier cas, c'est, par exemple, dans *Les carabiniers* (1963), la dernière partie de la scène des cartes postales où plusieurs d'entre elles sont disposées sur une table les unes à côté des autres, certaines, posées sur d'autres, n'apparaissant que partiellement; pour le second cas, un exemple est donné dans le même film lors de la dernière partie

ge, c'est-à-dire d'une œuvre ou de sa copie photographique dont (une partie de) l'image, restée intacte, est montrée. Dans le second mode peuvent se ranger toutes les formes de transposition d'un (ou de plusieurs fragments de) texte littéraire, d'une œuvre iconique (peinture, film...), c'est-à-dire qui ont servi de modèles pour une adaptation ou une mise en scène qui, une fois enregistrée et re-présentée au sein d'un film, révélera une interprétation et donc une transformation du modèle, autrement dit un écart pris par rapport à ce modèle.

Notons aussi que contrairement à la peinture où la copie est reconnue comme un acte artistique, au cinéma, ce sera à chaque analyste-chercheur qu'il appartiendra de déterminer en quoi l'imitation par reproduction pourra ou non relever d'un acte créatif en retenant des critères d'évaluation tels que, par exemple, l'éclairage, le recadrage, l'échelle des plans...qui ne sont souvent pas sans intention artistique lorsqu'ils sont mis en rapport avec les autres images du même film chez des cinéastes comme Chris Marker ou Jean-Luc Godard, par exemple.

Après ces quelques mises au point rappelons l'ouverture que vise la définition provisoire donnée plus haut. Elle permet d'adopter une optique différente de celle choisie par Gérard Genette qui, dans *Pa-*

limpsestes, étudiait plus particulièrement les modes de dérivation existant entre une œuvre littéraire et celle qui lui a servi de modèle (au cinéma, cela concernerait davantage le cas des films "adaptés" où les modèles sont empruntés à la littérature ou encore celui des "remake" où les modèles sont généralement des œuvres filmiques - dans le cas d'une œuvre antérieure du même auteur, c'est un *auto-remake*).

En effet, notre optique permet non seulement de préserver et de poursuivre un espace de réflexion sur la po(i)étique filmique (type de relations entre un film et une œuvre littéraire ou un/plusieurs autres films), mais aussi de mener l'interrogation au-delà, notamment sur les œuvres filmiques dont le contenu, pour l'essentiel, est constitué d'emprunts à des domaines artistiques multiples. En effet, ces films particuliers ne sont pas sans poser des questions liées à l'intentionnalité artistique, à l'attitude esthétique des artistes vis à vis de l'héritage des œuvres du passé (réflexions sur la tradition et la modernité) et donc à nous interroger sur la production et la réception esthétique de ces œuvres filmiques ³⁶.

4. Propositions pour une définition du transmimétique iconique

Il reste néanmoins à effectuer une dernière rectification terminologique en at-

de la scène dans une salle de cinéma, : un des personnages, s'approche de l'écran où est projeté un film parodique pour essayer de regarder à "l'intérieur" de l'image de la baignoire où une femme est en train de prendre un bain.

36 - Ce type d'œuvre n'est pas sans rappeler la notion de *Gesamtkunstwerk* ("œuvre d'art total") proposée par Otto Runge, voire celles de *synesthésies* ou encore de *correspondance des arts*, chère à Charles Baudelaire et qui n'est pas sans évoquer le titre d'un ouvrage d'Étienne Souriau (1947, rééd. 1969, Paris, Flammarion), notions qui ont également suscité certaines des réflexions chez de nombreux artistes, peintres, compositeurs, poètes, écrivains..., au siècle dernier et dont les interrogations touchaient à une conception idéale de l'œuvre d'art. Néanmoins, en attendant d'approfondir une réflexion sur ces notions pour le cinéma, le cadre de cet article n'en étant pas l'objet principal, nous allons poursuivre notre démarche pour proposer une définition de la citation iconique au cinéma.

tendant de trouver un terme plus approprié: il s'agit de *transmimétique pictural* que nous proposons de remplacer par *transmimétique iconique* dans la mesure où la bande-image peut citer plusieurs types d'images (photographique, filmique...) autres que des tableaux, plus particulièrement désignés par l'adjectif *pictural*. Quant au terme *iconique*, nous l'utilisons au sens d'image, le français ne connaissant pas d'adjectif directement dérivé de ce mot.

A partir de ces quelques éléments l'objet du *transmimétique iconique* pourrait être défini comme l'étude

des relations entre les images d'un film et des images (fixes ou animées) qui leur ont servi de modèle ou des images (reproductions ou originaux, fixes ou animés) qui peuvent être présentes (partiellement ou en totalité) dans les images de ce film.

En somme, l'étude des pratiques *transmimétiques iconiques* au cinéma, à travers cette définition, ne restera plus limitée uniquement à des relations d'images de film à film, mais se trouve élargie à toutes les catégories d'images dès lors qu'elles seront perçues par un spectateur.

Rappelons enfin, comme le souligne Gérard Genette à propos des différents types de relations transtextuelles, que ceux-ci ne sont pas étanches les uns par rapport aux autres et que par conséquent il en ira de même pour les pratiques *transmimétiques iconiques* au cinéma.

En reprenant les cinq types de relations transtextuelles définis dans *Palimpsestes* et en suggérant un terme à chacun d'eux, nous donnerons un ou deux exemples pour chaque type proposé, avant d'apporter une définition provisoire de la citation iconique au cinéma.

a) Le transmimétique para-iconique

Nous pouvons forger à partir du terme *paratextualité* celui de *para-iconique*. Ce sera la relation entre les images d'un film et celles qui lui sont extérieures comme, par exemple, des plans de rushes non réutilisés, des affiches de film, des photos de tournage... ainsi que certaines images de la bande-annonce du film ou ce même type d'images concernant d'autres films, mais aussi les couvertures de livres ou bien encore toutes les reproductions d'œuvres iconiques (tableaux, photos, dessins...) sous formes photographiques, sur affiches. Un exemple nous est fourni dans *Une femme est une femme* (1960) dans la scène de café où Alfred tente d'obtenir les faveurs d'Angéla en lui montrant une photo (prise au tournage) qui le représente avec Émile, son mari, assis aux côtés de deux femmes.

b) Le transmimétique méta-iconique

Le concept *métatextualité* nous permet de former celui de *méta-iconique*. Il s'agirait de la relation de commentaire que les images d'un film entretiennent entre elles ou avec d'autres images : ce pourrait être, par exemple, un film comme *Tom Tom the Piper's Son* (1969) de Ken Jacobs, en raison des recadrages, des mouvements et des effets de caméra qu'a suscités le re-filmage d'un film muet du début du siècle. Mais ceux sont aussi les exemples de toutes sortes de films sur l'art, tel le *Van Gogh* (1948) d'Alain Resnais ou de films documentaires, tel que *Nuit et brouillard* (1956), du même cinéaste.

c) Le transmimétique archi-iconique

Le troisième type de relation, l'*architextualité*, nous donne notre troisième

concept, celui d'*archi-iconique*. Ce type de relation désigne l'image à un genre, à une classe d'images que les images présentes dans un film ne sont censées déclarer. Ce serait l'affaire du spectateur, du critique, de l'analyste d'en déterminer la nature. La perception de ce type d'image détermine l'attente du public et donc la réception du film.

d) Le transmimétique hypericonique

L'avant-dernier concept, l'*hypertextualité*, nous donne celui d'*hypericonique*. Cette relation s'établit entre les images d'un film et celles qui lui sont antérieures. Ces dernières ont servi de modèle de transformation aux premières et leurs formes peuvent relever de la parodie, du pastiche... mais d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. Ce seraient tous les exemples de remakes qu'ils soient parodiques (films de Mel Brooks) ou non (films de Leo Mac Carey ou d'Alfred Hitchcock) ou encore le cas de *Charlotte et son Jules* (1959) de Jean-Luc Godard, qui est à la fois une parodie du *Bel indifférent* (1958) de Jacques Demy et pastiche, par endroits, *La voix humaine* (1948) de Roberto Rossellini, tous deux adaptés au cinéma à partir de la pièce de Jean Cocteau intitulée *Le Bel indifférent*. Il peut s'agir aussi de films dont la composition des images prend pour modèle des tableaux, c'est le cas notamment des reconstitutions dans certains films qui se réfèrent à une ou plusieurs œuvres de peintre(s) comme, par exemple, à celle de Jacques Louis David dans le film *Napoléon* (1927) d'Abel Gance, ou à celle d'Arnold Böcklin dans les *Niebelungen* (1923-24) de Fritz Lang, ou encore à celle d'Amedeo Modigliani dans *Le Mépris* (1963) de Jean-Luc Godard.

L'intertexte n'est pas forcément un champ d'influences; c'est plutôt une musique de figures,

de métaphores, de pensées-mots; c'est le signifiant comme sirène.

Roland Barthes

e) Le transmimétique Inter-Iconique

Nous avons intentionnellement gardé la mention d'*intertextualité* pour la fin, car c'est à partir de ce concept que nous allons tenter de définir la citation iconique au cinéma. En important et en transformant ce dernier type de transtextualité repris par Gérard Genette à Julia Kristeva, comme nous venons de le faire pour les autres types de relations transtextuelles, nous le rebaptiserons *intericonique* afin de compléter définitivement notre tableau des pratiques transmimétiques iconiques.

5. Propositions pour une définition du transmimétique Intericonique au cinéma

Arrivé au terme de nos différentes pratiques transmimétiques, nous allons donner une définition du transmimétique intericonique avant d'aborder une de ses formes particulières, la citation iconique. Nous proposons de définir le transmimétique intericonique comme

la perception par le spectateur dans un film donné d'un autre film ou d'extraits d'autres films ou encore d'œuvres iconiques ou de fragments d'œuvres iconiques authentifiés, antérieurs ou contemporains à ce film, jusqu'à son montage définitif.

Cette définition provisoire est loin d'être complète (il conviendrait ultérieurement de préciser les notions de "perception", d' "œuvres", par exemple) mais elle permet de cerner de manière générale la notion d'intericonique dont plusieurs formes (la citation, l'allusion...) peuvent être à l'œuvre dans un film.

Dans le vaste répertoire artistique dans lesquels chaque cinéaste peut puiser ses sources et faire du *bricolage* sonore ou iconique, la po(i)étique transmimétique du film peut offrir à l'analyste un nouveau champ de recherche varié pour l'étude, par exemple, de telle ou telle forme intericonique de l'objet film.

6. Propositions pour une définition de la citation iconique au cinéma

Ayant choisi, dans le cadre de cet article, de porter notre intérêt sur quelques variétés de la citation iconique, dans l'œuvre filmique de Jean-Luc Godard (et plus particulièrement de 1957 à 1965) nous allons d'abord en rappeler les manifestations avant d'en proposer une définition, puis nous terminerons en donnant un exemple pour chacune des variétés retenues et nous analyserons l'une d'entre elles, non explicite, hybride et partielle, citée dans *Pierrot le fou* (1965).

La citation iconique se manifeste le plus fréquemment sous forme de copies d'œuvres originales. Ces reproductions surgissent, le plus souvent, sur des supports variés (affiches, cartes postales, écrans, couvertures ou pages d'organes de presse divers...). Les *représentations* d'œuvres originales ont généralement des supports naturels (cadre en bois pour un tableau, bronze, marbre ou bois pour une sculpture, par exemple).

Pouvant constituer un plan unique (gros plan, par exemple) ou apparaissant comme élément de décor, ces divers types d'emprunts iconiques peuvent être soulignés par différentes marques visuelles et/ou sonores.

Les marques visuelles peuvent se distinguer grâce au cadre formé par les limites du support pour des photographies,

des affiches ou encore par des indices spatiaux pour les images d'un film (façade d'un cinéma, personnages entrant dans une salle de cinéma...). Les marques sonores sont soulignées parfois par un personnage faisant allusion à l'œuvre citée en voix-in ou en voix-off (mention du titre de l'œuvre avec ou sans mention du nom de l'auteur).

Au terme de ces premiers éléments nous proposons de définir provisoirement la citation iconique comme

(une partie d') une reproduction (parfois d'un original) d'une œuvre iconique authentifiée, fixe ou animée, avec ou sans marque(s) (support visible, allusion sonore...) présente partiellement ou dans sa totalité dans une ou plusieurs images d'un film.

Cette définition peut être précisée, notamment du point de vue de la perception du spectateur. Nous postulons, dans le cadre de l'analyse, un spectateur idéal, au sens où l'est tout analyste capable de (presque) tout percevoir; car même en étant conscient des intentions d'un auteur, des éléments peuvent toujours lui échapper. Il n'y aura ainsi de citation iconique que d'image perçue et donc nommée comme telle, une fois que l'authenticité de cette image aura été reconnue.

Notons enfin que la présence de la bande sonore (paroles en voix-in, voix-off, musique) ainsi que la mise en scène ((re)cadrage, montage, collage...) pourront être susceptibles de changer ces formes intericoniques en d'autres figures comme la parodie, le commentaire, le pastiche, le travestissement sérieux, satirique..., figures qui, parmi d'autres, pourront être proposées au terme de chaque analyse spécifique.

7. Variantes de cita-

tions iconiques dans l'œuvre filmique de Jean-Luc Godard (1957-1965)

Si l'on a en mémoire la définition de la citation dans un texte écrit (donnée au début de cet article)³⁷ et où les guillemets servent de marques explicites, la référence n'étant pas indispensable pour reconnaître qu'il y a citation, la situation pour la citation iconique au cinéma est quasi-similaire.

En effet, lorsqu'il s'agit d'un extrait de film ou de tout autre emprunt iconique fixe (tableau, photo...), il est très rare, voire impossible de ne pas en percevoir l'apparition que les limites de l'écran de la salle de cinéma, celles du support des œuvres citées ou celles du cadre de l'œuvre originale soient ou non absentes³⁸.

Autrement dit, quelles que soient les images, fixes ou animées, citées dans un film, la présence même de ces images vaut comme marque relevant de divers degrés de littéralité.

Dès lors, le degré de littéralité le plus fort et celui le plus explicite pour une citation iconique au cinéma correspondra à une œuvre montrée dans sa totalité, avec les marques délimitant son cadre et avec le nom de l'auteur, voire une référence quasi complète au titre. Un exemple nous en est donné dans *Le Petit soldat* (1960) dans la longue scène de séance photographique; Véronika montre la page d'un ouvrage sur la peinture où se trouve la reproduction d'un tableau de Paul Klee intitulé *L'Acteur*

et dit à Bruno: *Regardez, un acteur*" et celui-ci de lui répondre *Ah oui, un Klee*.

A l'opposé de ce cas de figure, peut-on mentionner celui de la citation iconique non littérale et non explicite. C'est, par exemple, dans *Tous les garçons s'appellent Patrick* (1957), la reproduction recadrée en très gros plan intitulée *Portrait de Paul enfant* de Pablo Picasso : elle surgit soudain pendant le dialogue entre Charlotte et Véronique qui n'y font aucune allusion.

Entre ces deux cas de figure qui ont plusieurs variantes, existent, avec divers types de références plus ou moins explicites, la citation iconique semi-explicite et non littérale et celle semi-explicite et littérale.

Pour la première, un exemple intervient dans *Pierrot le fou* (1965), lors de la fuite de l'appartement de Marianne: dans une série de tableaux recadrés et montés, à la suite, simulant deux champs-contre-champs, l'un d'eux, surgissant à deux reprises, avec un recadrage, représente *Pierrot au masque* de Pablo Picasso, tandis qu'on peut entendre, en son off, à chaque fois couvert par les voix de Marianne et de Ferdinand-Pierrot, les notes au piano de la chanson *Au clair de la lune* qui, lors de la première apparition, sont celles qui correspondent aux paroles *mon ami Pierrot*.

On peut mentionner, pour le deuxième cas, l'exemple de l'affiche du tableau d'Auguste Renoir que Patricia met sur un mur dans *A bout de souffle*: après avoir trouvé un emplacement, puis demandé à Michel si l'endroit était bien choisi et s'il ai-

37 - Nous en rappelons les termes, c'est la plus explicite et la plus littérale, avec guillemets, avec ou sans référence précise (*Palimpsestes*, op. cit. p. 7.).

38 - Par contre, il est plus difficile de repérer, pour un œil non averti, toutes sortes de citations iconiques présentes à l'intérieur d'un plan, voire d'un plan séquence lorsqu'elles ne "semblent" pas faire l'objet principal de la mise en scène, même si nous savons combien les cadrages sont pourtant la marque du style de la plupart des grands cinéastes et que la présence d'une citation iconique, dans le champ de la caméra n'est, pour ainsi dire, jamais due au hasard.

mais l'affiche, elle ajoute : *C'est un très grand peintre, Renoir* sans indiquer le titre de l'œuvre (*Portrait de Mademoiselle Irène*).

Nous terminerons l'énumération des six variantes de citations iconiques retenues ici par les deux dernières dont une est explicite et non littérale, et l'autre non explicite et littérale. Parmi les premières, c'est l'exemple, donné plus haut (milieu du chapitre 3), d'une partie du tableau (*Le Café le soir*) de Van Gogh cité dans *Pierrot le fou*. Quant à l'autre exemple, qui relève de la dernière variante, il nous est encore fourni dans *Pierrot le fou* : il s'agit du tableau *Les Amants* de Pablo Picasso recadré en très gros plan pour montrer le visage des personnages, à la fin de la scène de "bagarre" dans la station-service, tandis que l'on entend les paroles suivantes prononcées en off par Marianne et Ferdinand-Pierrot: M : *Totalement*, P/F : *Tendre est la nuit*, M : *C'était un roman d'amour*.

8. La Blouse roumaine et Le Petit soldat:

Le règne de l'histoire va si loin que l'image, instance que l'on dit constitutive au cinéma, s'efface (...) derrière l'intrigue qu'elle a elle-même tissée, et que le cinéma n'est plus qu'en théorie art des images (...) on ne retient d'un film que son intrigue et au mieux que quelques images.

Christian Metz

Quels que soient les avatars de la peinture, quels que soient le support et le cadre, c'est toujours la même question : qu'est-ce qui se passe, là ? Toile, papier ou mur, il s'agit d'une scène où il ad- vient quelque chose (...) Aussi faut-il prendre le tableau (...) pour une sorte de théâtre à l'italienne : le rideau s'ouvre, nous regardons, nous attendons, nous recevons, nous comprenons; et la scène pas- sée, le tableau disparu, nous nous souvenons : nous ne sommes plus les mêmes qu'avant : comme dans le

théâtre antique, nous avons été initiés...

Roland Barthes

Nous allons à présent tenter de mon- trer, à travers l'analyse d'un exemple pris dans *Pierrot le fou*, le travail de la citation tant dans sa mise en scène que dans les si- gnifications qu'elle suscite dans sa récep- tion.

En fait, il s'agit d'une imitation par reproduction et par procédé de collage avec personnage (Marianne, interprété par Anna Karina) et motif iconique.

La scène se situe au début du film dans l'appartement où Marianne, tout en chantant, va, vient, et s'arrête devant diver- ses reproductions (affiches, cartes postales représentant, la plupart, des tableaux). Composée de onze plans, cette scène s'in- scrit dans une séquence globale de vingt- quatre plans avant que le couple Ferdinand- Pierrot/Marianne ne quitte Paris vers le Sud.

Le passage choisi est celui qui mon- tre un endroit dans l'appartement où Ma- rianne s'arrête à deux reprises: c'est près de la porte, où se trouvent l'une à côté de l'au- tre, une partie de l'affiche du film *Le Petit soldat* et une reproduction sur format carte postale représentant *La Blouse roumaine*, sur fond rouge, de Henri Matisse.

Une fois après avoir commencé à chanter en s'adressant à Ferdinand-Pierrot (les paroles disent qu'elle ne lui a jamais promis de l'aimer toujours...), Marianne se dirige derrière un paravent et repart, une robe blanche à la main, vers la porte: on peut apercevoir l'affiche en noir et blanc qui laisse apparaître le début d'un dessin avec les lettres *LE PET...* et le tableau re- présentant une jeune femme en blouse blanche avec des motifs sur les manches lé- gèrement gonflées.

Lorsque Marianne s'arrête dans le cadre de la porte, elle se trouve, pour nous, à gauche du mur sur lequel se trouvent les deux reproductions, tandis qu'elle regarde si la robe lui va (continuant à chanter, après avoir dit qu'ils ne se sont jamais promis de s'aimer pour toujours se connaissant l'un l'autre), la pose près d'elle et retourne près de Ferdinand-Pierrot (il est en train de manger sur le lit près du paravent), lui caresse la tête et ressort de la chambre après s'être arrêtée une dernière fois dans le cadre de la porte (s'appuyant sur l'autre mur, à sa droite, sur lequel, hors champ, se trouve une reproduction de la *Baigneuse* assise d'Auguste Renoir, sur format carte postale) le cadrage ne laissant ainsi plus apparaître que le tableau de Henri Matisse.

Au terme de cette description, plusieurs intentions sont soulignées dans la mise en scène du motif de la robe blanche et de ces deux citations para-iconiques, l'une, littérale et non explicite (le tableau), l'autre, non littérale et semi-explicite (l'affiche) : associer Marianne au motif d'une robe blanche et à ces deux citations, les paroles, prononcées à ce moment-là, disant l'impossibilité de l'amour entre eux et faisant allusion à sa personnalité incompatible avec celle de Ferdinand-Pierrot.

Or, une difficulté subsiste : faut-il croire Marianne à ce moment-là ou lorsqu'elle s'arrête, la tête contre le mur, près du tableau d'Auguste Renoir - le visage de Marianne associé au regard innocent de la jeune fille fonctionnerait comme symbole de l'autre versant de sa personnalité - chantant un amour qui sera éternel.

En fait, l'ambivalence des sentiments soulignée ici, comme nous le verrons plus loin, vise à rappeler la duplicité de Marianne qui sera métaphorisée à d'autres moments dans le film et qui est annoncée dès le début de cette scène d'appartement : lorsque la jeune femme va dans la cuisine, elle est associée à une affiche représentant *Femme devant le Miroir* de Pablo Picasso (plusieurs armes sont appuyées contre le mur montrant cette reproduction) devant laquelle elle s'arrête longuement pour prendre de l'eau³⁹.

Ainsi, l'épisode de la porte, pendant la chanson, n'est lui-même non seulement qu'une autre manière de signifier le caractère versatile de Marianne, mais le tableau et l'affiche, associés à la jeune femme et à la robe blanche qu'elle pose près d'elle, sont aussi des indices sur le dénouement final du film.

En effet, l'affiche, loin de n'être qu'un acte gratuit, voire de complaisance de Jean-Luc Godard envers lui-même (autocitation d'un film tourné antérieurement par l'auteur), fonctionne, près du tableau de Henri Matisse et de Marianne avec la robe blanche, comme un signe iconique référentiel riche en significations :

- comme référent pictural, car il rappelle que Bruno, le personnage principal du *Petit soldat*, comme celui de *Pierrot le fou*, aime la peinture, en particulier, celle de Paul Klee (telle couleur du ciel lui évoque une de ses œuvres), de Vincent Van Gogh (il cite un passage de son journal et le trouve supérieur à Paul Gauguin), il s'apprête, d'ailleurs, à acheter *trois petits Mo-*

39 - Lorsque Marianne entre dans une autre pièce et se regarde devant un miroir, elle chante les premiers moments heureux de leurs amours; quant à sa duplicité, elle est rappelée, par exemple, après cette scène, dans deux des quatre tableaux (citations non explicites non littérales) formant la série des champs-contrechamps : intercalés par le montage entre deux représentations différentes du *Pierrot au masque*, sont montrées, recadrées en très gros plan, le visage de la *Baigneuse* et celui de la jeune femme de *La Blouse roumaine*. Un même effet sera recherché, plus tard, avec un tableau de Marc Chagall et un autre de Pablo Picasso.

digliani, car il est sur le point de monter une galerie...

- comme référent filmique commun à l'actrice Anna Karina qui y interprète Véronika, personnage symbolisant déjà la duplicité, car c'est à cause d'elle que Bruno (il en tombe amoureux lorsqu'il la voit avec un homme dans la rue qui lui offre un jouet, un petit chien sautillant)⁴⁰ sera tenu prisonnier par des membres du FLN qu'elle fréquente. Quant à la robe blanche, image de l'inconstance et de la tromperie (elle fonctionne de la même manière dans *A bout de souffle*), elle a un sens métaphorique révélant une liaison avec un amant, celui-ci étant l'homme au jouet, celui qui apporte *l'appareil électrique* avec lequel Bruno sera de nouveau torturé.

Quant à *La Blouse roumaine*, également liée au caractère versatile de Véronika et plus particulièrement à son impondérabilité et à sa superficialité, elle fonctionne comme référence à la personnalité du personnage: le lendemain matin de la nuit passée avec Bruno, elle s'habille pendant que dans la rue il se sort de justesse d'un piège où les services secrets français voulaient le faire tomber en acceptant, à contrecœur, de tuer un membre du FLN; quand il revient dans l'appartement, Véronika, déjà habillée, porte une robe blanche avec des manches légèrement gonflées et des motifs décoratifs similaires à ceux représentés dans le tableau de Henri Matisse; pendant qu'elle continue à se peigner, Bru-

no lui dit qu'il devient lâche et, parlant de son visage qui ne correspond pas à l'idée qu'il s'en fait de l'intérieur, il demande à la jeune femme ce qui est le plus important pour elle : *L'intérieur ou l'extérieur* ? Elle ne répondra pas, mais par contre, quand, plus tard, il aura réussi à échapper à ses geôliers, viendra chez elle et lui demandera si la *robe* (blanche) *mignonne* qu'elle porte est un cadeau du type au jouet et si elle a couché avec lui, elle répondra par l'affirmative, ajoutant que, ça n'a pas d'importance.

En résumé, la mise en scène choisissant d'associer Marianne au tableau d'Auguste Renoir, à droite, puis à celui de Henri Matisse et à l'affiche, à gauche, (symbolique chrétienne du bien et du mal) fonctionne en tant que référent commun par juxtaposition et par analogie, c'est-à-dire comme association d'une actrice à l'image d'un personnage joué par elle dans le passé, comme image-métaphore du nouveau personnage qu'elle incarne et comme indice sur plusieurs éléments du récit à partir desquels l'histoire de *Pierrot le fou* va se constituer: le trafic d'armes auquel est liée Marianne, sa mort, comme celle de Véronika, la torture que va subir Ferdinand-Pierrot par sa faute, plus tard.

Ajoutons que l'autocitation, ici, fonctionne aussi comme indice d'une multitude d'autres autocitations qui parsèment le film et qui constituent autant de variations sur certains des motifs qui viennent d'être analysés. Enfin, le choix du cadrage mon-

40 - Si l'on pense à l'expression *sauter comme un jeune chien* signifiant "avoir un comportement désordonné", l'image de ce cadeau offert à Véronika devient un indice métaphorique de sa personnalité. Dans *A bout de souffle* (1959), c'est également dans ce sens qu'est utilisée la phrase-titre d'un ouvrage de Dylan Thomas lorsque Patricia demande à Michel s'il connaît le livre de cet auteur intitulé *Portrait de l'artiste en jeune chien*. D'ailleurs, dans ce film, comme dans de nombreux autres films de Jean-Luc Godard, des exemples de locutions verbales transposées à l'image comme métaphores du caractère des personnages sont une constante (Voir, à ce propos, notre article intitulé "A bout de souffle (1959), ou l'attraction du montage en jeu", *Les cahiers du CIRCAV* (5), "L'image et le corps", GERICO, université de Lille 3, 1994, p. 199-216).

trant l'affiche tronquée *LE PET*... ne semble désigner qu'une analogie partielle entre Ferdinand-Pierrot et Bruno : en effet, si Bruno finit par retrouver le "temps de la liberté", Ferdinand-Pierrot préférera se donner la mort, plutôt que de renoncer à son idéal d'absolu.

Au terme de cette contribution à une réflexion sur le phénomène citationnel au cinéma, nous laisserons la parole à Christian Metz qui, en 1966 ⁴¹, consacrant une étude sur la narration filmique, écrivait des films de Jean-Luc Godard qu'ils étaient la meilleure illustration d'une invention narrative et d'un cinéma du plan qui sont *sensibilité, poésie, fantaisie, observation avant d'être cinéma*. Et il ajoutait que ce que le cinéaste nous présente à travers *l'interces-*

sion (pour lui nécessaire) de la conscience-de-faire-un-morceau-de-cinéma, c'est finalement un récit qui a retenu (...) un grand poids de monde a-filmique... l'amour, la politique, le gangstérisme, la société contemporaine... Quant à la passion du cinéma et de l'image, Jean-Luc Godard, deux ans plus tôt, disait par rapport à la littérature que

Le cinéma jouit de plus d'avantages, on peut se permettre infiniment plus (...) de jouer sur plusieurs plans (...). On possède une matière avec l'image, la parole peut lui en retirer si elle est trop riche, lui en apporter si elle est trop pauvre (...)Je peux tout mettre sur mon écran" ⁴².

Ivàn BAKONY,
École Supérieure Estienne.

41 - Voir Christian Metz, "Le cinéma moderne et la narrativité", *Cahiers du cinéma* (185), "Roman et film : problèmes du récit", 1966, p. 42-66 (passage cité, p. 52).

42 - Voir *Les lettres françaises* (1029, 14 Mai 1964, p. 9 (entretien avec Raymond Bellour).

**Variations sur le cinéma
et quelques notes de piano
- en bas de page**

par Lisa BLOCK DE BEHAR

Depuis longtemps, Christian Metz pensait revenir au Rio de la Plata qui était devenu le nord paradoxal de son aventure. Il aurait navigué à nouveau à bord du «célèbre bateau Buenos Aires-Montevideo qui fait rêver et délirer tous les intellectuels d'Europe», comme il me le disait, il y a des années, dans une de ses premières lettres. Il aurait parcouru une fois encore la vieille ville; du trottoir, il aurait deviné au passage des mouvements presque inquiétants dans les conventillos(*) séculaires, trop séculiers; il aurait entrevu le mystère des persiennes et des jalousies déglinguées qui tremblent dans le vent sans se fermer : sensible au pouvoir suggestif des zaguanes dans la pénombre, impénétrables, il imaginait dans ces passages ambigus, ni dedans, ni dehors, des silhouettes cachées dans le noir. Il ne lui serait pas venu à l'esprit d'aller au cinéma. Il avait prévu une nouvelle traversée jusqu'à Buenos Aires, jusqu'à la grande ville, il aurait marché encore une fois, plus pressé, au rythme du trafic urbain, du vertige quotidien, de la milonga ou du tango nocturne jusqu'au petit matin.

(*) Littéralement: «petits couvents», anciennes demeures depuis longtemps transformées en habitations collectives, pauvres et misérables.

(**) En français dans le texte (N. du T.)

Il était capable de reconnaître toutes les interprétations, il se répétait à lui-même les vers, il collectionnait les versions - Gardel - bien entendu -, il prenait plaisir à l'inflexion des voix, aux bandonéons, aux silences : «Manzi ? Eladia ? Susana ?», si familiers. Il avait une connaissance peu commune de la musique «typique» du Rio de la Plata et comprenait les nuances, même les plus fines, des «paroles», dans une langue qu'il fit sienne en toute propriété avec ses sous-entendus, ses traits d'ironie, le sarcasme portègne.

*Un jour, il eut l'occasion de s'intéresser, entre autres, à Felisberto Hernández (1902-1963), pianiste, narrateur uruguayen qui accompagnait les films muets au piano dans les salles de cinéma tant à Montevideo que dans les provinces uruguayennes et argentines. Dans une de ses dernières lettres (11 mai 1993) Christian fait une de ces remarques humoristiques que son attentive affection multipliait : «J'ai été content que tu sois contente de Washington, et aussi de Felisberto Hernández, dont tu dis qu'il fut pianiste de film muet dans les salsa de Montevideo. L'ordinateur fait ses propres blagues...(**)*

"Un implicite corrélat pessimiste suggère que le cinéma ne peut pas tout dire, ainsi, on pense souvent au film comme s'il était encore - dans tous les sens du mot - muet "

Christian Metz

«Le cinéma de mes souvenirs est muet»

Felisberto Hernández

Il y a plus d'une décennie, quand la théorie défendait les *définitions*, quand celles-ci semblaient encore définitives, la fiction de Felisberto Hernández m'avait intéressée pour examiner «les *limites* du narrateur». Aujourd'hui, alors que les limites et les fonctions paraissent moins inévitables, que la rigueur de méthodes et de systèmes solides est soumise à des dispositifs d'une invention intellectuelle discutable, je tenterai d'orienter l'examen de son oeuvre dans un autre sens, peut-être dans le sens contraire.

Pourquoi, après interprétations et énumérations, travaux de thèse et de synthèse, la fiction de Felisberto continue-t-elle à nous mettre mal à l'aise ? Il est encore difficile d'expliquer un certain inconfort que la fréquentation de ses textes ne nous a pas permis de surmonter et d'éviter le malaise par des catégorisations génériques abondantes qui souvent le dissimulent en l'enrôlant sous des rubriques fantastiques, essayant ainsi de faire entrer dans la norme le trouble de ses mystères plus qu'insondables, routiniers. Je me demande même comment aborder un «ordre du discours» qui chiffre dans le désordre une de ses clés. Tous ses thèmes ont déjà été étu-

diés, presque toutes ses craintes ont été considérées et cependant, comme s'il y avait une pièce en moins ou en trop, le puzzle n'en finit pas de se composer, le jeu ne joue pas, comme cela se passe avec la description qui ne peut épuiser ce qu'elle décrit, «il aura toujours un coin, un détail, une inflexion d'espace ou de couleur à rapporter»¹. Peut-être est-il nécessaire d'affirmer une fois de plus que c'est l'ancienne rivalité entre voir et décrire, l'indécise *co-action* de ce qui se montre et de ce qui se dit, le conflit entre les sens et le sens, cette vieille dispute aujourd'hui au point de conciliation, qui garde le débat ouvert sur le discours de Felisberto.

Dans ses contes, comme dans le conte «El acomodador» quelqu'un qui illumine de son propre feu -comme on dit, de son feu follet - ses divers points de vue «au travers de portes entrouvertes», le narrateur rend explicite sa fonction discursive et ses accidents: ses doutes, ses distractions, ses faux pas et ses lacunes; plus d'une fois il note ses difficultés philosophiques et grammaticales: «*Quelqu'un m'a dit "Vous ne savez pas écrire correctement". Alors, j'ai commencé à étudier la grammaire. J'ai voulu comprendre le verbe. On aurait dit qu'il n'était rien d'autre que d'action; mais on a recours au verbe même quand on ne bouge pas, et même quand on est mort.*»² Il n'y a pas de doute : le verbe raconte et le narrateur propose le constat, la constante, de son recours à des verbes délocutifs, d'opinion, de remémoration, de sentiment, verbes que la tradition critique a appelés «verbes prismatiques»³ ou de «réfraction»⁴, et il n'est pas étonnant que ces *verba dicendi* ou, selon Christian Metz, en

1 - R. Barthes. «L'effet de réel». *Communications* (11), Paris, 1968.

2 - Felisberto Hernández. *Obras completas*, tome III, Arca Calicanto, Montevideo, 1988, p. 169.

3 - H. Hatzfeld. *Estudios sobre el barroco*, Gredos. Madrid, 1972.

4 - L. Spitzer, *Lingüística e historia literaria*, Gredos, 2^e éd. Madrid, 1968.

termes plus précis, verbes déclaratifs ⁵, soient identifiés par des appellations figurées provenant du domaine de la vision.

C'est cette fusion de *voir et dire* - dans le mot, la figure, l'image - qui réclame la plus grande attention, aussi bien dans l'oeuvre de Felisberto que maintenant, alors qu'on a perdu la foi perceptive. Le narrateur dit qu'il voit, il dit qu'il rêve, il dit qu'il se souvient, il dit qu'il pense, il dit qu'il raconte et conforme ainsi toutes ses impressions à l'évènement de la diction: le texte se replie comme on plie un tissu; tout plissé qu'il soit - tout pli vient d'un *pli* ⁶ - il explique: il expose et s'expose, il dévoile et voile; celui qui dit qu'il dit renforce la duplicité de la parole en marquant la distance qui le sépare d'un extérieur posé comme supposé où il se trouve enfermé au dehors et attentif, en revanche, à une intériorité d'où, contradictoirement, il sort à la recherche de souvenirs revus par des voies d'une visibilité variable.

Par cette fuite ambivalente vers un fond qui est pur intérieur, intimidé par le flou d'un «théâtre des ombres», l'oeil pénètre l'intimité dans la pénombre, le souvenir n'est pas net, l'accès n'est pas sûr, on avance à tâtons comme dans l'obscurité d'une salle de cinéma avec la crainte de trébucher, d'interrompre, de ne pas voir ou d'empêcher de voir. L'oeil ne vise pas, il divise; il ne peut pas se soustraire aux restrictions

des espaces étanches, il observe une juridiction territoriale en la séparant du reste, fracturant des parties qui tendent à se désagrèger et à s'éclaircir, seulement en partie: tout se passe comme si une cloison invisible mais étanche les maintenait totalement isolées. ⁷ Comme dans une *épokhé* différente, séparée par une coupure ou deux, le discours reste entre parenthèses.

Au cinéma, il n'est pas facile d'imaginer l'usage des parenthèses. Le texte de Felisberto les utilise à sa manière, éclairant à peine, comme avec la lumière oblique d'une lanterne; son narrateur ouvre souvent la parenthèse, mais comme s'il n'existait qu'une seule des deux parenthèses, la première. Il établit une marge d'intériorité, il marque une ouverture pour glisser la visibilité jusqu'à un réduit interstitiel, laissant des trous dans l'écriture où se précipite le vertige de l'évocation qu'il ne termine pas, où elle reste en suspens; un précipice textuel seulement pour une parenthèse qui s'ouvre et ne se ferme pas, pour un éclaircissement qui s'annonce et ne se produit pas. Avec ces incisives (première fracture) inachevées (nouvelle fracture), ces ressources verbales et typographiques qu'ignore le cinéma produisent un intervalle momentané sans tenir pour achevée la fissure indécise d'une digression; durant ce laps de temps, la voix murmure avec la discrétion des lieux clos - qui oserait parler dans un cinéma ? - sussu-

5 - C'est Christian Metz qui a remarqué l'intérêt de les classer comme : « "déclaratifs", mieux que "verba dicendi", dire, affirmer, prétendre, déclarer, etc., ces verbes qui vont suivis d'une proposition complétive, et qui, dans une conception pragmatique-générative, seraient pour toute phrase de superficie les "encastres" plus profonds, "Aujourd'hui il fait beau" renvoie à "Quelqu'un dit qu'aujourd'hui il fait beau". J'ai l'impression, en résumé, que c'est une notion syntactico-rhétorique alors que dans la tradition latine les "verba dicendi" forment une catégorie majoritairement sémantique, qui ne se définit pas par des contraintes frastiques aussi précises.» (Lettre du 20 septembre 1989).

6 - Gilles Deleuze. *Le pli. Leibnitz et le baroque*. Minuit. Paris, 1988. p. 16.

7 - Christian Metz. *Essais sur la signification au cinéma*, tome I. «A propos de l'impression de réalité au cinéma», Klincksieck, Paris, 1968.

rant comme si on prenait soin d'un malade pendant qu'on tire les rideaux d'une porte vitrée, presque en cachette.

Une imagination verbale visuelle

Si l'auteur délègue habituellement au narrateur l'articulation des actions et des noeuds de cohérence, le dilemme de Felisberto, ou plutôt de son lecteur, est celui de qui se débat entre des langages aux connexions différentes. Il raconte un cinéma où le narrateur n'apparaît pas, un homme invisible qui décrit les événements comme s'il présentait des images sur un écran qui le cache. Les formes verbales ne réussissent ni à contenir les débordements visuels d'un trop-plein de souvenirs, ni à émousser la finesse de distractions inattendues. L'apparence des objets est peu nette, abandonnés qu'ils sont dans des angles où tombe une lumière filtrée comme à travers une vitre fumée, ni transparente ni opaque, entaillée, biseautée. Exposés à (ou dans) la fragilité des vitrines qui abondent dans les salles décrites par ses récits, ils révèlent une *trans-apparence* spectrale. Hors de l'organisme et de sa vie, *in vitro*, le souvenir reste en mémoire, un objet enregistré, un *record*, dans les deux cas. Cette condition contradictoire de la vitre est frappante: une fragilité qui protège facilement ou une protection qui se brise; on peut la voir des deux manières. Pour le narrateur de *Las Hortensias*, comme pour les autres narrateurs de Felisberto, la vitre est matière première. Horacio, son protagoniste, l'élabore

dans des digressions qui laissent la réflexion entre parenthèses: «(Le fait de voir les poupées dans des vitrines est très important à cause de la vitre; cela leur donne une certaine qualité de souvenir.)»⁸. L'invisibilité cassante de la vitre fait ressortir cette *trans-apparence* du souvenir: ce n'est pas le vécu, mais ses restes, conservés dans une image retouchée; c'est ce qui reste, la relique que l'auteur *garde* («garder» est une certaine manière de regarder) dans une vitrine ou sur une photo, toujours derrière une vitre. Le cinéma enregistre la vérité du souvenir, «je l'ai vue de mes propres yeux», cependant, cette évidence est seulement une partie de la vérité, c'est voir en partie(s); avec ces parties se constitue la fiction. C'est aussi à cause de cette partialité obligée que «tout film est un film de fiction»⁹, - car l'oeil qui voit est le même que celui qui ment¹⁰, et dans cette mystique paradoxale et fragmentaire, mirage et vision, mention et mensonge coïncident.

Ce n'est pas seulement la disposition cinématographique de l'imagination verbale visuelle chez Felisberto qui a fourni les meilleurs arguments pour expliquer les irrptions d'une discontinuité narrative étrange, cette modalité contradictoire de la cohérence, qui, en supposant des procédés décisifs de cutting ou montage, font place à une successivité différente où ce qui compte le plus, c'est la surprise de la succession et non la continuité de ce qui est survenu.

Naguère, un philosophe qui fait de la vision et de ses machines le sujet de sa réflexion disait que «L'imaginaire, c'est le

8 - Felisberto Hernández. «Las Hortensias». Dans *Obras completas*. tome II. p. 153.

9 - "Au théâtre, Sarah Bernhardt peut me dire qu'elle est Phèdre ou bien, (...) elle me dirait, comme dans certain théâtre moderne, qu'elle est Sarah Bernhardt.(...) Au cinéma, elle pourrait aussi me tenir ces deux sortes de discours, mais ce serait son ombre qui me les tiendrait (ou encore, elle me les tiendrait en son absence)" "Tout film est un film de fiction." Ch. Metz. *Le signifiant imaginaire*, Christian Bourgois, Paris, 1977. p 63.

10 - *L'oeil qui ment*. Film de Raúl Ruiz. Paris, 1993.

fragmentaire»¹¹. Cette manière d'imposer les atteintes à la cohérence par une imagerie de fracture, de montage, de coupes et de juxtaposition légitime une crise ou une critique de la logique ordinaire, ordonnée, par la simple acceptation de la continuité en tant que raison du fortuit; elle est cause d'une juxtaposition suffisante qui fonctionne grâce à une mécanique de compartiments encadrant la vision selon une discontinuité photographique.

Le souvenir ou l'enregistrement se montre en spectacle, comme exposé à l'écran; il est cadré ainsi dans une position encadrée, rigide, qui découpe l'action narrative, l'englué, l'arrête; le temps, ralenti, se réserve tout l'espace, lentement. Plus que la curiosité, c'est la stupeur qui traîne le fil du conte; au lieu d'un développement, c'est une description qui résoud, rhétoriquement, dans le temps, le défi de l'espace, la provocation du regard et «*les privilèges de la vue*» - dirait un poète citant un autre poète¹² - en des exercices modérés d'*ekphrasis*, c'est-à-dire dans des descriptions qui mettent en valeur un second degré de la réalité, une réalité qui se présente seulement sous les espèces de l'artifice ou de la représentation.

De la même manière que les écrivains classiques se figeaient dans la contemplation des grandes oeuvres et de cette façon figeaient le discours, interrompant le déroulement de la narration pour

décrire leurs modèles en tirades brillantes, faisant place à des illustrations contextualisées mais indépendantes, décrivant statues, tableaux, frises et fresques, la contemplation dans les contes de Felisberto apparaît différée, différente, comme découpée et conservée en prises photographiques, une fraction d'espace dans une fraction de temps, des images - «sages comme une image» - ou des images cinématographiques, un rêve en mouvement, mais incorruptibles comme les figures qu'inventait Morel¹³ pour s'assurer une éternité au moyen d'une image interposée. «*Je crois qu'un film doit être précédé - dit Wim Wenders - par un rêve, soit un vrai rêve dont on se souvient au réveil, soit un rêve éveillé.*»¹⁴

On sait que c'est à partir des fonctions «notables» de la description littéraire que Barthes s'intéressa à comprendre «l'effet de réel».¹⁵ Il vaut la peine de souligner que, pour sa part, bien des années avant, quand Felisberto évoque le temps où il allait au cinéma non plus comme pianiste mais uniquement en spectateur, il énonce à son tour ce qu'il entendait par «*l'effet du cinéma*»¹⁶. Un effet qui, pour lui, ne passe ni par l'expédient d'une vérité présumée, ni par les règles culturelles ou génériques conventionnelles qui assurent la vraisemblance de réalismes divers, sinon par une fixation éminemment sensuelle, et souvent visuelle¹⁷, qui se prolonge au delà de la

11 - Entretien avec Paul Virilio. Hors Cadre, (4), *L'image. L'imaginaire.* Paris, printemps 1986.

12 - Octavio Paz citant Gongora, *Los privilegios de la vista*, Arte de Mexico, FCE, Mexico, 1987.

13 - Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, Buenos Aires, Emecé, 1940.

14 - W. Wenders, *The Act of Seeing. - la vérité des images*, L'Arche. Paris, 1991.

15 - R. Barthes, «L'effet de réel, *op. cit.*»

16 - F. Hernández, *Obras completas*, tome II, «Fragments» dans «Textos afines (en el cine)», *op. cit.* Montevideo, 1982.

17 - R. Barthes, «Sagesse de l'art». "Cy Twombly, *Paintings and Drawings*", Whitney Museum of American Art. 1979. Dans *L'obvie et l'obtus, essais critiques III*. Seuil. Paris, 1982.

contemplation de l'écran : «*Il m'était resté dans le sang tout le luxe et le lent déroulement de ce film*». A la sortie du cinéma, le narrateur, le pianiste, le spectateur éprouvent la certitude d'une fixation accumulée, d'une fixation triple ou multiple qui engage d'abord le regard - quelqu'un qui reste fixe - dans des images fixées en photos, des photos fixées à la surface de films en guise d'albums, ou de la fixation d'un spectateur sédentaire qui, imperturbable, fait face au mouvement qu'est le cinéma. «*Au cinéma, l'impression de réalité, c'est aussi la réalité de l'impression, la présence réelle du mouvement*». ¹⁸ Il ne s'agit pas de proposer une filiation fantastique de plus mais d'observer un monde fait à son image, de donner lieu à un photo-cinéalisme qui informe un réalisme différent, lequel se distingue par une distance verbale qui s'appuie sur la mimésis d'une image antérieure devenue intérieure. Le prestige, la présence du modèle dans l'atelier d'antan ou l'austérité de l'image gelée, gélatineuse, dans le laboratoire d'à présent, accède non sans réserves à la conversion narrative, à la version verbale, *en engageant* aussi la référence, comptant avec son existence, la donnant pour certaine et en même temps la rendant suspecte : la photo, le film sont des documents mais l'épreuve n'est qu'une copie, partielle de surcroît. Cet engagement ambivalent contracté avec une instance antérieure adhère à un référent qui-fut-là, mais, pour produire «l'impression de réalité», il est indifférent que la référence copie un objet quelconque ou qu'elle copie une copie (picturale, sculpturale, photographique, cinématographique). Dans les deux cas, elle ne cesse d'être objet de référence.

Une fois de plus, il faudrait donner raison à Platon quand il considère l'artiste comme un auteur au troisième degré parce que son oeuvre copie une oeuvre qui est déjà une copie, comme un imitateur au troisième ou quatrième degré, si le philosophe avait prévu la profusion mimétique contemporaine, la multiplication des copies originales où doublée plusieurs fois la réalité s'égare.

Barthes disait que pour commencer à écrire, il est nécessaire, à titre de rite initial, que l'écrivain transforme d'abord «le réel» en un objet peint, cadré ¹⁹. Appliquant de même, avec la plus grande sévérité, cette nécessité initiatique à d'autres instances de la réalisation, Felisberto entre dans une esthétique en vigueur qui fait du cadrage sa vision, élevant le réel au carré, anticipant jusqu'à l'exagération les excès de cette télé-réalité ²⁰ qui cadre tellement que rien ne reste à l'écart de l'oeil de verre panoptique des caméras et des téléviseurs. Bien qu'elles soient lumineuses, on ne remarque pas ce que miment les pantomimes dans l'obscurité d'intérieurs infinis. C'est pourquoi ce que limitent les limites n'importe plus. Les fenêtres se ferment et tout ce qui arrive arrive non à soi mais à/sur des écrans. «*Ce qu'il y a de mieux dans les musées, ce sont les fenêtres*» ²¹. Cette affirmation vient d'un peintre qui admire le paysage ou qui parodie Leon-Battista Alberti quand il instaure la contemplation d'un tableau comme une fenêtre ouverte sur le monde. On l'a dit : il y a ceux qui croient en l'image et ceux qui croient en la réalité. Dans les deux cas, il ne s'agit pas d'autre chose que d'une profession de foi ou de fidélité.

18 - Ch. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, op. cit., p. 19.

19 - R. Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 61-62.

20 - P. Virilio, *L'inertie polaire*, Christian Bourgois, Paris, 1990.

21 - *Trafic*, (5), hiver 1993, Paris; la citation est de Bonnard.

Au fil du film

Carmen: -*C'est quoi qui vient avant un nom?*

Joseph: -*Le prénom.*

Carmen: -*Non, avant. Avant qu'on vous appelle.*

Joseph: -*Je ne vois pas.*

Jean-Luc Godard

Ce n'est pas nécessaire, mais s'il fallait établir un ordre dans le discours de Felisberto, il faudrait dire que l'effet de réel coïncide avec l'effet du cinéma; ses unités, vitreuses: les souvenirs, plutôt que des points ou des noeuds de cohérence, sont des bouts dispersés, l'insertion dans le réel est une insertion dans les ombres du cinéma. Felisberto s'installe ainsi confortablement, dans un signifiant imaginaire ²², un lieu doublement idéal qui anticipe le lieu sans temps de la cérémonie : l'espace déplacé, le temps supprimé, un topos de fiction qui est de plus un lieu commun, le topique littéraire et un *topoi koinoi*, où les souvenirs de Felisberto se croisent - sans se voir - avec les inventions et les passions d'autres narrateurs d'Amérique Latine, du Rio de la Plata. En raison de circonstances diverses, Felisberto *se trouve* dans le cinéma.

Mais, à la différence de Borges, de Bioy Casares, de Cabrera Infante ou de Manuel Puig par exemple, qui ont établi avec le cinéma une relation professionnelle intermittente (comme auteurs de scripts, de dialogues, de textes critiques) ou d'attente fanatique que leurs narrations prennent en compte et en conte, Felisberto fait partie d'un *establishment* cinématographique

complexe; son jeu n'est pas seulement double: il joue du piano et donc il est *spectateur*, mais, en un certain sens, sans l'être; il n'est pas *acteur*, mais en un certain sens, il l'est; dans tous les cas, il est un *interprète* un intermédiaire, entre deux milieux: hors du cinéma, il raconte ce qu'il voit; à l'intérieur du cinéma, il joue du piano au fil du film, tournant le dos au monde, entre l'écran et le public; peut-être qu'il se fait entendre, sûrement il ne se montre pas, comme un placeur qui, dans l'obscurité des allées, remplit sa fonction comme en marge de l'institution, au moyen d'une fiction qui récupère les images dans une mise en écriture doublement biographique: sa vie, le biographe.

Toutes ces fonctions connexes, mais différentes, fondues dans une décision littéraire tissent cette forme de transaction esthétique capable de sauver la ténébreuse et profonde unité que Baudelaire ne fut pas le seul à revendiquer en tant que vocation du poète. L'image mécanique du cinéma, les images électroniques de la télévision et de la vidéo se prêtent au rapprochement de ces correspondances. Les exemples sont nombreux. Dans cette vastitude de la lumière, ou de l'espace infini qui fait frissonner comme la nuit, Jean-Luc Godard montrait paradoxalement - au moyen d'images satellitaires - les échos électroniques des mots dans *Puissance de la parole*, une vidéo qui reprend le dialogue angélique entre Agathos et Oinos de *The Power of Words* d'Edgar-Allan Poe. Dans la vidéo, «je vois» le frisson de vibrations; dans leurs ondes, le

22 - Christian Metz disait : «L'imaginaire, par définition, combine en lui une certaine présence et une certaine absence. Au cinéma, ce n'est pas seulement le signifié fictionnel, s'il y en a un, qui se rend ainsi présent sur le mode de l'absence, c'est d'abord le signifiant. Aussi le cinéma «plus perceptif» que certains arts si l'on dresse la liste de ses registres sensoriels, est également «moins perceptif» que d'autres dès que l'on envisage le statut de ces perceptions et non plus leur nombre ou leur diversité: car les siennes, en un sens, sont toutes «fausses». Le signifiant imaginaire. *op. cit.* p. 64.

mot se fait image, la voix se voit. Une hypostase plus littérale montre dans un film de Wim Wenders une autre paire d'anges qui refusent - à leur manière angéologique ou *losangélique* - la vieille rivalité entre le vu et le nommé: la métamorphose de sa voix ou de la voix d'un poète, au moyen d'une écriture qui s'étend progressivement sur tout l'écran, sa voix apparaît écrite, entendue à la vue lettre à lettre. De plus en plus, les images mécaniques ou électroniques rendent moins sentencieux l'aphorisme réversible: «*What can be shown, cannot be said*»²³; une poétique cinématographique actuelle crée le mot à son image. Des heures durant, je lis et je ne vois rien d'autre que des mots sur l'écran, qui peuvent se montrer et se dire, semblables et opposés à la fois aux figures peintes dans les livres²⁴ de prières, les livres d'heures d'autrefois.

Les extrémités de la page et de l'écran se frôlent dans le film. Où commence l'image? Où termine la vocation? Peter Greenaway montre la transformation des mots inscrits en figures qui représentent exactement ce qui signifient ces mots. Les métamorphoses se produisent sous les yeux en planches qui montrent *Les livres de Prospero* au travers des vitres d'un aquarium ou d'une piscine. C'est la vision ou les visions d'un maître qui domine la tempête dans des espaces voisins des utopies d'un univers à son commencement, où les différences se contractent dans les coïncidences de l'origine. Si Felisberto se prévaut de pro-

cedés cinématographiques pour contester la narrativité littéraire, dans son film *La nube de Magallanes* (Montevideo, 1989)²⁵. Adriana Contreras fait de même: elle conteste la narrativité cinématographique au moyen de narrations littéraires. Dans son film, Adriana montre des contes de Felisberto et d'autres narrateurs du Rio de la Plata. Comme dans d'autres films, dans *La nube de Magallanes*, on raconte et on montre. Deux fonctions opposées se croisent, et ce croisement les renvoie au mythe du Minotaure, à la condition hybride du monstre dans son labyrinthe. Dans le film comme dans le mythe, le fil d'Ariane est un *leit motiv* verbal et visuel, non nécessairement musical. Un motif, un motto ou mouvement conducteur comme le cinéma, a motion picture, montre une phrase qui *indique*, qui est une manière de «non dire». Aujourd'hui, les mots *fil*, *film* et *pellicule* se différencient; à l'origine, avant de signifier ce que chacune signifie maintenant, ces termes coïncidaient dans une même antériorité, une *pré-langue* où n'existait aucune différence entre les noms, ni entre ceux-ci et les images. Le film introduit ce pré-nom dans un filet de voix et, grâce à la réunion de l'image et du mot, Adriana-Ariane tend une main qui désigne une sortie du labyrinthe, réalise un tour de magie: une bande en mouvement, inscrite dans le film, répète une phrase sur des supports différents - étendards, télégrammes, rubans, cordes, bandes, fils. *Guiderope*, guide et noeud, le fil oriente le film en même temps qu'il donne sens et

23 - L. Wittgenstein, *op. cit.* 4.1212 : «*Was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden.*»

24 - «*Quand la peinture était dans les livres*»: c'est le titre de l'exposition de livres enluminés présentée par la Bibliothèque Nationale, Paris, janvier 1994.

25 - C'est le seul film que vit Christian Metz, en projection privée pour lui seul, pendant sa visite à Montevideo en Juin 1990. Dans l'une des conférences qu'il prononça alors, présentant ses réflexions sur «Les écrans seconds ou le rectangle au carré» qui anticipaient «en première mondiale» sur son livre *L'énonciation impersonnelle ou le site du film* (Mériens Klincksieck. Paris, 1991), Metz fit plusieurs fois référence à ce film.

consistance à sa nature symbolique ²⁶ en nouant des fragments narratifs différents, soudant les parties éparses: «Nec spe nec metu» est la consigne, toujours actuelle.

A l'époque de l'ubiquité des images, des transmissions interspatiales instantanées, contemporaines et publiques, une même philosophie a spéculé sur la tendance des machines à détruire la vision en déplaçant le référent, déplacement qui est une métaphore, mais aussi un anéantissement. C'est à cause de cette profusion même d'images minutieuses, parfaites, simultanées, toujours présentes que depuis un certain temps on parle, en plusieurs sens, d'une esthétique de la disparition ²⁷, une figuration mélancolique qui - par image mise à l'écran - est en train d'en finir non seulement avec la représentation du monde et des choses mais aussi avec l'annonce de sa propre condition. Toujours présente, l'image oblitère la référence et en même temps disparaît en tant qu'image. Ni re-présentation, ni référence, si la réalité est en crise, les répliques et remémorations sont aussi une espèce en voie d'extinction.

Les danses macabres

L'hallucination routinière de la salle de projection que décrit Felisberto projette un monde en réduction, sans projets, le pas-

sé d'un petit monde, une chambre presque vide où la continuité et le sens sont donnés par l'inertie de choses juxtaposées, chose par chose, *chose par cause*. Laquelle des deux vient en premier? «Je me suis juré de ne jamais plus regarder ce visage mien et ces yeux d'autre monde. Ils étaient d'une couleur jaune verdâtre (...) les yeux étaient de grands ronds, et le visage était divisé en morceaux que personne ne pourrait assembler ni comprendre.» ²⁸ Fraction double, les photos en mouvement exhibent cinématographiquement le corps comme un organisme désorganisé, yeux, mains, membres qui se dispersent comme les disjecta membra sur le point d'entamer une danse de mort plusieurs fois lugubre, un bal sinistre dans l'obscurité et, pire, silencieux. Toutes ces mains et ces têtes coupées ! et personne ne dit rien. Il n'est pas étonnant que le soupçon fasse partie du spectacle si *spectare* et *suspectare* sont des variantes d'une même vision douteuse.

Les ressources bien connues du «corps en morceaux» coïncident avec les fractures des figures et des illusions d'une époque qui achève ses gaietés de belle époque en excès totalitaires, les cassures cubistes montrent le corps éclaté en miroirs brisés, un mal qui selon certaine «Fable» ²⁹ durerait sept ans, qui dura plus, formulé en

26 - Hans Eisler et Theodor Adorno disent dans *La música en el cine* : «Aujourd'hui encore, la musique de cinéma trouve son fil dans le "leit motiv". En même temps que sa force évocatrice fournit au spectateur de solides directives, il facilite le travail du compositeur soumis à la hâte de la production: il se limite à citer là où, dans d'autres circonstances, il devrait inventer. L'idée du leit motiv est populaire depuis l'époque de Wagner.(...) Le leit motiv wagnérien est indissociable de la représentation de l'essence symbolique du drame musical. (...) Wagner voulait exprimer la sphère du grandiose, de la volonté universelle, du principe originel. La technique du leit motiv fut inventée seulement en l'honneur d'un symbolisme tel qu'on l'a décrit.» Le livre est traduit de l'allemand; son titre original est *Komposition für den Film*.

27 - P. Virilio, *Esthétique de la disparition*. Balland., Paris, 1980 et *La machine de vision*, Galilée, Paris, 1989.

28 - F. Hernández, «El acomodador», Nadie encendía las lámparas. *Obras completas*. Tome II.

29 - Le poème «Fable» est de Francis Ponge et fut l'objet d'un séminaire que Jacques Derrida donna à Montevideo en octobre 1985. Publié dans *Psyché. - inventions de l'autre*. Galilée. Paris, 1987.

vers comme parabole de la parole en miroir.

Mais la fiction du spectacle cinématographique et ses coupures favorisent une identification qui n'écarte pas «*le sentiment du corps propre - et donc du monde réel - qui continue à jouer faiblement (ainsi lorsqu'on s'agite dans son fauteuil pour trouver une meilleure position)*»³⁰ ou extrêmement plaisante quand, selon Felisberto, «*l'âme s'accommode pour le souvenir comme s'accommode le corps dans le fauteuil au cinéma. Je ne me préoccupe pas de savoir si la projection est nette, si je suis assis très loin, qui sont mes voisins ou si quelqu'un m'observe. Je ne sais pas si c'est moi l'opérateur*»³¹. Plus fréquemment cependant, les souvenirs griffent les orbites obscures comme des trous décharnés résumant l'orbe, la sphère qui éclate et disperse les restes d'un corps en morceaux qui entrent en décomposition. «*Cette nuit-là, une fois couché, j'ouvris les paupières et l'obscurité me laissa les yeux vides. Mais ce fut là que commencèrent à se lever des squelettes de pensées - je ne sais quels vers en avaient mangé la tendresse. Et pendant ce temps-là, moi je croyais que j'étais en train d'ouvrir, avec la lenteur la plus paresseuse, un parapluie sans toile.*»

Un signe de mauvais augure non seulement désarticule le discours en une crise de cohérence mais aussi (in)augure une *logique macabre*, une *nécro-logique* qui met par terre les rêves de médecins abusifs (Frankenstein, Mabuse, Caligari) qui ignoraient l'invention de Morel mais le conduisirent à perpétrer l'immortalité au moyen de machines qui paradoxalement la rendaient possible, anticipant la mort. Médecins et machines associés à des entrepri-

ses en relation avec l'autre monde, traités avec l'au-delà que le cinéma traita comme siens. Peut-être que pour Christian Metz également, dans un sens moins dramatique, «*le spectacle cinématographique (...) est complètement irréel, il se déroule dans un autre monde*».

En dehors de ces associations funestes et en prenant seulement en considération le cinéma vu, et non entendu, par Felisberto, on ne peut être surpris par la *monotonie chromatique* de son spectre. Spectre d'un spectre, doublement spectral, le monde de Felisberto est, sans allusions manichéennes, un monde en noir et blanc non sans nuances, un registre nocturne obsessionnel qui met la vision en relief, la relève ou la suspend. De même, *El caballo perdido*³², un de ses contes les plus cinématographiques, commence-t-il comme un film ou, plus encore, avant le commencement du film, quand l'écran s'éclaire, tout blanc avant la projection.

«*D'abord on ne voyait que le blanc: les grandes housses du piano et du canapé ainsi que d'autres, plus petites, sur les fauteuils et sur les chaises. Et dessous, il y avait tous les meubles. Les arbres que Celina regardait avant d'entrer étaient chargés de feuilles sombres et de grandes fleurs blanches... parce que c'étaient des magnolias.*

Au moment d'entrer dans la maison de Celina, j'avais les yeux remplis de tout ce qu'ils avaient ramassé dans la rue. Entrer dans le salon et leur jeter brusquement les choses blanches et noires qu'il y avait là donnait l'impression que tout ce que les yeux apportaient allait s'éteindre.(...)

C'est pourquoi plus tard - et en dé-

30 - Ch. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, op.cit., p. 20.

31 - F. Hernández, *Obras completas*, «El caballo perdido», tome II. op. cit.

32 - F. Hernández, *Ibid.*

pit des moments d'angoisse que je passai dans ce salon -jamais je ne cessai de regarder les meubles et les choses blanches et noires sans un certain éclat de magnolias.»

Le conte continue sur le même ton: poids de petits souvenirs, situations inconfortables, relations grotesques avec les photos d'un couple qui, à partir des ovales du cadre, comme dans un ancien film à l'humour daté, sans paroles, réalise le drame du regard, le va-et-vient d'une plaisanterie presque macabre qui fait partie du rite funèbre et de ses conventions. Celina, le professeur de piano apparaît comme un personnage de film, «*sanglé de noir son corps grand et mince*» ... «*le visage très blanc, les yeux très noirs, le front très blanc et les cheveux très noirs*» et, plus loin, «*au lieu de venir sévèrement sanglée de noir, elle s'était mise par dessus une blouse blanche de toile légère et amidonnée, à manches courtes, évasées et bordées de volants. Des volants sortait le bras avec le drap noir de la robe...*» Le spectre réduit au noir et blanc, le spectacle spectral invite les fantômes à un rituel entre des meubles animés qui récupèrent, en dépit de la tranquillité du lieu, la mobilité de leur condition : le *meuble se meut*, il intervient dans cette danse macabre où :

«La nuit montait du plancher et d'entre les meubles où se dispersaient les âmes noires des chaises. C'est alors que commençaient à flotter, tranquilles, comme de petits fantômes inoffensifs, les housses blanches. Soudain Celina se levait, allumait une petite lampe et l'enchâssait au moyen d'un ressort dans un candélabre du piano. (...) Aussitôt après, Celina posait l'abat-jour et déjà n'était plus aussi blanc

son visage chargé de poudres comme une apparition, ni aussi crus ses yeux, ni sa chevelure si noire.»

Polarisées par deux couleurs cinématographiquement emblématiques, les autres couleurs, comme les radiations, disparaissent absorbées par le noir; les fleurs artificielles que faisait Celina, les fleurs de cire préférées de la femme qui avait cessé d'étudier le piano, l'allumage des bougies, les vêtements noirs, la blancheur fantomatique des visages et des tissus, tout participe d'un deuil sans douleur, presque amusant, comme la ronde qui se moque de la mort, avec le piano comme un cercueil, au centre du conte, à côté de l'écran.

Comme on le dit du défunt lors des veillées funèbres, le narrateur dit : «*le piano était une brave personne*» et poursuit : «*je m'asseyais à côté de lui; avec peu de mes doigts je serrais beaucoup des siens, qu'ils fussent blancs ou noirs; aussitôt lui sortaient des gouttes de sons; et mêlant les doigts et les sons, tous les deux nous devenions tristes.* » Nous avons déjà indiqué les coïncidences entre les visions de Felisberto et celles des peintres surréalistes³³. la passion du regard, l'aventure et le sacrifice de l'oeil (Buñuel, Richter, Picabia, Brauner, tous), la lévitation qui ironise la gravité des lois par «la force des choses», des hommes inexplicablement en habit de soirée pour des situations triviales parmi des femmes inhabituellement dévêtues dans des lieux publics, Vénus à tiroirs comme des meubles à tiroirs, - un «cajón», tiroir et cercueil en espagnol, comme deux choses qui se penchent en un seul mot au balcon pour regarder dans la rue ou comme une bière appuyée sur le dossier d'un divan dans l'intimité. Comme Magritte qui vivait en

33 - L.B. de Behar, «*Los límites del narrador*, Studii di Litteratura ispano-americana, 13-14, Cisalpino Giardica, Milan, 1983.

jouant avec la mort, Felisberto confond en une seule pièce le mort et le meuble, le corps rigide et la rigidité de la caisse, mais le balcon de Felisberto n'est pas tombé, «il s'est laissé tomber... Il était déjà vieux. Il y a des choses qui tombent de leur propre poids.»³⁴

Ces danses et cérémonies parodiques de ses contes sécrètent un humour noir, jouent avec les ombres dans l'obscurité ou avec celles que produit la lumière, la pénombre des chambres, adhèrent aux objets, comme la lettre imprimée sur la page, comme l'encre sur le papier, comme sur les touches éclairées font éclater contre le blanc, le noir.

Autre black hole

Récemment, Noël Burch citait, dans *La lucarne de l'infini*³⁵, le commentaire d'un spectateur de cinéma:

«J'étais hier soir au royaume des ombres. Si vous saviez combien cela est étrange, c'est un monde silencieux, sans couleurs. Tout: la terre, les arbres, les êtres humains, l'eau et l'air, tout y est d'un gris monotone. Les rayons gris du soleil brillent dans un ciel gris. Les yeux sont gris dans des visages gris, grises aussi les feuilles des arbres. Ce n'est pas la vie, mais son ombre. Ce n'est pas le mouvement, mais son spectre muet. (...) Tout se passe dans un étrange silence.»

Parlant du rapprochement établi entre les œuvres d'art originales et leur reproduction photographique, l'assimilation des couleurs, des dimensions et des textures, la récupération mécanique des fragments en noir et blanc que ces copies permettaient,

on a déjà comparé l'infidélité précise de la photographie avec la détérioration - un enrichissement - que l'histoire imprimait à ces œuvres: «Athènes ne fut jamais blanche. (...) Le passé presque entier nous est arrivé sans couleur»³⁶; cependant on reconnaît que cette candeur involontaire imposa son ordre esthétique à la postérité.

A chaque pas, Felisberto multiplie les fétiches en noir et blanc et, par contraste, on suppose avec la même fréquence l'absence d'autres couleurs. Le comble est que c'est un personnage borgne qui, seul, un certain moment, essaie de voir des couleurs. La réfraction de la lumière dans des cages de verre, la raréfaction de la lumière à cause d'énergies étranges, les persiennes et les volets presque fermés, l'intérieur entre les murs dans l'obscurité, la somnolence, la paresse de la sensibilité, les pensées comme les corps, désincarnés: «je dois avoir un corps parce qu'il y a de l'obscurité en moi» disait Leibniz qui, de cette manière, ne faisait que supposer son corps³⁷, une de ses hypothèses.

Le monde de Felisberto apparaît décoloré, peuplé d'êtres et d'ombres qui s'évanouissent, qui, à cause de la lumière du jour, perdent couleur et sentiment comme les vampires au cinéma ou comme les lettres télécopiées d'aujourd'hui; ce sont des souvenirs de cinéma, un cinéma qui dispensa les souvenirs, passant d'une profondeur intérieure à une autre. Si, au-delà des apparences, la lumière blanche réunit toutes les couleurs, le noir du cinéma, son obscurité, *voile et veille* - occulte, garde, toute la nuit - le mystère de sa véritable énergie; c'est le «black hole» qui absorbe et transforme

34 - F. Hernández, tome II. «El balcón», *op.cit.*

35 - N. Burch. *La lucarne de l'infini*, - naissance du langage cinématographique, Nathan université, Paris. 1991. En anglais, *Life to those shadows*, The university of California press, 1990.

36 - André Malraux. *Les voix du silence*, La galerie de la Pléiade, NRF. Paris, 1951.

37 - Cité par G. Deleuze dans *Le pli. «Avoir un corps. La perception dans les plis»*, Minuit, Paris, 1988. .

tout, un trou noir qui résume tout en une dialectique du noir et du blanc, du cinéma et de ses souvenirs. En se remémorant son premier concert à Montevideo, Felisberto sentait à nouveau «*la joie comme si j'eusse fait un clin d'oeil devant un petit trou où j'aurais vu éclairé le fond de ma maison.*»³⁸ Dans «Las hortensias», les poupées gonflées et leur propriétaire vivent dans une «maison noire» à laquelle le narrateur fait toujours référence de la même manière. Plus que Maria, sa femme, «Le propriétaire de la maison noire» préférerait voir les poupées dans des chambres de verre, une maison noire pour une maison de poupées, la sienne comme la Black Mary de Thomas Edison, le célèbre laboratoire où l'on réussit à entendre le cinéma parlant.

On a déjà cité plus haut un bref fragment inachevé où Felisberto se souvient de cette nuit d'automne quand il alla au cinéma³⁹: «*La lampe du placeur éclairait mes pas et faisait briller mes souliers qui à chaque instant étaient sur le point de toucher ses talons. Il s'arrêtait brusquement pour m'offrir un siège et il lui semblait surprenant qu'il me plût de m'asseoir tellement en avant. Pendant ce temps, je pensais: Il ne sait pas que je jouais du piano dans les cinémas quand j'étais jeune et que j'ai pris l'habitude de regarder le film au pied de l'écran - comme on dirait : boire du lait au pied de la vache*»

El canto del cine

C'est pourquoi, quand je mentionnais dans le titre les «notes en bas», je ne faisais pas référence aux notes en bas de page, les *footnotes*, que le cinéma ne pourrait lui

non plus résoudre facilement, mais aux sons musicaux que Felisberto interprétait au piano, ces notes en bas de l'écran qu'il jouait «*devant et un peu à gauche de la toile*» comme pianiste aux séances de cinéma muet.

Comme si c'était une nature morte, *a still life* - en anglais on parle de *a silent film* - et comme l'affirment plusieurs théoriciens du cinéma, ce n'est pas une expression appropriée; pas plus qu'il n'est juste de l'appeler en français *cinéma muet* ou en espagnol *cine mudo* parce que l'accompagnement sonore (locuteur, orchestre, piano) formait partie du spectacle. Cependant, l'expression s'est imposée et, dans ce cas, il convient de la revendiquer, en plusieurs sens, pour ce qui concerne «l'effet de cinéma», parmi ceux que raconte Felisberto, les souvenirs en noir et blanc, les notes qui s'écrivent et qui se jouent: blanches, noires, croches,... Le narrateur craint autant le vertige de ses souvenirs que les débordements de son imagination, un danger dans lequel «*je tombais - dit-il -comme si je parlais dans un autre monde; (...) dans ce lieu ne poussaient pas les sons: c'était un monde muet.*»⁴⁰

Dans son livre écrit avec Th. Adorno, H. Eisler⁴¹ attribuait au cinéma muet un «*ghostly effect*». C'est pourquoi les auteurs pensent que, depuis les origines, les films ont été projetés avec accompagnement musical, comme si on interprétait une chanson pour rassurer un enfant effrayé dans l'obscurité - c'est du moins l'explication légèrement puérile qu'ils donnent. «*Music was introduced as a kind of antidote against the picture. The need was felt to spare the spectator the unpleasantness*

38 - «Mi primer concierto en Montevideo» dans «Textos afines». *Obras completas, op.cit.*

39 - F. Hernández, (En el cine), *Ibid.*

40 - «Mi primer concierto en Montevideo», *Ibid.* p.201.

41 - Th. Adorno et H. Eisler, *op.cit.*

*involved in seeing effigies of living, acting, and even speaking persons, who were at the same time silent.»*⁴²

Si «le cadrage décentre volontairement le sujet» et s'«il instille de la rupture dans l'harmonie de l'image»⁴³, il est possible qu'une re-composition musicale puisse donner son *Stimmung*: une coïncidence de voix qui sont à la fois un humour et un accord. Michel Chion était d'accord pour penser que l'absence totale de son transforme la présentation de films muets en un rite assez sinistre.

L'incidence musicale était habituellement considérée comme un mal nécessaire, le moindre mal, pour atténuer le bruit provoqué par les appareils de projection. De même dans la maison de «Las hortensias», «la maison noire», cette préoccupation est présente : «Au début, il fit attention aux bruits des appareils et aux sons du piano», «le piano faisait un bruit d'orange», «le piano continuait à faire le bruit de la mer; et la lumière continuait à couler des fenêtres et des appareils», «les bruits des appareils et les sons du piano avaient masqué d'autres bruits qui s'enfuyaient comme des souris».

On ne se rappelle pas toujours que la différence entre la photographie et le cinéma n'est pas seulement dans le mouvement mais aussi dans le son. Le cinéma peut avoir une voix; pour le moment, pas pour très longtemps; la photo est image pure, fixe, silencieuse.

De la même manière qu'une dialectique du noir et du blanc donne une certaine lucidité à la narration de Felisberto, le contrepoint du son et du silence est une autre des ressources cinématographiques qui concourent à sa mise en écriture. Le piano, les leçons de piano, les smokings noirs des professeurs de piano, les maisons noires, les caisses noires, les notes, «les premières notes trouant le silence». Par ce trou, le son se laisse voir. *La toile trouée*⁴⁴ est un livre qui traite du son au cinéma et aurait pu être un titre de Felisberto.

Dans le conte *El acomodador*, fidèle interprète de John Cage avant la lettre, un personnage, le maître de maison, arrivait à la salle à manger «comme un chef d'orchestre après que les musiciens eussent été prêts. Mais la seule chose qu'il dirigeait, c'était le silence». Le narrateur a insisté encore sur le silence de l'amphitryon et de ses invités, *professeurs de silence*, qui jouaient pour eux-mêmes. On n'entend pas la musique, elle s'installe dans ses contes par la parole qui est partie image de son et partie image de silence. Si, comme le disait Metz, au cinéma il n'est pas possible non plus de tout dire⁴⁵, si, mise en image, actualisée, la parole, en plus de signifier, également *indique* - elle ne dit pas -, montre, étendant à deixis toute forme de référence⁴⁶, elle récupère, pour indiquer, une partie du silence de l'origine, comme aux commencements, quand la langue des dieux «*fu una lingua quasi tutta muta, po-*

42 - Roy M. Prendergast. *Film music, a neglected art*, Norton & Co, New York, 1992.

43 - Pascal Vimenet. *Le mépris*, Jean-Luc Godard, Hatier, Paris. 1991.

44 - Michel Chion. *La toile trouée*, Les cahiers du cinéma, Paris. 1988.

45 - Ch. Metz. *Essais sur la signification au cinéma*. tome I, «Le dire et le dit au cinéma: vers le déclin d'un Vraisemblable?»

46 - Ch. Metz. p.cit. «Langue ou langage?» : «Un gros plan de revolver ne signifie pas "revolver" (unité lexicale purement virtuelle), mais signifie au moins, sans parler des connotations, «Voici un revolver!»

chissima articulata»⁴⁷. Une *parole muette* et l'histoire de la parole concilie la contradiction, confirme le mythe et, au moins en français, son origine le dévoile: le latin *mutus*, dérivé d'une onomatopée (mu) et, particulièrement, de *mutus*, «son», «bruit de la voix», «qui n'a pas de signification» donne *mot*, qui est «parole», et *muet*, qui signifie «sans parole». En réalité, comme on l'a déjà dit, il serait absurde de parler de cinéma muet; en tout cas sourd au début⁴⁸, sonore et toujours sourd ensuite, en mutation ou en mouvement.

Le thème de la parole et de la musique au cinéma multiplie les coïncidences et les désaccords. Le conflit ne se pose pas seulement comme une rivalité entre l'image et l'écriture, l'image et le son, mais entre le son et le silence; mais peut-être ne s'agit-il pas d'un autre conflit. On a dit qu'«on ne doit pas entendre la musique d'un film». Une interdiction paradoxale contrarierait ainsi le désagrément causé par le son, la voix, la parole, à l'image. Au début du cinéma parlant, réalisateurs, critiques et théoriciens détestaient le son et prédisaient que la voix entonnerait une sorte de chant des sirènes ou *el canto del ci(s)ne*: ce chant du ciné-cygne le conduirait à sa perte. Un théoricien se demande: «*Que pouvait perdre le cinéma?*»⁴⁹ Son innocence. En son

premier âge, le film ne parlait pas parce qu'il ne savait pas parler. Comme il ne savait pas, il était innocent, pur, pur cinéma. Comme celle de l'homme, celle de l'enfant, son *enfance* (*infans, infantis*: «qui ne parle pas»)⁵⁰ passa sans ouvrir la bouche ou bouche bée. *Beau comme...* est une vidéo réalisée par J.C. Averty sur Lautréamont où une bouche attentive espionne, (ré)cite les *Chants de Maldoror* et fixe sur l'image un oeil désorbitant à l'intérieur d'une bouche qui n'arrête pas de parler ni de regarder. Son parapluie, etc., qui d'être fortuit n'en est pas moins célèbre, ne surprend pas plus, à ce stade, que les parapluies de Felisberto qui ouvrent leur squelette, dépourvus de toile, comme une chose mentale, une abstraction que le cinéma muet suggérait, universel, antérieur à la fragmentation des langues et à la diaspora de leurs particularités.

L'interprétation du narrateur pianiste va au-delà de la fonction du spectateur, d'un «sujet tout-percevant»⁵¹, de cette passion de percevoir par laquelle le spectateur s'identifie au personnage, à l'acteur, à la caméra, à tout, mais particulièrement à lui-même. Comme le cinéma des premiers temps, ce goût de Felisberto - voyeurisme inclus - est plus qu'un aveuglement d'enfance. Un narrateur étrange qui joue du piano, qui pour toucher regarde, qui pour regarder

47 - Giambattista Vico. *La scienza nuova*. Introduzione e note di Paolo Rossi, Rizzole Edotore, Milano, 1977., p.317.

48 - Serge Daney. Michel Chion avait eu l'heureuse idée de parler, plutôt que de «cinéma muet», de cinéma sourd». Le cinéma «muet» n'a sans doute jamais existé. D'abord à cause de la musique dans la salle. Ensuite, à cause des images auditives hallucinées. *Devant la recrudescence des vols de sacs à main, cinéma, télévision, informatio*, Aléas éd., Lyon, 1991. p.226.

49 - Michel Chion. *La voix au cinéma*. L'invitation à la perte» *Les cahiers du cinéma*. Paris. 1982 p. 100.

50 - Formé du préfixe *in* et du participe présent du verbe *fari*, «parler», qui dérive d'une importante racine indo-européenne signifiant simultanément «éclairer».

51 - Ch. Metz. «*Le spectateur, en somme, s'identifie à lui-même, à lui-même comme pur acte de perception (comme éveil, comme alerte): comme condition de possibilité du perçu...*» *op.cit.* «Le sujet tout-percevant». p.65-69.

parle, se sert de la parole pour voir et se regarder voir. Felisberto croise le cinéma, la musique et l'écriture en un carrefour de sens qui, dans leur diversité insaisissable, se confondent avec le monde, arrivant à l'écran par le fond des images, en silence, jusqu'au fond des paroles, à ces profon-

deurs où le langage poétique coïncide avec celui des anges, et cette fois j'écris *Los Angeles* avec une majuscule, comme un souvenir de cinéma et quelques notes (musicales, littérales) en bas.

Lisa BLOCK DE BEHAR,
academia national
de letras, Montevideo,
Uruguay.

(Traduction de Maï et Daniel Lefort)

**Une contribution de
Christian Metz à l'esthétique :
autour du thème de
l' "hallucination paradoxale"**

par Dominique CHATEAU

Tout film nous montre le cinéma, et en est aussi la mort.
Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*.

Dans un entretien de 1975, Christian Metz commentait son glissement de l'approche linguistique du cinéma à l'approche psychanalytique en ces termes : « *J'aime bien faire tourner l'objet en changeant de machine, mais en l'espèce j'ai également senti que l'objet me tournait entre les mains, comme par sa force propre de rotation*¹. » On reconnaît là, d'abord, un trait caractéristique de son adhésion à la condition du chercheur, le double plaisir qui l'animait, celui de la maîtrise intellectuelle, du côté des méthodes, des machines à analyser et à expliquer, et, du côté de l'objet lui-même, la pure et simple cinéphilie, l'amour du film et des formes sociales de sa consommation - « *j'aime aller au cinéma* » disait-il².

Double plaisir, en effet, dans la mesure où, contrairement à certaine imagerie d'Épinal qui pense le savant à l'aune des

machines qu'il crée, Metz affirmait ce que tout chercheur authentique ressent : « *Quand on plonge longuement dans des livres assez ardues et "techniques", comme ceux de la linguistique, il faut les aimer pour eux-mêmes, ou bien alors on ne continue pas*³ ». Loin toutefois que le plaisir de la recherche en tant que telle eût consisté pour lui à dévorer le savoir pour le savoir, à créer des théories pour la théorie. Par delà la théorie, il cherchait à connaître ; par delà les conditions de la connaissance il visait un objet précis, objet de désir non seulement intellectuel, mais social, humain, personnel. Or, comme on sait, et comme il en fit l'expérience, un objet empirique, le cinéma par exemple, ne se laisse pas totalement maîtriser par une seule machine savante, pour la bonne et simple raison que, comportant une pluralité d'aspects, il appelle une diversité de points de vue qu'aucune machine ne peut assumer à elle seule. Si le changement de machine consacre la priorité de l'objet sur le modèle, de la connaissance sur la théorie, il y a entre lui et le plaisir de faire tourner une machine un lien étroit : l'« *attirance pour la machine* » disait encore Metz c'est la « *conviction que l'objet, vu à travers elle, révélera de nouvelles régions de lui-même* »⁴.

Passer à la psychanalyse, c'était donc espérer éclairer le cinéma d'un jour nouveau au double sens où il s'agissait de mettre en évidence des aspects de cet art que la linguistique était impuissante à considérer et de faire apparaître, par la confrontation de cette nouvelle méthode et de son objet, des propriétés de ce dernier jusqu'alors mal connues ou méconnues. En outre, identifié par certains à sa première

1 - *Ça Cinéma*, numéro spécial Christian Metz, 2ème année, 7/8, mai 1975, p. 35.

2 - *Ibid.*, p. 24.

3 - *Ibid.*

4 - *Ibid.*, p. 34.

machine, perçu comme le responsable d'une coupable « grammaticalisation » du cinéma, voire comme l'agent d'un impérialisme linguistique sur la pensée, Metz prenait son monde à contre-pied, notamment en publiant *Le signifiant imaginaire*...

Il convient de souligner, par ailleurs, sur un plan bien précis, l'absence de solution de continuité entre la conception de la connaissance que Metz manifestait dans les *Essais ou Langage et Cinéma* et celle que l'on retrouve dans *le Signifiant imaginaire*. De même qu'il exprimait, à l'égard de sa réflexion d'obédience linguistique, un goût pour la théorie générale et, corrélativement, sinon un dégoût, du moins une forte réticence envers l'analyse textuelle des films — elle-même expression d'une dualité en lui, d'un rapport d'attraction-répulsion envers la cinéphilie⁵ -, il évita de se livrer à la fastidieuse, et parfois douteuse, application de grilles psychanalytiques à des films particuliers, pour, une fois encore, se lancer dans la théorie générale. Cette réticence globale envers l'analyse des textes filmiques, quel que soit son vecteur méthodique, et le goût pour la théorie générale, quel que soit son vecteur épistémologique, loin d'être contradictoires avec l'amour du cinéma et le plaisir de la « séance », en sont plutôt les conséquences logiques : la théorie générale permet au cinéophile, au sens le plus simple du mot, celui de l'amateur ou de l'amoureux, de parler de son objet de prédilection, d'exercer un métier qui n'a pas d'autre objet, mais sans le déconstruire

ni le détruire par l'imposition de grilles analytiques, travail du cinéophile spécialisé, c'est-à-dire en lui conservant la forme globale, la « bonne forme », sous laquelle il flatte réellement le principe de plaisir.

L'analogie des deux démarches, sémiologique et psychanalytique, est même plus profonde sur le plan épistémologique :

« Toute réflexion psychanalytique sur le cinéma, ramenée à sa démarche la plus fondamentale, pourrait se définir en termes lacaniens comme un effort pour dégager l'objet-cinéma de l'imaginaire et pour le conquérir au symbolique, que l'on espère ainsi grossir d'une province nouvelle : entreprise de déplacement, entreprise territoriale, avancée symbolisante : c'est dire que, dans le champ du film comme dans les autres, l'itinéraire psychanalytique est d'emblée sémiologique, même (surtout) s'il se décale, par rapport au discours d'une sémiologie plus classique, de l'attention à l'énoncé vers le souci de l'énonciation⁶ ».

L'idée que le déplacement de la sémiologie à la psychanalyse constitue, en fait, un déplacement au sein de la sémiologie confère au nom de cette discipline un sens plus large qu'auparavant, englobant vis-à-vis du sens premier. Du point de vue des *Essais* et de *Langage et Cinéma*, la sémiologie se limite aux effets de l'utilisation du modèle de la linguistique comme « patron général de la sémiologie », selon l'expression de Ferdinand de Saussure⁷. La linguistique fonctionne alors comme une

5 - *Ibid.*, pp. 24-26. Dans cet entretien, il envisage la possibilité d'analyser un « film court » dans la mesure où cela permettrait d'en maîtriser le « système textuel » au sens de *Langage et Cinéma*, ce qui montre la non pertinence pour lui d'une analyse d'un particulier qui ne serait pas consonante avec la théorie générale et qui n'apporterait rien à celle-ci. Il ajoute toutefois : « Par la suite, j'aimerais bien analyser certains films que j'ai le plus aimés quand j'étais jeune, et notamment *Citizen Kane* d'Orson Welles ; je voudrais l'analyser image par image, ça ferait sans doute un livre et non un article. »

6 - *Le Signifiant imaginaire, Psychanalyse et Cinéma*, Paris, Union Générale d'Éditions, 10/18, 1977, p. 9.

7 - *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1916, p. 33.

norme épistémologique, loin qu'il suffise de l'appliquer au cinéma pour rendre compte du système spécifique qui le caractérise. Avec le *Signifiant imaginaire*, avec la substitution de la psychanalyse à la linguistique comme « patron », la spécificité du film n'est plus recherchée dans la forme du signe qui lui est spécifique (relation signifié-signifiant), mais dans les effets de sens qu'il produit en tant que chaîne signifiante spécifique - Metz parle d'« un effet de signifiant : un coefficient spécifique de signification (et non un signifié) tenant au fonctionnement intrinsèque et à l'adoption même du cinéma plutôt que d'une autre machine, d'un autre appareillage »⁸. Au lieu de comparer le cinéma avec la langue, on s'efforce alors de le différencier des autres langages en tant que chacun à sa propre manière de travailler la signifiante. On rejoint par là la proposition saussurienne de considérer la sémiologie comme science de toutes les espèces de systèmes de signes et à en faire une « partie de la psychologie sociale, et par conséquent de la psychologie générale ».

Il convient, à cet égard, de rappeler que chez les deux fondateurs de la sémiologie (ou de la sémiotique) moderne, cette discipline est d'une portée bien plus considérable que la réduction méthodologiste qu'on lui impose parfois comme méthode d'analyse d'objets ou de corpus. Pour Peirce, elle n'est rien moins que la logique de la communication ; pour Saussure, elle est une théorie générale des systèmes de communication. Cet élargissement de la perspective n'est évidemment pas sans conséquences. Lorsque l'on pratique la sémiologie dans l'optique élargie, on ne peut plus se contenter de construire une machine méthodique et essentiellement descriptive ; on

voit plutôt une finalité explicative qui renvoie la sémiologie au mode d'interrogation fondamentale qui caractérise la sphère cognitive d'où elle procède historiquement : la philosophie. Toute sémiologie contient, même sans le savoir, une philosophie de la communication.

Du point de vue de cette dimension explicative, la sémiologie connaît deux orientations principales : ou bien elle se concentre sur l'effet de sens des images cinématographiques (ou de toute autre sorte d'image), ou bien elle en vient à s'intéresser à leur effet d'image ; ou bien elle explique la fonctionnement de l'image, ou bien elle explique sa nature.

Au début de *L'éloquence des images (Images fixes III)*, Pierre Fresnault-Deruelle écrit : « (...) l'image (comme certains textes) est volontiers retorse, et le sentiment d'évidence qu'elle génère travaille puissamment à m'aveugler sur le travail qu'il m'a pourtant fallu effectuer pour commencer à la lire, fût-ce à mon corps défendant. Bref, la démarche analytique, qui n'est pas chose naturelle, doit se comprendre comme un mouvement à contre-courant, orienté vers cet "amont" du message où se trafiquent les effets de sens.⁹ ». Pareille conception, en l'occurrence fort féconde, considère l'image du point de vue des opérations de référence que l'on effectue en mettant l'image en relation avec tout ce à quoi elle est susceptible de référer et en construisant par ce moyen un discours qui gonfle en quelque sorte l'image d'effets de sens multiples. Le processus de la recherche ne fait alors que reproduire dans un cadre systématique un aspect du processus du rapport ordinaire à l'image, soit la construction d'un interprétant au sens de Peirce. Mais, ce faisant, il

8 - *Ibid.*, p. 52.

9 - Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1993, p. 250.

écarter de son champ d'intérêt un autre aspect : non plus le fonctionnement de la référence, mais le mode de référence spécifique de l'image, cette « évidence » et son effet d'aveuglement *contre* quoi travaille l'analyste dont Fresnault-Deruelle trace le portrait et exemplifie l'activité.

Cet aspect de l'image mis à l'écart dans le cadre des théories de l'effet de sens de l'image, c'est l'iconicité au sens de Peirce. La théorie du sémioticien permet à la fois de rendre compte de l'effet d'image et de l'effet de sens. Le but général de Peirce est de rendre compte du fonctionnement des signes comme instruments de la communication humaine ; or, ce fonctionnement n'est accompli que lorsque l'interprétation des signes est saturée du point de vue de leur efficacité dans la communication, en sorte qu'il n'y a pas, par exemple, d'icône, d'indice et de symbole existant à l'état d'entités séparées, mais que tout signe relève (notamment) de ces trois niveaux à la fois (la ressemblance, la référence et la convention). L'icône n'existe pas au sens strict, ni comme fait ni comme pensée, parce que le signe iconique nécessite un mode de représentation par lequel il advient dans la réalité et/ou par lequel il accède à l'intelligibilité. L'iconicité est une attitude mentale rendue possible par certaines propriétés du signe en général, à condition de l'aborder d'une certaine manière ; en outre, il y a des catégories de signes qui appellent davantage que d'autres - le diagramme mieux qu'un texte, et mieux encore le tableau.

Le tableau n'est pas une icône, mais on peut considérer un tableau comme une icône, si on l'appréhende « *en soi sans légende ni étiquette* »¹⁰, car celles-ci, établissant un lien avec le contexte extérieur,

sont des indices. Cette *epochè* de l'indicialité est décrite par Peirce comme oubli, comme perte de conscience :

« *Un diagramme, en réalité, dans la mesure où il a une signification générale n'est pas une pure icône ; mais, au cours de nos raisonnements, nous oublions en grande partie son caractère abstrait, et le diagramme est pour nous la chose même. Ainsi, en contemplant un tableau, il y a un moment où nous perdons conscience qu'il n'est pas la chose, la distinction entre le réel et la copie disparaît, et c'est sur le moment un pur rêve - non une existence particulière et pourtant non générale. A ce moment nous contemplons une icône.* »¹¹

L'iconicité ne réside pas dans le fait que l'objet (au sens de Peirce) se substitue au signe, que le motif « Chopin » à quoi renvoie le tableau de Delacroix du même nom se substitue à l'icône qu'il représente ; effectuer cette substitution, c'est interpréter l'icône à l'aide d'un indice du contexte extérieur, mais pas n'importe lequel, celui à quoi l'icône est censée faire référence. La référence ressortit à l'indicialité, non point à l'iconicité. Au contraire, « *les icônes se substituent si complètement à leurs objets qu'ils s'en distinguent à peine* ». Cette phrase de Peirce est fondamentale, en ce qu'elle invite à renverser la définition de la référence pour former celle de l'icône. L'icône se substitue à son objet : devant le tableau de Delacroix, au lieu de comparer l'icône Chopin à un hypothétique souvenir de son modèle — en l'occurrence, ce ne pourrait être qu'une autre icône l'ayant représenté et l'objet mental à quoi l'on ferait encore référence serait rien d'autre qu'une icône -, on laisse l'icône prendre la place de

10 - 2.276, *Collected Papers*, t. II, Harvard University Press, p. 157 ; cf. *Écrits sur le signe*, trad. par G. Deledalle, Paris, Seuil, Coll. « L'ordre philosophique », 1978, p. 149.

11 - 3.362, *Collected Papers*, t. III, p. 211 ; *Écrits sur le signe*, pp. 144-145.

son modèle, devenir, à sa place, la réalité. Nous prenons l'icône pour réelle, ou quasi-réelle, parce que c'est le propre de l'iconicité de provoquer ce sentiment de quasi-réalité, par-delà les indices externes de la référence et les indices internes de la plasticité. Comme le propose Peirce, on peut généraliser l'idée de la substitution : elle n'est pas simplement un accident, la perte de la référence, donc une rétrogradation du savoir ; elle est plutôt une condition propre au tableau qui est fait pour tenir lieu de ce qu'il représente, pour se suffire à soi-même comme représentation d'un monde possible peu ou prou accessible au monde réel.

« Ainsi, en contemplant un tableau, remarque donc Peirce, il y a un moment où nous perdons conscience qu'il n'est pas la chose, la distinction entre le réel et la copie disparaît, et c'est sur le moment un pur rêve (...). A ce moment nous contemplons une icône. » Ce qui est aboli « sur le moment », c'est la conscience de l'icône comme copie, comme renvoi à un réel déterminé extérieurement à l'image, existant au-delà des limites du tableau. Il ne convient pas de dire qu'alors nous perdons la conscience de l'image, mais que l'iconicité, c'est-à-dire la relation propre à l'image, réside dans une telle perte de conscience. Coupée de la réalité qu'elle est censée représenter, prise elle-même pour la réalité, l'icône n'est plus une copie distinguée du réel qui l'entourne et renvoyant à un réel absent, elle est simplement réelle. Mais de quelle réalité s'agit-il ? L'iconicité pure n'est pas l'appréhension de la figuration en tant que techni-

que plastique, précisément parce que la figuration représente quelque chose ; or, ce « quelque chose », mis à part la référence, n'est pas ailleurs que dans sa figuration. La contemplation de l'icône est la production d'un « objet mental »¹² dans laquelle l'esprit à la fois s'appuie sur des conditions objectives de perception et fonctionne comme si ces conditions n'étaient pas réalisées, ou encore comme si d'autres conditions que la figuration étaient réalisées, celles de la perception d'un être réel. Le statut psychique de l'objet mental suscité par l'icône est donc fondamentalement ambigu : comme hallucination d'un être réel au lieu de la pure et simple perception d'une image, l'icône s'apparente à l'image mentale ; mais, puisque l'image concrète est le support de cette hallucination, l'acte mental de l'iconicité s'apparente aussi à la construction d'un percept. Le percept est un objet mental produit en interaction avec le réel ; l'image mentale, en l'absence du réel¹³.

Platon, dans le *Sophiste*, définit la peinture comme « une sorte de rêve humain à l'usage de gens éveillés » (humain, parce que le rêve en sommeil est pour Platon un simulacre produit par Dieu) ; et, dans la *République*, le philosophe pose cette question encore plus précise : « rêver ne consiste-t-il point en ceci que, soit dans le sommeil, soit à l'état de veille, on tient ce qui ressemble à quelque chose, non pour ressembler à ce dont il a l'air, mais pour identique à lui ?¹⁴ » C'est là, en effet, une excellente définition de l'iconicité, mais dans un contexte où il s'agit de mon-

12 - Cf. Jean-Pierre Changeux, *l'Homme neuronal*, Paris, Fayard, Coll. « Le temps des sciences », 1983, pp. 186-187.

13 - Sur l'image mentale, cf. Michel Denis, *les Images mentales*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Le psychologue », 1979.

14 - Resp.: *Sophiste*, 266 c, *Œuvres complètes*, tome II, trad. Léon Robin, éd. Gallimard, nrf, Bibliothèque de la Pléiade, 1950, p. 334 ; *République*, livre V, 476 c, *op. cit.*, tome I, p. 1056.

trer que celui qui « vit éveillé » n'est pas celui qui aime le spectacle des belles choses du sensible, mais plutôt celui qui recherche le Beau en soi, en dehors et au-delà des belles choses. On ne peut admettre cette conception qu'à moitié, ou encore reprendre la formulation du *Sophiste* : il s'agit d'un rêve éveillé qui a une partie objective, qui mobilise un percept. Parce que l'état de veille se substitue à l'état de sommeil, parce que l'irréalité de l'icône relève encore du réel, il existe un lien objectif dont il faut rendre compte entre la forme mentale de l'icône et la forme physique du stimulus. La comparaison avec le rêve ne décrit l'icône que partiellement, convenant à l'idée d'une perte de conscience relative de l'irréalité de la représentation et aussi à l'idée d'une prégnance mentale de cet irréel, au point de lui conférer la consistance d'une quasi-réalité.

Parmi les auteurs qui ont contribué à ce débat, on peut encore citer Étienne Souriau dans le cadre d'une « analyse existentielle de l'oeuvre d'art » qui comporte quatre degrés : l'« existence physique », soit le corps de l'oeuvre (un seul corps pour la peinture, « des corps de rechange » pour la musique et la dramaturgie) ; l'« existence phénoménale », soit l'apparence sensorielle ; l'« existence "réique" ou chosale » qui utilise les moyens de la représentation pour créer la fiction d'êtres ou de choses ; enfin, l'« existence transcendante » qui constitue l'aura de l'oeuvre ¹⁵. Souriau conçoit moins ces niveaux comme des strates disjointes de l'oeuvre d'art que comme des « modes d'existence, simultanément

utilisés par elle » ¹⁶. Le mode existentiel dit « chosal » s'apparente directement à l'iconicité et, pour le définir, l'idée d'hallucination vient naturellement à l'esprit de l'esthéticien :

« Ce qu'il semble y avoir de particulier ici, écrit-il, c'est seulement que les choses présentes sont illusoires : les phénomènes de la couleur, de la luminosité, des dispositifs formels évoquent une chose absente, mais dont ils m'obligent à former une idée, à mi-chemin entre l'imagination pure et la présence concrète. C'est une fiction dans laquelle j'entre, une illusion sollicitée et consentie, une hallucination douce et collective. » ¹⁷

Or, Freud traite le problème de la relation entre le rêve et la perception dans des termes comparables :

« L'achèvement du processus du rêve tient en ceci que le contenu de pensée, transformé par régression et remanié en un fantasme de désir, devient conscient comme perception sensorielle, subissant alors l'élaboration secondaire à laquelle tout contenu perceptif est soumis. Nous disons que le désir du rêve est halluciné et trouve, sous forme d'hallucination, la croyance en la réalité de son accomplissement. » ¹⁸

Dans le signifiant imaginaire, Christian Metz se fonde sur cette analyse pour caractériser l'attitude du spectateur du film qui à la fois partage quelque chose avec la situation onirique et présente vis-à-vis d'elle une différence fondamentale : « Le rêveur ne sait pas qu'il rêve, le spectateur du film sait qu'il est au cinéma (...) » ¹⁹. Cor-

15 - *La Correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1969, pp. 65-97.

16 - *Ibid.*, p. 95.

17 - *Ibid.*, p. 82. Les termes soulignés le sont par moi.

18 - « Complément métapsychologique à la théorie du rêve » (1915), in *Métapsychologie*, trad. par J. Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, nrf, Coll. « Idées », 1940, p. 137.

19 - *Op. cit.*, p. 123.

relativement, tandis que le rêve en lui-même, pendant le sommeil, est un état de suspension vis-à-vis de la perception externe, le spectacle cinématographique s'opère intégralement sous l'influence d'une perception externe, d'« un matériau perceptif réel. ²⁰ » Néanmoins, le spectateur vit sa situation spectatorielle *comme dans un rêve*, notamment dans « ces courts instants de basculement mental dont chacun de nous a l'expérience, et qui lui font faire un pas en direction de l'illusion vraie, le rapprochant d'un type fort (...) de croyance à la diégèse, un peu comme dans ces espèces d'étourdissements instantanés et aussitôt rétablis que connaissent les conducteurs de voiture vers la fin d'une longue étape nocturne (et le film en est une) ²¹ ». D'où l'impression d'avoir rêvé certaines parties du film, non pas de les avoir imaginées, mais de les avoir vécues comme en rêve ; d'où, ensuite, « le sentiment de "se réveiller". Metz parle là du « spectateur immobile et muet, tel que le prescrit notre culture » - d'autres catégories de spectateurs pouvant vivre plus physiquement l'illusion.

