

LECTURES DE L'IMAGE

Cahiers de l'ILSL N° 1

Ont déjà paru dans cette série

Stratégies d'apprentissage (1985)
Littérature et linguistique (1986)
La Représentation de l'espace (1986)
Le Sujet et son énonciation (1987)
La Traduction (1987)
La Lecture (1988)
La Construction de la référence (1988)
Langage en confrontation :
langages scientifiques — langages communs (1989)
La Lecture : difficultés spécifiques d'acquisition (1990)
Logique et sciences humaines (1991)

A paraître

Langue, littérature et altérité
Relations inter-/intraprédicatives : linguistique slave
et linguistique générale

Le comité de rédaction

Anne-Claude Berthoud, présidente
Marie-Jeanne Borel
Lorenza Mondada
Patrick Sériot

Responsable de publication

Nathalie Janz

**LECTURES DE
L'IMAGE**

Institut des
Langues et des
Sciences du
Langage

Cahier N° 1, 1992

Université de Lausanne

Les cahiers de l'ILSL (ISSN 1019-9446)
sont une publication de l'Institut des Langues et
des Sciences du Langage de l'Université de Lausanne
(Faculté des lettres; Faculté des sciences sociales et politiques;
Division spécialisée de neuro-psychologie, CHUV)
avec la collaboration de l'EPFL

Copyright © Université de Lausanne 1992

Institut des Langues et des Sciences du Langage
p.a. Faculté des lettres
Bâtiment des Facultés de Sciences Humaines 2
Université de Lausanne
ch-1015 Lausanne

Dire l'image

Claude Calame
Université de Lausanne

QU'ELLE SOIT STATIQUE OU ANIMÉE, que son support médiatique soit l'affiche, l'écran informatisé, la télévision ou le cinéma, qu'elle se combine ou non avec un texte oral ou écrit, il ne fait aucun doute que l'image a investi la civilisation des moyens de communication qui est la nôtre. Raison suffisante pour que quelques regards jetés sur ces manifestations fondatrices de la culture contemporaine marquent, dans un échange de points de vue, un double événement : la métamorphose à Lausanne du Département de Linguistique et des Sciences du Langage en un institut interdisciplinaire de même nom et la première action de collaboration du nouvel Institut avec l'Association Suisse de Sémiotique à l'occasion de son dixième anniversaire.

Distrayez donc ces spécialistes des processus de la signification que sont les sémioticiens de leur terrain d'exercice coutumier, détournez leur attention des réalisations langagières pour la diriger sur les manifestations iconiques : c'est essentiellement sur la réception des effets de sens de ces dernières que va se porter leur intérêt. Dans sa permanence au travers des cultures et de l'histoire, l'image érotique constitue un objet privilégié pour révéler les dispositifs neuro-physiologiques qu'elle sollicite auprès de son lecteur primate, provoquant dans les sociétés humaines fantasmes ou prohibitions. Si le cinéma en ses débuts présente des séquences à point de vue unique et stable, si le plan fixe a récemment fait l'objet d'une réflexion théorique et de réalisations délibérées, c'est que ces images de la simple monstration sont sensées stimuler l'activité d'un spectateur que le récit condamnerait au contraire à la passivité. En revanche, quand le cinéaste/réalisateur prend pour objet la peinture, et la peinture qui se fait, le processus d'énonciation et le point de vue se dédoublent; le spectateur

produit la seconde tout en mettant en question les moyens de cette production elle-même. Après Warhol et Picasso-Clouzot, le faire « discursif » d'un Godard parvient — par de subtils jeux avec les plans spatiaux — à s'identifier avec celui de ses acteurs, de ses sujets narratifs, provoquant chez l'observateur une perception qui modalise ces espaces et qui transforme leurs dimensions esthétiques en valeurs esthétiques. Enfin dans la régression à laquelle nous convient les séries télévisées américaines, la facilité de lecture appréciée par un téléspectateur condamné intentionnellement à la passivité est l'effet de structures narratives « archétypales », de moyens de rhétorique visuelle stéréotypés et de conditions d'énonciation volontairement identiques.

Dans la séquence « concepteur — spectateur/lecteur — analyste » proposée par les organisateurs de la rencontre qui a eu lieu à l'Université de Lausanne les 26 et 27 avril 1991, rencontre dont ce volume est la trace écrite, on a donc essentiellement mis l'accent sur l'opposition spectateur/lecteur. Dans la perspective ainsi définie, le dépassement de la règle structurale d'immanence par le postulat pragmatique et par la dynamique de l'énonciation, par conséquent l'ouverture de la manifestation symbolique et de ses processus sur un extérieur étaient donnés pour acquis. Au moment de la constitution des effets de signification, à la phase de leur inscription dans des traces matérielles, à la figure de l'énonciateur avec ses déterminations psychologiques, sociales ou culturelles multiples ou à l'instance discursive de l'énonciation on a souvent préféré le moment de la refiguration à partir de ces marques; c'est dire qu'on s'est de préférence attaché à l'instance d'un lecteur idéal avec son dispositif perceptif et sa compétence interprétative. La raison en est sans doute que notre culture n'attribue en général pas au créateur d'un produit iconique le même statut auréolé dont bénéficie l'intouchable auteur du texte littéraire. Mais qu'en est-il de l'analyste ? qu'en est-il des érudits que nous sommes, produisant ces lectures savantes qui tentent de retracer et de simuler en un langage technique et conventionnel les effets de sens de ces images qui nous sollicitent quotidiennement ?

Quel est donc le statut épistémologique de notre propre mimésis ? Etrange refiguration critique qui parvient à métamorphoser

un objet iconique en un produit langagier. Puisse le lecteur de ces commentaires savants être incité à retourner aux images avec un regard sinon plus averti, du moins plus polymorphe : la pluralité des lectures proposées n'est-elle pas la preuve même que ce qui fait l'intérêt constant et la valeur inépuisable des manifestations symboliques, c'est leur polysémie ? En retour, ne devrait-on pas s'efforcer d'appliquer à notre discours érudit le précepte formulé dans la *Rhétorique* d'Aristote à propos de la métaphore :

offrir les choses au regard, c'est les signifier en acte

(*Rhet.* 3, 1411b 24)

© Claude Calame 1992

Lecture de l'image érotique : théorie d'une pratique

Paul Bouissac
Université de Toronto

LE CHOIX DE L'IMAGE ÉROTIQUE comme terrain d'enquête relève d'une stratégie de recherche qui consiste à aborder un problème par l'étude d'un cas limite. Le pari heuristique qui est ainsi fait consiste à poser l'hypothèse que le phénomène considéré n'est pas une anomalie, mais, au contraire, révèle des caractéristiques essentielles par une exagération naturelle de ses traits les plus importants. Le problème de la lecture de l'image vise en effet une expérience qui, pour être commune, triviale même, n'en est pas moins extrêmement complexe, et, à bien des égards, mystérieuse, magique presque, voilée de cette illusion qu'est la transparence ou la simplicité. Pour conceptualiser et problématiser ce mode particulier de l'existence quotidienne, il convient de construire l'*interface* qui unit pour le temps de la « lecture » d'une part un système neurophysiologique et cognitif et d'autre part un ou plusieurs objets doués de qualités sensibles, morphologiques, culturelles, économiques et sociales particulières. Naturellement, comme c'est le cas pour toute *interface*, ces deux côtés de la « lecture » ne constituent pas des univers séparés mais font partie d'une seule et même complexité. Il est néanmoins nécessaire, pour les besoins de la recherche, de construire une *interface* simplifiée avec des variables groupées en configurations provisoirement séparées. C'est pourquoi l'accentuation des traits fournie par les cas limites offre un objet privilégié à l'opportunisme méthodologique, sorte de créneau scientifique que le chercheur se doit d'explorer.

UN CAS LIMITE DE LA LECTURE

Précisons d'emblée que dans cet essai érotisme et pornographie ne seront pas distingués dans la mesure où l'on peut dire, selon la formule d'Eric Losfeld, que « la pornographie est tout simple-

ment l'érotisme de l'autre » (Etiemble, 1987, 35) — l'autre étant entendu ici au sens individuel mais aussi, et peut-être surtout, au sens social, culturel et érotique, c'est-à-dire du point de vue de ce qu'il est maintenant convenu d'appeler l'orientation sexuelle. Les beaux efforts déployés par Etiemble dans son recueil d'essais intitulé *L'Érotisme et l'amour* (op. cit.) pour faire un éloge lyrique de l'érotisme sans encourir le reproche de faire l'apologie de la pornographie sont aussi touchants que peu convaincants. On pourrait aussi bien dire, paraphrasant Losfeld, que l'érotisme, selon Etiemble, est tout simplement la pornographie érudite.

Cette remarque préliminaire faite, il convient de se demander en quel sens on peut dire que l'image érotique représente un cas limite. Cinq arguments au moins permettent d'établir ce statut. Tout d'abord, si toute lecture se signale par un effet, l'effet de lecture de l'image érotique est incontournable, tangible et mesurable. Il se situe à la frontière de la manipulation psychologique et de la manipulation physique. L'impact physiologique des signes ne peut être éludé. La transformation opérée par l'information que traite le système neuropsychologique du « lecteur » se manifeste par des phénomènes vasocongestifs aussi bien chez l'homme que chez la femme. Ces effets qui sont causés par le relais de la perception visuelle, sont identiques à ceux qui sont le résultat d'une stimulation tactile, et, dans les deux cas, ces effets sont mesurables de 10 à 30 secondes après le début de la stimulation (Bancroft, 1980).

Deuxièmement, si toute lecture a des conséquences comportementales ou pragmatiques — qu'elle immobilise l'organisme ou le mobilise et le motive pour l'accomplissement d'actions — les livres (d'images) « qu'on ne lit que d'une main » selon l'expression rapportée par Jean-Jacques Rousseau dans *Les confessions* (Goulemot, 1991) — démontrent, en un raccourci saisissant, le passage de l'événement cognitif au schème d'action.

Troisièmement, l'expérience de cette lecture d'image coïncide si étroitement dans ses effets avec la lecture de textes érotiques que si l'on doutait de la légitimité du traitement analogique du terme « lecture » appliqué à l'image, ce phénomène ne pourrait que mettre en évidence la similarité, sinon l'identité, des processus en jeu.

Quatrièmement, la lecture de l'image érotique souligne à la fois le caractère hédonique et idiosyncratique de la lecture — à chacun son érotisme — et sa généralité puisqu'il existe une véritable

industrie, à l'économie florissante, de la production massive d'images érotiques stéréotypées dont les caractéristiques formelles rappellent les stéréotypies narratives, tout en les mettant en lumière avec une sorte de brutalité qui révèle la pauvreté numérique de leurs figures de base.

Finalement, l'image érotique étant inséparable des interdits qui en réglementent la « consommation », c'est tout l'appareil de l'économie symbolique et politique de la lecture — d'images ou de textes — qui se manifeste quand on en considère les mécanismes socio-culturels.