Il sait qu'il est au cinéma et, en même temps, il se laisse aller à participer au représenté comme s'il ne dépendait pas de la représentation : on peut trouver dans cette idée quelque chose de bazinien, le critique ayant cherché obstinément à fonder une esthétique de l'image sur la dénégation de l'image : « Par "image", écrit-il, j'entends

*tout ce que peut ajouter à la chose représentée sa représentation sur l'écran ²² » ; et l'évolution du langage cinématographique dont il trace les principaux linéaments se résume dans la récession de cet ajout, au détriment des formes de représentation (montage et plastique de l'image) et au profit de la transmission directe de la réalité. On connaît la dette de Metz envers Bazin, mais il convient de ne pas l'exagérer : une relecture sérieuse de son premier grand article, *À propos de l'impression de réalité au Cinéma* ²³, montre qu'à l'origine de son travail sémiologique l'école filmologique eut autant, sinon plus d'importance que l'influence bazinienne. Lorsqu'il tente d'interpréter le fait que « l'impression de réalité est tellement plus forte devant un film que devant une photographie », c'est dans la Filmologie (A. Michotte van den Berck) qu'il cherche et trouve la réponse — à savoir le mouvement qui est une *condition de perception (et donc de la représentation) filmique* et non pas un argument pour sa dénégation. On est plutôt du côté de Souriau et de ses modes d'existence de l'œuvre, ou encore, à l'instar de *L'univers filmique*, ouvrage d'inspiration filmologique dirigé par l'esthéticien, du côté de l'idée de conceptualiser « les divers plans de réalité sur lesquels se situent » les faits filmiques « et qui font comme l'épaisseur de l'univers filmique » ²⁴.*

Si l'image s'efface devant la réalité ou, du moins, si elle laisse au spectateur

20 - *Ibid.*, p. 148.

21 - *Ibid.*, pp. 125-126.

22 - « L'évolution du langage cinématographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *Ontologie et langage*, t. I, Paris, éd. du Cerf, 1958, p. 132.

23 - *Cahiers du cinéma*, n° 166-167, mai-juin 1965 ; repris dans *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, Paris, Klincksieck, Coll. d'Esthétique, 1968, pp. 13-24.

24. Paris, Flammarion, Bibliothèque d'esthétique, 1953, p. 6. Parmi les concepts en question, ceux de diégèse, de profilmique et de spectatorielle.

cette impression, c'est bel et bien parce qu'elle est une image et non point parce que tel ou tel cinéaste, croyant à la réalité comme le voulait Bazin, décide d'en limiter l'impact. En d'autres termes, l'hallucination, c'est-à-dire la croyance en la réalité de l'accomplissement du représenté, ne saurait être qu'une moitié de l'activité spectatorielle (et évidemment de l'activité du créateur), l'autre moitié étant la conscience de la représentation, le savoir jamais totalement aboli du spectateur qu'il s'agit de cinéma. Christian Metz définit donc l'image (cinématographique) comme «*hallucination paradoxale*» : hallucination par la tendance à confondre des niveaux de réalité distincts, par un léger flottement temporaire dans le jeu de l'épreuve de réalité en tant que fonction du Moi, et paradoxale parce qu'il lui manque ce caractère, propre à l'hallucination véritable, de production psychique intégralement endogène : le sujet, pour le coup, a halluciné ce qui était vraiment là, ce qu'au même moment il percevait en effet : les images et les sons du film ²⁵ ».

Mais ce paradoxe de l'hallucination (ou de l'iconicité) qui caractérise, ici, pour Metz, l'image animée, caractérise aussi pour Platon, Peirce et Souriau, l'image fixe. Metz écrivait, en 1965, à la suite de Michotte et Edgar Morin, que «*le mouvement donne aux objets une "corporalité" et une autonomie qui étaient refusées à leurs effigies immobiles* » ²⁶. D'un côté, c'est le fait de l'image qui serait responsable de l'iconicité, de l'autre, le fait de son animation. La suspension relative de la conscience du mode de représentation est-elle différente ou plus forte au cinéma ? Le mouvement la

constitue-t-il ou l'accentue-t-il ?

La question du degré d'hallucination est introduite par Bazin au niveau du rapport peinture-photographie : «*L'objectivité de la photographie lui confère une puissance de crédibilité absente de toute oeuvre picturale. Quelles que soient les objections de notre esprit critique, nous sommes obligés de croire à l'existence de l'objet représenté, c'est-à-dire présent dans le temps et dans l'espace. La photographie bénéficie d'un transfert de réalité de la chose sur sa reproduction* ²⁷. » Cette thèse a été reliée par certains commentateurs récents, notamment Philippe Dubois, à un passage où Peirce parle de la photographie : «*Les photographies, et en particulier les photographies instantanées, sont très instructives parce que nous savons qu'à certains égards elles ressemblent exactement aux objets qu'elles représentent. Mais cette ressemblance est due aux photographies qui ont été produites dans des circonstances telles qu'elles étaient physiquement forcées de correspondre point par point à la nature. De ce point de vue, donc, elles appartiennent à la seconde classe des signes : les signes par connexion physique* ²⁸. » La photographie serait donc indicielle plutôt qu'iconique.

S'il est vrai que, pour Peirce, la photographie (instantanée, précise-t-il) est indicielle, puisqu'elle établit une connexion physique entre le représenté et sa représentation, cela ne saurait être confondu avec le sentiment de présence que procurerait, selon Bazin, la photographie ; selon Peirce, l'indicialité signifie que la photo nous donne le sentiment que ce que l'on voit a été (photographié) quelque part (les indices internes de la photo complétant plus ou

25 - *Le Signifiant imaginaire*, op. cit., p. 126.

26 - « À propos de l'impression de réalité au Cinéma », op. cit., p. 17

27 - « Ontologie de l'image photographique », op. cit., p. 15.

28 - *Collected papers*, 2.281; *Écrits sur le signe*, op. cit., p. 151, cf. Philippe Dubois, *l'Acte photogra-*

moins cette impression). L'indicialité de la photographie est son renvoi à la réalité qu'elle est censée enregistrer, au fait que cet enregistrement mécanique nous restitue une empreinte peu ou prou parfaite de son référent. L'indicialité est ce sur quoi nous nous appuyons pour effectuer l'inférence de la représentation à un référent réel. Quant à la présence — c'est-à-dire le sentiment plus ou moins passager que ce que l'on voit maintenant, à savoir l'image, est en soi réel —, elle est de l'ordre de l'iconicité, et la photographie peut nous procurer ce sentiment dans la mesure où elle est un signe analogique qui représente son objet par ressemblance, par analogie à l'égard de ses qualités perceptives, et qu'il suffit de disposer du signe pour avoir l'impression de voir la scène elle-même, de la revoir ou de l'anticiper.

L'image cinématographique comporte la même détermination indicielle, en ce sens qu'elle reproduit par empreinte, par connexion physique, une réalité. Mais, au lieu de figer ce qu'elle a fixé, elle le restitue en mouvement, en sorte que à l'indicialité du renvoi au référent, donc au passé, se superpose l'indicialité d'une réalité présente : au lieu de penser que cela a été quelque part, on pense plutôt que cela se produit ici et maintenant devant nos yeux - tandis que la photographie est ressentie comme « la trace d'un spectacle passé », écrit Metz, le cinéma, loin d'être ressenti comme « la trace d'un "ouvement passé" est toujours perçu « comme actuel »²⁹. L'indicialité cinématographique, comme en boucle, se referme sur une iconicité indéfiniment reproductible. Le

spectateur n'est donc plus orienté vers l'inférence indicielle externe, puisque l'indicialité interne suffit à « faire vivre » le contenu de l'image : « au cinéma, l'impression de réalité, c'est aussi la réalité de l'impression, la présence réelle du mouvement »³⁰.

C'est pourquoi le fait que le cinéma soit majoritairement un instrument de fiction n'est paradoxal qu'en apparence. « Ce sentiment si direct de crédibilité, note Metz, joue aussi bien pour les films insolites ou merveilleux que pour les films "réalistes". Une œuvre fantastique n'est fantastique que si elle convainc (sinon, elle est simplement ridicule), et l'efficacité de l'irréalisme au cinéma tient à ce que l'irréel y apparaît comme réalisé et s'offre au regard sous les apparences du surgissement événementiel, non de la plausible illustration de quelque processus extraordinaire qui serait purement conçu »³¹. » Il n'est pas interdit de penser que, sous certaines conditions, l'effet hallucinatoire puisse être plus fort dans maint film de fiction, plus ou moins fantastique, que dans les films réalistes ; un film réaliste serait un film qui, outre son iconicité fondamentale, prétend à l'indicialité externe, en sorte que nous sommes induits à juger ce qu'il nous présente du point de vue de ce que nous savons ou croyons savoir sur la réalité concernée. Or, comme le disait Aristote, « il faut préférer l'impossible qui est vraisemblable au possible qui est incroyable »³². La croyance en la réalité de l'accomplissement du représenté exige seulement qu'il soit logiquement possible - non pas qu'il soit attesté

phique, Paris, Bruxelles, Nathan-Labor, 1983, pp. 30 sq.

29.- « À propos de l'impression de réalité au cinéma », *op. cit.*, p. 18.

30 - *Ibid.*, p. 19.

31 - *Ibid.*, p. 15.

32 - *Poétique*, 1460 a 26-27, éd. Hardy, Paris, Société d'édition « Les belles lettres », 1969, p. 69.

comme réel. À Platon qui disait de la peinture qu'elle est « *une sorte de rêve humain à l'usage de gens éveillés* », Metz mêle donc Aristote en affirmant que « *le film, production d'un homme éveillé présentée à un homme éveillé, ne peut être que "construit", que logique, et que ressenti comme tel* »³³.

Il y a donc trois différences principales entre le film et le rêve : au niveau du savoir du spectateur, de la présence ou non du matériau perceptif et de la logique de la fiction³⁴. L'hallucination paradoxale est liée à ce triple fait que l'activité spectatorielle au cinéma repose sur un contrat (« ce n'est pas un rêve, mais ça fonctionne com-

me un rêve »), que ce contrat implique à la fois la croyance dans ce qui est représenté et le savoir que c'est de la représentation et, enfin, que cette représentation assume par elle-même les fondements logiques de la crédibilité du représenté et donc de la croyance. Cette sorte de duplicité de l'*illu-sio* filmique est en fait la conséquence d'une dualité fondamentale du cinéma, *et de l'art en général*, que Metz a tenté de saisir dans cette grande contribution à l'esthétique qu'est *le signifiant imaginaire*. « *L'œuvre d'un art, écrit-il, nous dérobe cet art en même temps qu'elle nous le présente, parce qu'elle est à la fois moins et plus que lui. Tout film nous montre le cinéma, et en est aussi la mort.* »³⁵.

Dominique CHATEAU,
université de Paris 1.

33 - *Le signifiant imaginaire, op. cit.*, pp. 152-153.

34 - *Ibid.*, p. 148.

35. - *Ibid.*, p. 50

Christian Metz, le pédagogue¹

par Elena DAGRADA

1 - Article publié dans *Versus* (65/66), Milan, mai-décembre 1993

Quand Christian Metz écrit *Le cinéma : langue ou langage?*² en 1964, en France la théorie du cinéma est dans une impasse. André Bazin est mort en 1958, laissant un grand vide à la fois humain et théorique. L'expérience filmologique, mûrie autour des années cinquante, s'épuise et migre au-delà des Alpes, vers une Italie, à l'époque, plus réceptive. Quant au livre de Jean Mitry *Esthétique et psychologie du cinéma*, qui paraît en deux tomes entre 1963 et 1965, il se veut une somme théorique importante mais, il me semble tournée essentiellement vers le passé.

À l'époque, Christian Metz est jeune et quasiment inconnu. Néanmoins, son essai a l'impact d'une véritable rupture épistémologique, et il est perçu comme l'acte fondateur d'une nouvelle discipline. Sa conclusion "*Il faut faire la sémiologie du cinéma*" est immédiatement adoptée par les chercheurs, dans le monde entier, et durant vingt ans environ elle reste le principal point de repère dans le domaine de la recherche cinématographique.

Pendant ce temps, les livres qui suivent connaissent tous le même sort : le premier tome des *Essais sur la signification au cinéma*, paru en 1968, guide la sémiologie

sur la voie du structuralisme. *Langage et cinéma*, en 1971, indique le parcours de l'analyse textuelle, bientôt appliquée par maints chercheurs. Enfin, ce sont encore les études sur Émile Benveniste contenues dans *Le signifiant imaginaire* qui désignent les premières, le champ de l'énonciation comme le plus productif à approfondir pour les années qui suivent.

C'est à l'énonciation, en effet, que Metz consacre ses recherches suivantes, rassemblées dans son dernier livre, en 1991, sous le titre de *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Mais ce volume ne connaît pas l'écho des précédents. C'est un symptôme, entre autres, du nouveau tournant dans le domaine de la théorie du cinéma, qui, depuis quelques temps, effectue un grand retour vers l'Histoire et oublie, du jour au lendemain, tout ce qu'elle lui doit.

Aujourd'hui que Christian Metz s'est donné la mort, dans la nuit du six au sept septembre dernier, on aurait tort d'associer, fusse-ce symboliquement, ce choix de s'en aller et cet abandon théorique. Que sa pensée ait été mise trop rapidement de côté, il en avait le sentiment depuis longtemps, mais cela, au fond, ne l'affectait que peu. Il ne souhaitait pas dominer le champ de la théorie du cinéma en vedette éternelle. Il n'avait aucun goût du pouvoir, ni de la notoriété, et, en tant que chercheur ouvert, il appréciait sincèrement les résultats d'une certaine recherche historique qu'il aimait à définir comme "structuraliste" (ce qui, chez lui, voulait dire beaucoup plus). Ce qui le blessait, plutôt, c'était l'esprit de revanche issu de l'hégémonie sémiologique, vécue, à tort, comme une colonisation intellectuelle.

Un important hommage, sous forme

2 - Essai paru pour la première fois dans *Communications* (4), Seuil, 1964.

de colloque consacré à la pensée metzienne, en 1989 - le premier rendu par Cerisy à un théoricien du cinéma³ - a voulu, précisément, affirmer la pertinence de son discours au delà des fausses urgences des modes et des limites des intérêts disciplinaires. Mais les actes de ce colloque, publiés ensuite dans la revue *Iris*, n'ont pas eu leur juste résonance. En Italie, non plus, où le dernier livre de Metz demeure aujourd'hui non traduit⁴.

Pourtant, sa relation avec l'Italie a été longtemps très étroite. Il était persuadé qu'il devait beaucoup à mon pays, et se souvenait volontiers des échanges fructueux avec "l'école italienne" durant la première moitié des années soixante, quand ses discussions avec Umberto Eco, Emilio Garroni, Pier-Paolo Pasolini, au festival de Pesaro, l'avaient poussé à se méfier, lui bazinien, de la fausse naturalité du langage cinématographique. De même, en pédagogue authentique, il gardait un très bon souvenir d'une extraordinaire expérience didactique vécue à Urbino, lors de l'inauguration du *Centro internazionale di semiotica e linguistica* au tout début des années soixante-dix.

C'est précisément en Italie, que je l'ai rencontré personnellement pour la première fois, à l'occasion d'un colloque tenu à Bologne, en octobre 1988. Je voulais l'interwiewer, pour une revue qu'avec un groupe d'amis nous venions juste de créer et, bien sûr, j'étais prête à essayer un éventuel refus, compte-tenu de la disproportion entre sa notoriété et notre titre tout jeune⁵.

L'approcher, au contraire, fut exceptionnellement facile. Et lorsqu'il sut que notre revue ne réunissait que de jeunes chercheurs, il accepta avec un enthousiasme encore accru, car ce chercheur extraordinaire, qui avait inventé rien de moins qu'une nouvelle discipline pour penser le cinéma différemment, avait gardé toute l'humilité, la curiosité et la respectueuse attention aux autres, propre aux grands esprits.

Depuis, chaque fois que j'ai eu l'occasion de le revoir, de lui écrire, de lui adresser une réflexion ou de lui demander un service, il m'a toujours accueillie avec chaleur, disponibilité et encouragement, privilège que l'on croit réservé aux amis de longue date, mais dont il faisait le cadeau le plus sincère à tous, étudiants ou chercheurs qui, pour une raison quelconque, avaient besoin de s'adresser à lui.

Christian Metz aimait beaucoup ma génération de chercheurs. Une génération de neveux, et non plus d'enfants, qu'il savait éparpillés un peu partout, en Europe et au-delà de l'Atlantique, mais qui s'étaient également formés à ses écrits et à qui, sans vouloir paraître leur maître, il donnait l'appui moral du pédagogue.

Désormais, ma génération, elle aussi, doit se confronter au vide laissé par sa mort. Une mort qui est difficile à accepter; que nous devons pourtant respecter et vivre chacun selon nos sentiments intimes. Nous ne pouvons que dire que nous regrettons tout ce que nous attendions encore de lui et que nous n'aurons plus.

Au mois de juin prochain, il devait

3 - Les actes du colloque consacré à "Christian Metz et la théorie du cinéma", sous la direction de Michel Marie, ont été publiés dans *Iris* (10), 1990, sous la direction de Michel Marie et Marc Vernet.

4 - Cette traduction va paraître, sous peu, aux Edizioni Scientifiche Italiane de Naples.

5 - En collaboration avec Guglielmo Pescatore, nous avons successivement publié l'entretien dans le numéro 1 de *Cinegrafie*, 1989, sous le titre "La semiologia del cinema ? Bisogna continuare".

présider le troisième colloque de *Domitor*, une association internationale qui regroupe nombre de jeunes chercheurs qu'il aimait et qui, dans le but de promouvoir la recherche sur le cinéma des premiers temps, vise à unir les efforts des historiens et des théoriciens dans une perspective commune, per-

suadée comme l'était Christian Metz qu'il ne peut pas y avoir d'Histoire sans théorie (ni sans sémiologie) et vice-versa. Christian Metz le savait bien : ce qu'il aurait pu nous apprendre encore à cette occasion, nous manquera toujours.

Elena DAGRADA,
université de Bordeaux 3

Sur Christian Metz

par Jan-Pierre DELAVILLE

En 1961, un an après avoir obtenu mon diplôme de l'Institut de Filmologie de l'Université de Paris sous la direction de Pierre Francastel, je déposais un projet de thèse auprès de la sixième section de l'EPHE portant sur le langage et le cinéma, estimant que le problème n'avait jamais été traité, quoi qu'eût pu en faire accroire la calamiteuse "Grammaire" de Berthomieu; les grands écrits théoriques, surtout étrangers, ne portaient pas sur le désir d'entrée linguistique qui était le mien. Une phrase de Gilbert Cohen-Séat : "*Le film n'a pas cessé d'être muet parce qu'on a rendu la parole à l'homme*" était pour beaucoup dans cette orientation de la suite de mes recherches.

Le projet me fut refusé pour je ne sais quelle raison, et comme je prenais d'importantes responsabilités politiques et syndicales qui m'occupèrent encore plus de deux ans, je me contentais de son séminaire et de la mise au net des notes de cours que Francastel avait donnés à l'Institut de Filmologie.

Quand j'entre à la Radio-Télévision Scolaire en 1964, d'abord comme chercheur, puis comme réalisateur chargé des émissions expérimentales, je vois passer et

je lis les premiers travaux de Christian. Il me reste, pour ma gouverne, que voilà exposé très clairement ce que je n'aurai plus l'occasion d'entreprendre. De plus, ils sont pour moi d'une certaine aide, comme le sera la production graphique de Warja Lavater qui est encore aujourd'hui l'objet de mon étude sur le récit en schéma.

Mon parcours m'amène à la direction générale de l'Institut Supérieur de cinéma, radio, télévision. Jules Gritti y enseigne la sémiologie, notamment d'après les travaux de Metz. Quant à moi, je crée un enseignement d'archéologie de l'audiovisuel, où j'utilise les méthodes de recherche d'André Leroi-Gourhan, et où je me sers de mes anciens travaux sur les origines du cinéma d'animation, que j'avais envisagé d'élargir. Jacques Perriault me propose d'accueillir une telle recherche à la sixième section qui est en train de devenir l'EHESS et j'hérite, d'ailleurs, d'une charge de conférences sur ce sujet en DEA de sciences de l'information et de la communication. C'est à ce titre que je viens participer au séminaire de Christian Metz, et ce pour une dizaine d'années qui ont été extrêmement enrichissantes.

D'un côté, des participants dont le seul objet du désir scientifique est l'approche théorique, et le plus souvent sémiologique, du cinéma, partisans de l'analyse textuelle ou de Chomsky, comme c'est le cas de Michel Colin dont je me souviens que Christian, lors de sa soutenance de thèse, remarquera que "*le film se fait en quelque sorte contre l'image*".

De l'autre, un Metz qui dit qu'il lui faudra bien un jour qu'il vérifie son approche sur un film donné, alors qu'il s'éloigne lui-même peu à peu du film, pour lire à sa manière, orthodoxe, claire, saussurienne, la psychanalyse.

Et nous, les partisans de l'image, qui restons là à l'écouter, et parfois à discourir.

Avec la fermeture de la rue de Tournon, le séminaire avait émigré à Censier. C'est là que nous avons appris l'accident survenu à Roland Barthes auquel me liait une solidarité née du passage par le sanatorium des étudiants de Saint Hilaire du Touvet. Je venais justement de le rencontrer le mercredi soir 22 février, quand tous les anciens remettaient au Docteur Douady un médaillon à son effigie. Je lui avais raconté que dans son *Roland Barthes par Roland Barthes* j'avais cru lire, et mémorisé, une "imperfection du subjonctif" qui m'avait plongé dans des abîmes... de réflexion, jusqu'à l'instant où, revenant en arrière, je découvrais le terme, hélas réel, de l'imparfait du subjonctif. Avec Christian, en repartant vers le restaurant, nous échangeions nos impressions, et je me souviens lui avoir dit que je pensais que Barthes avait décidé de ne plus se battre. On connaît la suite...

Chez Metz, les tentations d'analyse, disons a-textuelles, sont anciennes. Elles se situent au début 1966 (?) de ses recherches en continu sur la sémiologie du cinéma que nous avons connues jusqu'à la fin de la décennie 70. Le regret en est exprimé quand dans l'entretien pour *Ca Cinéma* il évoque *Citizen Kane*. Mais doit-on considérer qu'après cette période qui s'achève avec le *Signifiant Imaginaire* et les *Essais Sémiotiques* - qu'il situe en hors champ du cinéma - à la recherche créatrice personnelle se substitue une attitude d'observateur et de mentor bienveillant, comme un père fondateur qui ne serait pas jaloux des avatars prolongeant sous d'autres plumes l'oeuvre théorique entreprise ?

Nous avons un indice fort de sa vigilance théorique dans le fait qu'il répondra par écrit dans de nombreux entretiens ou

qu'il relira les autres avec une attention extrême. Il le dit clairement en spécifiant que d'autres chercheurs, sur certains terrains, devraient en passer par une "procuration autorisée" si les emprunts méthodologiques sont forts (et cachés). Il avouera enfin la "crise de la théorie" en 1989 à Cerisy sans dire combien cette réalité du champ sémiologique l'avait peut-être bloqué pour sa part.

Si j'avais à décrire Christian Metz à travers à la fois la personne privée et le directeur d'études, lequel cumule à l'EHESS le statut d'enseignant et de chercheur, je me rappellerais tout d'abord son goût du jazz qui fut l'objet de ses premiers exercices d'écriture.

Je me rappellerais aussi de la liberté de discussion autour du séminaire, permettant à tous de le sentir aussi orthodoxe ici que là. Son orthodoxie fut politique un temps, mais il s'agissait ici d'une fidélité à lui-même et non à une ligne. Son orthodoxie intellectuelle se définit comme exigeante et tolérante à la fois. Il savait en quoi il était saussurien, structuraliste, barthésien, freudien; ce qu'il devait à d'autres, comme Greimas un temps, et sans la moindre tentation mandarinale envers ce que tel ou tel produisait de nouveau, d'original.

Mais, j'ai évoqué Warja Lavater. Avec *Le petit chaperon rouge* et *Guillaume Tell*, elle avait commencé à connaître une certaine notoriété en France. Sa formule est simple. Elle affecte arbitrairement formes et tracés géométriques, avec des valeurs colorées, aux personnages et aux décors, et ensuite, sans le support de l'écrit, la lithographie se déploie en accordéon, permettant toutes les lectures d'un récit par ailleurs connu. Il peut y avoir des jeux de code subtils, comme dans *La Fable du Hasard*. Nous sommes et restons dans un récit qui, pour moi, évoque la Grande Syn-

tagmatique de la narrativité du film et, bien entendu, l'arbitraire saussurien du signe immotivé. Avec une vingtaine d'oeuvres graphiques de ce genre maintenant, je n'en suis pas encore très loin, mais cela arrive...

J'ai longtemps dit à Guy Gauthier :
"Il faut que je revienne au séminaire de Christian Metz".

Trop tard.

Les regrets étaient forts, à nous voir tous, anciens et plus tard-venus, ce matin-là au Père Lachaise; nos regrets et nos douleurs se gonflaient encore d'autres traits affectifs.

Jan-Pierre DELAVILLE,
cinéaste, essayiste.

En lisant
"La confusion des sentiments"
de Stefan Zweig

par Claire DUPRÉ LA TOUR

I l y a beaucoup, beaucoup trop de morts autour de moi, que j'ai aimés, et j'ai pris la décision, après la disparition de Françoise Dorléac, de ne plus assister à aucun enterrement, ce qui, vous le pensez bien, n'empêche pas la tristesse d'être là, de tout obscurcir pendant un temps et de ne jamais s'estomper complètement, même avec les années, car on ne vit pas seulement avec les vivants, mais aussi avec tous ceux qui ont compté dans notre vie."

François Truffaut, *Correspondance* ¹

Cette proximité est, sans doute, semblable à celle de ceux qui vivent loin de nous, aux antipodes ou par delà les océans et qui pourtant vivent avec nous. Mais à ceux là, on peut leur écrire, leur téléphoner, les voir bientôt ou même dans longtemps, et avoir un feed-back potentiellement palpable, ça rassure.

Le suicide de Christian Metz, le suicide de Christian, seul lui-même aurait pu nous en donner une explication. Lui qui ne refusait jamais de nous expliquer et dont c'était plus qu'un métier, un don dans tous les sens du terme, cette explication là, comme de l'autre côté de lui-même, nous ne

l'aurions jamais.

Et pourtant, son suicide appelle, avec la tristesse, la question du pourquoi, avec l'obscurité, une élucidation.

Les raisons, personne ne peut se targuer de les donner, on pourrait tout au plus spéculer - ce qui manque pour le moins de respect et d'élégance en général et plus encore face à un geste si violent et définitif - ou avancer quelques éléments qui auraient dû nous alarmer peut-être ... broder, échauffer des hypothèses etc.; tout cela n'est que littérature comme le dit peut être un peu abruptement Jacques Aumont dans ses quatre colonnes parues dans les *Cahiers* ², un mois après : "Et puisqu'il y a des traces, des oeuvres, il devra y avoir révision, relecture : qu'est-ce qu'honorer un mort, sinon faire revivre son travail ? Tout le reste est littérature et sentimentalité. Nous relirons donc Metz, et le donnerons encore à lire."

La réalité matériellement tangible de Christian Metz aujourd'hui c'est bien sûr ses textes, par opposition au souvenir personnel si impalpable par exemple, ou encore à ce que peut revêtir d'artificiel, de superflu ou de peu sincère tout discours, ce à quoi fait allusion Jacques Aumont.

Cependant, par delà cette figure de langage injuste avec la littérature, il est des oeuvres littéraires qui nous donnent à comprendre comment le monde peut être compris - pour reprendre ce que Metz pointe de la sémiologie du cinéma, "Ce qui demande à être compris, c'est le fait que les films soient compris" ³ - même si elles ne répondent pas mots pour mots à nos interrogations immédiates.

1 - François Truffaut : *Correspondance*, Hatier, 5 continents, 1988, p. 381.

2 - Jacques Aumont : "Christian Metz et l'amitié", *Cahiers du cinéma*, n°472, Paris, octobre 1993.

3 - Christian Metz : "La grande syntagmatique du film narratif", *Communications* (8) L'analyse structurale

En lisant notamment *La confusion des sentiments* ⁴, je voulais voir comment Zweig faisait se souvenir son narrateur, Roland, professeur en fin de carrière, de sa rencontre décisive quarante ans plus tôt avec la personnalité d'un de ses professeurs.

Exalté par son énergie et son enthousiasme, Roland, alors jeune étudiant, avait perçu chez lui, une dualité entre sa vie à la faculté et sa vie privée, sombre, énigmatique, et il avait voulu comprendre le mystère.

Il analyse rétrospectivement cette recherche, décomposant chaque fait.

C'est l'acuité sensitive avec laquelle Zweig fait se souvenir ce vieux professeur narrateur, retraçant émotions et suspens, qui m'a plu. J'ai d'ailleurs lu très lentement *La confusion des sentiments* pour ne pas en perdre une goutte, et la révélation tabou finale, clé de l'énigme, lorsque Roland rapporte le secret que lui révéla le professeur, me paru vraiment secondaire. ⁵

Et puis, j'ai souligné, en lisant ce récit, le regard des deux professeurs, à quarante ans d'intervalle, sur leur carrière passée : Lorsque Roland étudiant demande à son professeur (qui n'a d'ailleurs pas de nom dans le livre, c'est un professeur générique) "*pourquoi il n'avait pas achevé son grand ouvrage sur l'Histoire du Théâtre du Globe*", celui-ci lui explique que : "*travailler, assis, dans le silence, toujours seul, toujours seul, (il) ne le peut plus.*" ⁶

En fait, cette impression, de solitude

fastidieuse et d'incompréhension intrinsèquement liées à ces carrières, donne le ton dès les premières pages de ce morceau d'autobiographie fictive où Roland dit que sa vie est ailleurs. A l'occasion de son soixantième anniversaire et du trentième de son professorat, il se voit remettre par ses étudiants et collègues de la Faculté, un livre d'hommage, retraçant son évolution, ses publications etc. (et c'est ce qui va enclencher le récit de son souvenir le plus marquant, celui de cet homme à l'origine de ses études et dont la vie était justement si duelle) :

"Cependant, après avoir feuilleté ces deux cents pages appliquées et regardé attentivement cette sorte de miroir intellectuel de moi-même, il m'a fallu sourire. Etait-ce vraiment là ma vie ? Se développait-elle réellement en des spirales marquant une si heureuse progression depuis la première heure jusqu'à maintenant, ainsi que, documents imprimés à l'appui, le biographe la dessinait ? J'éprouvais exactement la même impression que lorsque pour la première fois j'avais entendu ma propre voix parler dans un gramophone : d'abord je ne la reconnus pas du tout; sans doute c'était bien ma voix, mais ce n'était que celle qu'entendent les autres et non pas celle que je perçois moi-même, comme à travers mon sang et dans l'habitable intérieur de mon être ⁷. Et ainsi, moi qui ai employé toute ma vie à écrire les hommes d'après leurs oeuvres et à objectiver la structure intellectuelle de leur univers, je constatais, précisément sur

du récit, Paris, EHESS seuil, 1966, p. 122. (n°; réédité : collection points, Seuil, Paris, 1981, p.130), Définition reprise in *Essais sur la signification au cinéma, I*, Paris, Klincksieck, (1968), réédition de 1983, p. 145.

4 - Stefan Zweig : *La confusion des sentiments*, Librairie Générale Française, "Le livre de poche", Paris, 1991. (Première publication : Insel Verlag, Leipzig, 1927.)

5 - Ce récit eut en 1927 un grand succès en raison justement de ce tabou, l'homosexualité du professeur.

6 - Stefan Zweig, op. cit., p. 60.

7 - C'est nous qui soulignons.

*mon propre exemple, combien reste impénétrable dans chaque destinée le noyau véritable de l'être⁸, la cellule mouvante d'où jaillit toute croissance."*⁹

Ce n'est certainement pas un hasard si, au séminaire de Christian Metz chacun était écouté et d'abord perçu, par lui, vu comme une personne singulière avec son noyau à elle, avec sa vie intérieure.

Et puis, il devançait les questions si bien que ses auditeurs avaient l'impression de se voir répondre en direct à leurs interrogations intérieures.

Roland Barthes écrivait à propos de ses ouvrages en 1975 : *"Il y a deux façons de subvertir la légalité d'un savoir (inscrite dans l'Institution) : ou le disperser ou le donner. Metz choisit de donner ; la manière dont il traite un problème de langage et/ou de cinéma est toujours généreuse : non par l'invocation d'idées "humaines", mais par la sollicitude incessante dont il entoure le lecteur, prévenant avec patience sa demande d'éclaircissements, dont il sait qu'elle est toujours au fond une demande d'amour "*¹⁰

Alors, puisqu'il y aura lecture et relecture de Metz, nous relirons ses lignes, et entre elles aussi sans doute celles qu'il ne nous a jamais données à lire noir sur blanc mais qui sont inscrites comme en creux dans son style (dans tous les sens du terme), celles qui nous parlent de lui, "sans littérature".

Son dernier livre, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*¹¹, parle

étonnamment de son auteur, et c'est non sans émotion que je l'ai relu, que je l'ai réécouté.

Et puisque Zweig fait se souvenir Roland des paroles du vieux professeur à ses étudiants : *"Il n'y a pas d'intelligence philologique possible, si l'on ne pénètre pas la vie même (...) Mais, jeunes gens, sentez, sentez vous mêmes palpiter la plus vivante jeunesse de notre univers : car on ne reconnaît jamais un phénomène, une individualité qu'à sa flamme, qu'à sa passion. Car tout esprit vient du sang, toute pensée vient de la passion, toute passion de l'enthousiasme. Voilà pourquoi, jeunes gens, c'est, avant tous les autres, Shakespeare et les sens qui vous rendront vraiment jeunes ! L'enthousiasme d'abord, ensuite l'application laborieuse."*¹²

Et puisqu'aussi "nous vivons avec tous ceux qui ont compté dans notre vie", je veux la convivialité de Christian Metz, comme dans les déjeuners où tous étaient naturellement bienvenus chaque mardi à la fin du séminaire.¹³

Je veux cette attention à la différence, cette confiance et cette reconnaissance de l'enthousiasme non feint.

Cet enthousiasme même, sans paroles inutiles et sans effervescence, qui aussi l'avait, tôt dans sa vie, amené à être batteur de jazz puis à l'aimer toujours tant, le jazz, mais sans plus en jouer.

Claire DUPRE LA TOUR.

8 - C'est nous qui soulignons.

9 - Stefan Zweig, op. cit., p. 6.

10 - Roland Barthes : "Apprendre et enseigner", *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1994, p. 206.

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

12 - Stefan Zweig, op. cit., pp. 25/26.

13 - J'ai suivi les cinq dernières années du séminaire, et les articles de Jacques Aumont, Alain Bergala et Patrice Rollet de ce même numéro 472 des *Cahiers*, pp. 6 et 7 (voir note 2), sont explicites quant à la nature forte de l'amitié née là, à toute période, entre les participants

Une scénographie du savoir :
Psychose
d'Alfred Hitchcock

par André GARDIES

En jouant sur la dilatation temporelle, en retardant l'issue espérée, en installant une tension qui va crescendo, le suspense, dans sa forme canonique, fonde l'essentiel de sa stratégie discursive sur la chronologie, jusqu'à faire du narrateur quelque figure secrète, mythique et tutélaire de Maître du Temps. Voilà une idée fort communément admise. Toutefois, elle oublie un peu vite cet autre paramètre, tout aussi essentiel, qu'est l'Espace ¹, car c'est lui qui, au cinéma, gère pour une large part le savoir spectatorial sur lequel, en définitive, repose l'effet de suspense.

Un film célèbre, *Psychose*, du non moins célèbre Hitchcock permettra de prendre la mesure de cette assertion ². En effet, tout dans ce récit, les aventures et périls des personnages aussi bien que la démarche interrogative du spectateur, ne consiste-t-il pas en la réduction, progressive, difficile, faite de constants retards, d'une distance, celle qui sépare la maison familiale du motel? La quête, celle

des personnages, celle du spectateur, ne vise-t-elle pas à conjointre ce que le film pose, dès le départ, comme disjoint? Réduire la fracture spatiale, réduire la part d'inconnu, tel est l'enjeu de *Psychose*, du moins telle est l'hypothèse qui orientera ce travail.

La topographie

Et l'espace, d'entrée de film, apparaît bien comme problématique: Marion et son amant n'ont pour se retrouver d'autre lieu que la chambre d'hôtel clandestine, au sein de laquelle ils échafaudent des plans pour tenter de résorber la distance qui, ordinairement, les sépare. Rien d'étonnant alors à ce qu'une rigoureuse structuration de l'espace, faite d'emboîtements et de disjonctions successives, soit à la base des stratégies narratives.

Une première disjonction s'installe dès le début avec, précisément, la chambre d'hôtel: elle soustrait les amants au regard des autres; elle leur permet de vivre leur amour, mais ils doivent en payer le prix, celui de la clandestinité. Après le vol, une nouvelle disjonction prend place: celle que Marion doit instaurer entre la ville et elle. La fuite au volant de la voiture en sera le moyen. Mais dans le même temps cette fuite est illusoire puisqu'elle ne permet pas d'échapper à la Loi, comme en témoigne l'épisode du policier. La solution logique ³

1 - Pour une analyse détaillée du suspense, on pourra consulter le numéro 71 de la revue *CinémAction*, "Le suspense au cinéma", coordonné par Jean Bessalel et André Gardies, 1994.

2 - Michel Chion, dans *La voix au cinéma* (Cahiers du cinéma, 1987), a proposé une analyse de ce même film, dont en bien des points je me rapprocherai. Toutefois sa perspective vise pour l'essentiel à mettre en évidence l'activité de la voix acousmatique; pour ma part, sans ignorer le rôle de cette dernière, c'est à l'espace et au réglage du savoir que je m'attacherai. J'ajouterai encore qu'à l'origine de ce travail se trouve un exposé de Nicole Mazille lors d'un séminaire de DESS à l'université Lumière - Lyon 2.

3 - On notera que cette "logique" l'emporte sur le souci de vraisemblance, ou plus précisément qu'il suffit que la solution du motel soit logique pour qu'elle soit acceptable. En effet, la probabilité pour que Marion

consiste en ce motel isolé, en marge du réseau routier et social. C'est lui qui offre à Marion non seulement un havre de repos mais encore un espace soustrait à l'ordre social.

Dès lors les données essentielles de la topographie ⁴, que l'on résumera rapidement, sont en place. Les lieux d'abord. Ils s'organisent suivant le principe d'une double disjonction. En premier donc, à l'écart des grands axes routiers, le motel. A l'écart, mais pas complètement coupé de l'activité sociale; il se situe simplement au terme d'un parcours, celui qu'à tout moment les personnages peuvent accomplir. Ce sera bien entendu le cas pour Marion, mais aussi pour le détective privé, le shérif, la soeur et l'amant de Marion. Terme d'un parcours (avec son évident symbolisme qui le lie à la mort), à l'écart (c'est-à-dire dans l'entre-deux de la Loi: soumis à ses prescriptions mais y échappant en raison de sa marginalité même), le motel relève du huis-clos et en possède la charge dramatique.

A son tour celui-ci reconduit la disjonction avec, d'un côté, la maison familiale, de l'autre le motel proprement dit, tout à la fois séparés et réunis par cet espace-liaison qu'est le chemin. De plus, à l'un en surplomb répond l'autre en contrebas. Que la maison de la "mère" puisse surveiller ce qui se trame en dessous (et la fenêtre éclairée sera tout à la fois l'oeil de la nuit et le phare du promontoire) ne manque pas de portée symbolique.

De plus, comme creusé de l'intérieur par une figure du redoublement et de l'emboîtement, le motel se révélera très vite

clivé, avec la chambre de Marion d'un côté, le bureau de Norman de l'autre. Deux territoires qui devraient être nettement séparés mais que la cloison percée transformera en dispositif voyeuriste.

Si fortement récurrente, cette structure de la disjonction, en faisant qu'un des deux termes, chaque fois, apparaît comme la part d'ombre de l'autre (le motel pour l'activité sociale visible, la maison familiale pour le motel et le bureau pour la chambre) redouble métaphoriquement le clivage psychique de Norman et, à un moindre degré, celui de Marion taraudée par son sentiment de culpabilité.

Surtout se met en place un système relationnel élémentaire définissant la position des personnages-victimes (Marion, le détective privé, la soeur et l'amant) et fondé sur le triplet: "ici/là//ailleurs". A l'ici correspond le motel, au là la maison familiale des Bates, à l'ailleurs la ville voisine et, d'une manière générale, la société civile. Pour être plus précis, on notera qu'au moment du premier crime la barre de séparation entre l'ici et le là ne passe pas entre le motel et la maison familiale, mais qu'une sorte de dédoublement se produit au sein du là entre la maison d'une part et le bureau de réception d'autre part, ce qui correspond au domaine de Norman.

Ces diverses positions spatiales définissent en même temps un ordre dramatique: à l'évidence l'ici est le lieu de tous les dangers, le là celui de toutes les menaces, et l'ailleurs, plus ambivalent, à la fois origine de la menace (celle qu'exerce la Loi à l'encontre de Marion après le vol) et sour-

"tombe" sur ce motel à l'écart de toute circulation est bien faible. A l'évidence, il s'agit là d'un de ces "hasards" diégétiques, pour la justification desquels le spectateur se montre peu exigeant car c'est son plaisir qui est en cause: qu'il soit trop pointilleux et le voilà contraint de renoncer à l'histoire.

4 - Pour les principes théoriques de l'élaboration de la topographie, je me permets de renvoyer le lecteur à mon ouvrage *L'espace au cinéma* (Méridiens-Klincksieck, 1993), pp. 107-129.

ce d'un possible secours. Dans cette géographie physique des lieux, la mesure des distances et l'orientation importent moins que leur organisation sur le principe de l'efficacité dramaturgique.

Du même principe participe le système des valeurs, solidaire de cette organisation qui repose sur le double axe du privé et du public. Elle est présente dès le prologue: à la ville, publique, s'oppose la chambre d'hôtel privée. De la même façon à la route (espace public placé sous l'évidente juridiction de la police) répond la maison familiale, domaine privé par excellence.

Le motel, lui, s'affiche comme plus ambivalent. Ouvert aux voyageurs, il est public, et même placé sous l'autorité de la Loi comme l'indique la nécessaire inscription sur le registre des entrées. Par ailleurs, propriété des Bates, il est privé. Cette même ambivalence se retrouve d'une autre manière avec l'opposition entre les chambres et le bureau de réception: à l'intimité préservée des unes répond le caractère ouvert de l'autre. Et c'est sur l'annulation de leur frontière que se déclenchera la folie meurtrière.

Car, précisément, l'opposition entre l'espace public et privé prend son véritable sens lorsqu'elle tend à s'effacer pour céder la place à une autre opposition, celle du licite et de l'illicite. Sous le fait de la transgression, l'ordre spatial perd sa stabilité, voit ses valeurs se brouiller, amorçant ainsi la véritable dynamique du récit.

En dérobant les 40000 \$, Marion rompt avec la Loi, entre dans l'espace de l'illégalité. Sa fuite, devenue nécessaire, vise à transformer l'ici de son quotidien en un ailleurs lointain, tandis que le motel va devenir l'ici de son drame.

Norman, bien sûr, transgresse lui aussi la frontière qui sépare l'espace intime

(celui de la chambre) de l'espace public (le bureau). Et cela par deux fois. La première par le verbe, au moment où, apportant le verre de lait, il propose à Marion de le suivre dans le bureau qui est selon ses propres mots "plus intime". Merveilleux lapsus qui anticipe sur le déplacement à venir. Celui-ci se produit avec la seconde transgression, la plus inquiétante, la plus violente, la plus irrémédiable, celle du regard voyeuriste. Un renversement s'y produit: l'espace de la chambre devient public et celui du bureau, intime jusqu'au secret. Transgression de l'espace, transgression du tabou, à partir de là plus aucune frontière n'arrêtera Norman.

La "mère" prend le relais et, à son tour, transgresse l'espace privé, le plus intime, celui de la salle de bains pour accomplir son geste meurtrier.

Mais à partir de ce moment un véritable retournement s'opère: ce sont les autres qui vont tenter d'investir l'espace familial des Bates; et Norman devra multiplier les stratagèmes défensifs pour protéger son territoire. Le détective en fera les frais. Il paiera de sa vie son acte de transgression. La soeur de Marion et l'amant, eux, iront jusqu'au bout de leur quête en pénétrant l'espace privé jusque dans ses entrailles (à cet égard la symbolique de la cave est explicite).

A ce jeu de la transgression généralisée, on notera qu'un seul personnage, conformément à sa fonction sociale, reste en marge: le shérif de la petite ville. Et la conséquence en est significative: il est le seul qui, littéralement, ne voit rien. Cette exception, qui pourrait n'être que d'ordre rhétorique (mettre en relief, par contraste, la fonction transgressive), renvoie en fait aux enjeux fondamentaux du récit. Elle dit le lien entre la pulsion scopique (celle des personnages aussi bien que du spectateur), la transgression, le savoir et la mort. Le

vouloir voir (pour connaître la vérité) ne devient pouvoir voir que par un acte de transgression dont le prix à payer peut aller jusqu'à la mort, tel est, me semble-t-il, le sens premier de *Psychose*.

Le réglage du voir

On conçoit alors que la question centrale, celle qui taraude tout le monde (personnages aussi bien que spectateurs) est celle du voir : vouloir voir ce qui ne se donne qu'à deviner.

Seule Marion peut-être, et paradoxalement, échappe à cela : elle est la seule à ignorer qu'elle a intérêt vital à voir, et pourtant elle est la seule à avoir tout vu. Mais elle voit trop tard. En ce sens elle représente la victime parfaite du récit de suspense, puisque la question du suspense est non seulement de voir pour savoir mais encore de voir à temps, c'est-à-dire de voir *avant*.

Donc Marion a tout vu et nous, spectateurs, avec elle, sauf l'essentiel. Elle, elle a vu le meurtrier, nous non. A l'instant crucial, à l'instant de la vérité, au moment de la violence meurtrière et de l'horreur sanglante, le narrateur rompt le pacte, nous refuse la vision et, par là, rend manifeste son rôle de grand ordonnateur.

Jusque là il s'était effacé derrière le personnage. Plus précisément, il nous avait conduit à oublier sa présence en nous incitant à l'identification avec Marion. Du monde diégétique nous percevons ce qu'elle en perçoit. La fenêtre éclairée où s'inscrit la silhouette de la "mère", le chemin conduisant de la maison au motel (et ce n'est évidemment pas un hasard si la vue du chemin est redoublée par le trajet qu'y accomplit Norman: c'est cette distance-là qu'il faudra réduire), le bureau de réception et ses oiseaux empaillés, la chambre isolée et nue (où il est si difficile de trouver un

endroit pour dissimuler l'argent), tout cela nous le verrons en même temps que Marion; sa prise de connaissance du monde diégétique est aussi la nôtre. De la même manière nous noterons, comme elle le fait, le subit changement de Norman après sa dispute avec sa "mère". C'est encore la voix (cette fameuse voix désacousmatisée dont parle Michel Chion), qui nous parvient par identification avec Marion (c'est son point d'écoute que nous partageons, et même dont nous nous emparons, comme l'indique le caractère fortement irréaliste du son).

Cette procédure par laquelle le narrateur favorise notre identification avec la victime n'est guère originale; c'est même en quelque sorte la règle du genre. Tout comme l'est la figure rhétorique du redoublement. Non seulement le détective privé va entendre la voix de la "mère" et être victime des mêmes coups de couteau (allusion lointaine au mythe des Sirènes dont la voix était mortelle?), mais encore le spectateur sera placé, avec lui, dans la même situation de vision et d'identification qu'avec Marion. Une seule différence: parce que le détective transgresse l'espace familial, il renverse la situation antérieure et prépare la venue de la soeur de Marion.

Après ce second meurtre, et la répétition à laquelle il donne lieu, le réglage du voir use d'une autre stratégie, beaucoup plus complexe et originale. Elle repose sur la superposition d'une identification primaire à la caméra et d'une identification secondaire à un personnage physiquement absent de l'image mais encore présent dans la mémoire du spectateur.

En effet la caméra mobile accomplira un trajet fort semblable à celui du détective. Norman qui a aperçu la soeur de Marion et qui pressent un danger retourne dans la chambre de sa "mère" afin de la descendre jusqu'à la cave. Il grimpe l'esca-

lier puis entre dans la pièce. La caméra à son tour remonte les marches, reproduisant assez exactement le trajet du détective, et par là je m'identifie à elle (je vois ce qu'elle voit) tout en revivant la situation antérieure. Cette fois-ci, c'est moi qui accomplit le trajet, qui tente de résorber la distance me séparant de la "mère", tout en étant prévenu du danger soudain qui, à tout moment, peut surgir et s'abattre sur moi. Alors, lorsque la porte entrebaillée - d'où me parviennent, très proches, les éclats de la dispute - s'entrouvre un peu plus, mon regard (la caméra) s'élève bien au-dessus de l'encadrement, comme si je me réfugiais dans les cintres afin de ne pas être vu. J'échappe ainsi au danger, mais au prix d'une perte de vision : je devinerai la "mère" dans les bras de Norman, plus que je ne la verrai. *A fortiori* je n'établirai pas la jonction de la voix et du corps, pour reprendre la préoccupation de Michel Chion.

Moment complexe et de grande habileté que celui-ci. A l'instant où je vais enfin voir, où j'ai quasi résorbé la disjonction entre la maison et le motel, voilà que la vision se fait à nouveau partielle. Cependant je ne puis accuser le narrateur d'avoir rompu le pacte de la monstration; c'est moi qui, voulant échapper au danger, me suis réfugié à bonne distance. Prévenu du risque mortel par l'épisode du détective, j'ai choisi de perdre la bonne place plutôt que la vie.

Tout reste donc à faire. Et ce sera par une identification classique au personnage lors de l'enquête de la soeur et du fiancé. Toutefois, parce que le film approche de son dénouement, le narrateur va jouer sur l'exacerbation émotionnelle du spectateur en multipliant les divers registres d'identification. Après un traitement semblable à celui de l'arrivée de Marion, où je vois ce que le personnage voit, le point de vue devient radicalement subjectif (par

monstration interne) lorsque la soeur remonte le chemin qui mène à la maison. Je suis littéralement à sa place durant toute l'ascension. Alors non seulement je partage ses émotions mais encore je fais l'expérience de l'espace: c'est mon regard qui se déplace afin de résorber la disjonction entre le motel et la maison.

Après ce moment de très forte proximité, un temps de relatif repos s'instaure avec l'exploration de la chambre de la mère. Le point de vue se fait plus externe; il repère des indices (la forme d'un corps en creux sur le lit), tout en redoutant, selon la loi du genre, le surgissement de la violence. Moment de stase et de retardement avant la précipitation finale, celle de la découverte dans la cave où la caméra subjective reprend pleinement ses droits. La disjonction est enfin résorbée, la distance annulée: je vois, je vois plein cadre et en pleine lumière (le balancement de l'ampoule électrique justifie à peine la crudité de l'éclairage). Précisément, parce que je vois ce qui ne doit pas être vu, la mort surgit, sauvage et démente.

L'espace privé de la maison familiale violé, la distance d'avec le motel annulée, le là devenu l'ici, le regard voit maintenant ce qui, depuis le meurtre de Marion, lui était refusé. Il sait enfin.

Le savoir spectral.

Car si la transgression de l'opposition entre espace privé et public, les cheminements périlleux pour annuler la disjonction entre la maison et le motel, les risques encourus par les personnages, les retards et détournements dans le dévoilement, si tout ce déploiement d'activité vise manifestement à satisfaire le désir de voir, c'est parce que la quête essentielle, des personnages comme du spectateur, est celle du savoir. En effet le cinéma, art de l'image, suppose

admis le postulat suivant lequel voir c'est savoir. Michel Colin ⁵, en termes de logique le formule ainsi: "si je vois X, alors je sais qu'il existe un X". C'est là le fondement de ce que j'ai proposé d'appeler le savoir assertif ⁶. Le spectateur de film serait comme Saint Thomas, il ne croit que ce qu'il voit. Mais c'est sans compter avec son désir de fiction et les illusions des sens. Hitchcock le sait bien, qui va prendre le spectateur à son propre piège.

Ironiquement il lui tend même le miroir de son propre aveuglement, lors de l'exploration de la chambre de la mère. Qu'y voyons-nous? D'abord une glace murale où se reflète le visage de la soeur de Marion : avertissement amusé de l'entrée dans le monde de l'illusion. Ensuite des indices : bibelots et dessin en creux du corps sur le lit. De ces signes visuels, au sein peircien du terme, je déduis la présence et donc l'existence de la mère. Erreur. Je n'ai pas vu la mère, mais seulement des bibelots et une trace. Le postulat concerne la vérité perceptive (je sais ce que je vois), non la vérité issue de la logique d'inférence.

La stratégie du narrateur de *Psychose* consiste à provoquer et exploiter l'erreur d'inférence. Sur la base de ce que je vois je construis un savoir que je crois assertif alors qu'il n'est qu'inductif.

En fait que savons-nous réellement (c'est-à-dire: qu'avons-nous réellement vu)? Je sais que Marion a volé les 40000 \$, que Norman est un voyeur. Quant au reste, et particulièrement quant à l'existence de la mère, je crois savoir, mais c'est un savoir construit. En réalité j'ai vu une silhouette d'allure féminine, j'ai entendu une voix de femme âgée qui s'adressait à son fils et qui manifestait de la jalousie. Or ces données sont compatibles avec l'hypo-

thèse de la présence, là-bas, dans la maison, de la mère. Comme, par ailleurs, Marion semble procéder aux mêmes déductions que moi, je tiens pour assuré ce qui n'est que pure conjoncture. Je transforme un savoir hypothétique en un savoir assertif. Il y a de l'excès dans mon activité cognitive, mais rien, à ce moment-là du film, ne me permet de le savoir.

C'est encore en me fondant sur la règle de compatibilité que je vais "lire" le meurtre de Marion. De l'ombre entrevue derrière le rideau de douche, du bras armé qui frappe, de la silhouette qui sort de la salle de bains, je conclus à la mère, et ce avec d'autant plus d'assurance que j'ai connaissance de sa jalousie possessive. Toutefois, n'étant pas un spectateur complètement naïf, j'ai bien remarqué que le film se gardait de me montrer le visage de l'assassin, qu'il omettait les contre-champs subjectifs. Un point de doute me gagne, mais je ne suis pas en mesure de construire une nouvelle règle de compatibilité susceptible d'intégrer ma remarque. Alors, comme pour effacer ce point de doute, je me souviens avec à-propos de ces mots de Norman disant de sa mère qu'elle ne sortait jamais, qu'elle restait toujours enfermée. Elle vit donc retirée du monde; elle se cache. Or cette silhouette à peine entrevue, le caractère subreptice avec lequel elle a agi, ne sont-ils pas justement conformes avec le trait "caché" de la mère? Et cette "bonne" raison me permet de faire comme si j'avais oublié la rupture du pacte de monstration, comme si j'avais oublié qu'on m'avait refusé la vision. Je ne puis être un bon spectateur sans une part de mauvaise foi.

Discrètement le récit m'a fait signe, m'a prévenu de ne pas aller trop vite en besogne, mais je n'ai pas entendu. Ce

5 - "Eléments d'approche cognitive du point de vue au cinéma", *Protée*, vol. 16, n°1-2, Chicoutimi, 1988.

6 - Dans *L'espace au cinéma*, op. cit., pp. 191-194.

n'est que rétrospectivement, une fois la réponse obtenue, que je localiserai mon erreur. Ne serait-il alors pas plus rationnel (pour ne pas dire intelligent) de ne s'en tenir qu'à la vérité perceptive? Tâche impossible. Umberto Eco a bien montré que tout récit supposait la coopération de son lecteur, procédait toujours par juxtaposition de chapitres effectifs et de chapitres fantômes et qu'il appartient au lecteur - c'est là son droit et son plaisir - de combler les lacunes stratégiques du texte⁷.

En ce sens, le voir me permet seulement (mais ce *seulement* est capital) de recueillir des données que je dois intégrer dans une hypothèse interprétative. Bien entendu ce ne sont pas les seules données fournies par le récit. D'autres peuvent me parvenir par d'autres canaux (le bruitage, le verbal, éventuellement la musique) mais elles ne relèvent pas d'un savoir assertif.

C'est le cas notamment, dans ce film, de la voix désacousmatisée. Ses caractéristiques (timbre, élocution, intensité, débit) sont celles d'une femme d'un certain âge. En réalité, la formulation la plus exacte est plutôt celle-ci: cette voix est celle d'un corps féminin, d'un certain âge. Ce qui justifie le désir du spectateur (comme l'a bien montré Michel Chion) de l'attribuer à la mère. Mais ce faisant, je suis doublement dans l'erreur, et dans l'erreur d'inférence. D'une part je prends ces sons phonétiques comme des signes (signes du corps féminin âgé) en oubliant qu'ils pourraient n'être qu'une image de ces signes (une imitation, une reproduction), d'autre part je fais du corps féminin âgé celui de la mère et celui-là seul.

Pourtant mon erreur est juste: d'une part, rien ne m'a signalé que les sons entendus pourraient n'être que des imita-

tions. Or le pacte implicite de lecture filmique veut que tout son qui n'est pas marqué d'une manière ou d'une autre comme singulier (soit comme extra-diégétique, soit comme relevant de l'activité chimérique d'un personnage, ou d'autres cas encore) doit être pris comme réalité du monde possible, de la fable. D'autre part je n'ai connaissance dans le film que d'un seul "individu" susceptible de posséder les traits "féminin et âgé", c'est la silhouette aperçue derrière la fenêtre; comme par ailleurs rien ne me laisse entendre que d'autres individus pourraient exister dans ce monde, susceptibles d'avoir les mêmes caractéristiques, je n'ai d'autre solution que de les attribuer à cette silhouette. Et je serai conforté dans cette décision par la mention verbale que fait Norman de l'existence de sa mère. Certes je pourrais penser qu'il ment, mais cette hypothèse n'a guère de poids puisque admettre la vérité d'existence de la mère c'est, à ce moment-là du récit, se donner la possibilité de réunir, en vertu de la règle de compatibilité, les données "silhouette féminine + voix féminine et âgée". L'hypothèse du dire vrai de Norman est plus rentable que celle du mensonge.

Le démenti à cette hypothèse viendra beaucoup plus tard, grâce à une dénégation formulée par le film lui-même, et ce par l'intermédiaire du shérif. C'est lui qui précisera que la mère de Norman est morte voici plusieurs années. Que ces propos soient placés dans la bouche du shérif n'est évidemment pas innocent. En tant que représentant de la Loi, il ne peut mentir. Toutefois il pourrait faire erreur, mais son épouse est là pour confirmer le décès et fournir les détails irréfutables. Derrière cette figure autorisée du shérif, et de son épouse, c'est naturellement le narrateur qui intervient pour dire au spectateur qu'il s'est four-

7 - Dans *Lector in fabula*, en particulier, Paris, Grasset, 1985.

voyé et qu'il doit renoncer à ses hypothèses.

L'enjeu stratégique est évident: il s'agit de faire basculer le récit du régime de l'énigme policière (recherche des indices et activité d'inférence) vers celui du suspense. Je ne sais plus qu'une seule chose, c'est qu'une force humaine, violente et criminelle, peut surgir à tout moment pour tuer. Néanmoins, si mince soit-il ce savoir est supérieur à celui de la soeur de Marion qui croit, elle, que la mère est impotente. Aussi, lorsqu'elle va remonter seule le chemin qui conduit à la maison, lorsqu'elle va s'engager dans l'escalier menant à la cave, serai-je très fortement impliqué émotionnellement. J'ai connaissance du danger qu'elle court (et, de plus, je sais qu'elle n'en mesure pas la portée), mais dans le même temps j'ignore ce qu'est cette force criminelle et je désire le savoir. En dépit du danger, je veux qu'elle continue d'avancer puisqu'elle pourra ainsi établir la jonction avec la source du crime, qu'ainsi je pourrai enfin la voir et donc savoir. En ce sens, j'envoie la soeur de Marion au devant de la mort pour satisfaire ma pulsion scopique. Et je me découvre alors fort proche de Norman puisque, comme lui, mon désir de voir appelle la mort.

Dans ces conditions, on comprend la nécessité du happy-end. Il me sauve, *in extremis*, du malaise qui pourrait résulter de cette révélation, qui n'est pas celle que je cherchais mais que j'ai rencontré en cherchant l'autre.

Conclusion

On pourrait dire, suivant en cela Michel Chion, que le récit de *Psychose* consiste en ce qu'il tente de résorber l'écart entre une voix et un corps. Mais ce ne serait qu'une vision partielle car l'écart est partout : au sein de la personnalité dédoublée de Norman, dans la structure spatiale fondée sur la disjonction, chez le spectateur entre ce qu'il sait et ce qu'il ignore, entre ce qu'il croit savoir et ce qu'il devrait savoir. Il s'agit surtout d'opérer la jonction entre l'objet et le regard. Et pour cela inscrire ce dernier dans l'espace, le faire triompher des obstacles qui s'opposent à sa progression. La pulsion scopique est au centre du film, pas seulement (comme on l'a dit souvent) par sa fonction voyeuriste, mais aussi et surtout par le rapport qu'elle entretient avec le savoir. Pour les personnages, se mettre en quête de la vérité consiste fondamentalement à trouver la bonne place, celle d'où ils auront la bonne vue, fût-ce au péril de leur vie. Et le narrateur, en nous faisant généralement épouser leur point de vue, réussit d'une pierre deux coups: il nous implique émotionnellement dans leur vécu périlleux, il nous entraîne dans l'élaboration d'un savoir incertain, sans cesse relancé. Ce sont là, assurément, les deux composantes fondamentales du suspense.

André GARDIES,
université de Lyon 2.

Un souvenir intellectuel et amical de Christian Metz

par Emilio GARRONI

Nous ne nous rencontrons plus depuis un certain temps, surtout parce que, depuis longtemps, mes intérêts intellectuels se sont dirigés vers des questions sensiblement différentes par rapport aux réflexions qui, pour la plupart, m'ont occupées dans les années cinquante et soixante (sémiotique et même théorie du cinéma) et qui me rapprochaient, au plus près des intérêts de Christian Metz. Mais l'amitié qui, dès lors, s'était établie entre nous n'est jamais venue à manquer. Nous avons eu souvent des relations épistolaires et nous nous sommes constamment tenus au courant de nos publications respectives presque jusqu'à présent. Nous nous estimions - réciproquement je pense - et jusqu'alors, depuis quinze, vingt ans, nous discutons nos réflexions sur la sémiologie en général et sur la théorie du cinéma en particulier. Souvent, très souvent, nous étions d'accord. Mais, même sur les points de désaccord, nous discutons toujours en manifestant cet intérêt et ce respect réciproques qui ne sont pas tellement fréquents parmi les intellectuels, souvent induits par la vanité et l'esprit de compétition, tentant de mettre entre parenthèses les idées d'autrui, à les

ignorer complètement ou à les utiliser tangentiellement et non sans condescendance.

C'est que Christian, malgré sa grande notoriété internationale, était justement le contraire de l'intellectuel standard, c'est-à-dire de l'intellectuel dans le sens académique ou mondain du terme. Il était, comme dans la vie de tous les jours, d'une simplicité, d'une amabilité, d'une délicatesse, d'une finesse d'esprit absolues et authentiques. Il souffrait de sa réflexion, comme il a souffert sa propre vie, en démontrant une disponibilité à re-penser et à re-comprendre, bien loin de l'auto-satisfaction et de l'arrogance, ouverte ou dissimulée. C'est pourquoi il était aussi réfractaire à s'exposer hâtivement aux influences des modes culturelles. Et cela, à une époque d'antagonismes injustifiés, est un thème, je crois, à méditer attentivement.

Par exemple, en sémiologue du cinéma - et moi, je me réfère à ses tout premiers écrits et avant tout à son important *Cinéma : langue ou langage ?*¹ de 1964, republié dans le livre désormais classique, *Essais sur la signification au cinéma*², maintes fois réimprimé, aussi en traduction italienne - il n'inventa pas une impossible sémiologie forte du cinéma. Dans les années soixante, beaucoup d'autres étaient disposés à le faire et ils s'y essayèrent. Cela arriva malheureusement même à un écrivain et cinéaste de valeur comme P. P. Pasolini³. Mais ses qualités n'étaient pas, bien sûr, du genre théorique. Au contraire Metz commença précocement à ramener à de justes proportions la possibilité même d'une sémiologie du cinéma. Cela est devenu plus tard d'une évidence banale. Mais ce

1 - *Communications* (4), Paris, éd. du Seuil (numéro spécial : "Recherches sémiologiques", p. 52-90.

2 - Paris, Klincksieck, 1968. À ce livre succèdera un deuxième tome, avec le même titre, Paris, Klincksieck, 1972.

3 - "La lingua scritta dell'azione", *Nuovi argomenti*, (2), 1966.

n'était pas une banalité au début des années soixante.

En ce temps-là, j'étais déjà d'accord avec lui sur ce point, et il fut bientôt d'accord avec moi sur le fait que le cinéma n'est pas rapportable à un code, le code du cinéma, même seulement syntagmatique, mais plutôt qu'il est analysable par rapport à plusieurs codes ou modèles (comme je préférerais le dire alors). Ce qui nous divisa un peu, fut une question pas trop claire : si, dans la multiplicité des codes ou des modèles qui interviennent dans un texte cinématographique, n'y en avait-il pas un qui pouvait être considéré comme spécifique du cinéma. Moi, pendant ce temps-là, en polémique contre la théorie du soi-disant "*specifico filmico*" due à Arnheim et surtout à Chiarini ⁴, je le niais nettement. J'essayais de pratiquer une sémiologie formelle - pas une sémiologie de codes et de signes - sur la base de la théorie hjelmslevienne, qui est justement très formelle et je pensais donc qu'un modèle formel quelconque, par exemple un modèle rythmique, est, par définition, commun à une quantité d'objets, c'est-à-dire de "matières" différentes et qu'il peut être appliqué à bien d'autres formes d'expression et de communication. Metz, dans son livre *Langage et cinéma* ⁵ tenait compte de mes observations avec son habituelle générosité, mais sans renoncer à la spécificité d'au moins un code, le "code de montage". Je fis encore des objections. Mais, je dois le reconnaître, c'était Metz qui avait raison.

En premier lieu, parce que la question, centrée sur les codes ou modèles, était mal posée (on ne parle plus de codes, si je

ne me trompe pas, dans le livre suivant, *Le signifiant imaginaire* ⁶), et mon intransigeance formelle, par conséquent, était presque dépourvue de sens par rapport au réalisme de Metz, qui conservait une utilité applicative; et, en second lieu, parce que la question même d'une considération purement formelle, apparemment à l'abri des naïvetés les plus voyantes de la sémiologie des codes, est, en réalité, presque impraticable et, d'un point de vue applicatif, est tout à fait inutile. En effet, mon livre *La ricognizione della semiotica* ⁷ est paru en même temps que son *Signifiant imaginaire*. Et il rétablissait, d'un point de vue différent, un plein accord sur la critique, implicite ou explicite, de la sémiologie naïve, vieux style. Le problème de la spécificité devenait donc secondaire et, dans la mesure où il avait encore du sens, il devait être conservé. C'est là, peut-être, que se révélait une différence entre nous : moi, j'étais de formation strictement philosophique et j'avais un penchant pour les généralités excessives (le refus de la spécificité remontait strictement à Kant ⁸); Metz, dont la formation n'était pas seulement philosophique, et en tout cas plus proche de la phénoménologie de Mikel Dufrenne, un maître qu'il tint toujours en considération, était plus sensible aux déterminations spécifiques de l'expérience. Bref, il est vrai, qu'en vue d'une application utile, le code spécifique (cinématographique) de montage est plus pertinent, tandis qu'un modèle purement formel ne sert, en définitive, presque à rien.

Une semblable prudence, qui était en même temps rigueur intellectuelle, a carac-

4 - Cf. en particulier *Semiotica ed estetica*, Bari, Laterza, 1968.

5 - Paris, Larousse, 1971.

6 - Paris, Union Générale d'Éditions, 1977.

7 - Roma, Officina edizioni, 1975.

8 - *Kritik der Urteiskraft*, § 14.

térisé l'adoption suivante de l'instrument psycho-analytique, toujours employé par Metz avec une conscience sévère des limites d'une telle opération, mais aussi avec fantaisie, originalité et ouvertures très productives, mûries sur les textes classiques, par rapport au versant plus proprement philosophique : je crois que, pour ce qui concerne la phénoménologie du sujet, il se référerait justement à Kant.

Comme on peut le voir, ce bref souvenir à été consacré, bien sûr, à l'intellectuel, mais seulement par suggestions à peine esquissées, et surtout à l'ami et à l'homme. Sa mort soudaine, peut-être pas, dans tout les sens, imprévue, nous a privé avant tout, d'une présence humaine précieuse et exemplaire du point de vue de sa propre culture et de sa civilité privée, qualité qui tend à se perdre aujourd'hui. Mais, comme souvent on le fait dans des cas analogues, il ne nous est pas permis de se demander pourquoi cela est malheureusement arrivé.

Certains événements ont parfois *de* explications et, *a contrario*, il n'y a jamais *une* explication à cet incompréhensible absolu qu'est la mort. Compréhensible est la mortalité de la vie, non la mort. Certains événements ont, peut-être, beaucoup d'explications; mais aucune de celles-ci, et même toutes ensemble, ne sont suffisamment explicatives. Au-delà des explications, réconfortantes par définition, il est vrai, au contraire, que tous abritent un malaise la-

tent, qu'ils en soient conscients ou non. La majorité supporte assez bien, assez mal ou médiocrement, jour après jour, dans une dimension qui, à mesure que le temps s'écoule, se dilate, se rétrécit ou se répète au moyen du travail et des rapports avec le monde, jusqu'au terme naturel de la vie, parmi peines, amertumes, satisfactions, joies, souffrances ou indifférences. Pour d'autres, au contraire, ce malaise est comme cette légère craquelure d'un verre qui peut se briser d'un moment à l'autre.

Or, dans la simplicité, la délicatesse, la finesse d'esprit absolue et authentique de Christian Metz, je crois que cette légère craquelure fut constamment perceptible, même dans les moments plus heureux et plus disposés à la sociabilité. Je me souviens, par exemple, d'un très agréable souper à Barcelone avec Metz et des amis de l'université qui nous avaient invités. Metz fut d'une conversation aimable et hôte enclin aux plaisirs de la table. Et pourtant, cette légère craquelure se percevait comme par transparence. Je pense, paradoxalement, que cela aussi contribua à lui donner ce sens de culture-civilité interne que sa présence imposait discrètement et péremptoirement à ses interlocuteurs.

Emilio GARRONI,
université "La sapienza",
Rome, Italie.

Sémiologie du cinéma et cinéma des premiers temps¹

par Denis SIMARD

Collaboration : André GAUDREAU

1 - Le présent article a été réalisé dans le cadre du Groupe de Recherche sur l'Avènement et la Formation des Institutions Cinématographique et Scénique (GRAFICS - Université de Montréal), dont les activités sont subventionnées par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et le Fonds FCAR du Québec. Il fait suite à un premier article des deux mêmes auteurs, intitulé « *L'extranéité du cinéma des premiers temps : bilan et perspectives de recherche* », à paraître en 1994 dans les actes du Colloque *Les vingt premières années du cinéma français* (Université de la Sorbonne, Paris, novembre 1993).

Le cinéma des premiers temps (que nous désignerons dans ce texte par le sigle CPT) a développé, ces dernières années, une grande force d'attraction auprès de la communauté des chercheurs en études cinématographiques. À telle enseigne qu'il est même devenu un champ d'étude spécifique, qui se démarque notamment par la qualité des interventions auxquelles il donne le plus souvent lieu (on n'a qu'à penser aux importants ouvrages qu'ont signés récemment les Abel, Burch, Gunning et Musser, par exemple). Il s'agit là, sans aucun doute, d'une situation qui favorise un développement rapide de la recherche, développement qui sera encore accru par le regain d'intérêt que ne manqueront pas de susciter envers le CPT les diverses « célébrations » du Centenaire, qui en sont, à l'heure où cet article est sur le métier, à la phase des préparatifs.

L'une des raisons invoquées par les chercheurs pour expliquer la vigueur et la rigueur toutes particulières des études récentes sur le CPT tient notamment à l'influence sur celles-ci des méthodes et approches qui ont fait les beaux jours de la sémiologie d'inspiration metzienne. Le travail

sémiologique de Metz a en effet grandement influencé toute une génération de chercheurs, dans le champ du CPT comme dans celui de la théorie cinématographique en général, et on pourrait dire qu'il a eu dans le monde des études cinématographiques une fonction analogue à ces « paradigmes » que Kuhn (1970) définissait à propos de l'histoire des sciences, dans la mesure où il a fourni un *modèle de compréhension du cinéma* autour duquel est venu graviter tout un ensemble de réflexions théoriques parfois fort diverses, mais toujours en relation directe ou indirecte avec ce modèle de base. Encore aujourd'hui, toute réflexion théorique sur le cinéma peut difficilement éviter de se situer par rapport à ce modèle, dont elle doit tenir compte d'une façon ou d'une autre, que ce soit pour le consolider, le transformer ou même le combattre. À cet effet, on peut même avancer que l'un des principaux facteurs d'émergence du cinéma des premiers temps comme champ d'étude réside dans le contexte épistémologique qui prévalait à la fin des années 1970 dans les études cinématographiques, en raison notamment de la nouvelle tradition scientifique que l'on doit à Metz.

Même si, dans son oeuvre écrite, Metz ne s'est intéressé que bien vaguement aux films du CPT, et tout aussi timidement à l'histoire du cinéma dans son ensemble², il a fait école non seulement chez les sémiologues et les théoriciens du cinéma en général, mais aussi chez une bonne partie des historiens de la nouvelle génération, dont au premier chef ceux et celles qui, ces

2 - En dehors de son oeuvre écrite, qui date à de rares exceptions près d'avant l'événement déclencheur que fut le Symposium « Cinéma 1900-1906 » organisé par la FIAF (Fédération internationale des archives du film) à Brighton (G.-B.) en 1978, Metz s'est cependant vivement intéressé aux recherches qui se mènent depuis ce temps sur le CPT. D'où son intérêt notamment pour Domitor (Association internationale de recherche sur le cinéma des premiers temps). Metz avait d'ailleurs accepté, quelque temps avant sa mort, de pro-

dernières années, se sont avant tout préoccupés du CPT. D'autant que ces derniers sont issus, pour leur plus grande part (Noël Burch constitue à cet effet une exception notable), d'une nouvelle génération de chercheurs ayant fait leurs premières armes vers la fin des années 70, soit bien après la coupure instaurée par la sémiologie metzienne.

Mais si la sémiologie du cinéma a eu une influence décisive sur les études portant sur le CPT, c'est tout de même en contestant l'une des pierres angulaires de la sémiologie metzienne, relative à la fameuse notion de « langage cinématographique », que celles-ci ont pris leur envol. C'est effectivement d'abord pour questionner l'apparente naturalité du « langage cinématographique » qu'un certain nombre de chercheurs en sont venus à s'intéresser au CPT. Dans la mouvance du structuralisme, qui allait privilégier l'« analyse textuelle », la sémiologie invitait à déduire le langage spécifique du cinéma non plus, comme la théorie classique, d'une espèce d'« ontologie du réel », mais de la structure du *texte filmique* lui-même, en dehors de toute considération contextuelle et en éliminant le plus possible l'aspect normatif qui l'avait toujours accompagné. L'avantage principal de l'analyse textuelle avait été bien sûr l'élaboration de modèles rigoureux d'analyse permettant de mieux comprendre la mécanique textuelle. Mais le danger d'une telle approche était de faire basculer le princi-

pe d'immanence, au fondement de la méthode structurale, dans une immanence du sens projetée dans le texte filmique, et d'oublier ainsi que le « texte filmique » est toujours une construction issue d'une *lecture* - que ce soit celle du spectateur ou de l'analyste -, elle-même déterminée par un ensemble de conditions socio-cognitives ³.

C'est cette *immanence* du texte filmique que nous voudrions interroger ici, en se demandant dans quelle mesure une telle conception peut s'accommoder d'un objet comme le CPT. On remet en effet assez peu souvent en question le fondement premier de l'analyse textuelle et sémiologique, soit le partage entre les phénomènes filmiques et extra-filmiques, ou selon la terminologie de Metz, entre le « cinématographique-filmique » et le « cinématographique-non-filmique » (Metz, 1977 : 33-36). Pour Metz, en effet, le premier principe de pertinence de l'analyse sémiologique est de chercher le cinématographique *dans* le film, et plus précisément dans la *matière filmique*, orientant ainsi la sémiologie du cinéma vers une analyse des *codes spécifiquement cinématographiques fondés sur les traits matériels pertinents du texte filmique*. Odin, dont nous reprendrons ici l'essentiel des thèses, a montré les limites d'une telle analyse en termes strictement matériels, en démontrant que la structure matérielle du film est elle-même déterminée socialement (nous dirons, pour notre part, qu'elle est déjà, au départ, *codée*), et

noncer la conférence inaugurale du troisième Colloque international de Domitor, qui s'est tenu à New York en juin dernier. La communauté scientifique a ainsi été privée d'une intervention du plus grand intérêt, qui aurait vraisemblablement permis à Metz de faire le pont entre la sémiologie du cinéma et le CPT.

3 - Metz écrivait ainsi : « *Le parcours du sémiologue est parallèle (idéalement) à celui du spectateur de film; c'est le parcours d'une "lecture", non d'une "écriture". Mais le sémiologue s'efforce d'explicitier ce parcours dans toutes ses parties, alors que le spectateur le franchit d'un trait et dans l'implicite, voulant avant tout "comprendre le film"; le sémiologue, pour sa part, voudrait en outre comprendre comment le film est compris* » (Metz, 1977: 56). Voir à ce propos la reprise de cette idée, mais d'une façon radicale, chez Odin (1983 : 67).

qu'il importe de mettre à jour ces déterminations si l'on veut comprendre comment le discours cinématographique est possible ⁴. C'est dans cette perspective que nous voudrions interroger ici certains rapports possibles entre la réflexion sur le *cinéma des premiers temps* et la *sémiologie du cinéma* élaborée par Christian Metz.

Approche sémiologique du CPT

Pour donner une explication sémiologique du CPT, il est nécessaire de répondre à deux questions : 1) quel est le *procès discursif* caractéristique du CPT ? 2) dans quel espace social (ou cadre institutionnel) s'inscrit ce procès ? La première question renvoie évidemment au problème de la détermination du *texte filmique* propre au CPT : on se demandera en ce sens en vertu de quels paramètres se constitue l'*unité discursive* de ce cinéma et de quelle façon les niveaux matériels et codiques, *autant filmiques que non filmiques*, sont structurés en vue de la constitution de ce texte. Problèmes qui sont liés bien sûr à notre seconde question, puisque le texte filmique est un discours socialement construit, et qui renvoie par conséquent aux conditions de lecture de ce discours : le texte filmique du CPT est un discours mis en place pour des spectateurs et construit comme tel par ceux-ci. Il importera donc également de déterminer les modèles discursifs dont disposent les divers acteurs sociaux de cette période de l'histoire du cinéma, afin de « *comprendre comment le texte filmique du CPT est compris* ».

Mais se demander aujourd'hui, dans les années 1990, quel est le *procès discursif* caractéristique du CPT ne peut se faire

qu'en comparaison aux discours cinématographiques que nous connaissons déjà, et tout particulièrement au discours filmique du cinéma dominant. La position que nous occupons dans le temps nous force en effet à avoir un regard rétrospectif sur le CPT, c'est-à-dire qu'elle nous empêche de faire totalement abstraction du ou des *modèles* de cinéma que nous avons intériorisés depuis longtemps. Aussi apparaît-il important de comparer ce que nous savons du CPT aux modèles de cinéma qui sont les nôtres, afin de mesurer la distance qui les sépare et les points communs qui les rapprochent.

La définition du *procès discursif* cinématographique que donne Christian Metz dans sa sémiologie est à cet égard fondamentale, car elle renvoie au cinéma qui constitue historiquement le modèle de référence pour désigner ce qu'est le « cinéma » en tant que tel, c'est-à-dire le *cinéma dominant* ⁵. Cette définition du cinéma est centrée sur le *film* comme discours (= le *texte filmique*) qui tire sa spécificité de ses propriétés matérielles. Sans vouloir ici reprendre une démonstration qui a déjà été faite par Odin, nous voudrions revenir sur quelques points de la définition de Metz qui nous apparaissent problématiques face au caractère propre du CPT.

Examinons dans un premier temps les traits pertinents de la bande-images énumérés par Metz : /iconicité/, /duplication mécanique/, /multiplicité/ et /mobilité/, qui en apparence semblent s'accorder parfaitement avec une définition matérielle du CPT ⁶. Pourtant, deux de ces traits nous semblent poser problème face au CPT, soit le trait /multiplicité/, et dans une moindre mesure le trait /duplication mécanique/.

4 - Voir Odin (1982 : 9-30; 1990 : 29-57).

5 - Voir Odin (1988 : 121-122; 1983 : 72; 1982 : 9-26).

6 - Il faut dire ici que Metz n'a jamais prétendu faire une énumération complète ni systématique des traits matériels pertinents du discours filmique (voir Metz, 1977 : 176); on peut d'ailleurs regretter qu'il n'ait ja-

Étrangement, pour Odin, seul le trait /multiplicité/ ne fait pas problème pour une définition extensive du cinéma, car, dit-il, « un film comporte toujours plusieurs photogrammes » (Odin, 1982 : 11, voir aussi 1990 : 33). Or si l'on examine bien la description qu'en fait Metz, on s'aperçoit qu'il désigne par ce trait beaucoup plus la multiplicité des plans que des photogrammes; ainsi parle-t-il de :

« rapports logiques perçus par le spectateur [...] entre images successives et contiguës entre images successives mais non contiguës [...], façons diverses d'exprimer des relations temporelles telles que la simultanéité, la consécution proche, la consécution lointaine, [...]. Il est à peine besoin de dire l'importance des constructions de ce genre dans les films : elles forment une partie - une partie seulement, mais notable, du montage cinématographique; ce dernier, en effet, recouvre à la fois des configurations qui sont liées à la mouvance de l'image [...], et d'autres tiennent simplement à la multiplicité de cette image, et que l'on retrouve aussi bien dans les bandes dessinées ou les séquences de photographies fixes. » (Metz, 1977 : 174)

Il est évident ici qu'on ne peut pas parler de « rapports logiques » entre des photogrammes (dans le cadre du cinéma diégétique-narratif, du moins), et que la communauté du cinéma avec certains autres « langages » à images multiples (BD,

photos-montage, etc.) se fonde uniquement sur le fait que chacune de ces images constitue une unité discrète, l'image figurative mouvante d'un côté (ou le « plan ») et l'image figurative non mouvante de l'autre. C'est en effet seulement à un niveau technique - et plus précisément à un niveau archéologique (Odin, 1992 : 40-45) qu'on peut décomposer l'image mouvante en photogrammes (= le savoir que l'on possède sur l'archè de cette image), jamais à un niveau phénoménologique (= la perception immédiate que l'on a de cette image), niveau auquel se situent pourtant les traits /mobilité/ et /multiplicité/ (de plans). D'ailleurs, cette caractérisation du trait /multiplicité/ en termes de plans plutôt que de photogrammes semble pouvoir être confirmée par deux indices : d'abord, le trait /mobilité/ deviendrait redondant dans le cas où le trait /multiplicité/ désignerait le niveau photogrammatique, puisque la mobilité de l'image est obtenue en vertu de cette séquentialisation de photogrammes; ensuite, les autres traits, comme Odin l'a bien montré, renvoient tous à une définition du cinéma dominant, c'est-à-dire à un cinéma où le problème de la séquentialisation des plans (identifié le plus souvent au « montage ») est tout à fait central⁷.

Dès lors, si l'on s'en tient à notre interprétation, le trait /multiplicité/ devient problématique pour définir le niveau filmique visuel du CPT, puisque celui-ci est

mais entrepris ce travail, qui reste en grande partie à faire, particulièrement du point de vue de la systématization et de la formalisation des méthodes impliquées pour effectuer cette tâche.

7 - Ainsi Metz écrit-il : « Le montage est le fondement même du film en tant que discours signifiant : c'est à lui que le film doit d'être autre chose qu'une simple reproduction de tel ou tel spectacle préexistant, c'est à lui que le cinéma doit d'être un langage » (1977 : 121); et aussi : « C'est par ses marges, pour ainsi dire, que la photographie se fait "langage", alors que la suite de photographies - le film - est langage en son centre, et de part en part. Par là, c'est encore le montage que l'on retrouve au coeur de la sémiologie du cinéma » (Metz, 1972 : 93). Il est évident par ailleurs que la description que fait Metz du trait /multiplicité/ est ambivalente et laisse place à l'interprétation; en fait, cette ambivalence tient surtout au fait que chaque trait n'est

composé soit de films en un seul plan (c'est le cas de la majorité des films avant 1902), soit de films en plusieurs plans mais fondés sur un modèle *non séquentiel* de succession des plans, c'est-à-dire où l'unité n'est pas la *séquence* (au sens d'une multiplicité d'éléments qui forment une unité de niveau supérieur), mais le plan, ou plus précisément, selon une expression caractéristique de l'époque, le « tableau »⁸. Il y a bien un *procédé* commun au CPT et au cinéma dont parle Metz (la séquentialisation mécanique des photogrammes), mais non une *procédure* (la séquentialisation des plans)⁹.

Le second trait de la bande-images que nous devons questionner est celui de la /duplication mécanique/ que Metz introduit pour distinguer l'image filmique des images faites à la main. Le problème ici se pose en fonction du sens que l'on donne à ce trait. S'agit-il strictement du procédé de duplication *photographique* (ce qui devrait être le cas si l'on ne considère pas ici le trait /mo-

bilité/), ou du procédé de reproduction mécanique du mouvement, ou encore les deux à la fois ? Pour Odin, « *ce qui importe ici, c'est le fait qu'il s'agisse d'une image produite par une machine vs une image produite à la main* » (1990 : 32-33). En ce sens, le caractère mécanique ou machinique apparaît comme une sorte de qualité globale qui est attribuée par le spectateur à l'image (voire au film dans son entier), et non comme une caractérisation précise du niveau technico-sensoriel du film. Or si l'on considère *globalement* l'image filmique du CPT, on s'aperçoit que, si elle est bien sûr le résultat du procédé mécanique de reproduction photographique du mouvement, elle peut intégrer également deux sous-propriétés non mécaniques, soit la *coloration à la main* de l'image et la *force motrice manuelle* de la prise de vue et de la projection de l'image cinématographique.

On objectera ici, non sans raison, qu'il ne s'agit pas du même niveau de description de l'« image », l'un concernant les

pas défini au même niveau de description, mobilisant autant des codes culturels et psycho-perceptifs (iconicité), un savoir technique (duplication mécanique, multiplicité de photogrammes) qu'une appréhension phénoménologique du film (multiplicité de plans, mobilité). La définition qu'Odin (1990 : 42) substitue à celle de Metz (*/images réelles/, /multiples/, /à support temporalisé/, /projetées/, /de façon discontinue/*) est d'ailleurs beaucoup plus cohérente de ce point de vue puisqu'elle se situe à un niveau strictement technico-sensoriel. Par ailleurs, il faut noter ici que la *sémiologie du cinéma* doit se transformer en *sémiologie générale*, dans la mesure où les traits matériels pertinents sont trouvés en vertu de la procédure dite de « *commutation* » - issue de la *phonologie* - effectuée ici entre divers « langages » (peinture, littérature, etc.), et qui par conséquent exige une réflexion simultanée sur les *traits pertinents* de ces autres langages. Cela pose d'ailleurs, nous semble-t-il, un problème d'ordre méthodologique dans la transposition du modèle phonologique au modèle sémiologique général, car les unités commutées appartiennent dans les deux cas à des niveaux différents : des *unités discrètes* dans le premiers cas (les phonèmes), et des *unités complexes faisant appel à différents niveaux conceptuels* dans le second.

8 - C'est ce que l'un de nous a appelé le régime de la *monstration* du CPT (Gaudreault, 1988 : 17-36). Il faut noter que nous désignons ici plutôt les films de la première période du CPT (1895-1905) que la seconde période (1905-1915), et plus précisément le cinéma qui correspond à ce que nous appelons la période *pré-institutionnelle* du cinéma; sur le problème entre périodisation *chronologique* et périodisation *conceptuelle*, voir Gaudreault (1988 : 20-26).

9 - Sur cette distinction, voir Gaudreault (1988 : 19 et 48).

codes de la couleur et l'autre ceux de la motricité de l'image. Mais tout le problème consiste ici justement à établir la façon dont on détermine les *traits pertinents* de l'image, car les traits /coloration/ et /motricité/ concernent bien la matière de l'expression « image mouvante », et non les paroles, les bruits ou la musique. Comment expliquer, par exemple, que le trait /motricité/, qui a pourtant un « degré de spécificité cinématographique » élevé (la *motricité* de l'image n'est en effet partagée que par très peu de « langages », c'est-à-dire seulement ceux qui partagent aussi le trait /mobilité/ : cinéma, télévision), - comment expliquer, disions-nous, que ce trait ne soit pas intégré à une définition de l'image filmique, sinon par le fait que dans le cadre du *cinéma dominant*, ce trait ne pose pas de problème puisqu'il y est toujours *mécanique*. Et effectivement, considérés selon la perspective du cinéma dominant, les traits /coloration/ et /motricité/ ont peu de pertinence et apparaissent en quelque sorte *accidentels* (par opposition à ceux qui sont *essentiels*, ou *spécifiques*). Mais si on cherche au contraire à définir l'image filmique caractéristique du CPT, alors ces traits peuvent prendre une autre dimension, non pas d'une importance démesurée, mais au moins significative ¹⁰.

Les difficultés que soulève la définition de la bande-images effectuée par Metz ne peuvent être résolues que si l'on change de perspective, que si l'on passe, comme le suggère Odin, *d'une analyse immanente à une analyse intentionnelle pragmatique* (1992 : 41). L'attribution du trait /duplication mécanique/ à la bande-images concerne ainsi beaucoup moins une description

purement technico-sensorielle qu'un *savoir social* (autant pré-théorique que théorique) qui est constitué sur le cinéma (ici sur la bande-images), c'est-à-dire d'un savoir qui est attribué au cinéma par les divers acteurs sociaux (et en premier lieu par les spectateurs) et qui constitue une sorte d'« *horizon d'attente* » (Jauss) qui détermine la lecture du film. Autrement dit, « aller au cinéma », « voir un film », présupposent toujours une certaine définition de ce qu'est le cinéma.

Si l'on reconsidère ainsi le trait /duplication mécanique/ comme un savoir spécifique constitué dans le cadre social du cinéma dominant, on s'aperçoit qu'il s'applique à l'image appréhendée dans sa globalité, au sens où toute propriété de l'image qui s'écarte de ce trait sera considérée sinon comme moins cinématographique, du moins comme appartenant à une catégorie spéciale de cinématopgraphicit . Aussi le coloriage à la main de la pellicule et la force motrice manuelle de la projection de l'image apparaissent-ils, dans ce cadre, comme moins cinématographiques, alors que dans le cadre du CPT, ces traits seront considérés comme relativement *constitutifs* de l'image filmique. On peut faire le même constat à propos du trait /séquentialisation de plans/, qui est constitutif de la bande-images du cinéma dominant, mais qui devient secondaire ou tout simplement non pertinent pour caractériser la bande-images du CPT.

Il nous faut maintenant élargir notre point de vue, et tenter de considérer la forme que pourrait prendre une définition du discours cinématographique qui envisage la relation images-sons. Le film, nous dit Metz, est fait de cinq matières de l'expres-

10 - Ainsi on sait que le projectionniste du CPT avait beaucoup de pouvoir sur le déroulement de l'image filmique, non seulement au niveau rythmique, mais également au niveau du *sens* de ce déroulement, qu'il pouvait décider d'inverser, notamment pour faire des effets comiques. Dans un cas comme celui-là, c'est le caractère *irréversible* du déroulement filmique qui est mis en cause.

sion : images (iconiques-mécaniques-multiples-mouvantes), mentions écrites, paroles, bruitage et musique. Il n'est évidemment pas question ici de donner une définition systématique du rapport qu'entretiennent ces différents niveaux matériels et codiques, étant donnée la grande complexité de leurs relations (on a déjà vu les problèmes que pouvait soulever une définition au seul niveau de la bande-images), mais on peut cependant se demander quels sont les traits pertinents qui permettent d'établir une relation entre le niveau visuel et le niveau sonore. Bien que Metz ne traite pas directement de ce problème, se contentant de l'évoquer ici et là, on peut cependant déduire de ce qu'il en dit (voir entre autres 1977 : 175; 199; 210) qu'il existe au moins deux traits matériels pertinents qui caractérisent le rapport images-sons, soit les traits /mixité/ et /duplication-synchronisation mécanique/.

Le premier n'apparaît pas à première vue problématique pour le CPT puisqu'il «comprend toutes les figures qui sont liées au rapport entre l'image et le son» (Metz, 1977 : 175). Or, on le sait, le CPT était très souvent accompagné de musique, de paroles et de bruitages¹¹, ce qui ne devrait donc pas l'exclure d'une catégorisation en termes de *mixité images-sons*. On ne voit pas en effet ce qui pourrait empêcher les données sonores dans le CPT d'avoir des rapports de synchronisation, de diégétisation ou de tout autre rapport de ce type avec les données visuelles. La voix du bonimenteur, par exemple, pouvait autant établir une relation extra-diégétique à l'image (une narration en « voix-over » en quelque sorte) que diégéti-

que (simulation de la voix des personnages à l'écran); ou encore le bruiteur cherchait à établir une relation d'*iconicité* et de *synchronisation* entre l'image et le son; même constat pour la musique, qui pouvait tenter de se synchroniser au rythme des images ou leur ajouter un codage culturel (une marche militaire, un thème romantique, un hymne national, etc.). On pourrait trouver encore de nombreux exemples qui montrent qu'il y a bien une *relation signifiante* qui est établie entre les images et les données sonores dans le CPT.

Et pourtant, il est indéniable que la relation images-sons n'est pas la même dans le CPT que dans le cinéma sonore. Il faut donc faire intervenir un autre trait qui puisse marquer cette différence, trait qu'on a désigné plus haut par le label /duplication-synchronisation mécanique/. Cette fois-ci, ce trait ne peut s'appliquer qu'au cinéma sonore et non au CPT, puisque les sources sonores dans ce dernier sont obtenues et mises en rapport avec l'image de façon *directe et non mécanique*, alors que dans le cinéma sonore elles sont *médiatisées* et produites *mécaniquement*. Nous préférons parler ici de « duplication mécanique » plutôt que de sons *enregistrés*, cela pour bien marquer le rapport que ce trait entretient avec le trait correspondant de la bande-images, et nous lui avons ajouté le trait /synchronisation/ afin de désigner le rapport physique qui est établi entre les deux bandes¹². Et c'est bien ainsi que les sources sonores sont d'abord perçues dans le cinéma sonore dominant, comme quelque chose qui *fait corps* avec les images¹³.

Il y a une donc une sorte d'*homogéné-*

11 - Voir Gaudreault, 1985 : 25-29 et 1988 : 161-172.

12 - Une description plus systématique pourrait distinguer ces deux traits, /mécanisation/ et /synchronisation/, mais nous employons le terme de *synchronisation mécanique* pour expliciter le fait que les traits /mixité/ et /duplication mécanique/ considérés ensemble impliquent leur synchronisation.

13 - C'est entre autres pour cette raison que la question du *synchronisme* aura autant d'importance au début

néité qui caractérise le rapport entre les images et les sons dans le cinéma sonore dominant, homogénéité qui repose entièrement sur la mécanisation de l'un et/avec l'autre. Par opposition, le rapport images-sons dans le CPT sera plutôt *hétérogène*, puisqu'il est constitué de sons directs d'un côté et d'images mécaniques de l'autre (il s'agit bien sûr ici de la même hétérogénéité caractérisant la bande-images du CPT qui, comme on l'a vu, intègre des éléments à la fois mécaniques et manuels). Cette différence aura un effet fondamental sur le système de hiérarchisation des éléments visuels et sonores : d'un côté, la bande-sonore sera subordonnée à la bande-images, ne trouvant sa spécificité que dans son rapport à cette dernière; de l'autre, étant donnée l'hétérogénéité matérielle et codique du CPT, la relation sera beaucoup plus complexe et variable, l'un ou l'autre des éléments pouvant prendre selon les circonstances plus ou moins d'importance ¹⁴.

On aura probablement remarqué que notre analyse des traits pertinents du complexe images-sons opère un renversement important par rapport à la sémiologie de Metz. Nous faisons en effet du trait /mixité/ une propriété qui peut s'appliquer autant au CPT qu'au cinéma sonore, alors que le trait /duplication-synchronisation mécanique/ est un trait qui vient caractériser un type *particulier* de cinéma, soit le cinéma sonore dominant. Or dans le système de Metz, le trait /mixité/ *présuppose nécessairement* le trait /duplication-synchronisation mécanique/, ce qui exclut automati-

quement toute possibilité d'analyse sémiologique de la relation images-sons dans le CPT. Ainsi Metz écrit à propos de la musique :

« On sait pourtant que les représentations muettes étaient régulièrement accompagnées par un pianiste ou un petit orchestre. Mais cette musique, qui agrémentait le spectacle de l'extérieur, n'était pas intégrée au texte du film; c'était un élément cinématographique-non-filmique, alors que la série musicale du film sonore est cinématographique-filmique [...]. Le changement est donc important; la musique ne participe plus seulement à l'institution cinématographique, mais au discours cinématographique lui-même » (Metz, 1977 : 210).

Comment se fait-il que la musique lorsqu'elle est exécutée en direct n'est qu'un « agrément », alors que par sa seule vertu d'enregistrement synchronisé à la bande-images, elle devient partie intégrante du discours cinématographique ? Nous avons pourtant vu qu'il y avait réellement une *relation discursive* entre images et sons dans le CPT, c'est-à-dire une articulation matérielle - car les sources sonores *directes* sont bien *matérielles*, au même titre que les sources enregistrées sur la pellicule - et codique en vue d'une *production de sens*. Il ne s'agit donc pas ici simplement d'une méconnaissance des pratiques caractéristiques du CPT, *mais bien d'une limitation méthodologique inhérente à la sémiologie du cinéma élaborée par Metz* : les sources sonores directes ne peuvent être constitu-

du cinéma sonore; le *synchronisme* constitue en quelque sorte le rapport *canonique* entre les images et les sons dans le cinéma dominant, et c'est seulement à partir de lui que des *écarts* peuvent être envisagés.

14 - Il est par ailleurs intéressant de noter que le système de hiérarchisation des éléments visuels et sonores a été mis en place historiquement bien avant l'arrivée du cinéma sonore, c'est-à-dire pendant la période que nous appelons, par opposition au CPT, le « cinéma muet » (1915-1930). Les nombreux débats au début du cinéma sonore confirment d'ailleurs que ce système de hiérarchisation était bel et bien établi.

tives du discours cinématographique tout simplement parce qu'on présuppose que celui-ci se trouve *exclusivement dans le film*. En dehors du film, point de discours cinématographique. Or la perspective que nous adoptons ici, qui reprend les thèses d'Odin, affirme au contraire que la *cinématographicité* du discours ne trouve pas tant ses déterminations dans le film que dans l'*institution*; autrement dit, le niveau institutionnel est *constitutif* du discours cinématographique.

Il ne s'agit pas cependant d'affirmer que les déterminations filmiques ont moins d'importance pour une perspective sémiologique que les déterminations institutionnelles, ni que le niveau filmique est indifférencié du niveau extra-filmique. Au contraire, le partage entre le filmique et le non-filmique reste tout à fait pertinent, sinon il ne serait pas possible de marquer la différence réelle entre le CPT et le cinéma ultérieur. Mais cette différence ne réside pas dans le fait que l'un est moins cinématographique que l'autre (et c'est bien en ce sens qu'on le qualifie de « primitif »), et encore moins dans le fait que le CPT ne serait cinématographique qu'au niveau de la bande-images, *mais bien plutôt dans le fait que les éléments filmiques et extra-filmiques ne s'articulent pas de la même façon dans le CPT et dans le cinéma sonore dominant*. Autrement dit, la *configuration institutionnelle* n'est pas la même dans les deux cas. Différence fondamentale, mais qui n'exclue pas pour autant le CPT (ou une

partie de celui-ci) hors du champ sémiologique.

Ce que la notion d'*institution* nous permet de comprendre ici, c'est l'*articulation* qui s'opère entre les éléments discursifs filmiques et non filmiques d'une part, et leur *orientation* en termes de *cinématographicité* d'autre part¹⁵. Ainsi, on pourrait caractériser de façon très générale l'*institution* du cinéma dominant comme un espace relativement homogène et stable où le *film* occupe une place centrale, subordonnant tout autre élément extra-filmique, et à partir duquel le discours cinématographique sera défini¹⁶. Tout sera mis en oeuvre pour favoriser ce centrage sur le film: narrativité, homogénéité matérielle et codique, conditions d'exploitation, etc. Le *film* constitue ici le paradigme à la fois social (= l'*oeuvre*), discursif (= le *texte* qui se donne comme une structure unitaire) et technico-matériel (= les *matières de l'expression fixées* sur la pellicule) à partir duquel seront définis les *traits matériels pertinents* du discours cinématographique, et par là, la spécificité du *langage cinématographique*. La position épistémologique de Metz apparaît ainsi, du point de vue du *savoir* qu'elle articule, en parfait accord avec les déterminations institutionnelles du cinéma dominant, et du point de vue *normatif*, comme un discours participant de ces déterminations¹⁷.

De l'autre côté, on pourra définir la *configuration institutionnelle* du CPT comme un espace hétérogène et variable où

15 - « L'institution règle le système de hiérarchisation des traits pertinents de la matière de l'expression, mais aussi des codes, sur lequel se fonde l'évaluation du degré de cinématographicité des productions qui sont données à voir au spectateur » (Odin, 1983 : 72).

16 - « Le cinéma, c'est avant tout le film » (Metz, 1972 : 93).

17 - L'une des préoccupations essentielles de Metz dans *Langage et cinéma* était pourtant de se démarquer le plus possible d'une approche *normative* de la théorie du cinéma, mais il s'agissait là en fait d'une *normativité esthétique*. Cependant, en orientant la sémiologie vers une analyse des codes dont la spécificité ciné-

le film occupe une place importante mais non centrale, à côté d'éléments non filmiques qui participent au discours « cinématographique ». On pourrait dire que dans cet espace, comme le notait Iouri Tsiviane, « *c'est la séance qui est le texte cinématographique effectivement perceptible* », et non le film :

« *Dans les années 1900, on n'allait pas "voir un film", mais on "allait au cinématographe". Les séances se composaient d'un assortiment de petits films n'ayant aucun rapport entre eux, cependant, la différence entre les tableaux dont était composée la séance de cinéma, ressortait moins nettement que leur caractère commun : leur appartenance à un nouveau type de spectacle* » (Tsiviane, 1986 : 50).

Ce qu'il importe de comprendre ici, c'est que des éléments extra-filmiques comme le boniment, la musique, mais aussi d'autres types de spectacles (théâtre, cirque, etc.) et certains schèmes culturels (littérature, sport, religion) *participent à la production de sens au même titre que le film.*

Un cas qui illustre bien ce phénomène peut être trouvé dans les *Passions*, genre très populaire au début du siècle. Charles Musser a ainsi montré que la *Passion* ne constituait pas un film mais bien un *programme variable* qui pouvait intégrer des tableaux animés (en nombre variable), des plaques de lanternes magiques, un bonimenteur, des musiciens, des chœurs d'enfant, des films « touristiques » sur la *Passion* d'Oberammergau, etc. (Musser, 1981 : 77; 1992 : 145-186). Dans un cas comme celui-là, *l'unité discursive* est

totallement assumée par un « texte » extra-filmique, soit la *Passion* issue des évangiles, dont les manifestations les plus évidentes se trouvent dans la longue tradition de représentations théâtre-liturgiques et dans les fresques peintes qu'on retrouve dans les églises. La *succession* des différents tableaux animés ne crée ici aucune unité discursive, chaque tableau n'ayant pour seule fonction que de venir *illustrer* un moment fort d'un texte déjà constitué.