Il semble donc raisonnable de partir de l'hypothèse que, loin de constituer un objet à part, déviant, marginal — une paralecture, comme on a pu parler jadis de paralinguistique ou de parapsychologie — l'image érotique et sa lecture appartiennent à un continuum sur l'échelle duquel elles représentent le degré extrême de certaines variables communes à tout processus de lecture quel qu'il soit.

UNE DIMENSION NEGLIGEE

L'un des avantages de cette approche devrait être de permettre la conceptualisation d'une dimension importante mais souvent négligée de la lecture. Celle-ci a en effet été systématiquement explorée en tant que processus linguistique et cognitif dans le cadre de la sémiotique des stratégies narratives, ainsi que du point de vue de l'intelligence artificielle pour laquelle une lecture qui serait à la fois automatisée et intelligente constitue une sorte de *graal*. Il s'agit toujours de comprendre comment les unités d'information (à quelque niveau qu'on les identifie et qu'on les construise) s'additionnent jusqu'au point où elles atteignent des seuils à partir desquels l'horizon d'attente est modifié, l'attention bifurque vers un autre champ d'incertitude, et comment, au cours de ce processus même de jeu de cache-cache combiné avec un jeu de piste, de grands ensembles cognitifs s'élaborent, se structurent et se hiérarchisent en fonctions. Peu importe le mode d'appropriation de l'information — débit linéaire ou exploration d'un espace bi-dimensionnel — une « histoire » émerge, que l'on peut ensuite résumer ou développer à loisir en jouant de la géométrie variable de ses relations.

Mais la lecture n'est pas un phénomène purement cognitif. Elle met en branle un jeu complexe d'émotions, de l'ennui sopor-

rifique à la colère, de l'hilarité ou de l'euphorie à l'angoisse ou à la dépression. Elle peut conduire à engager une action ou à y renoncer. Elle peut aussi provoquer une excitation sexuelle assez forte pour conduire à l'orgasme, ou, inversement elle peut dégonfler l'enthousiasme s'il s'agit d'une lecture « édifiante », médicale, peut-être même sémiotique. Tous ces cas décrivent aussi bien des instances textuelles qu'imaginées, et un premier ordre de problèmes que cette constatation a fait émerger concerne le primat des unes sur les autres, soit que l'on considère que l'image ne peut produire de sens que prise dans un réseau discursif — ne serait-ce que celui que suggère son titre et son contexte — soit que l'on veuille fonder dans le schème visuel — iconique ou relationnel (graphique) — les conditions mêmes de tout discours sensé. C'est cette dernière approche qui sera adoptée ici, du moins à titre d'hypothèse de travail.

Le choix de cette hypothèse n'est cependant pas arbitraire : il est étayé d'abord par le fait que la lettre ou le caractère, le mot ou l'idéogramme sont d'abord des images à percevoir, à organiser et à interpréter; ensuite par l'apparition très récente de l'écriture, et celle relativement récente du langage dans un organisme dont l'évolution (et donc la survie) présuppose la lecture inférentielle non seulement d'un univers (environnement) primordialement visuel, mais aussi de comportements sociaux que la ruse et le machiavélisme rendent de plus en plus difficile à déchiffrer, mais qui ont tous en commun qu'ils requièrent la construction d'intrigues de nature dramatique à partir d'indices visuels (Byrne et Whiten, 1988).

Certes, il ne s'agit là que d'hypothèses, mais qui valent qu'on en explore le potentiel descriptif et explicatif étant donné l'ignorance dans laquelle nous nous trouvons encore en ce qui concerne la biologie de la lecture (Bryden, 1991) et notamment les processus par lesquels l'information visuelle se transforme en événements cognitifs, thymiques ou comportementaux dans des registres à la fois aussi proches et distincts que le réel et le fictif. Là encore, le statut de cas limite de la lecture de l'image érotique se signale puisque, textuelle ou iconique, c'est-à-dire pure fiction ou simple apparence, elle n'en produit pas moins un effet bien réel, un interprétant (au sens de Peirce) qui met, provisoirement, un terme à la sémosis.

A partir de la perspective ainsi ébauchée, abordons donc le problème de la lecture de ces images par une série de coups de

sonde, puisque, étant donné l'état actuel du savoir, il n'est pas possible de proposer une vision théorique complète et cohérente. L'ordre dans lequel les problèmes successifs seront présentés ne se veut pas significatif ou démonstratif — disons le simplement suggestif.

FORMES SIMPLES

Si la dimension d'un corpus est une indication suffisante du volume de circulation et de la densité d'usage qu'il suggère, l'iconographie érotique constitue une masse incontournable malgré sa marginalisation officielle dans les « enfers » des bibliothèques, la documentation clinique des « déviations », ou les dossiers de pièces à conviction accumulées par les autorités judiciaires. Par « iconographie érotique » entendons la représentation plus ou moins réaliste ou stylisée, partielle ou totale, de corps sexués d'humains ou d'animaux montrés dans des rapports potentiels ou actualisés d'excitation et de consommation sexuelle. Des innombrables pictographes et pétroglyphes préhistoriques aux graffiti modernes, des traditions iconographiques de l'orient ancien et moderne à l'industrie contemporaine de l'image, fixe ou mobile, photographiée ou dessinée, nous sommes en présence d'une activité de production de masse dont le corrélat est une « lecture » intensive et sans cesse renouvelée.