Dans cette perspective, le « texte filmique » n'apparaît plus uniquement comme discours *du* film, mais bien comme *discours auquel participe le film*. On voit ainsi que la *configuration institutionnelle* spécifique du CPT modifie profondément sa *configuration discursive*, et que la sémiologie, au risque de s'empêcher d'appréhender ce phénomène, doit modifier certains de ses fondements épistémologiques. C'est à cet élargissement de la sémiologie qu'en appelle Odin avec sa "sémiopragmatique" et par ses travaux sur les cinémas plus marginaux (cinéma expérimental, dessins animés, documentaire, etc.). Nous croyons en ce sens que le CPT fait partie de ces cinémas marginaux pouvant véritablement constituer l'« objet » d'une approche sémiologique.

André GAUDREULT
et Denis SIMARD,
GRAFICS,
Université de Montréal,
Québec.

matographique est fondée uniquement sur le film, il reconduit les *normes institutionnelles* du cinéma dominant. Metz avait d'ailleurs conscience de se trouver d'un point de vue épistémologique à cheval, pour ainsi dire, entre deux exigences institutionnelles : le cinéma d'une part et la "science" de l'autre (voir à ce propos les très belles pages qu'il a écrites dans *Le signifiant imaginaire* sur cette position ambiguë du théoricien; Metz, 1984 : 9-25).

Références bibliographiques

- GAUDREAU, André (1988), *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Méridiens-Klincksieck/Presses de l'Université Laval, Paris/Québec.
- GAUDREAU, André (1985), « Bruitage, musique et commentaires aux débuts du cinéma », *Protée*, vol. XIII, no. 2, Université du Québec à Chicoutimi.
- METZ, Christian (1972), *Essais sur la signification au cinéma, tome II*, Klincksieck, Paris.
- METZ, Christian (1977), *Langage et cinéma*, Albatros, Paris (1^{ère} édition : Larousse, 1971).
- METZ, Christian (1984), *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Christian Bourgois Éditeur, Paris (1^{ère} éd: UGE, 1977).
- MUSSER, Charles (1981), « The Eden Musee in 1898 : the Exhibitor as Creator », *Film and History*, décembre 1981.
- MUSSER, Charles (1992), « Les Passions et les Mystères de la Passion aux États-Unis (1880-1900) », *Une invention du diable ? Cinéma des premiers temps et religion*, Presses de l'Université Laval / Éditions Payot Lausanne, Sainte-Foy / Lausanne.
- ODIN, Roger (1982), *L'analyse sémiologique des films. Vers une sémio-pragmatique*, Thèse de doctorat, EHSS, Paris.
- ODIN, Roger (1983), « Pour une sémio-pragmatique du cinéma », *Iris*, vol. 1, no.1.
- ODIN, Roger (1988) « Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur : approche sémio-pragmatique », *Iris*, no. 8.
- ODIN, Roger (1990), *Cinéma et production de sens*, Armand Colin, Paris.
- ODIN, Roger (1992), « Le spectateur de cinéma : approche sémio-pragmatique », *Communication* (Université Laval), vol. 13, no. 2.
- TSIVIANE, Iouri (1986), « Notes historiques en marge de l'expérience de Koulechov », *Iris*, Vol. 4, no. 1.

**La véritable invention de Louis
Lumière
(Les motifs du temps, le thème
cinématographique)**

par Georges GAUDU

1 Le retour d'une image d'un passé récent.

Les projections du cinématographe Lumière, en 1895-1896, ont soudain mis à jour un phénomène inattendu, même, semble-t-il, de la part de la plupart des "inventeurs" qui ont contribué à la naissance de la photographie animée : le transfert obtenu à volonté sur un écran, au moyen d'un montage de procédés optiques, photo-chimiques et mécaniques - la caméra - de moments vécus réels prélevés "sur le vif" par l'intermédiaire de la fenêtre rectangulaire de l'objectif. Les contemporains ont ressenti et noté combien la perception de ces "vues" pouvait vivifier et affiner leur appréhension de maints détails ou nuances du monde visible. Le spectateur de ces séances se retrouvait à chaque vue, ou *tableau lumière*, en présence pendant moins d'une minute d'une situation enregistrée photographiquement dans un passé récent, éventuellement quelque peu arrangée au tournage par un organisateur, voire dirigée sur le tas en vue d'incarner une histoire très courte, mais sans rupture repérable avec les données ou aléas "naturels" ¹ de l'expérience habituelle. Des figurants naturels étaient les acteurs de leur propre vie. Les

décors eux aussi naturels, et pour cause, et les perspectives qui s'ouvraient dans la profondeur de l'image, offraient des aperçus qui prennent aujourd'hui valeur de résurrection documentaire d'un paysage et d'une animation historiques disparus.

Sans doute, cet effet d'étonnement devant le retour d'une image d'un passé récent suppose une condition d'effectivité : la présence active, à côté de l'appareil, pour en régler les manipulations successives, de sujets humains engagés chacun en son temps et à sa place dans le processus matériel de *visualisation* qui s'accomplit dans les séances de visionnement.

Simplifions schématiquement cette filière : il faut au moins un premier visualisateur, initiateur de la prise de vue, et au bout un destinataire, le spectateur générique qui visualise le film après coup. Si, même aujourd'hui, nous voyons des films du catalogue Lumière, cela revient à dire que, pour nous, chacune de ces vues traduit un *regard-film* d'autrui au moment du filmage devant un événement-pour-lui dont nous pouvons en partie identifier les circonstances et le retentissement pour les contemporains. Ceci suppose que nous pouvons reconnaître les termes d'une relation filmeur-filmé(s), laquelle a elle-même fait partie de l'événement du tournage, et ne peut pas ne pas influencer l'intérêt que nous prenons à ce que nous voyons maintenant, y compris à certains traits de l'attitude du filmeur vis à vis de son propre regard : il s'est physiquement déplacé et impliqué pour nous donner accès à la vue qu'il nous montre, mais il a souhaité aussi être vu, deviné, ou non, dans cet acte.

1 - "Qui se trouve dans la nature" (Petit Robert). Le langage professionnel du cinéma connaît les "décors naturels", parfois les "accessoires naturels". Une étude de la pratique cinématographique me paraît avoir besoin d'une extension de l'usage de ce mot.

2. L'opérateur choisit un sujet.

Les vues filmées dès 1895 par Louis Lumière, puis par les opérateurs formés par lui et envoyés ici et là dans le monde, n'ont recours à aucun des procédés de second niveau qui nous sont devenus familiers : aucun procédé de "montage" au sens acquis par ce mot dans l'usage professionnel (les anglo-saxons disent "cutting" : découpage) ne vient redoubler l'élan propre du mouvement interne à l'image, pour créer par surcroît dans le film un effet d'animation virtuelle, à la faveur de la substitution instantanée de *plans* discontinus, de contenus, d'angles et de grosseurs différents. En somme, dans ce premier cinéma, il s'agit pour l'opérateur d'imprimer son rythme à l'image en tournant la manivelle, tout en prenant possession d'un tableau vivant par rapport auquel il s'est positionné en composant son cadre.

En fait, l'opérateur du plan fixe unique, qui constitue la vue, ou le *tableau lumière*, se mesure avec le champ animé qu'il détermine devant lui. Pour ce faire, il choisit un sujet, dont l'essentiel peut être reconnu par les spectateurs dès l'apparition du premier photogramme (lequel se présentait sur l'écran, lors de ces séances des débuts, sous la forme d'une photographie immobile). Quelques maladresses, dans différents tableaux, confirment par ailleurs la cohérence unitaire de ce sujet quasi intuitif : par exemple, la conduite de certains figurants, qui ont clairement été sollicités à l'avance, trahit des incertitudes, ou un compère du filmeur intervient gauchement dans le cadre, lorsque le thème prévu est épuisé avant la fin de la prise. Dans l'identification et la conscience maintenue du thème, celui qui visionne est guidé par le choix lisible d'un *point de vue*, lequel tient

compte à la fois du mouvement général du tableau, de son inscription dans un environnement, et d'un parti pris de l'angle et de la distance d'approche.

3. De la visée au motif de la vue.

Les sujets des vues ou *films-tableaux* du catalogue Lumière présentent un double intérêt pour la compréhension du fonctionnement de l'image cinématographique, en tant que celle-ci est générée et trouve sa forme à l'occasion d'une rencontre, datée et localisée, entre un regard-film, porteur de visées, de présupposés, soumis à des contraintes, et, dans le faisceau de ce regard, les aspects événementiels d'une situation, ou les prestations sollicitées par le porteur du regard pour en tenir lieu. D'une part, en effet, par l'identification de chaque sujet, il devient possible d'analyser concrètement la visée opératoire de chaque vue, et le dispositif matériel qui a correspondu à cette visée. Et, d'autre part, ces sujets mettent tous en oeuvre dans leur organisation une configuration particulière de l'image empirique. On peut constater ainsi un double chemin, de l'idée au faire, et du programme à l'image constituée. Au bout de ce chemin, on trouve le *motif*. L'intersection de la visée et de la configuration rencontrée donne à celui-ci une forme caractéristique. Un examen déjà ancien d'un corpus extrait de ce catalogue² a fini par me convaincre que ces formes se ramenaient à un nombre limité de types, et qu'on peut reconnaître dans les vues Lumière quelques schémas de base de leur constitution en motifs, si on prend en compte les différents rôles dévolus par les cinéastes improvisés de 1895 à la coupure temporelle et spatiale de la prise et du cadre, qui est leur mode

2 - Dans la préparation d'une thèse sur "*La Dialectique du champ spatial, comme structure de la représentation dans les films documentaires et pédagogiques*", sous la direction de Christian Metz (1977).

d'intervention le plus effectif.

Le "premier film" tourné et projeté sur un écran, en 1895, la *Sortie des usines Lumière*³ peut fournir un premier exemple de la mise en jeu de ces deux aspects. De ce titre, les travaux de restauration du catalogue actuellement entrepris par le Service des Archives du film, en liaison avec l'Institut Lumière, établissent l'existence de trois versions, filmées à des dates difficiles à déterminer, en 1895. La caméra est à peu près chaque fois à la même place, à la même heure, de l'autre côté de la rue, devant la grande porte à deux battants des ateliers, juste à l'instant de la sortie de midi. L'écoulement de la sortie vers les deux extrémités de la rue, et vers l'angle droit de la face, suit un parcours et un rythme qui répondent à notre attente : l'ensemble de ceux qui sortent, chacun avec sa silhouette et à son allure, prend part à un élan vers son existence individuelle, que l'organisation du travail inscrit dans un déplacement collectif. Mais l'une des trois versions se singularise par rapport aux deux autres : celle où les ouvrières "en cheveux" sont le plus nombreuses, où les tenues semblent plus ordinaires, et où le flot de la sortie paraît moins groupé. Le temps quotidien de l'usine semble saisi plus impromptu que dans les deux autres versions, et le cadrage est un peu plus ouvert sur la chaussée vers le bas. Pour un œil attentif, deux *motifs* distincts coexistent ici, et s'entremêlent à parts inégales : la sortie (premier motif) est croisée par quelques passants de la rue (second motif) qui suivent le trottoir ou traversent la chaussée, en survenant au hasard et chacun à la vitesse de son pas isolé.

Notre troisième version ainsi résumée (qui est par ailleurs pointée comme le "vrai premier film" par Bernard Chardère,

et montrée comme telle à Lyon) possède en fait un sujet différent de celui des deux autres versions, puisque qu'elle semble moins concertée et qu'elle fait jouer, en liaison avec cette impression de plus grand naturel, un contrepoint entre deux motifs ou schèmes de visualisation différents.

4. Faire jouer telle ou telle fraction du cadre.

La catégorisation d'un nombre limité de types de motifs, parmi lesquels les deux que nous venons de rencontrer ici :

- le *motif d'ordre*, la sortie de l'usine,

- le *motif de lieu*, le mouvement sporadique de la rue, m'est apparue en recherchant un principe de classement des contenus d'un choix de films Lumière établi par Henri Langlois et Eric Rohmer pour le téléfilm pédagogique *Louis Lumière*⁴ en 1968. Cherchant alors un principe d'ordre visuel qui permette d'opposer ou de rapprocher des vues dont les anecdotes étaient tout à fait hétérogènes, mais qui avaient toutes fait l'objet d'une "mise en page" à l'intérieur du cadre rectangulaire, selon l'expression de Louis Lumière, il me sembla que les opérations de filmage impliquaient, dans des nombres significatifs de cas, des attitudes du filmeur et des règles de temps et d'espace comparables par groupes de cas, selon que le déroulement du tableau faisait jouer par franchissement pendant la prise telle ou telle fraction du cadre. On pouvait relever ainsi respectivement :

- des vues dans lesquelles un *déplacement collectif ordonné* (cortège ou défilés de diverses natures) traversait le cadre en sortant par un seul côté, généralement un angle de la face ou du lointain,

3 - La version commentée ici n'est pas numérotée au catalogue

4 - Eric Rohmer, *Louis Lumière*, Télévision Scolaire / Cinémathèque française, 1968 (CNDP)

- des vues dans lesquelles des individus, groupes, véhicules divers apparaissent et sortaient de divers côtés dans un *lieu passant*, de façon non prévisible,

- des vues dans lesquelles les mêmes personnes, en nombre variable, en *relation continue* les unes avec les autres, ou l'une avec l'autre, etc., demeuraient d'un bout à l'autre à l'intérieur du cadre,

- des vues dans lesquelles une action élémentaire réunissait quelques porteurs de rôles autour d'une péripétie visuelle comportant la *mise en jeu* d'un accessoire clé, l'un des "acteurs" au moins survenant dans le "décor" par une issue localisée, comme sur un théâtre,

- des vues, enfin, dont le cadre lui-même entrainait en mouvement, la caméra étant solidaire d'un véhicule dont l'*ambulation* entraînait un défilement à vue du paysage et de son animation, par progression ou latéralement.

Un certain nombre de vues, cependant, demeuraient encore au premier examen en dehors de ce classement, par une apparente indécision, ou dans une composition manifeste de deux ou plusieurs de ces cinq premiers cas de figure. Le développement ultérieur de l'analyse devait, plus tard, rendre compte aussi de ces occasions de doute.

5. Quatre instances de l'image

Dans le travail que j'avais entrepris pour dégager une approche d'analyse de ce type de matériel visuel du temps de l'apparition du phénomène cinématographique, cette intuition expérimentale semblait recouper les premières régularités qui m'étaient apparues préalablement en tentant de classer les catégories répétitives les plus visibles du détail descriptif de l'image dans un ordre croissant à la fois d'abstraction et de cohérence avec le monde investi concrè-

tement par notre imagination. Cette approche, antérieure à celle que je viens de décrire, m'avait de son côté conduit à distinguer quatre grandes *instances de l'image*, d'après les moyens différents utilisables pour en repérer les variables constitutives.

Il y avait ainsi :

- des variables d'*aspects*, j'entends par là, tous paradigmes d'éléments partiels de l'image susceptibles d'être identifiés au moyen d'une langue naturelle : objets, formes, qualités, mouvements, etc.

- des variables de *parcours*, soit différents ordres de tracés isolables mentalement en tant que lignes virtuelles à l'intérieur du rectangle de l'image en fonction de la perspective générale : axes de composition, chemins parcourus, directions de regards, etc.

- des variables du *geste*, soit la perception d'une distribution de différents registres d'activation de la durée dans le tableau par la manifestation de l'action corporelle directement visible dans le cadre, ou indirectement dénotable à partir du hors-cadre, des *gesteurs* dans le champ, ou du filmeur, du côté de la caméra, qui appartiennent ensemble au temps-espace matériel de la vue,

- des variables de l'*insertion*, soit la référence du plan cinématographique que constitue le tableau, en fonction de son découpage (départ de la prise, angle, encadrement, arrêt) à différents types de liens trans-cadre au sein du donné pro-filmique.

6. Cinq types de motifs constitués.

Étant maintenant en possession d'une ébauche de classement des sujets fondée sur la confrontation dialectique entre la forme scénique du rectangle de l'écran et le polymorphisme du champ des actions filmables (multidirectionnalité et

multidimensionnalité) certaines données dégagées par l'exploitation de cette première grille des variables descriptives pouvaient trouver une raison d'être liée au contenu de tel ou tel type de motif :

- le *motif d'ordre* associe une ou plusieurs listes d'aspect (silhouettes, tenues, allures de ceux qui sortent de l'usine, etc.) à l'ordonnance orientée d'un ensemble de parcours (trajets, regards) inscrits dans un cadre architecturé. Le comportement individuel des gesteurs apparaît comme une modalité du collectif. L'insertion fait prédominer l'organisation du temps social. (*Cortège au mariage du Prince de Naples*)⁵

- le *motif de lieu* met en valeur une vision perspective ouverte à l'errance du regard. Les parcours, dont on peut hiérarchiser l'incidence, le traversent en divers sens et chacun à son temps. Le geste est à la fois ponctuel et d'autre part statistique et diffus. L'insertion pose entre le cadre et le hors-cadre une relation de la partie au tout (*Le Pont-Neuf*)⁶ éventuellement démultipliée par régions de l'image.

- le *motif de relation* prend appui sur un effet de proximité (cadrage plutôt plus serré et perception de détails plus ténus), et sur l'individualisation expressive des gesteurs. Les parcours s'y focalisent autour d'un ou plusieurs points de contact. Le geste est marqué par l'appartenance à un registre (tel type de pratique du jeu de boules, d'échange de paroles, etc.) et se développe de façon linéaire. L'insertion s'articule autour d'un rapport entre le face à face interne au cadre et la nature de la liaison toujours présumée entre le regard-camé-

ra et les gesteurs dans le champ.

(*Concours de boules*⁷, *La Petite fille et son chat*⁸)

- le *motif de mise en jeu* implique la plantation d'une aire à issues et plans multiples, la distribution de rôles aux êtres et aux choses. Les parcours y suivent des tracés qui interfèrent entre eux. Le geste y est principalement circulation, avec des attentes, des obstacles, des accidents, des dénouements. L'insertion y importe circonstanciellement sur un terrain relativement ouvert (une rue, un parc, un lieu festif...) une logique conflictuelle momentanément rétrécie.

(*Arroseur arrosé*)⁹

- le *motif ambulatoire*, enfin, qui prend essentiellement dans le catalogue Lumière la forme d'un travelling avant ou latéral ininterrompu porté par un véhicule (bateau, train), met en relief des traits de configuration paysagers et d'ambiance rythmique et lumineuse. Ces traits sont dévoilés par le parcours du cadre, qui met à jour une géographie. Le geste-caméra instrumente ici l'investissement émotionnel du filmeur, traduisant la résonance entre une fraction de l'univers visible prise en image et la subjectivité d'une instance culturelle (le voyage, le rail, l'horizon urbain, en attendant, à partir des années 1910-1920, le récit romanesque, le cinéaste-narrateur...).

7. Le thème cinématographique est l'antithèse de la phrase.

Une considération proprement cinématographique, celle de l'interférence entre l'extension concrète du champ pro-filmique et la limite formelle du cadre, me

5 - Catalogue Lumière, n°283.

6 - Catalogue Lumière, n° 688.

7 - Catalogue Lumière, n° 27.

8 - Catalogue Lumière, n°1100.

9 - Catalogue Lumière, n° 99.

conduisait donc ainsi, en peu d'étapes, à établir une ébauche de "syntaxe" du regard-caméra, étant entendu qu'aucun élément constitutif de l'image ne peut s'isoler dans une chaîne linéaire, comme on le fait pour les unités élémentaires du discours : à rebours de la grammaire verbale, les unités discernables se présentent toujours d'abord assemblées, ou, mieux, *ensemble*, et le langage verbal, dont je me sers ici pour conduire l'analyse, n'intervient, à quelque moment que ce soit du processus film, que pour dire après coup *ce que j'aperçois* dans la situation à filmer, dans la visée de l'oeilleton, dans la prise enregistrée, dans la vue projetée. En somme, le *thème cinématographique* se présente comme l'antithèse en lui-même de la phrase et du texte, qui sont constitués par assemblage et concaténation : il est la vision, dans le temps-espace d'une perception momentanée, d'un monde fractionnel et toujours déjà là, que mon propre scénario de vie, d'investigation ou de comédie (ou d'un autre genre dramatique ou narratif) va me conduire à reporter dans le temps imaginaire de l'écran, plus expérimental, par construction initiale, que le temps foncièrement dogmatique du récit.

Mais qui dit vision d'un monde, assurément tout à fait "réel" et effectif, ne dit pas pour autant que la transparence d'une fenêtre s'ouvre, en même temps que l'obturateur, sur une hypothétique vérité naïve des "choses", selon un processus de "*cosmophonie*", pour reprendre le mot de Christian Metz. De même que notre perception habituelle est issue avant tout des capacités de notre cerveau, et s'est construite à travers un apprentissage subjectif, chacun des motifs ci-dessus décrits développe, au fond, en l'exploitant au maximum, un des traits constitutifs, au plan technologique, du système optico-scénique de la caméra :

- le motif d'ordre transforme la matérialisation d'un segment de locomotion animale, telle que la schématisait dans les années 1880 la chronophotographie, en traversée du champ par un transport collectif, saisie cavalière rendue possible par un repérage à l'avance du trajet et la détermination précise d'un instant de déclenchement,

- le motif de lieu s'inscrit dans la profondeur de la perspective optique, rendue explorable par l'obtention de la profondeur de champ photographique,

- le motif de relation implique la négociation d'un angle et d'une distance de l'objectif favorables à la mise en relief de l'engagement physique et émotionnel des gesticulateurs dans l'échange auquel ceux-ci adhèrent momentanément,

- le motif de mise en jeu fait jouer au cadre le rôle de délimitation d'un champ d'interférence, susceptible de servir de "champ clos", comme dit la langue médiévale, à une évaluation respective des forces ou des chances en présence dans un affrontement symbolique,

- le motif ambulateur introduit la motricité de la machine regardante (qui ne cessera de s'autonomiser techniquement et de se perfectionner ensuite) en surplomb de la stabilité de l'univers-monde, à portée médiate de notre oeil.

Le fait cinématographique est constitué par les gestes d'utilisation de la caméra. Ce qu'elle nous montre ne prend visage et sens que sur l'écran, et comprend généralement une part de contingence ou d'imprévu avec laquelle il entre dans l'art du filmeur de négocier, comme, chacun à sa manière, beaucoup de cinéastes sauront le faire en enrôlant le réel dans leur mise en scène (Renoir et Rossellini tout spécialement).

8. Un désir d'images concrètes

Mais cette invention ou cet art por-

tent sur un déroulement du temps qui demeure encore en devenir à pied d'oeuvre du tournage. Toutes les anticipations d'une vue que l'opérateur a pu former, ou dont il a reçu commande, doivent s'arrêter à un moment donné devant la survenue de la prestation vivante des passants surpris à leur insu ou non, des figurants naturels, des acteurs improvisés, de la rue, du ciel, etc. Pour l'opérateur, comme pour le spectateur de la projection, il est souvent difficile de saisir autrement que globalement et intuitivement l'ensemble des inscriptions qui se forment dans la surface de l'image.

Potentiellement, la perception du monde différée et médiée par le cinématographe, telle que la révèlent à un public les vues du catalogue Lumière, est tout à fait ambivalente : elle met en oeuvre pour exister un double système de références. Les unes ont été construites historiquement, et peuvent être dites *cartésiennes*, puisque, au delà de la perspective monoculaire définie au Quattrocento ¹⁰ elles superposent au champ optique de l'objectif ou de l'écran un quadrillage virtuel de coordonnées horizontales et verticales qui permet une aperception géométrique tendancielle de l'espace, doublée d'une représentation linéaire du temps implicitement minutée. Les autres références nous sont naturelles : innées ou apprises, elles sont constitutives du monde dans lequel nous nous retrouvons subjectivement chaque jour, et dont nous avons éprouvé les gratifications et la résistance. A la fois mis à distance et reflet de notre contact avec le réel, le tableau que nous offre chaque vue nous offre désormais un

nouveau modèle d'objet culturel, de diffusion industrielle (en attendant le règne de l'audio-visuel), à travers lequel les masses du XXème siècle, composées d'individus sujets, vont pouvoir ressentir ou explorer certaines alternatives de leurs existences concrètes.

Tout se passe, en définitive, comme si l'extension industrielle et urbaine, technologique et scolaire, du schématisme et de l'abstraction des repères de notre univers physique et social s'était accompagnée depuis deux siècles de la montée d'un désir d'images concrètes que la mémoire de l'écran satisfait plus directement et profondément que l'évolution du réalisme pictural, l'imagerie graphique ou la lanterne magique, et toutes les variantes éphémères du pré-cinéma.

9. Moment gestuel et logique d'insertion.

L'usage que font Louis Lumière et ses opérateurs des *motifs cinématographiques* ou *motifs lumièriens* se retrouve largement autour d'eux, et chez maints pionniers du film : dans certains essais chronophotographiques tardifs de Marey (*La Gare St Lazare*) ¹¹, dans le premier catalogue de Méliès, de 1896 à 1900 ¹², dans les productions d'Edison, à partir de 1897 ¹³, etc. Ceci est une première confirmation des premiers pas ainsi effectués d'une *pratique lumiérienne* destinée à servir de tremplin à l'édification de l'institution du film, parce qu'elle a su libérer des schémas déjà tracés par l'humanisation de notre aperception sensorielle et globale du sens des situations

10 - Voir Pierre Francastel, "*Peinture et Société*".

11 - Il s'agit d'un sujet "sur le vif" filmé au moyen d'un chrono photographe à pellicule en 1896. Cette vue a été remise en animation par Jean-Dominique Lajoux (CNRS - Image Média).

12 - *Essai de reconstitution du catalogue français de la Star Film*, Service des Archives du film.

13 - Rétrospective du catalogue des kinétoscopes Edison, 3ème colloque de Domitor, MOMA, New York, juin 1994.

ou des actions visibles.

La composition de deux ou plusieurs motifs à l'intérieur d'une même image, c'est à dire l'existence de thèmes cinématographiques complexes, que j'ai simplement mentionnée, et le réexamen de certaines vues du corpus, dont la détermination du motif paraissait de premier abord délicate, vont finalement nous conduire dans la même direction : tous ces exemples convergent finalement en illustrant de façons variées la mise à jour dans les vues Lumière, entre 1895 et 1900, d'une compétence immédiatement commune aux opérateurs guidés par Louis Lumière et aux spectateurs des séances de projection, qui s'exerce dans la négociation sur le terrain, en partie consciente et en partie intuitive, et dans le déchiffrement à la vision du film du *moment gestuel* et de la *logique d'insertion* à l'oeuvre dans chaque sujet.

Par *moment gestuel*, j'entends l'unité projective qui se crée par l'acte de filmer entre la gestualité vue des gesticulateurs et la gestualité accompagnée subjectivement du *regardeur-caméra* dans le thème (ou, plus tard, la séquence simple) et par *logique d'insertion*, j'entends le champ de raisonnement commun qui rend compte de la cohérence des motifs lumiériens en contrepartie de la double coupure de la prise et du cadre ¹⁴. Se mettre par exemple pour filmer la sortie d'usine, comme dans l'une ou l'autre des trois vues Lumière sur ce sujet, à distance un peu plus proche ou un peu plus éloignée du portail (ou modifier la distance focale de l'objectif pour obtenir un effet équivalent, ce qui, semble-t-il, n'avait pas encore lieu) n'est pas un simple ajustement de goût, car on change de sujet si, en

serrant le cadre, on remplace le moment brut d'une sortie ordinaire, avec contre-point de la rue, par un quasi cortège trop groupé et plus faussement impromptu d'ouvrières.

Deux exemples, parmi d'autres, peuvent donner une idée de la variété des figures et de l'influence suggestive de la mise en facteurs de deux motifs au sein d'un thème dans lequel le moment gestuel métaphorise un aspect important de l'existence moderne. L'effet de l'*Arrivée du train à La Ciotat* ¹⁵ repose en fait sur une alternance du motif dominant dans un cadre particulièrement bien déterminé, entre la perspective du quai de gare au bord des voies, où les voyageurs attendent, avant de monter dans le train, comme *lieu*, et l'effet d'*ordre*, en contraste, de l'arrivée rapide du train sur la voie depuis le lointain. Cet élément de dramatisation joua sans doute un rôle dans l'effet de réel sur les spectateurs du premier rang. Dans le film d'Eric Rohmer, d'autre part, la vue *Champs-Élysées* ¹⁶ suscite une envolée proustienne d'Henri Langlois liée, à bien y regarder, à la mise en résonance, par le contraste entre le groupe enfantin du premier plan et le paysage urbain très circulant de tout l'arrière-plan, entre la *relation* au sein du groupe et le *lieu* très marqué, culturellement et symboliquement daté. Dans ce dernier cas, la logique d'insertion évoque un prolongement hors-cadre particulièrement riche, puisqu'on ne peut faire abstraction, en effet, de l'intertextualité avec la *Recherche du temps perdu* (ce qui ne veut pas dire, à mes yeux, que la vue Lumière soit en elle-même un texte). Notons d'autre part ce trait remarquable : un tableau lumiérien nous

14 - Georges Gaudu, communication : "Exploration de la convergence entre Marey, Lumière, et Méliès", 3^{ème} colloque de Domitor, New York university, juin 1994.

15 - Catalogue Lumière, n° 653.

16 - Catalogue Lumière, n° 151.

fait éprouver ici une incommensurabilité entre deux temporalités, effet qui égale les traits de mise en scène les plus sophistiqués chez Jean Renoir ou chez Orson Welles.

10. La véritable découverte de Louis Lumière.

La découverte de Louis Lumière, qui marque le pas en avant décisif par rapport à maintes recherches, essais techniques, réalisations avortées, qui avaient lieu dans le même temps (la réalisation la plus proche d'un aboutissement en vraie grandeur ayant été le kinétoscope Edison¹⁷) se ramène essentiellement à cette démonstration de la proximité non d'un langage, mais d'un monde "naturel" d'images sous les images, dont les vues du catalogue de la maison Lumière nous offrent un premier développement. Cette démonstration a lieu dans le mouvement d'un courant de pensée propre à la France naturaliste et impressionniste de la fin du siècle dernier, courant qu'on pourrait ramener à un côtoiement entre des imaginations d'orientations distinctes, les unes attachées à l'avancement d'un travail de recherche scientifique, et les autres aux réalisations contemporaines en matière d'art, d'iconographie ou de distractions populaires. Les projections Lumière prennent ainsi place entre la conquête, peu après 1880, par le professeur de physiologie Etienne Marey, du principe de la saisie analytique rigoureuse du mouvement, qui donna ensuite lieu à la mise au point de multiples dispositifs chronophotographiques, et d'autre part, par étapes à partir de 1896, la fondation par Georges Méliès d'une poétique ludique du temps-espace de l'écran¹⁸. Entre ces trois cartésiens : le mécaniste Marey, l'industriel-photographe Lumière et le mécanicien

Méliès, il y a cette part d'inspiration commune de confier à la mémoire chimique les indications exactes et instantanées du rayonnement lumineux, chacun dans un but différent. L'enjeu esthétique qu'ils ramènent au jour ainsi de concert, et que les premiers essais avec le kinétoscope d'Edison et de Dickson n'ont pas affronté, est celui de la figuration du temps : il ne s'agit pas seulement que l'image bouge, voire gesticule, l'émotion libératrice est qu'elle dure, comme les gestes de la vie, au sein de moments de temps réel. L'analyse du mouvement, la saisie sur le vif, l'escamotage : les prestations cardinales de Marey, Lumière et Méliès, sont trois registres parallèles de la maîtrise du temps vu.

Traduisant ainsi une latence de la photographie instantanée, qui était volontiers mise à l'époque sous forme de séquence de clichés très rapprochés, par Muybridge, Albert Londe, et surtout, sur une base de temps rigoureuse, Etienne Marey, et qui était prête à bouger, pour peu que, grâce au rouleau de pellicule, les photogrammes puissent se succéder très vite sur l'écran, le programme initié par Louis Lumière s'est conquis d'emblée un public déjà large et international. Très vite, Méliès, homme de scène avant tout, voit ensuite dans cette nouvelle application du procédé de la lanterne une occasion de se présenter en chair et en os, quoique en image, en tant que *deus ex machina* (mais plutôt sous l'image de Méphisto) de son monde d'illusion facétieuse. La suite de l'aventure est relativement connue : les tableaux vivants du cinéma forain, l'acteur burlesque, fraient la voie du récit dramatique, dont Griffith illustrera le mieux le premier les potentialités artistiques. Un autre pôle de recher-

17 - Première présentation au laboratoire en mai 1891, lancement commercial en avril 1894 (Vincent Pinel : "Chronologie commentée de l'invention du cinéma, (numéro hors série de "1895").

18 - Georges Gaudu, *op. cité*.

ches sera créé, me semble-t-il, lorsque Flaherty ou Dziga Vertov dépasseront l'ancienne utopie naturaliste en s'efforçant de capter des instants d'émotion imaginés sur le terrain, et de les organiser comme les matériaux d'une poésie du réel, en nous faisant partager leur raisonnement sur la véracité "documentaire".

C'est tout un univers qui s'est donc ouvert en 1895-1896 à la remémoration visuelle sur l'écran des projections, et qui s'est surtout actualisé depuis cent ans dans les registres de l'actualité et du spectacle, avec moins d'ampleur et de succès, provisoirement peut-être, à des fins didactiques ou privées. Ceci veut dire que la cinématographie n'est pas seulement l'"art du cinéma", bien qu'elle englobe celui-ci et se soit surtout éprouvée à travers lui, mais qu'elle est, plus largement, notre vie avec les images, comme le langage est notre vie avec la langue (ou les langues). En ce sens, le *travail lumière*, la démonstration méthodique de la capacité de notre appareillage audio-visuel à assister la conscience que nous pouvons prendre de notre adaptation visuelle et auditive à la sphère de la culture, n'a pu se terminer, une fois pour toutes, vers 1900.

11. Zones d'expérimentation lumière.

Je me propose d'inventorier une autre fois l'incidence sur les productions du film depuis 1900 de la continuation par certains cinéastes d'un travail de démonstration, qui a élargi celle de Louis Lumière et de certains de ses opérateurs à une orchestration de plus en plus ample, circonstanciée et mouvante; de notre activité de relation, à la limite du conscient verbalisable, avec le monde et avec autrui. La place donnée, avant 1914, à l'acteur de métier, entouré de toutes les techniques du spectacle,

l'apparition distincte du filmeur, porté en avant par le son au cours des années 30, dans le champ de son film, le direct de télévision ou de reportage, à partir des années 50, sont des éléments qui ont modifié les conventions de l'image et qui ont ajouté leurs dimensions à celles de la simple visée optique. Dans les nouveaux formats de l'image qui, par exemple, ont fait place à ces nouvelles extensions de l'espace transféré sur l'écran, le thème cinématographique simple s'est relié organiquement à d'autres thèmes, à l'intérieur d'une narration ou d'un discours. Le plan découpé, la bande son, le souci (ou non) de la communication, ont multiplié les paramètres secondaires du temps-espace de chaque film. Tout film qui ne se contente pas de copier ses procédés dans un répertoire à peu près inerte, et qui, donc, à certains moments du processus de visualisation, comporte un face à face avec du temps réel, non précontingenté, contient des zones d'expérimentation lumière, tantôt à titre d'échappée passagère, comme une "*veduta*" dans un tableau italien (ainsi beaucoup de panoramiques paysagers d'ouverture), tantôt dans un exercice de contrôle au bord du désordre, comme dans une scène de semi-improvisation ou un plan-séquence qui mise sur les imprévus mineurs, tantôt comme moment essentiel d'une oeuvre ambitieuse, comme dans tel essai en vidéo des années 70 ou tel effet ou morceau de bravoure de Jean-Luc Godard.

Pour illustrer cette permanence de la frontière lumière, je me contenterai d'évoquer un court fragment de *La Belle Noiseuse* de Jacques Rivette. Dans ce film, tout ce qui n'est pas attesté corporellement ou matériellement par l'image ou le son, appartient à la fiction pure ou à des êtres très puissants constamment présents dans les hors-cadres qui restent, les gens du ci-

néma (y compris les comédiens qui ne sont pas dans la prise, ou au contraire s'y trouvent, mais en maintenant constamment leur quant à soi par rapport à leur rôle). Le regard-caméra de Rivette est en quelque sorte un protagoniste en creux, équivalent d'un confident ou d'un clown blanc filmique dont la partition est de permettre à chacun, tant metteur en scène et ses scénaristes que personnages, de "produire soi-même", je veux dire se produire avec le maximum d'évidence dans la nappe de lumière et d'ombres où le film a lieu. Dans *La Règle du Jeu*, Jean Renoir, immiscé du côté de l'écran du cinéma à la faveur d'un radio-reportage, faisait irruption dans un vaudeville mondain en compagnie d'un hurluberlu tombé d'un avion et se mettait à faire virevolter tout ce monde jusqu'à ce que l'accélération produise un effet d'apesanteur libératoire. Au retour, un mort. Porté par cinquante ans de ferveur renoirienne, la sienne et celle des autres, Rivette fait maintenant du film où tout et tout le monde, les acteurs avec leurs personnages, le décor, le matériel, le metteur en scène et ceux qui sont avec lui, n'est nulle part ailleurs que dans le film.

Tout le film joue cet "être là". Une des règles de ce jeu est de hiérarchiser les entrées en action des gens ou du décor, en nous faisant éprouver leur présence au soleil et leur disponibilité pour le film, et découvrir totalement dans le temps d'un parcours sur le sol leur être dramaturgique : les deux anglaises du thème d'ouverture (le chœur) sont déjà là et assises dans la cour de l'auberge; Emmanuelle, Nicolas et leur ami s'en vont en marchant par le village jusqu'au vaste perron saillant; une fois arrivés, les maîtres du lieu vont faire de véritables entrées de *mise en jeu* (mon résumé d'une séquence assez courte ajoute en fait de l'ellipse) : au début du film le temps *re-*

lationnel avait d'abord été posé, puis s'était doublé d'une démarche *ambulatoire* pendant tout le trajet. Au pas de la marche des deux jeunes gens, puis du groupe des visiteurs, nous avons accompagné, en y participant pleinement par les yeux et les oreilles, emplis de couleurs, de paroles et de silence, la monstration par la caméra, inscrite avec mesure comme un geste distinct, capable de se déplacer avec ubiquité, de cette pénétration dans le lieu central du film.

Plus loin, "le lendemain matin", lorsqu'Emmanuelle vient, de son propre chef, honorer l'accord passé hors d'elle entre Frenhofer et Nicolas et qui l'a mise en colère, pour qu'elle vienne poser pour la reprise du tableau abandonné depuis longtemps, l'épisode de la veille, profondément imprégné d'un expérimentalisme néo-lumière surabondant, cède vite la place à un travail beaucoup plus intense dès lors que le vieux peintre inhibé (Michel Piccoli) s'est levé de la table de la cuisine pour emmener Emmanuelle (Emmanuelle Béart) dans son atelier. La brève vision du *lieu*, à la façade majestueuse, qu'on vient d'avoir au moment de l'arrivée d'Emmanuelle se transforme en consistance spéciale accordée au décor, hors-thèmes, par la succession d'ambulations-découvertes de la jeune fille, franchissements de couloirs en enfilade, débouché dans une cour-prairie de l'autre côté des bâtiments, traversée jusqu'à la porte de l'atelier. Cette consolidation du lieu dans le temps-espace général du film imprime à l'épisode un rythme impalpable de gravité qui convient au long moment ensuite de transition au travail, situation de *relation* entre l'attente immobile de la jeune fille et les *mises en jeu* de multiples détails par le peintre qui s'agite, pour ranger, s'installer, commencer à dessiner en silence, période qui se prolonge en suivi docu-

mentaire des esquisses successives brossées en plan rapproché par le peintre (doublé par Bernard Dufour). On se retrouve ici dans une temporalité voisine de celle du *Mystère Picasso* de Georges Clouzot, mais il s'agit bien toujours d'un récit romanesque puisque cette temporalité porte aussi l'attente sur le visage du modèle, et l'instant de détente de l'anxiété lorsque la demande du peintre est parvenue à se faire, et qu'Emmanuelle, devant lui, a laissé tomber son peignoir, apparaissant dans la nudité qu'elle va afficher pendant la majeure partie du film (et il est très clair sur le champ que cette entente sur ce désir parle essentiellement de l'accès à l'oeuvre, sans effacer pour autant sa composante sexuelle).

La mise en scène est forte et vive, quoique mon propos ne soit pas ici d'en étudier le détail, fraction de plan par fraction de plan, mais j'espère surtout, que cette description encore rapide du début de la séquence de mise au travail du peintre et de son modèle peut permettre de comprendre qu'il y a ici, dans le film tourné par Rivette en 1991, un nouvel accomplissement plein d'enseignements de la démonstration lumiérienne, par la confrontation du système de filmage de son filmeur avec un champ du réel complexe, mais proche de l'imagination de beaucoup.

12. Un dialogue avec le temps vécu.

Je viens de retracer certains des principaux aspects d'une réflexion de plusieurs années, liée à la fréquentation alternée de vues Lumière et de films divers qui m'ont semblé porteurs d'effets démonstratifs du pouvoir de l'image à toutes les époques du cinéma et de la télévision. Y repenser aujourd'hui m'amène une fois de plus à constater que les institutions existantes, politiques, économiques, civiles, académiques,

maintiennent à l'écart des possibilités importantes de mobilisation des sujets humains, en cantonnant l'image vive - le cinéma, la télévision, la vidéo - dans un rôle monumental, distractif ou décoratif. C'est un dialogue avec le temps vécu qu'elle pourrait instituer, profondément et durablement, à une époque où celui-ci devient de multiples façons pour chacun le cadre d'une alternative entre la liberté et le syndrome dépressif. Penser les voies de la mise en valeur du temps le meilleur pour chacun devrait prévaloir dans les ordres de l'éducation, de la communication, du travail, de la culture : dans tous ces registres, l'image peut devenir un foyer d'imagination pour la réhabilitation du temps, dès lors que sa vivacité ne serait pas simplement consommée, comme un bruit de fond de l'agitation quotidienne.

Les vues Lumière ont immédiatement créé, pour les flâneurs du boulevard des Italiens, le sentiment d'un effet de modernité fondé en somme sur la prévalence du regard sur l'icône. Les opérateurs des diverses prises avaient dû pour cela saisir l'intention de photographe de Louis Lumière. Ils avaient dû superposer à ce qu'ils voyaient devant eux la notion du sujet sur le vif qui donne à tout le catalogue, quels qu'en soient les hauts et les bas, une valeur démonstrative propre décisive. Ils ont expérimenté, ce faisant, la récurrence d'un jeu de motifs virtuels qui correspondaient à des modalités de l'existence sociale concrète, et qui permettaient d'ordonner la description des traits anecdotiques de chaque image. Le phénomène ainsi manifesté est à placer dans le prolongement des réaménagements de notre horizon scopique et pictographique depuis la Renaissance, et répond en même temps à un sentiment relatif d'isolement de l'individu au sein de la société industrielle. C'est tout un réseau en

fait qui apparaît d'interconnexions entre des régions différentes d'un milieu complexe, présentes en nous, à portée de notre sens de l'orientation, pratique et imaginaire, dans la société à laquelle nous appartenons.

La mise à jour de ce monde des images naturelles a eu lieu, au temps des film-tableaux et des tableaux vivants filmés, autour de 1900, et, derrière Méliès, les funambules, puis les comédiens et les dramaturges, se sont installés avec aisance sur ce théâtre en *fac simile* et à points de vue multiples. Que ce soit cependant en tant que poétique de terrain et du réel, comme dans les formes les plus ambitieuses du "documentaire", ou dans les zones d'expérimentation que se donnent certains auteurs du cinéma, l'exploration de la frontière lu-

miérienne n'a jamais cessé. Il me paraît peut probable qu'elle puisse le faire. Rien de ce qui a suscité sa naissance ne s'est effacé. Ne peut-on former au contraire l'idée d'une extension des domaines de collecte, d'organisation et de circulation des images, qui pourrait jouer un rôle croissant et inducteur de civilisation par rapport à de multiples discordances du temps social, souvent cruellement actives ou ressenties, de nos décades 1990, 2000, 2010, etc...?

Georges GADU.

ANNEXES :

Notes partielles extraites de l'analyse du corpus Langlois / Rohmer / Lumière

VUES MOTIFS

- 18 *Bocal aux poissons rouges* Motif de relation : gros plan du bocal sphérique, éclairé en contre-jour, où les poissons nagent en tous sens.
- 27 *Concours de boules* Motif de relation : vue en enfilade du côté des boules sur le profond fer à cheval des joueurs et des badauds. Course d'un joueur accompagnant sa boule jusqu'à la face. Passages vifs d'un rang serré à l'autre. Tirs. Canotiers, vestons sombres ou gilets. Lointain urbain provincial.
- 32 *Départ en voiture* Motif de mise en jeu : esplanade en terre-plein devant des collines. Une voiture à bancs et son cocher attendent de 3/4 arrière. Entrées de domestiques avec des bagages, des voyageurs et de leurs hôtes : chargement, montée en voiture, adieux. Sorties.
- 59 *Labourage* Motif d'ordre : sur les sillons d'un champ en enfilade, venue en cortège d'un attelage de six boeufs tirant une charrue vers la face D, accompagnés à D de femmes et enfants qui frappent les mottes. Un bouvier à G. Le bouvier et un berger viennent ensuite. Une fillette passe en PR à G. Un homme en veston marche derrière tous.
- 37 *Débarquement* Motif d'ordre : défilé de photographes portant leurs boîtes, de face vers G et D depuis un vapeur, en contrebas du quai au second plan.
- 62 *Maréchal-ferrant* Motif de relation : plan moyen : au premier plan à G un ouvrier tient un fer à la pince au dessus d'un brasero qu'il attise de l'autre main. Au second plan, à G un arbre agite ses feuilles. Le maréchal et un autre homme qui tient la jambe s'activent à retirer le fer d'un cheval de trait. Bâtiment à l'arrière-plan.
- 63 *Menuisiers* Motif de relation : quatre établis sont alignés inclinés DG dans une cour devant un bâtiment. Cinq menuisiers : le premier frappe avec un maillet, le second manie un rabot, le troisième scie, le quatrième et le cinquième font aller et venir un gros rabot ensemble sur une planche.
- 72 *Partie de boules* Motif de relation: jardin bourgeois surplombant un paysage suburbain provincial à l'arrière plan. Trois hommes et trois femmes corpulents font leur partie vers la face, avec des allées et venues rapides des hommes entre les boules à terre et leurs places de tir.
- 81 *Panorama de l'arrivée à Aix les bains vu du train* Motif ambulateur : le train roule latéralement de G à D. La vue balaye une étendue de neige, des maisons parsemées, puis plus serrées, une rue en enfilade (des enfants jouent), puis des maisons plus proches, à l'avant d'une perspective montagneuse.
- 85 *Retour d'une promenade en mer* Motif de mise en jeu : une jetée au second plan s'avance transversalement dans la mer de G à D. Un couple de bourgeois, deux domestiques avec des enfants, attendent sur la jetée et font des signaux de la main. Une barque entre de G: un monsieur et deux passagères. La barque va accoster près de la pointe. Montée sur le quai et congratulations.
- 99 *Arroseur et arrosé* Motif de mise en jeu : angle d'allées au premier plan, à l'avant d'une pelouse avec massifs, et d'un mur à espaliers au lointain. Le jardinier arrose l'angle droit. Le gamin entre à l'arrière droit, vient mettre le pied. Gag du jet soudain. Le jardinier poursuit le gamin dans l'allée de G, le ramène en le battant. Il s'enfuit à G. Reprise de l'arrosage.
- 100 *Bataille de femmes* Motif de mise en jeu : une femme balaie le sol. Une autre femme passe de D à G et revient sur ses pas. Coup de balais, lutte, arrachage d'une perruque. Un homme veut les séparer. Son chapeau tombe. Tous rient.
- 103 *Bonne d'enfants et soldat* Motif de mise en jeu : dans un jardin public, un militaire est assis sur un banc au deuxième plan à droite. Il se lève pour accueillir un civil qui entre à G. Ils s'assoient. Une bonne

d'enfant arrive du lointain en lisant, un garçonnet à la main. A l'aplomb du banc, sur un signe, il lâche la main. Le soldat la prend et se plie à sa taille pour avancer. Au premier plan, la bonne s'en aperçoit, bat le soldat avec le livre, et tire rapidement le gamin vers le lointain.

- 115 *Joueurs de cartes arrosés* Motif de mise en jeu : à G et à D d'une table posée sur une pelouse, deux hommes reproduisent les silhouettes des joueurs du tableau de Cézanne. Ils se disputent, se lèvent et se battent. Un homme vient taper sur l'épaule du jardinier au lointain, pour qu'il tourne son tuyau, et arrose les joueurs. Ils sortent.

- 231 *Dresde: August Brücke* Motif de lieu : vue en enfilade du trottoir à G et de la chaussée du pont. Passages vers le bord G et vers le lointain : équipages, voiture à bras, costumes sombres, robes légères, un agent de la circulation, un vieillard, un homme conduit un cheval.

- 254 *Londres: Pont de Westminster* Motif de lieu : vue cavalière, au premier plan du décor connu, Parlement et tour de Big Ben à G, de la chaussée du pont et du trottoir de D. Omnibus à impériale, voitures diverses, passants en melon ou casquette, certains sortant par la face.

- 278 *Milan : Place du Dôme* Motif de lieu : vue générale de la place, fermée par les façades du Dôme à G et d'un palais. La foule la sillonne en divers sens : hommes en tenue sombre ou canotiers, dames, un équipage, une femme en tablier. Un tramway vient à la face et s'arrête, montées et descentes.

- 283 *Rome: Cortège au mariage du prince de Naples* Motif d'ordre : une place, façade monumentale à l'arrière-plan. Du lointain G, voitures d'apparat, cavaliers, passent vers l'angle D. Saluts à la foule, défilé parallèle de civils à l'angle G, qui masque un bref moment le cortège principal.

- 295 *Venise : Panorama du Grand Canal pris d'un bateau* Motif ambulateur: descente du canal et défilé des palais de la rive G. Croisement d'un bateau et de gondoles en marche ou à l'arrêt.

- 307 *Moscou : rue Tverskaia* Motif de lieu : vue cavalière du trottoir de G et de la chaussée. Circulation de piétons. Peu d'attelages. Vieilles en fichu, hommes en casquette. Bottes.

- 323 *Broadway et Wall street* Motif de lieu : vue transversale de la rue, devant les façades droites des immeubles. Un agent de la circulation. Piétons en chapeau melon ou mou, vendeurs de journaux, un équipage, tramways, charrette, voiture à bras.

- 358 *Mexique : Bal espagnol dans la rue* Motif de relation : trouée de la caméra dans une foule de danseurs. Vue partielle de figures successives. Robes légères, chignons, vestons et chapeaux. Lampions, feuillage.

- 627 *Attelage d'un camion* Motif d'ordre : dans une rue pavée à circulations utilitaires, traversée complète de la face G au lointain D par une file de dix chevaux attelés à un plateau chargé de blocs de pierre de taille, dont le plus large porte à l'arrière une grande signature: Vautier

- 657 *Douche après le bain* Motif de relation : un baigneur à D asperge avec des seaux d'eau à tour de rôle quatre baigneuses qui vont et viennent entre le PM et le hors-cadre D, puis il se coiffe avec son seau. Trois femmes restent et regardent la caméra.

- 665 *Le faux cul de jatte* Motif de mise en jeu : devant une église, à un carrefour, un cul-de-jatte tend son chapeau aux passants. Un sergent de ville arrive du lointain le long de l'église à G et lui touche l'épaule. Le cul-de-jatte lui tend des papiers, se lève et fuit en courant le long de l'église.

- 688 *Le Pont-Neuf* Motif de lieu : vue de l'amont du pont côté rive gauche vers la statue d'Henri IV, les frondaisons du Vert Galant, les tours de St Germain l'Auxerrois au lointain. Piétons sur le trottoir aval, un fiacre, des femmes traversent de face, voitures à bras, facteur, un chapeau à oiseau longe le bord de face, équipage, casquettes, un omnibus, un canotier.

- 700 *Liverpool : Church street* Motif de lieu : vue perspective de la rue : chaussée jusqu'au lointain, trottoir devant les maisons. A la face, l'impériale arrière d'un omnibus, où se tient le receveur, s'éloigne en démas-

quant la chaussée. Quelques piétons traversent. Deux équipages passent; un nouvel omnibus entre par la face et masque la rue.

- 704 *Liverpool: Panorama pris du chemin de fer électrique* Motif ambulatorioire : glissement DG en bordure de bassins, mâtures, bateaux, passage devant des maisons, de nouveau des bassins et des docks.

- 770 *Transport d'une tourelle par un attelage de soixante chevaux* Motif d'ordre : sur un plateau surplombant un arrière-plan brumeux de collines, l'attelage deux par deux emplit le cadre, en traversant de l'arrière plan gauche à la sortie par le côté D. Le plateau qu'ils tirent porte un cylindre de métal très épais percé de rangées d'ouvertures. Des piétons en tenue de ville l'accompagnent à G.

- 931 *Passage d'un tunnel* Motif ambulatorioire : de l'avant du train en marche, on découvre la voie, on franchit un pont métallique, sous une colline on entre dans l'obscurité d'un tunnel, retour ébloui au jour, on longe une pente herbeuse avec des maisons, passe sous un petit pont, et traverse enfin une petite gare déserte.

- 1017 *Le Grand Prix à Paris (juin 1899)* Motif de relation : au milieu de la foule brillante devant les grands arbres, double défilé serré d'équipages. Un marchand brandit des brassées de fleurs vers les voitures.

- 1100 *La Petite fille et son chat* Motif de relation : PA. La petite fille en robe blanche et grand chapeau de paille rond prend de la nourriture dans un coquetier et la tend au chat dressé à D sur le plateau de sa chaise. Le chat se retourne vers la face D et saute hors-cadre. Quelqu'un le jette de nouveau à sa place dans le cadre. Le repas continue.

VUES TABLEAUX

- 34 *Déchargement d'un navire* Motif de lieu : bord du quai légèrement en biais vers la G. Deux hommes en bras de chemise, juché ou appuyé sur un tas de sac de sable, en conversation (thème secondaire de relation). Deux passerelles montent vers le navire à quai, embrumé de fumées. Des docks montent, et redescendent chargés de sacs pesants.

- 109 *Course en sac* Motif bivalent : relation/ordre autour d'une rue sans passants en enfilade, deux rangées d'ouvriers en bleus, d'ouvrières et de gamins, rangée de concurrents en ligne au lointain. Le départ est donné; deux vagues de concurrents viennent sortir par la face. La foule à G commence à descendre sur la chaussée, derrière le dernier de la course, très lent. Un chien le contourne. Un homme le pousse, il tombe, il se relève, entouré de gamins en grands bérêts, et sort à l'angle D. La foule envahit la face.

- 150 *Bassin des Tuileries* Motif bivalent : continuité du motif de lieu, englobant, et d'un motif de relation au premier plan: à la face, en deçà du bassin, un garçonnet guide son voilier, d'autres regardent. Jet d'eau au milieu du bassin. Au delà perspective sur la large allée, entre deux massifs symétriques. Allées et venues dans la profondeur. Passages à l'avant-plan, deux garçonnetts en col marin encadrent le premier. Incident de tournage : un garçon entré à G est repoussé hors cadre par un parapluie.

- 151 *Champs-Élysées* Motif démultiplié, articulé par contraste entre la relation et le lieu : au premier plan, sous les arbres, en vue du rond-point, une dame et des enfants près d'un tas de sable. A l'arrière immédiat, sous les arbres et sur la chaussée à D, passants, flot d'équipages vers la Concorde, un cycliste. Plus loin, perspective animée sur la montée de l'avenue vers l'Étoile.

- 249 *Londres: Danseuses de rue* Motif de relation au milieu d'un lieu : trois fillettes dansent la gigue sur la chaussée, face à un groupe de badauds derrière sur le trottoir. Passants sporadiques, l'un d'entre eux, en haut de forme, gagne le trottoir en traversant les danseuses. Un équipage surgit à la face vers le lointain, en masquant la scène.

- 252 *Londres: Nègres dansant dans les rues* Motif étagé : lieu avec second plan de relation : rue, six musiciens noirs (noircis ?) dansent sur la chaussée devant un groupe de badauds sur le trottoir. Un cycliste passe à

l'avant. La danse s'arrête. Le chef harangue des auditeurs dans le hors-cadre D.

- 292 *Venise: Pigeons sur la place St Marc* Motif bivalent : relation et lieu : face à l'entrée de la basilique à l'arrière-plan, groupe d'une dame en robe ample et chapeau fleuri et d'un homme en canotier au milieu d'un vol de pigeons, à qui ils jettent de la nourriture . Des groupes de promeneuses passent à distance

- 557 *Entrée d'une noce à l'église* Motif distribué entre l'ordre et le lieu : de l'église, on voit entrer le cortège: mariée et son père, mariée et cavalière, suite d'invités très gauchement endimanchés. En contrebas des marches, rue populaire. Un fiacre quitte le trottoir et passe à distance. Une femme en cheveux se penche au bord du porche. Des badauds et d'autres femmes à l'arrière.

- 653 *Arrivée d'un train à La Ciotat* Alternance de deux motifs : dans l'enfilade de la gare, lieu et ordre. Les voyageurs sont sur le quai, la locomotive apparaît au lointain, le train défile jusqu'à la face G, qu'il dépasse vers l'avant du cadre. Le chef de gare se détache et vient à la face. Allées et venues, descentes et montées entre le train et le quai : femmes avec enfants, paysan en béret avec un panier, vieille femme à pèlerine, un jeune homme en canotier, deux jeunes femmes.

- 656 *Bains en mer* coexistence de motifs entre la relation : dans le plan central sur la droite, et le lieu, de la G vers l'arrière-plan: cercle de baigneuses autour d'un radeau, une baigneuse plonge de la jetée à D et remonte deux fois, groupe de femmes et d'enfants assis sur la jetée. Une barque s'éloigne de la G vers la mer, s'arrête un moment à l'aplomb de la jetée pour hisser la voile.

Cette clarté diabolique...

par Guy GAUTHIER

Face à n'importe quel message, Metz, si l'on peut dire, en rajoute ; mais ce qu'il rajoute n'est ni oiseux, ni vague, ni digressif, ni verbeux : c'est un supplément mat, l'entêtement de l'idée à se dire complètement."

Roland Barthes ¹

Voici quelques années, je rencontrai loin de Paris un ancien auditeur du séminaire de Christian Metz. Nommé dans une université de province, il avait dû abandonner une bonne part de ses activités parisiennes. Il me demanda quelques nouvelles, comme on le fait en pareille circonstance, et, soudain plus intéressé :

"Et Metz ? Toujours cette clarté diabolique ?"

Je trouvai l'expression amusante. J'y pensai souvent par la suite, en écoutant justement Christian Metz.

J'ai suivi son séminaire pendant vingt ans, pour le plaisir. Personne n'était obligé d'être présent, même en cours de thèse. C'était sa manière : chacun faisait ce qui lui convenait, seul le résultat comptait. Ceux qui étaient là avaient choisi d'être là, du moins quand ils avaient compris la règle du jeu.

Comment, dès lors, arrivait-il à faire

le plein, et même au-delà ? Il me semble qu'on y venait à la fois pour être à la source même d'une parole à son maximum de transparence, et pour participer aux débats qu'il favorisait sans jamais les rendre obligatoires.

Sa clarté, d'abord. Etrange, cette sensation de tout comprendre tout de suite, comme s'il s'agissait d'une évidence. Au point de se dire parfois, avec une pointe d'irrévérence : ça va, on a compris. Clarté diabolique, en vérité, car elle donnait l'illusion de pouvoir retransmettre avec la même aisance. Au début, je suis tombé dans le piège - qui n'en était pas un car ce diable-là était bien incapable d'en tendre - et j'ai tenté de restituer. Ensuite, j'ai essayé d'adapter. Rien de plus simple : il suffisait de recommencer. Lui était abstrait, par nature. Non pas qu'il manquât d'exemples (il était de ces théoriciens qui voient beaucoup de films), mais il les avait assimilés au point de pouvoir s'en tenir avec aisance au plus haut niveau de généralisation. Plus bricoleur qu'ingénieur, je m'efforçais ensuite, non pas d'appliquer son système, mais de le reconstruire à partir de ma propre expérience. Je remarquais avec quelque satisfaction que d'autres que moi s'empêtraient quand ils pensaient simplement faire oeuvre de transmission.

Ceux qui n'avaient pu prendre connaissance de Metz que par ses écrits étaient passablement surpris, et quelquefois agressifs, quand je vantais devant eux cette clarté : il avait la réputation d'être d'accès difficile, et de se complaire même dans une sorte d'ésotérisme. On moquait son vocabulaire emprunté à la linguistique, puis à la psychanalyse. Jargon à la mode, disaient les plus malveillants.

Il en souffrait, surtout au moment où la sémiologie était effectivement à la mode,

1 - "Apprendre et enseigner"; in *Ca Cinéma*, n°7/8, spécial Christian Metz

et il fut soulagé quand elle eut regagné sa place. Pourtant, il ne lui est jamais venu à l'idée (sauf peut-être en quelques moments de découragement comme il en traversait parfois) de sacrifier à la plus forte pente, celle de l'à-peu-près, du mot approché mais familier, ou de la métaphore. Il avait la hantise du mot juste, comme il avait le souci de la rigueur. Il n'employait jamais un terme qui pouvait à ses yeux prêter à confusion sans le justifier, ou au moins expliquer son choix. Cet exercice, limité à l'écrit, était largement développé à l'oral, d'où, en partie, ce mystère levé sur certains aspects du discours. Cet exercice était d'autant plus profitable à tous que le mot ainsi expliqué était du même coup remis en discussion. Quand surgissait une contre-proposition forte, elle était adoptée. Ses écrits mêmes en témoignent : on peut lire souvent en note que tel terme lui a été suggéré par l'un de ses étudiants, toujours nommé, ou que telle précision lui semble utile en raison d'une discussion en cours d'exposé. C'est tout juste s'il ne précise pas la date et l'heure pour aller encore plus loin dans sa minutie sourcilleuse. Personne ne peut dire qu'il a été pillé par Metz, et ceux qui ont été cités l'ont toujours été avec un luxe de précisions plutôt flatteur. Lisant par la suite des textes d'auteurs divers, universitaires compris, je me suis souvent dit que ces scrupules n'étaient pas toujours partagés.

Son système était simple, et à cause de cela sans doute, assez rarement pratiqué : il présentait son cours, soigneusement préparé et même écrit, sans d'ailleurs jamais donner l'impression de lire. La règle était qu'on pouvait l'interrompre à tout moment, y compris au milieu d'une phrase, car, disait-il, si on rejette en fin de séance les questions ou les contestations, personne ne se souvient plus exactement de quoi il est question, et le débat tourne au dialogue.

A chaud, d'autres peuvent se mêler à la discussion.

Dès qu'il était interrompu, il arrêtait son exposé, et regardait attentivement son interlocuteur. A ce moment précis, on ne savait trop ce qu'il pensait, et son regard pouvait passer pour sévère. Il laissait la question, ou la remarque, ou la contestation, aller à son terme, même si la pensée qui se manifestait ainsi n'était pas très claire, et l'expression encore moins. Il n'aidait pas, n'encourageait pas, ne décourageait pas : à chacun d'aller au bout de sa pensée. Quand il était bien sûr que l'intervention était close, il attendait quelques instants, au cas où il plairait à quelqu'un d'enchaîner, ou de répondre. Le débat pouvait ainsi se poursuivre sans lui : quand il reprenait la parole, c'est qu'il était bien sûr que l'assistance l'avait épuisé pour son compte, et qu'il lui appartenait d'intervenir.

Fréquemment, démentant son air sévère lors de l'audition, il donnait raison, "avec quelques réserves" comme il disait, à l'intervenant(e). Lorsqu'il y avait débat contradictoire, il évitait de prendre parti, introduisant avec quelque subtilité un troisième point de vue qui lui permettait d'explorer une voie nouvelle. J'ai longtemps cru qu'il était de ces gens courtois qui ont avant tout horreur d'être en désaccord, comme s'ils avaient peur de faire de la peine. Lui-même était particulièrement sensible, même s'il accusait bien les coups, à certaines attaques directes, qu'elles vinsent de ses pairs (atténuées mais déchiffrables, code de la rosserie universitaire oblige), ou de ceux, critiques ou cinéastes, qui considéraient le cinéma comme une chasse gardée, interdite de considérations théoriques affinées. C'était là qu'il était le moins à l'aise, dans ses rapports avec le "*champ*" (il appelait ainsi ce que d'autres appellent "*tribu*", cet ensemble composite d'initiés

qui se font fort d'éclairer les mystères du cinéma sur la base de quelques anecdotes). Je reviendrai sur les déceptions qu'il avoua (mais j'en soupçonne d'autres) dans ses rapports extra-universitaires.

Face aux étudiants (le séminaire des "thésards") ou aux autres théoriciens (les colloques), sa tolérance, qui me parut faiblesse au début (une vertu si rare, on s'en méfie) se caractérisait par une aptitude assez peu commune à se glisser dans le raisonnement des autres pour en déceler les failles sans en remettre en cause les prémisses, considérant qu'à ce niveau, l'arbitraire va de soi, fût-il à l'opposé du sien propre. Son discours implicite devait se décoder comme suit : *"Fondamentalement, je suis en désaccord avec vous, mais c'est sans intérêt. En revanche, votre développement comporte les contradictions internes suivantes, etc."*. La première proposition n'étant pas formulée, la tendance de l'interpellé était de considérer que sa position était contredite sur le fond et d'engager une polémique sans objet.

Fidèle à ce principe jusqu'à le croire partagé, rien ne l'irritait plus que de s'entendre contester sur la base d'une lecture superficielle de ses textes, ou sur des idées vieilles de plusieurs années qu'il avait pris soin depuis de reviser ou de revisiter. Il devait reconnaître qu'il n'était pas le seul à souffrir de ces approximations, dues parfois à la malveillance ou à la légèreté, mais aussi à la lenteur de publication des revues scientifiques, même si, les lisant dans le texte, il pouvait faire l'économie appréciable des délais de traduction. Dialoguant avec l'article d'un confrère, il prenait toujours soin d'en préciser la date, les circonstances de parution, rappelant à plusieurs reprises qu'il s'agissait d'un texte, et non d'un auteur dans son ensemble, à tel point qu'un article vieux de deux ans seulement

avait droit au même appareil de diagnostic de l'environnement qu'un ouvrage d'Arnheim ou de Belàz. Pour quelqu'un qu'on disait "structuraliste", et insensible à l'historique, ce luxe de précautions pouvait étonner, mais il explicite, me semble-t-il, son rapport aux idées.

Cette exigence de rigueur appliquée aux autres allait de pair avec une tendance exacerbée à l'autocritique, qu'il tenait peut-être des options politiques de sa jeunesse, à propos desquelles il n'en finissait pas de se fustiger. S'agissant de son parcours depuis 1964 (date de l'article qui attira l'attention sur lui), il ne manquait jamais de remettre en question sa prétention (c'est ainsi qu'il la voyait avec le recul) de *"fonder une sémiologie du cinéma"*. Il est possible que ce jeune helléniste, germaniste, linguiste, surgissant de la pénombre des bibliothèques pour la pleine lumière des colloques jubilatoires des années 60, se soit cru un instant destiné à partager la gloire des Barthes, Lévi-Strauss, Foucault et autres Lacan de cette période qui fut une fête de l'intelligence avant de disparaître dans les passions 68. L'illusion - si illusion il y eut au niveau où il l'avouait en privé 20 ans plus tard - ne dura guère, et le goût de l'autoflagellation prit vite le dessus. Dès les premières attaques, il se recroquevilla, se repliant sur l'ambiance plus chaleureuse des groupes de proximité. Il était homme, finalement, à hauteur de séminaire, parfaitement à l'aise dans un groupe où il connaissait chaque visage, où il pouvait apprécier l'exacte portée et les failles éventuelles de sa parole. Le contraire en somme de ces intellectuels dits "médiatiques", pour qui l'essentiel est d'être identifié comme celui qui parle. Tant pis si le mot est dévalué, mais il était vraiment le "Maître", non pas le Maître-à-penser, mais le Maître à faire penser par soi-même.

Rare, par les temps qui courent.

Au cours des années 70, et plus encore au début des années 80, il fut sollicité pour différents postes, utiles, je ne sais pas, mais à coup sûr flatteurs. Il les refusa tous, pour deux raisons, confiait-il : accepter, c'était renoncer à la recherche et à l'amitié, les deux choses auxquelles il avouait tenir le plus. La recherche est effectivement incompatible, à un certain niveau, avec les activités publiques, voire avec le militantisme actif : Michel Foucault a fort bien expliqué pourquoi il lui fallait abandonner *La cause du peuple* s'il voulait continuer à produire. Mais l'amitié ? "*Les hommes en vue n'ont pas d'amis*", disait-il, "*ou alors de faux-amis*". Ajoutons que, peut-être, ils n'ont pas beaucoup de temps. Que ce soit vrai ou faux - aux amis de gens célèbres de nuancer - il me semble que cette opinion révèle beaucoup de Christian Metz.

C'est cependant du côté du "champ" que lui vinrent les attaques auxquelles il fut le plus sensible, du moins au début. Il y eut des cinéastes pour prétendre que les "sémiologues" (ce terme désignait pêle-mêle les structuralistes, les linguistes, en gros les universitaires) voulaient leur apprendre comment faire un film.

On sait qu'aucun théoricien, même en pleine crise de *delirium tremens*, n'a jamais prétendu pareille chose. Certains cinéastes ont fait de la théorie, mais à leur usage, et après-coup (Eisenstein). Certains théoriciens sont passés de la pratique de la théorie à la pratique de l'écriture (Umberto Eco), mais ils n'ont chargé personne de le faire pour eux. Il en est de la théorie du cinéma comme des sciences de l'éducation : elle propose une culture, non une série de recettes. La remarque vaut pour la critique, y compris celle qui, par persiflage ou par suivisme, a parsemé ses textes de termes empruntés à la linguistique : le couple si-

gnifiant-signifié a connu ainsi une célébrité aussi éphémère que dérisoire.

Sans postuler d'incompatibilité entre les trois exercices, Metz s'irritait de ces confusions, les ressentant comme des attaques quand son nom était mêlé à une sauce tartare dans laquelle il ne se reconnaissait pas. Peut-être aurait-il mieux affronté l'adversité s'il avait su rire de bon coeur en lisant certaines âneries. Mais il reconnaissait lui-même, lui qui avait passé une année de son séminaire à l'ouvrage que Freud consacra au *Mot d'esprit*, qu'il n'était pas porté sur la plaisanterie, qu'il n'en commettait jamais, non par principe, mais par inaptitude. Il savait rire des plaisanteries des autres, et s'amusait comme un gosse, au point de faire tressauter une rangée de sièges, aux films de Tati. Mais son rire n'était pas dirigé vers lui-même, et il ne concevait pas vraiment que l'on pût prendre le ton de la plaisanterie pour traiter des choses graves. Il a donc pris ses contradicteurs au sérieux, ce qui était la dernière des choses à faire s'agissant du journalisme futile ou de la conspiration universitaire. On ne se refait pas.

Cet esprit clair, rigoureux, méthodique, au service d'une honnêteté aux franges de la naïveté (puisque l'éthique est parfaitement étrangère au débat intellectuel en dehors des thèmes de colloques), ne s'est trouvé à l'aise - je ne parle évidemment que de sa vie professionnelle - que dans le silence de son cabinet de travail (un article écrit au bruit du marteau-piqueur garde la marque de la bande-son) ou dans l'ambiance du séminaire, ambiance qu'il préparait par une scénographie appropriée. Ainsi ne pouvait-il fonctionner que dans un cadre ayant aboli au maximum les références à la "scolarité" (si je puis me permettre ce barbarisme qu'il aurait réprouvé). Utilisant les dernières années des salles de cours

classiques, il exigeait, lui qui n'exigeait rien, qu'on introduisît la pagaye en esquissant le cercle hors duquel, pensait-il sans doute, il n'est pas de parole conviviale et de pédagogie chaleureuse.

Guy GAUTHIER.

Les humeurs métaphoriques d'Éric Rohmer

par Jacques GERSTENKORN

L'idée de la correspondance universelle est probablement aussi ancienne que la société humaine. On le comprend : l'analogie rend le monde habitable. A la contingence naturelle et à l'accident, elle oppose la régularité ; à la différence et à l'exception, la ressemblance. Le monde n'est plus un théâtre régi par le hasard et le caprice, les forces aveugles et l'imprévisible : il est gouverné par le rythme et ses répétitions et ses conjonctions."

Octavio Paz, *Point de convergence*

Octobre 1955 : Eric Rohmer, alors critique aux *Cahiers du cinéma*, y publie un article intitulé : "De la Métaphore" ¹. Cette étude appartient à une série d'articles consacrés au parallèle entre le cinéma et les autres arts, le roman, la peinture, la poésie, la musique et l'architecture ². La "Métaphore" constitue pour Rohmer la pierre de touche de la comparaison entre cinéma et poésie. En un premier temps, elle nous est présentée comme le propre du langage poétique : "Sa démarche constante est la métaphore" ³. En revanche le cinéma, en ver-

tu de sa nature iconique, n'a pas besoin d'y recourir :

« *Le cinéma, nous dispensant de nommer, rend toute métaphore littéraire inutile. La beauté d'une vague captée en couleurs par l'écran large rend, plus que jamais, superfétatoire tout artifice de style. La plus grande ambition de la poésie a été de rendre ce mouvement que la peinture se trouvait être par essence inapte à exprimer. Devant la mer telle qu'elle est, livrée à la volonté en bobines jusqu'au fond des campagnes ou des villes poussiéreuses, les bouches n'ont plus qu'à se clore.* » ⁴

D'avantage, la métaphore risquerait d'apparaître comme une construction surajoutée, plaquée par un artifice de montage. La métaphore serait par conséquent indésirable au cinéma au même titre que certaines formes de montage pour André Bazin. L'analogie par montage consisterait en une tricherie inacceptable pour un tenant de « l'objectivité photographique » ⁵. On peut noter au passage la résurgence d'un procès traditionnellement fait à la rhétorique, accusée d'être la servante du mensonge...

La Métaphore serait-elle interdite au cinéma ? Justement pas. Il suffit que la métaphore participe non d'un effet de style mais d'une vision du monde, inspirée par la pensée analogique. Cette exigence nous ramène au temps où l'analogie organisait la perception d'un cosmos qui n'était pas encore galiléen. Jean Rousset, évoquant la querelle de la métaphore liée à la critique de l'ancien cosmos analogique, rappelle

1 - « De la Métaphore », *Cahiers du cinéma*, (51), octobre 1955.

2 - La série s'intitule « Le celluloïd et le marbre ». Elle n'a pas été reprise dans l'anthologie parue sous le titre *Le goût de la beauté* (éditions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, collection Ecrits, 1984).

3 - « De la Métaphore », *art. cit.*, p. 2.

4 - *Ibidem*, p. 5.

5 - Eric Rohmer, « La "somme" d'André Bazin », *Le goût de la beauté, op. cit.*, p. 103.

que « celui-ci fondait logiquement la validité de l'esprit métaphorique reposant sur les similitudes et les correspondances entre tous les ordres de réalité, de la pierre à l'homme et de l'homme aux astres »⁶. L'âge baroque cultiva la métaphore, l'âge classique la traita avec méfiance. La théorie de l'analogie universelle serait une résurgence de l'ancienne cosmologie, dont le cinéma pourrait être, selon Rohmer, le plus noble héritier :

« Mais je voudrais aller plus loin, montrer que ce pouvoir métaphorique dont la poésie a perdu le secret, c'est le film qui maintenant en possède d'une certaine façon la jouissance, et que, pour cela surtout, le dernier-né des arts est le seul et légitime refuge de la poésie. »⁷

Et Rohmer, fin dialecticien, d'affirmer que « le style des plus grands cinéastes, d'un Murnau, d'un Vigo, d'un Renoir, d'un Hitchcock, d'un Rossellini, est foisonnant de métaphores ». Suit un exposé magistral de sa conception de la métaphore filmique :

« Il ne s'agit point par artifice de montage ou tout autre procédé extérieur de rapprocher arbitrairement une forme d'une autre. Est au contraire pleinement métaphorique ce qui, dans le particulier suggère, ou même, plus exactement, découvre la présence des grandes lois de l'Univers. Et par là, j'entends non pas celle, toute abstraite, que nous propose la science mais cette harmonie préétablie, ce parallélisme constant que les anciens se plaisaient à célébrer, entre les phénomènes des divers ordres naturel, végétal ou minéral, ou humain, solide, liquide ou céleste, spirituel ou matériel. Et voici, tout à coup, que la théorie de l'analogie que nous

avons tout à l'heure mise au rebut se trouve être dotée d'un fondement nouveau : c'est qu'elle portait en elle quelque part de vrai, qu'elle n'était pas si méprisable. Aussi, loin de nous engager dans la voie déterministe, comme on pourrait légitimement le croire, cet art, le plus positif de tous, insensible à ce qui n'est pas fait brut, pure apparence, nous présente au contraire l'idée d'un univers hiérarchisé, ordonné en vue d'une fin dernière. Derrière ce que le film nous donne à voir, ce n'est point l'existence des atomes que nous sommes conduits à rechercher mais plutôt celle d'un au-delà des phénomènes, d'une âme ou de tout autre principe spirituel. »⁸

Toutes les métaphores filmiques, Rohmer le montre bien, ne participent pas de cette conception spiritualiste de l'analogie. La poésie métaphorique au cinéma requiert certaines conditions d'apparition : une énonciation discrète, une proximité diégétique naturalisant la ressemblance, une sensibilité du spectateur aux correspondances... Bon pédagogue, Rohmer propose pour conclure trois échantillons de belles métaphores : une scène de *Tabou* (W.F. Murnau), à l'instant où le vieux prêtre tranche la corde à laquelle s'agrippait le poursuivant, irrémédiablement éloigné de la barque par le flot (la nature sanctionne ainsi le destin) ; à la fin d'*Une étoile est née* (Georges Cukor), le peignoir de James Mason emporté par une vague (ce qui suggère « la splendide indifférence des flots ») ; ou encore le retour de la promenade à travers les ruines du couple de *Voyage en Italie* (Roberto Rossellini), lorsque « le décor n'est que présent mais cette présence est plus éloquente que les plus belles sentences antiques sur la fragilité de l'homme et

6 - Jean Rousset, *L'intérieur et l'extérieur*, Corti, 1968, p. 67.

7 - « De la Métaphore », *art. cit.*, p. *.

8 - « De la Métaphore », *art. cit.*, p. *.

l'éternité de la nature »⁹.

La leçon, apparemment, ne fut pas perdue. Dans *Le rayon vert*, Delphine est végétarienne, amie de la salade et protectrice des fleurs. Rien de plus naturel que de la comparer à une plante¹⁰. Le vert est sa couleur de prédilection. Lorsqu'elle se promène dans le bocage normand, submergée par les sanglots, les arbres s'ébrouent sous le souffle d'une promesse d'orage, l'un des plus beaux moments du film, selon Jacques Kermabon¹¹. A cette correspondance entre l'héroïne et le monde végétal s'ajoute une autre correspondance, avec le monde animal. Car Delphine est Capricorne¹² :

Delphine : *Qu'est-ce que ça veut dire ?*

Brigitte : *Un Capricorne, eh bien, tu sais, c'est le symbole de la petite chèvre qui gravit la montagne et qui va le plus haut possible. Mais généralement, elle y va seule. C'est un peu toi, ça ! Tu ne trouves pas ?*

Delphine : *Oui, ça peut être moi.*

A quarante plans d'intervalle, comme pour faire écho à l'influence des astres, Delphine s'en va rêver en promeneuse solitaire dans la montagne¹³. La construction même du récit donne le sentiment que Delphine tourne en rond, comme une chèvre autour de son piquet. Tout repose en effet sur la récurrence, parfois irritante, d'un

schéma narratif élémentaire — discussions, promenades, crises de larmes, rencontres avortées avec des dragueurs — comme si le cinéaste restituait la dépression de Delphine par la répétitivité de ses actes (à cet égard, la conduite du récit n'est pas décousue, le vagabondage se révèle une activité beaucoup plus structurante qu'on ne l'a dit à la sortie du film...). Les puissances occultes se manifestent également par des cartes à jouer prémonitoires, une dame de pique et un valet de cœur¹⁴, que Delphine trouve par hasard (!) sur son chemin. Autant de signes du Destin qui ne doivent guère surprendre dans une œuvre inaugurée, faut-il le rappeler, sous « le signe du lion ». Correspondance d'humeur entre un phénomène physique et un état affectif, le rayon vert vaut par son pouvoir de révélation : il permet de lire par transparence dans nos propres sentiments et dans ceux d'autrui.

Le cinéma de Rohmer s'éclaire à la lumière de la plage de Pauline, des nuits de pleine lune, du rayon vert ou de l'heure bleue. La diégèse est ainsi largement ouverte aux vents métaphoriques, non pas par un coup de force du montage, mais par un jeu discret de correspondances d'humeurs. Des vents qui soufflent du côté de Murnau et de Rossellini plutôt que de Gance et d'Eisenstein. Peut-on y déceler un penchant propre à Rohmer pour la pensée analogique ? Les titres de films en témoignent et les correspondances entre l'homme et la na-

9 - « De la Métaphore », *art. cit.*, p. 9.

10 - Au plan 119. Toutes les références au découpage plan par plan proviennent de *L'Avant-Scène Cinéma, Le rayon vert*, n° 355, 1986, découpage intégral après montage rédigé par Dominique Haas.

11 - Jacques Kermabon, « *Le rayon vert : l'épreuve de la solitude* », *Etudes cinématographiques* (149-152), *Eric Rohmer* tome 2, Minard, 1986, pp. 95-99.

12 - *L'Avant-Scène Cinéma, op. cit.*, p. 26.

13 - Plans 158 à 160.

14 - Respectivement aux plans 46 puis 217.

ture, loin d'être anecdotiques, révèlent la cohérence obscure de l'univers. A en juger par ces quelques sondages, le cinéaste des années 80 paraît diablement fidèle au « bandit philosophe » des années 50... L'étude « De la Métaphore » serait-elle alors, bien plus qu'un écrit de jeunesse, le credo secret du cinéaste ?

Jacques GERSTENKORN,
université de Lyon 2.

Météores et déconstruction :
à propos du *Vent*
de Victor Sjöström

par Marie-Françoise GRANGE

Une soirée d'automne 92, je rencontrais Christian au cinéma. Je revenais alors d'Espagne, où j'avais participé à un colloque organisé par des collègues plasticiens sur le thème : *Les Météores*. Je fis part à Christian de la communication que je venais d'effectuer, lui dis combien m'avait servi dans ma réflexion sur les météores son texte "*Métaphore/Métonymie, ou le référent imaginaire*". Christian en fut étonné et... amusé. Il avait, en fait, beaucoup ri, tant ce rapprochement lui parut surprenant. Il m'assurait être ravi d'avoir pu m'apporter quelque aide que ce fût.

Je lui dédie ce texte, humblement. Christian fut pour moi un maître. A l'admiration sans réserve que je lui portais, se mêlait étroitement une affection des plus profondes. A Christian donc, sans qui rien de tout cela n'aurait été écrit, ni pensé.

Le cinéma de fiction repose le plus souvent sur l'élaboration d'une histoire, à travers un récit veillant à une certaine cohérence, voire transparence. Or cette cohérence semble s'établir sur un travail en force(s)

étouffant ou plutôt tentant d'étouffer toute dissension au sein du texte filmique. Si travail en force(s) il y a, cela implique nécessairement que, sous-jacente à cette uniformisation des données narratives, existent des forces contraires qui dévoilent la poussée scripturale¹ à l'oeuvre dans tout texte filmique, qu'il soit classique ou non. Le film présente alors des moments de crises plus ou moins étouffés, symptomatiques de ce combat déchirant dans tous les sens du terme. Si le film est "classique" la déchirure sera moins fréquente, moins grande et moins déstabilisante. La modernité apportera, elle, des crises plus nombreuses et surtout plus victorieuses. Ces espaces de crise peuvent surgir à l'intérieur du récit (perturbation de la temporalité, de l'espace, du point de vue, etc.) mais également au coeur même de la représentation. Parfois dans le film de fiction arrive, aussi surprenant que cela soit, un éclat qui fait basculer, momentanément ou non, l'ensemble du côté du refus de signification, du côté du refus de figuration.

Le point d'ancrage de ce travail est un film de Sjöström, réalisé en 1928, qui a pour titre *Le vent*. L'histoire pourrait se résumer comme suit : une jeune femme (Letty) quitte sa Virginie natale et part rejoindre son frère adoptif (Bev) et sa famille dans un autre état des Etats-Unis nommé "*Pays du vent*". Mariée à un homme qu'elle n'aime pas (Lige), elle deviendra folle pour cause de vent. Violée le temps d'une tempête par un voyageur de commerce (Wirt) qu'elle finira par tuer, elle reconnaîtra en fin de film l'amour qu'elle porte à son mari et sera ainsi délivrée de cette peur irrationnelle du vent.

Plusieurs éléments se dégagent de ce

1 - Je renvoie ici aux recherches de M.-C. Ropars orientées sur l'étude de cette poussée scripturale. Cf. notamment *Le Texte divisé*, Paris, PUF, 1981 et *Ecraniques- Le Film du texte*, Lille, PUL, 1990.

bref compte-rendu synoptique : agression, folie, désir, angoisse. Et si mon analyse n'est pas thématique mais plutôt d'obédience sémiologique, reste que le vent me semble être une superbe métaphore de la violence non maîtrisable, qui défie toute entreprise d'étouffement, de nivellement. Mais entendez par là que, derrière l'argument diégétique, derrière la déstabilisation du personnage féminin soumis à de multiples agressions, agressions représentées par le vent, pourrait se lire la déstabilisation du texte filmique. Le vent deviendrait à travers ses nombreuses occurrences, en-deçà de sa charge symbolique, la dynamique scripturale de ce texte filmique. Derrière la figure métaphorique se glisse une autre figure plus générique, métaphore de métaphore, espace où s'affrontent les poussées figurales tant sur le plan rhétorique que sur le plan plastique.

Avant d'aborder cette question du trope et de son enracinement iconique, et cela à travers une lecture de Christian Metz, je voudrais commencer par pointer le rôle plus littéral accordé au vent à l'intérieur du film.

Première constatation: *Le vent*, titre du film, devient le sujet principal de la diégèse. En la désignant, il la supporte, la constitue, il en est le moteur. Le vent est ce qui fait avancer le récit :

- Il sera prétexte à la rencontre de Wirt et de Letty dans le train.

- Il sera cyclone, favorisant dans la bousculade qu'il provoque un rapprochement physique entre Wirt et Letty, lui-même facilitant une déclaration jugée encore honnête par l'héroïne :

plan 282 (carton), Wirt : "*Vous ne pouvez rester plus longtemps dans ce pays affreux*".

plan 286 (carton), Wirt : "*Venez avec moi. Je vous aime*".

- Le vent rendra le pays hostile et Lige, devenu le mari, ira jusqu'à abandonner sa femme à "la tempête", afin de capturer les chevaux sauvages délogés par le vent et de trouver ainsi suffisamment d'argent pour permettre à Letty de quitter définitivement ce lieu.

Au sens propre, le vent déclenche les événements. Quelquefois son rôle est moindre. S'il n'a pas toujours cette valeur nodale, très souvent il met en situation les personnages, les obligeant à agir ou réagir :

plan 51, Wirt et Letty descendent du train. Nuage de poussière, vêtements flottants. Letty se dirige vers la gauche du champ, elle est immobilisée par le vent qui l'oblige à reculer.

Quelque soit l'importance des enjeux diégétiques, le vent établit un cadre d'action dans lequel sont pris les personnages du film.

Seconde constatation : le vent appartient à l'ordre de l'audible, or le film muet ne peut prendre en charge ce type de formalisation. En revanche, il n'appartient pas directement à l'ordre du visible, il est effet *sur* du visible, perceptible comme cause de mobilité d'un visible. Le vent se visibilise par délégation. Il fait bouger le sable, les nuages, les vêtements. Il détruit les bâtiments, il anime des éléments de représentation qui seraient restés statiques en son absence. Le vent *est* événement. Saisissable et pourtant incernable dans ce mouvement - il n'a pas de forme à proprement parler - il se désigne en mettant en forme différemment celui qui le porte. Le vent se voit par le changement qu'il insuffle dans l'autre. Il n'est pas saisi dans une représentation mais il modifie la représentation que ce faisant il dessaisit.

Le vent, c'est ce qui transforme, opère un glissement, un déplacement d'un état à l'autre, d'une forme à l'autre, d'une figure

à l'autre. Déjà l'expression est maladroite car si ce qui importe est bien la notion de passage, de déplacement, ce mouvement intervient à l'intérieur même de la figure, de la forme, définissant la figure ou la forme comme processus de déplacement. Ce qui revient à dire que le vent n'est pas ce qui enchaîne figure sur figure, état sur état, d'un représenté déjà là, n'est pas ce qui se construit autour de plusieurs étapes qu'il additionnerait. Le vent n'est pas décomposable en ces "*coupes immobiles*"² dont parle Deleuze dans son commentaire sur les thèses bergsonniennes du mouvement. Il est, comme le mouvement, "*la coupe mobile d'un tout dont il exprime le changement*"³. Le vent est la puissance figurale de ce visible car il en est l'élaboration processuelle, il est détermination, cause d'un autre type de visible, il est ouverture de la représentation sur un tout non clos, en pur devenir, dirait encore Deleuze⁴.

Le vent donc, s'appréhende ici comme peut s'appréhender le mouvement cinématographique déjà présent dans l'image filmique. Rappelons que pour Deleuze le mouvement "*exprime le changement du tout par rapport aux objets*" d'un ensemble, "*il est lui-même une coupe mobile de la durée*"⁵. Or, le vent ne fait-il pas que justifier l'introduction de la durée dans la

figure, définissant cette nouvelle figure comme espacement, selon une formule derridienne ? Le vent, lorsqu'il est filmé, légitime la durée du plan, il temporalise une forme et, en même temps, spatialise cette durée dans la forme produite. Pour dire les choses plus simplement : il faut du temps pour le mouvement, il faut du temps pour que la figure se forme, se déplie; il faut de l'espace dans lequel ancrer ce temps, de la figure dans laquelle saisir une durée en dépliement. Personnage principal du film, moteur de l'action, le vent *mobilise* la représentation filmique en jouant les données cinématographiques du mouvement.

Résumons : premièrement, le vent a affaire avec l'action du film et va jusqu'à déterminer des moments clefs de la fiction. A ce titre - qu'il articule des charnières narratives essentielles ou qu'il se cantonne à définir une situation - il provoque et devient un des rouages de l'organisation du récit.

Deuxièmement, le vent a à voir avec la représentation. Tout d'abord il est à filmer, ce qui oblige à un certain nombre de choix, à une mise en scène afin de capter son mouvement à l'intérieur de l'image. La question devient la suivante : comment, dans ce film, se représente le vent ? Et l'on s'aperçoit très vite, lorsque l'on cherche à

2 - G. Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, Editions de Minuit, 1983, p. 22.

3 - *Ibid.*, p. 32.

4 - "(...) *Un tout n'est pas clos, il est ouvert; et il n'a pas de parties, sauf en un sens très spécial, puisqu'il ne se divise pas sans changer de nature à chaque étape de la division*". *Ibid.*, p. 21.

Et, plus loin : "*Le tout, c'est ce qui change, c'est l'ouvert ou la durée, le mouvement exprime donc un changement du tout, ou une étape, un aspect de ce changement*". *Ibid.*, p. 32.

5 - "*Le mouvement rapporte les objets entre lesquels il s'établit au tout changeant qu'il exprime, et inversement. Par le mouvement, le tout se divise dans les objets, et les objets se réunissent dans le tout : et, entre les deux justement, "tout" change. Les objets et les parties d'un ensemble, nous pouvons les considérer comme des coupes immobiles ; mais le mouvement s'établit entre ces coupes, et rapporte les objets ou parties à la durée d'un tout qui change, il exprime donc le changement du tout par rapport aux objets, il est lui-même une coupe mobile de la durée*". *Ibid.*, p. 22.

répondre, que le vent en posant la question de *sa* représentation soulève corrélativement le problème de *la* représentation. Nous l'avons vu cela relève d'une problématique plus vaste : *son* mouvement est le mouvement. Chaque fois que le vent est filmé, saisi/dessaisi dans le devenir de la figure, chaque fois que cela se produit, il en va non pas de la restitution du mouvement mais de la constitution, dans ce devenir, du mouvement.

Mais, le vent ne se contente pas d'être à filmer comme élément central de la diégèse. Lorsqu'il s'insuffle dans l'image, il actionne l'ensemble de la représentation. Il l'envahit, la suscite, l'organise, soit comme dynamique d'action à l'intérieur du plan, soit, dans certaines occurrences, comme dynamique plastique désorganisatrice de l'organisation du plan. Une fois encore, l'expression n'est pas bonne et nous fait rater ce dont il s'agit. C'est bien évidemment l'organisation qui est à penser dans cette désorganisation matricielle. Reprenons. Dynamique d'action à l'intérieur du plan, disions-nous :

plan 395, Letty, après que Wirt ait refusé de l'épouser, retourne près de Cora (sa belle-soeur). Les deux femmes, en plan américain serré, restent face à face près de la carriole. Vêtements, cheveux au vent.

Le souffle du vent fait osciller les objets, il opère des effets, dans l'image, de modulation. Il est au coeur des forces constitutives du plan, de sa dramaturgie, il centre enjeux narratifs et lignes structurant la représentation.

Enjeux narratifs : Letty, perdue, désappointée, toujours harcelée par le vent, subit d'autant plus violemment la haine de sa belle-soeur qui cherche à la livrer au premier venu et veut la laisser seule dans un pays aux conditions (climatiques et autres)

particulièrement rudes.

Lignes structurant la représentation : il est évident que si quelque chose à gauche se met à trembler, c'est la totalité de l'image qui s'en trouve modifiée. Rien de détonnant dans une telle affirmation. Impossible de limiter le jeu du vent à une animation ponctuelle. Le vent n'est pas uniquement toile de fond qui aiderait au pittoresque; il génère la représentation. Il est action *dans* la représentation et action *de* la représentation. Même si dans l'exemple donné, le vent se soumet à la figure, au récit, et reste de fait dans une problématique liée, d'une part au reconnaissable, et d'autre part à la production d'enchaînements et de réactions. Dans d'autres plans, un niveau supplémentaire se surajoute. Et nous pénétrons au-delà de la dynamique d'action de la représentation, au-delà de son économie narrative, nous pénétrons dans sa dynamique plastique, là où l'image affronte sa mouvance énergétique.

plan 366 : terre désertique, le sol réduit en poussière sous la poussée du vent. L'image se trouble, s'émiette, s'efface derrière cette virevoltée de sable qui éclabousse tout le champ.

L'image s'origine dans cette dilatation en réalisation. L'on assiste à quelque chose qui se défait. Pourtant, il ne s'agit pas de la simple déstabilisation d'un déjà là mais bien plutôt de l'émergence de quelque chose en cours de constitution/déconstitution. Elaboration de la construction dans la déconstruction, de la figure dans sa défiguration. Ce n'est donc pas une force externe qui s'applique à une unité mais c'est l'unité qui déploie son écartement interne. Cette dérive se situe dans le figural, ce même figural ayant trait à du visible, à du visuel dirait G. Didi-Huberman⁶. Nous sommes, en fait, en-deçà du visible. La repré-

6 - Cf. G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Editions de Minuit, 1990.

sensation du vent constitue la représentation en dévoilant le visuel du visible, la fracture du visible. Et cela s'effectue paradoxalement par la pose d'un voile sur l'image, ce qui a pour effet, plus que de troubler la représentation, de laisser poindre le trouble de la représentation. J'en veux pour exemple ces occurrences répétitives de tourmente dans lesquelles on ne voit rien, rien de strictement reconnaissable autre que de la poussière, rien si ce n'est une sorte de magma chaotique inondant l'ensemble du plan.

Plan 448, le fond du champ est obscuré par une masse noire (maison, palissade ?). Au premier plan, une zone grise mobile s'expande, déplace les équilibres, sature l'image.

Ca se fait sous nos yeux, on ne sait pas quoi et on ne le saura pas. L'image est confuse, c'est le contexte qui la linéarise et la rend lisible. Ca bouge, c'est là, il y a de l'image en dessous de l'image. Le vent est une loupe dilatatrice et le plan triture dans la durée cet espace organique animé de mouvements ondulatoires. Il ne faut donc pas voir sous une image, une autre image. Il ne faut pas réduire cette tension à une sorte de mélange de deux organisations préalablement structurées centrées autour de leurs figures respectives. L'idée est toujours la même : la confusion ne précède ni ne suit une organisation, elle est dans l'organisation. Simplement, on peut choisir de montrer cette intrication ou de l'étouffer. On peut opter pour l'effacement ou l'affirmation du conflit. Le vent ici, me semble être révélateur de ces combats souterrains. Dans le film de Sjöström, la co-présence des forces pointe et, par accident devenant immédiatement symptôme, le gouffre de ce qui n'est pas lié s'entrebaille. Poussées du

processus primaire sous l'ordre et la logique (quasi) totalitaire de l'iconique. Le vent appartient au registre de la "disconvenance" ⁷ car il déchaîne et affirme dans le lié, le non-lié. Il lutte ainsi contre l'exigence d'unification de la figure, qu'elle soit iconique ou rhétorique.

C. Metz, dans son étude consacrée à la métaphore et à la métonymie dans *Le Signifiant imaginaire* ⁸ a fort brillamment découpé, à l'intérieur de ces deux figures de rhétorique, les différents niveaux d'imbrication entre discursif et figural (le discursif étant plus du côté du code, du processus secondaire, et le figural, plus du côté de l'énergie non liée, du processus primaire). Pourquoi faire appel à cette analyse metzienne ? Comme j'ai tenté de le démontrer dans ma première partie, le vent, s'il concerne le récit, l'action du film, au sens large approché plus haut, s'il touche la représentation, voire la cinématographicité de la représentation, s'il s'élabore sur le territoire des luttes intestines entre figural et figure, le vent, dans ce film de Sjöström, est lieu de coagulation métaphoro-métonymique. Il ouvre un espace dans la chaîne filmique où surgit de la figure rhétorique.

Le viol de Letty, un soir de tempête où toute raison l'abandonne, ne sera pas montré. A ces images censurées - n'oublions pas que le film est de 1928 et nous ne pouvons ici que nous en féliciter - se substitue un plan de nuages traités comme de la fumée sur lequel, en surimpression, un cheval blanc en plan moyen large, au galop, se cabre (plan 798).

La notion même de substitution nous conduit tout droit à la métaphore et à la métonymie prises dans l'acception élargie que leur accordent R. Jakobson et J. Lacan. Si l'on reprend le texte de C. Metz, nous ne

7 - J. F. Lyotard, "L'a-cinéma", *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, C. Bourgois, 1980, p. 52.

8 - C. Metz, *Le signifiant imaginaire*, Paris, UGE, 10/18, 1977.

pouvons que convenir avec lui de l'enchevêtrement de ces deux tropes. Le fait est que, dans l'exemple que je viens de donner, le vent est métonymiquement représenté, mais il ne peut en être autrement. Rappelons-nous qu'il n'est pas directement visible, qu'il le devient dans le meilleur des cas, par délégation, dans un autre visible. Nous sommes face à la nécessité d'une substitution par contiguïté référentielle, ce qui correspond à la mise en place d'une métonymie. Du vent, nous glissons aux nuages en déplacement. Des nuages, nous passons à la surimpression du cheval sauvage, hors contraintes, car sans espace limité. La représentation métonymique du vent nous amène à une représentation métaphorique du viol mise en images par la violence et la force non canalisables du cheval.

Cet enracinement métonymique de la métaphore reste, d'après C. Metz, des plus fréquents, alors que l'inverse serait plus rare. Ne pouvant reprendre ici en détail sa démonstration, je me contenterais d'affirmer que dans la séquence choisie en exemple, on se situe bien à ce carrefour dont parle Christian Metz :

Les nuages, contigus au vent, remplacent l'image absente du vent. Il s'agit là sans aucun doute d'une métonymie où le substitué (le vent) et le substituant (les nuages) sont mis en paradigme (seuls les nuages apparaissent). Au sein de cette figure de rhétorique (la métonymie), et cela au sens propre comme au figuré, surgit une surimpression métaphorique : par soir de grand vent (métonymisé par les nuages) intervient l'agression sexuelle, désignée, signifiée, représentée par le cheval-substitut. Le cheval métaphorique élimine de la représentation le viol, là encore le comparant est mis en paradigme avec le comparé.

Mais cette métaphore -cheval/viol est mise en syntagme, c'est à dire, en contiguïté discursive avec la métonymie - nuages/vent - (le cheval est en surimpression). L'intrication est particulièrement complexe : la métaphore (le cheval) éclôt dans la métonymie (les nuages) et cohabite avec elle dans le syntagme filmique (superposition des deux images en un seul plan). De plus, le cheval est une hallucination de Letty qui s'ancre dans un motif diégétique. Les chevaux sauvages, lorsque le vent du nord souffle, descendent de la montagne, nous a-t-on expliqué à plusieurs reprises. Si la substitution cheval/viol s'effectue par similarité référentielle (autour des thèmes violence, sauvagerie, fougue, outrepassement de la loi, etc. ainsi que par la charge connotative fortement sexuelle attachée traditionnellement au cheval), cette substitution se fait également par contiguïté référentielle : quelque part, pas très loin du ranch de Letty et de Lige, les chevaux arrivent au galop détruisant tout sur leur passage. La métaphore s'origine dans une double métonymie qui, d'oscillation en oscillation⁹, associe plusieurs tracés signifiants et constitue une nébuleuse vent/désir.

On l'aura compris, ce complexe nodal bouclé sous l'égide du vent, d'où son intérêt dans le cadre de réflexion qui est présentement le nôtre, joue dérives et écarts de la signifiante. Du sens se fraye dans ces trajets multiples. Et la métaphore finale aura bien du mal, malgré son pouvoir d'étouffement, à colmater autant d'ouvertures difficilement localisables.

Pourtant, si l'on suit les explications de C. Metz, communément le trope serait considéré comme gage d'une "solidification" sémantique. "La dimension rhétorique correspond aux figures "durcies", à

9 - En référence au texte de G. Rosaloto, "L'oscillation métaphoro-métonymique", *La relation d'inconnu*, Paris, Gallimard, 1978, p. 52-80.

celles qui forment nomenclature codifiée (...)”¹⁰. Bien que stratifiée de couches et de sous-couches diverses, ce qui, plutôt que de linéariser le sens lui confère une densité textuelle particulière, la configuration métaphoro-métonymique que nous avons repérée serait une formule lisible, déchiffrable, appartenant à une classification, dans laquelle seraient perdus car verrouillés les cheminements associatifs et mobiles du sens. C'est là rançon à payer au rhétorique. En même temps, et l'analyse de C. Metz est extrêmement riche sous cet angle, la notion d'écart, repérable par exemple entre sens propre et sens figuré ("*figural*", précise Metz¹¹) est fondamentale à l'intérieur de toute figure rhétorique. Il y a du code, mais sous le code il y a confluence de données difficilement cernables. Sous la figure, le figural, sous la secondarité formelle, tropique, la primarité énergétique.

Dans l'exemple donné, l'association entre puissance sexuelle de l'homme et bête sauvage ne laisse aucune échappatoire à l'imaginaire. Sa lourdeur symbolique, à la limite de l'obscénité, n'est guère susceptible de provoquer surprise tant le rapprochement effectué est stéréotypé. La richesse des opérations signifiantes entrevues plus haut est aplatée par ce bouclage et par la secondarisation discursive qui en découle. D'autant que le récit s'appliquera à refermer le champ sémantique qui a été ouvert. Ainsi, l'assimilation entre le danger représenté par Wirt et celui de la tempête incarné par le cheval est amené progressivement mais sûrement, ce qui ne laisse aucun doute sur l'échange qui sera proposé :

plan 789, Letty dans la tempête .

plan 790, surimpression d'un cheval blanc, au galop, de face, en gros plan, sur des nuages sombres.

plan 791, Letty lutte contre le vent. Wirt est au fond du champ en plan moyen .

plan 792, Letty, poussée par le vent, tombe, à reculons, dans les bras de Wirt.

plan 793 (reprise du plan 790), surimpression cheval/nuages.

plan 794 , Letty, dans les bras de Wirt, s'évanouit. Wirt la porte à l'intérieur de la maison.

Le parallélisme Wirt/cheval/Wirt élaborant la possibilité d'un passage entre les deux permettra de substituer très facilement, quatre plans plus loin, au 798 exactement, le cheval et les nuages à la scène du viol.

plan 798, surimpression d'un cheval blanc en plan moyen qui se cabre sur un ciel nuageux.

Cette métaphore est filée avec pesanteur au plan 800. Letty, après l'horrible soirée, se retrouve dans ce qui lui sert de cuisine. Elle s'assoit. La caméra se rapproche en travelling avant et léger panoramique haut-bas. Sur la table, à droite de Letty, un revolver sorti de son étui, attire le regard de la caméra qui se centre sur lui par un panoramique gauche/droite.

Ces mouvements d'appareil ne peuvent être que remarqués : il y en a très peu dans le film et il nous en est proposé en un seul plan trois à la suite l'un de l'autre. Mouvements d'appareil pour le coup remarquables qui, à leur tour, attirent l'attention sur ce qu'ils nous montrent. Je ne m'appesantirais pas longuement sur ce pistolet à charge plus que symbolique, et qui, au cas où le spectateur risquerait de perdre le fil de tant de sous-entendus, le remet sur le droit chemin de la compréhension. Aucun doute possible, l'acte sexuel a été consommé.

La secondarisation de cette figuration est très forte, le cliché n'est pas loin.

10 - C. Metz, *Le signifiant imaginaire, op.. cit.*, p. 267.

11 - *Ibid.*, p. 189.

Les vis sémantiques sont resserrées afin d'éviter l'inflation des pertes. Mais, que la métaphoro-métonymie se matérialise dans un régime iconique, comme ce peut être le cas au cinéma, et non linguistique, laisse émerger plus facilement les liens associatifs qui ont amené la figure à se former. Le film, comme le signale C. Metz, "*dès sa nature la plus manifeste (...) combine en lui du discursif et de l'imagé (de l'imagique plutôt), des "représentations de mots" et des "représentations de choses de la matière directement perceptible et des agencements relationnels"* ¹². Y seront donc exposés de façon plus évidente que dans le mot ¹³ "*les "nouements" du primaire et du secondaire"* ¹⁴ qui conduisent, à travers les chemins associatifs, souterrainement, à la production d'un sens. L'homogénéisation par le code ne masque pas totalement les décharges polysémiques sous-jacentes à la figure rhétorique. Primo, d'un côté il y a de l'imagé, et de l'autre côté, du discursif ; secundo, il y a du discursif dans l'imagé, si ce n'est par le fait qu'il peut y avoir comme c'est ici le cas, de la figure rhétorique dans l'iconique; tertio, par l'imagé se révèlent de façon plus directe les latences du discursif. Tout dans l'image n'est pas saisi, fixé dans et par le code du réseau discursif ¹⁵ car, et nous rejoignons les conclusions de notre première partie, il n'y a pas que de l'image, il n'y a pas que de la représentation dans l'imagé.

Pour arriver à cette cristallisation métaphorique du plan 798, scellée par le revolver dégainé posé sur la table, le film a tracé progressivement un certain nombre de

relations, notamment par le biais de figurations plus ou moins récurrentes. C'est ainsi que le motif du cheval sauvage a déjà été tissé, a déjà tenu un rôle dans le parcours mélodramatique de Letty. Il n'est pas question de procéder à l'inventaire ni à l'analyse de la totalité de ce réseau iconique. Nous n'en avons pas le temps. Je voudrais juste attirer l'attention sur quelques modalités de son fonctionnement. Un exemple pourra suffire.

Dès l'arrivée de Letty dans le pays maudit, la première apparition de l'animal surgit (plan 103). Elle n'a pas encore le statut d'hallucination qui lui sera accordé plus tard ; elle n'est ici que contre-point illustratif des propos de Lige.

plan 101 (carton), Lige : "*Etrange. Les indiens voient dans ce vent un cheval fantôme qui vit dans les nuages*".

plan 102, Lige parle. Letty, assise à ses côtés dans la carriole, l'écoute.

plan 103, surimpression d'un cheval blanc, en plan moyen large, qui se cabre sur un ciel nuageux (ce plan est similaire au 798 analysé plus haut, mais il ne lui est pas strictement semblable. Les nuages sont moins violents dans leur déplacement qu'en 798. Quant au trajet du cheval, il n'est pas exactement le même).

plan 104, Lige parle. Letty, les yeux au ciel, écoute.

Le montage attribue à Letty la mise en images (au plan 103) de la légende rapportée par Lige (au plan 101). Nous pénétrons dans les pensées du personnage guidées par le récit de son futur mari. L'animal fantomatique apparaît comme dans un rêve.

12 - *Ibid.*, p. 281.

13 - "*Le mot a un remarquable pouvoir isolant*". *Ibid.*, p. 276. L'isolation consiste "*à couper les liens entre représentations, à barrer les chemins associatifs, à séparer les choses les uns des autres*". *Ibid.*, p. 275.

14 - *Ibid.*, p. 281.

15 - Ce qui ne veut pas dire (cf. plus haut et cf. la démonstration de C. Metz) qu'il n'y a que du code dans le réseau discursif.

Cette image est différente des autres, elle n'est plus soumise à l'impression de réalité. Deux espaces se mêlent, repoussant les limites de leur définition, abolissant les frontières de leurs territoires respectifs. Le caractère irréel, imaginaire, de cette représentation est fondé sur ces deux espaces interactifs et non fusionnels de la surimpression. Le film construit ici directement un rapport entre texte iconique et texte verbal, plaçant l'iconique du côté de la déréalisation, il concrétise l'énoncé d'un carton à l'intérieur d'un plan qui se dédouble. Ce dédoublement qui condense textuellement deux images annonce le futur problème psychologique de l'héroïne qui ne fera plus, à la fin du film, démarcation entre réalité et pensée, qui atteindra cette "*identité de perception*"¹⁶ propre à l'hallucination. C'est dire que, derrière cette transcription d'une légende populaire dans une image filtrée par un imaginaire individuel, se faufilent bien d'autres enjeux que ceux avoués par l'argument diégétique. Cette première surimpression nous place au coeur d'un pays et de ses mythes, premier contact d'une étrangère avec l'inconnu. Elle nous place au coeur de la menace du phantasmagorique qui guette le personnage féminin, menace liée aux relations naissantes entre Lige et Letty, futurs mari et femme. Elle nous place au coeur d'un désir, inavouable et inavoué, que Wirt se chargera de concrétiser le soir du viol, au coeur d'un irréprésentable caché sous des images condensées, déplacées¹⁷, données en pâture au regard du spectateur.

D'une part, ce plan (le 103) censé illustrer une légende ancestrale visualise par la surimpression la fêlure psychotique du personnage féminin, d'autre part, rétrospectivement il se charge plus ouvertement

de connotations sexuelles que les autres surimpressions ne manqueront pas, à partir de ce premier exemple, de surenchérir. Aussi, l'image ne peut-elle se rabattre entièrement sur le texte verbal du carton. En acquérant une autonomie, elle inscrit l'ensemble dans un autre territoire signifiant. Le récit de Lige est débordé et, par contre-coup, déborde. L'image déplace le propos et l'attire dans une chaîne associative, sorte de masse signifiante dont il est impossible de saisir et de surcroît de détailler tous les maillons. A la manière dont l'image soulève le voile sur les composants d'un énoncé "innocent", homologiquement pourrait-on dire, l'iconique, à travers ses propres réseaux, révélera les nuances, les modulations et les variations internes de la figure rhétorique que le cliché, malgré sa lourdeur, aura du mal à faire taire.

Le soir du viol, c'est une surimpression (plan 798) légèrement différente que cette première étudiée (plan 103) qui désignera l'agression. Je le rappelle, en 798 et en 103, le trajet du cheval sur les nuages n'est pas tout à fait le même et les nuages ne sont pas traités exactement de la même façon. La similitude entre ces deux plans, situés à deux moments différents du film, ne peut que souligner un rapprochement entre Wirt et Lige que la construction textuelle avait déjà suggéré. Il faudrait étudier à cet égard le rôle du vent lors de la nuit de noces de Letty et de Lige et tout particulièrement ces deux plans mêlés par un fondu-enchaîné (variété de surimpression) par lequel le sable "recouvre" les bottes du mari (passage du plan 473 au plan 474). Le désir est toujours confronté au vent, confondu par le vent. Si la surimpression traîne son passé filmique, elle relie aussi les halluci-

16 - S. Freud, *L'interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1967, p. 481.

17 - Il faudrait étudier plus en détail les modalités des condensations et déplacements de ces superpositions d'associations afin de cerner un peu plus ces jeux d'image à image et de figure à figure.

nations de Letty - où Letty voit littéralement le cheval lui passer sur le corps (cf. plans 790, 793) - à la scène du viol. On comprendra, de ce point de vue, la nécessité du cliché du revolver afin de bien faire entendre que ce soir là, ça a eu lieu, et cela, pas seulement dans la tête du personnage féminin. N'empêche que les perturbations psychiques de l'héroïne, corporéifiées par la superposition de deux images, troublent à leur tour la figure rhétorique. La surimpression finale, arrivant par définition après, ne peut être que teintée par tout ce qui précède. Elle ne peut plus être la simple substitution, terme à terme, d'une image censurée. Elle transporte la dynamique des poussées figurales, enfermées mais non canalisées, d'une part dans la surimpression elle-même et, d'autre part dans toutes les occurrences filmiques de ses motifs iconiques.

La surimpression, et je reprend M. Vernet¹⁸, s'articule, premièrement sur une concession à la fiction -en général, elle garantit, comme c'est le cas dans notre exemple, la subjectivité ou l'irrationalité de l'image qu'elle propose- et, deuxièmement, la surimpression s'articule sur la désignation du dispositif par la mise en évidence de l'opération technique du trucage. La surimpression, si elle veut garder sa qualité de surimpression, se doit d'être perceptible. Sa superposition constitutive ne peut être transparente sinon elle risque de perturber son caractère définitoire. Ce dédoublement de la représentation (deux images) construit le dédoublement entre deux types d'énoncés (l'un diégétique, l'autre lié au dispositif). Que la métaphoro-métonymie se concrétise dans une surimpression l'oblige à reprendre, à charrier, la bi-partition sur laquelle elle se greffe. Diégétiquement, la

surimpression métaphorise le viol, tout au moins dans son occurrence finale, même si, bien d'autres choses germent sous cette figure rhétorique, mais, "structurellement", elle métaphorise le dispositif lui-même car "elle fait voir ce que le cinéma d'ordinaire dissimule : son opération fondamentale qui consiste à fondre dans le mouvement (mouvement de la pellicule dans l'appareil, mouvement du représenté sur l'écran) deux photogrammes distincts et fixes qu'elle lie en un autre ensemble, fluide"¹⁹. En dévoilant son opération technique de superposition, la surimpression porte en elle autre chose que le simple développement d'une argumentation diégétique. Elle favorise l'irruption de la matière iconique propre au cinéma, elle expose ce qui est en-deçà des formes reconnaissables et des unités de sens échangeables.

Quant à la récurrence des motifs iconiques dans laquelle se faufilent d'autres types de poussées figurales, il ne faut pas oublier le rôle particulier des figures du vent. Nuages de poussière, nuées dans le ciel, il transporte tout au long du film son pouvoir de déflagration observé dans d'autres plans. Son travail textuel intervenant dans la représentation se transfère dans l'opération métaphorique à laquelle il est indissociablement lié. Alors, les troubles psychiques de Letty, matérialisés par plusieurs surimpressions consécutives, ne s'originent-ils pas, peut-être de façon déplacée, dans ce mouvement dévastateur d'un vent qui ose dévoiler les tensions internes de l'unité ? Si la représentation peut exposer son procès et sa matière, si la métaphore peut se déchirer dans le télescopage d'images tiraillantes et tiraillées, si le mouvement peut se libérer, si la matière iconique peut s'exposer, que

18 - M. Vernet, "Surimpressions", *Figures de l'absence - de l'invisible au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1988, p. 59-87.

19 - *Ibid.*, p. 65.

deviennent les points de repère constitutifs de la figure, du sens, du récit, et par voie de conséquence, du personnage-sujet ? Autant d'écarts qui se plaisent à confondre, l'espace de quelques plans, plus d'un savoir et plus d'une inconnue.

Le vent perturbe l'image et ouvre l'espace représentationnel sur ses tensions internes hors formalisation. Le vent, lieu d'enracinement métonymique de la métaphore, pris au corps de la surimpression, libère les trajets signifiants de leur contraction sémantique. Le vent travaille l'image, superposée ou non. Nuages, nuées, poussées, mouvement, il utilise son pouvoir d'implosion contre l'unicité et l'identité. Et,

si le vent reste indissociable de son parcours figural dont il égrène les trouées, le texte filmique, sous de telles impulsions météoriques, voit ses forces se libérer et éclater sa propre dynamique scripturale. Qu'il y ait de la figure rhétorique et représentationnelle, qu'il y ait de la signification et de la figuration, n'empêche pas que le trajet nivellateur se crevasse, s'espace, se constitue d'espacements. Dans ces espacements s'entr'aperçoit la matière chaotique, particulièrement mobile, de cet irréprésentable caché dans ces nuages poussés par le vent. **Marie-Françoise GRANGE,**
université de Saint-
Étienne.

**Un, deux, trois, quatre, cinq,
six, sept, huit, neuf...**

par MartineJOLY



Quand quelqu'un vous quitte, à qui pense-t-on : à soi ou à lui ? Pour qui souffre-t-on : pour soi ou pour lui ? C'est d'abord à soi, pour soi, que l'on est malheureux et puis, petit à petit, on s'efforce d'admettre, de chasser et de faire taire ce que l'on considère comme son égoïsme pour essayer, sinon de comprendre, au moins de respecter l'autre, sa décision, sa liberté absolue.

Mais dans un retour irrépressible de soi, soudain, on se révolte et on refuse cet effort de compréhension digne et respectueux qui dénie sa propre souffrance, sa propre colère : on est malheureux et on est furieux.

La mort de Christian Metz me rend malheureuse et furieuse à la fois et je veux oublier l'exemple d'écoute, de générosité et de discrétion qu'il a toujours été, pour être sourde aux explications complaisantes, refuser le partage imposé de souffrance, dire ouvertement ma révolte. Alors seulement j'aurai l'impression d'être sincère.

Mais la sincérité oblige aussi à dire que la mort n'efface pas les souvenirs nourriciers et toujours actifs : la part déterminante que Christian a eue dans l'orientation de mon travail, de la thèse aux plus récents travaux, le rôle de médiateur et de guide, l'amitié et l'imposition du respect des autres comme de l'abandon, à son contact, des mesquineries ordinaires. La surprise aussi,

par moments, des fous rires et de la complicité avec quelqu'un de si secret, souvent, comme perdu.

Christian reste pour moi un exemple, quelqu'un à qui l'on pense quand on se demande comment se comporter, comment travailler. Et jamais je n'oublie à ce propos une séance du séminaire qui reste une leçon de vie : c'était une séance d'introduction à la grammaire générative de Chomsky, ardue et incroyablement claire à la fois. Mais la leçon ne fut pas tant le contenu théorique de la séance que la manière dont Christian, une fois l'exposé terminé, a repris une par une neuf étapes du passage de la structure profonde à la structure de surface qu'il avait détaillées : "un, deux trois, quatre, cinq, six, sept, huit, neuf...". Pour vérifier s'il n'avait "rien oublié". Lent, presque laborieux, humble et concentré, il m'est apparu ce jour là comme un modèle de sérieux, de simplicité et d'intelligence vraie, oublieux des apparences et du brillant, un homme au travail, pour nous, les néophytes.

"La participation à un séminaire de style recherche aide beaucoup — moins par ce que dit le "prof" que par l'atmosphère intellectuelle, l'osmose, l'échange de tuyaux, les discussions avec les autres, etc. En particulier, ça combat très efficacement, grâce à la dynamique de groupe, l'impression très pénible d'être "paumée", m'écrivait-il, il y a bientôt douze ans.

Nous ne savions pas alors que la leçon deviendrait comptine : "un, deux trois, quatre, cinq, six, sept, huit, neuf... DIX : "paumée".

Martine JOLY,
université de Bordeaux 3

Une conversation, un dialogue, une discussion

par François JOST

Pour qui a côtoyé Metz, son dernier ouvrage ne manque de faire entendre deux voix : l'une, théoricienne, qui argumente avec rigueur et clarté, pour défendre la thèse de l'énonciation impersonnelle du film; l'autre, tour à tour rieuse et amicale, qui vient ponctuer les propos de la première, d'une allusion personnelle ou d'une intonation, d'une plaisanterie. Si la première appartient, à n'en pas douter, à l'auteur des *Essais sur la signification au cinéma*, il y a quelque chose dans la seconde qui m'évoque inmanquablement le Christian Metz que j'ai connu. Même sourire aux lèvres, même charme, même chaleur. A cet égard, le dernier chapitre de cet ultime livre est particulièrement frappant : placé sous le signe de la référence cinéphilique ("*Quatre pas dans les nuages...*"), il n'en constitue pas moins, à première vue, le climax théorique. Et, pourtant, comment ne pas deviner à travers les mots, non pas un pur "théoricien" qui se bat avec des idées, mais un homme discutant avec des amis? Cette impression, je l'éprouve encore plus, évidemment, au moment où Christian Metz, qui va mettre un point final à son travail, conclut :

"Depuis l'année 1987, où j'ai publié un article qui préfigure ce livre et porte le même titre (voir page 5), une influence croisée et presque simultanée, suffisamment rare pour qu'on en fasse état, s'est établie entre leur travail [de François Jost et André Gaudreault] et le mien, de façon spontanée et hors de toute conversation sur le sujet. ¹"

Bien sûr, sa phrase a une signification "scientifique" (= nos théories se sont développées indépendamment l'une de l'autre), mais, quand j'y repense aujourd'hui, empli du sentiment banal, mais néanmoins tragique, de l'irréversible, elle sonne autrement. D'autres conversations avec Christian Metz me reviennent. Celles que nous avons eues, celles que j'aurais aimé avoir. Celles qui me firent entendre ces deux voix que je retrouve dans *l'Énonciation impersonnelle...*

C'est en 1974 que j'éprouve, pour la première fois, cette liaison intime entre la pensée et l'éthique du chercheur. Je viens de publier mon troisième article "*Ponctuations et parataxe*" ². La réflexion part d'une analyse textuelle de *Glissements progressifs du plaisir* publiée avec Chateau dans le numéro 3 de la revue *Ça*, que nous avons dirigé, et elle s'appuie sur un constat : il y a dans ce film des suites de plans, Robbe-Grillet les nomme "ponctuations", qui non seulement n'entrent pas dans la grande syntagmatique, mais dont on peut se demander si elles forment un syntagme : entre deux séquences, par exemple, des images montrent la mer, puis un prie-dieu, une chaussure et une bouteille léchés par les vagues.

Cette suite de plans ne devra sa per-

1 - *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Méridiens Klincksieck, 1991, p. 211 (les mots soulignés le sont par moi).

2 - *Critique* (323), 1974, p. 326-334.

tinence qu'à la séquence suivante, dans laquelle on verra la jeune héroïne briser une bouteille et se mettre à genoux pour en ramasser les éclats. On ne peut donc parler de syntagme qu'eu égard au fait que certains éléments ou paramètres visuels déclenchent une scène en lui fournissant des éléments anecdotiques (la bouteille cassée, la position à genoux). J'en tire deux conclusions : d'une part, que la compréhension de certains groupements de plans requiert d'emblée de prendre en compte la dimension textuelle et non le cadre étroit du segment autonome, d'autre part, que ce n'est pas au niveau diégétique que s'établissent les relations structurelles unissant les plans aux séquences.

Pour étayer cette thèse, je repars de l'article de Christian Metz "Ponctuations et démarcations dans le film de fiction"³ et j'insiste sur la différence essentielle entre ponctuation et coupe franche : tandis que la première joint en séparant, la seconde est essentiellement parataxique, elle juxtapose deux suites de plans, mais c'est au spectateur de déterminer la subordination de l'une et de l'autre. Et, alors que de la parataxe narrative on infère des relations temporelles ou causales, dont la logique marche de l'avant, "*est déphasée vers l'avant*", disait Christian Metz dans ses *Essais*, les relations qui unissent les "ponctuations" de *Glissements progressifs du plaisir* et les séquences qui leur sont juxtaposées sont de pure analogie, visuelle, plastique ou sémantique, et non de subordination. Les liaisons structurelles sont *réversibles*, en ce sens qu'elles ne sont pas vectorisées par une causalité, mais peuvent être prévues ou, au contraire, saisies après coup.

Ce qui me retient aujourd'hui, c'est moins l'analyse (à laquelle, soit dit en passant, j'accorde encore de l'importance pour

la place qu'elle confère à *l'inférence*. et à l'activité spectatorielle) que les événements qui s'ensuivirent.

Est-ce que j'avais envoyé cet article à Christian en lui demandant un rendez-vous ou, au contraire, m'avait-il "convouqué", comme, dans la même période, Claude Simon, après avoir lu un autre article de moi dans *Critique* ? Je ne sais plus bien. Quoi qu'il en soit, très peu de temps après, nous eûmes une conversation (la première ?). A moi qui n'étais pas son élève (je suivais alors le séminaire de Gérard Genette), il voulait certes témoigner de l'intérêt qu'il avait pris à mon travail (il me réaffirma par la suite son goût pour ce qui s'écartait de ses propres théories). Une chose l'avait surpris néanmoins : la place que j'accordais à son article, dont la préoccupation avait peu à voir avec le sujet que je traitais.

J'avais mis, dans cet étude, une telle ardeur à trouver de nouveaux modèles que je m'en étais pris, très maladroitement, à certaines de ses propositions, leur reprochant ne pas expliquer des phénomènes tels que les "ponctuations" robbe-grilletiennes. J'avais négligé que, entre les ponctuations optiques qu'il analysait dans "Ponctuations et démarcations dans le film de fiction" et celles de *Glissements*, il n'y avait de commun que le nom. En quelques mots, Christian Metz fit comprendre à l'étudiant que j'étais encore le bon usage et les limites de la philosophie du non et les règles déontologiques que doit suivre un chercheur. Je lui en suis encore reconnaissant. Tout le monde n'a pas eu cette chance.

La seconde conversation que je voudrais rapporter est d'un autre style. Elle a plutôt l'allure d'un dialogue platonicien. Inutile de dire que je n'y joue pas le rôle de Socrate. C'est le jour de ma soutenance de thèse. Christian, devenu un ami depuis la

3 - *Essais sur la signification au cinéma*, t. 2, Paris, 1972, Klincksieck.

rencontre de 1974, loin d'adopter l'attitude distante du maître qui cherche à déstabiliser l'élève - comme c'est souvent le cas en la circonstance - entra dans ma pensée pour m'en faire mieux sentir l'incomplétude.

Dans ma théorie de l'ocularisation, une chose le heurtait : que je considère n'importe quel plan non ancré dans le regard d'un personnage aussi bien que les "angles rares" - mettons, les contre-plongées chez Welles - comme des "ocularisations zéro". Dans l'optique strictement narratologique qui était la mienne alors, il n'en pouvait être autrement. La place de la caméra ne pouvait construire que deux entités : soit le personnage (ocularisation interne), soit le narrateur (ocularisation zéro).

Son objection m'a poursuivi longtemps, je peux même dire qu'elle a guidé une bonne partie de mes recherches ultérieures (de "Mises au point sur le point de vue" ⁴ à *Un Monde à notre image* ⁵). C'est finalement le concept d'énonciateur emprunté à O. Ducrot qui me permettra de trouver une solution théorique, dans le détail de laquelle je n'entrerai pas. Disons, pour aller vite, qu'il me faut élargir mon cadre en articulant le point de vue narratologique au point de vue représentatif (qui passe par l'identification à la caméra) et au point de vue idéologique (au lieu de les opposer ou de prôner l'étude de l'un au détriment de l'autre). Si j'infère le point de vue narratologique des positions de caméra

(renvoient-elles à un personnage interne à la diégèse ou non ?), la construction du point de vue idéologique n'est pas purement déduite de cette position, elle dépend aussi des degrés de l'identification à la caméra. La question n'est plus de savoir si, au-dessus des personnages, il faut supposer un narrateur, une narration ou quoi que ce soit d'équivalent, mais seulement comment le spectateur construit cette instance et quelle "figure" il lui donne. J'aboutis à un système polyphonique, où ce que j'appelais globalement ocularisation zéro (c'est-à-dire, je le redis, ces plans qui ne renvoient à aucun personnage, ces "nobody's shots", comme disent les Américains) s'individualise et se ramifie, construisant une pluralité d'énonciateurs différents, dont elle traduit le point de vue ⁶.

Lorsque l'identification à la caméra est peu marquée, même si, en toute rigueur narratologique, il faut supposer un grand imagier, tout est fait pour qu'on oublie le dispositif de prise de vue et pour qu'on ait l'impression que "les images parlent toutes seules". Métaphore absurde, dont les médias nous rebattent les oreilles, puisque, tout en semblant mettre l'accent sur l'énonciation visuelle, elle la nie, au contraire, en signifiant que le sujet du discours lui-même, la réalité, passe à travers le médium pour nous toucher directement. Ce *point de vue de la réalité*, qui définit la "transparence", est celui qui, peu ou prou, régit toute image à visée strictement informative ⁷.

4 - *Protée*, vol. 16 (1-2), Québec, Université de Chicoutimi, mars, 1988.

5 - Paris, Méridiens Klincksieck, 1992.

6 - Rappelons que, pour Oswald Ducrot, les énonciateurs sont "ces êtres qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant on leur attribue des mots précis" ("Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation", *Le dire et le dit*, Minuit, 1984, p. 204.)

7 - Il va de soi que seule une interprétation malveillante de cette formulation identifierait ce "point de vue de la réalité" à l'objectivité. Si aucune utilisation de l'image n'est neutre, faire comme si l'on laissait la parole à l'image et à sa capacité à reproduire le monde est une position idéologique parmi d'autres (Voir, sur ce type de confusion, *L'énonciation impersonnelle*, p. 129 : j'y reviendrai).

Une identification à la caméra marquée peut, quant à elle, aussi bien renvoyer à l'instrument de la prise de vue et, ce faisant, souligner l'identification primaire, qu'à l'œil d'un personnage. C'est toute l'ambiguïté du début d'*Husbands and Wives* (Woody Allen, 1992), que l'on peut lire à l'envi comme un pastiche de la rhétorique visuelle des *reality-shows* télévisuels, avec une certaine façon de filmer, ou comme la vision d'une instance hors-champ, Dieu ou psychanalyste ⁸.

Cette frontière entre ce qui appartient à la souveraineté de l'œil fictif et ce qui est du ressort de la prise de vue ne suffit pas à penser toutes les strates de l'énonciation ⁹. Certains mouvements heurtés de la caméra sont purement contingents, accidentels, et ne relèvent pas d'une intentionnalité, tels ces recadrages tremblés et brusques de l'amateur qui filme sa famille ou du cameraman qui saisit quelques images d'une conférence de presse improvisée sur les lieux d'une catastrophe (ou d'une saisie de Bernard Tapie, c'est du pareil au même). L'énonciateur construit est alors *le filmeur*, sujet empirique qui est à l'origine des images.

La mise en avant de l'appareil de prise de vue par des mouvements inhabituels peut aussi obéir à une intentionnalité discursive, comme lorsque Godard choisit de détourner le champ-contrechamp par un *traveling* quasi mécanique oscillant entre deux personnages. L'ocularisation zéro traduit alors un point de vue esthétique, une certaine façon de parler cinéma, littérale-

ment une *énonciation cinématographique*, renvoyant à un *supposé-réalisateur*.

Le mouvement de caméra peut enfin véhiculer une information, non plus langagière, mais narrative, comme ce mouvement de caméra qui souligne, pour le spectateur, le fait que l'héroïne a perdu, à son insu, une lettre de son amant (cf. *Madame Bovary*). L'ocularisation zéro exprime alors le point de vue d'un *narrateur implicite*.

Voici, fort cavalièrement résumée, la réponse aux questions que me posa Christian Metz lors de notre dialogue platonicien et l'esquisse du système qui s'est constitué grâce aux interrogations qu'il a su faire naître en moi.

A l'opposé des rejets massifs, des attaques sans nuance, si courantes chez les théoriciens du cinéma, il savait penser avec l'autre, pénétrer sa logique, jusqu'à lui faire voir, contempler (c'est le sens de "théorie"). J'en viens donc, tout naturellement, à cet échange particulier qu'est la discussion théorique, qui acquiert un statut très particulier dans *L'énonciation impersonnelle...*

Ce qui me touche d'abord dans ce livre, c'est la façon qu'il a de concevoir la pensée comme une conversation généralisée. De temps à autre, c'est un échange privé qui aide à préciser la pensée (p. 99, 145), mais, la plupart du temps, le séminaire est le lieu d'où émanent les remarques. La voix d'un élève se fait entendre et Christian Metz l'écoute : l'un apporte un éclairage inattendu à la thèse soutenue (p. 92), une autre ajoute un exemple *ad hoc*

8 - "Judy explique le trouble qui s'est emparé d'elle à l'annonce du divorce de Jack et Sally. Devant qui s'explique-t-elle ainsi? On ne le saura jamais vraiment. Imaginez une sorte d'enquêteur. Un psy, pourquoi pas! Un dieu, peut-être : un Asmodée qui, au lieu de soulever les toits des maisons pour en percer les secrets, tenterait de fouiller les âmes pour y lire des bribes de vérité." (Pierre Murat, *Télérama*). J'ai développé cette analyse dans "L'auteur construit", *La licorne* (26), Publications de l'université de Poitiers, 1993.

9 - Il existe aussi un versant sonore, que j'ai développé ailleurs.

(p. 140), une autre encore précise son domaine de recherche (p. 59). Le plus souvent Christian Metz n'ajoute rien, ayant rendu à César ce qui lui appartenait, ayant ancré toute pensée à sa source, il l'incorpore à l'analyse qu'il développe devant nous, *se l'incorpore*. Ce mode d'intervention de la parole d'autrui dépasse le cadre étroit du séminaire : tout écrit s'insère dans le texte aussi naturellement qu'une remarque orale : une allusion à une séquence s'échappe tout à coup d'un livre de Francesco Casetti, une expression surgit d'une page de Gaudreault, et Christian Metz la met en relation avec un terme d'Edward Branigan, créant un dialogue "en dehors de toute conversation". Ce "frottement des idées", ne connaît ni exclusive ni dogmatisme. A preuve, la façon dont il défend mon ocularisation contre les critiques émises par l'un de ses élèves, tout simplement parce qu'il les trouve injustifiées (p. 129).

Tel n'est pas le moindre paradoxe du dernier livre de Metz : en même temps

qu'il livre à l'imagination de son lecteur un espace de communication profondément humain qu'est le séminaire (avec ses prises de parole complices en tout genre : "discussions" ou "remarques"), il se désincarne dès qu'il s'agit de progresser dans la pensée : si toute intervention est renvoyée à son auteur, ramenée à son contexte d'énonciation, la théorie est en dehors des questions de personne, en ce sens, elle se doit d'être impersonnelle.

Dans cette voix qui montre le chemin et qui incite d'autres voix à dialoguer, ne reconnaît-on pas l'un de ces "*fondeurs de discursivité* (qui) *ont ceci de particulier, selon Foucault, qu'ils ne sont pas seulement les auteurs de leurs œuvres, de leurs livres. Ils ont produit quelque chose de plus : la possibilité et la règle de formation d'autres textes*"¹⁰ ?

François JOST,
université de Paris 3.

10 - *Bulletin de la société française de philosophie*, séance du 22 février 1969.

La grande syntagmatique re-située¹

Par Frank KESSLER

1 - Une première version en néerlandais de ce texte a été présentée le 25 mars 1994 à Amsterdam lors d'un colloque « Hommage à Christian Metz ».

I En parlant aujourd'hui de la Grande Syntagmatique metzienne on ne peut qu'évoquer un autre nom, à savoir celui de Michel Colin qui en 1988, peu de temps avant sa disparition prématurée, a publié une étude importante intitulée «La Grande Syntagmatique revisitée ». ² Ainsi ces sujets sont liés pour moi à deux théoriciens dont l'amitié généreuse a profondément marqué ma propre formation scientifique et intellectuelle. L'objectif de mes réflexions est bien plus modeste que le projet de Michel Colin qui procédait à une véritable relecture de la Grande Syntagmatique à la lumière d'une méthodologie nouvelle. Je me contenterai de resituer ce modèle théorique dans l'histoire des théories du cinéma. L'exemple de Michel Colin me servira ensuite pour montrer comment on peut aujourd'hui, sine ira et studio, entamer un dialogue à la fois critique et productif avec la Grande Syntagmatique. A une époque où de tels débats théoriques n'occupent plus l'avant de la scène des études cinématographiques (l'accueil du dernier livre de Christian Metz en France montre qu'il n'est apparemment plus possible de «faire événement » avec de la théorie du ci-

néma), il ne me semble pas inutile de rappeler la belle intelligence de ce modèle qu'on a peut-être tendance à trop vite considérer comme un acquis, mais « dépassé ».

La Grande Syntagmatique est sans doute l'un des modèles les plus célèbres - mais aussi les plus controversés - de la sémiologie du cinéma, voire de la théorie du cinéma tout court. Raymond Bellour la dit « peut-être le plus bel objet intellectuel conçu par Metz ». ³ Le « tableau » de la grande syntagmatique, tel que nous le connaissons, est le résultat d'un procès de travail passant par des stades intermédiaires entre 1966 et 1968 avant d'aboutir à la version définitive publiée dans le premier tome des *Essais sur la signification au cinéma*.

Raymond Bellour décrit l'enjeu de la grande syntagmatique, à ce moment historique-là, comme suit: « D'un côté, il s'agit, à travers un code, ce code, de démontrer qu'il y a du code ; que la codicité, " au cinéma ", n'a pas moins d'efficacité que dans d'autres champs, et qu'on peut tenter de l'y maîtriser, de l'y faire jouer. Ce qu'aucune des classifications, taxinomies, tables de montage etc., par trop formelles ou informelles, n'avait su montrer jusque-là. En ce sens la grande syntagmatique est une sorte d'opérateur théorique : elle actualise la possibilité concrète d'une sémiologie du cinéma, parce qu'elle la virtualise matériellement. D'autre part ce code spécifique semble par excellence, tant d'un point de vue logique qu'historique, le code susceptible d'éclairer, à partir d'une série close de types syntagmatiques commutables, la constitution culturelle du film com-

2 - Repris in : Michel Colin, *Cinéma, Télévision, Cognition*, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 1992, pp.47-84.

3 - Raymond Bellour, « Le cinéma et... » in : *Iris*, vol. 6, no.1, 1990, p. 25.

me support d'une fiction. » 4

Cette remarque extrêmement lucide m'offre un point de départ : la relation entre la Grande Syntagmatique et les tables de montage traditionnelles telles que nous les trouvons chez nombre de théoriciens classiques. Bellour indique à juste titre que le code de la Grande Syntagmatique semble aussi bien logiquement qu'historiquement celui qui se prête le mieux pour explorer la codicité au cinéma : logiquement, parce que l'organisation syntagmatique du film narratif consiste en des unités structurales et structurantes descriptibles, historiquement, parce qu'ainsi il est possible d'enchaîner sur la tradition de la théorie du cinéma qui a analysé ce phénomène à partir du montage, considéré alors comme l'un des moyens d'expression le plus spécifiquement cinématographique.

2.

Prenons pour exemple la table de montage très détaillée élaborée par Rudolf Arnheim dans son livre *Film als Kunst* datant de 1932. Arnheim essaie de dresser une liste exhaustive de différentes possibilités combinatoires du montage dans un chapitre intitulé : « L'utilisation artistique de la disparition de la continuité spatio-temporelle » (*Künstlerische Ausnutzung des Wegfalls der raum-zeitlichen Kontinuität*).⁵ Comme on le sait, Arnheim développe dans sa théorie une esthétique du cinéma basée essentiellement sur la différence entre la perception filmique et la perception de la réalité. D'où le titre quelque peu lourd de ce chapitre portant sur le montage : le film n'étant pas contraint de respecter la continuité spatio-temporelle qui régit notre perception quotidienne, il peut combiner librement son matériel et obtenir ainsi des

effets artistiques spécifiques. Dans son schéma, Arnheim récapitule les différents principes selon lesquels le matériel filmique peut être organisé au moyen du montage. Sa table de montage se présente comme suit :

I. Principes de la coupure

1. la longueur des morceaux à monter
2. montage de scènes entières
3. montage à l'intérieur d'une scène

II. Expression des rapports temporels

1. simultanéité
2. successivité
3. rapports temporels non-pertinents

III. Expression des rapports spatiaux

1. permanence de l'espace
2. changement d'espace
3. rapports non-pertinents

IV. Expression des rapports de contenu

1. parallélisme/ressemblance
2. contraste
3. combinaison ressemblance/différence.

Pour chaque rubrique de son schéma, Arnheim cherche à donner toutes les combinaisons logiquement possibles, y compris celles qui, dans la pratique, sont inutilisables.

J'ai choisi le schéma d'Arnheim non pas seulement à cause de sa systématité (qui en même temps révèle très vite les limites d'une telle approche), mais aussi parce que Christian Metz a discuté et commenté *Film als Kunst* en détail pendant deux années dans son séminaire. Selon les notes que j'ai prises à l'époque, Metz don-

4 - Raymond Bellour, *L'analyse du film*, Paris : Albatros, 1979, p. 248.

5 - Cf. Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, Frankfurt am Main : Fischer, 1979, pp. 110-124.

nait les commentaires suivants : *La tentative d'Arnheim est très détaillée, les différentes pertinences ne sont pas mélangées, peut-être même trop séparées. Elle n'est pas vraiment systématique, parce qu'elle consiste en plusieurs tables qui ne se raccordent pas, mais qui pourtant se répètent. Les parties II et III s'appliquent à la dénotation et partent du principe qu'il y a un univers diégétique pré-existant reflété par le film. Arnheim part du signifié et rétablit le signifiant correspondant. A force d'envisager trop de cas possibles cela reste souvent trivial. En IV il ne parle pas vraiment du contenu, mais de la connotation ; c'est un effort inconscient et incomplet. En ce qui concerne la partie I, Arnheim semble vouloir faire un classement partant du signifiant en donnant des combinaisons de montage possibles.*

Ces remarques de Metz à propos d'Arnheim peuvent nous aider à mieux comprendre de quelle manière la Grande Syntagmatique diffère des tables de montage traditionnelles. Dans un premier temps, Metz se sert d'un critère purement formel afin de distinguer deux types de segments autonomes : les syntagmes qui, par définition, consistent en plusieurs plans, et le plan autonome. Cette distinction ne porte donc pas encore sur la fonction des segments dans le film narratif. Dans un deuxième temps, Metz en arrive à une classification des types syntagmatiques basée sur un petit nombre de critères. Le plus important, c'est la pertinence du temps diégétique (chronologique/a-chronologique), ensuite celle de la narrativité. Les quatre types syntagmatiques chronologiques-narratifs sont définis sur base de leur organisation interne. Cependant, ce ne sont pas en première instance les procédés de montage qui déterminent la classification, mais la manière dont chaque type *dénot*

une configuration spécifique du temps diégétique (n'oublions pas que le tableau définitif de la Grande Syntagmatique paraît dans un chapitre intitulé « Problèmes de dénotation dans le film de fiction »). Comparé avec les tables de montage traditionnelles, ceci est bien plus qu'un simple déplacement de la problématique. Metz choisit un autre niveau de pertinence que les théories classiques : les procédés de montage ne sont plus le point de départ de la classification, ils interviennent seulement en dernière instance comme élément distinctif; et même là, ils ne sont pas pris en compte en tant que tels, mais par rapport à leur pouvoir dénotatif. D'un autre côté, l'univers diégétique avec ses structures spatio-temporelles n'est pas traité comme une donnée pré-existante au film. Tout au contraire, la Grande Syntagmatique montre comment la structure de la diégèse peut être déterminée (ou du moins modulée) par la présence d'un type syntagmatique. (C'est dans ce sens que la « syntagmatique » est aussi une « paradigmatique ».)

La Grande Syntagmatique est donc une tentative de décrire systématiquement un code cinématographique spécifique. Le niveau sur lequel travaille Metz se situe pour ainsi dire en dessous des structures narratives (que l'on trouve aussi ailleurs qu'au cinéma). En même temps, les procédés de montage (ou tous les autres procédés cinématographiques qui peuvent intervenir dans la classification, comme le cadrage, les surimpressions, etc.) qui peuvent servir à des fins diverses, sont également mis à contribution, mais ils ne forment plus le critère fondamental de la taxinomie. Déjà le choix de ce niveau est, me semble-t-il, un aspect crucial pour la Grande Syntagmatique : Metz analyse un code cinématographique sans négliger les rapports de celui-ci avec les structures narratives. Et il

évite également de se perdre dans les formes innombrables que peuvent prendre les procédés, et que déjà les théories classiques n'ont pas réussi à classer à l'intérieur d'un seul système.

3.

La Grande Syntagmatique reprend alors dans un certain sens les tables de montage de la théorie classique, mais elle se situe sur un niveau de pertinence radicalement différent, ce qui permet Metz de décrire l'organisation syntagmatique du film narratif de manière systématique. Or, cette approche nouvelle ne découle pas, pour ainsi dire, automatiquement du cadre épistémologique différent, c'est-à-dire celui de la sémiologie structuraliste. Ceci apparaît clairement quand on regarde un texte (un peu moins connu) de Roland Barthes datant de 1960 qui porte également, mais d'une manière complètement autre, sur la problématique de la segmentation. Barthes tente ici de définir les « unités traumatiques » du cinéma.⁶ L'article s'inscrit nettement dans la tradition de l'école de filmologie, les exemples analysés par Barthes ne viennent pas de films de fiction, mais font partie des « tests filmiques thématiques » des filmologues. Ce sont alors des films courts, faits spécialement pour la recherche expérimentale visant à étudier différentes formes de réactions spectatorielles. Mais Barthes utilise également un certain nombre de notions venant de la théorie sémio-linguistique, et le problème central, à savoir celui des unités signifiantes minimales (les « signes ») du cinéma a en effet été longuement débattu par les premiers sémiologues du cinéma.

La présupposition fondamentale de Barthes est que le signifié filmique ne sau-

rait être objectivé qu'à l'intérieur d'un autre système sémantique : le langage. Son matériau vient donc des « tests filmiques thématiques », mais il analyse avant tout la manière dont les sujets *verbalisent* leurs expériences spectatorielles. En modifiant un seul élément dans un film - par exemple la durée d'un regard - l'interprétation que donnent les spectateurs de la situation correspondante change. Selon Barthes, le regard peut alors être considéré comme le support d'une signification donnée qui est affectée par la durée qui fonctionne comme un « morphème » basé sur l'opposition « court vs. long ». Une telle « unité signifiante » peut de son côté devenir un support qui, en combinaison avec un autre morphème, produit une unité signifiante nouvelle à un niveau supérieur.

Bien évidemment, une telle approche (extraordinairement intéressante) qui part d'un niveau d'analyse comprenant seulement des éléments à l'intérieur d'un plan, touche très vite à ses limites, dès que l'on veut l'appliquer non plus à des « tests filmiques thématiques », mais à des films narratifs où le jeu des différents éléments signifiants devient extrêmement complexe. Et puis il y a le problème que Barthes travaille, de fait, avec les verbalisations des expériences spectatorielles, les éléments filmiques ne peuvent intervenir comme support d'une signification quand celle-ci a été reconnue et nommée par le spectateur. Dans cet article, Barthes ne réfère d'ailleurs jamais à des moyens d'expression cinématographiques.

Je n'ai nullement l'intention, ici, de critiquer l'approche de Barthes, je l'ai pris comme exemple afin de mieux faire ressortir ce trait particulier de la Grande Syntagmatique : Metz y a réussi à trouver un ni-

6 - Roland Barthes, « Les " unités traumatiques " au cinéma » in *Revue internationale de filmologie*, tome X, no.34, pp. 12-21.

veau d'analyse qui rend possible une description systématique de l'objet à l'étude tout en tenant compte aussi de ses qualités spécifiques. Cela peut paraître banal, voire évident - mais ceci est le cas pour beaucoup de découvertes originales : l'essentiel est de formuler ce qui, par la suite, semble aller de soi.

4.

La grande syntagmatique a suscité d'innombrables critiques, réactions, commentaires. (Pour le dire avec une expression chère à Michel Colin: *Elle a fait couler beaucoup d'encre.*») Je ne dirai rien ici des différentes tentatives de corriger ou de compléter la Grande Syntagmatique. Raymond Bellour a remarqué en 1976 déjà, dans son article « Segmenter/Analyser », qu'une nouvelle version de la Grande Syntagmatique ne saurait être conçue sans tenir compte de la perspective générative. « *Les types syntagmatiques actuels y prendraient, après amélioration interne de leur liste, leur nombre, etc., un statut nouveau : ils deviendraient autant de matrices d'organisation logique spatio-temporelle relevant d'une structure profonde, et chacun des segments attestés dans le texte serait conçu comme une unité de surface (terminale), combinaison singulière de plusieurs types matriciels* ». ⁷ Je ne pense pas que ce but ait été atteint depuis (peut-être même qu'il se révèle inatteignable dans cette forme-là), mais il reste que souvent les critiques productives de la Grande Syntagma-

tique étaient d'inspiration générativiste.

Parmi les tentatives importantes on trouve celle de Karl-Dietmar Möller-Nass. ⁸ Le théoricien allemand donne une critique détaillée portant à la fois sur la présentation formelle du tableau de la Grande Syntagmatique et sur la manière dont les différents types syntagmatiques y sont définis. Mais, justement, les éléments d'un modèle alternatif que Möller-Nass présente se situent à un autre niveau que celui choisi par Metz. Möller-Nass conçoit un modèle fort intéressant pour l'analyse formelle de l'organisation interne des unités filmiques qui reprend en partie les réflexions de Boris Eichenbaum sur la « ciné-phrasé ». ⁹ D'un autre côté, il en arrive à un modèle des macro-structures narratives qui ne s'inscrit pas dans le cadre d'une narratologie générale, mais travaille sur des combinatoires événementielles liées à certains motifs traditionnels (comme « l'accusé innocent »). La prise en considération de l'organisation à la fois micro-structurelle et macro-structurelle d'un texte filmique peut être extrêmement productive pour l'analyse. Toutefois, c'est à partir de l'exemple d'un film de propagande nazi fortement structuré, travaillant avec un jeu complexe d'alternations (et fonctionnant alors d'une manière très différente d'un film narratif et fictionnel), que la méthode de Möller-Nass arrive à ses résultats les plus convaincants. ¹⁰

La relecture de la grande syntagmatique par Michel Colin est, selon moi, pour l'instant la critique la plus fondamentale et

7 - Raymond Bellour, *L'analyse du film*, op.cit., p. 250.

8 - Cf. Karl-Dietmar Möller-Nass, *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte*, Münster: MAKS-Publikationen, 1986.

9 - Cf. Boris Eichenbaum, « Problèmes de la ciné-stylistique » in : *Cahiers du cinéma* (220-221), mai-juin 1970, pp. 70-78.

10 - Cf. Karl-Dietmar Möller, « Le montage parallèle dans un film de propagande nazi : syntaxe, sémantique, propagande » in : Roger Odin (ed.), *Cinéma et Réalités*, Saint-Etienne, CIEREC, 1984, pp. 209-238.

détaillée du modèle metzien. (Sauf erreur de ma part, c'était d'ailleurs dans le cadre du séminaire de Christian Metz que Michel Colin a présenté ce travail pour la première fois - un travail très apprécié par Metz.) Michel Colin propose de « revisiter » la Grande Syntagmatique en partant d'un certain nombre de problèmes qu'il a pu constater en l'utilisant dans un contexte pédagogique. En cherchant à les résoudre à un niveau théorique, Colin vise en première instance à en améliorer l'adéquation descriptive. Mais chemin faisant il en arrive aussi à s'interroger sur son adéquation explicative. Autrement dit, Colin termine par la question suivante : *Dans quelle mesure la Grande Syntagmatique peut rendre compte de la compétence spectatorielle ?*¹¹

Tout comme Möller-Nass, Colin commence par une discussion des implications résultant du choix de représenter la Grande Syntagmatique par un type de graphe qu'on appelle *arbre*. Aussi le tableau metzien peut-il être lu et « *bottom-up* » et « *top-down* ». Mais, comme le remarque Colin, il y a une différence fondamentale entre les résultats que l'on obtient selon le sens de lecture. La grande syntagmatique regroupe en fait deux tableaux distincts. Il ne m'est malheureusement pas possible ici de retracer en détail les réflexions de Michel Colin, et je me contenterai d'en résumer les conclusions principales.

Colin montre alors que la grande syntagmatique répond à deux types de questions fondamentalement différents, selon le sens de lecture qu'on choisit. Or, il propose de la diviser en deux tableaux séparés : le premier porte sur les segments

autonomes; il concerne la segmentation et la question des frontières du segment. Le deuxième tableau est celui des types syntagmatiques et concerne la catégorisation des syntagmes.

Pour ce qui est de la segmentation, Colin retient seulement les deux types de segments autonomes : le syntagme et le plan autonome, ce dernier regroupant le plan-séquence et l'insert. Dès lors il est possible de distinguer ces deux formes du plan autonome, car elles se manifestent de manière différente à l'intérieur de la chaîne filmique : « [...] un insert est enchâssé dans un segment, alors qu'un plan-séquence est concaténé. »¹² Par la segmentation on cherche alors à déterminer les frontières des segments que l'on peut représenter par des paranthèses. Colin utilise ici la procédure de « filtrage » : « On pourrait concevoir la construction des "filtres" comme impliquant notamment le recours à ce que Minsky [...] appelle des "frames", c'est-à-dire des cadres de connaissances stéréotypés. Ainsi, quand Metz justifie le passage du segment 2 au segment 3 dans *Adieu Philippine* à partir de la présence d'un gros plan de juke-box, on pourra dire que, ce qui justifie cette analyse, c'est alors que le juke-box est identifié comme appartenant au frame "bar" et comme ne pouvant pas appartenir au frame "studio de télévision". »¹³

Par « catégorisation », Colin entend la définition des différents types syntagmatiques à l'aide de catégories comme « narratif », « linéaire », « chronologique », etc. Le tableau de la Grande Syntagmatique metzienne pose alors des problèmes à cau-

11 - Cette conséquence du texte de Colin est discutée par Warren Buckland, *Filmic Meaning : The Semantics-Pragmatics Interface*, PhD, Norwich : University of East Anglia, 1992. Buckland consacre tout un chapitre au travail de Michel Colin et à sa relecture de la Grande Syntagmatique. Cf. *ibid.*, pp. 128-170.

12 - Michel Colin, *Cinéma, Télévision, Cognition*, op.cit., p. 59.

13 - *ibid.*, p. 57.

se de son asymétrie. Les différents types syntagmatiques ne sont pas définis par un même nombre de propriétés. Colin propose alors d'utiliser un tableau à deux dimensions plutôt qu'un arbre. (Il n'entre d'ailleurs pas dans le débat de savoir si la liste des syntagmes chez Metz est complète. Comme on le sait, cette question a été au centre de beaucoup d'autres critiques de la Grande Syntagmatique.) A travers une analyse détaillée de quelques types syntagmatiques il en arrive à la conclusion qu'il est nécessaire d'introduire encore d'autres catégories définitives comme « spécifique » (vs. « générique ») et « diégétique ». En outre, il remarque que l'on peut faire une distinction entre « scène » et « séquence » en tenant compte de la manière dont les deux représentent l'espace (chez Metz les deux se définissent par la continuité ou non-continuité temporelle) : « *Dans la scène, l'espace est construit comme cadre, de façon " topologique" où pour chaque point, il y a un ensemble d'environnements" [...] Dans la séquence, l'espace est construit par le mouvement d'un objet, dans la mesure où celui-ci " peut parcourir, dans l'espace, un certain chemin " [...] »¹⁴*

Par son analyse du célèbre plan-séquence qui ouvre *Touch of Evil* d'Orson Welles, Colin montre que segmentation et catégorisation n'aboutissent pas forcément à des résultats analogues. Dans l'exemple choisi s'enchaînent deux segments autonomes, à savoir le plan-séquence suivi par un syntagme. La catégorisation en arrive à un résultat autre : le plan-séquence se divise en fait en deux séquences (le trajet de la voiture et le trajet des deux personnages) et

une scène (l'explosion de la bombe cachée dans la voiture). Cette dernière constitue à la fois la dernière partie du plan-séquence et le début du nouveau syntagme. Colin représente cette structure complexe comme suit¹⁵ :

// (p-s (p-s (p-s + // (pl))) + syntagme)
Sg₁ sq sq sc Sg₂ sq sc sq sq sq

Pour Colin, la segmentation a alors un rôle double : elle constitue l'étape préliminaire à la catégorisation, mais puisque les frontières des segments ne coïncident pas forcément avec celles des syntagmes (il peut y avoir un « *changement de type de syntagme sans qu'il y ait pour autant changement configurationnel* »¹⁶), la segmentation permet aussi « *d'expliciter ce qu'on pourrait considérer comme la structure " prosodique " du film.* »¹⁷

La relecture critique de la Grande Syntagmatique par Michel Colin résout, en effet, un certain nombre de problèmes que pose le modèle metzien. Cependant, il ne propose pas un nouveau tableau d'une Grande Syntagmatique « revue et corrigée », certainement pas en ce qui concerne la catégorisation. Colin explicite plutôt les bases sur lesquelles une telle version nouvelle pourrait être construite. Et il y a encore beaucoup de questions qui restent ouvertes, comme par exemple celle de la catégorisation des plans autonomes. Le travail de Michel Colin invite à être poursuivi.

5.

Dans une lettre commentant amicalement l'un de mes propres textes, Jacques Aumont m'écrit, il y a peu de temps, que la question de la segmentation lui apparaît

14 - *ibid.*, p. 72 et aussi pp. 37-38. Les deux citations à l'intérieur du passage sont de Dieter Wunderlich, « Langage et espace » in *DRLAV. Revue de Linguistique* no.27, 1982, pp. 63-82.

15 - Cf. *ibid.*, p. 80.

16 - *Ibid.*, p. 81.

17 - *Ibid.*, p. 80.

plutôt comme un moment assez daté de la théorie du cinéma. Ceci n'est certainement pas faux, mais je ne suis quand même pas sûr non plus qu'une telle vision des choses soit tout à fait juste. Non pas seulement parce que le problème de la segmentation se pose toujours de manière plus ou moins directe dès que l'on passe à l'analyse d'un film. Dans des études récentes, inspirées notamment par la psychologie cognitive, cette question réapparaît.¹⁸ Elle n'est plus discutée de la même manière, certes. C'est l'activité spectatorielle et la construction d'unités à des niveaux différents qui se trouve maintenant au centre de la recherche. Mais il n'est pas exclu que la Grande Syntagmatique peut intervenir de manière productive dans ce nouveau contexte (cer-

taines remarques de Michel Colin vont dans ce sens-là), justement à cause de la manière très spécifique dont elle permet de tenir compte de la textualité filmique.

La théorie du cinéma aurait tort d'abandonner ce qu'on croit « dépassé ». Dans ses écrits, Metz procédait souvent à une relecture critique, mais respectueuse, des théories classiques pour les reprendre (en allemand on dirait « *aufheben* ») à sa manière dans son propre travail, et il me semble qu'on devrait relire Metz aujourd'hui dans un même esprit. Christian Metz a toujours été d'une générosité extraordinaire, dans la vie comme dans sa pensée. Nous aurions tort de ne pas nous servir de cet outil merveilleux qu'est la Grande Syntagmatique.

Frank KESSLER,
université de Niminge,
Pays Bas.

18 - Cf. par exemple Peter Wuss, *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*, Berlin : Ed. Sigma, 1993.

**Le découpage de l'écran comme
dispositif de mise en scène de
l'actualité : le *Soir* 3**

par Yannick LEBTAHI

Parmi la palette des procédés électroniques de l'écriture télévisuelle, le découpage de l'écran en sous-écrans devient une figure en vogue ¹. Elle semble émerger dans l'univers télévisuel français dès 1986 à l'occasion des débats organisés pendant la campagne des élections législatives. L'écran est découpé verticalement en deux sous-écrans nous permettant ainsi d'observer à la fois l'énonciateur et le destinataire, que ceux-ci soient réunis sur le même plateau ou qu'ils interviennent, en duplex, de lieux différents.

Ce procédé est réitéré ensuite de plus en plus fréquemment dans la réalisation des journaux télévisés des différentes chaînes de télévision. L'occurrence la plus significative de cette figure énonciative est, nous semble-t-il, celle du *Soir 3* où elle est systématisée pour signifier une certaine modernité électronique et médiatique et établir le positionnement "haut de gamme"

voulu par sa rédactrice en chef et présentatrice, Christine Ockrent ². Notons enfin que ce nouveau type de production de journal s'inscrit dans la tendance à la réduction des moyens humains mobilisés pour la réalisation.

Nous nous proposons donc d'examiner ce mode d'écriture télévisuelle par découpage de l'écran dans la structure du *Soir 3* sur un corpus qui comprend toutes les éditions du *Soir 3* diffusées entre le 1^{er} avril et le 7 avril 1993, avec une attention particulière pour le spécimen du lundi 5 avril.

Pour l'introduction, la voix extra-diégétique du méta-énonciateur ³ nous énonce le sommaire de l'actualité et le débat qu'elle prétexte. Simultanément se déroule un *tout en images* illustratif avec un premier découpage de l'écran. Les images défilent dans un unique sous-écran surmonté d'un bandeau horizontal. Ce bandeau abrite à sa gauche une signalétique comportant le jour et le moment de l'édition (inévitablement le "*Soir* ") et accueille le titre de l'information en noir et un sous-titre en bleu exprimant un point de vue rédactionnel.

A l'issue de ce sommaire *tout en images*, la voix extra-diégétique du méta-énonciateur introduit les deux participants

1 - Ce découpage de l'écran est notamment utilisé dans la mise en scène de certains jeux pour faire apparaître simultanément deux candidats s'affrontant dans une sorte de duel télévisé. L'écriture publicitaire utilise aussi cette métamorphose du cadre. L'écran découpé selon deux cadres verticaux, marque le plus souvent la césure entre deux espaces différents ou deux espaces-temps différents. Ces deux espaces se confrontent, s'entrecroisent et se rencontrent. La publicité la plus significative est à notre sens, celle consacrée aux biscuits *Delacre*. Le même personnage se dédouble dans deux sous-écrans figurant deux moments de sa vie, l'enfance et la maturité. Ils enfreignent tous deux leur cadre espace/temps. Un échange symbolisant la sauvegarde d'un savoir-faire s'opère entre les deux cadres, en infraction à la représentation spatio-temporelle. Si le plus souvent l'écran est césuré à la verticale, il peut l'être aussi à l'horizontale selon un découpage en trois espaces distincts comme pour l'annonce des programmes par tranche horaire, le générique de la séquence publicitaire, le générique de la météo, voir les titres génériques dans le cadre des journaux télévisés.

2 - Ariane Chemin, " Un JT haute couture ", *Le Monde*, 6/03/94, Supplément Radio-Télévision, p. 5.

3 - Le *Soir 3* est présenté par Christine Ockrent ou par Eric Cachart.

au débat du jour qui apparaissent à l'écran ⁴ selon deux variantes : soit successivement en plein écran, soit simultanément grâce au découpage vertical de l'écran en deux sous-écrans. Lorsqu'ils se situent à l'extérieur du studio, leur image peut être légendée d'un "En direct de ...".

Puis le méta-énonciateur apparaît en plein écran et lance "Bonsoir...". Il nous fait face et nous regarde "les yeux dans les yeux" ⁵. Il opère un recentrage, nous ne sommes plus dans le débat mais dans l'actualité, et introduit le premier sujet. Il annonce le reportage en nommant son (ou ses) réalisateur(s). Comme pour le *tout en images* introductif, le reportage est ouvert dans un sous-écran surmonté d'un titrage de l'information puis il passe en plein écran. À la fin du reportage, la composition de l'équipe l'ayant réalisé est incrustée dans l'image. Le méta-énonciateur réintervient en plein écran pour compléter l'information mais il réintroduit très rapidement le sujet suivant.

Après le second reportage et le retour au méta-énonciateur en plein écran, le régime énonciatif accéléré du *tout en images* est à nouveau mis en oeuvre. Les images apparaissent en sous-écran surmonté d'un titrage de l'information. Les sujets sont brefs et se succèdent sans intervention du méta-énonciateur, uniquement ponctués par un son électronique évoquant le choc de cymbales et rappelant le générique d'ouverture. Le commentaire extra-diégétique alterne entre une voix féminine et une voix masculine.

Le dispositif limite ici le rôle du méta-énonciateur pour accélérer le rythme de l'énonciation. La mise en scène revendique

la modernité des nouveaux JT tout en images (*M 6, Arte*).

A la fin de cette rubrique, le méta-énonciateur réapparaît en plein écran. Parfois il annonce une brève information faisant référence au *tout en images* qui vient d'être montré, mais le plus fréquemment il introduit le sujet du jour prétexte au débat entre les deux personnalités invitées. Puis il présente à nouveau en voix extra-diégétique le premier invité et oriente son propos de façon à lui donner la parole. L'écran est découpé verticalement. L'invité n°1 apparaît en situation d'écoute dans le sous-écran de gauche tandis que des images ciblées défilent dans le sous-écran de droite pour illustrer l'énonciation extra-diégétique. Lorsque l'invité intervient, l'image le montre en plein écran. Puis le méta-énonciateur revient en plein écran pour introduire sur le même mode, l'intervention du second invité. Cette ouverture de débat peut cependant varier, les deux invités peuvent apparaître simultanément dans leur sous-écran respectif et être présentés à tour de rôle par l'énonciation extra-diégétique.

La mise en scène du débat recourt ensuite à quatre figures :

- les deux invités sont dans leur sous-écran respectif, lorsque l'un parle, le second écoute;
- le locuteur intervient en plein écran,
- le locuteur intervient dans un sous-écran tandis que le méta-énonciateur apparaît à l'écoute dans le sous-écran opposé (en général, ce plan précède l'intervention du présentateur en plein écran);
- plus rarement, le présentateur est plein écran en situation d'écoute de l'énon-

4 - Les différents énonciateurs sont systématiquement cadrés en plan rapproché poitrine.

5 - Eliséo Véron, "Il est là, je le vois, il me parle.", *Communications* (38) - "Énonciation et cinéma", Paris, Seuil, 1983, pp. 98-120.

ciation extra-diégétique d'un invité.

Le débat consiste en l'intervention plus ou moins alternée des deux invités, arbitrée par le méta-énonciateur qui intervient en plein écran pour opérer une transition de l'énonciation d'un invité à l'autre. Ce faisant, il opère comme un médiateur interdisant l'échange direct entre les deux invités déjà enfermés dans leurs cadres respectifs.

A l'issue du débat, le méta-énonciateur enchaîne à l'image en plein écran : "Passons maintenant puisque c'est lundi, au palmarès des gens d'Alain Chabot..." Le *Soir 3* propose une rubrique hebdomadaire personnalisée afin de se positionner comme un *news magazine*. En guise de générique, le plan d'introduction est constitué de deux sous-écrans (un pour l'image et l'autre pour le texte ou pour le graphisme) surmontés du titre de la rubrique. La diffusion du reportage se fait ensuite en plein écran.

Le retour au méta-énonciateur s'effectue en plein écran. Il énonce quelques informations brèves ayant trait à la rubrique suivante. Le méta-énonciateur est un opérateur de transition entre les rubriques. L'actualité économique qui suit, est découpée en sous-rubriques (*Business Express*, *Business Confidentiel*). La mise en scène utilise un unique sous-écran surmonté d'un titrage de chaque sujet traité. A l'instar des "brèves" de la seconde rubrique, chaque information est ponctuée d'un son de cymbale électronique. La sous-rubrique *Business Confidentiel* possède son régime propre avec l'intervention à l'image de son énonciateur attitré : Christine Laborde.

Le méta-énonciateur revient en plein écran pour introduire l'ultime rubrique : le

"*Coup de coeur*" qui vise en quelque sorte à personnaliser et humaniser le dispositif électronique et positionne à nouveau le *Soir 3* comme un *news magazine*. Le reportage est exceptionnellement diffusé en plein écran sans surtitre à son ouverture.

Le méta-énonciateur réapparaît pour clore le *Soir 3* : "Florence Klein, vous parlera du temps de demain...bonsoir..." et annonce généralement le programme qui va suivre : "Et tout de suite après nous vous donnons rendez-vous avec Serge Julie et Philippe Alexandre, A la une sur la trois, à tout de suite."

Au travers de ce rapide exposé, nous pouvons souligner l'aspect dense de la structure du *Soir 3*, qui est caractérisée par une association de courtes rubriques d'actualités et d'un débat télévisé. Ce débat occupe une position centrale dans la structure syntagmatique du journal. Cette "région centrale" ⁶ lui confère, nous semble-t-il, un statut identitaire spécifique dans le dispositif qui vise à distinguer le *Soir 3* des autres journaux télévisés. Le *Soir 3* est le seul journal à systématiser un débat hors des périodes électorales. Ce débat est d'autant plus distinctif qu'il permet d'innover dans l'utilisation et la gestion de l'espace par le découpage systématique de l'écran. De plus, il investit le présentateur d'un double statut; il est tout à la fois, un méta-énonciateur et un animateur.

La structure de réalisation se modifie et varie avec pertinence selon les événements d'actualités, elle n'a donc pas un caractère rigide.

Trois formes de découpage de l'écran coexistent, tout en ayant des fonctions distinctes :

- une nouvelle représentation de l'es-

6 - Selon Bernard Leconte, "Une concentration du sens s'opère dans la région centrale d'un récit court et autonome." "La région centrale", *Les cahiers du CIRCAV* (2) - "Cinéma", 2^{ème} trim. 1992, université de Lille 3, p. 119-124.

pace du débat télévisé,

- une page générique en ouverture d'un reportage,

- un espace de diffusion de documents d'actualités.

La réalisation de l'ensemble est très codée parce qu'elle repose essentiellement sur les différentes formes de découpage de l'écran. Elle affiche de façon réflexive ⁷ une télévision d'aujourd'hui (d'actualité donc) davantage gérée par l'électronique. Le débat condense cette ostentation technique. Les protagonistes ne sont jamais réunis dans un espace identique et encore moins dans celui du méta-énonciateur. Le dispositif revendique le nouveau courant de mise en scène du débat à la télévision qui consiste non plus seulement en une "linéarité séquentielle" mais en une "organisation tabulaire de l'écran" ⁸. Ce dispositif provoque un éloignement, une pseudo prise de recul qui renvoie à un autre espace que celui du plateau. Dans le même registre, le débat cautionne un effacement du méta-énonciateur qui cède l'énonciation à deux invités (et non à un seul comme il est d'usage dans le dispositif classique du JT) qui exposent leur point de vue sur un événement de l'actualité.

La réalisation se caractérise par la mise en image des énonciateurs selon une unique valeur de plan, de face en plan poitrine. Toutefois le découpage de l'écran permet de jouer entre le plein écran avec plan poitrine et le demi-écran qui fonde alors une seconde valeur de plan, le même plan poitrine mais dont les côtés sont réduits et que nous qualifierons de plan "photomaton". Cette restriction à l'ouverture de plan assimile diégétiquement l'espa-

ce intérieur du studio et l'extérieur. Lorsque l'invité est dans les studios du *Soir 3*, il est mis en scène hors du plateau du méta-énonciateur comme s'il se tenait en liaison à l'extérieur. En d'autres termes, la mise en scène de l'intervention des énonciateurs par découpage de l'écran avec une faible ouverture de plan, les décontextualise.

L'espace du débat tend à disparaître au profit d'un espace virtuel fondé essentiellement sur de nouvelles pratiques de réalisation vidéographique et de montage informatisé. Lorsqu'il associe deux sous-écrans, le dispositif les joint bord à bord. Il annule la distance entre les deux espaces d'énonciation par leur association sur un même plan à l'écran. Cette annulation des distances participe d'une certaine idéologie de la communication. Les distances sont abolies par les nouvelles techniques de communication qui nous réunissent tous dans le même "village global", cher à McLuhan.

Cependant le découpage tabulaire de l'écran induit un mode d'écriture avec des positions énonciatives qui ne sont pas toujours recevables pour le téléspectateur. Lorsque le dispositif associe simultanément à l'image deux énonciateurs dans leurs écrans respectifs, ils nous regardent "les yeux dans les yeux" selon "l'axe Y-Y". Ils regardent aussi le méta-énonciateur, placé par le hors-champ dans notre position réceptive. Leurs regards peuvent aussi se croiser s'ils quittent l'axe Y-Y pour observer simultanément leur écran de contrôle respectif. En aucun cas, leurs regards ne donnent l'impression de se rencontrer, ce qui d'un point de vue diégétique infirme le fait qu'ils s'adressent l'un à l'autre. En fait

7 - Bernard Leconte, "La télévision regarde le télévision. A la gloire du clin d'oeil électronique de Marilyn dans Le Divan sur FR 3", *La revue du Cinéma* (463), juillet 1990, pp. 63-69.

8 - Noël Nel, *A fleurets mouchetés- 25 ans de débats à la télévision*, Paris, INA -Documentation Française, 1988, p. 121.

de débat, nous assistons davantage à un double exposé. Il arrive qu'un invité transgresse le dispositif en se tournant directement vers son interlocuteur hors-champ que l'on devine dans le même espace. Cette initiative est symptomatique de l'incommunicabilité inhérente au dispositif du découpage de l'écran. D'ailleurs, parce que

nous avons besoin d'identifier les axes logiques et cohérents du regard par l'opposition champ contrechamp, le dispositif avoue lui-même ses limites. Il ne peut faire l'économie de l'apparition en plein écran des différents énonciateurs.

**Yannick LETBAHI,
CIRCAV-GERICO,
université de Lille 3.**

Émotions énonciatives

par Bernard LECONTE

Il me plaît à penser - mais, peut-être, je me trompe - que Christian eût été amusé de me voir parler sérieusement d'un objet pas sérieux (entendons par là, comme Bourdieu ¹, "dépourvu de légitimité culturelle"). Après tout, n'a-t-il pas passé une partie de sa vie de chercheur, et avec quel succès !, à faire entrer au Panthéon académique, ceci dès les années soixante, des études sur le cinéma, alors que celles-ci n'étaient guère prisées ou reconnues au sein de l'université ?

Je travaille actuellement sur la télévision ² et, de plus, sur la partie la moins "noble" de la télévision. Alors...

J'aimerais aussi, par ce court arti-

cle, rendre un hommage au dernier livre de Christian Metz : L'énonciation impersonnelle ou le site du film ³ magnifique bouquin, plein d'exemples, d'apaisements, de jugements personnels ⁴ qui révèlent le personnage ("C'est le privilège de l'âge, me disait-il en souriant doucement, à propos de cet ouvrage, que de dire " je" et de dire ce que l'on veut dire quand on a envie de le dire").

Il me semble que ce livre recèle des trésors et qu'il a été trop peu ou trop hâtivement lu.

Soit une courte émission érotique (environ une demi-heure) diffusée sur une chaîne privée à une heure tardive : Émotions. Je vais tenter de montrer que tout dans ce produit audiovisuel - ou presque⁵ - tourne autour de l'énonciation : (" (...) l'énonciation se dissocie de l'interaction : sa deixis est simulée, ses marques principales sont les replis du texte sur lui-même'

1 - BOURDIEU, 1979.

2 - Ibid. , p.443 : "Les sujets réputés vulgaires, comme la télévision, sont bannis de la conversation bourgeoise."

3 - Méridiens-Klincksieck, 1991.

4 - METZ, 1991 *op. cit.* : Un exemple pris (presque) au hasard page 161-162: "Au début des Raisins de la colère de John Ford (1940), le camion surchargé, poussif et brinquebalant de la famille Joad pénètre dans un camp de transit où ont été regroupés des nomades forcés, victimes de la grande crise, spectacle hétéroclite et lamentable qui s'est malheureusement (c'est moi qui souligne) banalisé depuis."

Autre exemple, page suivante : "On se souvient que l'un des épisodes de Carnet de bal (Duvivier 1937), celui du médecin déchu interprété par Pierre Blanchard, est tourné pour bonne part en cadrages penchés (le procédé est très voyant et le sketch assez médiocre) (...) L'inclinaison insolite de l'image ne prétend pas traduire la façon dont le héros perçoit le champ, puisqu'il y figure lui-même (...), et pourtant, elle est en rapport évident et délibéré avec l'instabilité du personnage et la précarité de son équilibre, elle en est (un peu lourdement) la métaphore."

5 - GERSTENKORN, 1987, p. 7. : "Le champ de la réflexivité paraît, de prime abord, si foisonnant que l'on doute de pouvoir baliser le paysage. Il faut d'emblée résister à la tentation des extrêmes : la tentation minimaliste, qui tend à réduire la réflexivité aux seuls films qui parlent explicitement de cinéma; la tentation maximaliste pour laquelle aucun film (considéré globalement) ne saurait échapper à la réflexivité (mais à élargir trop cette notion, le risque est grand de la vider de toute pertinence)."

)⁶ et de ce qui me semble être son acmé : la réflexivité, c'est-à-dire "la réflexion de l'énonciation au sein de l'énoncé"⁷.

Plein écran, l'émission s'ouvre sur la représentation d'un œil langoureusement clos (elle s'achèvera par une pupille énorme - plein cadre). En surimpression et en fondus-enchaînés ("procédé que son fréquent emploi n'a pas dépouillé de toute raison-magique, de toute suggestion d'ubiquité"⁸, l'ouverture de l'émission, toute de courbes féminines constituée (bouche pulpeuse, hanches, épaules, croupes, seins, à peine perceptibles, tant ils sont détachés par une lumière rasante - corps morcelés, corps fragmentés et corps reconstitués par la magie des fondus-enchaînés⁹), et le titre de l'émission elle-même forment une première partie.

Ces éléments font office de *captatio benevolentiae*. La *captatio benevolentiae* est, disait Roland Barthes¹⁰, "une entreprise de séduction des auditeurs qu'il s'agit tout de suite de se concilier par une épreuve de complicité". Et d'ajouter : "La *captatio* a été un des éléments les plus stables du système rhétorique (elle fleurit encore au moyen âge et même de nos jours)."

1/ Présentation, 1' 10"

Elle est immédiatement suivie d'une *partitio* ; (du même Barthes¹¹ : "La *partitio*, second moment de l'exorde, annonce les divisions que l'on va adopter, le plan que l'on va suivre.") qui présente les quatre séquences qui constitueront l'émission.

6 - METZ, 1991, *op. cit.*, p. 200.

7 - METZ, 1991, *op. cit.*, p.209.

8 - METZ, 1972, p.115.

9 - VERNET, 1888, p. 82 : "Même dans l'éclatement, la surimpression garde quelques chose de la métaphore fusionnante".

10 - BARTHES, 1970, p.215.

11 - *Ibid.*

Sur des extraits de ce qui va être montré, on entend, d'une voix féminine suave et mouillée, susurrer : "Bonsoir, chers amis téléspectateurs, quelle joie pour moi de vous retrouver en compagnie d'Émotions, le magazine des caresses et de l'amour sensuel ! Mais, tout de suite, voyons à quelle sauce vous allez être mangés ce soir :

Pour commencer, retrouvons notre rubrique Caméra indiscreète avec notre ami le cinéaste amateur passionné de jolies femmes; il filme aujourd'hui pour vous, une jeune et charmante romancière passionnée par son travail. Enfin, pas que par son travail !

Avec les Impertinences de Lili Fricotine, rejoignons notre amie journaliste de charme qui poursuit, pour notre plus grand plaisir, ses investigations les plus indiscreètes, toujours émaillées, bien sûr, des corps magnifiques de créatures de rêve.

Enfin, pour conclure notre soirée, notre dernière rubrique sera Vidéo-follies, qui séduira tous les vidéastes libertins que vous êtes, en vous présentant les évolutions d'une charmante jeune femme sur sa couche.

Mais avant tout cela, dégustons ensemble une nouvelle Tranche de vie. Ce soir : Josépha, conseillère conjugale. Pour Émotions, elle a accepté de révéler la réalité d'un métier où elle est amenée, chaque jour, à consoler la détresse de jeunes épouses abandonnées. Bonne soirée ! "

Jusqu'ici, pas de surprise. On se

trouve dans le cadre d'un classicisme de bon aloi.

On pourra seulement remarquer l'aspect phatique et impliquant (essentiellement de par les déictiques employés et témoignant de replis métadiscursifs) des paroles de cette séquence et que c'est l'œil (du voyeur) qui ouvre et clôt cette partie de l'émission. Au demeurant, cette énorme (et terminale) pupille ponctuera les différentes séquences. Elle est suivie ou précédée de fondus-enchaînés, fortes marques énonciatives, car elles ne peuvent se trouver qu'au cinéma et à la télévision (ou dans sa métaphore atténuée, en photo). On notera encore à ce propos, qu'ici, contrairement à ce que l'on aurait pu penser, on ne trouve pas d'"arrêt sur l'image (qui) est une marque énonciative forte, qui ramène le cinéma à la photographie et exalte le mouvement." ¹²

2/ Tranche de vie , 5" 46'

En gros plan, en une position frontale, un très beau visage de femme qui nous fait part (d'une) de ses aventures.

Cette présentation est curieusement entrecoupée de noirs à l'écran comme si on avait voulu gommer, au montage, les hésitations d'une comédienne débutante ou bien encore, marquer l'énonciation comme le fait Jean-Luc Godard, avec Anne Wisniewski, dans *La chinoise* (1967).

"*Josépha, (noir) je suis conseillère conjugale. (noir) Pour moi la famille est très importante (noir); en fait, c'est le dialogue qui est très important. Parfois, il faut se montrer très psychologue. (noir). Il faut savoir cerner les gens tout de suite, ce qui est assez difficile.*"

À partir de là, en voix juxta-diégétique, la scène se poursuit, à l'image, sur une séance de psychothérapie conjugale au cours de laquelle l'homme du couple, iras-

cible et excédé, quitte violemment la salle en jetant avec rage une liasse de papiers sur le bureau de la conseillère conjugale. Et notre thérapeute poursuit :

"J'aime beaucoup savoir ce qu'ils sont, ce qu'ils ont dans la tête; c'est très important; pour moi, c'est primordial.

.J'ai beaucoup d'amis hommes et donc, le fait de leur parler, ça m'aide beaucoup dans mon travail. Je les connais bien - enfin, assez bien !

Moi j'aime bien la tendresse. En fait, le problème entre les hommes et les femmes, c'est la communication. Je suis très romantique, donc j'aime bien ce qui est très doux mais je n'aime pas trop juger; physiquement, je n'aime pas trop juger !"

Champ-contre-champ sur le regard complice des deux femmes restées seules dans le cabinet de consultation, sourires, moues approbatives, hochements de tête et tout se déroule très vite: Josépha fait le tour de son bureau, s'approche de sa consultante, la presse un peu, la serre contre elle, la déshabille et nos deux protagonistes se retrouvent nues et enlacées sur la table de travail (espace diégétique laborieux oblige !).

La lumière dorée du *Dernier tango à Paris* Bertolucci (1972) avec force fumigènes, angles rares, voire acrobatiques (le plus souvent en plongée ou en contreplongée agressives), sautes de lumière artificiellement présentées, faux raccords, caméra constamment en mouvement aux rythmes de l'évolution des corps (pas un seul plan qui ne soit fixe, qui ne révèle un mouvement du cadre ou un mouvement dans le cadre, voire, bien entendu, la conjugaison des deux), montage sec avec léger arrêt sur les poses les plus suggestives, semblent les points définitifs de ce segment.

Écoutons Metz : "*Les effets optiques,*

12 - METZ, 1991, *op. cit.*, p. 156.

les cadrages insolites, les sautes voulues d'étalonnage ou de timbre, les mouvements d'appareil ostensibles, les répétitions frappantes, les montages rapides, les abstentions paradoxales, les ponctuations intercalées viennent toujours briser, même si c'est sans fracas et pour peu de temps, le ronron réaliste ou merveilleux de la diégèse et des vues subjectives qui se lovent en elle. Ils matérialisent pour un instant cette "intentionnalité" propre au texte lui-même, cette intentionnalité "impersonnelle" dont parlait Paul de Man pour l'œuvre littéraire. Ce sont des avertissements sans frais lancés au spectateur, des sursauts du film qui tout à coup se désigne, se commente en direct par des exposants visuels ou sonores et, à tous les sens du mot, se reprend." ¹³

La conseillère conjugale :

"C'est vrai je n'avais jamais eu d'expérience avec une femme, mais celle-ci était, j'avoue, assez satisfaisante. Moi, je n'aime pas tout, tout de suite; j'aime bien ce qui se passe avant. J'aime bien que ça dure longtemps et que ce soit très doux, très tendre."

Commencé par un regard-caméra et une voix d'adresse au spectateur, le commentaire est ensuite effectué en "voix-je"¹⁴, "juxtadiégétique", entrecoupée d'une musique off planante et décontextuée.

La fable (et le plaisir fictionnel) se déroule donc classiquement en trois temps : l'auto-présentation de Josépha, l'action, et c'est la deuxième partie qui, nous l'avons vu, s'est enclenchée très vite et, sur le modèle du début, la chute :

"La beauté parfois, s'efface, donc j'aime bien le charme (noir).

13 - METZ, 1991, *op. cit.*, p. 165-166.

14 - CHION, 1982, p. 47-53.

15 - C'est moi qui souligne.

16 - ARISTOTE, p. 39-40.

Fleur bleue ? (noir) Je ne sais pas. Je ne sais pas trop (noir). J'aime beaucoup les caresses (noir), c'est clair... les jambes, la poitrine (noir), le ventre (noir). Ca, c'est mon secret, mon secret ! "

Par ailleurs, renseignons-nous auprès du vieil Aristote : Nous avons admis que la tragédie est l'imitation d'une action complète et entière, ayant une certaine étendue; car une chose peut être entière et n'avoir guère d'étendue. Est entier ce qui a commencement, milieu et fin ¹⁵. Est commencement ce qui, de soi, ne succède pas nécessairement à une autre chose, tandis qu'après il y a une autre chose qui de par la nature même est ou se produit; est fin, au contraire, ce qui de soi, de par la nature, succède à une autre chose, nécessairement ou la plupart du temps, tandis qu'après il n'y a rien d'autre; est milieu ce qui, de soi succède à autre chose et est suivi d'autre chose.

Les fables bien constituées ne doivent donc ni commencer ni finir à un point pris au hasard, mais il faut se conformer aux principes que l'on vient de dire." ¹⁶

Cette nette tripartition (début, milieu et fin) et l'aspect temporel limité de cette courte fable est encore un élément classique qui se poursuivra pendant toute l'émission.

Et Josépha s'anéantit dans un fondu-enchaîné qui la fait basculer dans la pupille qui marque la séparation entre deux séquences.

3/ Caméra indiscreète, 5' 43"

L'histoire : un homme filme, de son toit, une jeune et jolie écrivaine fort peu vêtue et en mal d'inspiration; elle rejoint son

amant dans la chambre qui se trouve à côté de la pièce principale; elle y est réconfortée et, nue, se remet au travail avant de retrouver les bras accueillants de l'homme qui, finalement, tire les rideaux.

On le voit, rien de plus simple

Ici, encore, un début, un milieu et une fin : le filmeur (appelons-le comme cela, bien qu'il soit impossible de discerner s'il s'agit d'une caméra S8 ou d'une caméra vidéo¹⁷) sort de chez lui (ou ce que l'on suppose être tel) par un chien-assis situé dans les étages supérieurs d'un immeuble parisien; il escalade la rambarde puis le toit qui lui est adossé et s'installe à son poste de guet, en gros plan, (permettant ainsi une meilleure identification primaire). En effet, "pour épouser un regard, il faut avoir vu le corps de ce regard."¹⁸ Ou encore, comme dit Marc Vernet¹⁹ "Apparent paradoxique : pour rabattre sur l'identification à la caméra une identification secondaire à un personnage invisible et regardeur, il faut en passer d'abord par l'identification secondaire à un personnage visible (...)."

Bruitage de rue : vrombissements de moteur, crissements de pneus, aboiements, klaxons, sirènes.

À travers le viseur de la caméra, on aperçoit, floue, au cours un travelling circulaire, la silhouette de la tour Eiffel jusqu'à ce que la caméra se braque sur l'étage d'un appartement inférieur. L'action peut commencer.

Dans *Peeping Tom* (Le voyeur, 1960) le champ de la caméra de départ est marqué par un lieu "où figurent, qua-

*drillant tout l'écran premier, les lignes de repère, croisées en médiane, de la caméra seconde"*²⁰. Ici, rien de tel; on n'entend pas le bruit de la caméra - ce qui nous ferait pencher pour l'hypothèse d'une caméra vidéo - et, plutôt que d'une caméra-arme, possédant la marque ostensible d'un viseur machiste, comme dans dans le film précédemment cité, on trouve, seulement le rectangle des bords du cadre diégétique matérialisé par de petites croix. "Michael Powell, dans son *Peeping Tom*, avait fait du regard de la caméra ce regard mortifère dont le regard à la caméra n'était que le symétrique. La caméra, comme lieu machinique de capture du vivant, serait mythiquement la Mort sous la forme du mauvais œil." disait encore Marc Vernet²¹ justement. Pas de problèmes de cet ordre, ici : on est dans le domaine du *soft*.

L'action se passe dans un appartement de trois pièces qui ont chacune leur fonction : la pièce principale, nantie de deux fenêtres est l'espace du travail (et de la monstration ostensible). Curieusement, est plantée là une caméra sur pieds, qui est raccordée à un écran de télévision et donne à voir une nouvelle image, en circuit fermé et en plus petit, des gracieuses évolutions de notre protagoniste. Ceci prend donc la forme d'un triple redoublement (1/ viseur de la caméra diégétique, 2/ fenêtre - véritable *veduta* - et 3/ écran dans l'écran). Il s'agit là, typiquement, de ce que Jacques Aumont nomme si joliment un *surcadra-*
*ge*²². À côté se trouve la chambre - une seule fenêtre - (lieu des effusions et des

17 - On notera tout de même, que le commentaire de départ parle de "notre ami le cinéaste, passionné de jolies femmes", mais que la caméra porte ostensiblement la marque JVC sur sa poignée.

18 - METZ, 1991, *op. cit.*, p.117.

19 - VERNET, 1988 *op. cit.*, p. 35.

20 - METZ, 1991, *op.cit.*, p.130.

21 - VERNET, 1988, *op. cit.*, p.25.

22 - AUMONT, 1989, p.123

babillages). Un miroir dans cette chambre découpe un cadre dans le cadre et permet, entre autres choses, de présenter le modèle à la fois de face et de dos - chose fort appréciable pour le voyeur diégétique et le voyeur qui est censé sommeiller en nous - , exactement comme dans le miroir convexe du tableau de Van Eyck qui reflète, par derrière, les époux Arnolfini et permet ainsi une vision de la scène d'un double point de vue.

En arrière-plan, la salle de bain (endroit de tous les fantasmes voyeuristes) est figurée par un arc de cercle en verre dépoli sur lequel se détachent nettement les silhouettes qui, devant ou derrière, s'y découpent.

La croisée des fenêtres, les rideaux, les cloisons : autant de caches partiels qui attisent le voyeurisme comme dans l'épisode de *La maison Tellier* du *Plaisir* de Max Ophuls (1953) où, jamais, la caméra n'entre dans la maison close.

Au moment de la fermeture terminale des rideaux, la topographie générale de l'appartement est révélée par un panoramique qui s'abîme dans la néantisation d'un fondu au noir.

Puis vient le moment des pubs, scintillantes, racoleuses : nous sommes à la moitié de l'émission. On notera, à ce propos, qu'une plage publicitaire s'étend avant notre corpus, et une autre après. Ce qui donne, dans le flux, : auto-promotion de la chaîne, pubs, 12' 39" d'émission, re-pubs, 11' 20" d'émission, pubs encore puis, de nouveau, bande-annonce pour un film programmé sur cette chaîne, le tout encadré par la marque de la messagerie (rose) qui sponsorise l'émission.

L'érotisme soft doit faire vendre, même à une heure tardive, devant un public que l'on imagine pourtant comme étant restreint...

4/ Les impertinences de Lili Fricotine, 7' 12"

Une "journaliste de charme" (cf. le prélude) - blonde, souriante, court-vêtue et canotier-canaille sur l'oreille, - , arpente l'ex-carreau des Halles en posant des questions "indiscrètes" aux passants. Ses interventions sont ponctuées métonymiquement de corps dévêtus (métonymiquement, disions-nous, car une parole appelle une situation, une attitude, un geste, une locution, une posture).

Cela donne des dialogues de ce type :

- *"Bonjour, il fait plus chaud aujourd'hui qu'hier, qu'est ce que vous avez enlevé ?*

- *Tout,*

- *Pas tout, il en reste !*

- *En dessous, tout.*

- *Et vous?* (elle s'adresse au compagnon de la passante interrogée.)

- *Moi, je mets toujours tout..*

Ou encore :

"Dites-moi, il fait chaud aujourd'hui, qu'est ce qu'avez vous enlevé par rapport à hier ?

- *La veste et les pulls.*

Et si demain, il fait encore plus chaud, vous enlevez quoi ?

- *Rien d'autre.* (ça commence mal, mais, brusquement, un mannequin nu envahit l'écran).

Et le jeu des questions-réponses continue. Au cours de cette émission, il est surtout question de vêtements et de nudité. Ainsi, par un jeu de provocation, on entend :

- *"Si je vous montre ça, (Lili dévoile son épaule) que me montrez-vous, vous ?"*

Et chacun de montrer à la caméra, avec force sourires gênés ou fous-rires ostensibles, qui une épaule, qui un mollet, qui son nombril ou une partie de son dos.

Puis, changeant de registre :

" - Si on vous demandait de vous mettre nue, devant un appareil photo ou une caméra ?

- Non... , enfin si, ça dépend pour qui, c'est toujours pareil !

- Si on ne voit pas ma tête, je veux bien."

ou encore :

"- Dans quelle tenue vous promenez-vous chez vous quand il fait chaud ?

- Nu.

- Et si votre voisine vous mate ?

- Et bien, on se mate ensemble !

- Et que ferez-vous ?

- Je frappe à sa porte; je mettrai tout de même une petite tenue.

- Et qu'est-ce-que vous lui direz ?

- Vous ne voulez pas que nous prenions un bain de soleil ensemble ?

À questions idiotes, réponses idiotes...

Ces questions "coquines", pseudo-érotiques sont coupées brusquement de représentations de jeunes femmes dévêtues, seules, à deux ou en trio. Parfois un homme se mêle à leur ébats. L'esthétique de la prise de vue de ces parenthèses est la même que celle qui prévaut au cours de la séquence consacrée à Josépha (peut-être, en un peu plus statique), aussi je n'y reviens pas.

Par deux fois, nous est présenté un sosie de Marilyn Monroe - chevelure blonde, poitrine conséquente, taille fine, sourire lippu et légère robe blanche en corolle. Et pour qu'aucun doute ne soit permis, le modèle voit sa robe s'envoler; mais, contrairement à ce qui se passe chez Wyller dans *Sept ans de réflexion* (1960) au-dessus de la bouche du métro, au cours de l'image emblématique de ce film, qui à l'époque

avait fait scandale, la robe s'envole très haut, sans être retenue et, comme aucun slip n'est porté, il apparaît très distinctement en gros plan, une pilosité blonde et étincelante.

Autre marque réflexive, un mannequin nu se contorsionne devant un moniteur TV, qui, dans un circuit fermé digne de l'abyme héraldique²³ (pirandellisme mou, mais pirandellisme tout de même) nous renvoie sa propre image, une seconde fois.

Ou encore, une jeune femme commence à se déshabiller devant un store vénitien qui fait irrémédiablement penser aux lignes d'un écran de télévision et s'avance, nue, comme la Vérité qui sort du puits, dans le rai de lumière qui est placé devant lui.

Enfin, du côté du cinématographique, il apparaît à l'écran, le preneur de son (casque, Nagra en bandoulière, portant ostensiblement le logotype de la chaîne privée) alors que, curieusement, le preneur d'images est refoulé - mais il aurait fallu là, deux caméras pour en faire apparaître une à l'écran.

Et, sur un éclat de rire, notre "journaliste" s'anéantit dans le fondu sur la pupille.

5/ Vidéo-folies, 4' 08"

Le quatrième et dernier sketch, est tout entier consacré (du point de vue de l'image) au corps d'une belle effarouchée. Je dis bien "*du point de vue de l'image*", car la bande son est surtout occupée par une voix mâle et l'on comprend fort vite qu'elle est celle d'un porteur de caméra qui, dans un jeu pervers, s'adonne aux prémices d'un voyeurisme domestique médiatisé.

En effet, tapie dans le coin d'un appartement, se tient une jeune femme ha-

23 - METZ, 1991, *op. cit.*, p.111 : "La mise en abyme, qui est la plus réflexive des constructions réflexives, n'est pas propre au cinéma, mais celui-ci a des moyens qui lui permettent de la pratiquer par des objets très divers, selon des trajets très divers."

billée légèrement, sur un lit. Sur un travelling tremblotant, marque subjective de la marche de l'homme à la caméra, on entend : *"Enlève ton chandail, s'il te plaît, que je te filme."* Molles protestations de la jeune femme : *"Encore ?"* (il doit s'agir d'une pratique courante). Néanmoins, elle obtempère. *"Le corsage, s'il te plaît !"* demande la voix masculine. La belle proteste mollement, minaude et s'exécute (très gros plan sur ses seins dénudés, avec tremblements (*"le tremblement du cadre (...) ne fait pas "film de fiction" mais "film d'actualité"* ²⁴) et mises au point aléatoires, comme s'il s'agissait d'une prise de vue effectuée par un amateur peu sûr de l'utilisation de son caméscope). Seule, à l'image, se révèle, fugitivement, l'ombre du magnétoscope sur le corps nu de sa compagne. Elle l'agiche en lui demandant : *"Tu me vois encore, tu me suis toujours ?"* Lui : *"Regarde-moi encore"*. Hors-champ; il est de nouveau sollicité quand la jeune femme se retourne vers lui et, dans un langoureux regard-caméra, lui envoie un baiser et éclate de rire. Alors lui : *"Elle en a de la chance, cette caméra !"* car presque tout se passe, justement, en regard-caméra.

Le tout est tourné en plan-séquence, avec une importante profondeur de champ, comme pourrait le faire un amateur.

La suite est facile à deviner : la jeune femme fait mine de se cacher sous les couvertures. La jupette puis le slip seront enlevés; le drap - fragile protection contre le regard inquisiteur de la caméra - sera finalement arraché et alors qu'un travelling ascendant caresse la pilosité pubienne de la jeune femme en s'y arrêtant avec insistance pour remonter, toujours en très gros plan, vers ses seins, l'on entend off la

voix féminine dire tendrement : *"Laisse ta caméra et viens vite! "*

Par un fondu-enchaîné sur la pupille emblématique de l'émission et sur la reprise, en fond, des images de l'ouverture, se déroule le générique de fin (*"Le générique, lieu de la nomination, est aussi une forme de signature conçue comme une problématique de la trace"* ²⁵) qui présente pas moins de soixante et un noms, marque d'une émission très soignée. *"Avant le film, le générique prépare le spectateur à ce qu'il va voir (...) Après, le rôle du postgénérique est de sortir le spectateur du film"* disait Saül Bass, en grand connaisseur. Dans notre cas, il est à la fois marque de classicisme et de modernité : les génériques *"sobres, austères, uniquement faits de cartons statiques portant des mentions écrites en lettre blanches, (...) étaient quasiment la règle pour la majorité des films narratifs jusqu'aux années trente. Certains réalisateurs contemporains, pour lesquels la littérature reste une référence constante (Ingmar Bergman, Woody Allen, Philippe Garrel, Jacques Rivette ou Jean-Luc Godard, par exemple) les affectionnent toujours et les remettent périodiquement à la mode"* ²⁶. Sont inscrits séparément les partenaires des différents sketches (comédiens et techniciens). Par ailleurs, mêlant, dans une grande confusion, les fonctions, les professions et les objets audiovisuels, les "auteurs" de l'émission, que l'on peut supposer être les collaborateurs réguliers sont présentés, par ordre d'occurrence, de la manière suivante : *"conception et réalisation du générique, montage, musique, directeur de la photographie, son, chefs électriciens (au pluriel), électricien (au*

24 - VERNET, 1988, *op. cit.*, p. 35.

25 - DE MOURGUES, 1994, p.13.

26 - DE MOURGUES, 1994, *op. cit.*, p.74-75.

singulier), *maquillage, coiffure, chef décorateur, accessoiristes, play-back, assistants réalisateurs et casting, assistant de plateau, assistant opérateur, stylisme, assistant régisseur, régisseur général, montage, mixage, bruitage, illustration musicale, plateaux et postproduction, moyens techniques, assistante de production, directrice de production, producteur exécutif*". Viennent ensuite une liste de seize instances répertoriées sous le titre global de "Remerciements" et un copyright signé de la chaîne émettrice et de R & A.

Que conclure, sauf à redire que chacune des séquences révèle, à bien y regarder, de fortes marques énonciatives et plus particulièrement réflexives, qui ont été mises à jour au fur et à mesure de l'analyse ?

La première, casse le discours par ses interruptions incessantes, montre ainsi son dispositif et est parsemée de modes énonciatifs. La suivante met à jour le procès de production (même s'il s'agit d'une très banale reconstitution de studio), un miroir, un écran de télévision. La troisième est placée sous le même régime que la première et révèle un écran dans l'écran, la présence d'un mythe cinématographique et un fond cathodique. La dernière, enfin, toute imprégnée de réflexivité, surtout par la voix masculine qui s'y développe et les regards-caméra appuyés, semblent être le prélude à un plaisir voyeuriste et quelque peu pervers, mais partagé.

Comme si le désir (l'*émotion*) ne pouvait se concevoir, pour être légitimé à

l'écran, qu'à travers les grandes formes de réflexivité relevées !

Je me suis beaucoup appuyé sur *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Cf. le nombre d'*opere citato* (= METZ, *op. cit.*, 1991, p. X) que l'on trouve abondamment en note de référence et je ne voudrais pas quitter cet ouvrage sans le citer un peu longuement; cela donnera un exemple des méandres de la pensée, de sa finesse, du sérieux et de l'aspect brillant, bref, de son *style* : "*On a longtemps pensé, dans un esprit militant d'avant-gardisme déconstructeur et de vaillance sémiotico-idéologique, que les "marques" ou configurations d'énonciation avaient pour effet immanquable, voire pour définition méritante, d'ébrécher le rempart de la croyance, de l'imaginaire, du dispositif. Il reste vrai que certaines le font. Mais d'autres ne sont rien de plus - et c'est déjà beaucoup - que des aspects ou des moments, moins enfouis que leur voisins de discours, du processus d'énonciation qui convoie la fiction elle-même. Ainsi, l'énonciation qui se laisse "voir" est comme un agent double : elle dénonce le leurre filmique, mais elle en fait partie. Elle a son rôle à jouer dans les films les plus convenus et les plus inoffensifs.. A force de concevoir l'énonciation comme une mise à nu de l'énoncé, accusatrice, découvreuse de honteux secrets, on avait presque oublié que cet énoncé est cela même qu'elle produit, et que sa fonction principale n'était pas de révéler, mais de fabriquer.*"²⁷ On ne saurait mieux dire...

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

27 - METZ, 1991, *op. cit.*, p. 43.

RÉFÉRENCES

ARISTOTE, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, cinquième tirage, éd. "Belles lettres", 1969..

Jacques AUMONT, *L'œil interminable - cinéma et peinture*, librairie Séguier, 1989.

Roland BARTHES, "L'ancienne rhétorique", in *Communications* (16), Seuil, 1970.

Pierre BOURDIEU, *La distinction - critique sociale du jugement*, coll. le sens commun, éd. de minuit, 1979.

Michel CHION, *La voix au cinéma*, éd. de l'Étoile, 1982.

Nicole DE MOURGUES, *Le générique de film*, Méridiens-Klincksieck, 1994.

Jacques GERSTENKORN, "À travers le miroir" in *Vertigo* (1), 1987.

Christian METZ, "Ponctuations et démarcations dans le film de diégèse" in *Essais sur la signification au cinéma*, tome 2, Klincksieck, 1972.

Christian METZ, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Méridiens-Klincksieck, 1991.

Marc VERNET, *Figures de l'absence*, Cahiers du cinéma, 1988.

Le téléphone au cinéma (2)¹

par Jacques LEMAITRE

1 - Cf. "Le téléphone au cinéma ou le halo de la communication" in *Les cahiers du CIRCAV* (1), 1991.

Il faut partir des origines, c'est à dire depuis l'invention du téléphone et du cinéma pour constater l'évolution parallèle qu'ont eu ces deux média. En effet, cinéma et téléphone sont nés quasiment en même temps (fin du XIX^e siècle) et tous deux n'ont pas eu le même essor ensuite.

Le téléphone est d'abord apparu comme un moyen de diffuser des sons (de façon monodirectionnelle) en permettant l'écoute de pièces de théâtre et d'airs d'opéra². L'administration le considéra alors comme un jouet inutile. Tandis que le cinéma fut longtemps perçut comme un simple phénomène forain.

Edison imagine de placer son kinéscope dans des salles de visionnement individuel, tandis que les premières projections se déroulent dans des théâtres et des cafés. Dans la réalisation-même des premiers films, deux conceptions traduisent ce rapport du public au privé avec Méliès qui montre des films faits en studio et les frères Lumière qui en projettent tournés à l'extérieur.

Comme pour le cinéma, dont on ne percevait pas tout d'abord les possibilités

qu'il offrait; il était difficile, concernant le téléphone, de prévoir un développement qui allait le transformer en une véritable outil colonisateur de l'espace domestique. La communication à distance, depuis la fin du XIX^e siècle, formait ainsi le ressort direct de la troisième révolution industrielle dont les prémices annoncées par ces innovations ont été longtemps négligées par les historiens et dont l'aboutissement semble être l'ère de la téléaction telle que l'envisage P. Virillio³.

Globalement, l'histoire du téléphone peut se décomposer en 4 périodes principales qui peuvent être rapprochées de celles de l'histoire du cinéma :

- 1890/1925: L'innovation ou les premières décennies du téléphone : c'est encore un objet capable de susciter l'émerveillement, mais avec un sentiment d'étrangeté.

- 1925/1945 : Le progrès social, années au cours desquelles il obtient un statut symbolique comme objet de désir de certaines classes sociales.

- 1945/1965 : La modernité; le téléphone devient un moyen de communication de masse.

- Des années 60 à aujourd'hui : le multi-média; un mode de communication quotidien auquel se rattachent d'autres média.

Ce qu'on peut constater à partir de cette parenté médiatique, outre la volonté d'un passage progressif du public vers le privé, c'est que les usages d'un système de communication sont déterminés par des stratégies industrielles et que la naissance de chacun d'eux a toujours été accompagné d'une abondante littérature qui présentait la

2 - Ex : le théâtrophone se développe à Paris dès 1881, grâce auquel on pouvait écouter des pièces de théâtre, des concerts ou de l'opéra chez soi. Des appareils sont même installés dans des lieux publics.

3 - Paul Virillio : *L'art du moteur*, éd. Galilée, 1993.

nouvelle technologie comme le prolongement d'un système existant.

Avec le téléphone, et plus tard le cinéma, de nouveaux rituels ou langages apparaissent. Marcel Proust le remarque déjà : *"Comme maintenant l'usage du téléphone était devenu courant, autour de lui s'était développé l'enjolivement de phrases spéciales, comme jadis autour des théâtres"*; ou encore, dans *La prisonnière* : *"Pendant qu'Albertine allait ôter ses affaires, et pour aviser au plus vite je me saisis du récepteur du téléphone, j'invoquai les Divinités implacables, mais je ne fis qu'exciter leur fureur qui se traduisit par ces mots : "Pas libre."*

La communication téléphonique instaurerait ses règles, voire sa propre culture, différente selon les pays. Littérature, théâtre et cinéma en témoignent en faisant de cet objet un véritable ressort dramatique dans les intrigues où il apparaît ensuite assez vite comme un stéréotype obligé.