Cependant, un examen même cursif du corpus permet de constater que ces représentations sont construites à partir d'un petit nombre de formes simples dont la combinatoire elle-même est assez limitée. Elles comprennent les marques biologiques du dimorphisme sexuel (organes génitaux et morphologie secondaire) et un répertoire de formes de relation, qui même si l'on retient le chiffre magique, 36 ou 42 selon les traditions, impose des contraintes à la liberté de composition graphique. L'utilisation des couleurs s'y trouve également restreinte par les bornes d'une palette chromobiologique.

En dépit des variations culturelles — kinésiques, posturales et vestimentaires — c'est la redondance de ces formes simples qui caractérise le corpus. Il y a un « vocabulaire » de base de l'érotisme visuel. « C'est un peu comme s'il existait une transhistoricité de l'obscène » remarque Goulemot (1991, 9).

On peut noter aussi que ces formes simples peuvent être représentées très sommairement sans perdre de leur efficacité sur le « lecteur » pourvu qu'elles restent dans les limites de leur pertinence neurobiologique. En réalité ces formes simples paraissent d'autant plus « lisibles », c'est-à-dire enclenchent d'autant plus facilement leur chaîne d'interprétants, qu'elles sont schématisées et que leurs caractéristiques pertinentes sont exprimées de manière redondante. Mais cela peut-il vraiment nous surprendre ? On sait en effet depuis les travaux de Tinbergen (1951) et de Lorenz (1981), qui remontent déjà à plus d'un demi siècle, que, dans les interactions de prédation, d'agression et de reproduction, beaucoup d'espèces réagissent avec une intensité accrue à des signaux artificiels qui reproduisent la forme et la couleur d'une partie de l'organisme des proies ou des conspécifiques en l'absence du reste du corps. Il en va de même pour la corrélation d'une surface et d'un mouvement indépendamment d'autres qualités. L'exemple classique des poissons combattants (Lorenz, 1981, 56), des crapauds gobeurs de mouches (Cahmi 1984, 218—224) et des oiseaux exploités par leurs hôtes parasites suffisent à montrer que certaines configurations pertinentes peuvent déclencher des comportements complexes dans un contexte non approprié (Willie 1981). Le cas récemment documenté de la drosophile mâle qui engage un comportement de reproduction envers tout objet dont les dimensions et les modalités de mouvement rappellent de près ou de loin une drosophile femelle, illustre bien ce phénomène.

L'être humain que quelque dessin, agrémenté ou non de couleurs, imprimé sur une feuille de papier de quelques centimètres de surface, au parfum d'encre d'imprimerie, suffit à plonger dans un état de désir qui le conduit à l'orgasme inséparable du comportement de reproduction, n'agit pas autrement. Naturellement les formes simples ne relèvent pas exclusivement du domaine de la sexualité. La reconnaissance des conspécifiques est fondée sur les mêmes mécanismes. On sait par exemple que les nouveaux-nés réagissent par le sourire s'ils sont confrontés à un carton blanc sur lequel deux taches noires sont disposées sur une ligne horizontale selon un écartement semblable à celui des yeux humains (Bower, 1966).

D'innombrables expériences dans le domaine animal aussi bien que dans le domaine humain ont montré que l'évolution a doté les organismes — et ce souvent dès la naissance — de circuits

neurologiques les pourvoyant d'une sensibilité sélective à certaines configurations spatio-temporelles et chromatiques, liées à des schèmes comportementaux vitaux. Comme je l'ai suggéré ailleurs (Bouissac, 1986), cela permet de poser le problème de l'iconicité en termes différents de ceux qui définissent le cadre conceptuel de l'approche sémiotique traditionnelle (Eco, 1978) qui fait partir l'organisme d'une abondance de percepts confus et chaotiques parmi lesquels celui-ci est censé organiser progressivement des ensembles morphologiques cohérents et épurés. Il semble bien au contraire que le schématisme pertinent soit premier et que la richesse confuse des qualités sensibles soit le résultat de processus secondaires élaborés au cours de l'expérience du monde. Des observations scientifiques portant sur le comportement des humains et des chimpanzés à l'égard d'un mode reptilien de progression — obtenu par exemple en faisant onduler une corde sur le sol — montrent que cette catégorie de percepts déclenchent des réactions de peur et de fuite, et ce chez de jeunes primates qui, étant nés en captivité, n'ont jamais eu l'occasion d'être confrontés avec des reptiles (Russel, 1979).

Au niveau fonctionnel neurologique, les expériences de Hubel et Wiesel (Hubel, 1982) ont montré que certains neurones du cortex visuel du chat sont sélectivement sensibles à certains traits structuraux ou qualitatifs de l'environnement, suggérant ainsi une possible base physiologique au phénomène discuté ici.

On peut aisément comprendre pourquoi l'évolution aurait favorisé ces montages neuronaux qui mettent à la disposition de l'organisme des raccourcis vitaux, faisant gagner à la fois temps et énergie par rapport à l'analyse pixel par pixel et à l'apprentissage dans un milieu naturel où chaque fraction de seconde peut faire la différence entre la survie et l'extinction. Si le système nerveux s'est bien construit en dialogue constant avec l'environnement, sous le couperet d'un feedback impitoyable, on ne saurait s'étonner que de telles correspondances aient été sélectionnées dans les organismes.

Parmi cet alphabet biologique de formes simples — que René Thom a mathématisées dans la perspective d'une morphologie de la « saillance » et de la « prégnance » issue de la Gestalt Théorie (1981) — les formes pertinentes à la reproduction humaine constituent un sous-ensemble important.