1/ Le téléphone et le cinéma

Avant d'entrer dans le vif du sujet, cette recherche sur le téléphone au cinéma nécessite de faire le tour des approches qui ont pour thème le téléphone, pour déterminer la place qu'il occupe dans nos usages quotidiens, dans notre vie et surtout la valeur symbolique qu'il instaure lorsqu'il est mis en rapport de réflexivité avec un média de masse comme le cinéma.

a/ L'approche psychologique ou psychanalytique

Un ouvrage américain⁴ énonce dans une sorte de bilan névrotique, l'historique des relations humaines avec cet objet de communication, et surtout la relation quasi-inconsciente avec laquelle nous communiquons ainsi nos affects à travers ce média.

Partant du principe qu'il n'y aurait pas de système de négation dans l'inconscient, l'auteur constate qu'il n'y en aurait pas plus au téléphone. C'est un fait que, d'emblée, nous acceptons tout appel en y répondant (rares sont ceux qui dérogent à cette règle), sans savoir ce qu'il va nous apporter, nous demander, nous coûter. Le fait de répondre au téléphone nous implique alors dans un système d'acceptation dialogique. Le principe de cet essai serait ainsi d'opposer la réactivité du "non" (la négation) à un système d'acceptation sur lequel se constituerait le téléphone.

Pourquoi le téléphone ? Dans un certain sens, c'est la voie de la recherche idéale des certitudes métaphysiques. Il déstabilise l'identité de soi et de l'autre, en abolissant l'origine de la source énonciatrice.

C'est une menace pour la littérature. On n'est même pas sûr de son statut social; comment le caractériser ? Objet, chose banale, morceau d'équipement technologique, intensité perlocutoire ou "artwork" ?

Longtemps présenté comme la machine de la vérité, il devient paradoxalement un mécanisme de désaveu et de dénégation massif pour Freud. Le téléphone, en exemplifiant les transmissions inconscientes, repousse le drame d'une longue distance sans précédent.

Véritable synecdoque de la technologie, accepter un appel signifierait au sens lacanien, le transfert de pouvoir d'un Sujet à l'Autre.

Le coup de fil peut apparaître aussi comme un verdict, comme une sentence de mort : n'oublions pas que ce fut par son intermédiaire que le comité de la conférence de Wannsee en Allemagne, décida de la "solution finale" en 1942, initiant de ce fait le système totalitaire.

Un exemple célèbre de cet effet de

4 - Avital Ronell : *The telephone book*, university of Nebraska press, 1989.

verdict s'illustre au cinéma avec la brève conversation téléphonique échangée entre le patronat et le pouvoir dans *Octobre* d'Eisenstein (1927) où quelques intertitres nous font savoir que "*Le gouvernement a ordonné d'ouvrir les ponts et de couper les quartiers ouvriers du centre*".

Le téléphone se pose ainsi comme l'outil transmetteur de toute exécution technologique par la rapidité de sa vitesse de transmission; c'est pourquoi cette "*présence-à-distance*" comme l'a dénommé Jean-Luc Nancy ⁵ invite à s'interroger sur les rapports entre totalitarisme (fantasme du contrôle immédiat) et démocratie (la liberté à longue distance).

b/ L'approche historico-comparative du téléphone et du cinéma

Elle constitue un autre axe fondamental de recherches qui vise à décrire les inter-relations et échanges successifs qui se sont produits entre ces deux média. Elle a été initiée en Italie, par des universitaires ⁶ en 1987, en collaboration avec la Société italienne pour l'usage des télécommunications (SIP).

C'est une approche didactique qui ne prétend pas traiter de la communication de façon exhaustive mais qui vise à en décomposer le processus avec des outils conceptuels appropriés. Les auteurs voulaient mettre l'accent sur le fait que les formes de communications modernes ont remodelé notre perception du temps et de l'espace.

Son titre : *L'espace de la voix, le temps de l'image* semble le fruit d'un paradoxe à première vue, en cherchant à associer les perceptions sonores avec l'espace et les perceptions visuelles avec la temporalité. En effet, les média sonores, comme le téléphone et la radio, ont redéfini avant les

autres, l'espace contemporain en produisant l'illusion d'un anéantissement des distances. L'image mouvante cinématographique, associée au montage, a contribué à modifier notre rapport au temps, rapprochant des événements séparés entre eux (chronologiquement) pour en établir une fausse simultanéité.

La voix qui se déplace dans l'espace, séparée du corps qui l'émet, ainsi que l'image qui produit l'illusion du mouvement sont les deux aspects essentiels du processus de synthèse et de production de sens qui a été mis en oeuvre, dès le début du siècle, par l'avènement des moyens de communication modernes.

Après une étude globale du système des média, une analyse technique, économique et socio-culturelle de chacun de ces moyens a été établie afin de déterminer les relations existantes entre eux, à une période historique donnée. La compréhension d'un système et de son évolution historique est possible en s'articulant sur l'étude des transformations de ses parties. L'étude conjointe du cinéma et du téléphone montre que ce sont les deux articulations d'un système de média né à la fin du XIX^e siècle qui n'a pas cessé de se redéfinir depuis.

Le choix de deux média aussi opposés que le téléphone et le cinéma n'est pas fortuit : l'un est public, l'autre domestique; l'un est essentiellement visuel (surtout à l'origine), l'autre exclusivement sonore (plus pour longtemps cependant); l'un est dit de masse, l'autre est interpersonnel; l'un est conçu pour une consommation collective, l'autre pour un usage individuel. Ces différences radicales ont fait en sorte que ces deux média se sont placés jusqu'à présent sur deux versants opposés du système, mais le renouvellement des formes de com-

5 - *L'oubli de la philosophie*, Galilée, 1986.

6 - Peppino Ortoleva & Chiara Ottaviano, *Le vie delle voce*, SIP, 1987.

munication laisse présager une convergence des deux technologies. Leur histoire comparée semble bien être alors une clé utile à la compréhension de la communication moderne.

De nombreux échanges ont eu lieu entre eux. Le cinéma comme miroir et élaboration fantasmatique de la vie contemporaine, a incorporé le téléphone depuis ses origines non seulement comme objet de représentation et comme ingrédient dramatique, mais aussi comme instrument narratif essentiel. Certains films de Griffith et de Keaton nous le rappellent aisément⁷. Ainsi que le cinéma mélodramatique italien des années trente, baptisé "cinéma des téléphones blancs"; de même que les films noirs américains des années quarante où le réseau téléphonique semble former une toile d'araignée dans une ville labyrinthique.

On peut dire, schématiquement, que si le cinéma a représenté et documenté le téléphone (comme une somme d'archives), le téléphone a contribué à modeler la narration cinématographique d'une manière plus ou moins partielle; les récits cinématographiques s'adaptant à l'évolution des transformations du réseau téléphonique : de la représentation des "dames du téléphone" d'avant-guerre jusqu'à celle des plus récentes innovations technologiques.

Mais l'analyse historique de ces deux média ne peut se faire qu'à partir du cinéma seulement; une asymétrie apparaissant rapidement entre eux : le cinéma produisant des films, constitue en fait ses propres archives, qui ont une valeur artistique mais aussi historique et documentaire. Ils peuvent donc être étudiés par des chercheurs de différentes disciplines. Le téléphone, en

revanche est un réseau qui ne conserve que peu de traces : les annuaires sont des instruments pour les usagers et ne sont donc pas des "textes" au sens discursif. De plus, les archives des compagnies téléphoniques sont essentiellement des documents à caractère économique et technique (bien que, à ce propos, une politique récente de rattraper le temps perdu sur ce domaine, anime la direction de France-Télécom, selon les propos de Patrice Carré, responsable de la collection historique des télécommunications au CNET, qui veut redonner ainsi une identité à l'histoire des objets techniques).

Dans l'analyse d'un "texte" cinématographique, on peut mettre en évidence ce qui concerne les objets représentés (dans notre cas, le téléphone) et d'autre part, ce qui concerne le langage filmique. Les chercheurs qui ont développé cette réflexion sur le cinéma comme source historique⁸ semblent avoir défini leur domaine avec précision et fourni la méthodologie nécessaire à une telle démarche. Les films peuvent être utilisés comme documents concernant l'époque où ils ont été produits, mais aussi interprétés comme "agent de l'Histoire" (dans la terminologie de Marc Ferro) car ils ont aussi conduit à changer la société (cinéma de propagande et fausse actualité comme facteurs inconscients de changements sociaux). En bref, le cinéma a contribué à établir de nouveaux modèles de comportements (normes).

c/ L'approche sociologique (terme générique)

Elle découle naturellement de l'approche historique avec qui elle entretient

7 - voir l'article de Frank Kessler (université de Nimègue) : "Bei Anruf Rettung" publié dans *Telefon und Kultur*, Volker Spiess, Berlin, 1991, où il analyse la structure de trois films de Griffith qui incorporent le téléphone dans leur intrigue : *The lonely villa* (1909), *A woman scorned* (1911), *An unseen enemy* (1912).

8 - Entre autres, Pierre Sorlin, Michèle Lagny, Geneviève Sellier et Noël Burch, pour la France.

des rapports très étroits. Cependant elle s'appuie sur des critères qui lui sont propres (sociologie) en permettant une ouverture sémantique plus diversifiée et complémentaire pour l'observation du processus téléphonique au cinéma.

Les sources sont nombreuses à propos de la sociologie des média, des études diverses ont été réalisées à partir du téléphone; une importante bibliographie serait nécessaire ici pour couvrir le champ d'étude considéré qui va de la théorie de la communication au sens large (avec Habermas, Shannon, Peirce, Mead, Simmel) jusqu'à des ouvrages commentant des enquêtes de terrain⁹.

Téléphone et cinéma y apparaissent tout d'abord comme deux mécanismes de communication. Le téléphone concerne plutôt une communication verbale et intime entre deux personnes, tandis que le cinéma prend la forme d'une communication publique et anonyme. Au niveau d'une interrelation immédiate, on peut parler de cinéma au téléphone, tandis que de nombreux films représentent des scènes de téléphone au sein de leur diégèse.

Dans beaucoup d'entre-eux le téléphone joue un rôle important dans l'action en influençant leur déroulement narratif (abstraction faite des films dont la diégèse se situe historiquement avant l'invention du téléphone, des cas de figure pouvant toujours exister : *Deux heures moins le quart avant Jésus-Christ* (Jean Yanne, 1982)

La question qui se pose d'emblée est de savoir en quoi l'objet-téléphone se démarque alors des autres accessoires techniques qui parsèment les films qui traitent

d'une période contemporaine ?

Il nous faut porter alors une toute autre attention au téléphone dans les films, en tant qu'objet technologique que celle qu'on peut avoir pour le lave-linge, l'ascenseur, l'avion ou la voiture, etc. Car ce média s'en distingue par une fonction de communication instantanée.

C'est certainement pourquoi on le trouve si tôt au cinéma, assurant un lien verbal entre deux personnes séparées spatialement : *The lonely villa* (1909), *A woman scorned* (1911) et *An unseen enemy* (1912), trois films de Griffith qui incorporent le téléphone dans leur intrigue au niveau principal (cf. note 7). De ce point de vue, le téléphone au cinéma produit technologiquement une accélération de la communication en surmontant l'espace et le temps. Il participe à la mise en scène du suspens en assurant son ancrage dans la réalité. C'est une machine communicante qui sélectionne et organise la structure diégétique.

Ce sont donc des métaphores et des associations d'idées qui s'établissent dès qu'on commence à réfléchir sur la fonction du téléphone et sur les particularités des appels téléphoniques au cinéma. Aussi, une caractéristique majeure de ce média apparaît dans ce contexte par le fait que le téléphone offre un univers des possibles dans tout film qui l'exploite.

Pour Goffman¹⁰, la communication téléphonique au cinéma ferait l'objet d'un cadre supplémentaire (frame), différent de la communication ordinaire. Sa fonction, qui est en outre de favoriser le développement de l'action filmique et de transmettre des informations, peut devenir elle-même

9 - H. Dordick/R. La Rose, *Le téléphone dans la vie de tous les jours*, une enquête sur l'utilisation domestique, A.H. Wurtzel, C. Turner: "Fonctions latentes du téléphone : ce qui manque lorsque la ligne est coupée" (*Réseaux* (55), Les usages du téléphone, CNET, 1992). Il faut signaler aussi l'ouvrage collectif : *Telefon und Kultur* (Volker Spiess/Berlin, 1991), qui regroupe une série d'articles sur ce sujet.

10 - E. Goffman, *Façons de parler*, éd. de Minuit, 1987.

un sujet de réflexion par un phénomène de réflexivité.

La force émotionnelle qui accompagne son interruption serait source de suspense et traduirait une sorte d'asymétrie entre les participants étant donné que chacun peut l'interrompre sans que l'autre puisse intervenir (caractère doublement contingent de la communication téléphonique). En l'occurrence, une communication téléphonique peut être interrompue de deux façons : par un fait externe ou par une caractéristique immanente à la communication.

Le fait externe peut être dû à un problème technique quelconque (interruption par coupure de ligne) ou bien un des interlocuteurs est dérangé par un élément situationnel (bruit, contrainte diverse, etc.).

Le fait interne (caractère immanent) peut être intentionnel ou non; lorsque l'interlocuteur décide d'interrompre la communication explicitement ou implicitement (désaccord, gêne, embarras, malentendu, etc.) avec son interlocuteur.

L'interruption d'une communication téléphonique peut donc être involontaire (incident technique) ou volontaire (consensuelle ou stratégique).

Le cinéma utilise ce statut précaire de la communication téléphonique en proposant une situation d'identification dédoublée : le téléphone joue comme un mode de transfert qui implique le spectateur dans l'action en le faisant réfléchir sur sa propre situation de réception (chacun connaît l'utilisation du téléphone et les situations qui le caractérisent), sans que celui-ci puisse intervenir et modifier le cours de l'action (chacun sait qu'il est au cinéma). Le spectateur se trouve alors dans la posture du tiers, du voyeur, du témoin auriculaire d'un message qui ne lui est pas adressé. D'où un

jeu de postures variées pour ce dernier qui va de l'ignorance à l'omniscience, du pouvoir à l'impuissance.

On imagine donc les possibilités multiples de mise en scène du téléphone au cinéma, en prenant en compte les structurations diverses de la relation image-son.

D'après un article de Hans-Jurgen Wulff ¹¹, nous pouvons retenir certaines remarques issues de la sociologie de la communication : 1/les contextes d'apparition et/ou les conditions d'appel téléphonique au cinéma reflètent bien ceux de la réalité. 2/Le processus de la communication téléphonique s'intègre particulièrement bien au processus filmique en général, car on peut jouer avec des moyens spécifiquement cinématographiques sur sa représentation.

L'étude de l'interaction de ces deux média peut ainsi aider à mieux comprendre le processus de communication en général. Les caractères de cette interaction peuvent être spécifiés en 3 points :

1/ Le téléphone ne respecte plus le principe de co-présence spatiale.

2/ Les relations sociales ont été modifiées depuis l'apparition du téléphone.

3/ Le téléphone peut être l'objet du récit et devenir ainsi un vecteur narratif au cinéma.

Une scène ou séquence filmique peut être considérée comme élément morphologique d'un film; c'est aussi une unité textuelle qui peut être analysée comme un référent social extérieur au film. La communication filmique reflète ainsi une situation dialogique (lorsqu'il y a des dialogues) dont les composants ne sont pas spécifiquement filmiques.

Mais la structuration de l'interaction verbale est modifiée par la construction spatiale spécifique au cinéma qui n'est pas identique à celle de l'espace perceptif réel.

11 - Cf. *Telefon und Kultur* : "L'appel téléphonique dans le film".

La personne qui téléphone se trouve dans un double rapport perceptif : la communication téléphonique génère une situation de perception dédoublée, un espace perceptif (celui de l'allocuteur) différent de l'espace perceptif de l'allocutaire. La réunion des deux correspondants dans une scène cinématographique en représente la construction symbolique (par split-screen ou en champ-contrechamp).

Le rapport qu'entretient la personne au téléphone avec le contexte qui l'entoure est caractéristique de ce dédoublement symbolique : car elle est à la fois présente physiquement et absente au niveau de la participation avec son entourage. Seuls des enfants en bas âge ne connaissant pas les règles sociales implicitement liées à ce genre de situation (ou des animaux domestiques) se permettent de déranger une personne qui téléphone.

La communication téléphonique se caractérise donc par une continuité temporelle, la distanciation spatiale des communicants et par la transmission d'un message acoustique interactif ou non (cas des répondeurs, horloge parlante, etc.)

Le téléphone au cinéma stigmatise ainsi la distance potentielle qui existe entre les deux partenaires d'une communication. (Cf. *Paris, Texas* (Wenders, 1984) : la scène du peep-show entre Harry Dean Stanton et Nastassja Kinski; *Mon oncle* (Tati, 1958) : scène où Hubert (J. Tati) téléphone de son bar-musette au patron de son beau-frère et que la musique populaire envahie l'espace sonore du bureau aseptisé du directeur.)

Mais il augmente paradoxalement la possibilité de communication de chacun en faisant de son utilisateur, le maillon d'un réseau de communication presque illimité qui offre une infinité de contacts potentiels et

virtuels.

L'individu se trouve ainsi au centre d'un paradigme de situations qui font parties intégrantes d'une "réalité symbolique" qui serait la somme et le produit des situations de communications possibles. D'où la multitude de possibilités dramaturgiques offertes au cinéma par ce média.

Téléphoner, c'est appartenir au monde des communicants qui est une vaste communauté productrice d'une "nouvelle socialité" régie par une double potentialité; car si l'individu peut exercer un contrôle sur le monde, il peut lui-même être sous contrôle par ce biais. Bien entendu, la rupture de la ligne supprime ces potentialités, le sujet doit alors utiliser d'autres modalités de communication pour maintenir le contact avec le monde. C'est le motif narratif récurrent à de nombreux films catastrophes ou thrillers jouant avec la rupture de la communication.

En effet, la suppression des modes de communication (téléphone, électricité) d'un lieu est le point de départ de nombreux films de fiction : ainsi, coupé du monde, il devient isolé, d'autant plus si ce lieu était déjà isolé de par sa situation géographique.

Un rapport de relation entre l'intérieur et l'extérieur (dehors/dedans) est alors mis en jeu : l'intérieur d'un lieu étant autant gage de sécurité que d'enfermement; de même l'extérieur joue autant sur l'insécurité que sur un secours potentiel (liberté/évasion/sauvetage).

(Cf. le siège d'un commissariat : *Assaut*, J.Carpenter, 1977; ou d'une banque : *Un après-midi de chien*, S. Lumet, 1975)

Le paradigme des auxiliaires à contacter dans ce cas fonctionne comme un réseau de sécurité dans ces films. Le champ paradigmatique de l'aide comprend tous ceux que le sujet peut joindre ainsi que tous

ceux qui peuvent le joindre. Le risque majeur pour le sujet étant d'être exclu de cet espace symbolique.

D'autre part, la manipulation de cet espace constitue une atteinte à l'identité sociale d'un sujet, à son intégrité et à sa sécurité. (Cf. cas d'écoute téléphonique, d'appel anonyme, de menace, blague, etc.)

L'usage quotidien du téléphone est à la base de diverses situations narratives au cinéma; il sert non seulement à régler des actes de la vie courante mais également à établir ou approfondir des relations "psychologiques" entre les interlocuteurs. Il crée ainsi un rapport principalement basé sur la parole, sur le discours des partenaires, sur l'échange dialogique des sujets dans la diégèse.

L'utilisation du téléphone peut être un moyen d'échapper à une situation en provoquant une nouvelle; c'est alors une sorte de fuite en avant qui souligne la solitude d'un sujet ou son impossibilité à communiquer réellement dans son entourage immédiat. Le média téléphonique fonctionne alors comme un catalyseur qui permet l'expansion de certains sujets. (ex: *Nashville*, R. Altman, 1993, *La maman et la putain*, J. Eustache, 1973).

L'appel téléphonique possède une fonction instrumentale par sa nature première qui est l'annonce d'actes futurs : rendez-vous, confirmations, affaires diverses. Le téléphone n'est pas tant le substitut d'une communication *de visu* mais bien le remplacement d'une forme de communication indirecte qui est l'échange de lettres. Pour Hannes Haas ainsi "*la manie de parler a mis un terme à la culture écrite et a créé d'autres formes de sociabilité*"¹². L'auteur évoque l'exemple de la carte de

visite remplacée par un appel téléphonique qui peut remplacer la visite elle-même !

Le téléphone est donc un moyen de communication qui a créé ses propres formes de sociabilité, remplaçant le rituel de l'écrit par un autre rituel. Mais il existe des formes équivalentes entre les deux moyens de communication¹³.

La communication téléphonique obéit à certaines règles implicites qui pourraient être énoncées ainsi :

1. On ne dérange pas une personne au téléphone.
2. De par son aspect imprévu, la communication téléphonique est prioritaire par rapport à la situation contextuelle.
3. Les personnes étrangères à la communication n'ont pas à y participer.
4. Les allocuteurs sont censés s'écouter sans interruption momentanée.
5. On doit décliner son identité ou s'excuser lors d'une erreur de numéro.

C'est à partir de la transgression de ces règles que des situations narrativement intéressantes se produisent au cinéma, situations qui jouent avec les conventions en détournant des usages stéréotypés socialement.

(Cf. la caméra cachée où l'on joue beaucoup de ces procédés : quelqu'un vient nettoyer une cabine téléphonique tandis que quelqu'un d'autre est en train de téléphoner; ou bien la cabine s'enfonce progressivement dans le sol).

C'est dans ces moments de transgression et d'exagération que l'on perçoit le mieux la spécificité de la communication à distance et de ses utilisateurs.

(ex : *Play it again*, Sam H. Ross avec W. Allen), nous montre quelqu'un qui téléphone à son bureau tous les quart-

12 - H. Haas, 1988 : critique de l'ouvrage de R. Genth & J. Hoppe : "*Telephon!*", Berlin: *Transit* 1986.

13 - Citons : la rencontre de l'écrivain Pierre Lachenay et de l'hôtesse de l'air Nicole Chomette dans *La peau douce* de F. Truffaut (1963).

d'heure pour donner le numéro où il peut être joint. Le gag réside dans le fait qu'il ne reçoit jamais d'appel. Ceci traduit le comportement pathologique d'une personne qui manque de reconnaissance sociale et qui pour pallier à cela, s'invente une image symbolique valorisante à travers la télécommunication).

La notion de "portée communicationnelle" s'attache au point-de-vue de l'individu comme centre du réseau de communication; elle sous-tend aussi que l'individu est accessible par ce réseau. De nombreux films jouent sur cette inversion de la portée communicationnelle en créant un sentiment de terreur ou de dérision par l'emploi du téléphone : le thriller, le comique de situation. (ex : *Meurtre au 43ème étage*, J. Carpenter, 1977, *Ziegfeld Follies*, V. Minnelli, 1940)

2/ Les manifestations du téléphone au cinéma

Par bien des aspects, le téléphone est un instrument qui apparaît fréquemment dès le début du cinéma, tout comme l'automobile; car ce sont tous deux des objets qui fascinent comme on peut encore le voir aujourd'hui, avec les développements technologiques dont chacun a bénéficié.

Les cinéastes ont tout de suite saisi les possibilités dramaturgiques qu'il offrait : permettant à l'action de rebondir, il fut longtemps l'instrument de l'alerte ou de la dénonciation. Après Griffith, Louis Feuillade lui accorda une grande place dans ses films (*Juve contre Fantomas*, 1913) où la technique a une grande part dans l'intrigue. Jusqu'au début des années 30, le téléphone était muet (sourd! dirait M. Chiôn). Ainsi, pour montrer un téléphone en train de sonner, on faisait un gros plan de l'appareil pendant quelques secondes, pour mon-

trer le timbre vibrer sous les chocs du marteau.

Les films d'Hitchcock illustrent bien souvent cette fascination que l'on retrouve mise en oeuvre dans certains d'entre-eux :

- En 1939, *Correspondant 17* nous révèle un George Sanders, dans une scène comique, qui dicte par coeur à quelqu'un une impressionnante liste de coups de fil qu'il devra donner, terminant cette énumération par le numéro de son professeur de tango!

- Dans *L'ombre d'un doute* (1943), ce sont les enfants qui manipulent plus aisément cet appareil : la fille se moque de sa mère qui crie dans l'appareil pour mieux se faire entendre; tandis que le père s'affole devant le téléphone qui apparaît alors comme le signe de séparation entre les générations.

- En 1954, Hitchcock tourne *Dial M for murder* (Le crime était presque parfait), dont la scène pivot est construite autour du coup de fil meurtrier et de l'acheminement de celui-ci.

- Dans *La mort aux trousses* (1959), c'est la secrétaire de Thornhill (C. Grant) qui fait preuve d'une certaine maîtrise de l'appareil qui reste encore à cette époque, l'instrument de travail de l'homme d'affaires.

Hitchcock, conscient que le téléphone était un médium générateur de segments narratifs originaux, a confié qu'il voulait réaliser un film entier autour d'une cabine téléphonique : *"Imaginons un couple d'amoureux dans une cabine (...). Accidentellement, la pression de leurs corps fait que le récepteur se soulève tout seul et "décroche". Maintenant, à l'insu du couple, la standardiste peut suivre leur conversation intime. Le drame a avancé d'un pas (...). Donc, une scène de cabine*

téléphonique nous laisse, à nous cinéastes, la même liberté que la page blanche au romancier" ¹⁴.

a/ Caractéristiques principales:

- La principale caractéristique du téléphone est d'être utilisée au présent par des interlocuteurs séparés spatialement. Il relie par une jonction simultanée des espaces hétérogènes de la diégèse filmique. C'est un procédé de diégétisation qui favorise ainsi une construction spatiale symbolique. Une scène de téléphone en champ-contrechamp est un moyen de justification du montage; le spectateur circulant ainsi d'un récepteur à l'autre (les occurrences de mise en scène peuvent être très variées).

- La seconde caractéristique concerne l'invisibilité relative à cette communication à distance : le téléphone permet l'ubiquité d'un des interlocuteurs, qui peut ainsi acquérir le statut d'acousmètre. D'après M. Chion, *"Une personne qui vous parle au téléphone et que vous n'avez jamais vue est un acousmètre. L'acousmètre de cinéma est à la fois hors-champ donc en dehors de l'image, mais en même temps il est dans cette image de derrière laquelle il provient, réellement ou imaginativement. Il faut que la voix ait un pied dans l'image, dans le lieux du film. Les quatre pouvoirs de l'acousmètre sont : être partout, tout voir, tout savoir et tout pouvoir. Les médias tels que le téléphone ou la radio servent souvent dans les films à incarner cette ubiquité."* ¹⁵.

Cette invisibilité d'un des correspondants ouvre la voie à toutes formes de ma-

nipulations, si on ignore d'où il parle et son identité. Le téléphone devient ainsi l'instrument de l'anonymat qui sert souvent à mettre en scène le mystère, le mensonge, la duperie.

De plus, l'échange téléphonique s'inscrit dans un contexte dialogique spécifique dans lequel la voix des interlocuteurs bénéficie d'un statut particulier : elle peut être tout à la fois "in/off/acousmatique" et être incompréhensible (voir inaudible dans le "muet").

Je renvoie ici aux travaux de Jean Chateaubert ¹⁶ où il développe une analyse des différents matériaux sonores dans le film avec une grille d'analyse en 4 étapes, d'après laquelle il détermine les différentes configurations du son et propose une typologie des voix au cinéma. Ainsi qu'aux travaux de R. Odin ¹⁷ qui propose un système de classification construit sur un mode arborescent; également à ceux de C. Metz sur la "voix-je" en particulier, et à ceux de M. Chion sur la voix en général, ainsi qu'à Bordwell & Thompson ou Dominique Chateaubert à propos de la conceptualisation des liens entre le son et la diégèse filmique ¹⁸.

Cette utilisation des caractéristiques du téléphone a été également représentée hors du cinéma : dans la littérature policière et au théâtre (dans la tradition des pièces radiophoniques), où le téléphone permet l'ubiquité de l'oreille sans la lier nécessairement à la vue.

Deux sur la balançoire et *Dial "M" for murder*, ont été des pièces jouées à Broadway, toutes deux adaptées pour le cinéma, respectivement par R. Wise en

14 - A. Hitchcock cité par D. Sipièrre, *ibid.*, p. 479.

15 - Michel Chion, *La voix au cinéma*, Cahiers du cinéma, 1982.

16 - Thèse : *Propédeutique à une pragmatique du narrateur filmique en voix over*, 1991.

17 - Roger Odin, "A propos d'un couple de concepts : son in vs son off", *Linguistique et Sémiologie*, (6), PUL, 1978.

18 - On pourrait ajouter la thèse récente de Laurent Jullier sur *Le bruit au cinéma*, 1993.

1962, et A. Hitchcock en 1954.

La voix humaine de J. Cocteau, adaptée par R. Rossellini en 1948 dans *Amore*¹⁹ est un cas limite car il transcrit à l'écran un monologue théâtral sans rupture de point-de-vue. Nous nous limitons en tant que spectateur à percevoir les réactions et paroles de l'interprète principale (A. Magnani), sans saisir celles de son correspondant invisible pendant tout le récit. Ce paradoxe cinématographique est cristallisé par cette réplique de l'actrice qui dit à un moment du film : "*J'ai les yeux à la place des oreilles*", focalisant ainsi l'attention sur l'aspect inéluctable de cet échange téléphonique qui signifie la rupture des amants et renvoie à une solitude intolérable celle qui en est la victime. La conversation téléphonique dans cette oeuvre, annonce explicitement la complexité des rapports humains commune à tous les drames modernes.

b/Les fonctions narratives propres au téléphone

L'objet-téléphone varie selon les contextes où il se situe, son aspect technologique étant en relation avec l'époque concernée par le film, il sert aussi à caractériser ses utilisateurs par le décor environnant : rappelons la mode des téléphones blancs à Hollywood pour les stars dans les "screw-ball" comédies des années 30 ; suivie par effet de feed-back en Italie d'un genre cinématographique auquel on a donné ce nom, dans les années 30/50; ainsi que le symbolique téléphone rouge qui liait les deux présidents américain et russe pendant la guerre froide.

Nombre de films ont été réalisés autour de ces épiphénomènes de la communication téléphonique : *Fail Safe* (S. Lumet,

1963); *Dr Folamour* (S. Kubrick, 1963), etc.

Le téléphone sert à relier des lieux, des personnages et des actions. Il réunit des éléments séparés dans la diégèse. Il permet d'incorporer des éléments nouveaux dans le tissu narratif : personnages et actions. Véritable lieu commun, il a acquis un caractère de prévisibilité dans les conséquences narratives qu'il peut entraîner; il suffit de voir un personnage téléphoner pour en déduire certains rapports logiques.

En règle générale, le téléphone transmet des informations, qui vont entraîner des réactions et produire des actions. D'un intérêt essentiel comme vecteur d'informations, il permet la communication d'un certain savoir entre les personnages, mais aussi pour le spectateur qui bénéficie d'un auxiliaire informatif utile à la compréhension filmique.

De par sa rapidité d'exécution à transmettre l'information dans le monde diégétique, il peut provoquer des sortes d'accélération de la narration. Certains personnages d'ailleurs ne sont caractérisés diégétiquement que par l'usage de ce média, téléguidant les autres personnages de leur bureau, en secret.

Dans la série *Chapeaux melons et bottes de cuir* (*The Avengers*), le patron du couple du héros est présenté dans un fauteuil roulant entouré de téléphones; *Batman* quant à lui possède un bat-phone lumineux.

L'exemple canonique de ce genre d'utilisation du téléphone réside dans : *Le crime était presque parfait* où le téléphone est désigné dès le générique comme l'accusé du meurtre, puisqu'il doit fournir un alibi au meurtrier tout en programmant l'as-

19 - Une version chantée par Julia Migenes Johnson existe sous le même titre : "*La voix humaine*" de Peter Médak (1991).

sassin.

Le téléphone revêt donc certaines fonctions dramaturgiques, qui au sein du système narratif mis en place, peuvent le placer au premier plan, en en faisant l'actant principal du récit.

c/ La question des genres

Certains genres cinématographiques ou télévisuels font donc plus ou moins appel à ce média pour élaborer leur intrigue : comédies, films noirs, thrillers, espionnage et autres films de politique-fiction.

- La comédie de moeurs (screw-ball et romance italienne ou nanar français) est un miroir déformant qui reproduit les comportements, les modes, les tics caractéristiques d'une époque en leur assignant parfois un jugement implicite. A travers le téléphone, ces films ont élaboré tromperies, mensonges, malentendus et situations embrouillées comme mécanique de leur récit.

C'est ce qui se passe bien souvent dans les films de Stanley Donen où bon nombre de ces situations sont le résultat d'un appel téléphonique : *Indiscret* (1958), *Beau fixe sur New-York* (1955), *Mariage royal* (1951), *Drôle de frimousse* (1957)²⁰.

Le cinéma sentimental italien des années 30 est plus connu sous le terme de "cinéma des téléphones blancs". Voir, dans un de ces films, un personnage qui disposait chez lui d'un tel appareil, le faisait immédiatement identifier à la classe des privilégiés par le spectateur.

Ex. : *La Canzone del Amore* (Luigi Freddi, 1930), *La segretaria privata* (G. Alessandrini, 1931), *La telefonista* (N. Malasomma, 1932)

Ainsi, durant les années d'après-guerre, quand l'utilisation du téléphone

s'étendra à toute la société, il continuera encore longtemps à caractériser les différences sociales :

Le signorine dello 04 (G. Franciolini, 1955), *La signora senza camellie* (M. Antonioni, 1954), *Boccaccio 70* (sketch de L. Visconti, 1962)

Dans les films américains des années 30, alors que le son venait d'arriver, le nouveau héros de l'époque devait utiliser les nouvelles possibilités offertes par le support acoustique : le reporter fit donc son apparition dans ces films où les personnages deviennent parfois plus importants que l'intrigue elle-même. *The Front Page* (Lewis Milestone, 1931), *His girl Friday* (H. Hawks, 1940). Ces exemples contiennent tous les éléments du film de reporter de l'époque : dialogues rapides, nuances verbales excessives, jeux de mots fréquents, emploi du téléphone immodéré. Le journaliste y est décrit sommairement par une certaine éthique professionnelle, un penchant pour l'alcool et une utilisation fréquente du téléphone qui renseignent en même temps le spectateur sur ses activités en l'impliquant à ses côtés. Le téléphone est un instrument de travail pour celui-ci, ainsi qu'un mode de contrôle sur les événements. Le film de gangster qui lui est contemporain a connu un succès populaire avec le parlant également, où courses de voitures, coups de feu et dialogues laconiques sur fond de rythmes jazz étaient monnaie courante. Les appels téléphoniques s'épanouissaient, proportionnellement au succès de ces genres.

Le téléphone y remplit des fonctions narratives spécifiques : c'est le moyen d'éclaircir des relations difficiles, de faire appel à des amis ou bien de trahir des rivaux. Il s'instrumentalise pour coordonner

20 - Article de Lars Penning : *Telefone bei Stanley Donen, Forschungsgruppe Telefonkommunikation* (Hrsg), Berlin, 1989.

des actions criminelles et faire taire des adversaires. La cabine téléphonique peut devenir à cette occasion une tombe pour celui qui trahit en donnant ses associés. C'est un moyen de communication qui influence le genre en question et qui devient aussi dangereux qu'une arme à feu pour celui qui sait l'utiliser.

Le téléphone est aussi un outil de travail pour le gangster à qui il facilite la vie. Il sert au leader pour appuyer son autorité, pour faire peur au témoin ou pour mettre en scène divers alibis. Celui-ci ne connaît pas la politesse et utilise un vocabulaire plus rude que celui du journaliste : le téléphone sert à la transmission d'informations brèves et efficaces, pas au superflu dialogique.

L'appareil est à sa place sur le bureau du chef (c'est souvent le seul élément visible dessus) ou sur une table de jeux; il doit être disponible en permanence. C'est également le symbole du statut social puisque souvent les membres de la bande doivent se servir d'appareils publics pour appeler leur chef, ce qui montre ainsi leur place dans la hiérarchie.

La cabine téléphonique correspond ainsi à une sorte de topique dans l'univers du truand, comme l'hôtel, le bar, les voitures... C'est souvent le lieu qui le condamne et par lequel il trouvera la mort.

La grande ville est le lieu de la modernité, dont le gangster est le représentant tragique. Le téléphone, mode de communication moderne, s'impose alors pour combler la distance qui le sépare de ses antagonistes. Exemples : *City Streets* (R. Mamoulian, 1931), *Public Enemy* (W. Wellman, 1931) *Scarface* (H. Hawks, 1932), *Al Capone* (R. Wilson, 1959)

Le film noir reprend ces éléments de signification attachés au téléphone en les incorporant à son atmosphère sur un mode

figuratif.

Dans un univers urbain, fortement connoté par l'obscurité, le téléphone est une figure omniprésente et essentielle à la communication. La maison n'est plus une zone de sécurité mais le lieu de l'instabilité et de la menace, où le retentissement de sa sonnerie dans l'obscurité est rarement de bon augure.

La ville est un labyrinthe où les rues, les carrefours deviennent les métaphores de l'enquête que le fil du récit cherche à délier. A travers elle, le réseau téléphonique, tel une toile d'araignée transmet informations, menaces, appels à l'aide, alarmes et signaux divers... Les personnages souvent indéchiffrables, simulent, trompent ou se dérobent. Dans ces conditions, toute enquête n'est jamais vraiment conclue, car derrière chaque voix peut se cacher quelqu'un d'autre. L'instrument le plus adapté pour entretenir cet incessant double jeu est bien entendu le téléphone.

d/ Les détournements ou emplois atypiques du téléphone au cinéma

Le dispositif téléphonique permet de mettre en scène au cinéma plusieurs situations qui, d'un point de vue narratif, s'écartent de l'usage quotidien et banal auquel semble voué ce média. L'écart entre cet usage normal et ses anomalies fait donc l'objet de certaines distorsions qui produisent du sens dans des films qui en jouent explicitement : soit en l'amputant d'une de ses propriétés (en rendant le son inaudible ou en altérant les paroles), soit en le faisant intervenir dans un contexte inapproprié afin de provoquer une situation peu banale.

La première figure atypique (occurrence 0) serait l'absence de téléphone là où il devrait être. Rentre également dans ce cas de figure, l'appareil rendu inutilisable

suite à une panne ou à une rupture de ligne (absence de tonalité, fil coupé...). Le fait d'être privé de téléphone peut créer un climat dramatique dans certaines situations.

(Ex : *Le téléphone sonne toujours deux fois* (J.-P. Vergne, 1984).

L'absence du destinataire d'un appel, ou la non-réception du message montrée de façon explicite ou rapportée par un tiers, indique au spectateur l'échec d'une transmission d'information qui aura certainement des conséquences dans la diégèse.

L'invisibilité d'un interlocuteur lui permet de garder l'anonymat pour de multiples raisons ou, au contraire, d'endosser une fausse identité afin de se substituer à quelqu'un d'autre. Ex : *Meurtre au 43ème étage* (J. Carpenter, 1978).

L'écoute clandestine peut devenir le sujet même de certains films d'espionnage. Elle permet la construction d'un réseau des savoirs complexe entre les personnages.

Ex : *Du plomb pour l'inspecteur* (R. Quine, 1954), *Conversation secrète* (F.F. Coppola, 1974).

Enfin l'altération du contenu du message téléphonique autorise certains quiproquos au niveau du scénario. Les malentendus et autres incompréhensions qui en résultent permettent de faire jouer la dynamique des savoirs. Ex : *Klute* (Pakula, 1971)

C'est bien entendu par rapport à une norme que réside le sens. Les diverses variations d'un usage banalisé du téléphone permettent des effets narratifs qui mettent en jeu la distribution de l'information dans le réseau filmique. Ce sont ces usages déviants qui sont les plus utiles à la progression narrative.

L'enjeu de ces scènes de téléphone est de déjouer le schème familier auquel ce média est associé : son intervention au cinéma assure ainsi la mise en place de systè-

mes spécifiques de rétention/distribution du savoir diégétique.

3/ Perspectives de recherche

A l'instar des divers objets techniques qui font partie du monde contemporain, le téléphone est représenté couramment au cinéma. Les modalités d'approches peuvent varier selon les axes de recherches choisis (angles psychanalytique, historique ou sociologique, sémio-linguistique et cognitiviste). Il s'agit dans cette recherche d'étudier les contextes filmiques dans lesquels ce média apparaît, afin de mettre à jour les modalités textuelles qui l'accompagnent (formes signifiantes et occurrences multiples) et le jeu d'implications logico-narratives qu'il instaure au cinéma.

Il faut définir ce qui caractérise une scène de téléphone dans le discours filmique, et ce qu'elle produit au niveau de son entendement. En faisant communiquer des personnages séparés dans l'univers diégétique, elle favorise la compréhension de la configuration spatiale proposée par celui-ci. Le caractère d'imprévisibilité qui accompagne la sonnerie d'un téléphone, offre un champ des possibles d'où toutes sortes d'informations peuvent surgir, pour faire évoluer une situation dramatique. C'est un vecteur informatif qui permet de prolonger un récit de manières très variées.

Le téléphone, en tant que mode d'articulation du récit filmique, permet un redoublement du caractère fictif de celui-ci par l'abolition des frontières spatiales d'espaces disjoints diégétiquement.

C'est pourquoi la faculté de voir les deux locuteurs en contiguïté, place ainsi le spectateur en position de quasi-omniscience où il est autorisé à occuper la place d'un correspondant imaginaire : celle d'un témoin auriculaire qui correspond, de façon

21 - François Jost, *L'oeil-caméra*, PUL, Lyon, 1987.

équivalente, à celle d'un point-de-vue sonore du film ²¹. L'utilisation explicite de ce mode de communication interpersonnelle dans un système de communication plus général, permet de focaliser l'attention sur certains éléments du discours cinématographique.

Des analyses tendent à souligner le caractère interactif du son et de l'image dans les scènes de téléphone au cinéma. La prépondérance signifiante du message linguistique dans ce contexte semble induire une subordination de l'image à la bande sonore; ce serait une des marques de divergence du dialogue téléphonique par rapport aux formes dialogiques naturelles (en présence).

L'analyse communicationnelle détermine la raison de l'appel, son contenu informatif, ainsi que les stratégies discursives qui le construisent implicitement afin d'en définir les motivations profondes.

Ce qui invite à chercher ensuite en quoi l'interprétation d'une forme dialogique littérale (linguistique) d'un énoncé, amène à en traduire ses implicites et à considérer le cadre psychologique dans lequel se déroule le dialogue, ce que présuppose la pragmatique du discours. Une conversation serait un ensemble de paroles que chaque participants produiraient au titre d'une contribution ²² et dont la spécificité du temps de parole serait à prendre en compte puisque celui qui se tait dépend de celui qui parle (cela est exemplaire dans les débats politiques à la TV).

Prendre la parole doit valoir autant pour ceux qui écoutent, car c'est justifier au moins qu'on est fondé à le faire !

La linguistique classique postule qu'à un énoncé (correct ou recevable) un

sens peut être attribué sans qu'il soit nécessaire de tenir compte de son contexte d'occurrence; c'est sous-estimer la valeur énonciative de celui-ci, bien que les critères qui établissent la pertinence d'une énonciation soient variables et difficiles à formuler.

L'image filmique, par conformité au système de lecture occidentale, exerce un sens de lecture de la gauche vers la droite. La topicalisation des personnages (fonction liée au caractère textuel de tout énoncé) permet de distinguer ceux qui vont être marqués de ceux qui ne le sont pas en faisant appel aux notions de rhème (pour tout ce qui est nouveau à l'image) et de thème (tout ce qui est déjà connu dans l'image) : tout message est ainsi constitué en éléments connus (donnés) et en éléments nouveaux ²³.

La place occupée par les co-locuteurs d'une conversation téléphonique au cinéma est donc déterminante pour révéler leur caractère accentué ou non dans la structure filmique.

Le positionnement marqué ou non marqué des personnages est aussi à mettre en relation avec leur degré de dynamique communicative (DC) ou degré de contribution au développement du discours que chacun des co-locuteurs possèdent. La topicalisation des personnages (qui tient compte de leur aspect marqué et de leur apport informationnel dans le discours filmique) n'est pas d'ordre quantitative (fréquence et durée de temps de parole) mais plutôt qualitative (validité de l'information délivrée et pertinence du discours dans la diégèse); elle varie selon l'ordre de montage des plans et d'après la structure filmique proposée.

La focalisation participe aussi à la détermination du degré de Dynamique

22 -Cf. *Les maximes* de H.P. Grice

23 - Michel Colin : *Langue, Film, Discours - Prolégomènes à une sémiologie générative du film*, Klincksieck, Paris, 1985.

Communicative des personnages. Elle représente ce sur quoi l'accent est mis, par effet de zoom, travelling, gros plan ou plan rapproché, ainsi que toute forme de ponctuation d'un élément afin de lui attribuer une certaine intensité diégétique.

Elle favorise dans une certaine mesure, le travail d'identification spectatorielle par la mise en relief d'éléments accentués.

Le montage en champ-contrechamp semble être la forme la plus appropriée pour représenter un dialogue au cinéma. On y a également recours dans un échange téléphonique pour figurer les deux correspondants de façon équilibrée, mais il ne semble pas que ce soit le modèle de construction le plus courant. La scène représente alors les interlocuteurs tour à tour, ce qui la définit plutôt comme un syntagme alterné ou parallèle selon que l'image et le son y sont synchrones ou non (présence de voix off ou non). Le principe de l'alternance permet de mettre en situation de co-présence les deux allocutaires disjoints dans l'espace. Les modèles les plus utilisés au cinéma, semblent être ceux qui ne privilégient qu'un seul des partenaires avec la présence auditive du correspondant ou non. La représentation d'un seul interlocuteur provoque l'incertitude ou la curiosité chez le spectateur. Si on ne lui apprend pas qui est au bout du fil (dans le cas où il y a une réelle importance à le savoir), l'absence de représentation visuelle de l'autre interlocuteur confère un caractère unilatéral à la scène et l'unique point-de-vue proposé indique un effet de séparation marqué par rapport au champ-contrechamp classique.

Mais toutes les combinaisons sont possibles du moment que cela sert l'intrigue : champ-contrechamp, alternance variable, point de vue unique avec présence sonore de l'interlocuteur ou non, insert ponctuel sur le correspondant ou split

screen (présence simultanée des correspondants à l'image)...

Trois cas de figure peuvent apparaître dans ce type de scène :

a) Un seul des correspondants est focalisé

b) Les deux le sont également (même échelle, alternance régulière)

c) Un des deux est marqué (Dynamique Communicative plus grande)

La focalisation de l'objet-téléphone est à prendre en considération dans la mesure où elle se produit en ouverture d'une scène pour en constituer le point de départ, ou comme élément de ponctuation pour marquer un changement de séquence (rôle de transition), ou pour conclure un récit (marque de clôture).

Un film qui s'ouvre sur une communication téléphonique offre une marque énonciative non négligeable pour la suite du récit; tout dépend alors des éléments d'information échangés.

Pour conclure cette approche, on peut remarquer que la fonction principale de transfert d'informations par le biais téléphonique au cinéma, engendre un certain rapport de complicité entre personnages diégétiques et spectateurs.

Le spectateur peut soit épouser le point-de-vue des communicants au moment de l'appel, soit être informé par le récit de la teneur de l'appel.

Une classification de type genettienne peut en l'occurrence nous être utile pour caractériser ces situations :

1) Le spectateur apprend l'information au moment où elle s'échange diégétiquement (il en sait autant que le personnage)

2) Il n'en apprend qu'une partie (il en sait moins que lui)

3) Il est le seul à en prendre connaissance (il en sait plus que lui)

L'emploi de ce média dans la narration filmique implique alors un jeu avec la dynamique des savoirs qui doit rester accessible au spectateur pour qu'il puisse adhérer au système cognitif du film. Il s'agit donc de décrire le rôle de ce média dans le parcours du "savoir" mis en oeuvre par le récit filmique, en mettant à jour le cadre cognitif auquel est confronté tout spectateur au cinéma.

Jacques LEMAITRE.

PS : Je voudrais rendre un double hommage à deux êtres qui ont marqués la recherche cinématographique : non seulement par l'ampleur de leurs travaux, mais aussi par leur personnalité respective, pour ceux qui les ont connus.

La disparition subite de Christian Metz nous aura laissé pantois sur deux plans :

Sur le plan théorique, la recherche en cinéma vient de perdre son plus grand maître; car c'était avec un grand intérêt doublé d'un plaisir certain qu'on participait à son séminaire (d'ampleur internationale de par la variété de ses participants).

Sur un plan humain, connaître Christian Metz, c'était pratiquement devenir un de ses amis; la plupart des séminaires se concluant par un repas au cours duquel nous partagions le pain et le vin de l'amitié.

A noter que par un curieux effet du hasard, il n'aura jamais été question pour moi de le joindre par téléphone, vu qu'il abhorrait ce moyen de communication !

Cette disparition de la grande figure emblématique de la recherche sémiologique m'incite à évoquer celle, toute aussi dramatiquement passée inaperçue en 1988, d'un de ses "fils spirituels" : Michel Colin.

De même, suivre son séminaire de recherche, c'était aller vers "un au-delà" du cadre universitaire, vers un no man's land théorique où il faisait bon dériver en toute lucidité intellectuelle et scientifique.

Pour ces deux chercheurs, disparus dans des circonstances aussi dramatiques et dont la leçon d'humilité nous aura profondément marqués, il ne peut y avoir que du respect mêlé au chagrin de la mémoire.

**Une image cinématographique
du temps :
des traces de Canova dans
*Sandra***

par Suzanne LIANDRAT-GUIGUES

Cette réflexion aborde un aspect d'un travail de recherche consacré à l'étude des images du temps chez Luchino Visconti à travers l'un de ses films, *Sandra* (1965) dont le titre original est *Vaghe stelle dell'Orsa*.

La question du temps est immense. Cette déclaration banale n'est pas pour autant une feinte inaugurale et elle appelle aussitôt une réduction. En effet, le problème du temps au cinéma n'est pas celui du temps en général tel que les philosophes ont pu le penser. Le temps au cinéma résulte d'une élaboration. En ce sens, les images du temps produites par un film sont toutes médiatisées et percevoir *immédiatement* le temps dans ces conditions est impossible. La formule metzienne, "*monnayer un temps dans un autre temps*" ouvre la possibilité des combinaisons.

Quelles sont donc les images du temps repérées ? Ce sont d'abord des images traditionnelles, autrement dit celles du temps raconté. Mais le système narratif du film apparaît discrètement subverti par quelques procédures de disjonction entre narration et fiction qui rendent manifeste la présence de temporalités irréductibles au seul temps diégétique. L'usage du *flash-*

back, notamment, est tout à fait révélateur de ces légères dynarrations. Mais aussi les configurations d'espaces qui font se juxtaposer des temporalités différentes comme dans le rapprochement implicite entre Auschwitz et le gouffre des Balze. Certaines images actualisées dans la diégèse sont assorties d'images virtuelles décelables à travers des traces déposées allusivement.

Quelles sont ces images virtuelles ? En quoi concernent-elles le temps ? De tous les corps à corps que présente le film (matière littéraire, architecturale ou sculpturale, matière sonore ou musicale), de l'appel qu'il fait à la culture et à la mémoire historique ou cinématographique, de tout cela se dégage ce que l'on pourrait appeler une qualité particulière des images. Elle résulte d'*effets* venus de toutes ces causes réunies (corps à corps et mémoire culturelle). Ce sont ces effets qui sont appelés *images virtuelles*. Les images virtuelles n'accèdent jamais à l'actualisation, c'est-à-dire à l'existence diégétique. Elles ne sont perceptibles fugitivement que sous la forme de traces diégétisées dans le film. La trace n'est pas l'indicateur d'une présence mais d'un passage. L'image virtuelle est aperçue dans le mouvement des choses. Naît avec la trace une qualité de figurabilité terriblement concrète dont le virtuel peut ne pas apparaître. Seule la trace s'impose à nous avant qu'elle puisse être pensée comme l'attribut d'un élément représentatif. Le virtuel n'est pas dénué de sens mais il ne délivre pas un sens univoque. Selon Georges Didi-Huberman, le virtuel rend possible "*un déploiement de sens, des constellations de sens qui sont là comme des réseaux dont nous devons accepter de ne jamais connaître la totalité ni la clôture*"¹.

1 - Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Editions de Minuit, 1990, p.27.

Ces images virtuelles ne sont pas des images cachées qu'il suffirait de "découvrir" pour qu'elles apparaissent, comme le texte d'un palimpseste. Elles s'exhibent au contraire. Il ne s'agit pas non plus de phénomènes de réécriture ou d'intertextualité car il faudrait les envisager dans une vaste intersémiotité où se poseraient des questions d'incorporations de ces matières différentes autrement que selon les voies de la syntaxe ou de la grammaticalité des traces intertextuelles étudiées par Michael Riffaterre, par exemple.

Il est préférable d'aborder la question sous l'angle de l'image insérée dans l'image cinématographique en précisant que ne sont pas désignés par cette expression des inserts interrompant le récit pour montrer plein cadre une affiche ou un poster, une page de magazine ou une carte postale représentant une toile de maître, ou tout autre procédé citationnel utilisé par Jean-Luc Godard, notamment, à la même époque. L'insertion godardienne se fait en général de manière affichée. Elle se fait dans un cinéma qui s'affronte à l'*impureté* en ce qu'il multiplie l'inscription, dans le film, d'images de nature et d'origine diverses. Chez Visconti, rien de tel et pourtant il ne cesse de faire référence à d'autres formes d'expressions artistiques. L'apparence d'unité de la diégèse dans le film viscontien ne semble pas affectée par la démultiplication interne de l'image. Néanmoins, il y a une contestation de l'homogénéité de la diégèse, par le biais d'une disjonction temporelle, parce que l'image virtuelle est mise à distance de toute finalité narrative normalement attendue. Il n'est guère aisé de reverser au compte de la diégèse ou de l'éclaircissement de l'intrigue telle ou telle image virtuelle tant leur démultiplication finit par mettre en échec la visée herméneutique. La

suspension du sens qui en résulte rend sensible une qualité particulière de l'image.

A propos de suspension du sens, contrairement à la "stase" repérée par Paul Schrader dans les films d'Ozu, et à l'importance du cadre vide signalée par Noël Burch dans ces mêmes films, la profusion de l'image viscontienne ne renvoie pas à "l'unifié", ni au "permanent" ou au "transcendant". Elle échappe pourtant à la temporalité diégétique. Elle fait naître une qualité d'image qui dans ses jeux de surface renvoie à une épaisseur virtuelle qui est une figuration du temps.

La question est que l'invisibilité essentielle du temps trouve bien sa réplique dans une forme de figuration où l'image est portée vers sa limite en raison de son caractère virtuel. Il fallait faire l'hypothèse d'un temps amorphe où toutes les époques peuvent entrer en collusion, sans pour autant que l'oeuvre cède à une déliaison généralisée. Le film oscille entre le temps mathématique et chronologique de la narration et ce temps "amorphe" des images virtuelles. Du coup, ces images sont immergées dans la narration qu'elles ne contestent pas frontalement, mais qu'elles hantent durablement. Seule l'analyse opère leur disjonction; à la projection, elles sont données ensemble dans une sorte d'indistinction.

Les conditions de la figuration du temps, ayant été interrogée, il est possible d'envisager une image cinématographique du temps: celle constituée par des traces de Canova dans *Sandra*.

A partir d'un ensemble de traits singuliers dispersés dans le film, se constituent autant d'indices d'une référence virtuelle à une sculpture d'Antonio Canova qui croisent aussi d'autres traces. Il s'agit d'une référence virtuelle parce que cette sculpture n'est jamais visible dans le film. Cet ensemble de traces permet de faire naître

tre dans le film une qualité d'image qui paraît relever de la figuration du temps.

Le moyen n'est pas l'analyse séquentielle isolée, mais la prise en compte, par delà leur dissémination en des lieux variés du film, de marques figuratives, plastiques ou sonores, des détails en somme, qui attirent l'attention du spectateur et de l'analyste. Dans les limites de cet article, l'ensemble de détails étudiés a été détaché mais il serait à replacer dans une plus vaste combinaison qui ferait mieux saisir la nature complexe de ces images du temps dans le film.

L'utilisation que fait Visconti de Canova s'intègre à son travail sur les images virtuelles en général. C'est un moyen particulier d'élaborer une image du temps qui se fonde sur l'épaisseur des images que le cinéma n'a pas inventées. Il existe une mémoire iconologique du cinéma qui s'exprime dans le processus de transformation d'images appartenant aux moyens d'expression du passé. Hubert Damisch écrit dans son dernier livre que ce qu'une oeuvre représente importe moins que ce qu'elle transforme². Il ne s'agit pas de simples reminiscences culturelles mais d'un noeud complexe de références permettant la création d'une forme évanescence qui précisément ne se solidifie pas dans une forme mais qui se perçoit confusément dans une suite de transformations. Il existe une épaisseur des images cinématographiques qui résulte du croisement de ces matières diverses et qui se résout dans la création d'une forme évanescence. Il y a une oscillation entre l'épaisseur et la surface qui est au coeur de la pratique viscontienne.

Le détail

L'intérêt porté à de menus indices n'est pas nouveau. Il y a bien un siècle que le travail interprétatif s'appuie sur le détail. Dans un domaine comme la paléontologie ou l'archéologie, il n'est même question de cela : reconstituer une fresque, un monument ou un squelette entier à partir de fragments. On peut sourire ou s'émouvoir de la réflexion de Roger Caillois *"Le tesson d'une amphore brisée garde le galbe irréprochable. La statue mutilée reste vivante. Ses contours interrompus invitent le regard à les prolonger dans le vide; et l'imagination, restituant au marbre sa plénitude originelle, recrée ce qui manque avec ce qui subsiste"*³

La devise du fondateur allemand de l'iconologie, Aby Warburg, aurait été selon Fritz Saxl : *"La vérité est ensevelie dans le détail"* ou encore, selon la formule citée par Daniel Arasse : *"Le Bon Dieu niche dans le détail"*⁴. Le travail de nombre d'historiens de l'art se fonde sur l'analyse du détail car pour André Chastel, *"le détail singulier alerte et déclenche l'historien"*, même si par la suite les visées diffèrent : un Heinrich Wölfflin cherche les grandes polarités stylistiques d'une histoire de l'art, sans nom d'auteurs, tandis que d'autres depuis Giovanni Morelli jusqu'à Franco Zeri cherchent à attribuer les tableaux à tel ou tel artiste.

Un article de Carlo Ginzburg recueilli dans son livre *Mythes, emblèmes, traces*, et intitulé : *"Traces, racines d'un paradigme indiciaire"*, est placé sous le signe du mot de Warburg mis en exergue dans une autre formulation : *"Dieu est dans le particulier"*. Cet article montre comment *"la fin du XIX^e siècle a vu l'émergence si-*

2 - Hubert Damisch, *Le Jugement de Pâris*, Flammarion, 1992, p.168.

3 - Roger Caillois, *Le Rocher de Sisyphe*.

4 - Daniel Arasse, *Le Détail*, Flammarion, 1992., p.10.

lencieuse, dans les sciences humaines, d'un modèle épistémologique (ou si l'on préfère, d'un paradigme)" dont l'un des intérêts, selon l'auteur, est d'aider à sortir de l'opposition entre rationalisme et irrationalisme dans le travail interprétatif. L'article de Ginzburg dessine une analogie entre la méthode de Giovanni Morelli en histoire de l'art (dont les livres sont pleins d'illustrations de doigts des mains ou des pieds, d'oreilles ou d'ongles, détails qui trahissent aussi sûrement l'artiste que les empreintes digitales trahissent le criminel), et celle de Sherlock Holmes, telle que Arthur Conan Doyle la décrit, ainsi qu'avec la méthode psychanalytique de Freud fondée sur l'examen des petits gestes inconscients ou de tels détails visuels des rêves. Cette triple analogie repose sur l'existence de "traces même infinitésimales (qui) permettent de saisir une réalité plus profonde, impossible à atteindre autrement." ⁵ L'essai intitulé "Traces" est une tentative pour justifier une certaine manière de faire de la recherche; il met l'accent sur l'importance de phénomènes apparemment négligeables et il établit l'intérêt de connexions formelles de type microscopique dans les implications théoriques qui sous-tendent l'analyse des œuvres. Dans le domaine littéraire, Jean-Pierre Richard a orienté sa recherche vers des microlectures.

Roland Barthes a montré l'importance pour lui du "fichu de la vieille" dans tel photogramme du *Cuirassé Potemkine* et comment un simple détail produit ce qu'il appelle "le sens obtus" ⁶. Ce qui retient l'attention c'est, comme le remarque Bar-

thes à propos du sens obtus, que le détail est "indifférent" à l'histoire et à la signification de l'histoire, "cette dissociation a un effet de contre-nature ou tout au moins de distancement à l'égard du référent (du "réel" comme nature, instance réaliste)". La distinction du *punctum* et du *studium*, qui a suscité beaucoup de commentaires, a joué un rôle important dans la réflexion sur la fonction du détail en photographie et en cinéma.

Une autre attitude est celle de Pasolini à propos du "clic", notion empruntée à Léo Spitzer : Spitzer appelle "clic" - d'un mot onomatopéique et vivace - le moment de la lecture où en présence d'un détail stylistique même minime, il se passe quelque chose à l'intérieur du lecteur pour qui ce détail assume intuitivement une valeur paradigmatique, résume en lui toute l'œuvre. "Si bien que l'analyse de ce détail amène à la compréhension générale de l'œuvre, de l'auteur, ou directement à la culture de son auteur, et donc de son temps" ⁷ Cette définition est citée par Hervé Joubert-Laurencin ⁸ qui analyse de ce point de vue le rapport du personnage interprété par Anna Magnani avec ses talons hauts dans *Mamma Roma*. Qu'elle retire ses chaussures et "toute la trame du film est déjà dans ce gestus" : la prostituée qui veut s'élever échouera dans son entreprise. "Le clic est à la fois geste scientifique et mouvement créatif. Il établit cette" ligne directe" entre l'individu et la société."

5 - Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces, morphologie et histoire*, Nouvelle Bibliothèque Scientifique, Flammarion, 1989.

6 - *Cahiers du Cinéma*, n°222, 1970.

7 - P. P. Pasolini, *Passion et idéologie*, recueil de critiques littéraires écrites dans les années 1950 et paru en 1960.

8 - *Ecrits sur le cinéma*, PUL, 1987.

Traces.

Dans la scène que Visconti situe dans la citerne romaine, Gianni et Sandra, le frère et la sœur du film, enlacent leurs bras de manière insolite. Ce geste des bras ne revêt pas le caractère de gestus social noté par Pasolini. A la différence de ce qu'observe Barthes dans le sens obtus, non seulement il intrigue mais il fait se souvenir de quelque chose. Il est rapprochable d'une autre gestuelle surprenante : à divers moments du film, Sandra est, presque en perte d'équilibre, à demi allongée sur son lit dont la tête en ferronnerie déploie ses volutes dans son dos comme des ailes de papillon. A la faveur du rapprochement de ces motifs, se compose une "figure", celle de la *Psyché* sculptée par Antonio Canova qui se trouve au musée du Louvre. Le personnage est emprunté au conte d'Apulée. La figure croise donc le "thème", au sens littéraire, qui lui-même a été repris, par exemple, dans le conte de La Fontaine⁹. Thème et figure se distinguent car la fonction tropologique de la figure est justement de donner une apparence aux choses tandis que le thème est une unité conceptuelle. Mais la figure entre aussi dans un mouvement des figures. Antonio Canova a sculpté le couple mythologique d'Amour et Psyché dans plusieurs oeuvres; des peintres ont également représenté tel ou tel épisode de cette histoire, etc. La figure est donc une configuration de motifs qui s'est actualisée

dans une forme intelligible : la sculpture de Canova du musée du Louvre représentant *Psyché ranimée par le baiser de l'Amour*, par exemple.

Si cette sculpture n'est jamais présente dans le film, l'allusion à Amour et Psyché est commandée par une scène-clé dans l'histoire racontée. Le couple formé par Sandra et son mari Andrew est alors réuni au moment de la sieste. Après avoir évoqué ses souvenirs d'enfance où son frère Gianni joue un grand rôle, la jeune femme entraîne son mari dans une visite étrange à l'intérieur du palais familial. Il s'agit de retrouver les anciennes caches secrètes que les deux enfants utilisaient pour dissimuler leurs messages à l'attention des adultes composés de leur mère et de leur beau-père. Au terme de ce parcours qui conduit dans l'ancienne chambre de la mère, surgit une pendulette ornée d'un décor représentant Amour et Psyché ainsi désignés par Sandra. Dans l'espace ménagé entre les deux figurines se trouve logé un petit billet qui serait resté là depuis le lointain passé. La statuette est le pivot autour duquel tourne le dispositif esthétique imaginé par Visconti. Dispositif qui vise tout d'abord à transformer Sandra en Psyché, à postuler en Gianni un double d'Amour et à instaurer un vide entre les personnages, vide que rien ne viendra véritablement combler¹⁰, afin de lui conserver son essence particulière d'espace du secret.

9 - Selon Jean-Clarence Lambert, Apulée" était presque un écrivain à la mode. On a recensé pour les seuls XVIII^e et XVIII^e s., quelque vingt-quatre rééditions latines de son livre, quinze traductions françaises (...) on compte vingt-six opéras et romans, six cantates et cinquante-cinq compositions picturales majeures. Au siècle précédent, Raphaël Sanzio avait décoré sa maison du Borgo Nuovo d'une suite de fresques inspirées par l'épisode (...). C'est dire l'exceptionnelle présence de l'histoire de Psyché dans l'imaginaire européen..." in La Fontaine, *Les Amours de Psyché et Cupidon*, édition préfacée par J.-C. Lambert, collection "Les Inattendus", Le Castor Astral, 1991, p. 12-13.

10 - Même le manuscrit de souvenirs de Gianni est destiné à disparaître, en souvenir peut-être de ces fragments de Leopardi appelés par la critique" *Souvenirs de l'enfance et de l'adolescence*" qui

La statuette montre les deux personnages, deux bras enlacés à la taille tandis qu'ils semblent lutter au moyen des deux autres bras pour saisir un vase que tient l'un d'eux alors que l'autre cherche à s'en emparer. Cette présence d'Amour et Psyché attestée dans l'univers de la diégèse favorise l'émergence des autres associations même si elle ne recouvre pas entièrement les traces de la représentation virtuelle d'*Amour et Psyché* par Canova, puisque Gianni et Sandra adoptent une autre posture et luttent pour un autre objet qui est la possession de l'alliance de la jeune femme. La référence à ce sculpteur s'inscrit dans une lignée qui passe sans doute par le poème symphonique de César Franck, *Psyché*¹¹, dérive elle-même suscitée par la présence sur la bande son de l'œuvre pour piano de Franck, *Prélude, choral et fugue*.

Au cours de la scène de la sieste qui réunit Sandra et son mari, tandis que la jeune femme parle, s'allonge ou se déplace, les images qui la montrent et les gestes qu'elle effectue développent un au-delà de la séquence. Le corps de la jeune femme incarnée par Claudia Cardinale évoque d'autres œuvres néo-classiques d'Antonio Canova et notamment la *Vénus Italique* ou *Pauline Borghèse* en raison de la beauté du dos, de la torsion du cou, ou du pan de tissu ramené sur la poitrine.

Décoder une représentation de Psyché ou de Vénus à travers les attitudes de Sandra, suggère la possibilité d'un réseau de configurations. Aucune de ces figures n'est stable et leur juxtaposition met en échec la recherche de la signification selon le modèle iconographique ou iconologique qui fait appel à un fort principe d'unifica-

tion visant à l'étagement des niveaux d'interprétation en ce qu'il permet de dégager le sens de l'image à partir des énigmes de la représentation. Rien de tel chez Visconti où il ne faudrait pas négliger la part de la dérision dans ces évocations. Le cinéaste n'ignore pas que la statuette du baiser d'Amour à Psyché imitée de Canova est devenu un objet décoratif pour dessus de cheminée. Dans *Docteur Jekyll et Mr Hyde* de Rouben Mamoulian ou *Agent X 27* de Josef Von Sternberg, films de 1931, une réduction en plâtre du groupe du Louvre orne la chambre d'une prostituée. Dans le film, les objets en albâtre sont nombreux. Ils proviennent de l'artisanat local de Volterra, lieu du tournage. Certains reproduisent des œuvres célèbres. Prélevés sur l'ameublement des palais dans lesquels est située l'action, des candélabres, des vases, la pendule ont été choisis par Visconti.

Ces images virtuelles, constituées fugitivement à la faveur d'un épisode du film, ne sont jamais univoques. Ainsi, le geste de Gianni passant à son doigt l'alliance de sa sœur est un motif qui appartient à la pièce du dramaturge élizabéthain John Ford, *Domage qu'elle soit une putain* (que Visconti a mise en scène au théâtre). Le motif rencontre, dans ce cas, le thème de l'inceste entre frère et sœur. Il joue dans la pièce de théâtre sur l'idée de parfaite symétrie: symétrie de la posture adoptée par le frère et la sœur au moment de l'échange, symétrie de la formule qui les lie l'un à l'autre et qui est répétée par chacun. Dans la scène viscontienne, la symétrie vient des dédoublements occasionnés par les reflets dans l'eau, mais aussi de la présence virtuelle dans l'image de l'histoire d'Amour et

vraisemblablement devaient devenir un roman autobiographique jamais écrit. Leopardi a aussi rédigé un "Journal du premier amour".

11 - Le compositeur est présent sur la bande son du film par l'écoute de la pièce pour piano *Prélude, choral et fugue* mais aussi par la partition sur le piano visible à l'écran.

Psyché. L'iconographie du mythe insiste sur la jeunesse commune aux deux personnages. Leur ressemblance est souvent accentuée par une féminisation des traits d'Amour. Les diverses représentations en peinture comme en sculpture ou dans l'œuvre gravée font que les deux personnages échangent leurs attributs, mêlent leurs traits les plus distinctifs. C'est le cas du détail des ailes (dans le groupe du Louvre, Canova n'a pas doté Psyché de ses ailes mais elles existent dans une variation qui se trouve à New-York) mais aussi de la position couchée qui caractérisent tantôt l'un tantôt l'autre comme si l'essentiel était en définitive la ressemblance postulée. Un tel échange se retrouve dans le film par exemple lors de la scène dans la chambre de la mère où Gianni est couché au pied de sa sœur et où l'on retrouve le geste des bras enlacés suivant un autre mouvement. La pose inverse les signes par rapport à d'autres moments du film où Sandra est à moitié allongée sur un lit. Ainsi la référence à *Amour et Psyché* se déduit-elle plus qu'elle ne s'affiche par le moyen de ces traces qui engendrent leur propres variations. Le maniement de la bague entre, lui aussi, dans un réseau de configurations. Outre la référence à John Ford, il croise, par exemple, la figure du mariage mystique de sainte Catherine mais aussi des représentations maniéristes de l'École de Fontainebleau en raison du mouvement des mains et de la valeur érotique de l'anneau.

D'une part, ces images sont prises dans le mouvement cinématographique, soumises à la dissémination. D'autre part, à ce processus syntagmatique s'ajoute la perception paradigmatique d'un triple recouvrement culturel. Au niveau du détail, ce peut être le geste des mains maniant un anneau. Au niveau du thème, la relation frère-sœur évoque la longue série littéraire des

"enfants terribles" et de l'Eros philadelphe qui passe par d'Annunzio (*Forse che si, forse che no*), Thomas Mann (*Sang réservé*) ou Robert Musil sans oublier Roger Martin du Gard (*Confidence africaine*) et tout un pan de la littérature fin de siècle. Mais l'inceste comme la relation frère-sœur, c'est aussi l'Orestie, Sophocle et l'histoire des Atrides. Au niveau stylistique, le néo-classicisme de la sculpture du Louvre rencontre les autres réalisations de Canova, les sujets de prédilection de cette école, ses Vénus, ainsi que d'autres personnages, mythologiques ou non. L'art néo-classique est lui-même un art de la répétition, imitation des figures et des sujets de la statuaire antique. L'ensemble fait jouer l'image et la diffracte non pas tant en une polysémie qu'en des possibles fondés sur le travail de la mémoire (mémoire du film dans son déroulement, mémoire extérieure au film par les références culturelles auxquelles il ouvre).

En même temps, cet assemblage impressionnant est très lâche, fait de déliaisons, en vertu du caractère virtuel de ces démultiplications qui, bien que soumises à l'injonction impérative du détail, n'en conservent pas moins leur caractère aléatoire en raison du travail de la mémoire. Cet assemblage ne s'impose pas non plus comme structure interprétative car le procédé viscontien implique que l'on passe d'une configuration à une autre sans qu'aucune ne soit déterminante. L'ensemble seul par sa mobilité est pertinent.

Au cours de la dernière soirée du film, le frère et la sœur s'affrontent. Les paroles et les gestes sont violents. Gianni déclare son sentiment à sa sœur qui le repousse. Le jeune homme menace de se donner la mort. Le plan s'achève par un *zoom* sur la pendule d'*Amour et Psyché* qui reparait. Visconti commente ainsi ce moment :

"Lorsqu'on reste sur la statuette de l'Amour et de Psyché, j'avoue que ce n'est pas très beau, je ne l'aime pas. Mais ce n'est tout de même pas un symbole. C'en est presque devenu un, et cela m'énerve énormément. Je voulais simplement montrer la commode d'où ce garçon sort des pilules de somnifères, comme un enfant qui joue et qui dit: "J'ai recueilli tout ça dans la maison, regarde, il y en a vingt." C'est ridicule, non ? Il avait préparé cette commode et la mort dedans. Malheureusement, après la sortie du comédien, le plan est symbolique. Et je n'aime pas ça. Mais je ne pouvais plus couper." ¹²

Ce que recherche le réalisateur en effet, ce n'est surtout pas une figure de remplacement ou d'identification par laquelle un objet vaudrait pour quelque chose d'autre comme dans le symbole. Le refus du symbolique est suivi dans la phrase du cinéaste par la réflexion sur la collection de médicaments rassemblés par Gianni, comme si à ce refus du symbolique faisait automatiquement suite dans l'esprit du cinéaste la revendication de l'effet d'accumulation et de démultiplication. Le *zoom* correspond d'ailleurs à une mise en mouvement autant qu'à un changement d'échelle. Il autorise le passage imaginaire du proche au lointain, la traversée des apparences.

En effet, toute la mise en scène du film invite à penser la superposition des images. Il faut donc envisager la fonction d'Amour et Psyché relativement à cet ensemble. Si le conte d'Apulée est inscrit à l'intérieur d'une oeuvre dont le titre est *Les métamorphoses*, la statuette du film parti-

cipe d'un ensemble de "métamorphoses" qui pour être virtuelles n'en sont pas moins perceptibles.

Glissements

Frappe d'abord la modulation autour du motif d'Amour et Psyché qui passe aussi par des variations à partir de poses empruntées à d'autres oeuvres du corpus iconographique du mythe. Ainsi, la manière dont Amour incline sa tête sur l'épaule de Psyché tandis que sa main gauche vient ensermer la seconde épaule de la jeune fille est imitée par l'attitude de Gianni enlaçant sa soeur à la fin de leur entrevue au fond de la citerne. Cette gestuelle se trouve notamment illustrée par un autre groupe de Canova qui est aussi au musée du Louvre. Les représentations picturales d'Amour et Psyché sont nombreuses et ajoutent à cet édifice leurs propres variations ¹³.

Par ailleurs, l'histoire de Psyché croise également celle de Pandora qui, dans certaines représentations iconographiques, est dotée d'attributs comparables à ceux de Psyché. Le geste de Sandra ouvrant le petit coffre contenant les clés de l'appartement de la mère évoque fugitivement cette autre figure mythologique.

La démultiplication des références et des variations autour de détails remarquables s'accorde avec le propos du film qui ne cherche pas à donner une interprétation unique des divers personnages ou événements qui le composent. Sandra suscite de nombreux rapprochements mais ne coïncide durablement avec aucun. Elle est, à chacune de ses apparitions, inscrite dans le scintillement de ses modulations passées et

12 - *Cahiers du Cinéma* n°171, oct. 1965, p. 44-46.

13 - Ainsi Jacques Lacan voit-il dans le tableau de Jacopo Zucchi, L'Amour et Psyché (1589), un croisement avec Judith et Holopherne, Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre VIII, le Transfert*, année 1960-61, Seuil, 1991, p. 262-263)

à venir. Elle est à la fois l'image de la femme étrusque selon que l'on s'applique à trouver cette ressemblance dans sa coiffure de la scène de la citerne mais elle évoque dans ce même lieu, Mélisande lorsqu'elle se penche sur l'escalier et en raison de l'anneau comme de la présence de l'eau. Ailleurs elle est Electre pour sa fidélité au souvenir du père. Elle est la femme des années 1960, mais elle est aussi une Vénus de l'époque néo-classique imitation de la statuaire antique. Les traces perceptibles n'impliquent ni la reconstitution ni l'identification du personnage ou de l'événement avec le référent culturel envisagé. Sandra tout entière se constitue en image du temps. Cette image du temps ne relève pas seulement de la multiplicité mais aussi du jeu entre visible et invisible. Tout se passant comme si le temps qui d'ordinaire n'est pas visible "avait besoin de corps pour montrer sur eux sa lanterne magique".

Cet effet de superposition est remarquable car il inscrit les images du film dans un ailleurs que seule la mémoire permet de parcourir en tous sens, au risque du dédale. Une actualisation comme la pendule et son ornement de statuettes se double des images virtuelles suscitées par les détails de la représentation qui sont nombreuses, comme sont nombreuses les sorties extra-diégétiques qu'elles autorisent (les images sonores y participent même si elles ne sont pas envisagées ici). Le procédé viscontien est tel que toute référence, entrevue par le moyen de la trace qu'elle a laissée dans telle image entre dans le jeu des virtualités qui constitue la part la plus intéressante de la composition élaborée par le film.

Qualité d'image

Dans ces images, domine l'effet de la persistance mémorielle sous forme de tra-

ces, d'impressions visuelles (mais aussi sonores). La disparité de ces traces n'aboutit pas à la reconstitution d'une totalité cohérente comme le fait le travail de l'archéologue ou l'interprétation iconologique. A l'inverse d'un mouvement convergent vers une représentation unique naît une *structure ir-radiante et dynamisante* à partir de centres névralgiques multiples.

Ces centres névralgiques sont constitués par des détails; ces éléments ont leur gesticulation propre qui éveille la mémoire par un stimulus émotionnel. Sous l'action de la mémoire mais aussi par le jeu des associations se produit dans la conscience du spectateur un *réassemblage d'images à l'état latent*. On pourrait reprendre terme à terme les expressions qu'utilise Roger Caillois lorsqu'il parle de la structure cristalline: "*Comment en effet ne pas s'apercevoir que la bizarre situation de ces images entre la virtualité et la réalité, leur existence latente et en quelque sorte en solution est analogue à ces états si instables étudiés en chimie sous le nom de phénomènes de sursaturation, où à une excitation minime, mais bien définie, se condense et apparaît, comme s'il surgissait de rien, un précipité de l'invisible substance dissoute ?*"¹⁴

La première caractéristique de ces images est leur *précarité*; elles sont aléatoires car elles dépendent entièrement des capacités du spectateur à effectuer leur réassemblage (disponibilité, culture...). Il se créerait donc dans l'esprit du spectateur, pendant qu'il assiste à la projection du film, toute une stratification *du souvenir*, "*l'opération de la lecture consistant peut-être d'abord à replier en plans superposés, comme une pièce d'étoffe, tout ce qui est fourni de matériaux le long d'une série li-*

14 - *La Nécessité d'esprit*, Gallimard, 1981, p.129.

néaire."¹⁵ Il faut donc que les impressions que met en branle tel détail persistent dans l'esprit. Parmi les autres caractéristiques des ensembles ainsi constitués on retiendra d'abord leur aspect *allusif, flou*, puis leur *élasticité*; en eux règnent en effet l'inachèvement (le flou) et le glissement d'images les unes dans les autres (l'élasticité). Ils ont le caractère à la fois flou et tenace de l'anticipation, du regret et du souvenir. Il y a non seulement engrangement dans la mémoire

mais aussi travail actif de l'esprit sur le matériau retenu. C'est ainsi que par le glissement des images, leur superposition comme dans les plis d'une étoffe, est produite une qualité particulière des images, une sorte d'irisation qui leur donne les couleurs du temps.

**Suzanne LIANDRAT-
GUIGUES.**

15 - Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Corti, 1980, p. 240.

Ah, les salauds !

par Jean-Louis LEUTRAT

Quand tout s'est obscurci, règne l'éclairement sans lumière qu'annoncent certaines paroles."

(Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre* ¹)

Plus d'une fois le visage crevassé d'un homme au bord de la mort a occupé un écran de cinéma ou de télévision. L'acteur, car il s'agit de lui autant que du personnage, est à la fin de sa vie, épuisé. C'est sa dernière apparition. Quelques mois après il ne sera plus. Il a beaucoup vécu, ses yeux sont enchâssés dans les plis d'une chair ravivée par les expériences, la succession des jours qui arrive à son terme, et vraisemblablement l'alcool. Eddie Constantine, dans *Allemagne 90 Neuf Zéro* de Jean-Luc Godard, rappelle non seulement celui qu'il fut dans *Alphaville*, mais aussi Buster Keaton tel que le montrait *Film* de Samuel Beckett et Alan Schneider. Coïncidence, ces deux oeuvres datent de 1965. *Film* porte le deuil des années 1920 quand le burlesque et tout le cinéma (par conséquent Keaton) étaient encore jeunes; l'acteur rase les murs d'une ville qui semble d'abord dévastée comme

celle d'*Allemagne année zéro* (1948). *Alphaville* décrit un futur où les dictionnaires seront purgés et l'amour une vieilleries en passe d'être oubliée. L'idée de Godard est de faire revenir dans *Allemagne 90* le personnage de Lemmy Caution en prenant en compte ce qu'a été l'Histoire des hommes et ce que le temps a inscrit sur le corps d'Eddie Constantine. En 1965, Keaton préfigurait Constantine et *Alphaville* l'Allemagne des années 1990. *Allemagne 90* porte la trace de ce qui est plus qu'un regret et qui renvoie de nouveau aux années 1920 quand le communisme était encore jeune, que l'on pouvait associer les mots Russie et Bonheur et qu'Eisenstein devenait Sa Majesté Eisenstein... Tel est le noeud d'intrications temporelles dont est constitué le film de Godard. A travers ce travail délicat sur le temps, l'Histoire et les corps, il est possible de voir s'exprimer une éthique.

Que faut-il entendre par là ? D'abord, une attitude qui "s'inscrit en faux contre l'indifférence, l'arbitraire et le laisser-aller" ² et où assez mystérieusement le politique et le poétique se rejoignent. Plus que de porter un jugement il s'agit d'entrer dans un combat, de créer pour ce combat grâce à l'oeuvre la possibilité même d'exister. Il y a deux sortes de combats, comme l'explique Gilles Deleuze, le combat-contre et le combat-entre: "Il faut distinguer le combat contre l'Autre, et le combat entre Soi. Le combat-contre cherche à détruire ou à repousser une force (...), mais le combat-entre cherche au contraire à s'emparer d'une force pour la faire sienne. Le combat-entre est le processus par lequel une force s'enrichit, en s'emparant d'autres forces et en s'y joignant dans un

1 - M. Blanchot, *L'écriture du désastre*, Gallimard, 1980, p. 62.

2 - André Jacob, "Éthique" in *Encyclopédie philosophique universelle*, vol. 2, t. 1 Les Notions philosophiques, PUF, 1990.

nouvel ensemble, dans un devenir."³ L'éthique, au sens où nous l'entendrons, réside donc dans l'entremêlement de ces combats.

Allemagne 90 engage un combat contre ceux pour qui Karl Marx et le devenir révolutionnaire des hommes sont enterrés ("*Heureux non-anniversaire*"), que ce soit en Allemagne ou dans le monde, c'est-à-dire les représentants du capitalisme international, ses serviteurs, ses adorateurs, les Maîtres du Monde qui envisagent comme avenir sinon l'auto-destruction de l'humanité, du moins son décervelage. Il engage aussi un combat contre l'oubli des camps de concentration et de ceux qui furent décapités à la hache, torturés, mutilés. Il engage un combat contre la germanisation des Etats-Unis et l'américanisation de l'Allemagne de l'Ouest, contre l'hégémonie du système américain considéré comme la menace la plus dangereuse dans notre monde, à commencer pour le cinéma. Telle est la part de discours non ambiguë du film, celle qui n'est pas par nature destinée à lui donner les qualités d'une grande oeuvre, mais qui du moins le dote d'un point de vue et d'une dignité. Serge Daney dit que c'est un "*film habité. Sans creux, ni temps morts. Habité par son sujet...*"⁴

Un carton "*Topographie de la terreur*" résume cette dimension du film. L'expression demande explication, même si l'on peut deviner à quoi elle renvoie. En 1985, un groupe de Berlinoises de l'Ouest s'émut auprès du maire de la ville de ce que le terrain où se trouvaient les organes de décision du troisième Reich fût laissé à l'abandon ou menacé d'usages destinés à le banaliser. Les bâtiments qui occupaient ce périmètre important, fortement endommagés par les bombardements et les combats,

avaient été pour la plupart détruits après la guerre. Même l'ancien musée d'ethnologie, restauré en partie et réutilisé comme musée de la Préhistoire et de l'histoire ancienne, fut démoli en 1963. Sur ce terrain vague, on projeta d'établir un hélicoptère, image parfaite de la *tabula rasa*. La façade arrondie du musée d'ethnologie faisait l'angle de la Königgrätzer Strasse et de la Prinz-Albrecht-Strasse. Au numéro 8 de cette dernière la Gestapo avait installé ses bureaux. Tout à côté, au numéro 9, l'hôtel Prinz-Albrecht était le quartier général de la *Reichsführung SS*. Un musée consacré à la conservation des traces de sociétés en voie de disparition est donc devenu, ainsi que son voisinage, le siège de ceux qui organisèrent la disparition de communautés entières définies par l'appartenance politique, l'ethnie, la confession ou les comportements sexuels. Une fois la seconde guerre mondiale achevée on voulut faire disparaître de la carte de Berlin-Ouest la moindre trace matérielle du passage des nazis. Il revint donc à quelques obstinés de ramener au jour les fondations des bâtiments détruits grâce à un travail de fouille qui pourrait être dit archéologique s'il ne concernait des vestiges vieux d'une quarantaine d'années seulement. C'est ainsi que sur l'emplacement du 8 Prinz-Albrecht-Strasse furent exhumés des murs et des bacs rectangulaires aux parois recouvertes de carreaux blancs: s'agissait-il de lieux de torture ou de cuisines, l'incertitude demeure, apparemment. Un petit bâtiment les recouvre et les protège. On y installa en 1987 une exposition temporaire qui porte le nom de *Topographie des Terrors* et qui doit à l'affluence des visiteurs de ne pas avoir disparu. Godard témoigne de cela; son combat contre est aussi un combat pour.

3 - Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Editions de minuit, 1993, p. 165.

4 - Serge Daney, *L'exercice a été profitable, Monsieur*, P.O.L., 1993, p. 359.

L'explication est assez longue pour quelques plans (le carton et deux vues de l'espace nu et désert où régnèrent les maîtres de l'Allemagne nazie et où souffrirent tant d'êtres humains); elle est nécessaire pour apprécier leur poids exact mais pas pour ressentir leur charge émotionnelle. Au spectateur qui ne dispose pas de l'explication reste le texte du carton qui se suffit à lui-même et qui irradie autour de lui. Jean Narboni, dans son essai sur le film, donne l'exemple du plan consacré au souvenir de deux jeunes gens, Hans et Sophie Scholl, exécutés pour avoir distribué des tracts anti-hitlériens : il s'agit d'une rose blanche, "image d'une très grande beauté, à laquelle il me faut consacrer pas moins d'une page d'écriture pour essayer (telle une fleur japonaise trempée dans l'eau pour qu'elle s'épanouisse) d'en restituer, et sans doute diluer, la force d'évocation." ⁵ Dans ce cas particulier, l'explication réside dans le fait que le groupe d'étudiants auquel appartenaient les deux jeunes gens portait le nom de "Rose blanche".

Dans *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, Serge Daney prend l'exemple de la guerre du Golfe et des étudiants de cinéma qui découvrent cette guerre à la télévision. L'absence de contre-champ dans la vision proposée du conflit est pour lui une absence de pensée sur le sujet, c'est-à-dire une absence de réflexion militante. Alors il faut rappeler aux étudiants que le cinéma a fait "cadeau" à notre siècle d'instruments pour penser qui s'appellent montage, gros plan ou champ-contre champ. C'est ainsi que *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais a donné à ses spectateurs le "sentiment de fierté à disposer, malgré tout, du cinéma, seul art capable de se tenir avec dignité au niveau d'un

tel événement, d'informer et de former." ⁶ On a pu dire que le travelling est affaire de morale et que le "point de vue" est quelque chose qui existe au cinéma. Le formule de Godard est aux yeux de Daney "un de ces truismes sur lesquels on ne reviendrait pas. Pas moi. En tout cas."

Dans les années 1960, Godard place Resnais très haut. Il a été impressionné par *Nuit et brouillard* et *Hiroshima mon amour*. L'idée d'un film sur les camps de concentration l'obsède. Il en parle dans *Une Femme mariée*, mais il y revient dans *Histoire(s) du Cinéma* et dans *Allemagne 90*. Ce dernier film témoigne aussi de ce que Alain Badiou a qualifié de "désastre obscur", c'est-à-dire de la déliquescence du monde communiste, avec ses corrélats, la chute du mur et la réunification de l'Allemagne. Ce pays n'a cessé d'occuper une position stratégique dans le glacis européen depuis la fin de la deuxième guerre mondiale, et le cinéma a témoigné de cette importance au travers d'oeuvres aussi diverses que celles de Syberberg ou de Lars von Trier (mais on pourrait aussi bien mentionner *Allemagne année zéro* de Rossellini, *Berlin Express* de Jacques Tourneur et bien d'autres films). Non seulement la guerre froide s'est manifestée en Allemagne de façon plus nette qu'ailleurs, mais ce qui s'y était passé (les tortures, les camps...) renvoyait de façon plus aiguë à nos sociétés une image qu'elles condamnaient tout en l'illustrant chacune à son propre niveau, et selon les circonstances historiques, avec des moyens plus ou moins modestes. Puis vint le jour où l'on entreprit d'effacer cette image en niant l'existence du référent qu'elle dupliquait. Ce pourquoi la guerre du Golfe fut elle aussi effacée, comme celle des Malouines transforma la mort des avia-

5 - Jean Narboni, "Tous les autres s'appellent Meyer", *Trafic* n° 3, été 1992, p. 55.

6 - Serge Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, Ed. Aléas, 1991, p. 132.

teurs en un jeu vidéo, et comme la réduction au silence des membres de la Fraction Armée Rouge par la société allemande a consisté en une disparition dans le blanc des cellules aseptisées où la lumière ne s'éteint jamais.

Chaque fois que l'image se trouve atteinte, le cinéma a son mot à dire. En cette fin de siècle, aussi affaibli qu'il puisse être, il peut encore montrer des images et de la pensée, notamment les siennes indiscernables dans la texture même du siècle. C'est là le propos de Godard. Le cinéma peut penser le siècle, ou plutôt la fin de siècle. Il suffit qu'il soit entre les mains d'"observateurs scientifiques". Il construit cette analyse, ou cette réflexion, ce "rapport" dans une oeuvre fragmentée mais qui possède à travers cette fragmentation sa cohérence propre. De même que *Passion*, *Scénario du film Passion*, *Prénom Carmen*, *Je vous salue Marie*, *Grandeur et Décadence d'un petit commerce de cinéma* constituent les fragments d'un seul grand film, de même font *Le dernier Mot*, *Puissance de la parole*, *Le Rapport Darty*, *Aria*, *L'Enfance de l'art* et *Allemagne 90* (d'un grand film à l'autre il est d'ailleurs plus d'une passerelle et il n'est pas sûr qu'il ne s'agisse pas tout compte fait d'une seule oeuvre dont l'unité tient moins à un auteur unique qu'à la démarche disséminante qui renvoie l'unité non pas à une réalité antérieure, précédant et réalisant par avance la "création", mais à un possible à venir). La plupart de ces oeuvres (auxquelles il faudrait peut-être associer *King Lear* et *Soigne ta droite*) ont en commun d'être des commandes, d'avoir été réalisées entre 1987 et 1990 en vidéo ou sur support film. Des unes aux autres des sons (tel cri d'oiseau, tel morceau musical, telle voix de chanteur, telle citation ...) et des images (tel peintre, tels plans de foule -

dès *Lettre à Freddy Buache*, Godard porte une grande attention aux déplacements de foule dans la rue -, tels mouvements, tels clignotements...) reviennent comme les signes d'une commune appartenance. Celle d'une pensée en exercice.

Que le cinéma soit une manière de penser, qu'il exerce cette capacité est en soi la manifestation d'une éthique. Il est plusieurs façons pour lui d'exprimer son rapport avec le monde de la pensée, qui sont en gros les mêmes que pour la littérature et que Pierre Macherey a énumérées (il suffit de remplacer le mot littérature par celui de cinéma, et l'expression texte littéraire par film): "*Au niveau le plus élémentaire, le rapport de la littérature et de la philosophie est strictement documentaire : la philosophie affleure à la surface des oeuvres de la littérature au titre d'une référence culturelle, plus ou moins travaillée, comme une simple citation, qui d'ailleurs, du fait de l'ignorance de leurs lecteurs et commentateurs, passe le plus souvent inaperçue. A un autre niveau, l'argument philosophique remplit à l'égard du texte littéraire le rôle d'un véritable opérateur formel : c'est ce qui se passe lorsqu'il dessine le profil d'un personnage, organise l'allure générale d'un récit, voire en dresse le décor, ou structure le mode de sa narration. Enfin le texte littéraire peut encore devenir le support d'un message spéculatif, dont le contenu philosophique est souvent ramené sur le plan d'une communication idéologique.*"⁷ Le combat-contre renvoie plutôt à ce message spéculatif. Des références culturelles plus ou moins travaillées, *Allemagne 90*, comme tous les films de Godard, n'en manque pas (de Giraudoux à Rilke, de Goethe à Musil, Freud ou Benjamin). En revanche, l'argument philosophique comme "*véritable opérateur formel*" est moins vi-

7 - Pierre Macherey, *A quoi pense la littérature*, PUF, 1990, p. 11.

sible, il demande de l'attention pour être décelé. Non pas que la pensée serait "cachée" et qu'il faudrait l'extraire de l'oeuvre "comme un corps étranger" pour la présenter telle qu'en elle-même, mais parce qu'"ici le contenu n'est rien en dehors des figures de sa manifestation." ⁸

Il est évident que Godard joue sur la diffraction des signifiés. L'énumération qui est faite à un moment des prénoms féminins (Dora, Frieda, etc.) évoque d'abord, à l'intérieur de l'oeuvre du réalisateur, celle, ludique, que l'on trouve dans la scène des cartes postales des *Carabiniers*. L'on peut aussi penser, comme Jean Narboni se souvenant de *Nuit et brouillard*, à ces usines des camps de concentration qui portaient des noms de jeunes filles. On peut songer encore au court récit de Anna Seghers intitulé *L'excursion des jeunes filles qui ne sont plus*, requiem dédié à quinze jeunes filles disparues tragiquement sous la domination hitlérienne ⁹. "*Jeunes filles sans uniforme*" dit un carton.

L'une des figures par lesquelles se manifesta le contenu est la différence des images de 1990, en couleurs, à celles du passé, généralement en noir et blanc (à l'exception des plans des *Quatre Cavaliers de l'Apocalypse* de V. Minnelli), prises sur un écran vidéo et au rythme retravaillé, avec des ralentissements, des arrêts sur image, des retours en arrière, des superpositions, etc. Godard a mis au point ce traitement particulier des images du passé (qui peuvent être aussi des peintures) dans ses *Histoire(s) du Cinéma* en 1988, mais c'est le résultat d'un travail d'une dizaine d'années. Un combat s'engage entre ces images qui vise à s'emparer de la force de celles du passé (qu'il s'agisse de vues documentaires,

d'extraits de *La Passagère* de Munk, des *Hommes le dimanche* de Siodmak, Wilder, etc., ou de *Au bord de la mer bleue* de Boris Barnet) pour se l'approprier et revigorer celles du présent, mortellement menacées par l'industrie américaine.

Il suffit de regarder successivement *Le Rapport Darty* (avec le rôle qu'y joue Marx, et le combat de chevaliers venu de *Perceval* de Rohmer...), *Histoire(s) du Cinéma* (avec les extraits des *Quatre Cavaliers de l'Apocalypse*, de *La Passagère*, d'*Alexandre Nevsky*, de *La Mort de Siegfried* ou de *Mabuse*) et *Allemagne 90* pour s'apercevoir de la continuité d'une oeuvre à l'autre. La référence à Don Quichotte dans *Allemagne 90* renvoie au film inachevé de Welles (dont il est question dans *Histoire(s)*), mais sans doute aussi à celui, terminé, de Pabst, et à coup sûr au *Pont du Nord* de Jacques Rivette, avec ses dragons représentés par les armatures métalliques et les bras d'acier des grues : "*Les dragons de notre vie ne sont que des princesses qui attendent de nous voir beaux et courageux*", etc. Lemmy Caution, qui est resté trente ans à tourner en rond dans les problèmes de la guerre froide, a battu les records de la Belle au Bois dormant dans sa chambre froide, vraie concession à perpétuité. Il fait penser à Simon du désert isolé sur sa colonne. A propos du film de Buñuel, Serge Daney fait l'hypothèse que "*le Mal a gagné. Et ça m'amuse beaucoup d'imaginer Buñuel comme un journaliste abonné à une sorte de fil AFP secret de la métaphysique chrétienne et qui, un jour, lit une dépêche où il est dit qu'après des péripéties complexes, le Mal a gagné la guerre. Alors, il dit à Simon : pendant que tu faisais l'imbécile là-haut sur ta colonne,*

8 - *ibid.*, p. 197.

9 - Anna Seghers, *L'excursion des jeunes filles qui ne sont plus*, Ed. Ombres, 1993 (première édition allemande, 1946; première publication en France, 1956).

tout s'est joué ailleurs, sans toi, et tu as perdu." ¹⁰ Les Brigands triomphent, dirait Alain Badiou reprenant Robespierre; et Lemmy Caution, en pensant à Schiller : "Les Brigands, j'ai connu ça toute ma vie". L'escalier qu'emprunte Lemmy Caution au début du film (et qu'il renonce à monter, appelé qu'il est à chercher la route de l'Ouest) évoque celui de *Muriel* d'Alain Resnais au sommet duquel était enclos le secret d'une guerre : le retour en arrière du dernier agent secret (le sous-titre de *Muriel* pourrait être celui de *Allemagne 90*: le temps d'un retour) signifie tout simplement la fin de la guerre froide, l'Ouest a vaincu par 9 à 0. L'agent n'était pas dans le secret.

Il faut revenir au titre *Allemagne 90* car il est le lieu d'un combat-entre très godardien. Godard a parlé du redoublement du 9 dans 1990 (en inversant l'un, on obtient 69, une position répertoriée; si on entrecroise les deux chiffres se dessine alors la figure de l'infini)... Que ce titre renvoie à Rossellini, c'est l'évidence même. Mais aussi au *Zéro et l'Infini*, à *Zéro de conduite*, et encore à l'alpha et à l'omega (d'où *Alphaville*), au neuf opposé à l'ancien (*L'ancien et le nouveau*), à *Nouvelle Vague*, d'où toutes les allusions au dernier, *Le dernier des Hommes*, le dernier documentaire de l'UFA, la fin de l'Allemagne, "finis Germaniae"... Mais "finis", c'est la frontière (celle au-delà de laquelle viennent les fantômes), ce lieu-fantôme que ne trouve pas le dernier espion. *Which Way to the Front ?* demandait Jerry Lewis, question que Lemmy Caution traduit par *Which Way to the West ?* "Hélas oui, c'est par là l'occident", à quoi Lemmy Caution ajoute : "Pauvre de moi...". "Deux âmes, hélas, habitent ma poitrine", *Hélas pour moi* se trouve programmé dès *Histoire(s) du Cinéma* et *Allemagne 90*. La loi des séries et

l'association semi-libre permettent de définir un champ ouvert à tous les combats-entre.

Dans *Alphaville*, Lemmy Caution venait des mondes extérieurs puis y retournait. Dans *Allemagne 90* son voyage le conduit de l'Est vers l'Ouest, d'un monde un peu triste, désuet et vide vers les "incroyables saloperies" qu'offrent les villes occidentales. "Test the West !" De la vacuité au trop plein (où l'on ne trouve pas ce qui correspond aux besoins élémentaires). La solitude à deux. Réunis, quelle fiction : la réunification, avec un A pour Alphaville. Le mot Aéroflot ne peut même plus signifier un départ vers un ailleurs possible (ou probable ? improbable ?). La parole est atteinte dans ses forces vives. L'acheminement vers elle ne conduit que dans la ville où l'on châtre la Bible, où l'on efface les mots. Ce qui justifie le mot final: "Ah les salauds !" Ces chemins ne mènent donc nulle part. La parole est un autre lien qui relie les oeuvres de Godard, du dernier mot du philosophe Valentin Feldman à la puissance matérielle de la parole et au verbe incarné dans *Hélas pour moi*, en passant par les mots d'Armide de Lully et par ceux de Hugo dans *Les Misérables*. Le souvenir d'*Alphaville* et de la voix du robot, c'est-à-dire de la parole désincarnée, est présent dans *Le Rapport Darty* et *Hélas pour moi*.

Daney conclut son interprétation risquée du film de Buñuel en écrivant: "Comme dit mystérieusement Godard : *l'Histoire est seule*". Cela, Godard le dit dans *Histoire(s) du Cinéma*. Le vrai sous-titre d'*Allemagne 90* est: "Un état et des variations" et le film est ponctué de cartons: "Histoire de la Solitude" (deux fois), "Une histoire seule" (trois fois), "Solitude de l'Histoire" (deux fois). Le commentaire

10 - Serge Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, p. 135.

dit que le rêve de l'Etat est d'être seul, alors que celui des individus est d'être deux. Le carton "*Ne te fais pas de mal, nous sommes tous encore ici*" est déjà dans *Histoire(s) du Cinéma*. Godard a donc mis au point une "méthode" pour introduire à une véritable Histoire du Cinéma : le mot Histoire étant au singulier ou au pluriel, car l'un et l'autre se dit ou se disent, et cette Histoire est une multiplicité où entrent en ligne de compte l'Allemagne 90 comme *Les enfants jouent à l'Union soviétique*, ou *L'enfance de l'art*. Un état : la solitude, - et ses variations : à travers l'Histoire du Cinéma, celle de l'Allemagne actuelle, mais aussi à travers la "solitude essentielle" dont parle Rilke à un jeune poète ¹¹, cette solitude que commente Maurice Blanchot dans sa relation à la dissimulation. Le carton bilingue "*Là où c'était je dois advenir*" fait référence à Freud, certes, mais ne peut-on y voir une condensation de ces lignes de *L'Espace littéraire* ? : "*Quand les êtres manquent, l'être apparaît comme la profondeur de la dissimulation dans laquelle il se fait manquer. Quand la dissimulation apparaît, la dissimulation, devenue apparence, fait*

"tout disparaître", mais de ce "tout a disparu" fait encore une apparence, fait que l'apparence a désormais son point de départ dans "tout a disparu". "Tout a disparu" apparaît. Ce qu'on appelle apparition est cela même : est le "tout a disparu" devenu à son tour apparence. Et l'apparition dit précisément que quand tout a disparu, il y a encore quelque chose: lorsque tout manque, le manque fait apparaître l'essence de l'être qui est d'être encore là où il manque, d'être en tant que dissimulé.." ¹² Reconsidérons l'Allemagne 90. Un Etat, l'Allemagne, "*quand tout a disparu*" ("*Il vous dit adieu, Mademoiselle !*"), la dissimulation qui apparaît (quoi de plus dissimulé qu'un agent secret a dû se dire Jean-Luc Godard), le moment de l'apparition que traque le cinéaste (l'image viendra au temps de la résurrection)... Cela a un très beau nom, cela s'appelle l'aurore - en allemand *Morgenröthe*, n'est-ce pas Monsieur Godard ? : "*On désapprend le silence quand, aussi longtemps que lui, on a été taupe, on a été seul.*" ¹³.