L'ALPHABET D'EROS

Admettons donc l'existence de configurations de lignes et de couleurs qui, perçues par un organisme qu'un taux approprié d'hormones particulières a rendu réceptif, apparaissent comme étant non seulement de « bonnes formes » (saillance) mais aussi de « belles formes » (prégnance), c'est-à-dire qu'elles stimulent son intérêt sexuel. Par rapport à ces prototypes transindividuels, la perception du réel contient du bruit — au sens de la théorie de l'information — qui par un phénomène d'interférence peut affecter le désir d'un certain coefficient de fragilité. Les artéfacts qui puisent leur prestige érotique aux sources de cet alphabet primordial doivent donc avoir recours à une redondance souvent sans nuance pour contrer le brouillage toujours possible de leur répertoire morphologique. Ainsi retouche-t-on les photographies ou maquille-t-on, pour les iconiser d'avantage, les corps photographiés dans des positions « avantageuses ». Le dessin, naturellement, permet d'être encore plus efficace dans l'élimination du bruit. L'examen d'un corpus d'images érotiques révèle que ces formes simples sont systématiquement soulignées ou reconstruites, que leur cadrage oriente et contraint la focalisation du regard, et que, malgré la variété des marques culturelles qui sont intégrées à l'image (ethnicité, position sociale, contextes stéréotypés tels que la plage, le sauna, l'hôtel, etc.) elles manifestent une extrême redondance. Comme le remarque Goulemot à propos de la littérature érotique, elles sont essentiellement monosémiques (op. cit., 78).

La lecture de l'image érotique sera donc d'abord l'identification immédiate de ces formes simples dans un cadre suggérant un contexte social pertinent. Mais il ne s'agit pas d'une identification passive, ni purement cognitive. Ces images sont saisies dans un flux, elles sont l'objet d'une quête — souvent périlleuse comme le documente Goulemot (op. cit.) dans le cas du XVIII^{ème} siècle en France. Leur lecture n'est complète qu'une fois leur effet accompli. On constate leur accumulation paradigmatique dans les cellules des détenus, les chambres des adolescents, les placards des militaires qui fixent leur désir sur ces icônes qui polarisent leur plaisir — souvent plus efficacement que la réalité. Elles font partie du dispositif de jouissance des lieux spécialisés où elles constituent une incitation permanente à la consommation, au point que l'on peut se demander si l'oeil

n'est par l'organe sexuel par excellence, idée que le récit célèbre de Georges Bataille, *Histoire de l'oeil* (1928/1970) pousse à un paroxysme proche de l'insoutenable, c'est-à-dire de l'illisible.

LE VISUEL ET LE SEXUEL

Les propositions théoriques concernant le rôle du visuel dans les comportements sexuels ne peuvent être formulées qu'avec beaucoup de précautions, car le tabou qui continue de peser sur toute recherche empirique dans ce domaine freine considérablement l'investigation scientifique. Comme le fait remarquer un chercheur du Département de Psychiatrie, Pédiatrie et Sciences du Comportement de l'Université Johns Hopkins :

il est difficile de généraliser avec suffisamment de certitude les théories qui s'élaborent à partir de l'éthologie animale comparée et des données cliniques humaines, parce que le tabou portant notamment sur la sexualité infantine empêche toute recherche empirique dans ce domaine.

(Money, 1991, 139)

Quiconque entreprend d'aborder ce genre de questions doit mettre à contribution son expérience personnelle complétée par les confidences glanées au cours de la vie, et donc se situer dans une tradition largement orale dont les échos se retrouvent dans la littérature psychanalytique clinique. Ces données — ne l'oublions pas — sont donc déjà organisées en récit et sont informées probablement autant par les moules culturels, par les modes narratifs du folklore et par des résistances semblables à celles qui infléchissent les rêves, que par des sources directement phénoménologiques. Quoiqu'il en soit, certaines hypothèses intéressantes ont été proposées au cours de la dernière décennie en ce qui concerne les rapports du sexuel et du visuel des points de vue phylogénétiques et ontogénétiques, généralement dans le cadre — faute de mieux — de l'éthologie comparée.

Les « erotologists » (e. g. Haug, Brain and Aron, 1991) appellent « proception » la phase préliminaire de l'expérience « erotosexuelle ». C'est la préparation, la mise en place de cette configuration neuropsychologique qui structure le désir tout en orientant l'action. L'éthologie humaine (e. g. Eibl-Eibesfeldt 1975,

Perper 1985) a mis en évidence, à partir d'études interculturelles, une base commune propre à *Homo sapiens sapiens* sur laquelle se brode les variations culturelles portant sur les codes cosmétiques, gestuels, vestimentaires et verbaux, ou même en rapport avec des comportements sexuels stéréotypés tels que les codes — purement conventionnels — qui selon les cultures signale le statut de prostituée, ou encore, dans les sous-ensembles sociaux de la culture homosexuelle occidentale contemporaine, le port de mouchoirs de couleurs différentes, de trousseaux de clefs ou d'anneaux à l'oreille dont le sens varie selon qu'il se porte à droite ou à gauche (Fischer, 1977, Theleweit). L'identification de tels signes secondaires dans une photographie ou dans un dessin — que leur présence soit soulignée ou qu'elle soit seulement perceptible pour l'initié, implique un programme d'action potentiel qui permet l'embranchement de la lecture de l'image sur le registre des fantasmes du lecteur.

Le problème de l'importance quasi exclusive du visuel dans la sexualité humaine reste entier. En effet, chez les primates, bien que les signaux visuels aient une certaine importance, ce sont surtout les signaux olfactifs et gustatifs qui sont déterminants. Chez le chimpanzé par exemple, la femelle signale sa réceptivité périodique par un gonflement considérable de la région péri-néale qui se colore d'un rouge vif, violacé, qui attire à distance l'attention des mâles. Ceux-ci toutefois ne se mettent en phase proceptive qu'après avoir soigneusement humé et goûté les sécrétions qui accompagnent ce signal visuel, comme s'il fallait que les deux ordres de signalisation fussent associés pour enclencher le comportement de séduction, lui-même éminemment visuel puisque le mâle exhibe à distance son pénis érigé en direction de la femelle qui peut alors signifier son acceptation (Larry Goldmann, communication personnelle).