Jean-Louis LEUTRAT,
université de Paris 3.

11 - Le film cite plusieurs fois les *Lettres à un jeune poète*, dont : "*La solitude est une, elle est par essence grande et lourde à porter.*"

12 - Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, 1955, p. 265.

13 - Frederic Nietzsche, *Aurore*, Gallimard, collection Idées, 1970, p. 13.

À Christian

par Françoise MINOT

Différents contretemps professionnels, des engagements antérieurement pris concernant un autre article et une communication de recherche auxquels je n'ai pu me soustraire, font que je ne suis pas en mesure de fournir dans les délais demandés un article qui puisse, à mes propres yeux, être à la hauteur de l'estime et de la gratitude que je porte à Christian Metz. Le pourrais-je d'ailleurs jamais ? D'autres heureusement ici s'en chargeront mieux que je n'aurais su le faire. Membre du séminaire de Christian depuis 1984, je voudrais simplement exprimer la tristesse et le regret dans lesquels sa mort me plonge.

Comme je regrette aujourd'hui, Christian, après en avoir pourtant égoïstement profité, que tu te sois toujours montré si généreux et bienveillant envers tous. Car si tu avais été plus agressif envers autrui,

peut-être n'aurais-tu pas éprouvé la nécessité de te faire à toi-même agression.

Comme je regrette aujourd'hui, Christian, après les avoir lus et relus et en avoir moi-même tant bénéficié, que tes travaux aient été si notoirement connus et appréciés¹. Car la renommée isole, et il aurait fallu au contraire que nous sachions mieux t'entourer.

Comme je regrette enfin, Christian, (et il s'agit là d'un regret personnel aujourd'hui dur à assumer), d'avoir remis de semaines en semaines la lettre que je me proposais de t'écrire pendant les vacances d'été 1993, alors que je lis et relis maintenant les petits mots si précieux que tu savais écrire pour nous soutenir, nous encourager et nous témoigner de ton affection.

Comme je regrette enfin que la vie ne soit pas un film de fiction dans lequel nous pourrions, fût-ce seulement pour quelque temps, te ramener à nous simplement en exprimant notre douleur.²

"Christian, ne sois pas mort !"

**Françoise MINOT,
IUFM de Poitiers.**

1 - Lire à ce sujet l'éloge, écrit par R. Barthes, des ouvrages et de l'enseignement de Ch. Metz, " Apprendre et enseigner" in *Ca-cinéma*, (7/8), mai 1975, numéro spécial Christian Metz.

2 - On aura compris, ici, l'allusion au film d'Alain Resnais *L'amour à mort*.

**La forme du temps dans
Viridiana de Luis Buñuel(1961).**

par Claude MURCIA

C'est de façon manifeste que l'imaginaire, dans les films de Buñuel, apparaît lié au désir, celui-ci procédant, selon la formule Starobinsky à "une élaboration magique des données fondamentales de l'expérience affective" ¹. Chez Buñuel, l'expérience affective, s'enracine au plus profond de l'être, dans les pulsions originaires que le cinéaste traque tout au long de son œuvre, sans fausse pudeur ni complaisance. Il est, en effet, l'un des rares - le seul ? - réalisateurs à oser dévoiler, avec la brutalité ingénue qui est la sienne, des obsessions liées au monde enseveli de la libido.

Dans *Viridiana*, comme dans *L'âge d'or* ou dans *Cet obscur objet du désir*, Buñuel met en scène l'histoire d'un désir frustré - celui de Don Jaime, dont la femme est morte lors de leur nuit de noces avant la consommation du mariage - que la vue de Viridiana, sa jeune nièce, ravive soudainement. Quant à Viridiana, ses pulsions sexuelles, censurées par la mission qu'elle a choisi d'assumer - elle doit bientôt prendre le voile - , vont ressurgir à mesure qu'elle s'éveille à la vie.

Le film, aux dires de Buñuel, est né

d'une image mentale : "Comme d'habitude, l'idée du film m'est venu par une première image. J'ai pensé à un homme déjà âgé, tenant entre ses bras une jeune fille sous l'effet d'un narcotique, complètement endormie, incapable de lui résister" ². Précisons qu'un des fantasmes personnels du cinéaste qui prenait la forme d'une rêverie éveillée, consistait à administrer un soporifique à la reine d'Espagne, pour abuser d'elle...³.

A ce fantasme "privé", se superpose une seconde fiction fantasmagorique, récurrente dans l'imaginaire de la littérature fantastique : celui de la morte revenante. Dans le récit de G. Rodenbach, *Bruges la morte*, héritier du fantastique romantique, le protagoniste, veuf d'une femme adorée et morte prématurément, croit la retrouver en la personne d'une jeune danseuse qu'il rencontre par hasard. La troublante ressemblance le fait vivre dans l'illusion jusqu'à ce que la conscience de légers décalages entre le modèle et sa copie, puis de divergences insupportables, le conduisent à tuer l'imparfait sosie.

Dans *Viridiana*, le même mécanisme est à l'œuvre :

- Don Jaime : *Comme tu ressembles à ta tante !... jusqu'à la démarche !*

- Viridiana : *Je le sais, mon oncle, vous me l'avez déjà dit.*

- Don Jaime : *Tu vois ? même la voix !*

L'analogie étant consciente, la confusion entre les deux femmes n'est jamais opérée et à aucun moment le fantastique ne s'installe. La structure du fantasme n'en est pas moins identique.

L'imagerie chrétienne, omniprésente

1 - *La relation critique* - l'œil vivant II, NRF, Gallimard, 1970, p.170

2 - *Viridiana*, Domaine Cinéma 2, Paris, 1962, p.20.

3 - I. Bunuel, *Mon dernier soupir*, Paris, Laffont, 1982, p. 288.

dans l'œuvre de Buñuel, ajoute une touche provocatrice à l'ensemble : en la personne de Viridiana, il s'agit de profaner une "sainte", désir interdit s'il en est. Or, pour le cinéaste espagnol, *L'érotisme sans christianisme n'est qu'un semi-érotisme, parce que, sans lui, il n'y a pas le sentiment de péché.*"⁴

L'imaginaire, dans un premier temps, est donc informé par une fantasmagorique socio-culturelle (littérature et formation judéo-chrétienne) doublée d'un fantasme personnel (endormir une femme "sacrée" pour abuser d'elle).

Cet univers pulsionnel est doté d'une dynamique spécifique, celle de la dégradation, de la destruction : *"La pulsion est un acte qui arrache, déchire, désarticule."*⁵ Prédatrice et exhaustive, la pulsion, chez Buñuel -explique Deleuze - est aussi bien le fait des riches que le fait des pauvres, du côté du bien que du côté du mal : *"Bête de proie ou parasite, tout le monde est les deux à la fois"*⁶, Viridiana, tout autant que les mendiants (la scène de l' "orgie" est, à ce titre exemplaire). Le canif-crucifix de Don Jaime (que Buñuel s'est d'ailleurs procuré dans le premier supermarché venu) est emblématique d'une telle dualité.

La répétition - vers laquelle Buñuel s'est toujours senti attiré - et sa compulsion morbide, semble dans cette perspective, inhérente à la temporalité d'un monde qui ne cesse de reproduire les mêmes mécanismes profonds et inconscients. Liée à l'obsession répétitive de la pulsion, la configuration temporelle, dans *Viridiana*, se présente de façon complexe.

Sous la linéarité de surface - l'histoire se déroule sans être perturbée par la moindre anachronie narrative - le temps du

désir, de son éveil et de son réveil, de ses cheminements obscurs, de ses obsessions, informe une structure profonde hétérogène, faite d'échos et de ruptures.

Hétérogène parce que le passé fait irruption dans le présent diégétique sous la forme de fantômes qui, s'incarnant, provoquent le télescopage des deux temps, annulent l'écart qui les séparait, créant ainsi une sorte de diachronie, d'éternel présent, d'éternel retour du même. C'est le temps du fantasme et de sa logique suicidaire, la toute-puissance de l'objet du désir annulant le moi. Don Jaime, être mélancolique qui s'est, depuis la mort de sa femme, identifié à l'objet de son amour perdu, enfermé dans un univers fétichiste et ritualisé, vit soudain comme une sorte d'hallucination la rencontre avec sa jeune nièce : le passé surgit par effraction, abolissant, de par cette fêlure même, toute linéarité temporelle, tout devenir. Se trompant d'objet, Don Jaime substitue au devenir et à son dynamisme vital le temps répétitif et morbide du fantasme. C'est encore le temps, immuable et ritualisé, lui, aussi du couvent, espace clos et figé, d'une puissance mortifère.

La récurrence des images phalliques - le pis de vache, la corde à sauter qui parcourt le film entier comme un leitmotiv - , soulignée par l'emphase des gros plans, la représentation d'objets-fétiches (bottines) ou d'objets-censure (couronne d'épines, rosaire), tissent un réseau signifiant qui installe une temporalité irrationnelle et subjective, faite d'inhibitions et de résurgences.

La répétition - et sa temporalité compulsive - affecte également la macro-structure.

Le film, dans sa structure de surface,

4 - Buñuel, *Entretien avec Max Aub*, Paris, 1991, p. 139-140.

5 - Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, éd. de Minuit, 1983, p.180.

6 - *Idid.*, p.182.

raconte une histoire qui progresse suivant un schéma narratif conventionnellement prospectif. Viridiana, avant de prendre le voile, accepte de passer quelques jours en compagnie de son oncle, veuf solitaire qui a assuré à sa nièce orpheline un bien-être matériel sans pour autant le doubler d'un soutien affectif. La vue de la jeune fille, étonnement ressemblante à la femme qu'il a perdue, réveille et exacerbe à ce point son désir qu'il lui demande de l'épouser. Devant son refus indigné, il l'endort pour abuser d'elle, renonce, tout honteux, à son projet au dernier moment, mais lui déclare ensuite qu'il l'a mis à exécution, pour l'obliger à rester à ses côtés. Outrée, Viridiana quitte la maison de son oncle. Avant qu'elle ne s'éloigne du village, son oncle se pend, la contraignant à revenir. Elle décide alors de mener son œuvre dans le monde et organise une micro-société accueillant tous les miséreux du village. Jorge, fils naturel de don Jaime, est lui aussi venu s'installer dans la maison de son père. Indifférente à Jorge, à son agacement ou à son ironie, Viridiana poursuit son œuvre charitable jusqu'au jour où l'absence un peu prolongée des maîtres conduit le groupe des anciens mendiants à pénétrer chez eux, à s'approprier leur espace en organisant une sorte de banquet orgiaque qui se termine par un crime. Viridiana, rentrée prématurément, échappe de justesse au viol. Une fois l'ordre rétabli, elle finit par se présenter un soir chez Jorge, qui l'invite à jouer aux cartes avec lui et la servante, dont il a déjà fait sa maîtresse...

Cette apparente linéarité narrative occulte une construction en diptyque fondée sur un redoublement syntagmatique. C'est l'arrivée - ou le retour - de Viridiana chez son oncle qui inaugure les deux syntagmes filmiques, la mort de don Jaime induisant le processus de duplication.

La situation initiale - Viridiana quitte provisoirement le couvent - trouve son corrélat dans la situation finale - Viridiana entre définitivement dans le monde. À l'intérieur de ces deux syntagmes, les analogies contrastives construisent un même système de réitération. Les situations sont pour la plupart redoublées : à l'entretien initial de Viridiana avec la mère supérieure répond la visite de celle-ci à la jeune fille chez son oncle, les deux entrevues étant placées à l'*incipit* de chaque syntagme. À la relation Viridiana / Don Jaime du premier syntagme se substitue, dans le second, la relation Viridiana / Jorge. Un même parallélisme régit les rapports de Ramona avec Don Jaime d'abord, avec Jorge, ensuite. Les deux séquences d'harmonium se font écho l'une - Don Jaime jouant - constituant le plan 7 du premier syntagme, l'autre - Jorge s'y essayant, rapidement réduit au silence par Ramona - le plan 5 du second syntagme. De la même façon, l'allusion à la raideur du lit de Viridiana, faite par Ramona avec compassion dès l'arrivée de la jeune fille est reprise plus tard, non sans ironie, par Jorge. Notons encore le motif de l'orphelin-bâtard (le fils naturel de Don Jaime), traité d'abord sous forme allusive (conversation entre Viridiana et son oncle), qui s'incarne dans le second volet en la personne de Jorge, et que redouble le groupe de mendiants, orphelins de la société.

La duplication s'applique également à des configurations narratives qui remplissent, au sein de la diégèse, une fonction dramatique et sémantique capitale. Il s'agit du travestissement fétichiste de Don Jaime lorsqu'il enfle les souliers de sa femme et se contemple dans le miroir, la gaine de satin plaquée sur son buste, suivi du "déguisement" de Viridiana en mariée, cette double métaphore étant reprise par la suite dans la mascarade du lépreux lorsqu'il dan-

se revêtu de la robe de mariée de l'épouse défunte. Il s'agit aussi de l'idée de viol, à laquelle renonce *in extremis* Don Jaime, au terme d'une mise en scène parfaitement calculée et que tente à nouveau de mettre à exécution l'un des mendiants dans le second syntagme. Au *Requiem* de Mozart qui accompagne la solitude ritualiste de Don Jaime correspond l'*Alléluia* du *Messie* de Haendel qui ponctue la mascarade orgiaque.

Il est clair que la répétition s'exerce ici sur le mode de la dégradation. Le premier syntagme élabore un espace de sacralisation, dont Viridiana - la "sainte" - est le centre. La dénégation de Don Jaime du caractère grotesque du déguisement de sa nièce en mariée indique assez le respect et la dévotion dont il l'entoure :

- Viridiana (un peu opprimée) - *Je n'aime pas les mascarades, mais vous voyez que je me suis décidée à satisfaire votre caprice.*

- Don Jaime - *ce n'est ni une mascarade ni un caprice.*

Respect et dévotion encore soulignés par la demande en mariage que fait Don Jaime à Viridiana. Le raffinement et la noblesse liés à la figure de Don Jaime s'expriment à la fois à travers ce qui émane de sa personne physique, les rapports distants mais chaleureux qu'il entretient avec sa servante, sa générosité et ses goûts (ici essentiellement musicaux).

Cet espace noble et sacralisé porte cependant en lui le germe de sa dégradation, de sa propre perversion contenue dans la frustration qui caractérise les deux protagonistes. Don Jaime, plongé dans un temps nostalgique et fétichiste, revit sur le mode du fantasme le désir frustré de sa jeunesse. Quant à Viridiana, sa vocation religieuse lui impose d'emblée la frustration d'une li-

bido qui n'a pas le droit de s'exprimer. Conséquence réflexive de cette sacralisation dévoyée, le second volet du diptyque se superpose, avec une entropie croissante, au premier, comme s'il en était le négatif, de façon grotesque et parodique. C'est qu'à l'actant "noble" - Don Jaime - succède l'actant "ignoble" - le groupe de mendiants. Jorge lui-même n'est pas à la hauteur : il joue mal de l'harmonium, parle de Viridiana avec ironie, substituée à la relation d'amour respectueux qu'entretenait son père avec Ramona une relation conventionnellement érotique.

L'élément musical, utilisé fort sobrement, condense à lui seul, de façon exemplaire, le parcours sémantique du film. Son statut diégétique (à l'exclusion de la musique du générique, en renforçant son intégration à la fiction et ses liens avec les personnages, lui confère une signification particulière.

Le premier syntagme filmique est ponctué par des morceaux de musique savante : outre *Le messie* de Haendel qui inaugure le film (générique), nous entendons successivement un fragment de musique baroque ⁷ joué par Don Jaime à l'harmonium, et le *Requiem* de Mozart, ce dernier accompagnant le double "déguisement" de l'oncle (en femme) et de sa nièce (en mariée). Le caractère solennel et / ou religieux de cette musique (auquel contribue le son de l'harmonium et le recueillement de Don Jaime) contribue fortement à créer l'espace de sacralisation défini plus haut. Cependant, l'enchaînement sonore de la musique d'harmonium et d'un mugissement de vache préfigure, par son irrévérence, la future dégradation.

Les premières notes qui se font entendre dans le premier syntagme sont celles, balbutiantes et dissonantes, procédant

7 - Suite française n°5 en sol majeur pour clavecin de J-S. Bach - premier mouvement : "Sarabande"

de la tentative inexperte de Jorge. Ramona, incapable de supporter une telle profanation, referme l'instrument : le processus de dégradation est amorcé, et se voit confirmé, un peu plus loin, par l'alternance ironique de la psalmodie des prières et des bruits agressifs de travaux. Lors du banquet orgiaque, les "sevillanas" (chanson populaire andalouse), chantées et accompagnées à la guitare par l'une des mendiants, jouent comme élément de caractérisation socio-culturelle en contraste avec la musique savante du premier syntagme, contraste d'autant plus frappant que la chanson précède la reprise du *Messie* de Haendel, à contre-emploi cette fois : la connotation sublime se dégrade en contrepoint sarcastique.

Reflet grimaçant, miroir déformant et caricatural dans l'esprit de *l'esperpento*⁸ et de la littérature picaresque, le second parcours narratif opère ainsi une inversion carnavalesque du monde et de ses valeurs. Comme on sait, Buñuel était un fervent du récit picaresque. Un de ses rêves - resté à l'état de rêve - fut d'adapter *El lazarrillo de Formes*, archétype du genre. Or, celui-ci, par réaction à la fois contre les romans de chevalerie et leur idéalisme indéfectible, et les vies de saints fort prisées à l'époque, entend plonger ses racines au cœur d'une réalité sociale conflictuelle envisagée avec lucidité. Il se présente, en effet, comme un négatif tant du parcours héroïque que du parcours mystique. Dans ce sens, on pourrait dire que *Viridiana* contient - tout comme *Don Quichotte* - le modèle et le contre-modèle, l'endroit et l'envers d'une même réalité, l'espace de la sacralisation et l'espace de la profanation, celui engendrant sa propre décomposition. C'est dans ce décalage de ton entre des motifs ou des configura-

tions analogues, dans le jeu des variantes à l'intérieur même des invariants, que réside toute l'ironie de Buñuel et le signe de sa grande liberté.

Il semblerait donc bien que la temporalité de *Viridiana* ait à voir avec ce temps de l'entropie, caractéristique pour Gilles Deleuze du temps naturaliste. Reste le problème du dénouement. Dans quelle mesure infléchit-il la notion d'entropie ? L'intégration de *Viridiana* à l'univers de Jorge apparaît-elle ou non comme un espoir ? Certes, la structure du film, toute en parallélismes et en redoublements a révélé une obsession de la répétition, une représentation cyclique de la temporalité liée à la compulsivité des pulsions, en même temps qu'une dégradation liée à leur frustration. Mais le dénouement introduit-il une rupture - un salut ? - dans le cycle infernal du temps ? L'ouverture finale sur le monde, le renoncement à l'œuvre de charité, la mort symbolique de la "sainte" - qui répond comme en écho à la mort du "pécheur" qui clôt le premier syntagme - semble autoriser une telle hypothèse.

Le géométrisme du film - spatialisation d'un temps répétitif - , en tant qu'organisation symbolique du monde, suppose une vision totalisante que l'on peut prétendre indissociable d'un certain finalisme. Gardons-nous cependant de tomber dans le piège structuraliste dénoncé par Derrida : "*être structuraliste, c'est s'attacher d'abord à l'organisation du sens, à l'autonomie et à l'équilibre propre, à la constitution réussie de chaque moment, de chaque forme; c'est refuser de déporter au rang d'incident aberrant tout ce qu'un type idéal ne permet pas de comprendre*"⁹. Or, le dénouement de *Viridiana* rompt quelque peu

8 - Terme inventé par Valle Inclán pour désigner une représentation outrée, grotesque et caricaturale de la réalité.

9 - *L'écriture et la différence*, Paris, éd. du Seuil, coll. Tel Quel, 1968, p.44.

cette totalité ouverte à un sens, qui *"risque en l'informant, d'enfermer le devenir. De taire la force sous la forme"* ¹⁰. L'intégration de Viridiana au monde conventionnel de son cousin contient une ambiguïté fondamentale - comme c'est généralement le cas dans les dénouements des films de Buñuel.. S'inscrivant, d'une part, dans la macrostructure répétitive dans la mesure où, en écho de la mort de Don Jaime, elle affirme la mort symbolique de la "sainte" elle s'en échappe, d'autre part, grâce au changement, au devenir qu'elle implique, et qui permet à Viridiana de briser le cycle de son enfermement : l'irruption finale de la musique de rock (*"C'est un disque à la mode"*) emblématise la rupture et l'entrée dans la

trivialité qui lui succède. Peut-on prétendre pour autant que la solution proposée - l'adhésion aux normes d'une vie médiocre - apparaisse comme salutaire ? Ne peut-elle plutôt être lue comme le paroxysme de l'ironie bunuélienne ? La médiocrité est-elle la seule alternative à la monstruosité ?

C'est peut-être dans cette indécision du sens, capable d'accueillir une pluralité de lecture, que se perçoit cette force dont parle Derrida, qui est *"l'autre du langage sans lequel celui-ci ne serait pas ce qu'il est."* ¹¹

Claude MURCIA,
université de Poitiers.

10 - *Idid.*

11 - *Ibid.* p. 45.

**Sémiologie, cognitivisme et
pragmatique.
Et si l'on suivait la leçon de
Christian Metz ! ¹**

par Roger ODIN

1 - Ce texte est la version française de la communication prononcée dans le cadre de l'hommage à Christian Metz organisé par le Département d'Études cinématographiques de l'université d'Amsterdam le 24 mars 1994; il sera publié aux Pays Bas, en néerlandais, dans les actes du colloque, par la revue *Versus*.

Dans *Langage et cinéma*, Christian Metz donne deux définitions de la sémiologie :

p. 14 (je cite d'après l'édition Larousse de 1966) : *"traiter les films comme des textes, comme des unités de discours, en s'obligeant par là à rechercher les différents systèmes (qu'ils soient ou non des codes) qui viennent informer ces textes et s'impliciter en eux."*

et p. 56 : *"Le parcours du sémiologue est parallèle (idéalement) à celui du spectateur de film; [...] le sémiologue, s'efforce d'explicitier ce parcours dans toutes ses parties, alors que le spectateur le franchit d'un trait et dans l'implicite, voulant avant tout comprendre le film; le sémiologue, pour sa part, voudrait en outre comprendre comme le film est compris : trajet parallèle à celui du spectateur, disions-nous, mais aussi qui le redouble : la lecture du sémiologue est une métalecture, une lecture analytique, face à la lecture naïve (en fait : à la lecture culturelle) du spectateur."*

La première définition se présente comme une définition structuraliste ; la seconde apparaît comme psychologiquement

ou du moins cognitivement motivée. En fait, la seconde définition donne à la sémiologie des objectifs similaires à ceux du cognitivisme. Michel Colin, l'un des premiers théoriciens à avoir songé à se servir des outils cognitivistes pour travailler sur le cinéma, ne s'y est d'ailleurs pas trompé :

"(...) on pourrait avancer que les codes postulés par l'approche sémiologique sont une explicitation des connaissances nécessaires à la résolution des problèmes posés par l'interprétation des configurations filmiques. Un code comme celui de la grande syntagmatique du film narratif peut être considéré comme représentant les connaissances nécessaires au spectateur pour résoudre les problèmes des relations spatio-temporelles à l'intérieur de la bande-image" ².

Ainsi considérée, la sémiologie de Ch. Metz apparaît comme du cognitivisme avant la lettre (ou plus exactement avant la mode). Pourtant, ceux qui, aujourd'hui, se réclament du cognitivisme, insistent surtout sur les différences méthodologiques et épistémologiques entre les deux approches; non seulement ils voient dans le passage au cognitivisme une rupture radicale, un véritable changement de paradigme par rapport à la sémiologie, mais ils ont le sentiment que ce passage constitue un progrès décisif dans la façon de poser les problèmes de la production de sens. Les choses ne me paraissant pas aussi simples, je voudrais tenter ici d'examiner les relations existant entre ces deux approches - on va voir que cela me conduira également à examiner les relations avec une troisième approche : la pragmatique.

Un des apports que soulignent le plus volontiers les théoriciens du cinéma

2 - Les recherches d'inspiration cognitiviste de M. Colin sont réunies dans *Cinéma, télévision, cognition*, Presses universitaires de Nancy, 1990.

qui se réclament du cognitivisme est que cette approche permet de mobiliser un vaste ensemble de travaux empiriques relevant de disciplines diverses : neurophysiologie, psychologie, anthropologie, ethnographie, etc. Les deux domaines les plus concernés sont les recherches sur la perception ainsi que celles sur la façon dont les récits sont produits et reçus. A la différence des analyses de nature strictement narratologiques, on trouve, en effet, dans les études cognitivistes sur la narration au cinéma (je pense, bien évidemment, à *Narration in the Fiction Film* de David Bordwell³ et à *Narrative Comprehension* d'Edward Branigan⁴) des références aux expériences sur la façon dont les enfants acquièrent le "schemata" narratif, sur la façon dont on se rappelle des histoires, sur la relation aux marques de surface, etc.

Ce serait pourtant une erreur de penser que cette référence à l'expérimentation est étrangère à la sémiologie. On a trop tendance aujourd'hui à oublier le rôle fondamental joué par la filmologie⁵ dont les travaux ont une composante expérimentale importante, dans la création et le développement de la sémiologie du cinéma. Ch. Metz fait souvent référence aux expériences conduites dans ce cadre sur l'intellection et sur la mémorisation des films, sur l'impression de réalité, sur le fonctionnement de la narrativité, etc., pour étayer ses réflexions ; à plusieurs reprises, il a explicitement reconnu sa dette envers cette approche : " *la filmologie et la théorie du ciné-*

ma sont l'une et l'autre indispensables à l'orientation que nous essayons d'esquisser " ⁶, allant même jusqu'à affirmer que " *basiquement, la filmologie était d'une certaine façon une quasi directe préfiguration de la sémiologie du cinéma* " ⁷.

D'autre part, on notera que les théoriciens du cinéma qui se réclament du cognitivisme, à quelques rares exceptions près (Julian Hochberg), ne font pas eux-mêmes de la recherche expérimentale ; de fait, ils se servent des recherches expérimentales exactement de la même façon que Ch. Metz se servait des recherches de la filmologie. On remarquera, d'ailleurs, que les questions auxquelles tente de répondre le cognitivisme expérimental sont très largement les mêmes que celles de la filmologie, au point que l'on a pu dire (F. Casetti) que les cognitivistes sont " *les nouveaux filmologues* ". Evidemment, les références d'E. Branigan et de D. Bordwell sont plus récentes que celles de Ch. Metz et à ce titre, peut être, plus convaincantes pour nous mais d'un point de vue méthodologique rien n'est changé.

Enfin, il faut reconnaître que par delà le discours théorique d'accompagnement qui met l'accent sur cette dimension, la référence à l'expérimentation est loin d'occuper une place centrale dans les analyses cognitivistes sur le cinéma ; de fait, la recherche cognitive sur le cinéma telle qu'elle est conduite par D. Borwell et E. Branigan, repose, avant tout, comme la sémiologie, sur un fondement phénoménologique :

3 - Routledge, 1988.

4 - Routledge, 1992.

5 - Les articles de la Revue de *Filmologie* (39 numéros de 1947 à 1961) n'ont malheureusement pas été publiés. Une présentation de ce mouvement a été faite par Edward Lowry : *The Filmology Movement and Film Study in France*, UMI Research Press Studies in Cinema, 1952.

6 - *Essais sur la signification au cinéma, I*, Klincksieck, 1968., p. 92.

7 - "Profil d'Etienne Souriau", *Revue d'esthétique*, 1980, 3/4, p. 144.

l'une et l'autre partent d'abord, de l'expérience du spectateur-analyste ⁸. Là encore, Ch. Metz a reconnu sa dette envers la phénoménologique : "*La phénoménologie est une condition nécessaire à la sémiologie*"⁹.

L'une des meilleures preuves de cet ancrage de la sémiologie et du cognitivisme dans la phénoménologie peut être trouvée dans les erreurs qu'il fait commettre aux chercheurs de ces deux approches. C'est ainsi que dans ses premiers articles, Ch. Metz, se laissant piéger par son vécu de spectateur de films de fiction, a eu tendance à présenter la Grande Syntagmatique comme le code du cinéma : c'est que l'essentiel pour le spectateur, réside dans l'histoire et la façon dont elle est donnée à voir par le film. Ch. Metz corrigera cette façon de présenter les choses dans ses travaux suivants, mais il est intéressant de remarquer que c'est dans la période où la phénoménologie est la plus présente dans ses recherches (les articles du premier tome des *Essais sur la signification au cinéma*) que ce type d'erreur apparaît. Dans *Narrative Compréhension*, E. Branigan commet une erreur du même type lorsqu'il analyse la construction de la diégèse comme la transformation des taches projetées sur l'écran en un espace tri-dimensionnel ; là encore, c'est son expérience de spectateur (la grande majorité des films construisent une diégèse en trois dimensions) qui lui interdit de voir que la diégèse peut être autre chose qu'un monde à trois dimensions ; rien n'in-

terdit, en effet, de construire une diégèse à deux (cf. le célèbre *Flatland* d'E. Abott), à quatre, voire à n dimensions. Ce n'est en tout cas pas la tridimensionnalisation qui caractérise l'opération de diégétisation comme le montre l'existence d'espaces tri-dimensionnels qui ne sont pas des espaces diégétiques mais, par exemple, des espaces symboliques (comme dans le *Parsifal* de Syberberg). Ce qu'il faut étudier, d'un point de vue théorique, c'est comment, à partir des taches qui lui sont données à voir sur l'écran, le spectateur peut être conduit à construire un monde, sans rien préjuger des qualités de ce monde ¹⁰. Là encore, jusque dans leurs défaillances, approche sémiologique et approche cognitive ne sont pas fondamentalement différentes.

Une autre différence fortement soulignée par les tenants de l'approche cognitive est la rupture avec le paradigme immanentiste.

Ch. Metz a toujours revendiqué sans ambiguïté une approche immanentiste. Dans son dernier livre, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, il se montre même extrêmement critique à l'égard de la pragmatique n'hésitant pas à parler de "*l'intoxication due à la pragmatique [...] qui critique à grand bruit Saussure et le structuralisme pour péché d'immanentisme et d'ignorance du Social, mais en se gardant bien d'aller sur le terrain et en appuyant ses conclusions sur des analyses purement textuelles, sur l'intuition linguistique, ou sur des exemples inventés et insé-*

8 - Dans le champ de la linguistique, il n'en va pas autrement : le premier "native speaker" que le linguiste trouve sur son chemin n'est autre que lui-même.

9 - *CinémAction*, (58) : 25 ans de sémiologie p. 86 ; Dominique Noguez note également que "*l'approche sémiologique* " s'inscrit dans le droit fil de la phénoménologie dont elle est l'héritière directe " (" Fonction de l'analyse. Analyse de la fonction.", in *Théorie du film*, Albatros p. 191.

10 - Ce point est développé en détail dans le chapitre " Diégétisation " de notre ouvrage : *De l'effet fiction*, à paraître, A. Colin, 1994.

rés dans un contexte lui-même supposé" ¹¹
C'est que Ch. Metz ne pense pas qu'il soit possible d'inférer de ce qui se passe dans le texte aux réactions du spectateur ¹². Pour lui, " l'étude textuelle, même quand elle est énonciative, reste étude textuelle " ¹³ (l'énonciateur et l'énonciataire sont seulement des "morceaux de textes" ¹⁴) et la seule alternative à l'approche immanentiste est l'approche empirique :

"(...) si on désire des informations sur les contextes réels et réellement sociaux de la parole, c'est vers d'autres recherches qu'il faut se tourner, celles qui procèdent par observations et expériences (psychologie, sociologie, etc.)" ¹⁵.

Il importe de bien voir que ce refus de la pragmatique manifesté par Ch. Metz va bien au delà de la simple prudence méthodologique. On sait que nombre de linguistes décident de s'en tenir à une approche immanente parce qu'ils pensent que, dans l'état actuel des choses, c'est la seule position possible, le contexte étant trop difficilement modélisable, mais ils ont bien conscience que cette façon de faire est insatisfaisante et que ce n'est pas comme cela que les textes fonctionnent dans la communication ; Jean-Michel Adam est tout parti-

culièrement net sur ce point :

"(...) je crois nécessaire [...] de considérer comme (malheureusement) prématuré de « restituer le texte dans son interdépendance avec le contexte social et cognitif » (Jacques, 1987 : 77). Même si mon choix théorique gomme (provisoirement) le rapport au contexte d'une façon qui pourrait le rapprocher de l'idéologie du texte absolu, ce risque me paraît moins dangereux que celui de la dispersion et de la fuite en avant" ¹⁶.

Dans le champ des études cinématographiques, une des manifestations les plus exemplaires de cette position se trouve dans les publications du groupe R.L.S. (Ropars, Lagny, Sorlin) : alors que ce groupe se fixe comme programme l'étude des relations entre films et société, il choisit délibérément, de s'en tenir au " film en lui-même, sans rechercher au dehors sa raison ou son point d'ancrage" ¹⁷.

La position de Ch. Metz est bien plus radicale ; pour lui le recours à l'approche immanentiste n'a rien d'une solution provisoire mais repose sur une certaine conception de la communication filmique ; voir un film est un tête à texte, non un tête à tête : "le cinéma livre des textes préparés

11 - *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Méridiens-Klincksieck, 1991, p. 198.

12 - "Il ne sert à rien de laisser entendre avec toute la discrétion exigible que la connaissance de l'énonciateur et de l'énonciataire nous fournirait au moins des probabilités ou des cadres généraux pour appréhender les intentions de l'auteur et les réactions du spectateur. Car ces pronostics sont d'une telle généralité qu'aucune étude empirique ne les accueillerait" (p. 29) ; "on doit bien admettre, en effet, devant des exemples chaque jour renouvelés, que la connaissance du film nous renseigne assez peu sur les réactions qu'il va susciter chez des spectateurs déterminés." (p. 203).

13 - p. 29

14 - p. 31

15 - p. 198.

16 - p. 24, *Éléments de linguistique textuelle, théorie et pratique de l'analyse textuelle*, Mardaga, 1990

17 - Marie-Claire Ropars, Pierre Sorlin, "Octobre, écriture et idéologie", Albatros, 1976, p.9. De la même façon, dans *Générique des années 30* qui se définit explicitement comme un projet "socio-sémiotique" (p. 215), les trois auteurs décident, en toute connaissance de cause, de "s'en tenir à un "parti d'analyse interne" (p. 13).

à l'avance, constitués un fois pour toute, immuables, achevés avant d'être présentés et qui n'accordent "au lecteur-spectateur aucune possibilité de modification" ¹⁸. L'immanentisme de Ch. Metz est un immanentisme fondamental ; par rapport à l'immanentisme méthodologique, on peut parler d'immanentisme communicationnel. Dans cette perspective, on comprend mieux comment s'articulent les deux définitions de la sémiologie citées au début de cet article; loin de relever de paradigmes différents, elles sont complémentaires : si aller au cinéma, c'est aller voir un texte déjà constitué, il suffit de construire, par une analyse immanente, les codes et les systèmes du langage cinématographique, pour comprendre comment le film est compris par le spectateur. La sémiologie de Ch. Metz est un cognitivisme immanentiste.

A l'inverse, le cognitivisme d'aujourd'hui place d'emblée, le spectateur au poste de commande de la production de sens. David Bordwell consacre ainsi tout un chapitre de *Narration in the Fiction Film* à l'activité du spectateur ("The Viewer's Activity") ¹⁹ ; de même, le *leit motive* d'Edward Branigan dans *Narrative Comprehension* est que l'on ne saurait s'en tenir à l'analyse de ce qui nous est donné à voir (= à une analyse de surface) car le sens

du film, en raison de la mise en oeuvre des "top down processes", vient en grande partie du spectateur lui-même ²⁰.

Ainsi l'opposition semble nette, sur cet axe, entre sémiologie et cognitivisme; pourtant, si on regarde les choses d'un peu plus près, on s'aperçoit que cette présentation ne rend pas véritablement compte du fonctionnement de ces deux approches.

Pour peu que l'on veuille bien lire ses textes et ne pas se contenter de ses déclarations, on découvre que Ch. Metz se montre, dans ses analyses, beaucoup plus pragmatique qu'il ne le dit ²¹ : référence au contexte pour fixer le cadre de validité des constructions effectuées (par exemple, le cinéma fictionnel classique, pour la Grande Syntagmatique); introduction de la notion de sous-code pour rendre compte des différences de fonctionnement des codes dans le temps et dans l'espace (*Langage et cinéma*) ; insistance sur les déterminations culturelles et langagières pesant sur la perception ("*Le perçu et le nommé*"), etc. Même dans *L'énonciation impersonnelle*, il pointe avec insistance les changements de signification du regard à la caméra suivant le type de production dans lequel il apparaît (films de fiction, comédies musicales, publicités, Journal télévisé, etc.) ²² et montre qu'un même film peut donner lieu à des

18 - p.17.

19 - *Narration in the Fiction Film*, Routledge, 1988. Il s'agit du chapitre 3.

20 - *Narrative Comprehension and Film*, Routledge, 1992. "Evidence on the screen cannot speak for itself" (p. 46). "Structures that are achieved in cognition cannot be reduced to a list of phenomenal forms or cues" (p. 112). "Distinctions based on grammatical surface [...] neglect top down processing, and at best furnish only rough approximations for the spatial, temporal and causal networks that define our procedural knowledge of an event. How pictures acquire a narrative significance cannot be reduced to how surface features and techniques are delineated or marked by bottom-up perceptual processes but instead must be analysed in terms of the top down cognitive process which drive us to offer descriptions and apply (macro) propositions to what is seen and heard and read" (p. 169).

21 - Nous avons développé ce point dans "Christian Metz et la linguistique" in *Iris* (10.), *Christian Metz et la théorie du cinéma*, 1990, p.81-104.

22 - p. 41.

lectures tout à fait différentes :

*"La différence ne tient pas à l'objet, mais à la distance que nous adoptons par rapport à lui, à notre lecture plus ou moins fine, plus ou moins distraite, à la culture cinéphilique, historique et sémiologique de chacun, aux diverses modalités sociales de consommation du film"*²³

Dans ces conditions, je ne peux m'empêcher de voir dans l'attitude ironique, presque agressive, de Ch. Metz à l'encontre de la pragmatique dans ce dernier livre (attitude tout à fait exceptionnelle de la part d'un chercheur qui a toujours fait montre de la plus grande ouverture) une sorte de dénégation. Comme si Ch. Metz avait bien conscience de ne pouvoir échapper à la nécessité d'un cadre pragmatique pour ses analyses immanentes, mais refusait de se l'avouer (sans doute, peut-on voir là le résultat de sa formation de linguiste habitué à considérer que la langue est là et qu'il suffit de l'analyser).

La position des cognitivistes n'est pas plus claire. Si le cognitivisme place le travail du spectateur au poste de commande de la production de sens, les processus qu'il décrit ne sont pour lui ni internes aux textes, ni externes (= dans le contexte) mais dans la tête des spectateurs : le cognitivisme s'intéresse aux processus fondamentaux par lesquels les hommes pensent le monde. Les cognitivistes considèrent, par exemple, qu'il existe un niveau de production de sens plus profond que la langue, antérieur aux différentes langues et aux déterminations historiques et culturelles ; en ce sens on pourrait dire que le cognitivisme est neutre ou plus exactement ailleurs par rapport aux deux paradigmes immanentistes et pragmatiques. En tout cas, à ce niveau il est moins pragmatique que l'approche sémiologique

d'un article comme *Le perçu et le nommé* qui lie la façon dont nous voyons le monde aux structures langagières. L'approche pragmatique fait toutefois retour à un autre niveau : D. Bordwell insiste ainsi sur le fait que le cognitivisme peut aider à expliquer comment, en partant de structures universelles préalables, on aboutit à des conventions discursives en elles-mêmes historiques et contingentes. Enfin, les choses se compliquent encore lorsqu'on constate que dans leurs analyses de films, les cognitivistes ont souvent tendance à retomber dans une approche immanente qui rappelle tout à fait les analyses sémiologiques traditionnelles. D. Bordwell n'en vient-il pas à proposer une typologie des films sur l'axe de leurs relations à la narration : *"classical film, art cinema, historical materialist cinema"*, etc. ? Même s'il laisse entendre qu'à chacune de ces catégories correspond un mode de production de sens que l'on peut retrouver ailleurs, il est clair que pour lui, il existe des catégories de films définissables en termes de traits narratifs repérables.

On le voit, sémiologie et cognitivisme s'inscrivent dans une sorte de relation en chiasme : alors que la sémiologie immanentiste de Ch. Metz présuppose un cadre pragmatique que son auteur refuse de reconnaître comme tel, le cognitivisme pose d'emblée une visée pragmatique mais bascule fréquemment dans l'immanentisme universaliste ou textuel.

Je suis maintenant convaincu qu'il ne faut pas essayer de sortir de ces contradictions mais qu'il faut, au contraire, les accepter comme des faits auxquels on ne saurait trait échapper, et que seul un modèle articulatif approche immanente et approche pragmatique²⁴ a quelques chances de per-

23 - p. 169, je souligne.

mettre de comprendre comment le film (ou n'importe quel texte) est compris.

Ceci étant dit, il existe deux différences importantes entre la sémiologie de Ch. Metz et le cognitivisme.

La première réside dans le fait que Ch. Metz, comme tout le courant linguistique dont il est issu, fonctionne par oppositions binaires discrètes alors que le cognitivisme prône une approche en termes de degrés, de niveaux et de concepts susceptibles d'intégrer du flou et des hésitations²⁵. Cette flexibilité est à l'oeuvre partout dans *Narrative comprehension* : E. Branigan construit ainsi le schéma narratif non comme une structure linéaire régissant un parcours obligé (la plupart des modèles narratologiques relèvent de cette structure) mais comme un hexagone dans lequel il est possible de circuler à sa guise ; de même, étudiant le fonctionnement de la *voice over* de Lise dans *Letter from an unknown woman* (p. 177 et ss), il montre qu'elle peut être lue en même temps comme indépendante de l'image, comme illustrative, comme présente ou passée, et il ajoute : " *There often is no need for a text to be definite, or for us to decide. [...] The greater the latitude allowed for the spectator, the greater the number of spectators who may participate*" (p. 176-7).

La différence entre les deux approches est ici bien réelle, mais plus que du cognitivisme lui-même, elle me semble dé-

pendre de l'évolution générale des sciences vers le paradigme des structures floues, le cognitivisme ne faisant que s'inscrire dans ce nouveau paradigme.

La seconde différence est une différence épistémologique. Comme le note D. Bordwell : "*Cognitivism stands in the tradition of naturalizing epistemology*". Bordwell, lui-même, plaide en faveur de ce qu'il appelle la "*good naturalisation*"²⁶. Les cognitivistes ont, en effet, tendance à considérer qu'ils rendent compte de ce qui se passe réellement dans la tête : "*The methods of cognitive sciences address one aspect of a study of community rules by focusing on real psychological constraints on the processing of knowledge*" note ainsi E. Branigan²⁷. De même, à propos de l'analyse de la notion de fiction, il déclare essayer "*to formulate a psychologically real notion of fiction*"²⁸. J'avoue être quelque peu perplexe devant cette revendication qui me semble en contradiction avec le principe de séparation entre "*material and structure*" que pose Branigan dans un passage de son ouvrage. Quoiqu'il en soit, la sémiologie nous avait habitué à plus de prudence épistémologique ; Ch. Metz a toujours très fortement insisté sur le fait que les structures sémiologiques ne sont que des constructions de l'analyste, des constructions dont la cohérence est d'ordre logique (les codes, dit prudemment Ch. Metz, sont des "*unités d'aspiration à la formalisation*". [...] Un

24 - Nous avons quelque peu développé ce point dans notre intervention au Congrès international de l'association allemande de sémiotique (Tubingen, 4-7 Octobre 1993) : " Approche sémio-pragmatique, approche historique : de l'intérêt du dialogue ", à paraître.

25 - E. Branigan est très clair sur ce point : "*Establishing exact categories for the narrations is usually less important than recognizing pertinent relationships and gradations among narrations*" (Branigan, (p. 100). "*A reader's participation in narrative is not limited to a binary choice of what to know or not to know, but may assume more complex nuances*" (p. 113).

26 - Dans "A Case for Cognitivism", in *Iris*, (9), 1989, p. 14.

27 - *Narrative Comprehension*, Routledge, 1992, p. 197-98 ; je souligne.

28 - *Ibid.*, p. 196, je souligne.

code est homogène parce qu'il a été voulu tel, jamais parce qu'il a été constaté tel"²⁹). En bref, les constructions de la sémiologie sont des outils *heuristiques* pour comprendre le monde plus que pour le décrire. Bien que partisan d'une approche cognitive M. Colin notait de même, que les systèmes dits "intelligents" de l'Intelligence Artificielle ne sont pas nécessairement des modèles de la cognition humaine mais que ceux-ci peuvent fournir un cadre théorique stimulant pour ce qu'il est convenu d'appeler l'approche sémiologique du cinéma. Cette façon de voir les choses me paraît, en effet, raisonnable. D. Bordwell n'est d'ailleurs, en fin de compte, pas loin de la partager quand, modérant lui-même son éloge de la "bonne naturalisation", il fait remarquer que l'on peut sans doute contester le statut de réalité des processus mis en évidence, mais qu'en tant que constructions à valeur explicatives, elles n'en sont pas moins supérieures à celles qui précèdent.

Au terme de ce rapide parcours, nous nous trouvons en face de deux sortes de cognitivisme (mais on pourrait aussi bien dire de deux sortes de sémiologie). D'un côté (Ch. Metz), un cognitivisme immanentiste (mais qui n'en pose pas moins un cadre pragmatique), rationaliste (en ce sens qu'il affiche ses constructions comme étant de nature théorique) et fondamentale-

ment binariste ; de l'autre, un cognitivisme pragmatique (qui reste au demeurant très largement pris dans l'immanentisme), naturaliste et qui mobilise des structures qui intègrent le flou. Contrairement à ce que dit D. Bordwell, il est clair, pour moi, que l'on ne saurait décrire la relation existant entre ces deux approches uniquement en termes de progrès : chacune de ces approches a ses avantages et ses inconvénients. C'est pourquoi, plutôt que de les jouer l'une contre l'autre, je proposerai de suivre ce qui m'est toujours apparu comme la grande leçon de Ch. Metz, c'est à dire de les considérer comme des outils dont on peut user à sa guise, sans état d'âme ³⁰. Dans cette perspective, pourquoi ne pas tenter de concevoir, en tenant compte de ce qu'il y a de positif dans l'une et l'autre de ces approches, une *sémiologie cognitive* proposant des *constructions logiques* (vs naturalistes) et *souples* (vs binaires) dans un cadre théorique d'ensemble capable d'articuler *immanentisme* et *pragmatique* ?

**Roger ODIN, IRCAV,
université de Paris 3.**

29 - *Langage et Cinéma*, Larousse, p. 20.

30 - Sur la relation de Ch. Metz aux théories, cf. mon article "Christian Metz et la linguistique" in *Iris* (10), "Christian Metz ou la théorie du cinéma", Méridiens-Klinsieck, 1990, p.81-104.

Le corps reflété

par Alberte RAYNAUD

Cette analyse de la représentation chorégraphique aura comme support une élaboration ciné vidéo chorégraphiée: "Alternance(s)".

A l'intérieur de l'espace d'"Alternance(s)" le corps dansant évolue au centre d'un dédale de neuf images projetées simultanément à la danse : trois images diapositives, trois images cinématographiques, trois images vidéoscopiques, visibles sur un écran transparent cylindrique constitué de quatre parties, sur trois écrans rectangulaires suspendus au plafond et sur trois écrans vidéo. Les images sont celles de trois couples (opérateurs / danseurs) engagés dans une relation dansée faite d'éloignement et de proximité, de lenteur et de rapidité, de tendresse et de violence : corps à corps amoureux reflétés sur les plans imagiers où circulent l'oeil du spectateur.

Le corps au cinéma est donc un corps qui s'abîme dans la virtualité de son image, de ses images : corps capté dans ses détails, agrandi, exalté, caressé, transformé; corps du désir qui percute l'imaginaire du spectateur, et est dynamisé par lui en retour; perte de ses doubles dans un dédale

d'images données (acteur), d'images volées, envolées (spectateur), d'images dérochées (opérateur), où ces reflets circulent dans le geste redoublé de l'acteur qui se dédouble à l'extérieur, dans la projection dédoublée du spectateur à l'intérieur et dans l'action de l'opérateur qui se dédouble dans l'autre corps opérateur, l'autre corps danseur et dans son image, à la limite dedans / dehors. Rebondissement d'un corps dans un autre corps, d'un corps sur son image, d'un corps sur l'image de l'autre, d'une image sur l'autre image : miroir kaléidoscopique, scintillement d'images.

Ce processus de dédoublement reflété n'est pas sans avoir quelques points communs avec l'hystérie. L'énumération des procédés cinédansés, la construction de l'espace, l'activité du danseur et le rôle que tient le spectateur conduisent à ne pas passer sous silence les similitudes qui existent entre la construction vidéo / cinédansée d'"Alternance(s)" et l'événement qu'est une crise d'hystérie telle que Freud en décrit les caractéristiques dans ses "*Considérations générales sur l'attaque hystérique*"¹. Et si "*le rêve est le substitut d'une attaque*"² on peut envisager l'événement vidéo / cinédansé, construction si près de l'élaboration onirique, comme un substitut d'une attaque hystérique dont il met en scène le processus.

En effet, l'important effet de condensation qui sous-tend la construction vidéo / cinédansée, et qui met en jeu l'activité du spectateur, n'est pas sans rappeler que l'attaque hystérique "*procède à une condensation*" qui "*confère à une représentation de multiples significations car l'attaque (...) donne une configuration si-*

1 - "Considérations générales sur l'attaque hystérique", *Névrose, Psychose et Perversion*, PUF 1978, p. 161-165.

2 - *Ibid.*, p. 161.

multanée à plusieurs fantasmes dans le même matériel " 3. Et la construction ciné / vidéodansée n'est pas uniquement la figuration de la pluralité fantasmatique d'un seul, mais elle accorde encore les fantasmes de plusieurs. Ainsi le fragment intitulé "Singes" condense les notions de simiesque mais aussi celles de futuriste et d'archaïque car ces singes ont quelque parenté avec des dinosaures et / ou des cosmonautes, tout comme le solo condense les fantasmes de la danseuse mais aussi les fantasmes de son partenaire et les réactions contre-transférentielles du chorégraphe.

Par ailleurs la construction ciné / vidéodansée, tout comme l'attaque hystérique, procède à une "identification multiple" 4. Le processus ciné/vidéochorégraphique place constamment le danseur au centre de ses identifications où celui-ci se double de l'autre. Par exemple dans le "Sollers", chaque danseur s'identifie à l'un et l'autre sexe jouant l'un, mimant l'autre, thésaurisant les deux.

Le "renversement antagoniste des innervations" 5 à l'origine du fameux "arc de cercle" hystérique conduit à s'interroger sur la fréquence de la posture chorégraphique qui privilégie le geste d'extension dorsale associé à un ravissement extatique; geste qui s'oppose à la spirale de la struc-

ture chorégraphique et à l'aspect sphérique du décor et qui révèle du même coup la signification de la superposition des formes rondes et des formes épineuses. Cependant, cet arc de cercle corporel ne pointe pas uniquement la position qui lui est antagoniste et plus "appropriée au commerce sexuel" 6, il doit être considéré comme l'un des gestes, le geste chorégraphique affecté de la plus grande valeur auto-érotique 7. Autrement dit arc hystérique et structure chorégraphique se complètent, se contredisent, s'associent et s'éclairent réciproquement. Mais l'arc hystérique n'est pas inévitablement un "déli énergétique (d'une) posture appropriée au commerce sexuel" 8 mais un raffinement de celle-ci, et toute femme sait la valeur de ce renversement jouissant qui clôture son rituel orgasmique.

Enfin l'inversion de la chronologie sous-tend la création pathologique et la construction chorégraphique, et ici cette inversion est doublée de l'évolution gestuelle inversée : la spirale chorégraphique conduit l'élaboration esthétique du regard sur la danse vers une renaissance, d'une gestualité banale à une gestualité archaïque 9. Ces caractéristiques du symptôme et de l'oeuvre ont pour effet de dissimuler le sens d'"Alternance(s)" comme elles rendent in-

3 - Ibid.

4 - Ibid., p. 162.

5 - Ibid.

6 - Ibid.

7 - Voir la fonction de substitut de satisfaction auto-érotique de la crise où est mise en évidence le "cycle typique : activité sexuelle infantile - refoulement - échec de refoulement et retour du refoulé" (Ibid., p. 163 - 164).

8 - Ibid., p. 216.

9 - On doit noter que l'arc chorégraphique est uniquement dorsal et que le bassin est maintenu en position rétroversive, c'est à dire que le bassin absorbe la jouissance dorsale extatique, alors que l'on peut penser que le grand arc hystérique qui atteint la colonne vertébrale dans sa totalité, par la position antéversive de bassin qu'il conserve, va dans le sens de l'affirmation de Freud.

compréhensibles l'attaque hystérique. L'objet chorégraphique, à l'instar de l'objet sculptural, dissimule le sens et il faut la patiente intuition de l'archéologue pour en découvrir la signification, à moins que le sens n'en soit d'emblée perçu, reçu par un spectateur qui s'hystérise. En effet, "*Alternance(s)*" déploie les matériaux nécessaires à la condensation, et sur l'aire vidéo / cinéchorégraphiée, plus qu'en tout autre lieu, ce n'est plus uniquement le danseur, l'auteur qui condense les images, élabore le travail, fabrique l'oeuvre à la place du symptôme, mais aussi le spectateur.

Mais pourquoi une oeuvre et pas un symptôme ? Qu'est-ce qui différencie la crise de l'élaboration imagière ? C'est qu'en ce lieu, le pervers sauve l'hystérique.

Le pervers tombe dans l'hystérique.

Aux caractéristiques homologues, mais non identiques, de l'événement hystérique et de la production esthétique s'ajoute la fonction bisexuelle de la crise ou de la conversion, fonction qui régit également la construction imagière¹⁰.

A partir de là, de la fonction de la crise qui condense deux fantasmes et du caractère inconscient du fantasme hystérique mais conscient chez le pervers, et à partir de l'érotisation maximale de la vision, nous verrons comment ce pervers se sert de

l'hystérique, l'absorbe et l'agit. On pourrait dire que l'inconscient n'est pas nié, n'est pas mis entre parenthèses, mais déposé au centre du cercle transparent où sont projetées les images¹¹.

On doit se souvenir que la perversion dont il est question ici est celle qui affecte la paire contrastée exhibitionnisme / voyeurisme, perversion poussée à son comble à l'intérieur de l'espace ciné / vidéo-chorégraphié.

1/ Savoir-faire : savoir-faire avec l'hystérique

On pourrait penser que l'alliance de l'hystérique et du pervers est soutenue par la similitude des fantasmes, d'une part, inconscient chez l'un, conscient chez l'autre¹², et d'autre part par la contemporanéité de leur traumatisme. Séparation tardive d'une mère, pour le pervers, dont le comportement a favorisé le clivage d'une personnalité enfantine, en idolisant une partie de l'enfant désormais devenu sa création chose, création que l'enfant a intériorisé, qui aboutit à une personnalité schizoïde et qui a pour corollaire le sentiment d'anéantissement qu'éprouve le pervers devant toute dérobade de l'objet¹³. A ce désespoir correspond la tendance antisociale de l'hystérique exprimée uniquement à travers des "*expériences sexuelles précoces chargées de pallier les défaillances de la mère qui*

10 - Cf. Freud, "*Les fantasmes hystériques et la bisexualité*", *Névrose, psychose et perversion*, op. cit., p. 149 - 155.

11 - "*Par la brèche de la rétine on pourrait voir dans l'inconscient*" (lettre de Freud du 10 septembre 1930 à Zweig, cité par Lydie Flem, "*L'archéologie chez Freud*", in *la Nouvelle revue de psychanalyse : L'archaïque* 26, automne 1982, p.72).

12 - "... Or par cette voie (la technique psychanalytique) on a découvert que les fantasmes inconscients des hystériques correspondent pleinement, quant à leur contenu, aux situations de satisfaction que les pervers réalisent consciemment." ("*Les fantasmes hystériques et la bisexualité*", op. cit., p. 152).

13 - M.R. Khan, "*Entre l'idole et l'idéal*", in *Nouvelle revue de psychanalyse*, 13, "*Narcisses*", printemps 1976.

n'a pu pourvoir aux besoins du moi de l'enfant" ¹⁴. Ainsi pervers et hystérique pourraient constituer une totalité de termes opposés articulés : conscient / inconscient, mutualité / asocial, actif / passif, non rédition à l'objet d'amour émotionnel d'une part psychique de l'autre, clivage schizoïde / dédoublement hypnoïde. Et si l'on tient compte du fait que les pervers agencent tout dans leur tête et que l'hystérique ne simule pas la maladie mais est "*maladivement émue*" on peut tenter de comprendre le fonctionnement de leur alliance.

On pourrait penser que le "savoir-faire" du pervers provoque, lors de la mise en acte du fantasme, à l'instant de la plus grande érotisation du corps, un passage du conscient à l'inconscient : passage d'une économie perverse à une économie hystérique laquelle alimenterait en seconde instance, le savoir-faire du pervers (par clivage : l'état schizoïde du pervers trouvant un écho dans l'état hypnoïde de l'hystérique). Dès lors l'élaboration s'effectue sur le temps et les figures de l'inconscient.

L'hystérique apporte donc son "*savoir*" au pervers qui "*sait faire*": ici le *pervers agit l'hystérique*. Cette association trouve un écho dans des observations cliniques telles que celles de Masud R. Khan par exemple qui constate que souvent les partenaires des hystériques sont des pervers qui agissent l'amalgame de gestualité génitale et pré-génitales de celles-ci restées dans l'expectative ¹⁵. Cette concordance des observations témoigne encore une fois de ce que l'espace analytique borde l'aire esthétique : toute la science du pervers est mise en oeuvre pour solliciter le toucher, la

coquetterie de l'hystérique signifie que l'on ne touche pas. Et ce double mouvement de permissivité et de refus maintient le désir en haleine.

Ainsi le corps, au cinéma, met en place une effervescence du désir par une inflation d'images et c'est en ce sens que le pervers tire à lui l'hystérique.

2/ L'inflation d'images

L'hypertrophie du regard de l'autre (vidéo-cinéma-spectateur) provoque une condensation du temps, du regard et des identifications qui entraîne la cécité du corps qui s'offre au regard : le corps exposé au centre de ses reflets ne doit pas voir ses images ni reconnaître le corps qui le regarde ¹⁶. C'est à ce prix qu'on obtient une jouissance absolue car si le regard aveugle se mettait à voir les images qui le dédoublent, il serait déchiqueté par l'éclat de sa diffraction : le processus de son dédoublement en abîme pourrait être interrompu par l'agressivité sous-jacente à l'immobilisme spéculaire et au dédoublement; agressivité qui se retournerait alors sur le sujet. En effet, l'auto-fascination désagrège la jouissance procurée par la fascination que l'on exerce sur l'autre. Mais si l'on est aveugle le regard se déplace sur la peau et le plaisir est engendré par une *auto-fascination aveugle et réfléchie* car "*l'exhibitionniste partage la jouissance de celui qui le regarde se dénuder*" ¹⁷. Cependant si le danseur est certainement aveugle afin de ne pas se perdre, il risque, dans le foisonnement de ses dédoublements, d'aveugler le spectateur, et de ce fait de ne plus renaître dans l'oeil où il se repose.

14 - M.R. Khan, "*La rancune de l'hystérique*", in *Nouvelle revue de psychanalyse*, 10, "Aux limites de l'analysable, automne 1974, p. 155.

15 - *Ibid.*, p. 153.

16 - Ici par rapport à l'espace chorégraphique traditionnel la cécité est redoublée.

17 - S. Freud, "Pulsions et destins des pulsions", *Métapsychologie*, Gallimard, coll. "Idées", 1977.

Par ailleurs, en hypersexualisant le regard on renvoie plus généralement au corps car *"depuis que les intérêts sexuels de la vision sont mis en avant d'une manière si insistante, le moi ne veut absolument plus rien voir"* ¹⁸, d'où le relais de la vision par le toucher, de l'érotisation partielle par l'érotisation totale. Au centre du dédale d'images, sur l'aire ciné / vidéodansée, le danseur se protège de ses images par une cécité ¹⁹ qui confère au regard une fonction sexuelle et l'on offre de ce fait son corps à l'autre. En effet ce regard se tourne au dedans ²⁰, s'associe aux résidus cénes-thésiques et à l'énergie anale, et confère au corps une vibration qui sollicitera l'autre, au-delà du regard, dans sa peau. Cette expérience entoure le corps d'un phénomène d'irradiation connu sous le terme de "présence". La présence est cette énergie qui émane d'un danseur immobile et qui vous atteint dans le silence et dans l'obscurité.

En utilisant l'ambivalence, la complexité de la pulsion dans ses composantes actives, passives et réfléchies, se regarder, être regardé, regarder, on conduit le sujet du narcissisme vers une relation d'objet.

Au-delà de la profusion d'images il y a donc une cécité qui permet au regard de coller au toucher et à l'analité, qui

abolit la distance et qui transforme dans une longue alchimie du désir, le temps de la représentation, Thanatos en Eros. C'est sans doute au prix de cet aveuglement qu'a lieu l'acte d'amour.

Nous dansions "Amours".

"Amours" avec un /s/ "avais-je dit aux danseurs. Nous dansions "Amours" dans un espace circulaire, à l'Icomos (hôtel Saint-Agan), rue du Temple.

J'avais invité Christian à venir voir. Je l'espérais. Un soir, le spectacle commence et durant toute la représentation une énergie, dans la salle, me soutient, me propulse. Un regard stimulant. Une force amie qui vous porte et vous fait devenir meilleure.

Une sorte d'attention patiente et précautionneuse qui vous pousse à améliorer votre interprétation. Dédoublée, je dansais, je m'interrogeais et me laissait porter.

c'est vrai que nous avons bien dansé ce soir là. À la sortie de la scène - dans les loges - Christian vient nous voir. J'ai compris - j'ai pu nommer cet étrange contact qui vous lie parfois au spectateur.

Je lui dois un de mes plus beaux souvenirs d'interprète. J'aurais souhaité rester longtemps avec lui, parler, prendre

18 - S. Freud, "Le trouble psychogène de la vision", *Névrose, psychose et perversion*, op. cit., p. 171.

19 - "Les hystériques ne sont pas aveugles par suite de la représentation auto-suggestive "je ne vois pas" mais par suite de la dissociation entre processus inconscients et processus conscients dans l'acte visuel; leur représentation "je ne vois pas" est l'expression justifiée de choses psychiques et non pas sa cause." (*Ibid.*, p. 168). "Des expériences ingénieuses ont montré que ceux qui sont atteints de cécité hystérique continuent en un certain sens de voir, bien que ce ne soit pas au plein sens du terme. En effet les excitations provenant de l'oeil "aveugle" peuvent avoir certaines conséquences psychiques, par exemple susciter des affects, bien qu'elles soient inconscientes. Ceux qui sont atteints de cécité hystérique ne sont donc aveugles que pour la conscience; dans l'inconscient ils voient". (*Ibid.*, p. 168).

20 - cf. A. Green, *Narcissisme de vie, Narcissisme de mort*, éd. de minuit, 1982, p. 3 : "Mais, si le regard dirige ses rayons vers le monde extérieur et peut se libidiniser jusqu'à ne plus rien en voir dans la cécité hystérique, c'est qu'il est victime d'une excessive érotisation. Il se tourne vers le dedans, où d'autres aventures."

un verre.

Mais après le spectacle, le spectacle dévore encore. Il faut ranger, changer, se déplacer.

Je l'ai raccompagné jusqu'au seuil de la salle de spectacle, j'ai fait quelques pas avec lui dans la rue et je l'ai regardé

partir. Je le voyais s'éloigner de dos, les mains dans les poches de sa gabardine. Il a tourné à droite et a disparu.

Cette image me prend la tête...

Alberte RAYNAUD.

Christian Metz, un maître libre

par Augusto SAINATI

Du maître, Christian Metz semblait avoir "naturellement" tout. La générosité et la disponibilité humaine, certes, en tout premier lieu. Des qualités rares chez les intellectuels de rang, qui souvent les négligent, les considérant comme des manifestations de faiblesse un peu agaçantes. Et puis, la profondeur et la richesse du savoir, et une capacité presque innée d'aborder des questions difficiles - telles que celles sur lesquelles il avait ouvert les premières éclaircies, dans les années soixante et soixante-dix - avec un langage clair bien que très technique.

Mais surtout, paradoxalement, du maître, Metz avait le refus de se reconnaître maître au sens de l'académie, c'est-à-dire le refus d'avoir des "disciples" ou des "écoles" de stricte observance, de fonder des revues ou de former des groupes fermés autour de son projet. De cette façon explicitement barthésienne d'être maître ne voulant pas l'être, Metz avait l'attitude désabusée: bien que convaincu de la productivité de l'approche sémiotique, il était toujours prêt - dans ses écrits comme au séminaire - à en relever aussi les limites, et à écouter avec intérêt, et un respect qui pouvait parfois sembler excessif, les raisons de ses "adversaires".

L'attention portée aux autres et la certitude de sa propre faillibilité, et donc la disponibilité à se corriger, à préciser une idée, à accueillir une suggestion, étaient les

premières choses qu'on apprenait lorsqu'on suivait "le" séminaire, chaque mardi. On était frappé par l'humilité par laquelle Metz abordait la recherche: ayant terminé depuis longtemps un livre sur le mot d'esprit, qu'il jugeait insatisfaisant et que par conséquent il ne publiait pas (il demeure toujours inédit), il n'hésitait pas à en indiquer les points faibles. Et il justifiait cette position par une évidence, qui pourtant est souvent niée dans les milieux intellectuels: pourquoi ne pas parler de ses propres échecs, remarquait-il, veut-on faire croire qu'on est infailible ?

Ce "*tranquille scepticisme*", que Metz attribuait à Barthes, tout en se déclarant son débiteur, émerge très bien même dans ses livres, dont il constitue en un sens le principal fil rouge. N'importe quel écrit de Metz montre, à travers plusieurs petits signes qui sont presque son "image de marque", l'extraordinaire ouverture du chercheur vers tout ce qui peut servir aux "*progress réels (c'est-à-dire petits)*" de la pensée, comme il aimait dire. Que l'on pense à la fréquence avec laquelle dans son dernier livre, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, il cite les interventions des participants au séminaire, qui apportent de petites contributions supplémentaires à la réflexion metzienne.

C'est toujours la même attitude scientifiquement "démocratique" - mais non pas pour cela faible ou peu rigoureuse - qui poussait Metz à parler souvent de son travail, de sa méthode ainsi que de ses idiosyncrasies, de ses intérêts pour la théorie pure ainsi que de sa résistance devant l'analyse textuelle, à laquelle il avait pourtant fourni les meilleurs instruments. Il voyait dans l'analyse textuelle le point de rencontre de deux diverses positions face au film, qui toutes les deux l'avaient concerné, à des époques différentes: celle du cinéophile, qui déclenche le désir d'analyser *tel* film, et

l'autre, plus maîtrisée, du théoricien. Et puisqu'il avait vécu cette rencontre plutôt comme un contraste, il préférait s'arrêter, presque par respect, au seuil du film, ou alors - plus récemment, dans le dernier livre - rallumer sa passion à travers les centaines de citations de scènes du cinéma classique. Car le cinéma classique était son cinéma : il l'admettait presque avec pudeur, au cours d'un de ses derniers entretiens, où il déclarait sa foi "macmahonienne", et son amour pour le film noir, son admiration pour Orson Welles aussi bien que pour Humphrey Bogart.

C'est ce côté un peu "arrière-boutique" qui rend encore aujourd'hui intéressants les nombreux entretiens, traces, eux aussi, de l'influence de Barthes, par lesquels Metz ponctuait son travail. On y aperçoit, de plus, une disponibilité à la révision critique - au sens positif, je veux dire - de ses propres formulations, une angoisse absolue, motivée par l'obsession de "labourer" complètement son terrain, et par la conscience de la nature illusoire d'un tel propos. "Je crois - disait-il en 1975 à propos de son travail - "que ces deux opérations apparemment contraires (venir à bout et impossibilité de le faire, retours fréquents) procèdent du même désir un peu insatiable. (...) Chaque fois que j'ai terminé un travail, ce désir est provisoirement apaisé. Mais ensuite, comme tout désir, il renaît de ses cendres" ¹. Si l'on néglige ce besoin obsédant de comprendre, on risque de ne pas bien évaluer tout le travail de Metz, qui est marqué par une cohérence interne absolue. Dans les nombreuses reprises d'un même concept, ainsi que dans les passages d'un domaine à l'autre, ou encore - et surtout - dans les auto-critiques, ce qui

oriente le parcours de Metz est l'idée que chaque pas en avant dans la théorie n'est que le prélude d'un nouveau pas en avant: vérité peut-être banale, mais qu'on a souvent tendance à cacher derrière l'excessive perfection de certaines propositions théoriques. Un tel présupposé méthodologique laissait le terrain ouvert aux développements de sa recherche (je pense notamment à l'évolution de la Grande Syntagmatique, née comme une liste et devenue au fil des ré-écritures un véritable "système" de dichotomies successives). Mais il laissait aussi le terrain ouvert au débat critique et à l'auto-correction. "Sur ce point j'ai partiellement changé d'avis..."; "aujourd'hui on formulerait la question autrement..."; "je me suis entre temps persuadé...": dans les textes de Metz il n'est pas difficile de rencontrer de telles affirmations, qui reflètent à la fois l'honnêteté intellectuelle du chercheur et son désir de pénétrer jusqu'au coeur des questions abordées.

Après tout, au-delà de l'ensemble des travaux théoriques, le véritable héritage qu'aujourd'hui Metz nous a légué est justement constitué par cet exemple de liberté de l'esprit, qui s'enracinait, du reste, dans son origine idéologiquement gauchiste, et qu'il traduisait dans la sobriété du style de vie, ainsi que dans la cordialité des rapports qu'il savait établir et garder, dans l'ambiance décontractée qu'il instaurait au séminaire ainsi que dans la nature problématique de ses écrits. Et que, d'une manière cohérente mais dramatique, il a voulu traduire dans le geste extrême par lequel il a pris congé de nous.

Augusto SAINATI.

1 - "Sur mon travail" (entretien avec Marc Vernet et Daniel Percheron) in *Ca-cinéma* (7/8), 1975, p.18-51, repris dans *Essais sémiotiques*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 182.

***Le journal d'un curé de
campagne***
analyse filmique

par Geneviève SELLIER

Georges Bernanos,
Journal d'un curé de campagne,
Presses-Pocket, p. 252.

Ce texte a été rédigé pour un livre à paraître rédigé en collaboration avec Noël Burch sur les représentations des rapports hommes-femmes dans le cinéma français des années trente, quarante et cinquante. Je le dédie à Christian Metz en souvenir des discussions lumineuses et des encouragements chaleureux dont il a accompagné mes recherches.

"Il n'est pas certain que la créativité propre à l'entreprise esthétique soit liée à une absolue liberté : les codes sociaux de tous ordres ne trouvent peut-être pas tellement dans l'art le lieu de leur absence que celui de leur gauchissement ou de leur contournement, et s'il est vrai que l'artiste prend du champ par rapport aux banalités socio-culturelles, c'est justement par rapport à elles qu'il prend ce champ, de sorte que son "originalité" finale porte toujours quelque trace - fût-elle truquée ou inversée - de ce sur quoi elle a été conquise."

Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome 2, p.60.

"J'ai compris que la jeunesse est bénie - qu'elle est un risque à courir - mais que ce risque même est béni."

Le Journal d'un curé de campagne est inséparable aujourd'hui de la polémique qu'il a suscitée, à travers le fameux article de Truffaut sur la question de l'adaptation, qui compare le travail de Bresson à celui d'Aurenche et Bost (refusé par Bernanos quelques années plus tôt) pour tirer à boulets rouges sur "une certaine tendance du cinéma français" ¹. Si les critiques adressées par Truffaut aux tenants de la "qualité française" gardent toute leur pertinence, on est frappé en revanche de la naïveté de ses remarques sur la fidélité exemplaire de Bresson au texte de Bernanos, dans une vision quelque peu fétichiste de la littérature.

C'était déjà sur la question du passage du livre au film, qu'André Bazin avait construit son analyse ², mais pour montrer plus subtilement que Bresson savait suggérer avec ses moyens propres, souvent très éloignés du style littéraire de Bernanos, la quête spirituelle du curé d'Ambricourt, dans la perspective chrétienne qui était à la fois celle de l'écrivain, du cinéaste et du critique.

Mais cette focalisation sur la question, toujours brûlante dans le cinéma français, de l'adaptation littéraire, a fait passer au second plan ce sur quoi nous voudrions insister aujourd'hui, la profonde résonance du film avec son époque.

Sa nouveauté stylistique radicale (même par rapport aux *Dames du bois de Boulogne*, réalisé six ans plus tôt), est aussi le produit et l'expression d'un point de vue radicalement nouveau dans le cinéma français : la revendication de la légitimité

1 - Article paru dans Les cahiers du cinéma n°31, janvier 1954.

2 - Article paru dans les cahiers du cinéma n°3, juin 1951.

absolue et exclusive d'un regard de jeune homme sur le monde et la société.

Le travail d'adaptation de Bresson sur le roman de Bernanos (considérable, quoiqu'en dise Truffaut) privilégie cet aspect. En effet dans la version finalement commercialisée (un tiers plus courte), Bresson a supprimé toutes les scènes présentant - dans une optique de critique sociale - les commerçants comme de "mauvais objets", défendus par les supérieurs hiérarchiques du jeune curé. Le film est également dépouillé des abondantes conversations et considérations théologiques auxquelles se livre le personnage de Bernanos, seul ou avec les autres protagonistes; Bresson propose au spectateur une figure moins intellectuelle et plus proche de l'enfance, en particulier à travers le retour régulier des inserts sur ce cahier d'écolier où la main du prêtre inscrit ses réflexions d'une écriture régulière de bon élève ³.

Le film choisit aussi de revenir constamment en gros plan sur le visage du prêtre, dont l'extrême jeunesse est deux fois signifiée, par les traits de l'acteur Claude Laydu, et par le fait même que cet acteur est alors inconnu, c'est à dire en train de naître au cinéma sous nos yeux.

Le personnage de Bresson est en grande partie dépouillé de l'inscription sociale et intellectuelle soulignée par Bernanos pour devenir une pure incarnation de la jeunesse, en tant qu'elle est sans pouvoir et demande simplement à aimer et à être aimée. Le cinéaste transmet cette impression par des moyens proprement cinématographiques, plus sensibles, plus physiques que l'écriture de Bernanos. C'est la différence de nature entre le texte filmique et le texte littéraire qui frappe quand on compare l'un

et l'autre, marquant les limites du débat sur l'adaptation, quand on le pose en terme de fidélité.

La modernité du film de Bresson apparaît par comparaison avec des films contemporains structurés sur le récit d'un protagoniste narrateur, comme *Le diable au corps* (1946) adapté de Radiguet par Aurenche et Bost pour Autant-Lara : le jeune François (Gérard Philippe) se remémore des événements passés quand le récit commence, ce qui le met dans une position de savoir dominante par rapport au spectateur. D'autre part, le récit a la première personne s'estompe dans le présent de la narration pour permettre de temps en temps au spectateur d'accéder à un point de vue (à un savoir) plus large que celui du narrateur. Comme dans la plupart des films classiques qui utilisent ce procédé, le cinéaste fait des entorses à l'unicité du point de vue, pour construire la position démiurgique du spectateur.

Rien de tel chez Bresson: si *Le Journal* s'ajoute à une longue liste de films qui dans cet après-guerre donnent la parole à un héros-narrateur masculin ⁴, il s'en distingue radicalement non seulement par le refus du retour en arrière, mais aussi par le respect absolu du point de vue du narrateur. Le prêtre écrit *au fur et à mesure* que l'histoire se déroule : dans le registre du savoir, il n'a donc aucune supériorité sur le spectateur, comme inversement, le cinéaste, en respectant scrupuleusement les limites du point de vue du narrateur, s'interdit de mettre le spectateur dans une position plus confortable que son personnage. L'enjeu de cette rigueur narrative est rien moins que la concrétisation de la finitude humaine et le refus de l'illusoire sentiment d'ubiquité du

3 - Voir l'analyse de Dudley Andrew in *Film in the aura of art*, Princeton University Press, 1984.

4 - Entre autres *Le Diable au corps*, *Manon*, *Manèges*, *Les Miracles n'ont lieu qu'une fois*, *Juliette ou la clé des songes*, *La vérité sur bébé Donge*, *Monsieur Ripois*.

"spectateur ordinaire du cinéma", le refus du cinéma comme "divertissement" au sens pascalien du terme.

L'alternance constante entre, d'une part, la voix extra-diégétique du prêtre sur les images de ce qu'il raconte ou sur les mots qu'il écrit sur son cahier, et d'autre part, les images accompagnées d'un son diégétique, empêche le spectateur de s'immerger dans la fiction, le force à une distance "brechtienne", d'autant plus que la voix égale du narrateur extradiégétique vient dédramatiser les scènes les plus fortes, sauf, et nous y reviendrons, dans la scène centrale avec la comtesse. Dans la plupart des autres scènes relatées "au style direct", souvent d'une façon lacunaire, le prêtre répond à ses interlocuteurs par un silence qu'on peut décrire comme le refus de la "répartie", image de marque du cinéma académique de l'époque. Bresson en montre par défaut les enjeux de pouvoir, de destruction de l'autre, et plus largement l'aliénation que ce type de communication verbale implique (y compris la manipulation des personnages par l'écriture scénaristique). Ceux qui utilisent la parole comme une arme contre le curé d'Ambricourt, s'autodésignent comme les instruments d'un pouvoir social, alors que le silence du prêtre exprime son positionnement obstiné sur un autre terrain, celui de l'amour évangélique.

Le monde que nous voyons avec les yeux du jeune prêtre est un monde clivé, "non-réconcilié", pour reprendre le titre du film de Straub-Huillet. Le choix d'éclairage fait par Bresson nous donne l'impression d'un monde plongé dans les limbes du purgatoire ou dans l'obscurité des Ténèbres, même en plein jour; en effet le réalisateur privilégie systématiquement le contre-jour pour les extérieurs : les silhouettes nues et tourmentées des arbres se déchiquettent en

contre-plongée sur la lumière blafarde du ciel. Et le plus souvent les visages humains émergent en gros plan de l'obscurité environnante, comme de faibles lueurs dans les ténèbres du monde. Les mouvements de caméra en s'arrêtant sur ces visages, accentuent encore l'isolement des personnages dans un environnement dont tout pittoresque est banni. Les intérieurs sont réduits aux lignes géométriques d'un mur, d'une fenêtre, d'une porte, d'un plafond. Le motif de la croix est obsessionnellement répété sur le mode carcéral des croisées de fenêtres, des grilles de portail, des barreaux de rampe et de lit, si bien que la croix noire qui envahit le dernier plan peut difficilement se lire seulement, comme le suggère la voix off, comme un signe de grâce...

Le clivage qui déchire ce monde s'exprime aussi par la confrontation du prêtre avec diverses figures paternelles : le curé de Torcy (Arman Guibert); le comte (Jean Riveyre); le chanoine (Gaston Séverin); le paroissien Fabregars (Léon Arvel). Sauf dans le dernier cas (le plus épisodique), aucun de ces personnages n'est dans un rapport *a priori* hostile au jeune homme. Leur impuissance à lui venir en aide n'en est que plus frappante : à chaque rencontre, quelle que soit leur bonne volonté, le constat s'impose qu'ils n'appartiennent pas au même monde : tous ces hommes mûrs sont installés dans une société avec laquelle ils passent des compromis; ils existent dans le registre du pouvoir, de l'ordre, de la propriété. Leur point de vue est irréconciliable avec celui du jeune prêtre qui ne veut exister que dans le registre de l'amour.

Tant le chanoine que le curé de Torcy sont d'ailleurs capables, contrairement au comte, de reconnaître cet autre monde auquel ils n'ont pas accès. C'est le curé de Torcy qui révèle finalement au jeune prêtre

sa "place" dans l'itinéraire évangélique : le jardin des Oliviers, c'est à dire la solitude absolue de l'agonie du Christ; la scène est filmée en contre-plongée, dans une cabane misérable dont le toit en branchages pèse de toute sa masse sombre sur les deux hommes accablés. Au-delà de sa dimension chrétienne, la place du jeune homme est celle de l'enfant abandonné par son père.

Le film revient à plusieurs reprises sur le destin de cet enfant déjà marqué, avant même de vivre, par tout l'alcool qu'ont bu ses parents, non pas dans le sens d'une dénonciation sociale ou d'une vision darwinienne et naturaliste à la Zola, mais pour symboliser cet abandon. Il fait partie d'une génération perdue, au sens fort du terme, ce que viendra confirmer le seul épisode ouvert, celui de la rencontre avec Olivier (Jean Danet), le neveu du comte, bel ange motorisé aux antipodes des motards de la mort d'*Orphée*. Dès le début, la scène rompt avec la tonalité générale du film par des plans d'ensemble d'un paysage ouvert sous un ciel immense et dégagé, éclairé pour la première fois par une lumière solaire. Le jeune motocycliste s'arrête à la hauteur du prêtre pour lui proposer en souriant de monter sur l'engin. Suivent des plans rapprochés des deux visages joyeux balayés par le vent, comme lavés de la pesanteur glauque du monde réel. Pour la première et la dernière fois, le spectateur voit le prêtre comme un jeune homme plein de vie. Cette scène d'éloge de la camaraderie masculine n'est d'ailleurs pas dénuée d'ambiguïté, en particulier le discours d'Olivier sur les soldats perdus de la Légion, seuls vraiment dignes, avec les pauvres prêtres, d'être sauvés par Dieu. Mais l'échange confiant entre les deux jeunes gens assis sur le quai de la gare, l'allure tranquille et avenante du jeune sportif en col roulé, le cadrage à hauteur d'homme dans une lu-

mière exceptionnellement claire, tout donne à cet épisode une portée symbolique où l'idée du bonheur est associée à la fuite hors de la société et à une communauté de jeunes hommes risquant ensemble la mort. Preuve par défaut qu'il n'y a pas de bonheur en ce monde pour ces jeunes gens en révolte contre les pères...

On peut voir dans cette métaphore insistante de l'enfance abandonnée l'expression la plus aiguë que prend dans cet après-guerre marqué par la crise de l'autorité paternelle, le conflit des générations. Les pères ont organisé le monde selon des valeurs temporelles que récusent totalement les fils en quête d'absolu. Ils meurent littéralement de cet héritage qu'ils refusent : le cancer à l'estomac du jeune curé ou la tuberculose de son condisciple au séminaire, sont donnés comme la rançon de l'alcoolisme et de la malnutrition dont sont responsables les parents. Bresson a d'ailleurs choisi de n'introduire ce dernier personnage, Louis Dufretty, le jeune défroqué tuberculeux (Bernard Hubrenne), qu'à la fin du film, alors qu'il apparaît tout au long du roman à travers sa correspondance avec le curé d'Ambricourt. Il redouble ainsi la représentation d'une jeunesse mise à mort, problématique centrale du film. Dans ce dernier épisode, l'image elliptique du médecin fermant la porte de son cabinet sur le jeune prêtre après l'annonce du cancer, figure le dernier avatar de l'autorité paternelle meurtrière. Silhouette anonyme qui expulse sans mot dire le jeune homme du royaume des vivants, cette image nous renvoie à la problématique bressonienne d'une lutte non pas psychologique mais philosophique entre les pères et les fils; chez Bernanos au contraire, cet épisode donnait lieu à une très longue discussion entre le curé et le médecin, lui-même condamné. Bresson a préféré supprimer ce personnage pour pri-

vilégier la vision d'un monde clivé entre possesseurs du savoir et enfants perdus...

Ce monde impossible à habiter que les pères ont construit et défendent bec et ongles, le jeune prêtre parvient pourtant à y faire quelques brèches, en s'attaquant au maillon faible, les femmes...

En effet, trois personnages féminins, de générations et de classes différentes, viennent éclairer le film à tour de rôle, non plus dans le registre édifiant du cinéma de l'Occupation, mais sur un mode plus ambigu et grinçant, bien dans la tonalité de l'après-guerre. Séraphita, la fillette du catéchisme, Chantal, la fille du comte, et la comtesse elle-même rencontrent tour à tour le jeune curé dans une relation dynamique et ouverte, contrairement à ce qui se passe avec les figures paternelles.

Séraphita (Martine Lemaire), à l'apparence aussi angélique que son nom le suggère, capable de réciter sans une hésitation le mystère de l'Eucharistie, se révèle sous les traits assez convenus d'une petite vicieuse qui provoque le prêtre, soeur de la petite chipie du *Corbeau*. Mais la souffrance muette du jeune curé aura bientôt raison de ce qui apparaît finalement chez la petite fille comme une imitation maladroite de la méchanceté des adultes. Dans une séquence nocturne pleine de réminiscences picturales (entre Ruysdael et Rembrandt), elle devient la Vierge-enfant que le pauvre prêtre dans sa détresse appelle à son secours : elle lui lave le visage alors qu'il gît dans la boue, le sang et les vomissures, puis le relève et le prend par la main pour

qu'il rentre chez lui.

Chantal (Nicole Ladmiral), la fille du comte, nous apparaît tout au long du film comme une figure de révolte contre le monde sans amour et sans honneur des adultes : son père, qui veut l'éloigner parce qu'elle a découvert sa liaison avec l'institutrice, et sa mère, qui ferme les yeux pour avoir la paix. Mais cette révolte s'exprime par le désir de faire souffrir les autres en retour, c'est à dire, du point de vue du jeune prêtre, une réponse perverse au mal par le mal. Comme l'institutrice, silhouette à peine entrevue qui écrit des lettres anonymes pour tenter de se protéger, la jeune Chantal ne conçoit ses actes que sous forme de vengeance contre ceux qui lui échappent, que ce soit son père ou le curé. Elle rejoint par là la longue cohorte de "garces maléfiques" que produit le cinéma français d'après-guerre⁵ ; mais Bresson retravaille ce stéréotype vengeur jusqu'à en faire une figure désespérée, que le prêtre tente de sauver contre elle-même.

En face d'elle et comme en contrepoint, la comtesse (Marie-Monique Arkel), mère brisée par la mort d'un petit garçon trop aimé, manifeste sous une apparente résignation de femme délaissée une indifférence totale à la souffrance d'autrui, et en particulier de sa fille; c'est grâce au jeune curé qu'elle va accéder à "l'humanité" avant de mourir. Ce personnage-là, aussi, est construit sur un stéréotype de l'époque, la femme remarquable à force de soumission à "l'ordre des choses"⁶. Mais le cinéaste nous amène à distinguer entre soumission

5 - Pour ne citer que les plus célèbres, À partir du personnage prémonitoire de Maria Casarès dans *Les dames du bois de Boulogne* (1944), Viviane Romance dans *Panique* (1946), Suzy Delair dans *Quai des orfèvres* (1947), Marlène Dietrich dans *Martin Roumagnac* (1948), Simone Signoret dans *Manèges* (1949) et *Les diaboliques* (1954), Cécile Aubry dans *Manon* (1948), Suzy Delair dans *Pattes blanches* (1948), Martine Carol dans *Nana* (1954), jusqu'à Danièle Delorme dans *Voici le temps des assassins* (1956).

6 - Voir, par exemple, Josette Day dans *La belle et la bête* (1945), Michèle Morgan dans *La symphonie as-*

mortifère à l'ordre familial et social et renoncement volontaire au monde. A travers le regard du narrateur qui nous impose son ordre de valeurs, les personnages féminins sont arrachés aux stéréotypes misogynes et leurs comportements apparaissent comme des réactions pitoyables, désespérées ou héroïques à une situation de domination.

La deuxième rencontre entre le prêtre et la comtesse marque le sommet dramatique du film : affrontement de deux souffrances, cette scène prend son intensité du champ clos où elle se joue, le petit boudoir de la comtesse, limité d'un côté par la cheminée où elle finira par jeter le portrait de son fils, de l'autre par la porte-fenêtre à demi-ouverte aux regards et aux oreilles indiscrètes (Chantal s'y profile à leur insu), comme si les deux protagonistes évoluaient sur une corde raide entre deux risques de destruction.

Mais si la comtesse peut accéder finalement à ce royaume de l'amour que lui ouvre le jeune prêtre, c'est qu'elle s'est déjà retranchée du monde (réclusion volontaire figurée par la place de son boudoir dans l'espace intérieur du château); les seules barrières qu'elle a à vaincre sont des barrières intérieures, alors que les figures paternelles semblent incapables de se penser hors du monde temporel, y compris les prêtres.

La première conversation avec le curé de Torcy indiquait déjà, sous forme d'un clivage de générations, deux conceptions antinomiques du sacerdoce : "*De mon temps, on formait des chefs de paroisse, des maîtres quoi! aujourd'hui, on nous envoie des enfants de chœur, qui veulent être aimés pour eux-mêmes; un vrai prêtre n'est jamais aimé, il doit faire de l'ordre.*"

Les femmes sont donc plus accessi-

bles à l'amour évangélique parce qu'elles sont le plus souvent privées, de par leur statut social, d'un rapport de pouvoir au monde. Leur situation dominée les rend sensible à d'autres valeurs que les hommes, même si leur classe sociale, ou plus simplement la vie en société, leur dicte de mauvaises réponses à leurs souffrances.

Dernière figure féminine qui vient confirmer cette hypothèse, Yvette Etiévant, la compagne de Dufrety, l'ancien condiscipline du curé d'Ambricourt, détroqué pour raison de santé; dernière personne à qui parle le jeune prêtre avant d'entrer en agonie, elle incarne, par sa pauvreté et son humilité, l'amour évangélique qui ne demande rien en échange (elle avoue au prêtre avoir refusé le mariage pour ne pas empêcher son compagnon de reprendre la prêtrise, si sa santé le lui permettait). Agenouillée aux pieds du lit où gît le jeune curé, elle évoque les Saintes femmes au pied de la Croix, dans une apologie ambiguë des valeurs "féminines" d'humilité et de sacrifice.

Le fonctionnement du film montre bien comment Bresson ne construit pas son oeuvre en dehors des problématiques du cinéma de son époque, mais les travaille jusqu'à sa propre vérité, c'est à dire le constat d'une solitude ontologique de cette jeunesse affamée d'amour dans un monde entièrement aliéné aux valeurs temporelles. Refusant la satire sociale ou l'étude psychologique, il décrit d'une façon quasi matérialiste le rapport entre l'exclusion de la jeunesse en mal d'amour et la nature profondément patriarcale de l'ordre social. Dans ce contexte, les rapports de sexe apparaissent comme minés par la situation de domination et d'aliénation que vivent les femmes. De là l'évocation édénique d'une communauté de jeunes garçons, fantasme régressif

trale (1946), Edwige Feuillère dans *Souvenirs perdus* (1950) et *En cas de malheur* (1957), Françoise Arnoul dans *Des gens sans importance* (1955), Danièle Delorme dans *Les Dents longues* (1952).

qui se construit en réaction contre le refus des pères de leur laisser une seule parcelle du monde habitable. Le leitmotiv des grilles du château qui s'ouvrent parcimonieusement et se referment sur le jeune prêtre, inscrit cette figure majeure de l'exclusion dans le texte filmique et indique sans espoir de réconciliation, l'extrême violence du conflit de valeurs qui sépare les générations dans cet après-guerre. Contradiction entre le sentiment aigu de posséder les vraies valeurs, et le constat de leur incompatibilité totale avec l'ordre du monde tel qu'il est. Car c'est la jeune génération qui parle à travers le film de Bresson, en rupture avec le cinéma dominant des années cinquante, fait essentiellement par des hommes d'âge mur. Ce cinéma de la "qualité française", a travers la figure dominante du jeune homme victime des femmes ⁷,

brouille les cartes du conflit que Bresson affronte avec toute l'énergie du désespoir : le conflit de générations issu de la guerre qui oppose dans une lutte sans merci toutes les formes du pouvoir patriarcal, qu'il soit spirituel ou temporel, à une nouvelle génération qui a pu constater pendant l'Occupation que "le roi était nu".

Ainsi le film de Bresson est une formidable démonstration de la dimension critique des "chefs-d'oeuvre", dans la mesure où l'inventivité de leur écriture s'inscrit dans une remise en cause des représentations dominantes, mettant à jour ce que celles-ci s'évertuent à occulter ou à falsifier, c'est-à-dire les contradictions et les conflits qui secouent la société.

Geneviève SELLIER.

7 - Voir, par exemple, *Quai des orfèvres*, *Le diable au corps*, *Une si jolie petite plage*, etc.

Jeux d'apocalypse
La chirurgie esthétique au
cinéma

par Françoise THOMÉ-GOMEZ

Cet article n'est pas un hommage à Christian Metz, il s'adresse à lui, dans un dialogue où sa mort ne peut avoir de prise, et que beaucoup, comme moi, prolongeront toute leur vie.

Il est loin le temps des rêveries scientifiques, où nos grands-pères pouvaient, sans arrière-pensée, s'extasier sur le génie réputé visionnaire d'un Jules Verne, et croire qu'en un grand coup de torchon, le Progrès absorberait bientôt les derniers recoins indéchiffrés (indéfrichés) de la vaste Nature! Il y a belle lurette que cette mort du mythe est devenue mythe à son tour.

Et pourtant, à y regarder de plus près, la science thaumaturge vient encore au secours de bien des scénarios, et pas seulement dans l'espace gardé de la science-fiction. Passons prudemment sur la vision de la psychanalyse qui est proposée dans *Marnie* ou *La Maison du Dr Edwards*, par exemple, pour nous intéresser à un domaine explicitement chirurgical, dans deux films très datés, quoique pas si vieux chronologiquement : *Dark Passage*, (*Les Passagers de la nuit*) de Delmer Daves, en 1947, et *Le Miroir à deux faces*, d'André Cayatte, en 1958. Reprenant le thème immense de la métamorphose, ces deux films ont la particularité de le traiter, littérale-

ment, à la petite semaine.

En effet, alors que la métamorphose fait les délices de la fiction depuis Ovide et Apulée, jusqu'à Kafka chez qui elle trouve un archétype contemporain (qu'on nous pardonne ce monstre obtenu par manipulation rhétorique), alors que ce thème a nourri le cinéma d'une double mamelle, celle du fantastique (côté *Jekyll-Darkman*) et celle de la fantaisie comique (côté *Monkey Business* (*Chérie je me sens rajeunir*), ou même *Tootsie*, si on étend le domaine à celui du travestissement), Daves et Cayatte, pour des motifs fort différents, l'intègrent délibérément dans une perspective réaliste : la chirurgie esthétique, ou Faust à l'heure du lifting et de la lipo-succion.

Avec le premier film, nous sommes dans l'univers du film noir des années 40 : la chirurgie esthétique appartient à une contre-société, elle est pratique de truands. Son but, c'est le changement total d'apparence qui seul peut permettre à un homme traqué d'échapper aux recherches policières. Dans le rôle de l'évadé poursuivi : Humphrey Bogart, qui profitera de la métamorphose pour rechercher le vrai coupable, car lui-même (Vincent Parry) est innocent; dans le rôle de la femme salvatrice, sans qui rien ne serait possible : Laureen Bacall. On voit à cette première description que la chirurgie esthétique, ici, fonctionne au départ comme un opérateur diégétique, moyen transitionnel et épreuve qualifiante qui permet au protagoniste d'accomplir sa quête, en l'occurrence se sauver, et avoir droit au bonheur. Mais l'épreuve est si douloureuse et si lourde de conséquences, qu'elle finit par être le vrai propos du film, qui fait de ce passage obligé son sujet même : "dark passage", littéralement "passage obscur, sombre".

Au contraire il saute aux yeux dès

les premiers plans (nous verrons comment) que Cayatte a voulu avec *Le Miroir à deux faces*, faire un film sur la chirurgie esthétique : ce qui est proposé, c'est de "faire un sort" à la question, avec ce bel appétit de sociologue plaideur qu'on connaît au réalisateur (voir par exemple *Nous sommes tous des Assassins*, contre la peine de mort) et qui donna à Truffaut, dans les *Cahiers*, l'occasion de quelques sarcasmes très réussis ("Si les gens de cinéma voient dans Cayatte un avocat, les gens de robe le prennent pour un cinéaste"). Autant dire que l'intention morale et polémique ne se cache pas, elle s'affiche. Nous sommes dans l'étude clinique d'une pratique clinique : ici la chirurgie esthétique est celle qui a pignon sur rue, celle que vous-même, Madame, Monsieur, qui regardez ce film, pouvez être amené à découvrir un jour. Un film pour commission d'experts de la Sécurité Sociale. Une femme, atteinte de disgrâce physique, a l'occasion de (re)trouver le visage dont la nature semble l'avoir privée comme par une erreur de distribution. Devenue belle (c'est Michèle Morgan qui tient le rôle), elle bouleverse la vie et les catégories de son mari qui n'a pas les moyens de suivre l'envol du papillon : Bourvil campe ici un Français moyen plus sordide que nature, cobaye filmique parfait dont les réactions servent de téléscripateur au cas observé. Tout cela finira par un meurtre, celui du médecin : C.Q.F.D. pour ce drame populiste à la sauce Thérèse Raquin. Mais notre objet n'est pas de renouveler le jugement de valeur que d'autres, en leur temps et à meilleur escient, ont exprimé.

Ces deux films peuvent être fascinants parce qu'il sont eux-mêmes fascinés. Ils cherchent à dire et à explorer par des voies rationnelles ce qui est l'irrationnel même : le rapport de l'homme à son double,

qui est à la source de l'acte de représentation. Ce que Jacques Aumont résume ainsi à l'orée de son ouvrage *Du Visage au cinéma* : "*Le visage est toujours à l'origine de l'analogie, toute représentation s'inaugure vraiment du désir de l'homme de se figurer soi-même comme un visage.*"¹. Si l'on ne représente pas facilement le geste prométhéen de l'homme qui veut changer de face, qui cherche à inverser le dess(e)in de Dieu, de la nature, ou du hasard, sur lui-même, prétendre banaliser ce geste, lui ôter la part de surnaturel que lui ménage le fantastique, est peut-être l'acte fou par excellence.

Très pratiquement, d'abord, le seul fait de confier à des acteurs connus le soin de jouer leur transformation physique, implique et réveille un lot considérable de contraintes. Contraintes qui spontanément, même (et surtout ?) si elles sont d'ordre technique, fonctionnent comme révélateurs de structures idéologiques latentes. Ainsi commence, pourrait-on dire, la dictature par laquelle ces deux films subissent le vertige de leur sujet.

Un système de contraintes catalyseur d'idéologie

La "doxa" de la chirurgie esthétique à l'écran pourrait se décliner en alignant quelques-uns de ces truismes apparents que la sémiologie nous a appris à mettre en cause comme objets privilégiés de questionnement.

Placée au centre d'un film qui s'annonce régi par les codes de la représentation réaliste, l'opération de chirurgie esthétique n'atteint son degré optimal de spectaculaire que si elle "porte" sur des acteurs connus : c'est-à-dire des acteurs dont le physique est présent à la mémoire du public avant et après la vision du film, des acteurs que l'action ne "consomme" pas tout

1 - Jacques Aumont, *Du Visage au cinéma*, Cahiers du cinéma, collection Essais, 1992, page 15.

entiers. Rappelons ici le choix d'Humphrey Bogart et de Michèle Morgan.

D'où il découle simultanément : que l'opération ne peut que réussir; que le visage de l'acteur connu ne peut se présenter que comme *le résultat* de l'opération, le stade "après" et non le stade "avant". Surgit alors le problème technique majeur, nécessaire condition du problème moral dont il sera le support : comment faire pour que la continuité se maintienne sous la rupture, pour que l'acteur signale déjà son identité derrière le personnage, alors qu'il n'est pas encore lui-même, physiquement?

D'autre part, pour pouvoir déployer la problématique qui lui est propre, jusqu'à devenir, comme chez Cayatte, un cas de bio-éthique avant la lettre, la chirurgie esthétique doit être décisive (franchir un "seuil qualitatif" de l'être apparent), irréversible, et consciemment consentie. C'est pourquoi la chirurgie réparatrice, après blessure ou accident, du fait qu'elle opère sous la dictée des faits pour revenir à un état premier, semble offrir des possibilités narratives beaucoup plus pauvres... à moins qu'elle n'échoue ou s'avère impossible : dans ce cas on retrouve la thématique plus générale de la métamorphose, subie, comme dans *Darkman* de Sam Raimi (1990) ou, cas-limite, dans *Johnny got his gun* (*Johnny s'en va-t-en guerre*) de Dalton Trumbo (1971).

Le champ d'opération étant ainsi délimité, si le personnage est une femme, la chirurgie sera esthétique, *stricto sensu*, donc plutôt partielle que totale. La chirurgie de transformation complète, de "camouflage", pourrait-on dire, ne se conçoit que dans le cas d'un homme, et encore dans un contexte typologique surdéterminé - ici le "thriller". On remarque d'ailleurs au passage une complémentarité étonnante dans les zones du visage concerné : Marie-José

(Michèle Morgan) se fait refaire le nez, intervention assez classique, qui suffit à la transformer complètement, tandis que chez l'ancien Vincent Parry, c'est précisément le nez ("*qui est bien*" - sic) et naturellement les yeux, ainsi que la coiffure, qui resteront intouchés. Chez l'homme la zone conservée correspond à celle du "vultus" des Latins, c'est-à-dire ce haut du visage considéré comme le siège de la réflexion.

Deux types de tabou très forts, liés à des représentations dominantes, apparaissent donc ici clairement. Le premier type concerne le statut de l'acteur, dès lors que sa célébrité lui permet d'exister en dehors de l'espace diégétique représenté : il tient en fait dans le caractère intouchable de la star au sein du star-system "classique", tel qu'il s'est mis en place à Hollywood dans l'entre-deux-guerres. Le visage de la star peut être montré comme le produit d'une gestation esthétique, mais il est interdit de le mutiler de façon irréversible, de le déformer sans réparation ni compensation. Pour représenter le stade "avant", le réalisateur n'a donc pas le choix : ou il use du maquillage et de la prothèse (ce sera le choix de Cayatte), ou il opte audacieusement pour la caméra subjective et la focalisation interne (on sait que ce fut le cas, resté célèbre au catalogue des records, de Daves). De toute façon, la réception du film s'avère destinée à mêler sans cesse deux niveaux, qui tiennent à deux mythes : le mythe fictionnel du double et du "je est un autre", et le mythe médiatique propre à la star. Or, nous aurons l'occasion d'y revenir, Humphrey Bogart et Michèle Morgan, au moment où ils interprètent respectivement Vincent Parry et Marie-José Tardivet, sont déjà tous deux au sommet de leur mythe personnel.