Toutefois il convient de se garder de généraliser trop vite en primatologie, en invoquant par exemple l'exhibitionnisme masculin, souvent lié à des comportements ou des représentations apotropaïques, les premiers s'observant aussi chez les primates, les secondes se trouvant en abondance dans les statues ithyphaliques qui marquent les confins d'un territoire (Eibl-Eibesfeldt, 1975, 404—407). Il ne faut pas oublier que le comportement sexuel des primates offre un éventail très large de possibilités selon les espèces, mettant en jeu, comme l'a montré de Waal (1989), des économies sexuelles différentes en relation avec des struc-

tures sociales particulières. La part du visuel dans la sexualité humaine ne peut donc pas être purement et simplement extrapolée de quelques observations éthologiques. La réalité est beaucoup plus complexe et soulève des problèmes beaucoup plus intéressants que ne le ferait une hypothétique continuité.

Les travaux de Money (e. g. 1980, 1986, 1991) et d'autres sexologues (e. g. Haug et al. 1991) éclairent le rôle du visuel dans le processus de la reproduction humaine. Leur notion de « *proception* » comprend non seulement un ensemble d'actions, mais aussi ce qu'ils nomment « *ideation* » et « *imagery* ». Ils utilisent même un néologisme, « *imagerons* » pour désigner ces unités « *imagées* » dont les séquences forment des « *fantasies* » à la fois visuelles et narratives qui soutiennent le désir et conduisent à l'orgasme. Lorsque ces ensembles visuo-narratifs sont réalisés sous forme d'objets (photographies, comportements ritualisés, mise en scène, etc.) au niveau d'une culture ou dans le code idiosyncrasique du groupe, du couple ou de l'individu, ils les conceptualisent sous le terme de « *practicons* ». Ces néologismes valent ce qu'ils valent, et peuvent prêter à sourire, mais ils permettent une manipulation conceptuelle, établissant une certaine distance par rapport à l'objet étudié. Cela peut faciliter l'examen du problème de la lecture de l'image érotique dans une perspective phylogénétique, ce qui suppose la démystification de la sexualité humaine, ainsi replacée dans l'ensemble des stratégies de reproduction produites par la sélection naturelle au cours de l'évolution. Après tout, il ne faut pas oublier que beaucoup d'espèces se reproduisent de manière asexuelle. D'autres espèces, hermaphrodites, ne constituent pas des monstruosités biologiques mais au contraire une stratégie de reproduction aussi efficace que d'autres comme en témoignent les escargots. D'autres espèces encore comprennent des individus dont le sexe alterne selon l'âge ou selon les circonstances (Maynard Smith, 1988, 165—179). Bref, si l'on veut comprendre le phénomène de la lecture de l'image érotique, sans doute vaut-il mieux prendre ses distances et poser la question en termes d'« *imagerons* » et de « *practicons* », avant de tenter de découvrir si ces concepts correspondent à des unités fonctionnelles du cerveau.

Il semble à peu près établi que dans *Homo sapiens sapiens* le mâle dépend davantage du visuel que la femelle dans la phase « *proceptive* », mais il reste la possibilité qu'il s'agisse là d'une variante culturelle car très peu de recherches ont été faites dans les

cultures où l'initiative érotosexuelle revient traditionnellement à la femme. A cet égard il convient de noter qu'il existe aussi une production importante de films, vidéos et autres images érotiques destinées à la consommation homosexuelle féminine, même si cette production est à l'occasion détournée vers des « lecteurs » hétérosexuels masculins. Toutefois Allen et al. (1989) ont démontré une différence très nette de la région préoptique du cerveau entre l'homme et la femme, caractéristique qui se retrouve d'ailleurs dans d'autres espèces (Gorski et al., 1978).

Si cette hypothèse générale était confirmée, elle s'accorderait avec la théorie qui fait commencer au stade embryonnaire de l'ontogénie un dispositif hormonal qui favorise le lien du visuel et du sexuel chez le mâle, et dont les modulations expliqueraient en partie les variantes qui s'observent dans la sexualité humaine et sur lesquelles s'exerce la combinatoire culturelle. Signalons toutefois que la façon dont les hormones modulent l'interprétation des signaux reste problématique, quoique indubitable, et donc qu'on ne peut pas faire l'élimination de cette dimension dans l'étude de la lecture. Enfin, il est important de ne pas oublier que ces problèmes sont posés ici à partir d'une culture — l'occident moderne — qui exerce une répression systématique sur ce lien essentiel entre le visuel et le sexuel, et où la circulation des livres d'images est historiquement l'objet d'une surveillance policière qui peut entraîner encore de lourdes conséquences judiciaires. Il suffit, pour prendre conscience de l'arbitraire de cette variable culturelle, de penser à la statuaire de l'Hindouisme avec l'exubérance « perverse et polymorphe » (pour reprendre l'expression que Freud appliquait à la sexualité infantine) de sa pornographie sacrée, qui s'étale aussi bien aux flancs ensoleillés de ses temples que dans la pénombre de ses sanctuaires — vision qui, rappelons-le, provoque le point de rupture psychologique de l'héroïne occidentale dans la version filmée du roman de Forster, *A passage to India* (1924/1985).

Comprendre la lecture de l'image érotique, c'est donc aussi essayer de comprendre le refus de lecture, la répression de l'image explicite, l'économie du langage clandestin. S'il est bien vrai que le visuel et le sexuel sont intimement liés, le problème de leurs frontières ne peut que se poser avec acuité dans la mesure où l'on constate que le refus névrotique de l'un peut entraîner l'inhibition de l'autre.

SEXUALITE ET LISIBILITE DE L'IMAGE

Lire les images suppose une certaine acuité visuelle. Quiconque souffre d'une dysfonction ou d'une malformation du système ophtalmique ou perceptif ne peut exercer ce pouvoir de lecture qui commence par la claire identification de formes simples et de leurs relations. Cette remarque, apparemment triviale, va cependant nous conduire à considérer, là encore, un cas limite qui révèle le rapport étroit qui lie le visuel au sexuel. La cécité névrotique ou psychotique a été étudiée par Freud, notamment dans « le trouble psychogène de la vision » (1910). Comme dans les sections précédentes, nous entendons ici diriger l'attention sur la complexité réelle du processus de lecture de l'image de manière à nous prémunir contre la conceptualisation trop abstraite, quasi-idéaliste, des constructions purement cognitives de la sémio-linguistique ou même de la pragmatique. L'image ne peut pas être saisie indépendamment du regard, c'est-à-dire d'un acte de saisie, de pénétration et d'organisation de l'espace. L'oeil est en effet un organe en continuité biologique avec la totalité du corps, et non une simple transparence entre l'« âme » et le « monde ». Trop souvent la vision est implicitement conçue sur le mode passif. Il ne suffit pas de *voir* : on ne peut lire des images sans *regarder*, de même que la musique demande à être *écoutée* plutôt qu'*entendue*. Le regard est inquisiteur, fouineur et jouisseur. Un riche répertoire de métaphores témoigne de cette voracité ophtalmique : on « mange des yeux », on a « les yeux plus grands que le ventre », on se « rince l'oeil » au sens argotique de s'abreuver (« se rincer la dalle »), on « s'en met plein les mirettes », etc. on peut même « déshabiller du regard ». On peut également, comme un voleur, lancer des regard « furtifs », « dérobés », « en-dessous ». La littérature existentialiste a pleinement exploité, en son temps, la phénoménologie du regard qui classe, juge et condamne. Notre héritage primate en ce qui concerne les rapports de dominance sociale oblige chaque culture à définir une économie symbolique du regard dont certaines instances peuvent avoir le même statut légal que l'insulte, l'agression ou le viol.

La lisibilité de l'image est donc fonction de la compétence du regard, non seulement d'une compétence physico-chimique et neurophysiologique, mais aussi d'une compétence psychologique et sémiotique qui permet de « voir les choses en face », de

« n'avoir pas froid aux yeux », de ne pas « s'aveugler devant l'évidence », de « ne pas avoir peur de regarder ça », bref de lire à haute voix, pour ainsi dire, cet alphabet biologique de formes simples et pertinentes, quitte à déshabiller des yeux ces corps vêtus qui se cachent dans le prétexte de l'anecdote, le sujet du tableau, les poses de l'album de famille, la publicité de l'affiche ou du film.

Les dysfonctions du regard ne sont naturellement pas le propre exclusif des individus mais s'observent aussi dans certaines sociétés. Deux cas symptomatiques de cécité institutionnelle sont d'une part l'univers asexué des films de Walt Disney et d'autre part l'idée — qui s'est constituée au cours du XX^{ème} siècle — que le cirque est un spectacle pour enfant parce qu'il est perçu comme « moralement sain » dans la mesure où l'on considère qu'il ne donne à voir ni sexe ni violence, alors qu'au siècle précédent il polarisait les fantasmes qui unissent l'un à l'autre et que de nos jours le cirque d'avant-garde restaure ce lien, souvent d'ailleurs en se contentant de laisser apparaître le dynamisme propre à ses techniques et à son code.

Pouvoir voir, ne pas pouvoir voir, le refus et la volonté de voir, l'impuissance à regarder aussi bien que son excès forment un noeud de tensions au coeur de l'acte de lecture de l'image. Dans un essai récent sur *Le corps, l'espace et le temps*, Sami-Ali (1990) apporte une réflexion particulièrement pertinente à cette problématique par le biais d'analyses de cas de cécité névrotique et psychotique. Il y montre à quel point la faculté de voir, de regarder et de lire est lié au sexuel « comme si » dans le cas de la cécité hystérique — modèle des troubles fonctionnels de la vision — « le visible faisait un avec le sexuel » (106). Grâce à ce que suggèrent ces cas limites, Sami-Ali montre que la relation à l'espace visuel est la relation à un espace imaginaire, projection du corps propre :

cette projection demeure liée à la genèse de l'espace et du temps à travers le corps propre fonctionnant comme schéma de représentation. [...] Une géométrie peut se concevoir dans laquelle l'espace et les objets qui l'occupent sont autant de formes où se projette, transposée à l'infini, la même réalité corporelle. (139)

En bref, le pouvoir de lire l'image présuppose le pouvoir de jouir de son corps propre, de l'autre et de l'espace que leur con-

jonction fonde — d'être bien dans la peau de l'espace, pourrait-on dire.