Le second type de tabou qui se dessine en filigrane des deux scénarios

confrontés, tient à la ligne de partage des sexes. Jacques Aumont (op. cit.) distingue dans le traitement du "visage ordinaire du cinéma", codifié par la période classique américaine, une sorte de double postulation : le visage "glamourisé" et le visage "communiquant", le premier regardant du côté de l'industrie cinématographique et de la publicité qui entoure le physique de l'acteur, tandis que le second est tourné vers la conduite de l'histoire, vers l'échange nécessaire à la poursuite de l'intrigue ². Nul doute que visage féminin et visage masculin ne soit pas égaux devant cette répartition. Le glamour reste l'exigence première pour le visage féminin; différé, dans le film de Cayatte, il n'en constitue pas moins la raison d'être-sur-écran du visage de Michèle Morgan. Certes ce visage peut être le support de sentiments, voire de pensées (!), propres à servir l'action, mais ceux-ci restent subordonnés à la problématique de la séduction et ne s'y greffent que par surcroît. Au contraire et symétriquement, le visage masculin (dont le superlatif obligatoire, pour le héros, est le visage viril) doit sembler répondre d'abord à des contraintes dramatiques, feindre d'ignorer toute dimension esthétique, et séduire sans paraître le faire exprès. Aux unes, l'idéologie dominante du visage séducteur dit : "Sois (deviens) belle, et fais oublier que tu joues", aux seconds : "Joue, et sois beau comme par accident". D'où la valeur accordée, dans les canons de la beauté virile, aux plis, rides d'expression et "gueules" de toute sorte, spécialement dans les genres à haute teneur dramatique, comme le western ou le thriller. Aujourd'hui encore, où l'on se plaît à penser que les temps ont changé, pourrait-on concevoir un film abordant avec sérieux, le choix fait par un homme de la chirurgie es-

thétique, dans le seul but d'améliorer la nature? Le spectre du ridicule ou de la marginalisation réprobatrice semble encore guetter ce genre de tentative (filmique), comme lorsque Jean-Paul Aron dénonçait, dans *Le Phallus ou la Démoralisation de l'Occident*, le sort inégal réservé par le XIX^{ème} siècle aux deux homosexualités : au saphisme l'esthétisation mièvre et la récupération voyeuse, édulcorée par les beaux-arts, à l'homosexualité masculine la répression et l'hôpital.

On voit quelle part considérable de "précautions", donc de consensus implicite, est nécessaire pour maintenir dans nos deux films un "effet de fait divers". Encore n'en sommes-nous qu'à la mise en place de la toile de fond, au travail d'arrière-plan permettant d'ancrer l'extraordinaire dans l'ordinaire, qu'il soit celui du San Francisco d'après guerre ou du Paris des années 50. Quant à l'opération elle-même, elle mobilise son propre matériau imaginaire.

Chassez l'irrationnel...

Souvent, le cinéma fantastique est voué à la comptabilité pratique de ses effets (faut-il donner une apparence au phénomène surnaturel, laquelle, combien de fois ? etc.) et, par un paradoxe connu, une cohérence pointilleuse décalquée du réel est encore, pour lui, l'un des meilleurs moyens de rendre crédibles ses chimères. Au contraire, le film qui s'attache à démythifier l'impensable à grands renforts de détails pratiques (changer de peau et de vie, c'est tel prix, cela prend tant de temps...), peut, à condition de ne pas transgresser les tabous que nous venons de mettre à jour, puiser abondamment dans l'imaginaire collectif sans craindre le reproche d'in vraisemblance. Michel Serres, Simone Vierne ³

2 - *ibid.*, p. 62-64.

3 - Michel Serres, *Jouvences sur Jules Verne*.

l'ont montré à propos de Jules Verne : alors que l'auteur des *Voyages extraordinaires* avait pour projet déclaré le triomphe du *logos*, la main-mise de la rationalité sur le monde, le mythe est revenu au galop dans les structures profondes du récit. Démonstration de semblables mécanismes chez Daves et Cayatte.

Arnolphe et Cyrano au pays des contes

En vertu d'une logique binaire du dommage et de la réparation, du pour et du contre, de l'avertissement et du revers de la médaille, où Barthes voyait, dans *Mythologies*⁴, le fonctionnement même de la pensée petite-bourgeoise, *Le miroir à deux faces* (titre-programme) fait sienne la sentence de Renoir : "*Le problème dans la vie, c'est que tout le monde a ses raisons*"⁵. Mais au lieu que chez Renoir le regard circule avec une liberté unique, dans le film de Cayatte tout est régi par une distribution des plaidoyers potentiels, sous l'oeil unique de la caméra instructrice : certes, le film se présente au départ comme un flash-back illustratif de la confession de Pierre, le mari, qui vient de se livrer à la police. Mais la focalisation interne qui semble ainsi s'annoncer, soutenue par la voix hors-champ du meurtrier, résiste mal à l'épisode du voyage de nocces, où le personnage du mari est très chargé; elle cède irréversiblement la place au point de vue de la femme, à partir de la rencontre du chirurgien qui constitue le pivot dramatique du film. Grâce à cette distribution symétrique, le public peut occuper la place et la fonction d'un jury, et laisser libre cours, en son for intérieur, à un vrai débat contradictoire.

Or, les éléments du procès seront d'autant plus aisés à dominer qu'ils se trou-

veront en quelque sorte pré-acquis par les jurés. Voyons Marie-José, la femme, par qui le scandale arrive forcément (cf. *supra*) : c'est un Cyrano femelle. Que fait donc Michèle Morgan, avec cette péninsule au milieu de la figure, quand elle apparaît pour la première fois, sans maquillage visible à l'écran? Elles excitent la pitié moqueuse de ses semblables et le voyeurisme sadique du spectateur, bien sûr. Mais surtout elle confirme au premier coup d'oeil le cliché de *l'error fati*, erreur du destin et erreur de destin : nul doute que derrière ce nez se cache la plus belle, la plus pure des âmes méconnues, comme celle qu'avoue en son dernier soupir le héros d'Edmond Rostand. D'ailleurs, un signe l'indique, infailible dans la codification petite-bourgeoise dont Barthes a mieux que quiconque dressé la nomenclature en ces années 50 : Marie-José aime la musique classique, qu'elle connaît et qu'elle vend chez un disquaire.

Cette femme-Cyrano attire le regard d'un homme. Hélas, c'est un Arnolphe. "Professeur de calcul" dans un collège, il s'intéresse à elle, après une campagne de petites annonces systématique et appliquée, non en dépit de sa laideur, mais parce qu'elle est laide. Choix dicté moins par la peur du cocuage que par celle de la dépense et de la fantaisie : notre homme, fonctionnaire avare et besogneux, célibataire longtemps dorloté par sa maman, n'est pas de taille à pouvoir contredire la vision poujadiste de l'enseignant, laquelle revient en période de difficultés économiques aussi sûrement que les hirondelles au printemps. Ce qu'il cherche, donc, c'est une bonne reproductrice capable d'entretenir son ménage. et lui-même (rôle dont on soupçonne que la mère, vieillie, voudrait se délester). Mais ce qui fait de lui un nouvel Arnolphe, et qui va

4 - Simone Vierre, *Le récit initiatique*

5 - voir Roland Barthes, *Mythologies*, "Quelques paroles de M. Poujade", Seuil, 1957.

peser très lourd dans la balance morale des torts, c'est qu'il accepte de se prêter à la comédie de la rencontre fortuite, que lui demandent de jouer les parents de la promise. Ce sont eux, en effet, qui ont passé l'annonce afin de "caser" leur fille, et leurs bonnes intentions vont jusqu'à réclamer pour elle ce brin de romantisme, fournissant, dans le même forfait, l'idée de la 5^{ème} de Beethoven, version Furtwaengler, que le fiancé recruté devra aller chercher, comme par hasard, au magasin où travaille Marie-José ! Il y a donc manipulation et tromperie sur la personne : c'est en effet la première et la dernière fois que Pierre montrera de l'intérêt pour la musique ! L'escroquerie sera révélée trop tard, bien sûr, à la jeune femme : *"Je ne voudrais pas qu'il y ait de mensonge entre nous"*, dit l'époux avec une emphase romantique, en lui offrant la vérité au cours d'une anti-nuit de noces, au fond d'un galetas... à Venise ! Mais cette escroquerie donne à l'épouse un "avoir" considérable dans la justice distributive qui prend ici ses marques. Tandis que l'hypothèse inférentielle d'une future revanche de Marie-José sur le destin se transforme en certitude dans l'esprit du spectateur, celle-ci quitte la musique pour *"se claquemurer aux choses du ménage"*, assumant sans broncher le rôle de Cendrillon par lequel il lui paraît équitable de "payer" sa laideur (toujours la logique distributive).

Cendrillon sort de sa condition grâce à sa marraine-fée : celle-ci va se présenter sous les traits d'un chirurgien mondain, brillant et quelque peu viveur (Gérard Oury). Deux indices sont là pour attester du caractère merveilleux de l'apparition : le hasard et la gratuité. Le hasard : un soir de cocktail vraiment trop arrosé, le coupé du médecin met à mal la 2 CV du petit fonctionnaire, et c'est le choc de deux mondes qui n'auraient jamais dû se rencontrer. La

gratuité : noble cœur autant que génie médical, le praticien propose de rembourser la casse du véhicule, bien sûr, mais aussi d'étendre la réparation... à l'épouse, bénévolement ! Protestation immédiate et barrages systématiques du mari : la voiture, d'accord, la femme, non ! D'ailleurs quelle motivation peut bien justifier cet excès (de remboursement, de zèle) ? Que l'on se rassure, nous explique-t-on longuement (le chirurgien au mari, le cinéaste au spectateur) : la dette est double. Non seulement il y a celle du noceur à l'égard de sa victime, mais il y a celle du médecin à l'égard de sa vocation : occupé depuis bien trop longtemps à modeler des mannequins ou à "lif-ter" de richissimes bourgeoises dont il est la coqueluche, notre surdoué du scalpel se sent coupable, obscurément, d'avoir relégué Hippocrate au rang des antiquités décoratives. Redonner à Marie-José la chance que la nature lui a refusée, c'est pour lui, au fond, régler un vieux compte personnel. En supposant que le spectateur soit convaincu, le mari, lui, ne l'est pas : dans l'intérêt humaniste et scientifique qu'on lui fait valoir, il n'entend qu'intérêt pour sa femme. Et c'est la spirale convenue de la jalousie, dans laquelle on trouve chaque étape à sa place : scandale chez le médecin, scènes de ménage, chantage aux enfants, alcoolisme, meurtre...

C'est que Marie-José a fini par s'évader. Tout le contentieux accumulé pendant la première moitié du film trouve ici sa réponse et sa justification. On lui a menti : elle ment, en prétextant un voyage auprès de sa grand-mère pour pouvoir se faire opérer. On l'a privée du droit de disposer d'elle-même : elle devient indépendante, retrouve du travail. On la "dispensait" de toute dépense personnelle : elle s'achète des vêtements. On l'enfermait, elle sort, on la cachait, elle se montre, etc. Elle, l'ancien lai-

deron, est la seule maintenant qui séduise. Car le prince charmant est là aussi, depuis le début, attendant l'heure de sa révélation en la personne du propriétaire du magasin de disques: c'était le véritable et malheureux amour de Marie-José, avant le mariage truqué. Gérard, c'est le prénom du prince, n'ayant pas eu le recours pratique d'une pantoufle de verre, s'est trompé. Incapable de voir la bonté et l'intelligence sous la laidure, il a choisi d'épouser la soeur de l'héroïne, qui était jolie et (donc) stupide et légère : un malheur conjugal rapide vient (en bonne logique) le punir de son inconséquence. L'ex play-boy repentant et l'ancienne souillon métamorphosée, vont donc pouvoir, chiasmatisquement, convoler. Convoler mais pas s'envoler : Marie-José pousse Gérard à partir seul vers Montréal, après une unique nuit d'amour, tandis qu'elle se retourne vers son destin et les conséquences de l'assassinat, appris la veille. Une ultime fois se vérifie la loi immanente au film : à chacun ses raisons, son lot, sa croix... L'avenir fera-t-il de cette femme une Céli-mène assagie (elle a deux enfants qu'elle chérit), ou une princesse de Clèves libérée (le temps de la claustration est fini pour elle)? Le film se garde de trancher, puisque son objectif est de nous laisser le soin du verdict. Une chose est sûre et conforme à tout le système idéologique mis en place : la vérité gît dans un "juste milieu". Attitude assez typique, au demeurant, d'un regard masculin libéral porté sur la question des droits de la femme : sympathique au sens propre, il n'en reconduit pas moins les représentations dominantes, sous le couvert du documentaire : le primat du physique chez la femme, l'Eve éternelle (soeur de Pandore), ou l'instinct maternel.

Dans ce cocktail imaginaire où l'hétérogénéité des ingrédients (mythes littéraires, conte de fées) est compensée par la

simplicité à toute épreuve du dosage des points de vue (50/50), on remarquera un net élargissement de la problématique : la question du changement de visage ressortit, en dernier recours, au statut de la femme dans la société. Le cinéaste aurait-il perdu le fil de son propos? Ce n'est pas son style. Comment et pourquoi ce glissement, alors? C'est que la chirurgie esthétique au cinéma, avatar suprême de la médecine thaumaturge, se manifeste comme une seconde vie redonnée, une page blanche existentielle sur laquelle peut s'inscrire le tracé d'un itinéraire nouveau. Cette seconde naissance est le résultat d'une mort initiatique.

La mort initiatique

Un homme dans le noir d'un conduit obscur, guettant l'occasion de pouvoir sortir à la lumière : c'est Vincent Parry dans le bidon qui lui sert de cachette, tandis qu'il s'évade du pénitencier de Saint-Quentin, à bord d'un camion. C'est lui encore, quand, après avoir été recueilli pour des raisons "obscurcs" par une femme, il traverse, caché au fond de sa voiture, le tunnel routier au bout duquel il y a peut-être la liberté. C'est lui toujours, dans le tunnel d'une vie dont il a perdu le sens, depuis qu'il expie le crime d'un autre demeuré inconnu. Et c'est nous tout autant, à travers ces relais métaphoriques de l'objectif qui nous enferme, spectateurs otages de la caméra subjective ou semi-subjective, pendant trente-cinq des soixante-trois minutes (sur cent six) qui préludent à l'"éclosion" du visage d'Humphrey Bogart. Durant plus d'une heure, par conséquent, nous sommes voués à l'angoisse fondamentale d'épouser les émotions d'un homme dont nous connaissons l'identité et l'histoire, mais dont nous ignorons le visage (à deux clichés près, maladroitement bricolés à partir du visage de Bogart, et fournis sur le tard à l'occasion de la "tra-

que" organisée par les journaux). Paradoxalement dotés d'une conscience et d'un langage d'adulte, car la voix de Bogart est présente et parfaitement identifiable dès les premières images, nous revivons ce stade d'avant le miroir où l'objectivation de soi est encore à venir.

Là est le trait de génie de Delmer Daves, celui qu'il parvint à imposer à Jack Warner (lequel craignait que le spectateur ne se sentît "floué" sur le temps de présence de la vedette masculine) : faire d'une option technique liée aux contraintes du sujet, à la fois le fond et la forme du film. Confondre indissociablement l'expérience du spectateur et l'expérience du personnage, en faisant du malaise perceptif du premier, l'équivalent exact du malaise existentiel du second. Christian Metz, reprenant les nombreuses recherches dans ce domaine, a montré la force de la figure réflexive qu'est la caméra subjective, qui dénonce à la fois l'identification primaire et l'identification secondaire du spectateur, regard de la caméra et regard du personnage étant orientés dans le même axe et la même direction. De sorte que tout regard adressé au personnage-vecteur par un autre, est par construction un regard d'adresse à la caméra. Les vingt premières minutes de *Dark Passage* sont un cas d'école pour illustrer ce que Marc Vernet, repris par Christian Metz, a appelé l'"en-deçà" du hors-champ, celui du personnage qui voit et par lequel nous voyons. Voici ce que dit Metz, reprenant Vernet, pour illustrer l'effet de violence engendré par l'usage de cet "en-deçà" dans "la composition voyeuriste":

"Le spectateur (...) sait que le film regarde droit devant lui, et que le cadrage (même avançant en zig-zags, si l'itinéraire du regardeur le veut)

sera toujours et seulement frontal. Nous ne pourrons donc pas nous préparer au danger par une anticipation mentale matérialisée à l'image; ce danger surgira de face, implosion succédant brutalement au trop-de-vider antérieur. Les travellings de ce genre, en dépit de la mobilité qui censée définir le procédé lui-même, "clouent et immobilisent le point de vue. Leur "effet d'oeillères" aboutit à un véritable "forçage du regard".⁶

De fait, le scénario policier renforce à plaisir ce dispositif : en effet, dans *Dark Passage*, le signalement du héros évadé court bientôt partout, et "nous" risquons à tout moment d'être reconnus, sans même "nous" connaître ! Inquiétude schizogène s'il en est, d'avoir à défendre une peau étrangère, qui "nous" a été arbitrairement plaquée sur le visage comme étant "la nôtre"! Cette posture est rapidement portée au seuil de l'intolérable par deux rencontres successives : la première, celle d'un automobiliste qui accepte de prendre à son bord l'inconnu, se finit juste à temps par quelques directs du droit (mais du droit de qui?) assommant le conducteur au moment où il a les soupçons définitivement éveillés par la radio. Nouvelle embuscade dans les broussailles. Arrive une femme, qui va droit à "notre" retraite : c'est Laureen Bacall. Aussitôt en parfaite connivence avec le drame qui se joue (il faudra revenir sur la nature de cette connivence), c'est ce personnage féminin providentiel qui va permettre à l'évasion de réussir. Une fois à l'abri du danger dans un confortable appartement, nous (le fugitif) apprenons qu'il s'agit d'Irène Jansen, dessinatrice, qui suit depuis longtemps l'affaire Parry (laquelle nous est exposée plus en détail) : son propre père, en effet, est mort en détention

6 - Christian Metz, *L'Enonciation impersonnelle ou le Site du film*, Méridiens-Klincksiek, 1991, chap. "Images subjectives, sons subjectifs, point de vue", page 128.

dans des circonstances similaires, sans avoir pu se disculper jamais de l'accusation du meurtre de sa femme (la belle-mère d'Irène).

Ainsi l'action se polarise-t-elle fortement et immédiatement entre agresseurs et adjuvants, sans que le personnage central puisse changer le cours de cette répartition. Notre passivité douloureuse de spectateurs embrigadés, c'est l'impuissance de Parry à maîtriser son destin, tant que son visage le condamne à vivre caché. Très vite le danger revient : une certaine Madge (Agnes Morehead), amie commune de Vincent et d'Irène, fait son apparition, or son témoignage a pesé lourd dans la condamnation de Parry. Progressivement, un désir s'impose au protagoniste et au spectateur: en sortir. Mourir pour renaître dans la peau d'un autre, à qui le droit de vivre sera redonné. L'opération chirurgicale, donc, loin d'être seulement un gadget coûteux dans la panoplie de la clandestinité, remplit véritablement le rôle d'une mort initiatique, telle que la proposaient les religions à mystères (pour autant qu'on puisse le savoir, d'Eleusis à Pompéi). Cette mort apparentée ici à la ville souterraine, au San Francisco mystérieux des réseaux d'entraide, a ses officiants ("A partir de maintenant, vous ne m'avez jamais vu", dira le chirurgien, son travail achevé) et ses guides psychopompes, conducteurs du postulant: en l'occurrence le chauffeur de taxi dont l'intuition l'amène à aider Parry.

Quant au moment de la perte de connaissance, le "dark passage" qui condense tous les autres, Delmer Daves choisit de ne pas en faire l'ellipse (alors que ce parti sera adopté par Cayatte), mais de le traiter par une séquence onirique et expressionniste où résonnent démesurément les dernières paroles entendues, tandis que tournoient et se confondent les visages dé-

multipliés et déformés du médecin et des autres personnages. Retour de boomerang cauchemardesque, des coups de point dirigés vers la caméra par l'automobiliste du début, puis ceux de Madge revue à travers le judas de la porte d'Irène, suggèrent aussi, par déplacement, la violence de l'intervention qui s'effectue et que l'anesthésie ne parvient pas totalement à oblitérer. C'est ici le climax de la vision restreinte à laquelle on nous astreint depuis les premières secondes. Quand finalement apparaît le visage momifié par les bandages du "futur nouveau" Parry, cette naissance symbolique est notre délivrance. Notre regard enfin complètement détaché, c'est le regard que le patient lui-même va pouvoir bientôt porter sur sa propre vie.

Reste à souffrir. Prométhée fut supplicié avant d'être délivré, dit la légende. Une dette, un ultime tribut de douleur au Créateur insulté doit être versé. Ce qui sera pour la Marie-José de Cayatte le purgatoire des boursoufflures et du doute, prend l'allure chez Daves de véritable chemin de croix. Pensant pouvoir trouver refuge chez son meilleur ami, Georges, Vincent Parry avait fait ses adieux à Irène, ne voulant pas la mettre en danger plus longtemps. En arrivant chez Georges, c'est sur un cadavre qu'il butte : on voit se réactiver, dès lors que l'opération est *derrière* le héros, le scénario d'un film noir classique, façon Chandler-Hammet. C'est ici que prend place l'inoubliable séquence de la remontée des escaliers de San Francisco vers l'appartement d'Irène. Séquence où la fragilité du personnage, masque blanc irréel et fantomatique sur le décor sombre, environné des quolibets des badauds, porte la tension et le pathétique à leur comble. Irène découvrira Vincent évanoui devant sa porte.

Ainsi s'accouche, dans la souffrance, l'être qui a choisi de mourir à lui-même

pour devenir ce qu'il est. Mais cette incarnation nouvelle est recueillie dans la sensualité du regard d'un autre.

Le choix de Galatée

S'incarner, c'est régresser : dans ce paradoxe tient peut-être le secret de Galatée. Alors que tout le contexte pédagogique-pédiatrique qui entoure les naissances, réelles ou symboliques, a longtemps fait entendre la voix du seul progrès, imposé l'image des courbes de croissance et d'un cheminement vers, hors de..., hors de quoi ? la question précisément n'étant guère approfondie, les deux fictions cinématographiques qui nous occupent disent, à leur manière, ce que psychanalyse et sciences cognitives ont mis en lumière : accepter de coïncider avec l'image pro-posée de soi au dehors, c'est accepter la dépendance totale, l'*Hilflosigkeit* qui suspend la vie du nourrisson aux soins de ses parents. Avec persistance, les fictions romanesques qui se sont intéressées à la vie pré-natale rejoignent le mythe d'un savoir originel que la naissance ferait oublier, soulignent le fantasme maternel d'un pouvoir du fœtus qu'il faudrait convaincre de sortir, moyennant une bonne dose de mensonge sur l'intérêt de la vie qui l'attend !

Vincent Parry et Marie-José, dans la seconde naissance qu'ils ont choisie, ont pour leur part cet avantage non négligeable d'avoir au moins vu les substituts parentaux à qui ils confient leur vie; de plus, leur maturité et leur résistance d'adulte leur permettent de mettre en jeu leur destin, mais non, a priori, leur survie. Il n'en demeure pas moins que leur choix fonde une relation de dépendance entre créateur et créature, dans laquelle le désir joue un rôle décisif. De plus, l'acte de remise au monde est double : l'intervention chirurgicale proprement dite n'est qu'un premier temps, celui

de la conception. Tout aussi indispensable est le second temps, l'acte de reconnaissance, où le patient trouve dans le regard de l'autre la certification de sa (re)naissance.

Actif, voire teinté de sadisme, l'acte de conception s'apparente assez volontiers au mythe de Frankenstein : c'est le moment où Daves et Cayatte choisissent de faire passer un frisson d'épouvante qui avoue explicitement la dimension fantastique de leur sujet, montrant par là ce que toute contre-création recèle de potentiellement diabolique. Le cabinet du médecin en sera le lieu archétypal. Pénombre artificielle, moulages, agrandissements géants, bustes, chez Cayatte, écorché de crâne, rasoirs et instruments de dentisterie, chez Daves, que la panoplie soit "high-tech" ou dangereusement artisanale, elle est là pour fournir le contrepoint visuel au discours du praticien, lequel semble soudain bien loin de l'exposé clinique raisonnable. "*Si un ennemi me tombait sous la main, je pourrais le défigurer pour la vie; le faire ressembler à un bouledogue ou à un singe*", affirme le chirurgien de *Dark Passage*, dont le physique appartient lui-même à la catégorie des "gueules cassées", ce qui nous vaut de spectaculaires effets d'éclairage. C'est la version noire de la tirade du Dr Bosc, chez Cayatte, lorsqu'il parle du "devoir de corriger la nature" quand elle a mal fait son travail. Dans les deux cas, c'est la même tentation de la démesure. Elle ne sera pas davantage soulignée : le surnaturel et le démoniaque ayant été montrés comme virtualités de l'intrigue, ils n'en seront que mieux refoulés ensuite par le film.

A Frankenstein succède très vite Pygmalion. Après le bricolage anatomique, la contemplation du résultat est le stade indispensable au parachèvement de l'oeuvre. Chez Daves, le scénario impose

une répartition des deux rôles sur deux personnages différents. *"L'artiste aime voir son travail achevé; je ne le verrai pas"*, dit le chirurgien clandestin avant de regagner l'ombre d'où il était prodigieusement sorti. Les conseils concernant la convalescence, parmi lesquels on retiendra l'interdiction de parler et l'obligation de se faire attacher les mains chaque nuit (!), seront transmis (par écrit) à une femme, à la femme vers laquelle le destin va irrésistiblement, ramener Parry. Chez Cayatte, le Dr Bosc assume en tous points le rôle de bienfaiteur universel : c'est lui dont le regard accompagne le premier choc du miroir, quand Marie-José n'a encore à y contempler qu'un visage tuméfié (*"Si je vous dit que c'est une réussite complète, vous me croirez ?"*), c'est lui qui lui retrouve du travail, chez une modiste de ses clientes... La jalousie de Pierre, si elle est fort mauvaise conseillère, n'est peut-être pas si mauvaise analyste : derrière l'amour sublimé pour la beauté du "cas" qui se présente à lui, le médecin subit bel et bien la fascination pour la femme-en-devenir qu'il a rencontrée. Dans ce désir de façonner il y a un désir tout court, un absolu de la possession qui essaie de laisser sa marque, pour toujours, sur la chair qu'on a eue entre les mains. Accepter de s'incarner dans les traits pré-vus par l'autre, et sous son regard, c'est, pour Marie-José comme pour Galatée, nécessairement faire le don total de soi.

On saisit mieux, dès lors, l'érotisme de la scène où Irène-Laureen Bacall retire enfin son masque de bandages à Vincent-Humphrey Bogart. Ce rite de dévoilement, ou plutôt de démolage, est en effet troublant à plus d'un égard. Il porte à leur degré suprême de valeur dramatique, en les réunissant sans transition, l'"Hilflosigkeit" régressive et l'accès à la maturité sexuelle.

Assis face à Irène, sa tête à la merci de ses mains, Vincent guette avec anxiété, dans un dénuement total de l'être, l'inscription du résultat de l'opération sur le visage d'Irène. Mais pour être réussie aux yeux du spectateur, l'opération doit effectuer une addition impossible : le héros doit en sortir métamorphosé et cependant conserver, confirmer l'attrait qu'il exerce depuis le début sur la femme qui le protège. Une telle performance n'est rendue crédible que si l'on songe au schéma oedipien assez appuyé qui a été mis en place de son côté à elle, dès la rencontre initiale. Irène voyait dans l'ancien Parry le substitut de son père, et la sollicitude maternelle qu'elle lui porte, culminant ici alors qu'elle le remet au monde, lui permet d'accomplir un travail de deuil longuement différé. En sanctionnant, par son regard et son émotion, la mort physique de l'ancien Parry, elle se libère enfin de l'image paternelle. En la restaurant symboliquement (par la revanche prise sur l'injustice), elle la relègue affectivement. De l'échange et du dépassement des deux figures oedipiennes (lui naissant des mains de sa nurse, elle "enterrant" son père), naît le couple adulte et définitif. De fait, après que Parry se sera rasé, la scène d'amour ne se fera plus attendre. Désormais le film est un thriller sentimental classique : enquête et idylle conjointes, la première différant et servant la seconde, simultanément.

Mais, dira-t-on, cet exercice de logique freudienne est-il bien nécessaire? Tout fonctionne depuis le début sur un horizon d'attente simple, conditionné par la présence des deux stars, Bogart-Bacall. Et le commentaire décisif d'Irène, devant Parry transfiguré : *"C'est plutôt mieux comme ça"*, signale par sa modalisation ironique que le couple vedette est désormais sur les rails de son inégalable numéro. Quand bien même l'in vraisemblance psychologique guetterait

plus sérieusement la mise en place du duo fictif, l'existence sociale du couple médiatique, elle, apporte sa caution énorme à l'univers diégétique : "parce que c'est elle, parce que c'est lui", l'amour doit être entre ces deux-là. Dans le jeu des mythes fictionnels, se glisse obstinément le mythe importé de la star.

Strip-tease de star et star-surprise, ou la dégustation de l'acteur

En faisant de la fabrication de la beauté son sujet, le film qui traite de la chirurgie esthétique semble, à bien des égards, l'exception qui confirme et brouille la règle du "*visage ordinaire à l'écran*", pour reprendre à Jacques Aumont une terminologie qui a le mérite de la clarté. La distinction entre visage glamourisé et visage communiquant est décrite par Aumont (op. cit.) dans la synchronie d'une conception humaniste du visage : conception qui ne remet pas en cause le visage comme un tout unifié par l'expression, ne le fragmente pas encore, et considère aussi comme établi que l'apparence du visage reflète l'essence de la personnalité ou du sentiment. On se souvient que Barthes, lui, faisait du "visage de Garbo" un absolu du visage glamourisé, en le situant cependant à la charnière diachronique entre contemplation et dramatisation: "*Le visage de Garbo représente ce moment fragile, où le cinéma va extraire une beauté existentielle d'une beauté essentielle, où l'archétype va s'infléchir vers la fascination de figures périssables, où la clarté des essences charnelles va faire place à une lyrique de la femme*" (op. cit. p. 70-71). Et de conclure en situant les années cinquante à l'extrémité de l'individualisation expressive, avec Audrey Hepburn : "*Le visage de Garbo est Idée, celui de Hepburn est Événement.*"

Dark Passage et *Le Miroir à deux*

faces magnifient l'idéologie sous-jacente à ce système de représentation, mais singulièrement, selon un dispositif pragmatique pervers. Le mécanisme le plus net est d'abord celui, libidinal, de la satisfaction différée du désir : sachant que l'avènement du visage de la star nous est promis, la jouissance du regard sera d'autant plus forte que cet avènement sera retardé, puis concédé bribe à bribe. D'où la nécessaire insistance sur les bandelettes, la convalescence, le "masque" post-opératoire, sans compter le fameux fétichisme métonymique attaché à la nuque de Bogart... L'escamotage progressif des obstacles et des détours visuels obéit à une logique de strip-tease. Quand éclate enfin la révélation du visage attendu, mise en scène et lumière lui servent naturellement d'écrin. On a vu que la relation amoureuse sanctifie presque immédiatement l'apparition d'Humphrey Bogart, et que la construction de la scène donne au spectateur (en tout cas à la spectatrice) les yeux de Bacall pour contempler le héros. Dans *Le Miroir à deux faces*, la révélation de Michèle Morgan se marque par la fracture : "*M. Tardivet, quelqu'un pour vous au parloir*"... Pour la dernière fois avant le meurtre, nous adoptons le point de vue du mari, nous suivons cette vie quotidienne qui va voler en éclats. Au parloir, il aperçoit une femme élégante, assise de dos, face à la lumière, et qu'il ne connaît pas. Elle pivote de profil, vers la gauche, puis vers la droite... Et quand enfin elle se retourne, plongeant son regard radieux dans celui de son époux, (autant dire dans le nôtre), c'est elle : maquillée telle qu'en elle-même, avec cet envol des sourcils faisant valoir ses beaux yeux, vous savez... L'étincelle dans la prunelle, le maquillage lumineux, le léger détournement des cheveux par l'éclairage, tout contribue à faire que le visage de la star popularisé par les magazines viennoises

habiter celui de la comédienne.

Aussitôt, cette levée du voile, cette "apocalypse" au sens premier du terme, prend la valeur ambiguë d'un jugement dernier. D'abord elle assure le triomphe de la physiognomonie, dominante dans la représentation humaniste du visage (cf. Aumont, op. cit.), en proclamant sans partage la conception antique du kalos kagathos ("kalos kagathos", "beau et bon") la réunion platonicienne du Beau et du Bon dont la star est l'incarnation ici-bas. Si son visage est objet de culte, c'est qu'il manifeste avec transparence une bonté intrinsèque, une valeur morale elle-même exceptionnelle... ce qui vient d'être prouvé au fil des épreuves endurées par la star en devenir dans le personnage. On rejoint ici la problématique du masque révélateur de l'être authentique, qui transforme l'apparence pour nous faire voir la profondeur. Quand l'apparence première (le masque) de la star tombe, il réalise la divine coïncidence de la beauté intérieure avec la beauté extérieure. Rassurante vérification qui permet de louer Michèle Morgan, la comédienne, pour son jeu dans le contre-emploi dont elle s'est acquittée brillamment jusque-là. L'adoration de la star (de source extra-diégétique) est donc légitimée par le verdict de l'opération (intra-diégétique).

On nous rétorquera que l'industrie cinématographique a produit des fleurs vénéneuses, tout aussi fascinantes, qu'à Morgan "répondent" les Mireille Balin, les Simone Simon, les Arletty..., tandis que Mit-chum soutient la comparaison avec Bogart. Notre propos se borne à constater que lorsque la beauté et le "sex-appeal" sont proposés comme l'aboutissement d'une quête, et non acquis dès les premiers plans, ils concernent comme par hasard des héros positifs, servis par des acteurs à l'image morale positive. Pour Humphrey Bogart, le

phénomène est d'autant plus net qu'il avait commencé par collectionner les rôles de crapules en tout genre, avant de pouvoir "se racheter" une image dans *High Sierra* de Walsh (1941), puis dans *Le Faucon maltais* de Huston, où il s'attache le rôle du détective désabusé mais sensible. Michèle Morgan, belle *mais* vertueuse dans ses rôles les plus célèbres, est d'ores et déjà, en 58, promise à l'image de "grande dame du cinéma français". Michael Curtiz eut d'ailleurs l'idée de réunir les deux monstres sacrés lors du séjour de Morgan aux Etats-Unis pendant la guerre : ce sera *Passage to Marseille*. Argument : Bogart, évadé de l'île du Diable, lutte contre le nazisme avec l'aide de Michèle Morgan...

Mais affirmer que l'avènement de la star dans le personnage conforte un principe d'immanence morale, ne signifie pas que cette révélation se passe sans bouleversement. Bien au contraire, dès lors que l'acteur a récupéré les prérogatives dues à son prestige, tout se passe comme si le film n'avait plus qu'à subir la loi de son hôte, filer à toute allure sur une pente qu'il ne peut plus infléchir. Nous avons souligné la force structurelle du couple Bogart-Bacall, capable à elle seule de compenser des manquements à une véridicité jusqu'à soigneusement observée. De fait, à partir de cette scène centrale, les obstacles à la vérité et à l'amour vont s'effondrer comme un château de cartes. Dans un premier temps, dysphorique, les portes du destin se referment derrière le héros : l'opération semble n'avoir servi à rien, puisqu'un policier se montre curieux au point de l'obliger à la fuite, même sous son nouvel aspect; à peine remis de la poursuite, voici Parry rejoint et reconnu par l'automobiliste agressé devenu maître-chanteur. Mais c'est ici que le rapport de forces s'inverse, et que chaque opposant va devenir adjuvant en dépit de

lui-même. C'est le second mouvement, euphorique, où tous les freins potentiels se transforment en tremplins vers l'avenir. Les menaces du maître-chanteur, d'abord : Parry parvient à manoeuvrer le répugnant personnage qui se propulse lui-même, accidentellement, du haut des rochers où il s'est laissé conduire. Auparavant, il fournit un renseignement décisif sur l'identité du vrai coupable de l'histoire : c'est la terrible Madge... qui se jette par la fenêtre, pour finir d'accabler Parry, après la grande scène de confrontation où elle révèle ses mobiles (ayant tué son épouse par jalousie, Madge s'était ensuite vengée de Parry par un faux témoignage). Désormais, notre héros renonce à se disculper; il renonce aussi au célibat qu'il voulait s'imposer en quittant Irène malgré lui, malgré elle. Le temps d'un coup de fil pour lui fixer rendez-vous dans un petit port du Pérou où "il l'attendra" : elliptique, une vague nous apporte en fondu le "happy-end", tout en "understatement" sentimental, dans ce style unique que *Le Grand Sommeil* avait déjà consacré... Depuis l'enlèvement du masque, quarante-deux minutes se sont écoulées, moins d'un tiers du film.

Si l'on reprend l'entrevue du parloir, dans *Le Miroir à deux faces*, on note que le même engrenage s'empare de l'action dès lors que l'irréversible est accompli. Marie-José aura beau manifester par tous les moyens la permanence de son zèle conjugal, rien n'y fera : devenue le support de Michèle Morgan, et non plus l'inverse, elle ne peut plus que réduire en cendres, comme la traversée d'un météore, la vie étriquée de son conjoint. Par antithèse et symétrie, Bourvil parachève sa composition de "pauvre type", également conforme à son image de Français moyen, si ce n'est qu'elle est plus moyenne même que la moyenne... Le tout en quarante-quatre mi-

nutes (là aussi, un tiers du film environ). L'idylle condamnée avec le prince charmant et la déchéance du mari tressent en gris et noir la trame d'un dénouement équivoque, comme on a vu. Mais la morale pragmatique, elle, est simple : il y a une fatalité du visage de Morgan, qui tend à contaminer ses partenaires et à les fixer dans leur emploi-type. En faisant désirer le visage de la star, la chirurgie esthétique le justifie, et par là le charge d'un sens impérialiste.

Il y aurait donc, décidément, un vertige propre à ce sujet. Mais ce vertige n'est pas thématique : s'il englobe le vertige (thématique, lui) du double, il ne se confond pas avec lui. Il suffit de se remémorer la méditation ouverte par le chef-d'oeuvre éponyme d'Hitchcock, *Vertigo* (sorti en 58 comme *Le Miroir*) pour que les différences apparaissent _au premier rang desquelles, bien entendu, une différence de réussite. Certes, Cayatte place à trois reprises dans son film un plan de miroir (de cheminée) qui fonctionne comme rappel et explication du titre : sur le miroir est fixée la photo de la Marie-José d' "avant", et tour à tour elle-même (une fois opérée), seule puis avec son mari, son mari enfin, seul, viennent y inscrire leur reflet. Cette justification ternaire du titre en est donc aussi le commentaire : où est la vraie Marie-José? Qui aime-t-on quand on aime? Quelle part de soi-même transfère-t-on dans l'autre? etc. Une thématique du fantasme somme toute assez hitchcockienne... Néanmoins, c'est le problème de l'émancipation de la femme qui reste dominant.

Chez Daves, peu de temps après l'opération, quand tous les journaux annoncent le meurtre de Georges et diffusent de plus belle le signalement de Parry, on le voit de dos contempler longuement son ancienne image. Si aucun trouble ne naît de

cette confrontation, mais seulement le souhait angoissé de voir l'opération réussir, c'est que les deux apparences ne sont plus interchangeables (au contraire, dans *Vertigo*, Judy-Kim Novak pourra donner l'illusion de rendre le temps réversible). C'est surtout que les deux plateaux du double ne pèsent pas le même poids, dans la balance imaginaire qui en maintient tant bien que mal l'unité : entre le Parry et la Marie-José définitifs et leurs brouillons préalables, aucun commune mesure n'est envisageable.

C'est pourquoi, s'il existe un vertige engendré par la chirurgie esthétique à l'écran, celui-ci est d'essence pragmatique, et tient dans la posture étonnante du spectateur. Dans l'agnition traditionnelle (nous empruntons cette notion à Umberto Eco; voir *De Superman au Surhomme*) le spectateur fait connaissance avec le personnage et le dote d'une existence diégétique en acceptant de refouler (en partie) son savoir sur le comédien. Deux éléments constituent ce savoir, dans le cadre de la réception majoritaire de l'oeuvre cinématographique : un savoir institutionnel et systématique, portant sur le fait que l'action est jouée, qu'il y a mimesis; et un savoir médiatique et aléatoire, portant sur la reconnaissance de l'identité individuelle de tel ou tel acteur. Dans les deux cas, comme l'ont montré Octave Manonni puis Christian Metz, dans des pages désormais classiques (voir, respectivement, *L'Imaginaire ou l'autre scène*, chapitre: "Je sais bien, mais quand même" et *Le Signifiant imaginaire*) la croyance est fondée sur une double conscience, contradictoire et pourtant simultanée : celle de l'action et celle du fait que l'action est fictive, la première tendant à dominer ou à refouler la seconde, au fur et à mesure de l'entrée du spectateur dans la fiction. Autrement dit, je sais parfaitement que Christophe Colomb est Gérard Depardieu, mais je

vais d'autant plus feindre de l'ignorer que je m'intéresse à Christophe Colomb joué par Depardieu. Au demeurant, la permanence, en mode mineur, de mon savoir sur l'acteur, lui permet d'être réactivée à tout moment pour me faire accéder à un plaisir d'ordre esthétique - c'est-à-dire second. Je pourrai alors, au plus fort d'un morceau de bravoure particulièrement spectaculaire, penser que "l'acteur joue bien", qu'il est parfaitement "dans dans la peau du personnage" - ce qui signifie précisément que je n'y suis pas entièrement moi-même, dans la mesure où je suis capable de mettre à distance l'identification secondaire.

On voit tout de suite quelle étrange torsion réflexive le thème de la chirurgie esthétique donne à cette structure d'un point de vue pragmatique. La torsion en fait est double. A un premier niveau et dans un premier temps de l'action, elle exprime simplement en mode majeur ce que le contrat mimétique tend à mettre en sourdine : la conscience de l'artefact et du "faise-semblant". Coller une voyante prothèse sur le nez de Morgan, ne laisser apparents que les yeux d'Humphrey Bogart, réduire sa bouche à une fente immobile, c'est d'abord livrer au spectateur une performance d'acteur. Le même public capable de se déplacer pour entendre parler Garbo, fût-ce dans un navet, peut encore, dans les années glorieuses d'Hollywood, venir voir Bogart jouer avec ses seuls yeux (vingt minutes de prouesse oculaire); de même la dolante mais persistante "qualité française", dont on sait ce qu'elle doit aux acteurs, tire encore, dans les années cinquante, un puissant effet publicitaire de faire jouer Michèle Morgan défigurée. Mais s'il n'était question que d'un montage sado-dramatique pour donner l'acteur en patûre, la chirurgie esthétique ne se distinguerait guère des thèmes à effets assez vulgairement répandus

dans les films qui confondent cinéma et saut à la perche. Tout l'intérêt résidant, en effet, dans le niveau de la barre et les chances de l'athlète de battre le record précédent. S'il y a de cela dans les films qui nous occupent, il y a plus étrange : une structure inclusive et compensatoire, par laquelle l'acteur sert le rôle, qui sert la star. Dans un premier mouvement centripète, la performance de l'acteur construit l'univers diégétique; dans un second mouvement, centrifuge, l'univers diégétique sert d'écrin au mythe de l'acteur. Mise en place méticuleuse d'une cohérence réaliste, dans un premier temps, emballement de l'action et scénario subjugué, dans le second. Même lorsque le dénouement est le produit exact et sans excédent des relations mises en place, même lorsque le scénario est un système clos, comme chez Cayatte, on voit que les contraintes narratives installées au début sont la conséquence des contraintes médiatiques de la fin. L'originalité, d'ailleurs, tient non pas dans cette construction rétroactive, qui est le cas majoritaire du récit classique (quoiqu'on cite de célèbres contre-exemples, comme l'hésitation au tournage sur le dénouement de *Casablanca*), mais au fait que cette élaboration soit rendue visible, et même exhibée. Quand Michèle Morgan lève vers le ciel embrumé d'Orly un long regard de vierge amoureuse, où les larmes versent un cristal définitif, le spectateur reconnaît la fiancée tragique de *Quai des brumes*, l'éternelle Morgan que le temps ne pourra plus détruire. De même, quand le visage bouleversé de Bogart accueille le sourire mutin de Laureen Bacall, le Pérou refuge des amants n'est plus qu'un repère mythologique, un indice de plus dans la magie générale. En une dernière transmutation, l'acteur se dépouille du personnage comme d'une peau trop étroite, et

engage avec sa compagne l'éternel pas de deux d'une nuit de noces sans cesse redonnée. Ainsi advient la promesse du film, se vérifie la certitude source de sa crédibilité : tout ce qui a précédé était la lente célébration de ce mystère du visage qui échappe à l'usure, le visage de la star. Long et langoureux rituel de communion dans une image sacrée, la chirurgie esthétique à l'écran est une eucharistie.

Conclusion : Le nouveau Prométhée, c'est toujours le premier.

Dans *Mythe et Société en Grèce ancienne*, Jean-Pierre Vernant rappelle le premier défi de Prométhée, non pas celui du feu dérobé, mais celui du sacrificateur fourbe qui, raconte Hésiode dans sa *Théogonie*, réserva la viande de la victime aux hommes, tandis qu'il présentait à Zeus les ossements fallacieusement recouverts de la graisse et de la peau de l'animal. Zeus retourna la ruse contre son auteur en acceptant la part non charnelle, sanctionnant ainsi pour jamais la débilité de l'homme contraint à se nourrir de chair et incapable d'accéder aux régions éthérées où se tiennent les dieux. Ainsi, dit Vernant, était établi le fossé définitif, l'incommensurable distance qui sépare l'humain du divin dans la conception grecque.

En 1818, Mary Shelley intitulait éloquemment ce qui allait devenir un pilier de la littérature fantastique : *Frankenstein ou le Prométhée moderne*. Claude Aziza, dans une nouvelle édition de ce récit⁷, redonne enfin toute son importance à la deuxième partie, trop souvent laissée pour compte, de ce titre. Pourrait-on hasarder que le chirurgien esthétique des Daves et des Cayatte serait un Prométhée du troisième type, un Prométhée contemporain, à qui sa créature aurait résolument, et d'en-

7 - À paraître prochainement chez Pocket.

trée de jeu, volé la vedette?

Toujours est-il que le prix de la triivialité est élevé à payer lorsqu'on veut asseoir dans une salle d'attente la plus vieille de toute les problématiques humaines : le rapport de l'homme à son image et son effort pour la projeter. D'une part l'inscription du film dans les codes du réalisme le situe dans un espace idéologique ultra-contraint, tant par le régime humaniste du visage humain que par les "canons" occidentaux dominants en matière de discrimination des sexes et de bon usage du star-système. D'autre part la gigantesque béance onirique introduite par le thème (changer de visage = changer de vie) amène chaque film à brasser, à sa manière, un matériau imaginaire écrasant qui le condamne, peut-être, à un traitement allusif; en tout cas, le cheminement initiatique, qui est le mytheme central des deux récits, joue chaque fois comme la confirmation tautologique d'un principe d'immanence morale, plutôt que comme le risque véritablement couru d'une aliénation à soi-même.

C'est que ce Prométhée nouveau est encore, et plus que jamais, le premier : prêtre en dépit de lui-même d'une religion, payenne et commerciale peut-être, mais oc-

casion de culte sans aucun doute, celui de la star. En faisant de l'avènement du visage glamourisé l'objectif affiché du cheminement diégétique, le film qui "soumet" Humphrey Bogart ou Michèle Morgan au risque de la déformation physique, sait qu'il crée entre le spectateur et le comédien un rapport d'appropriation gustative et d'intimité éphémère, qui ne sert, à long terme, qu'à conforter l'existence d'une espèce à part : celle des dieux de l'écran qui ne connaissent pas le régime de l'universel vieillissement. Un instant immolé sur le faux autel du film, et contraint à épouser les confins étroits d'un visage ordinaire, le visage de la star, véritable phénix du bûcher hollywoodien, révèle son essence mythique d'autant plus sûrement qu'il se sera laissé consommer sous l'espèce du personnage. La vraie chirurgie esthétique, au cinéma, est celle qui nous guérit du fantasme de la communauté de régime entre le visage de l'écran et le nôtre. D'une main exhibant ses scalpels, et de l'autre jetant la lumière comme poudre aux yeux, elle nous opère des illusions de l'identification par l'identification de nos illusions.

Françoise THOMÉ-GOMEZ.

Une compilation de souvenirs contre l'oubli¹

par Margrit TRÖHLER

1 - Une première version de cet article a déjà été publiée en langue allemande dans la revue suisse Filmbulletin (4),1992). Pour les discussions intéressantes qui m'ont beaucoup aidée à écrire et à retravailler ce texte, je tiens à remercier Sibylle Brändli, Cécilia Hausheer, Christian Metz, Valérie Périllard, Christoph Settele, Thomas Späth et Paul Verstraten.

Ma mère parle de ce dont elle ne se souvient pas.

Mais elle se souvient d'une chose: pourquoi elle a oublié." ²

A travers l'écriture de ce texte, j'ai essayé de me souvenir de ma première rencontre avec ce qu'on appelle des films de compilation. J'ai essayé de me rappeler les souvenirs que ces films ont évoqués en moi et de la manière dont ils les ont évoqués. Se servant d'images déjà existantes, ils m'ont menée à un dialogue avec ma mémoire; ils m'ont entraînée dans un travail du souvenir ³ dans un voyage mnésique contre l'oubli. Ces images *déjà vues* ont fonctionné comme une odeur de madeleines...

Un film de compilation se fait la plupart du temps sans utiliser une caméra, il intègre des "images trouvées" (d'où l'expression *found footage* en anglais) d'origines diverses (des images d'actualité, de fiction, de journal intime en super-8, etc.). Ensuite, le film monte ces images-souvenir en un nouveau discours, il les manipule, les

retravaille, les place dans un autre contexte et suggère ainsi des relations inattendues entre elles (même si celles-ci ne sont pas toujours compréhensibles à première vue). Ainsi il guide notre regard et ces souvenirs, et peut les modifier.

Lorsque j'entre dans une salle de cinéma obscure pour voir un film de compilation qui est communément considéré comme un film non narratif, non fictionnel et non commercial, je sais d'emblée que je devrai me comporter en spectatrice active face au film, que je devrai co-construire le film en produisant du sens (qui peut aussi naître d'une appréciation purement esthétique). Je suis prête à me laisser perturber, à mettre en question l'ordre des choses qui m'a aidé à percevoir le monde et les films jusque-là; je consens aussi à le remplacer - du moins en partie - par une nouvelle manière de voir, qui, peut-être, n'y ajoute que des questions...

Une fois commencé, le film me confronte à des indices de lecture quant à l'origine des images. Bien sûr, je peux bloquer ces "consignes de lecture" provenant du film et de l'institution ⁴ et prendre par exemple des images documentaires pour des images de fiction ou vice versa. Je peux également en faire un usage plus ou moins personnel, qui dans le cas présent m'a engagée sur la voie du souvenir. La lecture et la compréhension (même partielle) de tout film naissent de la combinaison des conditions diverses et le film de compilation per-

2 - Cette citation est tirée du film *History and memory* de Rea Tajiri Japon/USA, 1991, et il s'agit de ma propre traduction.

3 - L'expression "travail du souvenir" est inspirée de celle du "travail du rêve" de Freud sans prétendre à l'analogie des deux processus.

4 - La conception sémio-pragmatique de la relation du spectateur au film, emmène Roger Odin à parler de "consignes externes et internes" de l'institution. En outre, chaque spectateur porte "une troisième institution" en lui (cf. "Film documentaire, lecture documentaristante", in *Cinéma et réalités*, publications du CIEREC, université de Saint-Étienne, travaux XLI, 1984; par la suite, je m'intéresserai à cette dernière.

met d'emblée, de par sa nature non homogène, une multitude de lectures.

Ce qui m'intéressera plus particulièrement dans ce texte, c'est cet usage individuel - qui reste néanmoins culturel et, je suppose, largement intersubjectif - que le spectateur peut faire des images d'un film de compilation en les mettant en relation avec sa mémoire. Je m'interrogerai donc d'abord sur la situation "métapsychologique" du spectateur (toujours en tant que construction théorique et idéale, même si je prends comme point de départ une expérience très personnelle), face au film de compilation car cette situation me paraît favoriser le travail de la mémoire. Ensuite, j'aborderai quelques-unes des configurations fréquentes dans les films de compilation et leurs effets en espérant approcher certaines des structures de souvenir que ces films offrent à leurs spectateurs. Peut-être pourrai-je toucher ainsi à certains des chemins que les souvenirs se frayent dans notre pensée.

Christian Metz décrit la situation métapsychologique du spectateur du film de fiction comme une intrication irréductible des ordres de la réalité, du rêve et du fantasme⁵. Face à un film de compilation, ces trois pôles se déplacent un peu. Les spectateurs se trouvent certainement dans un état plus éveillé. D'emblée, l'agencement des images ne tend pas à aspirer les spectateurs vers un univers réaliste et cohérent; l'identification et la production de sens ne sont pas recueillies dans une histoire envoûtante que le film leur présenterait.

Et les chaises des cinémas *ad-hoc*, où ces films d'amateurs, non commerciaux sont le plus souvent projetés, sont trop inconfortables pour que les spectateurs s'abandonnent complètement au film. La situation filmique (le cadre de visionnement et le film lui-même) va donc d'abord à l'encontre d'une attitude régressive des spectateurs et empêche les conditions qui, dans le film de fiction, favorisent le déplacement de l'hallucination et permettent au rêve de s'installer. Néanmoins, le film de compilation aussi nous mène loin de la réalité, même, ce faisant, il nous laisse plus de liberté. Ses images - qu'il nous arrive de connaître sous une forme identique ou semblable -, son montage, souvent rapide et répétitif et ses effets d'ombre et de lumière réveillent des "images", des scènes et des états d'âme qui somnoient dans notre inconscient ou préconscient⁶. Les associations provoquées par les images du film nous transposent alors, malgré tout, dans un état proche du rêve : le travail du rêve comme celui du souvenir renoue avec des "objets" du passé (et si, dans une salle de cinéma, nous nous engageons dans nos souvenirs, il fait aussi nuit). Tout comme dans le film, ces objets sont absents et les deux activités du rêve et du souvenir ont donc besoin "d'images" pour les représenter; et même si les images du film de compilation sont évidemment plus "réelles" - du moins, elles reposent sur des perceptions vraies - nous ne pouvons dans les trois cas pas toujours reconnaître, ni définitivement nommer ce que nous voyons. Seulement, le rêve appartient à l'état de som-

5 - "Le film de fiction et son spectateur", in *Le signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgois, 1977, pp. 121-176.

6 - Dans son article intitulé "L'inconscient", Freud situe le préconscient entre l'inconscient et la conscience. (Contrairement à l'inconscient qui contient des souvenirs refoulés, le préconscient se constitue de souvenirs qui, même s'ils ne sont pas tout de suite manifestes, peuvent être appelés à tout moment. Aussi le préconscient est-il déjà déterminé par le langage.

meil tandis que le travail du souvenir a pour condition un sujet éveillé qui est conscient (du moins partiellement) de son entourage et qui se perçoit lui-même comme intégré dans celui-ci ⁷. L'activité mnésique qui se développe dans une salle de cinéma ressemble donc fortement à la rêverie (ou au fantasme), qui admet parallèlement deux états de conscience et donc deux régimes d'images. Les images réellement vues servent de stimulant aux images intérieures (ou mentales).

Au début du film *A movie* de Bruce Conner (USA, 1958), nous voyons des images historiques, en noir et blanc, extraites de plusieurs films : des indiens sortant d'un western, un éléphant africain, un wagon bâché, puis un engin blindé s'avance tous vers nous. S'ensuit une série d'images rayées présentant des accidents pendant une course d'automobiles ⁸. Cette compilation de prises diverses nous laisse libre - ou nous demande - de chercher des analogies sémantiques et des ressemblances plastiques entre les images du film. Par l'*intervalle* entre deux images (dans le sens de Vertov), c'est-à-dire le passage d'un mouvement à un autre, ainsi que par le rapprochement des objets et des mouvements en tant que tels (le *montage* dans le sens de Eisenstein), le film nous mène à des "images" et des scènes logées dans la mémoire (qui, elles, inversement, influencent aussi notre perception du film). Mais notre mémoire n'est pas organisée comme les archives bien ordonnées où les souvenirs seraient marqués de cotes et rangés selon un système rationnel et logique. Dans notre

mémoire, au contraire, des souvenirs plus ou moins bien travaillés peuvent se superposer, se relayer, s'amalgamer, un souvenir peut en cacher un autre et ainsi de suite. Une image isolée ou une séquence d'images du film peuvent donc toucher simultanément à plusieurs souvenirs dont un ou deux seulement émergent dans le conscient et peuvent être nommés linguistiquement.

Or, quelle est la substance de ces souvenirs ? Qu'est-ce qu'ils nous rappellent ? Et comment ? Afin de m'engager dans cette problématique, je vais essayer de procéder plus systématiquement : j'établirai des catégories, bien que cette manière de penser semble être incompatible avec le travail du souvenir. Mais comme toutes les classifications, les miennes aussi ne seront que des constructions auxiliaires et temporaires qui me permettront de mettre un peu d'ordre dans mes idées. Elles ne sont là que pour être renversées, pour que la mémoire puisse de nouveau donner libre cours aux souvenirs.

Théoriquement, je propose donc d'établir trois grands types de souvenirs que les films de compilation évoquent : ceux qui mènent à une mémoire collective constituée d'événements politiques (dans un sens très large) et qui font appel à des processus intellectuels, ceux qui sont en lien avec une mémoire subjective et engagent des expériences personnelles et des constructions affectives de sens et ceux qui nous rapprochent d'une mémoire qui contient des sensations esthétiques et pour ainsi dire plastiques. Il va de soi que chaque film de compilation développe différemment ces types

7- En ce qui concerne les ressemblances et les différences dans le fonctionnement du rêve et du souvenir cf. aussi Jean Guillaumin "Un avenir pour la répétition", in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, (15) Paris, 1977, pp. 139-162, notamment les pages 145 et sq.

8 - Nous retrouvons ces images d'accidents, de même que d'autres images "déjà vues" des films de Bruce Conner dans *Notre siècle* d'Artavazd Pelechian (1982). Notons aussi que ces séquences d'accidents provoquent un effet de comique qui nous rappellent les photographies sur le même sujet de Henry Lartigue.

de mémoires, leur structuration et leur coopération (car les frontières entre elles ne me paraissent nullement étanches).

Du côté spectatorial, l'histoire et la constitution psychique momentanée du sujet, ainsi que son sexe, son âge, son appartenance culturelle, ses intérêts, sa formation déterminent largement la production et le genre d'images-souvenir. Indépendamment de tout cela, le film de compilation peut pourtant nous amener à nous souvenir d'une histoire collective et individuelle.

Les souvenirs collectifs

- "Comme toi, je connais l'oubli."

- Non, tu ne connais pas l'oubli."

- "Comme toi, je suis douée de mémoire. Je connais l'oubli." ⁹

Cinquante trois ans après Pearl Harbor, quarante ans après l'explosion de la première bombe hydrogène sur l'Atoll de Bikini, trente deux ans après la mort de Marilyn Monroe, trente et un ans après l'assassinat de John F. Kennedy, vingt-cinq ans après le premier atterrissage sur la lune, trois ans après la guerre du Golfe, ces événements restent sous une forme plus ou moins directe et claire gravés dans notre mémoire ¹⁰.

Même si nous sommes trop jeunes pour avoir connu ou vécu tous ces évé-

nements et même si nous ne les avons peut-être pas vus de nos propres yeux, nous en avons conscience, nous en avons entendu parler et éventuellement, nous avons déjà vu des images de ces événements et de ces personnalités historiques. Si nous (re)-voyons ces images dans un film de compilation, nous essayons d'abord de reconnaître ce qui y est représenté et de l'identifier (dans *Report* de Bruce Conner, qui reconstitue à sa manière l'assassinat de J. F. Kennedy, c'est le son qui nous y aidera), et puis nous allons probablement nous souvenir du fait que nous avons déjà "enregistré" ces images sous une forme ou une autre. Selon Freud, les traces mnésiques se développent le long de relations d'analogies entre "objets" : des images de guerre, même si nous n'arrivons pas à les attribuer à un événement historique précis, nous rappellent d'autres images de guerre. Notre conscience de l'histoire, la mémoire collective du vingtième siècle sont constituées à partir d'images (et au cinéma, de même, nous faisons nos expériences avant tout à travers le regard ¹¹) De cette façon, nous nous souvenons d'Hiroshima, même si nous sommes trop jeunes. Lorsque nous nous trouvons en face des images de *Crossroads* de Bruce Connor, qui répète x fois et sous tous les angles de vue l'explosion de la bombe sur l'Atoll de Bikini, nous nous souvenons -

9 - Marguerite Duras, *Hiroshima, mon amour*, Paris, Seuil, 1960, p. 31

10 - Les événements cités sont travaillés par les films suivants (même chronologie): *History and Memory* de Rea Tajiri (Japon/USA, 1991); *Crossroads* de Bruce Conner (USA 1976); *Marilyn Times Five* de Bruce Conner (USA 1968-73); *Report* de Bruce Conner (USA, 1963-67); *Notre siècle* de Artavazd Pelechian (Arménie, 1982); *Soft collision dreams of a good soldier* de Yann Beauvais et Frederik Rock (France/USA 1991) et *Political Science* de Paolo Poloni (Suisse, 1991).

Notons encore que beaucoup de films de compilation intègrent des images parlant de la mort comme si le travail contre l'oubli était aussi un travail contre la mort...

11 - Evidemment nous approchons un film aussi par le son, mais, le plus souvent, nous pouvons identifier les sons (dans le film et dans notre mémoire) uniquement en relation avec l'image de la source du son; cf. (Christian Metz, "Le perçu et le nommé", in *Essais sémiotiques*, Paris, Klincksieck, 1977, pp. 129-162.

même vaguement - du moment où nous avons vu pour la première fois l'image du champignon; puis nous l'avons revue et on nous a dit de quoi il s'agissait. Les films montés à partir de "matériel trouvé" sont des films sur des images-événement, plus encore que sur les événements mêmes. Ces images peuvent avoir un certain effet d'authenticité ou de "nostalgie" (beaucoup de films, même récents, se servent du noir et blanc) elles sont cependant davantage des *monuments* que des *documents* dans le sens de Michel Foucault ¹² : ces images ont été prises avec une certaine intention, pour communiquer une certaine "image" d'un événement, ou pour la conserver : ce sont des images qu'une société veut donner d'elle et non des images objectives. - A cet endroit commence le travail du film de compilation : il décompose les images-événement et plus encore l'événement même qui n'existe qu'en tant qu'image (comme dans notre souvenir). Ainsi, le film de compilation fait appel à notre savoir sur les images.

Les images-événement et les (images-)souvenirs collectifs qui y sont lié(e)s ne se limitent pas forcément à des moments "réels", ni à des moments du passé. Il existe des souvenirs collectifs de l'avenir : nous avons tous une image assez semblable de l'apocalypse (voir *Tribulations 99 : Alien Anomalies under America* de Baldwin Craig, USA, 1990). De même, des images publicitaires ou des images d'un film de fiction réveillent des souvenirs collectifs en nous : des souvenirs d'images (imaginaires). Dans le film *Home Stories* de Mathias Müller (Allemagne, 1990), nous identifions des séries d'images, qui montrent des regards et puis des gestes anxieux de femmes, comme étant des extraits de films,

plus précisément comme des scènes de films mélodramatiques hollywoodiens ¹³ (même si nous ne pouvons nommer les films "cités"). Des visages en plan rapproché appartenant à des comédiennes diverses défilent pendant une longue séquence sur l'écran et ils témoignent tous de la même expression effrayée lors de l'ouverture d'une porte devant laquelle ces femmes semblent voir une chose horrible. Des images et des gestes qui se ressemblent et nous parlent aussi de nos habitudes de voir.

Puis il y a un souvenir collectif d'images-événement où il s'agit de notre expérience commune quant à l'image en tant que telle : ainsi les travaux de Bruce Conner (dont *A movie* et *Report*) de même que ceux de Cécile Fontaine (dont *Cruises*, France 1988-89) comportent souvent des signes techniques du début du film, par exemple un chiffre noir dans un cercle blanc illuminé traversé par la croix d'une mire. D'habitude, nous ne voyons pas ces images dans un film de cinéma, mais la plupart d'entre nous ont déjà assisté à une projection d'un film super-8 ou d'un film 16 mm, à l'école ou en privé, où la bande du film a été montrée intégralement. *Tom, Tom, the Piper's Son* de Jacob (USA, 1969) ou *Lyrisch Nitraat* de Peter Delpout (Pays-Bas, 1991) font aussi (re)naître une telle expérience matérielle d'image par le gros grain de l'image, par les mouvements accélérés et un peu saccadés des personnages, etc. : tous ces indices nous rappellent les autres films des premiers temps que nous avons vus. Les images radiographiques des parties de corps humain que nous apercevons dans *Sanctus* de Barbara Hammer (USA, 1990), appartiennent également à cette richesse iconique intériorisée qui ré-

12 - *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 13 et sq.

13 - Ce qu'on appelle dans la recherche anglo-américaine *The Women's Film*.

uni inmanquablement les membres d'une société.

Dans beaucoup de films, la couche des souvenirs collectifs n'est qu'effleurée par le mouvement des images isolées, mises en séquence et souvent répétées. Cette couche peut être plus qu'activée si plusieurs images s'alignent dans une logique "paranarrative" : par exemple la séquence déjà citée au début de *A movie* - séquence qui fait alterner des images d'un Western et d'un Safari avec celles d'un film de guerre..., ou les histoires fragmentaires de *Lyrisch Nitraat* dont l'une nous donne suffisamment d'indices pour que nous puissions y lire le naufrage d'un bateau sur une petite île qui nous fait penser à Robinson Crusoë.

Mais le film de compilation ne nous offre ni la reconstruction d'un "événement", ni la construction linéaire, univoque et causale d'un sens. L'instance énonciative n'est pas occupée à nous guider à travers le film, notre regard n'est pas dirigé sur un espace-temps continu qui nous est familier et dont nous constituons le centre : nous sommes obligés de nous laisser séduire - ou nous nous laisser induire en erreur - par le regard inhérent à chaque image (et qui est parfois la même dans les images-souvenir), par celui qui sied entre les images ou dans leur agencement. Nous sommes donc obligés de nous abandonner un peu au film et c'est uniquement de cette façon que nous pouvons peut-être voir de nouvelles images.

Les souvenirs subjectifs

*"Si quelqu'un raconte une histoire,
on s'en fait une image.*

*Quelquefois, je vois cette image,
mais sans histoire..." 14*

Les images des films de compilation ne font pas uniquement appel à un savoir

collectif, elles permettent aux spectateurs de revivre - simultanément - les images-événements sur un plan plus individuel et émotionnel (il est vrai que ces émotions aussi peuvent être déterminées collectivement, mais, elles portent des empreintes différentes selon chaque individu). Dans le film *History and Memory* de Rea Tajiri (Japon/USA 1991), les spectateurs sont en un premier temps libérés de ce genre d'activité mnésique car, *"il existe des choses qui n'ont pas été prises par des caméras, mais que nous remettons en scène devant la caméra pour que nous ayons aussi des images de ces événements"*. La voix de Rea Tajiri introduit de cette façon ses premières images de souvenirs subjectifs concernant la déportation de quinze mille citoyens américains d'origine japonaise (dont sa famille) dans des camps de concentration américains: nous sommes en 1942 après l'assaut japonais sur Pearl Harbor. La cinéaste tente de reconstruire jusqu'à un certain point l'histoire de sa famille - qui est celle d'avant sa naissance - à travers les souvenirs de sa mère (dont nous entendons la voix et dont nous lisons les témoignages sur l'écran) et, au moyen de photos de famille, de lettres d'internés, d'extraits de films de fiction traitant ce "sujet" et des images d'archives sur des communications officielles du gouvernement. Elle essaie de redécouvrir les traces de peur et de douleur qui l'avaient accompagnée pendant toute sa jeunesse passée dans sa famille et elle voudrait ainsi jeter un coup d'oeil sous la couverture de plomb que l'oubli a installé dans sa mémoire.

A aucun moment du film, l'image ne nous montre Rea Tajiri. Elle ne devient pas un vrai personnage; son corps ne constitue pas un ancrage pour notre identification (comme c'est le cas dans les films de fic-

14 - Extrait de *History and memory*, de Rea Tajiri (il s'agit de ma traduction).

tion *Hiroshima mon amour* et *Rhapsodie en août*¹⁵ qui travaillent tous les deux avec et sur le souvenir et l'oubli en intégrant des séquences de compilation d'images documentaires). Pourtant, le travail du souvenir subjectif de Rea Tajiri est très présent dans les images de son film et entre elles. La cinéaste se met aussi à la recherche de "Poston 2", endroit où sa mère a été internée. Elle nous montre des images de ce voyage vers le passé et des images de ces lieux; elle les a prises récemment avec une caméra vidéo et ces images se démarquent, par leur qualité, nettement des images historiques trouvées. De cette manière, le film permet de réduire les trous qu'ont laissé les images de l'assaut de Pearl Harbor dans la mémoire collective parce que celles-ci ont recouvert l'expérience de cet événement et ses conséquences pour les gens concernés.

Les photos de famille qui montrent le père en uniforme ou qui présentent la mère avec son père devant le drapeau américain constituent un lien entre le souvenir collectif et le souvenir subjectif. Une autre image qui conduit une expérience collective vers un investissement affectif traverse tout le film comme un *leitmotiv* : le gros plan montrant en ralenti le visage d'une jeune femme japonaise penchée sur un jet d'eau représente la traduction d'une image mentale (d'un fantasme) qui ressurgit tout le temps dans le souvenir (comme l'explique la voix-je de l'auteur à la fin du film). Elle symbolise aussi le travail des internés japonais qui ont réussi à cultiver le désert autour des camps. Cette (re-)construction partielle et jamais close de souvenirs subjectifs de l'auteur en relation avec son histoire individuelle est effectuée sur la base d'expériences collectives et laisse toujours assez de place au travail mnésique des specta-

teurs.

Cependant, dans la plupart des films de compilation que j'ai vus, ce travail du souvenir subjectif revient d'emblée aux spectateurs. Nous investissons les images réellement perçues et les images intérieures évoquées par ces premières d'une manière narcissique à travers nos désirs et nos déceptions, notre histoire et l'ambiance de certaines situations vécues. Pour ma part, je me souviens par exemple du dixième anniversaire de la mort de John F. Kennedy. Je n'avais pas encore l'âge de comprendre l'événement dans toute son étendue politique. Pourtant, sa remise en scène médiatique en 1973, qui le faisait revivre par des images d'archives de 1963, a gravé en moi des traces du deuil hystérique et de l'attitude désorientée de l'époque sans que j'aie pu m'y refuser. Lors du visionnement de ces images déjà vues et réutilisées dans *Report* de Bruce Conner, je suis soudainement retombée sur ces traces mnésiques et je me voyais regarder ces images au sein de la famille réunie devant la télévision....

A ce souvenir subjectif s'adjoint aussi le désir fondamental que nous avons de créer des histoires : même les films les plus "abstraites", qui travaillent contre ce désir, ne peuvent finalement nous empêcher de le vivre. Ainsi, *Report*, qui est un film qu'on peut appeler structurel, joue avec nos attentes (fictionnalisantes) et notre plaisir d'inventer des histoires : au moment où le président est assassiné (un fait que nous connaissons d'avance), l'image s'efface, l'écran devient blanc, puis commence à scintiller. Pendant ce temps, la voix du reportage radio continue son commentaire : "*something happend... something is terribly wrong...*". L'univers filmique (fictif ou non) n'a pas besoin d'être cohérent; à partir

15 - Ces deux films que je cite à titre d'exemple, parce qu'ils traitent d'un sujet proche, sont d'Alain Renais, France/Japon 1959, et d'Akira Kurosawa, Japon, 1991

des indices que le film de compilation nous donne, nous le construisons *en nous* : c'est "la mémoire comme conduite du récit" ¹⁶. L'activité mnésique essaie de remplir les moments qui restent vides et incompréhensibles. Certes, elle répond à un besoin intersubjectif mais elle travaille toujours d'une manière différente l'imagination de chaque spectateur.

Les images, leur enchaînement rapide et leur traitement répétitif, la voix, son timbre émotif et son rythme (comme pour le son du reportage authentique dans *Report*), la musique (sérielle et quasi ésotérique de Therry Riley dans *Crossroads* qui accompagne la énième explosion de la bombe atomique), ainsi que tous les effets visuels du matériel filmique manipulé appellent des souvenirs situés dans le pré-conscient ou dans l'inconscient. Ils provoquent la production de sens de la part des spectateurs : un sens qui naît en dehors des images, mais stimulé par le film. Car, en y regardant de plus près, aucune structure de communication - même si elle s'éloigne de la logique narrative dominante - ne se révélera être absurde. Les images que nous voyons dans le film sont codées et nous savons les lire parce que nous en avons l'habitude; en dehors de cela, elles contiennent pour chacun de nous déjà une multitude de petites histoires. Le montage enchaînant les images de manière métaphorique (par des rapports d'analogie et de contraste) et métonymique (par les rapports de contiguïté entre deux objets) trouve son écho dans la structure associative de notre pensée à la manière de mots croisés infinis qui rapproche le film de compilation du texte musical.

Quelques *séquences* d'images contiennent déjà des récits en germe et elles nous lancent sur les voies d'une histoire et de nos souvenirs (toujours déterminés culturellement et pourtant si individuels). Dans une telle séquence de *A movie*, le capitaine d'un sous-marin regarde par un périscope en le tournant un moment vers la caméra (vers nous). Le regard-caméra dans l'image suivante provient d'une strip-teaseuse. Puis, on nous montre à nouveau le capitaine, mais cette fois-ci, l'image est à l'envers. Le capitaine semble avoir découvert quelque chose: il recule du périscope. En gros plan, une main actionne le levier d'une mécanique et, en changeant d'axe, nous voyons ensuite saillir une torpille de la proue d'un navire. Suivent différentes prises d'un champignon atomique, des images d'aquaplaneurs et de petits bateaux qui se font entraîner par le raz de marée de l'explosion et puis une série d'accidents de mortards et de cyclistes (dont des images déjà vues au début du film), des avions qui explosent, des ponts qui s'écroulent, etc. Les images de cette séquence ne font pas toutes partie du même univers filmique, mais la fluidité filmique et sémantique prédomine sur les hiatus et nous permettent d'intégrer ces images facilement dans une chaîne associative. Notre mémoire nous aide alors à narrativiser celles-ci ¹⁷.

Or, dans un film de compilation, l'attribution de sens n'est jamais univoque, absolue, définitive. Le discours filmique lui-même semble veiller à son ouverture : le regard dans et sur les images est traité en sujet à travers le personnage du capitaine et son périscope, à travers le jeu de liaison et de rupture entre les images et à travers

16 - Pierre Janet cité par Gilles Deleuze dans *L'image temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p.71.

17 - Sur la base de ses études sur Freud, Stephen Heath établit d'ailleurs une relation explicite entre la narration travaillée par l'appareil cinématographique et le filet d'images qui s'introduisent une à une dans la conscience du spectateur : in *Questions of cinema*, Indiana university press, Bloomington, p. 108. Par la non régu-

d'autres effets de distanciation qui provoquent nos habitudes de vision. Ainsi, le film peut nous suggérer une lecture de ces images sous le thème de la scopophilie masculine mise en rapport avec la sexualité, la violence et la destruction. C'est une interprétation (fragmentaire et subjective) qui ne pourra pourtant pas réduire la polysémie de ce film.

D'autres moyens filmiques interviennent pour contredire une fiction individuelle trop close : les chaînes associatives contiennent des "trous noirs", l'écran scintillant constitue une agression quasi physique, les répétitions d'images isolées ou de séquences entières peuvent devenir agaçantes. L'esprit humain est évidemment toujours capable d'interpréter et de détourner ces éléments structurels, mais de par leur fréquence, leur vitesse et leur variation dans la plupart des films de compilation, ils empêchent la construction univoque d'une fiction mémorielle et nous renvoient constamment à notre être-là en tant que spectateurs. C'est aussi ce qui se passe dans *Lyrisch Nitraat* où nous voyons à plusieurs reprises des gens du début du cinéma assis devant un écran. Ce film annonce d'ailleurs sa fonction métafilmique dès le générique : des spectateurs diégétiques se trouvent dans une salle assombrie et les spectateurs réels épousent leur regard sur le film qui défile à l'écran diégétique. Puis, il y a un incident, le film s'arrête (il se déchire ou il brûle), la lumière s'allume et à ce moment, la musique du film (du nôtre) commence et le "vrai" film fait de même.

L'ironie est un autre moyen fréquent de distanciation. Dans *Report*, elle naît à travers la dynamique de la non-simultanéité de l'image et du son : la voix masculine du

reporter commente l'arrivée de John F. et de Jacky Kennedy le matin de l'assassinat à l'aéroport de Dallas. Nous voyons l'avion rien ne se passe. Enfin, le journaliste annonce : "*Now, the door is wide open*" et en même temps, le film nous montre une image publicitaire : la porte d'un frigidaire s'ouvre toute seule et à l'intérieur, nous reconnaissons des produits américains de marque. Dans le film *Political Science* de Paolo Poloni (CH, 1991), film qui dure trois minutes, la chanson du même titre de Randy Newman s'accompagne d'images de la chaîne de télévision CNN sur la guerre du Golfe : ce qui était de l'ironie gentille dans le dernier exemple se change ici en sarcasme incisif.

Par la polysémie de l'information dans un film de compilation, nous sommes amenés à nous rendre compte des innombrables possibilités d'interprétation d'un discours audiovisuel : nous nous trouvons devant un texte filmique et mnésique "ouvert", sans début véritable, sans résolution finale, sans signifié ultime.

Souvenirs plastiques et esthétiques

*"Il suffit d'avoir constaté que l'image est comme une incarnation de la pensée"*¹⁸

La dernière catégorie de souvenirs touche une zone plus profonde encore. Certes, l'ironie et l'incohérence du regard (filmique) créent une distance entre le spectateur et le film, entre le spectateur et sa mémoire, elles installent la conscience. Mais à travers ses moyens esthétiques, le film de compilation arrive également à nous saisir sur le plan sensoriel et plastique. Nous l'incorporons littéralement par la voie de la

larité du défilement d'images, le film de compilation me semble avoir encore plus d'affinité avec ce mouvement psychique que le film classique analysé par Heath.

18 - Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, Seuil, p. 216.

perception, par le jeu de formes et d'intensités lumineuses (et de couleurs, s'il y en a comme dans les images radiographiques de *Sanctus* ou les publicités de voyage de *Cruises*). La réception plastique peut même être plus forte que la reconnaissance d'objets si les images figuratives défilent devant nos yeux dans un montage accéléré palpitant. L'illusion d'espace-temps (réaliste) se perd alors presque complètement. Les images ne sont plus que des surfaces et le rythme du film dépasse le mouvement à l'intérieur des images. Le discours filmique nous touche dans sa matérialité et par là, il peut atteindre l'aspect énergétique de notre mémoire. Il nous fait revivre (quasi) physiquement des sensations d'un passé lointain et diffus. Ces souvenirs ne sont pas consciemment situables dans le temps et l'expérience de ce genre "d'images" dans le présent du visionnement est très poignant.

En tant que spectateurs, nous pouvons réagir avec agacement ou déplaisir au montage effréné et répétitif des images qui provoque l'incohérence apparente du discours et nous pouvons ressentir le scintillement de l'écran dans les fréquences trop élevées pour l'oeil humain comme une agression. Dans ce cas, nous érigeons probablement une sorte de censure entre le film et nous, une censure comme il en existe entre l'inconscient et le système du préconscient-conscient. En revanche, si nous nous laissons faire et acceptons l'emprise physique et psychique du film sur nous, emprise qui est à l'origine d'un état d'étourdissement perceptif, nous entrons dans une relation fusionnelle avec le film (une relation qui ne se confond ni avec l'identification à la caméra ni avec l'identification au personnage dans un film de fiction). Dans *Notre siècle* de Artavazd Pelechian, l'image insistante d'une éclipse solaire dont l'intensité lumineuse varie selon le rythme ré-

gulier d'un son grave peut nous rappeler le battement du coeur maternel. Ces souvenirs sensoriels affectent le processus primaire situé dans l'inconscient et peuvent être activés uniquement dans un état régressif, proche du rêve ou de l'hallucination : pour un instant très bref, nous avons même oublié que nous nous trouvons dans une salle de cinéma.

Or, le film de compilation (comme les autres films qui se servent de moyens esthétiques semblables) n'a pas l'intention de nous endormir, ni de manipuler exclusivement notre inconscient. En continuant à considérer le film de compilation sous l'angle du travail mnésique, je voudrais formuler l'hypothèse que celui-ci - de par la structure et la qualité des images et des sons - arrive à établir un pont permettant le transfert (dans le sens de Freud) de souvenirs inconscients dans le régime du préconscient-conscient : mais seulement une toute petite partie de ces souvenirs sensoriels s'introduisent dans la conscience.

Pendant la durée d'une heure et demie, *Tom, Tom, the Piper's Son*, n'est rien d'autre qu'un jeu de formes et de lumières : il s'agit là de la décomposition filmique d'un petit film muet de 1905 tourné par Billy Bitzer (l'opérateur de Griffith), dont Ken Jacob a repris le titre. En huit tableaux théâtraux, le film ancien raconte l'histoire d'un jeune garçon qui vole un cochon au marché et qui pour cela se fait poursuivre et finalement attraper par les gens du village. Au début et à la fin du film (celui de 1969 de K. Jacob), le film ancien qui dure environ un quart d'heure est montré en entier et dans sa chronologie. Entre ces deux instants, le film (toujours muet) entraîne notre regard et nous apprend une nouvelle manière de voir. Les images du film source sont disséquées en gros plans et très gros plan. Elles se déchaînent momentanément

dans un montage accéléré; la direction du mouvement des images, la luminosité, le grain alternent constamment. Au début, nous ne voyons que des ombres granuleuses, puis nous pouvons identifier quelques objets et les localiser dans l'histoire du film de 1905; tout d'un coup, nous reconnaissons la danseuse du marché dans le premier tableau ou le cochon, le chapeau du garçon. Sur un autre plan, le jeu excessif et presque hypnotique du film entre la lumière et le mouvement (qui sont aussi les deux éléments essentiels du cinéma) nous subjugué par son charme. L'expérience de ce tourbillon visuel vécu de manière esthétique et plastique libère nos images intérieures. Comme pour prouver qu'"il y a beaucoup moins d'images non-figuratives à la réception qu'il y en a, à l'émission" ¹⁹; le film peut faire naître le besoin de voir dans des formes abstraites des objets concrets, plus encore, d'en faire des corps vivants, de leur donner (une) forme anthropomorphe voire humaine. Ensuite des relations entre ces êtres fantastiques, diffus et parfois monstrueux s'établissent et ainsi des histoires rudimentaires se constituent ²⁰. Chez moi, cette force créatrice a pu se déployer pleinement (sans que je prétende que tel soit le but de ce film). Dans ces ombres personnifiées et ces "figures" s'inscrivent aussi des souvenirs qui rappellent les exercices d'imagination de l'enfant dans la pénombre (et qui, parfois, peuvent prendre un aspect étrange).

Les mécanismes filmiques suivants semblent également favoriser le travail mnésique, probablement parce qu'ils ressemblent dans leur structure au travail de

la pensée humaine. Paradoxalement, ce sont aussi ces mécanismes qui nous rappellent que nous sommes au cinéma en train de regarder un film et de nous souvenir (nous nous percevons comme des sujets "se souvenant" - ou mnésiques - et nous n'avons aucun mal à distinguer les images du souvenir des images du film).

Il y a d'abord le *scintillement* d'images. Le scintillement habituel dans les projections super-8 ou 16 mm est renforcé par des éclairs brefs se suivant rapidement sur l'écran. Leur répétition peut durer des minutes entières. Par cette expérience physique, le film peut - si nous l'admettons - exercer un effet d'aspiration sur nous. Le mouvement dans l'image (si le scintillement se produit sur une image figurative) est morcelé et la notion du temps se perd. Cet effet est comparable à celui qui se produit quand nous ouvrons et nous fermons rapidement nos yeux (sauf que cette dernière activité ne va pas sans effort). En outre, le ronronnement du projecteur dans les films muets (comme par exemple dans *Tom, Tom, the Piper's Son*) exerce un effet semblable à travers le son. Nous entrons dans un état proche de l'hypnose : nous ne sommes nous-mêmes plus que des ombres et des lumières. Le clignotement du noir et blanc connaît aussi des nuances. Pendant les trois minutes du scintillement dans *Report* (il s'agit de la séquence déjà mentionnée de la nouvelle de la mort du président américain), l'écran se transforme du blanc au noir. Au début, nous distinguons encore plus ou moins bien des images blanches et noires en alternance. Puis par des variations d'intensités et de rythmes toujours nou-

19 - Christian Metz, "Le perçu et le nommé", in *Essais sémiotiques*, Klincksieck, 1977, p. 123.

20 - Le besoin humain d'animer et d'anthropomorphiser le monde va de pair avec la difficulté générale de penser l'abstrait. Sur la capacité projective que nous appliquons, par exemple, à certaines formes de nuages et qui peut devenir le principe de la création entre autre chez un Léonard de Vinci, cf. Ernst H. Gombrich, *Psychologie de la représentation picturale*, Gallimard, 1967, p. 127.

veaux, notre perception se règle sur une surface optique grise et vibrante qui s'assombrit progressivement ²¹. A la fin de la séquence, quand le scintillement d'images s'arrête sur l'écran noir, pendant un instant, j'ai eu l'impression d'avoir regardé trop longtemps le soleil, car mes yeux projetaient une lueur sur cet écran noir. Le film avait dirigé les phares sur ses spectateurs en prenant l'écran comme projecteur et les spectateurs comme écran ²² - jusqu'à ce que je devienne un projecteur jetant de la lumière sur l'écran de la salle ²³. Et en même temps, j'entendais la voix de plus en plus hystérique du reporter qui me communiquait qu'il était arrivé quelque chose d'horrible.

Parallèlement, mon oeil intérieur est placé à la fois comme projecteur et comme écran dans le processus mnésique. Pendant un bref instant, je me projette et je projette donc mes souvenirs dans la salle et sur l'écran duquel je me retirerai peu après, au plus tard lorsque commence la séquence (déjà mentionnée) des chiffres dans le cadre de mire. Mais avant, intervient un montage d'images analogiques. Sur un rythme accéléré, des images d'archives (re)passent en revue ce qui s'est passé jusque là : nous voyons le convoi qui accompagne la voi-

ture du président que nous avons déjà vu, plusieurs fois, au début du film; nous voyons une arme à feu qu'un homme porte très haut au-dessus des têtes de la foule, Jacky qui s'apprête à monter dans la voiture de police, l'arrestation d'un homme, etc. Chacune des images est montrée quatre, cinq fois. Entre elles s'intercalent tout au long de la séquence des éclairs rapides d'images noires et blanches. Pendant ce temps nous somnolons toujours dans l'éblouissement de l'expérience du scintillement pur d'auparavant, mais en même temps, les images de l'attentat nous ramènent d'un pas de plus vers la réalité du film. La séquence suivante des chiffres nous fait penser à un "count-down" de 10 à 3 qui semble se répéter sans fin (encore pendant trois minutes) et qui provoque de nouveau un effet de scintillement. Et enfin, nous entendons la sentence - et nous la ressentons presque comme une délivrance - "*the president of the United States is dead*".

Comme le scintillement, les images isolées noires ou blanches ²⁴ qui s'insèrent entre des images figuratives activent donc nos souvenirs. Cependant, si par exemple, la perception du noir dure trop longtemps comme dans *Marilyn Times Fives* de Bruce Conner (USA, 1968-73), le film nous ra-

21 - Sur le plan sémantique, nous pouvons interpréter cette évolution du blanc au noir par le passage de J.F. Kennedy de la vie à la mort, puisque c'est pendant cette séquence "sans images" que l'assassinat a lieu dans le film, comme nous l'apprend la voix du reporter : une fois de plus, l'expérience plastique et sensorielle accueille donc une fiction subjective

22 - Sur ce point cf. aussi Marc Vernet, "Clignotement du noir-et-blanc", in *Théorie du film*, Paris, Albatros 1980, pp. 223-233, notamment p. 233.

23 - C'est la matérialisation des deux faisceaux de projection dont parle Christian Metz dans le contexte de l'identification primaire à la caméra in *Le signifiant imaginaire*, Paris, 177, p. 72. Il s'agit dans notre cas probablement d'une conséquence de la surexcitation de la rétine et de l'effet *phi*.

24 - Du point de vue de l'optique, "l'image" blanche "correspond à un "stimulus vide" et elle efface le mouvement dans les deux images entre lesquelles elle s'intercale; "l'image" noire fonctionne comme "stimulus absent" et elle rend diffus les contours des objets". Cf. Jacques Aumont, *L'image*, Paris, Ed. Cahiers du cinéma, 1990, p. 22 et p. 34.

mène "à la raison". Cet effet optique travaille - avec d'autres éléments formels (comme la répétition réitérée d'une image et également de la chanson "*I'm through with love*" de Marilyn Monroe) - à la déconstruction de l'érotique. Le jeu d'ombres et de lumières créé par ces "images" noires et blanches qui s'intercalent entre les images d'une pin-up imitant Marilyn Monroe déréalise l'événement représenté. Il lui retire une bonne partie de l'effet d'authenticité qui est inhérent aux images *déjà vues* du film de compilation. Toujours est-il que ce jeu favorise notre imagination, en même temps qu'il nous signale le fait de la construction de l'image. Il nous permet un regard ambivalent sur le film... et sur nos souvenirs.

Un autre mécanisme typique des films de compilation qui est favorable au travail mnésique des spectateurs me semble être la *répétition* (dont j'ai déjà parlé à plusieurs reprises). La répétition d'images et de mouvements (et donc de leur effet) traverse les films de compilation comme une obsession. C'est en tous cas la sensation que nous avons quand, dans *Report*, nous voyons défiler pour la énième fois la limousine américaine de John F. et de Jacky Kennedy devant nos yeux (et devant la caméra). Nous éprouvons la même chose dans *Zéro Gravité* de Jean-Claude Bustros (Canada, 1991). Avec une grande insistance, y alternent les images d'un singe dans un laboratoire d'expériences médicales, d'un homme au volant d'une voiture et de granulat en mouvement centripète. Dans *Cruises*, des images d'une publicité pour une croisière dans le Golfe du Mexique et des images de journal intime filmé d'un sol-

dat marin s'enchaînent dans une alternance de plus en plus effrénée (et provoquant par là aussi un effet de scintillement). La rhétorique de la répétition joue avec les images et relègue l'événement représenté au second plan (voir aussi l'effet des tableaux de Andy Warhol).

Or, la répétition est également une forme importante dans le travail du souvenir. En psychanalyse, la répétition a souvent été liée à la contrainte de revivre des expériences désagréables ensevelies dans un passé lointain. Dans la cure, la répétition est un moyen (douloureux) d'atteindre justement le souvenir de ces expériences, de les (re-)travailler afin de les faire accepter par le moi. La perlaboration de telles expériences et de leurs souvenirs peut amener l'analysant à une plus grande connaissance de lui-même et peut instaurer le travail mnésique comme une expérience vécue positivement ²⁵.

Dans beaucoup de films de compilation, la répétition cyclique des images et des intervalles entre les occurrences de ces images déterminent le mouvement du film. Celui-ci guide très fortement le voyage dans notre mémoire en même temps qu'il nous entraîne vers la conscience intégrant la connaissance des images et des images-événements. De la sorte, la plupart du temps, le texte filmique reste ouvert, sa "découverte" finale est attribuée aux spectateurs. Dans *Zéro Gravité* par contre, la résolution est, du moins partiellement, donnée dans le film. Pendant une bonne demi-heure, le mouvement du film accroît notre pressentiment de quelque chose de désagréable, voire même d'horrible. Les images du singe de laboratoire, de l'homme au volant

25 - En ce qui concerne la fonction de la répétition en psychanalyse cf. Anne Anzieu, "L'heure de la répétition" et Jean Guillaumin, "Un avenir pour la répétition", in *Nouvelle revue de psychanalyse*, (15), Paris, 1977.

et du granulat centripète - toujours les mêmes, sinon semblables - se répètent dans un rythme de plus en plus rapide. Le suspense nous prépare à un éclat final : le singe pourrait mourir ou l'automobiliste pourrait rentrer dans la voiture qui s'approche à toute vitesse sur la voie en sens inverse. Or, la fin du film révèle, en nous montrant enfin la suite de la séquence de la voiture, que les deux automobiles s'évitent au dernier moment.

Les films de compilation de Bruce Conner intégraient souvent la répétition également quant à la forme de leurs projections: *Cosmic Ray* (1961) était conçu comme une bande sans fin et, de plus, le film passait simultanément sur trois écrans adjacents. Les projections de films de compilation dans des rétrospectives²⁶ représentent encore un autre aspect de la répétition lorsque les films sont montrés sans interruption - ou même montés sur une seule bobine. Dans les films de Bruce Conner, par exemple, nous ne pouvons - surtout lors d'un premier visionnement - plus distinguer la fin d'un film du début du prochain : *A movie*, fait intervenir à plusieurs reprises le titre du film et le nom du cinéaste à l'intérieur du film. Et à travers la répétition des images identiques ou semblables, des parallèles se créent et des rapports s'établissent entre les énoncés (mêmes vagues) des différents films. Le plus ancien film de Bruce Conner montré lors de la rétrospective datait de 1958, le plus récent de 1982. Les images déjà vues et revues plusieurs fois dans des contextes iconiques et sonores différents contiennent des souvenirs

d'une époque historique prise en images, des souvenirs d'actualité et de leur historicité, d'une manière de voir les événements.

Beaucoup d'autres mécanismes filmiques contribuent également à l'élaboration d'un tissu de rapports et de tensions entre l'inconscient et la conscience en faisant fondre matériellement - ou pour ainsi dire physiquement - la représentation dans le représenté, provoquant ainsi des métamorphoses. Je pense par exemple aux fondus-enchaînés ou à des moments de surimpressions de deux ou de plusieurs images dont l'aspect fusionnel exerce toujours un effet magique sur nous²⁷ ; je pense aussi à la technique du ralenti ou, au contraire, au montage très rapide d'images fuyantes dont nous ne retenons presque que le mouvement et quelques bribes du représenté qui s'alignent sur ce que nous connaissons déjà; il y a également le montage associatif qui se sert de la plasticité des images (couleur, grain, technique de la corrosion sur pellicule), puis la musique, la voix humaine -avant tout si nous ne comprenons pas la langue qu'elle parle. Toutes ces configurations cinématographiques rapprochent de par leur fluidité et leur polyvalence le film de compilation des structures du souvenir et du processus cognitif.

Prenons un dernier exemple de cette attitude ludique de taquiner notre perception. Si dans *Soft Collision Dreams of a Good Soldier* de Yann Beauvais et de Frederick Rock (F/USA, 1991) trois films défilent l'un à côté de l'autre sur l'écran (les deux films extérieurs sont en noir et blanc, celui du milieu est en couleur), le montage

26 - Je pense en particulier à la rétrospective des films de Bruce Conner au festival international de la vidéo et du film (VIPER) à Lucerne, en 1991 et à celle des films de Artavazd Pelechian au Musée du Jeu de Paume à Paris en 1992. Pendant le premier de ces festivals, j'ai constitué la plus grande partie de mon corpus qui, je dois l'admettre, est très éclectique sinon impressionniste.

27 - Cf Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, op. cit., p. 154 et p. 341 et Marc Vernet, *Figures de l'absence*, Paris, Ed. Cahiers du cinéma, 1988, pp. 59.

de ces trois films nous semble assez violent parce qu'il est rapide et parce qu'il montre des images de guerre, mais surtout parce que ce film dépasse nos capacités réceptives sur le plan optique comme sur le plan cognitif (ceci n'est pas un argument contre la qualité de ce film). Parfois les souvenirs que nous avons d'un rêve nous dépassent de la même façon. Aussi le film de compilation nous offre-t-il de la sorte souvent et sous des formes diverses, l'expérience sensorielle d'un excès (dans le sens positif et négatif). Et ainsi, "*nous commençons à voir entre les lignes, à lire entre les ima-*

ges, à entendre par le regard"²⁸. Dans ce sens, le film *History and Memory* est un événement d'images, de voix et d'écriture. Sans pouvoir assimiler ("enregistrer") tout ce que le film nous communique - parce qu'il nous transmet souvent à la fois une image en mouvement, y projette un texte et fait raconter une voix, nous avons pu ressentir et comprendre beaucoup de choses à la fin. C'est que ce film travaille merveilleusement avec nos souvenirs, sur eux et comme eux et que nous nous immergeons dans le souvenir de nos souvenirs.

Margrit TRÖHLER.

28 - Tanja Widmān, "Von Vielem" (à propos des films de Russ Meyer), in *Und*, (éd. Karl Sierck), Vienne, 1991, pp. 75-79 (il s'agit de ma traduction).

Destins du scénario

par Jean UNGARO

Christian Metz et la psychanalyse. Christian Metz du côté de Lacan. Chemin surprenant à première vue : qu'est-ce qui a poussé, à un certain moment de sa réflexion, Christian Metz à s'aventurer sur ce terrain a priori éloigné de celui sur lequel il prenait primordialement place jusqu'alors ? En 1984, au moment de la réédition du *Signifiant imaginaire*, il s'en étonne lui-même : "Mais moi, qu'ai-je voulu dire quand j'y travaillais, dans les années 1973 à 1976 ?" ¹ Il y répond un peu plus loin : "C'est le fait cinéma lui-même que j'ai voulu porter au centre de l'interrogation psychanalytique... Une institution sociale, un art, une nouvelle forme d'expression : un type spécifique de signifiant (imaginaire) avec ses traits caractéristiques : images obtenues selon un procédé photographique puis mises en mouvement et en séquence, soumises aux impérieux réarrangements du « découpage et du montage », émergence de figures inédites comme par exemple le panoramique, la surimpression, le fondu" ².

Tenter de mettre à l'épreuve la signi-

fication au cinéma en plaçant le film sous le regard de la psychanalyse, n'est pas le privilège, ni l'exclusivité de Christian Metz. D'autres avant lui s'y sont essayés. Et Christian Metz, en linguiste qu'il est d'abord, va chercher du côté de Lacan ce qui lui permet de faire le lien entre la linguistique et la psychanalyse, afin d'en faire un nouvel outil d'exploration du sens au cinéma. L'entreprise n'est pas simple.

Le première partie est intitulée "*Le signifiant imaginaire*" comme l'ouvrage lui-même, et renvoie immédiatement à Lacan. On peut donc penser que c'est au sens lacanien que les deux termes doivent être entendus ici. *Signifiant* au sens lacanien c'est-à-dire signifiant sans signifié ou, de façon plus explicite, selon la formule souvent répétée par Lacan, "*Le signifiant est ce qui représente le sujet pour un autre signifiant.*" *Imaginaire* dont on sait qu'il est avec le symbolique et le réel, l'un des trois ordres où s'opère l'identification du sujet et que Christian Metz définit comme "*opposé au symbolique, mais en constante imbrication avec lui, désigne le leurre fondamental du Moi, l'empreinte définitive d'un avant de l'Œdipe (...) la marque durable du miroir qui aliène l'homme à son propre reflet et en fait le double de son double, la persistance souterraine du rapport exclusif à la mère, le désir comme pur effet de manque et poursuite sans fin, le noyau initial de l'inconscient.*" ³ L'écran, alors, autre miroir ⁴ ou miroir de l'Autre?

A quoi s'ajoute le problème de la loi, c'est-à-dire du code complexe inhérent à la fois au discours psychanalytique et à la

1 - Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, Christian Bourgois, 1984, p. 1.

2 - Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, Christian Bourgois, 1984, p. 2.

3 - Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, Christian Bourgois, 1984, p. 10.

4 - « cet autre miroir qu'est l'écran cinématographique », Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, Christian Bourgois, 1984, p. 10.

théorie du cinéma. La loi qui impose au film de construire du sens au travers des codes spécifiques qui le nouent, et qui, le signifie dans le *nom du père* dont Lacan dit "qu'il nous faut (y) reconnaître le support de la fonction symbolique qui (...) identifie sa personne à la figure de la loi".⁵

Ontologie du scénario

Prenons au sérieux l'indication de Christian Metz d'avoir à considérer le film comme un rêve au sens psychanalytique. "Le scénario, figure une instance assez ambiguë, fuyante, d'autant plus intéressante. Par certains aspects il est du côté du signifié : c'est ce qui apparaît si l'on pose en face de lui, par une sorte de commutation, les divers codes à travers lesquels il est appréhendé par le spectateur"⁶ Mais le scénario doit aussi être pris comme signifiant à partir duquel on peut dégager des significations. "L'instance scénaristique, dans le sens large que je lui donne, bascule désormais du côté du signifiant, puisqu'elle n'est plus référée aux codes d'expression qui la communiquent, mais aux interprétations sur lesquelles elle ouvre"⁷. Or un signifiant n'est rien d'autre qu'un représentant du sujet... Et dans le *Séminaire sur la lettre volée*, Lacan note cette vérité que c'est l'ordre symbolique qui est constituant pour le sujet, lequel reçoit la détermination majeure du parcours d'un signifiant, c'est-à-dire d'un signifiant qui se déplace. Et il ajoute que c'est cette vérité qui rend possible l'existence de la fiction.

Le scénario ou système de la disparition

On peut en effet remarquer que le scénario a, dans la création du film, un statut tout-à-fait singulier qui pourrait s'apparenter, pour continuer les métaphores metziennes, à l'intention du rêve, à ce qui donne naissance aux images du rêve, comme au lapsus et au mot d'esprit. La première chose que nous pourrions noter à propos du scénario, c'est son caractère à la fois impératif et évanescent. Impératif car le film n'existe pas sans lui, évanescent puisque la vocation du scénario est de disparaître en tant que tel au profit du film. Le scénario n'est constitué que d'une suite de mots qui n'ont de sens qu'à la condition de leur transformation en autre chose : images, paroles, sons, bruits, etc. Écrit avec des mots, il n'a aucune validité au titre de la littérature, il est en ce sens radicalement différent du texte de la pièce de théâtre auquel on pourrait le rapporter, puisque celui-ci est un authentique objet littéraire, bien qu'il ait pour finalité d'être représenté sur une scène avec des acteurs vivants. Le texte de la pièce de théâtre est, le plus souvent, établi une fois pour toutes par l'auteur, qui reçoit en échange la reconnaissance de son identité en tant que tel. Le texte du scénario n'a de réalité que transitoire, éphémère, il est soumis à tous les changements selon les désirs du metteur en scène ou les souhaits du producteur, le premier bouleversant le scénario d'origine afin de l'adapter aux circonstances et à sa propre volonté, le second se donnant le droit de faire réécrire le texte initial autant de fois que nécessaire par des auteurs parfois différents, jusqu'à ce qu'il lui donne satisfaction. La plupart des scénarios de films publiés ont été établis

5 - Jacques Lacan, *Ecrits*, Seuil, 1966, p. 278.

6- Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, Christian Bourgois, 1984, p. 40.

7- Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, Christian Bourgois, 1984, p. 43.

après-coup, sur le film achevé. Il est tout-à-fait exceptionnel que l'on dispose du script original, celui sur lequel le réalisateur a travaillé, encore plus rare de voir apparaître les différents états par lesquels il est passé avant le début du tournage.

Cependant le scénario existe bel et bien, de façon nécessaire et intangible, même s'il n'est que l'énoncé d'intentions jamais réalisées, ou qui se retrouveront, mais déformées et méconnaissables dans le film achevé.

Le scénario rêvé

Comme le rêve, le scénario a pour destin de convertir son discours en images et en sons. Doit-on dire que, contrairement au rêve, il accepte peu de déformations ? Remarquons d'abord que si le scénario donne naissance au film, l'un et l'autre ont des statuts d'objets radicalement différents. Le scénario ne comporte que des mots écrits et des indications de temps et d'actions :

Sissy : « Oh ! »

Then she sees Nina and Milo and the roses.

Sissy : « Oh! I'm sorry. I thought this was Gerard Depardieu's room. »

**INT. MORGUE - AUTOPSY ROOM
- NIGHT**

Isabella, holding her dog, is identifying the body of Olivier. The door opens and Simone is led in. She stops at the doorway when she sees Isabella. They look at each other but say nothing. They each know quite well who the other is. Tantpis and Forget are there.

De ce passage du scénario de Robert Altman et Barbara Shulgasser nous ne savons pas, le film n'étant pas terminé à la date où ce texte est écrit, ni s'il a été tourné, ni, au cas où il l'aurait été, s'il figurera

dans le film achevé qui a pour titre provisoire "*Prêt-à-porter*". Mais imaginons qu'il en soit ainsi, et que cette partie du scénario fasse effectivement partie du film, ce qui est ici écrit n'a de sens qu'à être prononcé d'une certaine façon par une actrice évoluant dans un décor, transformant ainsi le lisible en audible et en visible. Ce qui suit (*Int. Morgue. etc.*) n'a même pas pour destination d'être prononcé d'une quelconque manière mais d'être représenté, non selon l'imagination du lecteur, mais en vertu de la volonté commune du réalisateur, du décorateur et, éventuellement, du producteur. Ces indications ne figurent ici qu'au titre d'implicite d'actions qui devront avoir lieu réellement, dans le décor désigné, devant les yeux des spectateurs qui devront en être aveuglés c'est-à-dire qu'ils ne devront pas voir ce qu'ils voient. Dans *Le séminaire sur la lettre volée* Lacan met en évidence que le texte de Poe est la mise en scène d'un aveuglement devant le signifiant. L'objet scénario a donc bien pour destin de s'effacer devant le film, de disparaître. Comme disparaît également le scénariste lui-même dont, la plupart du temps, les spectateurs ignorent le nom. Disparition signifie que quelque chose a été mais qu'il n'est plus, ou qu'il manque à sa place, ainsi que, comme le dit Lacan, le volume manque à sa place dans la bibliothèque. Revenant au texte de Lacan nous y lisons que "*le signifiant est unité d'être unique, n'étant de par sa nature symbole que d'une absence.*" Et pourtant le scénario insiste, il offre à la déformation, au déplacement, une résistance qui contraint la mise en scène à s'accommoder de ce qui ne peut être ni écarté, ni aménagé.

Le scénario comme instance niée

Quel rapport y a-t-il entre ce qui vient d'être dit et ce que Freud appelle les mécanismes d'élaboration du rêve ? L'analogie est faible et superficielle. Le rêveur ignore tout des intentions qui ont présidé à la formation des images du rêve, alors que le scénariste aussi bien que le réalisateur, au contraire, établissent en toute conscience l'agencement des différents éléments scénaristiques d'abord, filmiques ensuite, qui donneront lieu au film que va voir le spectateur. En outre, ces images et ces sons, qui n'ont pour seul interlocuteur, dans le rêve, que le sujet qui les pense, sont, dans le film, destinés à des milliers de sujets pour qui ils ne sont, éventuellement, que le rêve d'un autre...

Peut-être faut-il abandonner, ne serait-ce que provisoirement, le rêve comme modèle pour l'interprétation du film. La question se complique, en effet, singulièrement lorsque l'on y regarde de plus près, puisqu'il apparaît que le film n'existe qu'à la condition de nier le scénario en tant qu'œuvre. De cette négation il résulte que le film ne doit son existence qu'à lui-même, sauf à reconnaître sa dette au scénario au titre de l'*Aufhebung*. On retrouverait ici, sans doute sous une forme métaphorisée, ce qui articule l'apparition des images du rêve : que le rêveur en ignore le sens comme le film ignore le sens qu'il produit, lequel trouverait sa matière dans le scénario. Mais ce schéma mécaniste est encore trop rudimentaire pour rendre compte des mécanismes complexes de l'élaboration du film. Cette dénégation du film d'avoir à supporter le sens avéré du scénario pour n'exhiber que son propre sens, nous conduirait à mesurer ce qu'il y a de « je ne

veux pas le savoir » dans le film, si nous n'avions pris le scénario comme lieu d'exercice de notre réflexion. Le scénario comme signifiant en tant qu'autre du film, qui nous renvoie, bien entendu, à Lacan comme cet autre auquel Metz nous convie.

Je me reporterai d'abord, pour introduire à cet ordre de réflexion, à un passage du séminaire intitulé "*L'identification*" , que je crois utile de citer en entier puisque, à ma connaissance, ce texte n'est pas disponible⁸ :

"C'est donc en ce point précis, précieux pour l'articulation de la différence de l'énonciation à l'énoncé, qu'il nous fallait un instant nous arrêter. Cette possibilité du rien, si elle n'est pas préservée, c'est ce qui nous empêche de voir, malgré cette omniprésence qui est au principe de toute articulation possible proprement subjective, cette béance qui est également très précisément incarnée dans le passage du signe au signifiant où nous voyons apparaître ce qu'est ce qui distingue le sujet dans cette différence : est-il signe en fin de compte, lui, ou signifiant ?

Signe, signe de quoi ? Il est justement signe de rien. Si le signifiant se définit comme représentant le sujet auprès d'un autre signifiant — renvoi indéfini des sens — et si ceci signifie quelque chose, c'est parce que le signifiant signifie auprès de l'autre signifiant cette chose privilégiée qu'est le sujet en tant que rien."

Pourquoi avoir recours à ce séminaire sur l'identification ? Parce que nous y sommes incités par le texte même de Christian Metz qui, dans son chapitre 3, intitulé "*Identification, miroir*" développe quelques figures de l'identification. Et parce que nous sommes, avec l'identification telle que la pense Lacan, au cœur du problè-

8 - Je cite d'après l'exemplaire polycopié par International research center, International General. i.g.ediion, inc, New-York, t. II, p. 311. New-York, t.II, p. 311.

me du rapport à l'imaginaire. Déjà dans ses "*Propos sur la causalité psychique*"⁹, Lacan rappelait que la prématuration de la naissance chez l'homme induit une maturation précoce de la perception visuelle, d'où il résulte que la reconnaissance de la forme humaine s'impose très tôt et que, en second lieu, l'identification à cette forme va constituer le nœud imaginaire essentiel qui prend le nom de narcissisme. Narcissisme qui conduit à la mort, ouvrant à la compréhension de l'instinct de mort et du masochisme primordial.

"*Quand l'homme cherchant le vide de la pensée s'avance dans la lueur sans ombre de l'espace imaginaire en s'abstenant même d'attendre ce qui va en surgir, un miroir sans éclat lui montre une surface où ne se reflète rien*"¹⁰. Ce rien que renvoie le miroir d'une figure qui lui est présentée, nous laisse penser que le scénario est l'*autre miroir* dont parlait Christian Metz, *autre miroir* qui ne serait alors que le lieu de ce *rien*. Ce qui nous amène à remarquer que le scénario ne peut être assigné à aucune instance énonciative définie, même si l'on peut déterminer, à son propos, un positionnement énonciatif. En d'autres termes le scénario primitif¹¹ n'est, à proprement parler, rien, il n'a pas d'auteur propre, il ne désigne aucun sujet particulier à qui attribuer la paternité de ce qu'il contient. Et pourtant il a bien une place dans le mécanisme d'élaboration du film.

Cherchant à établir ce qu'il en est du scénario en tant que signifiant imaginaire, nous devons considérer le scénario primitif comme signifiant imaginaire exemplaire, puisque à la fois il existe au titre de forme idéalement parfaite du film, mais unique-

ment dans l'esprit du réalisateur, en même temps qu'il a une réalité tangible au titre d'objet que l'on peut saisir, manipuler, transformer, déplacer, etc., ce qui signifie qu'il n'existe que sous la détermination de multiples dénégations.

La dénégation comme procédure d'affirmation

Il fait, en effet, constamment l'objet de procédures de dénégation de la part de tous ceux qui, à un titre ou à un autre contribuent à la construction du film : "*ce n'est pas moi qui ai voulu cela*". Considéré sous cet angle il appartient à l'ordre de l'imaginaire, jamais pensé comme objet unitaire, il est, le plus souvent, constitué de fragments d'origines très diverses qui vont être assemblés tant bien que mal ou abandonnés peu à peu. La cohérence du scénario apparaît en fin de compte comme tenant davantage du bricolage affectif ou de l'amalgame imposé par des nécessités pratiques que d'une pensée systématique. N'est-il pas en cela analogue à l'image primitive du miroir où le sujet cherche vainement son image pour n'y trouver qu'un corps morcelé ? Nous dirons alors du scénario qu'il est, mais qu'il n'appartient à aucun sujet tout en s'imposant à tous ceux qui participent à l'élaboration du film. Ce dont rendent compte les conflits permanents qui se font jour avant et pendant le tournage, entre ce que veut le film et ce qu'exige le scénario.

Or, ce qui nous intéresse dans la dénégation c'est précisément qu'elle n'est pas une négation. La dénégation que Lacan analyse à partir du rapport que le sujet psychotique entretient avec les signes de sa

9 - Jacques Lacan, *Ecrits*, éditions du Seuil, 1966.

10 - Jacques Lacan, *Ecrits*, éditions du Seuil, 1966, p. 188.

11 - J'entends par ce terme inusité dans le vocabulaire cinématographique, non seulement le script original mais également les multiples transformations qu'il subit avant et pendant le tournage et même au montage.

psychose comme, paradoxe difficile à penser, s'il parlait une langue qu'il ignore. Mais la question qui revient avec insistance c'est : "pourquoi l'inconscient apparaît-il dans le réel alors qu'il est forclos pour le sujet ?" C'est sous la forme de la dénégation qu'il se manifeste. Suivons le commentaire que fait Jean Hyppolite du texte de Freud : "*voilà ce que je ne suis pas. On en a conclu ce que je suis. Le refoulement subsiste toujours sous la forme de la dénégation.*" C'est dire que derrière la dénégation il y a une affirmation primordiale, même si la dénégation s'articule sur une affirmation qui ne s'est pas produite de telle sorte, que rien ne s'est manifesté dans le registre symbolique.

Qu'en est-il de cette résistance que le scénario oppose au film, ou, inversement, de ce déplacement que le film fait opérer au scénario ? Le scénario résiste au film comme le film s'inscrit à l'encontre du scénario. Le film fait la lumière sur le scénario en même temps qu'il projette quelque part des ombres massives et tenaces sur ce que le scénario entendait lui faire dire et qu'il ne consent à dire que sous une forme travestie. A l'exception peut-être du film pornographique¹². Qu'en est-il de la résistance ? Il ne faut pas prendre ici ce terme au sens qui lui est donné dans la pratique psychanalytique, à savoir comme l'effet que la censure oppose aux manifestations du refoulé. Ce terme est à comprendre davantage comme le fait Lacan, lorsqu'il assigne à la résistance la fonction de répondre de la discordance entre le signifié et le signifiant selon le tour que prend la vérité pour se faire connaître. Et donc ce que nous

avons appelé la résistance du scénario est à situer dans ce qui ne renonce pas à se faire connaître en dépit des détours qui lui sont imposés.

Patrick Brion nous en donne un exemple remarquable à propos de *Moonfleet*, le film de Fritz Lang¹³. Ce film a connu un destin singulier : estimé à la hauteur d'un chef d'œuvre par certains cinéphiles (français en particulier), il est méprisé par beaucoup. Les acteurs principaux ne le signalent même pas dans leur filmographie, elle ne figure ni dans celle de Viveca Lindfors, ni dans celle de George Sanders, et Stewart Granger ne lui accorde qu'un vague souvenir.

Patrick Brion signale que *Moonfleet* "est considéré comme un banal film d'aventures de série, un pur et impersonnel produit de studio. Comme si personne n'avait lu le scénario (...)"¹⁴. Et il ajoute un peu plus loin que c'est "en réalité un drame crépusculaire qui se déroule presque entièrement la nuit et dont les personnages vont peu à peu être plongés dans une intrigue qui va les broyer les uns après les autres." L'origine en est le roman écrit en 1898 par John Meade Falkner. Deux scénarios ont été établis, l'un en février 1954, l'autre en août de la même année par Jan Lustig, "ancien critique berlinois", dit Patrick Brion, et scénariste maison de la MGM. Cependant le scénario est crédité à Margaret Fitts, qui aurait également travaillé au script, même si peu d'éléments ont été conservés de son apport dans le film achevé. Il faut ajouter à ces indications que le film, dont Patrick Brion, dit qu'il est fidèle à l'esprit du roman, ajoute le

12 - cf Jean-Michel Hirt, *Le cinéma de la mise à nu*, Nouvelle Revue de Psychanalyse, (29) , printemps 1984.

13 - Patrick Brion, *Moonfleet, le chef d'œuvre maudit? in Fritz Lang, la mise en scène?* Cinémathèque française, Museo Nazionale del Cinema, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1993.

14 - C'est moi qui souligne.

personnage majeur de Jeremy Fox, qui n'existe pas dans le roman, et qui est interprété par Stewart Granger. Enfin, autre information extrêmement importante : le film, dont l'action est censée se passer dans de grands espaces naturels, sera pour l'essentiel tourné en studio.

Nous allons rencontrer, à propos de ce film une première dénégation, de la part de Fritz Lang lui-même lorsqu'il affirme qu'il s'agit d'une œuvre mineure. Dénégation qui tend à exclure ce film du discours critique tenu sur son œuvre.

Le film s'achèvera avec quelques jours de retard. Ce qui donne l'occasion à Fritz Lang de formuler, en énonçant une série de difficultés qui se sont rencontrées au cours du tournage, une seconde dénégation : *"C'était la première fois que je tournais en Cinémascope. (...) Stewart Granger, que la MGM avait sous contrat, ne connaissait pas son texte. Nous avions un acteur enfant, un jeune garçon, qui faisait ce qu'il pouvait mais n'était pas assez bon. Le résultat a été que nous nous sommes trouvés de plus en plus en retard sur le plan de travail"*¹⁵. Dénégation destinée à détourner l'attention du scénario, de ce qui faisait l'objet du discours, pour la faire porter sur le réel représenté dont Fritz Lang, malgré lui, énonce ici, par ce détour, la vérité. De son côté le scénario subit de nombreuses transformations au point de devenir *"au fur et à mesure de ses réécritures, de plus en plus troublant et dramatique"*. On ajoute des répliques qui ne figuraient pas dans le script original, et on supprime des dialogues ou des indications qui orientent autrement le sens du film. Au total Patrick Brion estime que ces modifications, habituelles dans le tournage d'un film, restent modestes. Sauf deux qu'il analyse longuement, l'une, effectuée par le

scénariste Jan Lustig, montre la dénonciation des contrebandiers par Mrs Minton, l'autre aurait dû représenter les prisonniers français de la forteresse de Hollisbrooke dans une scène qui n'a pas été tournée.

Cependant ce qui nous intéresse particulièrement dans cet exemple c'est l'attitude de Fritz Lang qui, troisième dénégation, se plaint des modifications imposées par les producteurs : *"Les producteurs ont non seulement coupé considérablement le rôle de Viveca Lindfors, mais ont également rendu certaines séquences presque incompréhensibles"*, ce qui, selon Patrick Brion, est inexact, lequel ajoute que *"mécontent du film, Lang cherchait à trouver des responsables de ce qu'il considérait comme un échec"*. Fritz Lang s'efforce également de convaincre son interlocuteur que ce qui est dit dans le film est le résultat de la censure imposée par cette instance abstraite que l'on appelle la production. Comme si Lang disait : *"Vous croyez peut-être que c'est moi qui parle, mais ce n'est pas vraiment moi, si j'avais pu m'exprimer librement vous auriez entendu un autre discours."* Or ce que nous savons de la dénégation nous enseigne qu'il en est ici comme de celui qui disait : *"Vous allez sans doute penser que je veux vous dire quelque chose d'offensant, mais ce n'est réellement pas mon intention."* A quoi Freud répliquait *"qu'il s'agit là du rejet de l'idée qui vient précisément d'émerger par le moyen de la projection."*

La quatrième dénégation concerne la fin du film qui est proprement récusée par Lang qui l'attribue aux producteurs : *"La mienne montrait Granger trompant délibérément l'enfant dans la petite cabane au bord de l'océan, lui disant adieu et partant à bord d'une petite embarcation. L'enfant demeurait à la fenêtre, disant "Reviendrez-*

15 - Cité par Patrick Brion, *op. cit.* p. 396.

vous ? " mais Granger était déjà mort. Nous faisons un fondu sur l'enfant en train d'attendre. C'était ma fin. (...) Le producteur a préféré une autre fin qui avait été tournée auparavant et à propos de laquelle il m'avait donné "sa parole d'honneur" (ah-ah) qu'il ne l'utiliserait jamais : le petit garçon rentre en compagnie de la petite fille et lui dit : " Voici mon domaine" , ce que je trouve, personnellement, horrible, bien entendu, on a mis cette fin." Affirmations que Patrick Brion affirme être fausses puisque les scènes figurent bien dans le scénario et ont été tournées par Lang. Série de dénégations qui, par leur forme comme par leur quantité sont sans doute particulières mais pas exceptionnelles dans le rapport complexe que les réalisateurs entretiennent avec leurs films dans les conditions exigées couramment pour la production d'une œuvre cinématographique. Ces détours du discours, ces dénégations de paternité, sont fréquentes dans le cinéma parce que la réalisation d'un film offre de multiples occasions d'attribuer à d'autres la responsabilité du contenu avéré. Le film est une œuvre en partie collective, c'est dire qu'il est le résultat d'une série de compromis entre les différents opérateurs. Le scénario est, dans cette série, l'objet qui se prête complaisam-

ment à tous les déchirements.

L'assomption du scénario dans la disparition.

Cependant ces dénégations successives n'empêchent pas Patrick Brion de considérer que ce film est un des plus accomplis du cinéaste et qu'il s'inscrit dans la ligne des autres œuvres majeures de Fritz Lang. Mettant ce film en parallèle avec les autres films de la MGM au cours de la même période : *Scaramouche*, *The prisoner of Zenda*, *The King's Thief* et *The Scarlet Coat*, et tout en reconnaissant aux deux premiers la qualité de chefs-d'œuvre, Patrick Brion pointe ce que nous nous efforçons de montrer. Lorsqu'il dit : "*ce qui aurait pu n'être qu'un brillant film d'aventures est devenu, grâce à l'osmose qui s'est établie entre le cinéaste et la MGM, une œuvre exceptionnelle, rigoureuse, dont l'importance et le souvenir hantent ses spectateurs; que Moonfleet ait été victime de sa fausse apparence est une surprise ; que Lang sous-estime le film témoigne une fois de plus, des relations ambivalentes entre un auteur et son œuvre*". Il montre en même temps que, lorsque le film est achevé, on ne parle plus du scénario, comme s'il s'agissait d'une pensée honteuse qu'il serait indécent d'exhiber encore moins de publier, bien que le script détermine le film au titre d'un imaginaire fondateur.

Jean UNGARO.

Contre l'exemple ?

par Francis VANOYE

Lors de son intervention au colloque de Cerisy, Marc Vernet notait en passant : "Christian Metz dit qu'il n'aime pas les exemples, et moi j'en ai besoin." (Vernet, 1990)

Christian Metz n'aimait pas les exemples ? En effet, au cours de ses séminaires (du moins au cours des séances auxquelles j'ai pu assister durant six ou sept années), il n'amenait que parcimonieusement, et comme à contre-cœur, des exemples d'ailleurs souvent discutés et discutables. Comme s'il avait voulu, à chaque fois, ou presque, vérifier la nature faillible de l'exemple, puisque celui-ci prêtait le flanc à la critique, alors que la théorie nue n'entraînait guère, du moins "à chaud", de débat contradictoire. Non que Christian Metz craignît la controverse, à partir du moment où elle prenait l'allure d'une véritable discussion argumentée, car il m'a toujours paru détester la polémique (il semblait, d'ailleurs, invariablement stupéfié d'en être parfois l'objet). Non, je pense que c'est plutôt le caractère plastique, malléable (mou ?), polymorphe ou polyvalent de l'exemple qui, face aux typologies, à la systématique de la théorie, suscitait sa réserve. La théorie, fondée sur un minimum de rigueur,

présente les marques de la stabilité (et lorsqu'elle ne remplit plus ses fonctions de manière satisfaisante, on la change), l'exemple est labile, fluide, toujours le même et toujours autre, s'offrant complaisamment à tous les regards, à toutes les approches, fussent-elles plus ou moins légitimes.

L'énonciation impersonnelle (Metz, 1991) comporte néanmoins de nombreux exemples, bien plus nombreux, me semble-t-il, que dans les précédents livres, mais ce sont souvent des exemples empruntés, de l'aveu même de l'auteur, soit à d'autres auteurs, soit aux discussions du séminaire. Si le chapitre 2 de l'ouvrage, "visite guidée" des configurations énonciatives dans le film, se prête évidemment à l'exemple, on peut aussi penser que c'est le groupe, ainsi que l'attente supposée des lecteurs qui conduisirent Christian Metz à illustrer sa pensée. *Illustrer* peut paraître un peu réducteur ou limitatif pour désigner la fonction des exemples dans son œuvre, mais c'est aisé que je perçois cette fonction dans une perspective assez strictement utilitaire, presque un mal nécessaire, tant et si bien que l'exemple pouvait être pris dans un film reconnu comme médiocre, inintéressant, voire franchement mauvais; seule comptait son efficacité conjoncturelle. Heureusement, il est des traces de films aimés (*Adieu philippine*), cependant discrètes.

Ne pas aimer les exemples, pour Christian Metz, c'était aussi, je crois, ne pas aimer se donner en exemple, ne pas vouloir être un exemple, posture morale, existentielle qu'il manifestait volontiers. A-t-il réussi, dans l'accomplissement de ce projet négatif ? En ce qui me concerne, je répondrai oui et non.

Oui, car j'ai connu peu d'homme qui donna moins envie de le prendre pour mo-

dèle dans sa vie (et, bien sûr, dans sa mort), du moins dans les aspects matériels de sa vie, façons de se vêtir, de se nourrir d'organiser ses travaux et ses jours. Comment suivre l'exemple de l'éternel blouson, du fume-cigarette et des cigarettes coupées en quatre (cette opération n'eut qu'un temps), de l'œuf dur mayonnaise et de la côte de porc ? Rien pour faire songer, toutefois, aux travers d'un professeur Tournesol, rien pour susciter la moquerie. Plutôt une absolue dévotion à la répétition du même, un mode d'être têtue, quelque peu opaque et désespérant, une façon de montrer, face à l'infini diversité des choses, l'irréparable vanité du choix et du changement. C'était toujours tout à la fois gravement et légèrement que Christian Metz commandait son sempiternel menu (mais sempiternel, sans doute l'était-il plus pour moi, pour nous, que pour lui). Gravement, parce qu'il ne s'agissait pas de plaisanter avec l'éventuelle irruption du nouveau (l'absence, à la carte, d'œuf dur ou de côte de porc, posait un réel problème), légèrement, parce qu'au bout du compte, on sait qu'il faudra, changement ou pas, payer l'addition.

Et pourtant non, Christian Metz n'a pas réussi à ne pas être pris pour modèle. Comment ne pas envier ses qualités d'écoute, d'attention et de respect de l'autre, de ses idées (même et, surtout, quand on ne les partage pas) et de ce qu'il est, ceci sans exclure la plus grande clairvoyance ? Comment ne pas s'efforcer (s'évertuer ?) d'approcher sa rigueur, sa minutie, sa clarté, sa probité de pensée et d'expression ? Et l'on sait le nombre et la qualité des travaux entrepris dans le sillage de l'œuvre de Christian Metz.

Au fond, l'immense service que Christian Metz rendait à ses étudiants, ses "disciples", ses amis, c'était de leur permettre de s'identifier fortement aux aspects les

plus vivants de lui-même, ses façons d'être avec les autres (de regarder, de répondre, de "déconner", mot qu'il affectionnait, "qu'est-ce qu'on a pu déconner", au terme d'une soirée, avec un zeste de culpabilité malicieuse), sa manière de réfléchir et de transmettre ses réflexions, l'exercice de son métier, mais c'était aussi de leur interdire l'identification globale, massive, aliénante.

Estimer, aimer Christian Metz, en tout cas pour moi, c'était être passionné par une pensée vivante, touché par des sentiments et des émotions partagés, ému des sautes de joie et des pointes de souffrance, mais c'était toujours, même dans les moments de plus grande proximité, l'impression vive d'avoir affaire à quelqu'un d'irréductiblement *autre*. Confluence impossible : je me sens d'autant plus loin de lui que nous nous sommes rapprochés.

Marc Vernet oppose "*ne pas aimer les exemples*" à "*en avoir besoin*". Mais avoir besoin des exemples signifie-t-il qu'on les aime ? Après tout, Christian Metz n'aimait pas les exemples *et* en avait besoin (parce qu'il en avait besoin ?). Quant à Marc Vernet, si j'en juge par son travail sur *Mildred Pierce* (Vernet, 1986) ou par *Figures de l'absence*, texte et illustrations (Vernet, 1988), je vois bien qu'il aime les exemples, qu'ils sont le moteur de son écriture, qu'il les cerne, les caresse, les approfondit avec une évidente volupté.

Peut-être aut-il opposer le *théoricien*, "*forcément sadique*" selon Christian Metz (1977), faisant faire passer le bon objet du côté de la théorie - et le cinéma, à savoir, surtout, les films qui deviennent le mauvais objet "*persécuté*" - opposer, donc, le théoricien adoptant "*la posture de savoir (...)* à la fois *agressive et dépressive*" (Metz, 1977), à l'analyste de films, à qui

Anne Goliot-Lété suggère un mode de réception "*plus tendre*", un éveil "*sans violence*" (Goliot, 1992), une attitude tendant à "*lâcher prise*" pour "*laisser le film faire sa loi*".

Aimer la théorie serait une façon de rompre la confluence avec le film, de se débarrasser d'un engluement risqué, de casser le "jouet" pour ne pas le perdre, pour le retrouver autrement, autre, à jamais extérieur à soi. Inversement, aimer les exemples serait prolonger, cultiver la confluence avec les films, chercher désespérément à les faire encore et toujours coïncider avec soi-même, leur redonner vie nouvelle, user pour cela des théories, Bazin, puis Metz, puis Deleuze, conjurer leur éloignement, leur usure, l'inéluctable processus de séparation.

Revoyant pour la *nième* fois *Partie de campagne* de Jean Renoir à la cinématèque française, je traverse un moment de panique triste : je n'éprouve aucune émotion, je contemple des ombres avec une effrayante impression de déjà-vu, tous les charmes du film sont pour moi évanescents. Et pourtant non, Jane Marken et Gabriello me surprennent encore, ainsi que les images de pluie sur la rivière. Puis, les bouts d'essais avec les comédiens, les rushes et prises abandonnées choisis par Alain Fleischer (*Un tournage à la campagne*) relancent fortement mon émotion et mon intérêt : n'en aurais-je jamais fini avec ce film ? Quel choc, notamment, de voir Georges Darnoux (Henri) rire, sourire, chahuter, adopter, à l'égard de Sylvia Bataille une attitude plutôt conquérante, et de revenir ensuite à la profonde tristesse du personnage dans le film. Longtemps j'ai pensé, à la fin de *Partie de campagne*, être touché par la détresse d'Henriette, séduite et abandonnée à un mari grotesque. Mais je l'étais au moins autant par Henri, par la solitude de cet

homme incapable de répondre à l'amour qu'on lui porte : tout, chez le personnage, dit le refus ombrageux de la dépendance, le repliement triste sur soi.

Aimer un exemple, c'est sans doute aimer quelque côté flatteur de soi-même. Aimer l'infinie compassion que l'on éprouve à l'égard des jeunes femmes en détresse... Mais creusez l'exemple : se révèlent alors des images moins avantageuses. Ou bien il s'use, on ne s'y retrouve plus. Absence à soi-même, à ce qu'on a été ou découverte d'une part d'ombre ?

Travaillant de loin sur *Une vie*, l'adaptation par Alexandre Astruc du roman de Maupassant, il me semblait que le film, de s'interrompre après la mort de Julien, n'enfermait pas Jeanne dans un piège comparable à celui du roman, celui-ci se poursuivant avec les déceptions et les peines que le fils de Jeanne, à l'instar de son père, allait lui faire subir. Reprenant plus tard cet exemple, j'observe dans le film une sorte de clivage des points de vue : Astruc transpose la focalisation interne du roman, réalisée à la troisième personne mais effectivement centrée sur Jeanne, en un récit prononcé par la voix off de Jeanne, mais nous montre de nombreuses scènes avec Julien, sans Jeanne, donnant à plusieurs reprises au spectateur une surprenante "avance" sur le personnage-narrateur. Tout se passe comme si le récit de Jeanne se déroulait parallèlement à l'histoire de Julien, laquelle est bien une histoire de piège, piège du mariage, de la liaison adultère, de la maison de berger, enfin, où il va trouver la mort. Si bien que la victime désignée, par le roman d'abord, par le dispositif narratif du film ensuite, par le jeu de Maria Schell enfin, s'avère finalement moins meurtrie que Julien, personnage déplaisant mais tragique.

J'aime *Une vie*, le roman et le film,

mais je m'en suis toujours approché avec circonspection. Je vois bien que , en ce qui concerne le film, j'ai longtemps "manqué" Julien, tout en sentant que c'est lui (le personnage, et aussi l'acteur, Christian Marquand, que je ne goûte guère en général, mais qu'Astruc a toujours remarquablement dirigé) qui me touche le plus. Sans doute accepté-je aujourd'hui d'envisager en lui ce qui m'appartient.

Au fond, pour aimer et cultiver les exemples, il faut soit une certaine propension à l'aveuglement (ceci permettant de ne se voir se savoir dans l'exemple); soit une bonne dose de complaisance narcissique. Rien n'interdit de louvoyer de l'une à l'autre en fonction des besoins.

Extrême lucidité à l'égard du monde, des autres et de lui-même, absence totale (hélas pour lui ?) de complaisance narcissi-

que : C'est ce qui nous semble caractériser Christian Metz, et qui ne pouvait que l'éloigner des exemples. Il s'agit ici du "*narcissisme du moi*", *narcissisme secondaire dérobé aux objets - il implique le dédoublement du sujet, "prenant le relais de l'auto-érotisme comme situation d'auto-suffisance."* (Green, 1983)

Comment faire, comment être sans exemple ? Comment se refaire, si l'on est défait ? Faut-il, dans le refus de l'exemple, ou , tout du moins, dans la réticence à y avoir recours, reconnaître à l'œuvre le narcissisme primaire qui, selon André Green, "*lui, n'admet aucun dédoublement, et le voile du sommeil sans rêve laisse entière notre curiosité.*" ? (Green, 1993)

Francis VANOYE,
université de Paris 10.

RÉFÉRENCES

Anne GOLIOT-LÉTÉ, *Précis d'analyse filmique*, (en collaboration avec Francis VANOYE), Paris, Nathan, col. "128", 1992, p. 14.

André GREEN, *Narcissisme de vie - narcissisme de mort*, Paris, éd. de Minuit, 1983, pp. 132 et 131.

Christian METZ, *Le signifiant imaginaire, 1977-1993*, Christian Bougois, col. "Choix-essais", p.108-109.

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

Marc VERNET, "Le personnage de film", in *Iris* (7), Cinéma et narration, 1986.

Marc VERNET, *Figures de l'absence*, Paris, Les cahiers du cinéma, 1988.

Marc VERNET, "Le figural et le figuratif, ou le référent symbolique" in *Actes du colloque de Cerisy*, 1989, n° spécial de *Iris*, Méridiens-Klincksieck, avril 1990.

Dates et activités ¹

par Christian METZ

1 - Texte remis par Christian Metz pour le n° spécial d'*Iris* (10), *Christian Metz et la théorie du cinéma*, colloque de Cerisy, Méridiens-Klinsieck 1990.

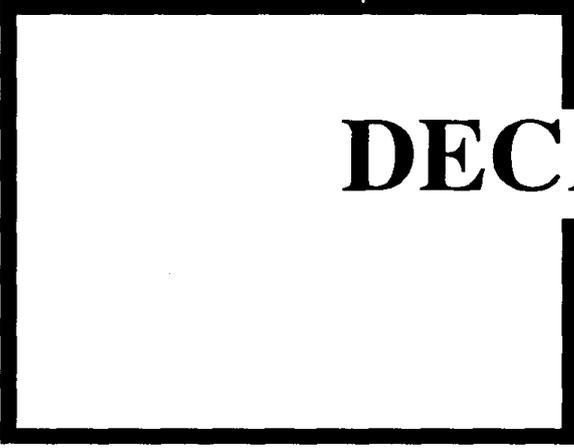
Les deux derniers alinéas, en italiques, sont de la rédaction.

- Né le 12 décembre 1931 à 34500 Béziers, Hérault.
 - Études secondaires au lycée Henry VI de Béziers.
- En fin d'études, 1947 et 48, participation à l'équipe de jeunes qui animaient le ciné-club et le Hot-club de la ville.
- 1948 à 1951 : khâgne au lycée Henri VI de Paris, co-direction du ciné-club de l'établissement.
 - 1951-1955 : École Normale Supérieure, rue d'Ulm, Activités militantes.
- Pendant une année, co-direction du ciné-club de l'établissement.
- 1952-1953 : Professeur à l'Institut Français de Hambourg.
- Interprète allemand-anglais-français au "Nord-West Deutsche Rundfunk" (radio de l'Allemagne du Nord-Ouest), Hambourg.
- 1953 : Licence d'allemand.
 - 1954 : Diplôme d'Études Supérieures (= Maîtrise) de grec. Sujet : Isocrate et la politique panhellénique dans la Grèce du V^e IV^e siècles avant J.-C.
 - 1955 : Agrégation de Lettres Classiques.
 - 1955-1962 : Professeur de Français-Latin-Grec dans l'Enseignement Secondaire (Arras, puis Cannes, puis Jacques Decour à Paris).
 - 1955-1956 : Assistant de George Sadoul pour des travaux de secrétariat, de vérification de textes, etc. Séparation rapide, sans brouille, devant l'évident échec de cette tentative de collaboration.
 - 1960-1963 : Traducteur spécialisé d'études anglaises et allemandes d'histoire et de la théorie de la musique de Jazz.
 - 1962-1966 : Attaché de recherches au CNRS, Section Linguistique Française (Admission au titre d'un projet intitulé "Cinéma et Langage").
 - Depuis octobre 1966 et à titre définitif : membre de l'École Pratique des Hautes Études - VI^e Section, devenue, en 1975, École des Hautes Études en Sciences Sociales. Maître-Assistant en 1966, habilité à diriger des travaux en 1971, sous-directeur suppléant en 1973, directeur d'études en 1975.
- 1966-1969 : Sous la responsabilité de MM. Lévi-Strauss et Greimas, secrétaire général de la section sémio-linguistique du Laboratoire D'Anthropologie Sociale (laboratoire du Collège de France, associé à l'École des Hautes Études).
- 1966 à 1968 : Sous la responsabilité de MM. Benveniste et Greimas ; chargé du secrétariat des démarches pratiques à la fondation de l'Association Internationale de Sémiotique. Participation aux deux rencontres préparatoires de Pologne, à Kazimierz (1966) et à Varsovie (1968).
 - 1966 à 1972 ; Chargé du cours d'"Introduction à la linguistique générale" de l'École des Hautes Études.
 - 1967 à 1971 : Conseiller scientifique du Rectorat de Bordeaux, travaillant auprès du Centre de Documentation Pédagogique de cette ville, sous la responsabilité de son Directeur, M. René La Borderie, pour assister l'expérience-pilote "ICAV" (= Initiation à la culture audio-visuelle).

- 1969 à 1983 : Membre du CECMAS (Centre d'Étude des Communications de de Masse), devenu CETSAS (Centre d'Étude Transdisciplinaires : Sociologie, Anthropologie, Sémiologie), faisant partie de l'École des Hautes Études. 1978-1981 : directeur délégué de ce centre pour le secteur sémiologie.
- Novembre 1970 : début du premier séminaire officiel sur le cinéma. Sujet : "Cinéma et écriture" (= préforme du chapitre XI de *Langage et Cinéma*).
- 1971 (20 janvier) : soutenance de thèse d'État sur publications, Sorbonne, Université de Paris V, Directeur de thèse : M. André Martinet, Linguistique Générale, Paris V. Président du jury : M. Mikel Dufrenne, Esthétique Générale, Paris X. Examineurs : MM. George Blin (Littérature Française Moderne, Collège de France) et Roland Barthes, Écoles des Hautes Études (le règlement de l'époque prévoyait quatre jurés).
- Janvier et Février 1972 : En collaboration avec Joseph Courtès et avec le groupe "mu" de Liège, sous la responsabilité de M. Greimas : mise route du Centre International de Sémiotique et de Linguistique d'Urbino, Italie (qui était prévu pour fonctionner toute l'année). Enseignement et suivi des étudiants durant le premier mois de l'existence du centre.
- De sa fondation, 1973, jusqu'à 1981 : Professeur du programme américain d'études du cinéma à Paris (université de Californie et CIEE, Concil on International Educational Exchange, New-York).
- 1974 : Rapporteur pour le cinéma du premier Congrès International de Sémiotique.
- 1974-75 : rédaction des statuts de l'Association Internationale de Sémiotique, pour présentation aux instances de décision, et sur désignation par le Congrès International, Milan, 1974.
- Depuis sa fondation en 1983 : membre du Centre de Recherche sur les Arts et les Langage ("CRAL"), Centre de l'École des Hautes Études, associé au CNRS
- 1985-1988 : membre du Conseil de Laboratoire de ce centre.

- 1991 (28 mai) : dernière séance du séminaire sur L'énonciation impersonnelle ou le site du film.

- *Christian Metz s'est donné la mort, en son domicile parisien dans la nuit du six au sept septembre 1993.*



DECADRAGES

**L'intégration sociale d'un
nouveau média : entre les
besoins de la production et
l'expression des aspirations
personnelles**

par Lise SANTERRE

Pour plusieurs auteurs, l'intégration sociale des nouvelles technologies de l'information et de la communication (NTIC) résulte de l'interaction entre l'offre et la demande ¹. Au paradigme dialogique postulant une relation d'équilibre entre l'offre et la demande, nous préférons pour notre part une approche constructiviste et dialectique, qui pose les usages d'un nouveau média comme le produit d'un rapport social ². L'analyse qui s'inscrit dans cette seconde perspective révèle les conditions de formation de ces usages, les contraintes auxquelles ils sont confrontés et qu'en partie ils intègrent, mais aussi les espaces qu'ils permettent d'ouvrir à l'innovation.

La part de la demande sociale

Les usages des nouvelles technologies sont soumis à des déterminations multiples, dont le poids est inégalement réparti.

Ces déterminations apparaissent plus fortement du côté de la production et du marché. Toutefois, sans contester le caractère dominant de l'offre, qui tend à imposer sa logique, il n'est pas non plus possible d'ignorer l'existence de la demande sociale, puisque l'une et l'autre sont les dimensions complémentaires du procès de valorisation du capital.

Réponses aux besoins qu'impose la production, besoins de réaménager le procès social de travail et de renouveler les pratiques consommatoires, les usages sociaux des NTIC sont modelés en même temps par les habitudes, les comportements et les attentes des usagers, qui vont parfois à l'encontre de ces besoins. Souvent assimilé à une force d'inertie ou à de simples résistances aux changements, il nous apparaît plus fécond de considérer plutôt ce qui appartient aux modes de vie comme un facteur dynamisant, participant à la définition des usages et donnant certaines orientations au développement des prochains produits ³

Pour certains auteurs, il est clair qu'il existe potentiellement des demandes pour les nouveaux médias, autres que la demande institutionnelle des grands médiateurs ou celles des instances qui en assurent la captation et la reformulation ⁴. Pour d'au-

1 - Se reporter entre autres aux auteurs suivants: J. Perriault (1981), *Mémoires de l'ombre et du son. Une archéologie de l'audiovisuel*, Paris, Flammarion; I. de Sola Pool (1983), *Forecasting the telephone : a retrospective technology assesment*, New Jersey, Ablex publishing corporation; E.M. Rogers (1983), "diffusion of innovation", New York, Free press; K.B. Clark (1985), "The interaction of design hierarchies and market concepts in technological evolution" in *Research policy*, (14), pp. 235-251; A.-M. Laulan (1985), *La résistance aux systèmes de communication*, Paris, Retz-CNRS; P. Flichy (1987), "Communication : progrès technique et développement des usages", in *Réseaux*, (24), mai, p. 105-110.

2 - Consulter à ce propos J.-G. Lacroix, B. Miège, P. Mœuglin, P. Pajon et G. Tremblay (1993), "La convergence des télécommunications et de l'audiovisuel : un renouvellement de perspective s'impose", in *Technologies de l'information et société*, vol 5, no 1, p. 81-105; P. Moeglin (1991), "Télématique: de la recherche sur les usages aux usages de la recherche" in *Bulletin du CERTEIC*, (12), p. 23-50.

3 - A l'instar de D. Salerni (1979), "Le pouvoir hiérarchique de la technologie" in *Sociologie du travail*, (1), p. 4-18.

tres, on peut effectivement observer des attentes diffuses, peu explicites et souvent ambiguës de mieux-être, de progrès, de sociabilité et de communication qui n'appellent pas forcément une réponse technique et ne passent pas nécessairement par le marché, mais qui peuvent être canalisées vers les NTIC ⁵.

Les rapports qui se créent, tant dans la sphère de la production que dans celle de la consommation, sont générateurs d'insatisfaction. Ils suscitent des désirs, des critiques et des remises en question qui trouvent ensuite à s'exprimer dans des contenus précis. Générées par le système capitaliste, qui définit en même temps les besoins et les moyens de les satisfaire, ces demandes renvoient à l'espace des valeurs, elles-mêmes remises en cause actuellement dans le cadre de la crise du modèle fordiste ⁶.

A travers les attentes exprimées, les usagers participent donc à part entière à la définition des usages du nouveau média. Toutefois, l'effet structurant de leurs demandes, parce qu'elles s'insèrent dans des rapports sociaux, varie cependant en fonction de l'état de ces rapports. Cet effet diffère suivant la position que les utilisateurs y occupent, ceux-ci ne pouvant être pris comme un amalgame d'individus, tous milieux d'appartenance confondus. Il tient également à la nature des demandes, au contexte socio-économique plus ou moins favorable à leur expression, au mode de

formulation, individuel ou collectif, et à l'étape du processus de formation des usages à laquelle elles interviennent. Autant de facteurs qui viennent moduler l'apport des usagers et qu'il faut prendre soin de considérer face à l'ensemble des déterminations qui opèrent.

Pratiques privées et réaménagement du procès social de travail

Dans le cas de la micro-informatique domestique, que nous avons plus particulièrement étudié, on constate que les usages à des fins professionnelles, en voie de formation dans le milieu des travailleurs intellectuels, permettent de concilier performance au travail et attentes personnelles ⁷.

D'une part, ces usages qui se développent à la maison sont marqués par les nouvelles exigences de qualification et de productivité auxquelles les travailleurs font face. En effet, dans le cadre de la présente crise, les travailleurs sont de plus en plus forcés d'acquérir les nouveaux savoirs et savoir-faire que commande la généralisation des technologies informatiques à l'ensemble des secteurs de l'activité sociale, au risque de se voir déclassés, car ces nouvelles technologies sont au coeur des stratégies de relance des sociétés industrielles avancées. Dans ce même contexte où prévaut la recherche d'une nouvelle organisation du travail plus productive et plus sensible aux variations de la demande, les conditions d'exploitation de la force de tra-

4 - A. Mattelart et Y. Stourdzé (1982), *Technologie, culture et communication*, Paris, La documentation française.

5 - P.-A. Mercier, F. Plassard et V. Scardigli (1984), *La société digitale. Les nouvelles technologies au futur quotidien*, Paris, Seuil.

6 - M. Aglietta et A. Brender (1984), *Les métamorphoses de la société salariale. La France en projet*, Paris, Calmann-Lévy.

7 - L. Santerre (1993), *La formation des usages sociaux de la micro-informatique domestique*, thèse de doctorat, université du Québec à Montréal, département de sociologie.

vail tendent aussi à s'intensifier. Les travailleurs intellectuels ne font pas exception à la règle et doivent donc devenir plus efficaces et plus productifs.

D'autre part, l'utilisation que les usagers font du micro-ordinateur domestique satisfait dans le même temps certaines de leurs aspirations à l'autonomie personnelle et à la qualité de vie. Ces aspirations ne sont pas le simple reflet des impératifs économiques et marchands. Elles renvoient aux conditions spécifiques d'existence, notamment à l'éthique du travail dans ces milieux, et à l'émergence de nouvelles valeurs (mieux-être, souplesse dans la gestion du temps, vie familiale, etc.).

Les travailleurs intellectuels se montrent particulièrement sensibles à ces valeurs, mais l'investissement dans la vie hors travail ne se fait pas au détriment de la vie professionnelle. Les pressions de plus en plus fortes de la production les conduisent plutôt à rechercher un certain accommodement entre les deux pôles. En fait, les aspirations des usagers ne paraissent prendre leur sens véritable que par rapport au renforcement de ces pressions que la micro-informatique permet en définitive de supporter.

Le micro-ordinateur domestique paraît devoir s'intégrer au mode de vie des usagers dans la mesure où il prend cette double signification à leurs yeux. A notre avis, il trouve ici une force d'ancrage extrêmement solide parce qu'au surplus, son utilisation à des fins de travail coïncide avec la nécessité d'introduire plus de flexibilité dans l'organisation et la gestion de la production. Via l'apparition de nouveaux usages sociaux et au-delà des pratiques privées auxquelles la micro-informatique donne lieu, on s'aperçoit que les aspirations des usagers pèsent également sur le réaménagement en cours du procès social de travail.

L'ambiguïté des employeurs

La part des aspirations des utilisateurs dans l'élaboration de nouvelles formes d'organisation et de gestion du travail nous paraît d'autant plus évidente que leurs nouvelles pratiques professionnelles hors travail se développent de façon spontanée et vont souvent à l'encontre des directives des employeurs. Pourtant, le recours au micro-ordinateur domestique offre des avantages indéniables au plan de la flexibilité et de l'efficacité des travailleurs. Ainsi, en libérant le travail de certaines contraintes de temps et d'espace, l'utilisation de l'appareil à domicile a pour effet d'allonger le temps et d'augmenter la charge de travail. Elle accroît la disponibilité des travailleurs et par conséquent, leur permet de répondre plus rapidement et à tout instant aux commandes. Enfin, la micro-informatique domestique donne aux travailleurs la possibilité d'éviter les bruits, sollicitations et dérangements caractéristiques des milieux de travail, et leur permet de travailler dans un environnement plus calme et confortable. Elle leur offre l'opportunité de choisir les moments les plus propices au travail de réflexion et de réduire par là les tensions et le stress auxquels ils sont exposés. Elle les aide donc de cette façon à préserver la qualité de leur travail.

Malgré ces avantages, le travail à la maison, surtout durant l'horaire normal de travail, est très mal perçu par certains employeurs, peu accepté et demeure même parfois clandestin. A cette étape-ci, le phénomène n'est pas encore très répandu et les réticences manifestées par les employeurs agissent à leur tour comme un frein. Elles sont révélatrices à un double titre. Elles témoignent premièrement avec éloquence de ce que l'insertion sociale d'une nouvelle technologie et les changements qu'elle implique sont le produit de rapports entre les

acteurs sociaux en présence. Ensuite, elles mettent en évidence les liens d'interdépendance qui existent entre les transformations à l'oeuvre dans la sphère de la production et celles qui concernent les modes de vie.

Parmi les réserves des employeurs, on note les contraintes objectives liées à l'organisation de la production, qui rendent obligatoire la présence du personnel sur le lieu de travail (tâches de surveillance, travail en équipe, etc.), l'absence d'homogénéité du travail, la perte du sentiment d'appartenance à l'organisation, la remise en question des modes traditionnels de gestion de la main-d'oeuvre, l'éventuelle augmentation des coûts de fonctionnement (due à la reconnaissance officielle du travail fait en supplément) et la crainte de voir s'affaiblir le pouvoir de contrôle que la direction exerce sur les employés. Cette dernière objection n'est pas sans fondement, puisque pour plusieurs utilisateurs, le micro-ordinateur domestique répond effectivement à la volonté de se soustraire au contrôle de l'employeur et d'acquérir plus d'indépendance vis-à-vis de l'organisation.

Une solution de compromis.

Les usages de la micro-informatique domestique à des fins professionnelles existent aujourd'hui sur une base informelle. Ils nous paraissent comparables à ce que F. Pichault appelle les investissements spontanés, initiatives cachées ou procédures officieuses qui débordent les consignes et assurent en fin de compte le fonctionnement sans heurt de tout procès de travail, mais qui surtout témoignent de l'implication des travailleurs et du succès du processus d'informatisation sociale⁸. Au fur et à mesure que ces usages se stabilisent dans le milieu des travailleurs intellectuels, ils sont

probablement appelés à s'incorporer progressivement au procès social de travail et ce, pour les raisons suivantes : au moment où les organisations sont à la recherche de nouvelles formes de production plus flexibles et plus efficaces, le recours au micro-ordinateur ouvre des perspectives inédites. Ces nouveaux besoins de flexibilité et de productivité commandent une diversité de réponses possibles plus ou moins progressistes. Celles qui passent par la micro-informatique domestique donne aux travailleurs intellectuels plus de souplesse dans l'organisation de leur temps et de leurs tâches de travail, tout en préservant leur implication dans l'organisation.

Cette solution, qui favorise l'ajustement entre la production et les fluctuations du marché, est aussi mieux adaptée à la nature du travail de conception. Elle apparaît comme une voie plus favorable aux travailleurs que les stratégies de gestion de la main-d'oeuvre fondées sur la précarisation des emplois. Comme elle répond à la fois à certaines de leurs aspirations à l'autonomie personnelle et à la qualité de vie, la micro-informatique domestique nous semble susceptible d'offrir un compromis acceptable entre les exigences des uns et les demandes des autres.

En réalité, il serait plus judicieux d'inverser ici la proposition et de considérer que les travailleurs intellectuels ne peuvent rencontrer les objectifs de productivité fixés que s'ils possèdent une autonomie personnelle suffisante, garante de leur flexibilité, et s'ils connaissent des conditions de travail favorables à la réalisation d'un produit de qualité. Ainsi, l'autonomie personnelle et la qualité de vie que leur offre la présence du micro-ordinateur à la maison constituent donc elles-mêmes les

⁸ - F. Pichault (1990), *Le conflit informatique: gérer les ressources humaines dans le changement technologique*, Bruxelles, Edition universitaire/De Boeck université, pp. 139-140.

gages d'une productivité accrue. Une organisation qui compte en effet de plus en plus sur la souplesse, la polyvalence et la mobilité de ses travailleurs les plus qualifiés doit favoriser l'élargissement de leurs compétences et mobiliser leur capacité d'autonomie⁹. Elle doit également assurer à ces travailleurs la quiétude et le temps nécessaire à l'approfondissement et au mûrissement des idées et ce, malgré les très fortes pressions qu'ils subissent.

Conclusion

Le cas de la micro-informatique domestique rend compte du rôle que jouent les usagers dans l'intégration sociale des NTIC et par rapport au procès d'informatisation dans son ensemble. Il montre comment ce phénomène transcende la frontière entre la production et la consommation, et résulte des rapports qui se nouent entre les acteurs impliqués, de l'une à l'autre des deux sphères d'activité.

Les usages de la micro-informatique domestique correspondent aux besoins productifs, mais selon des modalités plus conformes aux aspirations des utilisateurs. Notre analyse montre qu'ils sont le résultat d'une production sociale dans laquelle s'expriment leurs attentes, leurs quêtes, leurs requêtes, leurs prétentions, aussi bien que leurs critiques et leurs résistances. En s'ap-

ropriant l'appareil à des fins professionnelles et non pas d'abord sur la base des applications offertes sur le marché grand public (jeux, utilitaires, etc.), les usagers contribuent à en façonner les utilisations domestiques. Ce faisant, leurs demandes agissent aussi en retour sur l'élaboration de nouvelles formes d'organisation et de gestion en milieu de travail.

Alors que notre analyse tente de mettre en lumière la part des aspirations des utilisateurs dans la définition et l'adoption du nouveau média, par contre, elle en découvre également les limites. La micro-informatique domestique accroît l'autonomie personnelle des usagers et améliore leur qualité de vie. Mais simultanément, les résultats de notre étude indiquent qu'elle consacre aussi l'intrusion du travail dans la sphère domestique et menace d'étendre le contrôle de l'employeur jusque dans leur vie privée. Par conséquent, si leurs aspirations sont prises en charge dans le cadre du réaménagement du procès social de travail, les travailleurs concernés pourraient bien en contrepartie se voir de plus en plus assujettis aux impératifs de la technique et de la production.

Lise SANTERRE.

9 - M. Crozier (1989), *L'entreprise à l'écoute. Apprendre le management post-industriel*, Paris, InterEdition.

**Du public au sujet,
l'exemple d'une campagne de
diffusion par lettres
audiovisuelles.**

par Michèle GELLEREAU

Le point de départ de cet article est une réflexion sur la relation qui s'instaure par le médium télévisuel avec le spectateur, particulièrement sur les possibilités qu'ont les personnes de s'exprimer en tant que sujets et acteurs sociaux à la télévision. Souvent, on y considère le spectateur comme membre d'une entité globale, anonyme, le public. Si le public n'est pas forcément passif, s'il peut être actif et participant, a-t-il pour autant vraiment droit à la parole ? Ne reste-t-il pas souvent, comme le suppose Félix Guattari, "*devant son écran, prisonnier d'un rapport quasi hypnotique, coupé de l'autre, déresponsabilisé*"¹ ? Je me suis donc interrogée sur la possibilité qu'ont les spectateurs de réceptionner les émissions télévisuelles non comme public, considéré globalement, mais comme *sujets*, en tant qu'acteurs sociaux. Comment peut se construire une attitude, qui aille dans le sens d'une réaction active, pas forcément vers la télévision, mais qui utilise la télévision comme médium ou plutôt comme outil tourné vers l'espace social, introduisant "*de nouvelles possibilités d'interaction entre le média et son utilisateur, et entre les utilisateurs*

eux-mêmes"² ? Existe-t-il des émissions diffusées à la télévision qui invitent à développer des relations *entre des sujets* et quel changement relationnel est alors mis en oeuvre envers la télévision ?

Dans cette recherche, je me suis intéressée à une forme audiovisuelle qui s'affichait comme intersubjective et interactive et qui a été diffusée tous les soirs de novembre à décembre 1991, souvent après le journal télévisé. Il s'agit des courts-métrages de la campagne *Écrire contre l'oubli*, d'Amnesty International. Ces courts-métrages, réalisés par des cinéastes ou des journalistes, faisaient intervenir, sous la forme d'une lettre-audiovisuelle, une personnalité médiatique prenant la défense d'un prisonnier ou d'une personne condamnée et appelant le spectateur à intervenir lui aussi, sous forme de lettre écrite.

Amnesty International se donne pour objectif de promouvoir le respect de la *Déclaration universelle des droits de l'homme*, et utilise surtout la technique des actions urgentes, qui consiste à faire affluer du courrier auprès d'autorités responsables d'incarcérations de personnes ou d'exactions allant à l'encontre de la *Déclaration*. En 1991, la section française d'Amnesty International a décidé pour le trentième anniversaire de l'organisation, de lancer une campagne publique, "*Écrire contre l'oubli*" qui a pris la forme de lettres et portraits filmiques, diffusés sur neuf chaînes de télévision, dérogeant par là à la tradition de la lettre écrite, propre à l'association, pour adopter le médium télévisuel. Ces lettres sont adressées par une personnalité, au responsable de l'incarcération ou des mauvais traitements infligés, chef d'état le plus souvent; souvent elles affichent un deuxième

1 - F. Guattari : "Pour une refondation des pratiques sociales", *Le Monde diplomatique*, octobre 1992, p.26.

2 - F. Guattari, 1992, *op.cit.*

destinataire, la personne susceptible d'écrire pour protester, le "public"; parfois elles ont un troisième destinataire qui est la personne même qui a subi ces traitements. Par leur statut de lettres ouvertes, elles relèvent en tout cas toujours de la double énonciation, puisqu'en tant que film diffusé à la télévision, elles s'adressent aussi au spectateur pour l'inciter à écrire sous l'égide d'Amnesty international. Certes, ce type d'émission est marginal du point de vue de la diffusion mais peut être révélateur d'un nouveau type de pratiques audiovisuelles. Elles peuvent peut-être relever des "nouveaux agencements collectifs d'énonciation" que préconise Guattari, amenant les individus à sortir d'eux mêmes, et à réfléchir sur le présent et le futur du monde, à instaurer, avec l'aide du médium télé des relations avec d'autres. Je ne prétends pas qu'elles soient les seules de ce type, mais elles me semblent un bon exemple d'un type d'émission peu fréquent à la télévision.

J'ai en effet retenu ces lettres parce qu'elles prennent racine dans un lieu extérieur au monde des médias, mais qui a besoin d'elles pour agir, et appellent à réponse, *en dehors de la télévision*. Elles n'exigent donc pas de retour à l'émission elle-même, et prétendent s'adresser à des sujets personnels. Or, il s'avère que les choses y sont plus complexes qu'il n'y paraît, que les statuts de sujet et celui de public sont parfois entrelacés, dans une relation à la fois subjective et sociale. Avant d'analyser en ce sens quelques films de cette campagne à but essentiellement médiatique, je propose d'éclaircir la notion de *sujet*, telle que je la conçois et de réfléchir sur la forme de la

lettre audiovisuelle en tant que mode d'expression du sujet.

La question du sujet comme acteur social

Du sujet philosophique, au sujet psychanalytique, sans oublier le sujet historique, la question du sujet est très vaste; c'est au sujet social et relationnel que les pratiques de lettres audiovisuelles invitent à s'intéresser. C'est à partir de la réflexion du sociologue Alain Touraine, formulée dans *Le retour de l'acteur*³, approfondie dans *Critique de la modernité*⁴ et dans *Qu'est-ce que la démocratie ?*⁵ que j'avance mes hypothèses, non pas par absence d'intérêt envers d'autres formulations de la théorie du sujet, mais parce qu'elle est cadrée dans ces ouvrages par rapport à la question des rôles sociaux et de la démocratie.

Pour A. Touraine, la modernité ne peut se réduire au triomphe de l'économie et de la domination rationnelle, ni à un individualisme débridé de pur consommateur pour soi. Elle ne peut exister sans un couple rationalisation/formation d' "*un sujet-dans-le-monde*"⁶, sujet responsable vis-à-vis de lui-même et de la société, utilisant la raison comme instrument de liberté. Cette formulation du Sujet m'intéresse car elle conteste l'idée d'un individu constitué comme "Soi" par des centres de pouvoirs qui définissent et sanctionnent des rôles, l'individu n'étant alors que consommateur soumis aux dirigeants de la société, ce qui est bien souvent le cas de la personne réduite à un rôle de public, imposé par la télévision; mais cette formulation s'oppose aussi à l'idée d'un individu narcissique exclusive-

3 - *Le retour de l'acteur*, Fayard, Paris, 1984

4 - *Critique de la modernité*, Fayard, Paris, 1992

5 - *Qu'est-ce que la démocratie ?*, Fayard, Paris, 1994

6 - Touraine, 1992, p.238

ment dirigé vers lui-même et qui se "dégrade en introspection" ⁷. L'idée de Sujet ne se confond donc ni avec l'individualisme, ni avec l'étouffement de la personne puisque pour se réaliser, le Sujet doit se situer comme volonté d'un individu d'agir et d'être reconnu comme *acteur*. Acteur qui n'agit pas conformément à la place qu'il occupe dans l'organisation sociale, mais transforme celle-ci.

Si l'on reprend les termes d'A. Touraine, il semble que cet effort pour être acteur passe par la conscience, que dire JE c'est accepter la complexité de la personne. L'acteur est effort pour dire JE, sans oublier que la vie personnelle est remplie de libido et de rôles sociaux. Le sujet est désir de rencontre de l'autre, reconnu comme sujet, c'est dans cette rencontre qu'il devient créateur de lui-même et producteur de la société. Le Sujet est donc un mode de construction de l'expérience sociale avec les autres. La richesse de la campagne médiatique d'Amnesty sera donc à vérifier, *dans la relation*, au travers de l'expérience qu'elle permet de forger dans la reconnaissance des autres comme acteurs.

Or, pour Touraine, cette relation est sociale et comporte un rapport de pouvoir. Le sujet se construit " dans la lutte contre l'anti-sujet, *contre les logiques d'appareil, surtout quand celles-ci deviennent des industries culturelles*" ⁸; il a la capacité à se dégager de la consommation, pour participer à la production des modèles culturels.

7 - *idem*, p.245

8 - *idem*, p.317.

9 - Touraine, 1994, p.178.

10 - *Lettres de Sibérie*, 1957, *Le tombeau d'Alexandre*, 1993.

11 - *Lettre à Freddy Buache*, 1982.

12 - *News from home*, 1976, *Letters home*, 1987.

13 - *Lettre à L.* 1994.

14 - Un numéro de la revue *Vertigo* est d'ailleurs consacré principalement aux lettres de cinéma (Avancées cinématographiques, *Vertigo* (2), 1988.

En guise de résumé, je rappellerai les trois éléments indispensables à l'idée de sujet, qu'A. Touraine énonce dans *Qu'est-ce que la démocratie ?* ⁹: Le premier est "la résistance à la domination", le deuxième est "l'amour de soi, par lequel l'individu pose sa liberté comme la condition principale de son bonheur et comme objectif central", le troisième est la "reconnaissance des autres comme sujets".

Puisque la campagne d'Amnesty s'est actualisée sous forme de lettres filmiques, j'étudierai dans cette optique les propriétés de la lettre, puis de la lettre filmique, et m'interrogerai sur la relation à l'autre dans le geste épistolaire .

La lettre-audiovisuelle comme expression privilégiée du sujet social

Les formes filmiques de la lettre sont un genre que certains cinéastes ont privilégié, c'est le cas entre autres de Chris Marker ¹⁰, de J-L Godard ¹¹, C. Akerman ¹² ou de R. Goupil ¹³, les trois derniers ayant par ailleurs réalisé des lettres pour Amnesty. Ce genre pénètre difficilement à la télévision et au cinéma, mais il y occupe tout de même une place.¹⁴

Au milieu des caractères que l'on peut accorder à la lettre en général et à la lettre audiovisuelle en particulier, il en est un qui nous concerne ici, c'est que la lettre est une expression subjective, qui construit une relation intersubjective et interactive,

qui surtout *appelle à répondre*.

La particularité de la lettre est sans doute d'être une forme adaptée à l'intervention des Sujets. L'existence même de la lettre présuppose la présence d'un sujet écrivant et d'un sujet destinataire; on ne peut écrire que si l'on est deux, au moins, et même les lettres-journal construisent un "autre". La lettre est donc fondamentalement une relation *intersubjective*, entre deux sujets, individuels ou collectifs. Pour Michel Foucault, la lettre "(...)constitue aussi une certaine manière de se manifester à soi-même et aux autres. La lettre rend le scripteur "présent" à celui auquel il s'adresse" ¹⁵.

La lettre met en fonctionnement un système énonciatif essentiellement personnel. La relation entre les sujets est un élément fondamental de la lettre, puisque le sujet que le JE construit est construit pour l'autre. Le destinataire joue un rôle dans l'énonciation et l'énoncé, comme "personnage", mais aussi comme lecteur qui va reconstruire un texte et comme nouveau destinataire qui va répondre, figure née de l'écriture et de l'échange. Cette réciprocité de l'échange épistolaire rappelle que la lettre est potentiellement un dialogue puisqu'il y a toujours demande d'action ou de réponse, dont les formes peuvent être diverses. La lettre est donc parfois très proche de la conversation et dans l'échange communicatif, les interactants exercent une influence l'un sur l'autre.

Pour qu'une lettre existe, il faut être deux, dans la production et la réception, et comme dans le dialogue, on cherche à toucher l'autre. La lettre instaure donc une

communication dialectique; elle est "par essence" inachevée puisqu'elle "*appelle réponse*", comme le signale Dominique Noguez ¹⁶. Ainsi, comme le dit Denis Bertrand "*La première propriété de la Lettre est l'expression affichée d'une relation intersubjective.*" ¹⁷

Si la lettre manifeste la subjectivité, elle ne peut la réaliser qu'au travers d'un code social, puisqu'elle se reconnaît entre autre par des codes (adresse, signature...) mais aussi *par choix* d'une écriture personnelle qui a un sens. Prendre la plume ou la caméra pour écrire une lettre, c'est donc aussi revendiquer ou se construire une place. Diffuser des films à la télévision sous forme de lettres, c'est donc peut-être, grâce à la dialectique de la lettre, permettre au spectateur d'occuper une autre place que celle de public. En effet, la construction de l'identité au travers d'un système de places est plus impliquante pour le sujet que la mise en scène dans un rôle qui n'entamerait pas la subjectivité. Choisir la lettre c'est accepter des contraintes sociales d'écriture, mais en même temps, les utiliser, les "parasiter" pour se faire reconnaître en tant qu'individu. L'intérêt - ou le handicap - de la lettre est peut-être qu'elle affiche ce jeu de relations, cette prétention à lier le subjectif et le social.

Ce qui différencie donc essentiellement la lettre-audiovisuelle d'autres productions est qu'elle place le sujet producteur en position d'acteur; il s'adresse personnellement ¹⁸, de manière individuelle ou collective à un autre sujet, non à un public.

Dans de nombreux films de la cam-

15 - M. Foucault, "L'écriture de soi", Revue *Corps écrits* (5), PUF, 1983.

16 - D. Noguez: "Epistula de epistulis" (Lettre à Patrice Rollet sur les lettres au cinéma), *Vertigo* (2.), Lettres de cinéma, p.70.

17 - D. Bertrand, "La lettre en héritage", Les carnets du Réseau Vidéo-Correspondance, CIEP/Belc, 1991, p.30

18 - "L'important était pour moi d'occuper une fonction de sujet, et la lettre est pour cela l'outil idéal" déclare

pagne d'Amnesty, les marques d'énonciation permettent d'établir une distance par rapport au contenu "spectacle" pour se situer dans la relation; la lettre dit en quelque sorte : vous n'êtes pas des spectateurs, mais des sujets qui comme nous doivent agir, soit en nous répondant, soit en écrivant et agissant dans le monde social, par le biais d'une association... Tel est le message de nombreuses lettres de la campagne *Écrire contre l'oubli*. Pourtant la place du sujet sera différente suivant les types de lettres. En effet la lettre peut induire deux types de réponses différentes : dans une relation symétrique, un appel à correspondance, pour que "vous" devienne scripteur, comme "je"; ou dans une relation de complémentarité un appel à agir ensemble, pour devenir "nous".

Dans tous les cas, la personne qui envoie la lettre se met en situation d'acteur, de producteur de soi-même, puisque ce sont ses idées, les images de soi, qu'elle propose. Cette position marque un engagement, souvent en rupture avec une place assignée par la société ou l'institution, ou avec l'obligation de reproduire les schémas préexistants. Tout en utilisant un médium qui refuse la primauté du texte écrit, les vidéastes s'opposent à une réalité de récepteur passif; certaines personnalités, comme Michel Piccoli ou Gérard Thomassin, même si elles en jouent, se situent en décalage par rapport à une image de vedette-objet dans le monde du spectacle. C'est le geste du refus, de la résistance, qui crée le sujet ici, la capacité à se décaler par rapport à ses

propres rôles sociaux.

Par ailleurs, il peut être intéressant de constater que le mode d'énonciation et le dispositif de diffusion télévisuelle peuvent à la fois renforcer cette énonciation subjective ou au contraire la perturber. La communication, d'ordre autant analogique par le biais de l'image que d'ordre digital par le texte, met l'accent sur le "je" émetteur et le "tu" récepteur surtout grâce au gros plan et au regard à la caméra, que de nombreux réalisateurs utilisent pour les films d'Amnesty. Mais là où réside la spécificité de la communication télévisuelle, c'est que l'émetteur s'adresse à la caméra quand il parle, et à la personne réelle quand il n'est plus qu'image¹⁹. Qu'est-ce donc qu'une communication intersubjective en différé, sinon que la construction imaginaire de son destinataire ? Le médium colle parfaitement ici à la lettre qui présente la même définition intersubjective. Il y a dialogue, mais à retardement, en fonction d'une image de l'autre, et cela s'exprime dans l'énonciation filmique.

Dans la production d'une lettre-vidéo, si, comme dans toute lettre, l'émetteur tient compte de son récepteur, il ne peut le voir ni l'entendre, contrairement à certaines émissions interactives actuelles où grâce aux ondes, une conversation réelle peut se tenir. Les critères retenus en général pour définir un médium comme interactif sont, selon Roger Odin²⁰, le contact direct entre émetteur et récepteur, la possibilité pour ce dernier d'agir sur le déroulement et le contenu communication, la réversibilité des

Claudine Delvaux à propos de la lettre à Jean-Luc Godard, *Une journée pour la lettre-vidéo*, Collection RVC-CIEP-Belc, 1993, p.18.

19 - C'est avec beaucoup d'humour qu'E. Chatilliez relève cette question de l'énonciation non directe, quand les membres de la famille Groseille vont tour à tour cracher sur l'écran de télévision pour affirmer leur haine de la présentatrice (*La vie est un long fleuve tranquille*, 1987).

20 - Roger Odin : "Cinéma et interactivité", *Les cahiers du CIRCAV* (3), CIRCAV-GERICO, université de Lille 3, 1993, p.21.

rôles émetteur/récepteur. La lettre-audiovisuelle, pas plus que la lettre écrite, ne remplit toutes ces conditions si l'on envisage ces critères sous l'angle de la conversation en face à face. Il y a en effet forcément dans la correspondance vidéo un moment où le récepteur est spectateur. Est-il pour autant passif ? Le spectateur peut être actif dans l'interprétation. Il va reconstruire le sens de la lettre qu'il visionne, sans pouvoir pourtant vérifier si son interprétation va dans le sens émis. Le "feed-back" (rétroaction) en direct n'existe pas et ne pourra se faire qu'en différé. Dès lors la réponse sera entachée, ou enrichie, d'autres interactions, par exemple avec d'autres spectateurs, qui auront eux aussi visionné la lettre. L'interactivité se situera donc essentiellement dans l'usage de la lettre, au sein de relations sociales. Peut-être la lettre répond-elle dans ce cas aux qualités indiquées par Alain Touraine : *"un bon système de communication est celui qui permet de transmettre des messages plus personnels, c'est-à-dire où l'information pertinente est moins séparée de l'ensemble de la personnalité, notamment d'un projet de conduite(...)"* ²¹

La diffusion d'une campagne médiatique sous forme des lettres audiovisuelles semble donc être un moyen adéquat pour s'adresser au sujet en tant qu'acteur social, pour promouvoir, à la télévision, une conscience subjective plurielle et non un public homogène. Mais il serait intéressant, à propos de quelques uns de ces courts-métrages de trois minutes d'examiner plus précisément comment s'instaure la relation avec le spectateur. Je choisirai parmi les trente films de la campagne, trois lettres qui ont pour particularité de ne pas s'adresser directement au chef d'état dénoncé mais au

spectateur, destinataire d'une lettre ouverte.

La mise en scène du destinataire-spectateur : trois exemples

A partir de trois des trente films de la campagne *Écrire contre l'oubli*, j'essaierai d'analyser comment l'énonciation télévisuelle renvoie pour chacune à une image différente du spectateur, en posant la question : s'adresse-t-on à lui en tant que membre d'un public ou d'un sujet acteur social ?

J'étudierai cette image dans les lettres où il est posé comme premier destinataire, lettres qui ne s'adressent donc pas prioritairement au chef d'état concerné, mais au spectateur français, installé dans son fauteuil. Je fais ce choix car le rapport énonciateur/spectateur y est plus clairement affiché que dans les autres lettres. Deux lettres filmiques ²² s'adressent au spectateur du film : l'une de Paul Amar et Gérard Frotz-Coutaz prend la défense du Chinois Wang Xizhe emprisonné depuis 1981, l'autre de Dominique Dante, Alexandre Minkowski et Abraham Serfaty demande la libération des prisonniers d'opinion marocains. Une autre s'adresse à la fois au spectateur et à la victime, décédée, il s'agit de la lettre de Catherine Deneuve et Chantal Akerman, à la mémoire de F. E. Velasquez. Ces lettres posent différemment la place et le rôle de leur interlocuteur.

Dans sa lettre, Paul Amar, après avoir rappelé l'enthousiasme des occidentaux pour le Printemps de Pékin, sur défilé d'images télévisuelles, nous regarde droit dans les yeux, par l'intermédiaire de la caméra, et s'adresse à nous pour nous rappeler nos devoirs, sur fond de culpabilisation : *"Wang Xizhe a espéré un jour de printemps 89. Il devait nous entendre alors du*

21 - *Critique de la modernité*, p 321

22 - Officiellement la lettre est bien sûr envoyée au chef d'état et le panneau l'annonçant apparaît avant le film. Mais jamais les vocatifs de la lettre ne s'adressent à lui.

fond de sa cellule. Il n'entend plus que le silence. Le nôtre. Nous étions tous, pourtant, en 89 des Wang Xizhe. Ce printemps c'était le nôtre. Nous étions prêts à mourir pour Pékin. Et nous vivons. Fort bien. Quant au printemps ! (...)"

C'est ici l'emploi des pronoms qui permet de comprendre la place que la lettre assigne au spectateur destinataire. En effet, le *nous* du passage cité assimile le spectateur à un collectif; il n'a plus d'individualité, il est peut-être encore sujet, mais sujet collectif, acteur d'une attitude, d'un élan commun à tous les témoins, solidaires, du Printemps de Pékin. *Nous* sommes de plus assimilés à Wang Xizhe à l'époque où il enthousiasmait les Occidentaux. *Nous* sommes donc devenus des traîtres puisque dans le drame, *nous* l'abandonnons.

Mais notre place n'est pas limitée à ce groupe de spectateurs-traîtres; nous sommes aussi liés aux médias. Car pendant le discours cité, passent des images de la presse occidentale, *nous* sommes aussi inclus dans le groupe de Paul Amar, celui des journalistes dont *nous* nous faisons l'écho en les écoutant, en les lisant. Nous sommes l'audience. Et, les images de la lettre ne sont pas seules à le confirmer, la fin de la lettre passe du *nous* à un *on* indéterminé qui achève le processus d'intégration: "*L'homme révolté, debout devant le char...superbe scène. On la diffuse, on la rediffuse. Et on s'enflamme. Bon pour l'audience. Puis on oublie.(...) L'homme enfermé. A double tour...Pas de caméra. Donc, pas d'image. Donc pas d'audience. N'oublions pas.*"

Le *on* indéterminé a ce merveilleux atout de brouiller les pistes. Si le journaliste avait dit "*nous diffusons*", il est évident que le spectateur n'aurait pu se reconnaître dans ce *nous*, qui aurait alors désigné P. Amar et ses collègues. Alors que l'alternan-

ce *on/nous* permet le glissement. Remplissant une fonction de contact entre le destinataire et le destinataire, qu'il intègre dans une même logique, le *on* à valeur indéterminée nous inclut tous dans le même sujet, sans mentionner quelqu'un de précis. Le destinataire de la lettre-vidéo est donc placé dans une logique télé, assimilé à un public lié aux règles de l'audimat, complice des médias qui recherchent le scoop. Bien sûr, Amar se sent coupable avec nous et c'est au nom de ce sentiment qu'il nous demande de réagir.

Mais cette lettre s'adresse bien à un public télévisuel plus qu'à des sujets. Le public ici c'est celui qui fait partie des médias, qui s'est organisé autour d'elles, en elles et qui cherche maintenant à se libérer d'elles (sous la forme : même si les médias ne parlent plus du prisonnier, il faut parler de lui). Cette vision inclut le sujet dans un public homogène, oubliant que certains organes de presse, certaines émissions ont continué à parler des suites du Printemps de Pékin, certains spectateurs peut-être aussi. En assimilant le spectateur à un public, dépendant de la règle de l'audimat, ce film ne reconnaît pas réellement le destinataire comme sujet acteur social.

Alors qu'elle s'adresse aussi exclusivement aux spectateurs, la lettre de A. Minkowski et A. Serfaty, prisonnier récemment libéré grâce aux interventions occidentales, prend pour axe la lettre. A. Minkowski déclare: "*Je me souviens, comme si c'était hier, de ma première rencontre avec Abraham Serfaty à la prison de Kenitra, il y a maintenant une douzaine d'années. Les lettres se sont accumulées. Dans les bureaux des prisons, dans les ministères, et les commissariats du Maroc. C'est aussi grâce à elles qu'Abraham Serfaty est aujourd'hui en liberté.*" A. Serfaty parle ensuite presque toute la durée du film, et est

extrêmement clair dans l'utilisation des pronoms. Appelant à écrire et mentionnant la réception des lettres comme un espoir immense pour les prisonniers, le texte distingue le *nous* - les prisonniers -, du *vous* - ceux qui devez écrire - : "*Écrivez aux prisonniers! En écrivant aux prisonniers vous sciez les barreaux des prisons. Et c'est la convergence de notre ténacité et de votre action, qui nous permettra de sortir tête haute*"

La lettre est donc située comme une action, individuelle et collective, mais émanant de sujets clairement distincts des prisonniers. Ayant pour thème la lettre, ce film en utilise les codes de manière simple et classique. Le *je* énonciateur, le *ils* désignant les prisonniers, le *vous* spectateur. La lettre est un acte, elle scie les barreaux des prisons et celui qui l'écrit est donc un acteur dans la société. En effet, le fait pour Minkowski de situer la libération de Serfaty comme l'effet d'actions précédant le film, d'appeler à écrire, place le spectateur dans un monde social qui dépasse le film. Il y a un avant et un après du spectateur. Il est donc situé ici historiquement et socialement comme sujet. Il a même devant les yeux, en la personne de Serfaty, la preuve vivante de la réussite des actions qu'il peut entreprendre. Il a aussi, par le biais des extraits de reportage montrant les prisons marocaines, la vue sur la tâche qu'il lui reste à accomplir.

Il semblerait donc qu'ici le spectateur soit désigné comme sujet parce qu'on ne le renvoie pas au médium télé mais à l'action d'écrire. La solidarité avec les deux énonciateurs et les victimes se fait par convergence ou association. Cette deuxième lettre qui, comme la précédente, s'adresse uniquement à nous est donc bien différente dans le procédé utilisé. Elle ne renvoie pas le spectateur au monde des mé-

dia, mais à une action organisée par le biais d'une association qui utilise les média pour se faire connaître.

Catherine Deneuve, dans une émouvante lettre s'adressant surtout à la victime, par le jeu des pronoms, place le spectateur dans un rapport d'interpellation et d'identification sur le plan des mots: "*Ils t'ont supprimée, mais pas de notre mémoire, pas de notre mémoire*" est une phrase scandée à plusieurs reprises. La lettre se termine par une demande énoncée sous une forme déclarative, comme relevant de l'évidence : "*Ton visage, ton courage et ton nom, nous les garderons, nous le garderons, ton sourire, ils n'ont pu l'effacer*". Par le mouvement contradictoire de la caméra et le déplacement de son corps qui provoque une tension (la caméra avançant vers elle, lentement et elle marchant lentement vers la caméra) l'actrice semble venir vers nous, s'approcher de nous.

Le spectateur est donc situé à la fois comme personne associée à C. Deneuve (*nous*), comme personne à qui l'on parle, mais aussi comme spectateur d'une oeuvre artistique dont il se doit de perpétuer l'immortalité, "*pour toujours*". Le texte est en effet une sorte de poésie incantatoire, fondée sur le rythme musical d'un violoncelle qui crée un effet de syntonie avec la parole de l'actrice et le mouvement de caméra. Témoin de l'oeuvre d'art, transporté par elle, le spectateur est à la fois public et personne-sujet. On ne lui demande pas d'agir, mais simplement de ne pas oublier la victime et ce film. La position qu'on lui demande donc d'occuper dans cette lettre est de soutenir l'oeuvre artistique, de l'intérioriser et de la partager. Il devient en quelque sorte co-énonciateur, ce qui justifie le fait qu'on ne lui demande rien, on affirme pour lui : "*Ils t'ont supprimée, mais pas de notre mémoire*". Nous sommes là pour partager,

dans une sorte de communion communicative, la révolte contre la souffrance humaine. Nous sommes là aussi pour amplifier la parole de l'émetteur, en reprenant à notre compte ce qu'il dit.

Le spectateur est alors mis dans la posture du spectateur de film, qui partage l'émotion. Ce n'est pas simplement l'énoncé qui nous place à cette position, c'est, comme nous venons de le voir toute l'énonciation filmique, par le trajet qu'elle nous fait parcourir. Et cette communion c'est le fait du public de cinéma, d'un public que l'on considère comme un interlocuteur. Francesco Casetti rappelle l'engagement à regarder du spectateur considéré *"comme un véritable bénéficiaire, puisque c'est pour lui que se trame l'histoire, et comme un pôle obligé, puisque sa marque est déjà inscrite dans le tissu de la représentation. Nous n'avons donc plus à faire à une cible placée là pour être visée, ni à un subalterne qui répond aux questions qu'on lui pose, mais à un partenaire conscient qui comprend et qui voit les tâches qui lui incombent"* ²³.

Nous ne sommes ici contrairement aux lettres précédentes ni renvoyés au média, ni à nos actions passées et futures, mais à l'art qui immortalise. C'est cette lettre que nous sommes en train de regarder qui agit sur nous. Mais en la laissant agir, nous en devenons aussi acteur. La télévision est ici utilisée comme outil pour dénoncer un fait social, tout en introduisant la créativité de l'artiste et pour dire : ce nom là ne sera jamais oublié.

Ainsi, ces trois constitutions différentes de l'image du destinataire jouent un rôle fondamental dans la relation qu'établit la lettre. Elles se retrouvent dans d'autres lettres, et si l'on résume les positions qui définissent le spectateur, sujet/public des

média, citoyen-acteur, sujet partageant l'émotion artistique, on constate qu'elles correspondent à une position proposée par le sujet-émetteur pour lui-même. En effet, c'est une artiste, conservant pour la cause une image d'actrice qui nous demandent de partager une émotion et d'immortaliser la victime par l'art; ce sont des personnes qui se sont situées comme citoyens qui nous demandent de l'être. C'est un journaliste qui nous demande de nous situer comme participant aux média. Si elle n'est pas tout, bien sûr, la position de celui qui s'adresse à nous joue un rôle dans la construction de notre image, la dimension de sujet est interactive. La personnalisation, propre à la lettre aurait-elle donc comme effet de destinataire, par un processus d'assimilation ou d'identification ? Crée-t-elle un coup de force qui consiste à assigner le spectateur à une place qu'il ne veut peut-être pas prendre ? La question reste entière. Mais un point fondamental ne doit pas être oublié, c'est que le destinataire créé par le film n'est qu'une image de destinataire, et que le mode relationnel qui est instauré entre l'épistolier et son "public" ne se résume pas à cette image. Cependant le spectateur ne peut rester indifférent à cette image de soi que lui propose le film. La construction d'un forte image du destinataire n'est-elle donc pas un appel à l'engagement de celui-ci, plus fortement que si l'on formule une adresse moins personnalisée ?

Ainsi, il semble que certains films de cette campagne médiatique appellent à se situer comme acteur social, sujet dans le monde, responsable, posant la liberté comme condition de bonheur grâce à un mode d'énonciation qui, s'il est ici propre à la lettre audiovisuelle peut cependant exister dans d'autres types télévisuels. Ceci nous amène à différencier dans l'expression télé-

23 - F. Casetti: *D'un regard l'autre, le film et son spectateur*, 1990, p.22

visuelle, le public actif (centré essentiellement vers le retour à l'émission télévisuelle) du sujet-acteur à qui on propose une démarche d'ordre individuel (et parfois collectif) dans l'espace public. Cette démarche serait l'affirmation que l'on peut avec l'aide des média instaurer une relation avec d'autres, différente de celle qui retourne aux média, à condition que le produit télévisuel ne soit plus considéré comme fin en soi, mais comme acteur d'un lien social préexistant et construit aussi en dehors de lui. Affirmation aussi que l'action à distance peut avoir un impact, que l'efficacité demande des relais, que le discours médiatisé ne peut

se substituer à toute action. Concevoir des émissions qui intègrent la télévision comme médium dans des pratiques collectives et individuelles, assurant la promotion du progrès social plutôt que la consommation ne relève pas de la pure utopie. Certes, cette démarche implique une logique différente de la logique commerciale. Si ce type d'émission se rencontre plus fréquemment dans les programmations de télévisions locales, on peut imaginer qu'il prenne aussi sa place sur les chaînes nationales, permettant au sujet de s'investir socialement et de négocier son rapport au pouvoir des média.

**Michèle GELLEREAU,
GERICO.**

NOTES DE LECTURE :
OUVRAGES RECEMMENT RECUS

***Un chien Andalou, L'âge d'or* par Claude Murcia**

128 pages, 49 F.

Nathan-université, coll. Synopsis

"*Sans le vicomte de Noailles, il n'y aurait pas de cinéma surréaliste*" : c'était l'un des exemples favoris de Christian Metz, s'agissant d'évoquer les contingences matérielles auxquelles le septième art, on le sait, est tout particulièrement assujéti. On connaît par ailleurs le prestige et la malédiction (celle-ci expliquant en partie celui-là) qui s'attachèrent à ces deux films-cultes, *Un chien andalou* (1928, année de la parution de *Nadja*) et *L'âge d'or* (1930). Avec eux, Buñuel entra en panache dans l'arène des grands réalisateurs, filmant le fantasme en face et dardant de banderilles la masse des conventions bourgeoises. Le public, comme on pouvait s'y attendre, réagit en se polarisant. *Le chien andalou* suscita l'adhésion immédiate et spontanée des surréalistes. *L'âge d'or*, que le groupe défendra par un *Manifeste*, sera tout bonnement interdit. De sorte que ce n'est que cinquante ans plus tard, en 1981, qu'il sera possible de le redécouvrir dans les salles parisiennes !

Faire entrer simultanément ces deux bréviaires de la subversion narrative, dans les 128 pages d'un fascicule pédagogique, il semble qu'il y ait là, d'un point de vue quantitatif et thématique, une gageure folle à moins qu'il ne s'agisse d'un défi surréaliste après la lettre. Claude Murcia réussit pourtant cette prouesse, dans le dernier numéro de la remarquable collection dirigée par Francis Vanoye - à laquelle on ne conteste plus depuis longtemps la place irremplaçable de "petits classiques universitaires" du cinéma. Personne n'était mieux qualifié pour une telle performance, puisque l'auteur conjugue la double spécialité d'hispanologue et de théoricienne du cinéma. Ce qui nous vaut un ouvrage très renseigné, où la biographie de Buñuel, traitée en nuances et en sympathie, échappe aux simplifications hagiographiques (Claude Murcia cite et commente de front l'*Autobiografía* de 1939, *Mon dernier soupir* (1982) et les *Entretiens avec Max Aub* (de 1951) et éclaire, au contraire, le commentaire du film, sans tomber dans la traduction référentielle. C'est ainsi, par exemple, que la place si particulière des animaux, insectes, "ânes pourris", girafes et autres scorpions, se voit rapportée très précisément à l'expérience de la terre andalouse, aux promenades de Buñuel avec Lorca et Dalí, mais comme base d'un "feuilletage" de l'image et (donc) de son analyse, dont les différents niveaux, conceptuels, poétiques, etc. sont ensuite déployés, littéralement "ex-pliqués". Dans un profond respect de la démarche créatrice et réceptrice, Claude Murcia propose donc des éléments et des méthodes (la psychanalyse, bien sûr, pour la "*logique de l'inconscient (...) utilisée*" par *Un chien andalou*), sans jamais chercher à verrouiller le sens ou à arrêter le dynamisme de l'interprétation qu'elle sait infini. C'est pourquoi l'ouvrage est aussi une mine de "documents bruts" : leur présence est bien sûr commanditée par la formule "Synopsis", mais ils s'avèrent ici particulièrement riches et précieux. Pour *L'âge d'or*, en particulier, on trouvera découpage séquentiel, dialogues et analyses commentées plan par plan d'une micro-séquence (la "scène de la gifle").

Bref, en mettant sa rigueur au service de "*la cohérence profonde qui se substitue à une incohérence de surface*" dans ces deux chefs-d'œuvre, Claude Murcia a su rendre son ouvrage non seulement indispensable, mais indiscutable.

F. T.-G.

La licorne n° 26

"Littérature et cinéma"

1993, 158 pages, 100 F.

Publication de l'UFR de langues et de littérature de l'université de Poitiers

En décembre 1993, paraissait un numéro thématique de la revue *La licorne*, consacré au thème *Littérature et cinéma* ²

Sans reprendre la totalité des nombreuses contributions, ce numéro émane, en grande partie des journées de réflexion organisées à la faculté des lettres de l'université de Poitiers, en mars 1992. Dédié à la mémoire de Christian Metz, ce numéro publie d'ailleurs une contribution de celui-ci sous le titre doublement éclairant de *Quelques vues sur le visible*.³

Soient les enjeux de cette livraison : l'écrit et le film, leurs rapports. Rapports de confrontations avant, pendant (adaptation de roman, scénario, découpage technique) et après (différentes espèces de mise en perspective critique ou théorique). Il semble qu'il y ait là un couple inséparable bien que leur relations soient jalonnée d'oppositions, de conflits, de prises de position irréductibles du type de ce que le roman dit souvent au film en la personne d'un écrivain idéal-typique : *"Tu me trahis mais sans moi, tu ne saurais exister"* à quoi le film en la personne d'un cinéaste tout aussi emblématique répond : *"Pauvre texte qui rend péniblement et toujours lisible ce que je rend visible"*. Bref, de même que le XIX^e siècle marque les rapports passionnels, et donc aussi de fascination réciproque, entre la littérature et la peinture, de même le XX^e siècle se caractérise par les mêmes rapports entre littérature et cinématographie.

Une petite critique sur le titre de ce numéro, tout d'abord, où ce qui fait pendant à la littérature, c'est le cinéma et non le cinématographe. Pour notre part, nous restons fidèle à Jean Cocteau et à Robert Bresson qui désignent ainsi un art en le démarquant de ses pratiques et usages galvaudés (les grandes machines ne visant que le succès commercial⁴). Mais, résignons-nous. Après tout, on a bien fini par intégrer, fusse-ce pour le tourner en dérision, le style pompier des peintres du dimanche dans la peinture, pour en faire un sous-genre, (beaucoup de moins noble, toutefois, que le genre "naïf"). Certes, il y a aussi les usages familiers de l'abréviation qui, eux, ne sont pas galvaudés : "cinéma", "ciné", voire "cinoche" destinés à mieux cajoler l'enfant chéri. Mais, enfin, on aurait souhaité un effet de contrepoids dans le titre.

Jean Delaidier et Claude Murcia précisent dans la préface qu'ils signent ensemble, que deux films ont été projetés lors de ces journées et qu'il s'est agit de *L'immortelle* d'Alain Robbe-Grillet et de *La salle de bain* de John Lvoff (ce dernier publie un article sur son film et la couverture de ce numéro est illustré par une photographie de l'acteur Tom Novembre, dans ladite *Salle de bain*...). Ces deux films appartiennent d'autant plus à la cinématographie, qu'ils répondaient au souhait prépondérant des organisateurs : faire une place d'honneur à ces êtres hybrides ou protéiformes que Jean Delaidier et Claude Murcia désignent sous le nom de "réalisateurs-romanciers". Ils soulignent ainsi l'esprit de ces journées, centrées sur *"une problématique qui commence seulement à être explorée"*. Laissons-leur davantage la parole : *"Le cinéma a mis longtemps à se déprendre de la*

² *La licorne*, 95 avenue du recteur Pineau, 86 022, Poitiers Cédex. Abonnement d'un an (trois numéros) 250 F. Prix au numéro : entre 50 et 130 F. (Dans ce cas, ajouter 18 F par volume pour les frais de port). Chèques bancaire ou postal à libeller à l'ordre de *La licorne*. Nos lecteurs s'intéresseront particulièrement, en plus de ce n° 26, au n° 17 (*Les contraintes de la cohérence dans le cinéma de fiction*, (120 F), au n° 23 (*Lisible/ Visible : problématique* . (110 F) et au n° 24 (*Cinéma documentaire -cinéma de fiction* (110 F).

³ Dans cet article, Christian Metz tient à lever un malentendu à propos de son dernier livre *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, comme s'il prêchait *"la mort de l'auteur, thème caricatural"*. Il profite de la présence à Poitiers d'Alain Robbe-Grillet pour le mettre au centre de ses remarques. Tout tournera alors autour du statut du "nouveau roman" avec Roland Barthes et Gérard Genette, Christian Metz revisite en la décantant toute l'histoire des théories littéraires qui se sont frottées les unes aux autres depuis les années cinquante, jusqu'aux années quatre-vingt-dix (presqu'un demi-siècle déjà), pour établir ce qu'est l'auteur impliqué, revendiquant l'héritage *"multiforme des propositions de Wayne Booth : auteur immanent, auteur-modèle, auteur-énonciateur, etc."*

⁴ À la page 6 de la revue dans son article intitulé *"Le carré de l'hypothénuse est égal à la somme des carrés des deux autres côtés"*, John Lvoff fait état de la *"médiacrité" d'aujourd'hui qui règne dans des films de revolvers et de jambes en l'air.* Par opposition, il revendique pour son film *La salle de bain*, l'installation de sa durée propre, ce que la métaphore géométrique du titre de l'article permet d'expliquer, et *"un cadrage similaire à celui des film d'Ozu. Un minimum de mouvements, des compositions sobres. Pour la lumière, recréer l'esprit des natures mortes de Irving Penn."*

littérature: ayant conquis son autonomie, il continue d'entretenir avec elle des rapports variés que le comparatisme à tout intérêt à intégrer dans son champ d'étude. Il ne peut ignorer non plus tout ce que la littérature moderne - dans ses techniques comme dans ses thèmes - doit au langage cinématographique. Entre autres perspectives, l'adaptation d'une œuvre littéraire à l'écran - problématique comparatiste par excellence - apparaît comme une forme de lecture où se joue la rencontre d'un lecteur-réalisateur et d'un romancier et, au-delà, la rencontre d'une œuvre et une aire culturelle, où s'échangent et se transforment les valeurs symboliques d'un auteur à l'autre, d'un public à l'autre."

Cette préface offre également l'avantage, outre de dresser un "état des lieux" d'une certaine recherche filmologique ⁵, de classer les articles en fonction des questions abordées par leur auteurs. Au lecteur d'apprécier au cas par cas ce qui peut ressortir de l'approche comparatiste ou de s'en écarter pour s'enraciner dans d'autres problématiques ayant à leur tour leur autonomie. Car les questions fédératives valent programme.

Qu'on en juge : **l'énonciation** (Christian Metz, (article déjà cité) François Jost, (*l'auteur construit*) ; **le scénario** (Francis Vanoye, (*Le scénario comme genre. /e scénario comme texte*), Paul Verstratten (*Tragique de sexes. tragiques de texte*) ; **l'adaptation** (Anne-Marie Clerc (*Essais d'approche socio-critique de l'adaptation cinématographique* ⁶), Jean Lelaidier, (*Gens de Dublin. Le film en deçà / au delà du texte*) ; **l'image** (Guy Gauthier (*Le cinématographe et l'autre monde*), Claude Murcia, (*Images à l'image - à propos de Cet obscur objet du désir de Louis Buñuel*). Les auteurs de la préface soulignent ce qui, d'emblée, leur semble se présenter comme d'autres recherches : **le rapport du verbal et du film** (Gabriel Saad, investit les dialogues d'un film buñuelien sous le titre (*Un fantôme parcourt la langue, c'est le fantôme de la liberté*) et **le jeu de la citation dans le film** (Iván Bakonyi se penche en effet sur *les emprunts littéraire dans l'œuvre filmique de Jean-Luc Godard* en considérant deux films : *Les carabiniers* et *Masculin Féminin*.)

Finalement, il ressort de ces articles une tonique diversité d'approches qui laisse bien augurer de l'ouverture croissante des champs de recherches filmologiques et de la multiplication des interprétations qu'elles autorisent, compte tenu de la richesse toujours excédante de l'objet filmique, au carrefour de différents lieux et de différentes disciplines. *La licorne* nous invite donc à réitérer ce constat que l'on pouvait déjà faire à la lecture des actes du colloque de Cerisy de 1989 consacré à Christian Metz et à la théorie du cinéma ⁷.

Qu'à Poitiers, on creuse ces sillons là, voilà qui est réjouissant pour les chercheurs d'autres université qui, comme celle de Lille 3, ont le souci de l'image en mouvement et de sa spécificité; y compris en la confrontant à l'écriture, au texte, au récit et à la narration, avec lesquels elle nourrit tout à la fois des rapport de complémentarité d'opposition. Car, encore une fois, entre littérature et cinématographie, c'est bien à des relations passionnelles que l'on a affaire, essentiellement contradictoires, si loin, mais également si proches, l'une de l'autre.

P. L.

⁵ Recherche qui se veut donc résolument comparatiste et qui construit son objet dans la confrontation du roman au film.

⁶ Cet essai porte sur l'exemple des *Croix de bois* de Roland Dorgelès, adapté par Raymond et Howard Haks (*The rode to glory*).

⁷ Parus dans le n°10 de la revue *Iris*, Méridiens Klincksieck, avril 1990.

Étude de communication n° 15.

"De la gazette à CNN... Les gestes d'informer"

1994, 124 pages., 95 F.

Publication de GERICO, Groupement Interdisciplinaire en Communication de l'université de Lille 3.

Cette revue, coordonnée par Yves Lavoine ouvre des perspectives nouvelles et intéressantes sur l'information. Celle-ci y est décortiquée sous tous ses aspects : le direct, le différé, la radio, le périodique, le journal télévisé. Cette diversité d'approche ne rend que plus lumineuses certaines constantes :

- les médias ne représentent pas le monde mais le construisent.
- le discours des médias est un discours de cadre pour des cadres,
- primauté du "non conceptuel" dans le discours de l'information, l'image n'étant plus qu'"illusoire", voire "illusionniste".

Ces thèmes ont déjà été évoqués en d'autres lieux mais il apparaissent, ici, grâce aux analyses proposées, historiques, sociologiques et culturelles. solidement argumentés et on mesure le poids de la recherche entreprise par les auteurs qui sont, pour la plupart, membre du GRAM (Groupe de Recherche sur l'Analyse des Médias).

L'information, par l'évolution de sa forme, change une société qu'elle fait exister en lui donnant à se voir. Du coup, que faut-il penser du journalisme d'investigation ? Quelle mission est dévolue aux pouvoirs émotionnels de l'image ? Quelles sont les manœuvres d'"amortissement" du choc émotionnel ? Que penser du citoyen d'autrefois, savourant la "nouvelle", et devenu le consommateur de l'"info-communication", prenant le pas sur le citoyen éclairé ?

L'article de M. Mouillard nous surprend par une séduisante analogie entre le jeu de nos visages et les entrelacs de la communication : *"Notre face est cette partie de nous-mêmes que nous mettons en circulation dans le même temps où elle est détachée de nous par le regard des autres."* Cette notion étant appliquée à l'information, l'auteur, à l'aide d'exemples nombreux, laisse entrevoir la part d'ombre de ce qui est "hors écran".

L'enquêteur "fouille-merde", qui avait son homologue dès l'antiquité permet à X. Delcourt de nous proposer un voyage à travers les siècles sur les crêtes de l'"investigation". Une conclusion normative, un peu trop hâtive, ne doit pas faire oublier les éléments de réflexion proposés dans l'article qui pourraient nous permettre d'intéressantes mises en perspective du trinôme journaliste-homme politique-homme de loi, dans l'Italie contemporaine, par exemple.

Le réel revisité dans l'information télévisuelle, doublement ciselée par l'effet de grille et le jeu de "saute-montage" donne l'occasion à G. Leblanc, J. Mouchon et J. Arquenbourg de nous familiariser avec le concept de "servuction" : alternance de rapports de force et de consensus entre les acteurs des médias et la société.

A. Chanel, dans un dernier article, pose la question du devenir du métier de journaliste. Des autoroutes se profilent à l'horizon et l'information s'évade sur de drôles de machines binaires. Le journaliste n'en est plus l'unique propriétaire, "garant de l'information légitime". Il est urgent, s'il ne veut pas disparaître, qu'il s'empare des technologies et devienne "journaliste-créateur", producteur d'une esthétique, présent sur toutes les initiatives pouvant "mettre en phase" et convaincre de la pertinence des problèmes soulevés.

La revue se termine par un résumé de chaque article (15 à 20 lignes) en français et en anglais. Cela mérite d'être signalé...

Introduction à l'analyse de l'image par Martine Joly

1993, 128 pages, 49 F.

Nathan-université, coll. 128.

Dans cet ouvrage de la collection Nathan-université, dirigée par Francis Vanoye, Martine Joly propose une étude du message visuel fixe.

Au cours du premier chapitre, l'auteur définit la notion d'image ainsi que les emplois et les significations de ce substantif pris dans divers contextes, en précisant qu'*"un tour d'horizon des différentes utilisations de ce mot donne le vertige (car) il semble que l'image puisse être le tout et son contraire."*

Pour aborder l'image sous l'angle de la signification, c'est-à-dire le mode de la production de sens, l'auteur choisit l'approche sémiologique. Cette théorie globalisante de l'image vise *"à étudier les différents types de signes que nous interprétons, à en dresser une typologie, à trouver les lois de fonctionnement des différentes catégories de signes"*. Si le concept de signe remonte à l'antiquité grecque, l'idée d'élaborer une science des signes revient au linguiste suisse Ferdinand de Saussure en Europe et au scientifique Charles Spencer Peirce aux États-Unis. Grâce à leur travaux, une théorie des signes a été élaborée et l'image a été retenue comme l'un d'entre eux, en tant que signe iconique. Ce qui nous amène à la question inaugurale de Roland Barthes : *"Comment le sens vient-il aux images et quelle est la nature de ces signes ?"* Réponse complexe car, comme Martine Joly nous le rappelle, l'image est hétérogène parce qu'elle *"rassemble au sein d'un cadre des signes iconiques, des signes plastiques et des signes linguistiques"*. Son étude révèle que l'image possède les trois propriétés qui sont la condition de sa signification : L'image est de nature symbolique parce qu'elle est une représentation. Elle est aussi organisée en système puisque, par exemple, les signes analogiques permettent de différencier les images fabriquées des images enregistrées. Enfin, elle établit une fonction de relation parce qu'elle est comprise par d'autres que ceux qui la fabriquent.

Dans le chapitre 2, intitulé *"Analyse de l'image : enjeux et méthode"*, Martine Joly expose les problèmes que pose l'analyse de l'image. Elle prévient le lecteur que *"la définition des objectifs de cette analyse devra à la fois justifier et déterminer la méthodologie"* mise en œuvre. L'étude des fonctions du langage, à partir du schéma de Jakobson, nous amène dans le champ de la communication. L'image comme message visuel situé entre l'expression et la communication relève d'une démarche analytique qui *"se doit de prendre en compte la fonction de ce message, son horizon d'attente, et ses différents types de contextes."*

Après avoir rappelé les notions de base de la rhétorique classique, le chapitre 3 porte sur *"L'analyse de l'image publicitaire"*. Ensuite, nous est présenté la rhétorique de l'image et sa constitution, au sens barthésien. L'étude des mécanismes de la dénotation et de la connotation font comprendre le fonctionnement de l'image publicitaire dont les grandes étapes sont constituées par

- la description
- le message plastique : support, cadre, cadrage, composition, formes, couleurs, éclairage, mise en page, texture. À ce propos, l'auteur rappelle que *"l'œil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'œuvre"*, ce qui contredit cette idée injustement répandue, d'une lecture globale de l'image.
- le message iconique transmis par les motifs et la pose du modèle
- l'analyse du message linguistique qui étudie l'image des mots et leur contenu linguistique.

Dans le quatrième chapitre, l'auteur s'intéresse aux relations entre *"L'image et les mots"*. Il note que la publicité met en œuvre de nombreux procédés de rhétoriques, comme la suspension, l'allusion, l'ironie, le contrepoint. La spécificité de l'image photographique est mise en relief par un extrait du livre d'Antonio Tabucchi, *Le fil de l'horizon*.

Ce manuel explore l'image en tant que moyen d'expression et de communication. Il démontre, à travers de riches exemples méthodologiques que pour percevoir pleinement ces signes visuels qui ont accompagnés l'histoire de l'humanité, il convient d'en connaître le fonctionnement. Synthèse dense, ce livre porte sur l'analyse de l'image fixe établie à partir des rappels théoriques de base relevant de l'école barthésienne. Il se termine par un index des notions abordées et une solide bibliographie thématique commentée.

A. L.

Achévé d'imprimer
à l'Université Charles-de-Gaulle – Lille III