CONCLUSION

L'ampleur du champ abordé dans cet article exclut qu'il puisse être exploré dans sa totalité. En particulier nous nous sommes limités à la lecture de l'image fixe et donc condamnés à ne pas développer autant qu'il le faudrait la dimension narrative. Les formes simples semblent bien néanmoins être « lues » dans un cadre temporel grâce à la construction d'un avant qui permet de les embrayer sur des fantasmes individuels, et de les porter vers un après, générateur d'une tension que l'image ne peut résoudre. Si l'on prend en compte l'ensemble des « coups de sonde » ébauchés jusque là, on peut donc se demander si l'image érotique ne serait pas la seule image qui soit vraiment lue, si elle ne serait pas en quelque sorte à la fois test et emblème de la lecture, ne pouvant jamais donner ce qu'elle promet, corrélat d'un lecteur insatiable, peut-être même modèle prototypique de tout récit. N'est-elle pas en effet le lieu où s'articule une morphologie (biologiquement) pertinente qui fonde la transhistoricité de sa lecture qui est interprétée à la fois au sens d'interprétation musicale dans la variété des codes culturels, et au sens fort de *l'interprétant* Peircien par la jouissance. Entre ces bornes qu'elle présuppose la narrativité peut se déployer autour de l'interdit et y puiser la dynamique de son itérativité.

© Paul Bouissac 1992

BIBLIOGRAPHIE

- Allen, L.S., Hines, M., Shryne, J. E. et Gorski, R. A. (1989). « Two Sexually Dimorphic Cell Groups in the Human Brain ». *Journal of Neurosciences*. No 9, 497—506.
- Bancroft, J. (1980). « Human Sexual Behaviour ». In C. R. Austin and R. V. Short *Human Sexuality*. Cambridge : Cambridge University Press. 34—67.
- Bataille, G. (1928/1970). *Histoire de l'oeil*. In *Oeuvres complètes I*. Paris : Gallimard.
- Bouissac, P. (1986). « Iconicity and Pertinence ». In P. Bouissac, M. Herzfeld and R. Posner eds. *Iconicity. Essays on the Nature of Culture*. Tübingen : Stauffenburg Verlag. 193—213.
- Bower, T.G.R. (1966). « The Visual World of Infants ». *Scientific American*. 215. 80—97.
- Bryden, M.P. (1991). « The Biology of Reading ». *The Semiotic Review of Books*. 2. 2. 5—7.
- Byrne, R. et Whiten, A. eds. (1988). *Machiavellian Intelligence. Social Expertise and the Evolution of Intellect in Monkeys, Apes and Human*. Oxford : Oxford University Press.
- Camhi, J.M. (1984). *Neuroethology. Nerve Cells and the Natural Behaviour of Animals*. Sunderland (MA) : Sinauer Assoc. Inc.
- Eco, U. (1978). « Pour une reformulation du concept de signe iconique ». *Communication*. 29. Paris : Seuil. 141—191.
- Eibl-Eibesfeldt, I. (1975). *Ethology. The Biology of Behaviour*. New-York : Holt, Rinehart and Winston.
- Etiemble. (1987). *L'érotisme et l'amour*. Paris : Arléa.
- Fischer, H. (1977) *Gay Semiotics*. San Francisco : NFS.
- Forster, E.M. (1924/1985). *A Passage to India*. New York : Viking Penguin Books.
- Gorski, R.A., Gordon, J. H., Shryne, J.E. and Southam, A.M. (1978). « Evidence for a Morphological Sex Difference within the Medial Preoptic Area of the Brain ». *Brain Research*. 148, 333—346.
- Goulemot, J.M. (1991). *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lectures et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^{ème} siècle*. Aix-en-Provence : Alinéa.
- Haug, M., Brain, P.R. et Aron, C. eds. (1991). *Heterotypical Behaviour in Man and Animals*. London : Chapman and Hall.

- Heiligenberg, W. (1991). « The Neural Basis of Behaviour : a Neuroethological View ». *Annual Review of Neuroscience*. 14. 247—267.
- Hubel, D.H. (1982). « Exploration of the Primary Visual Cortex, 1955—78 (a Review) ». *Nature*. 299 No 5883. 515—514.
- Krebs, J.R., et Dawkins, R. « Animal Signals : Mind-Reading and Manipulation ». In J. R. Krebs and N. B. Davies eds. *Behavioural Ecology. An Evolutionary Approach*. Sunderland (MA) : Sinauer Associates Inc.
- Lorenz, K. (1981). *The Foundations of Ethology*. New York : Springer Verlag.
- Maynard Smith, J. (1988). *Games, Sex and Evolution*. London : Harvester-Wheatsheaf.
- Money, J. (1961). « The Sex Hormones and Other Variables in Human Eroticism ». In W. C. Young eds *Sex and Internal Secretions*. Baltimore : Williams and Wilkins. 3rd edition. 1383—1400.
- Money, J. (1980). *Love and Love Sickness : the Science of Sex, Gender Difference, and Pair Bonding*. Baltimore : John Hopkins University Press.
- Money, J. (1986). *Lovemaps : Clinical Concepts of Sexual/Erotic Health and Pathology, Paraphilia and Gender Transposition in Childhood, Adolescence and Maturity*. New York : Irvington Publishers.
- Money, J. (1991). « The Development of Sexuality and Eroticism in Human Kind ». In M. Haug, P. F. Brain et C. Aron eds. 127—166.
- Perper, T. (1985). *Sex Signals : the Biology of Love*. Philadelphia : ISI Press.
- Russel, P.A. (1979). « Fear-evoking stimuli ». In W. Sluckin ed *Fear in Animals and Man*. New York : Van Nostrand Reinhold. 86—124.
- Sami-Ali. (1990). *Le corps, l'espace et le temps*. Paris : Bordas.
- Thom, R. (1981). « Morphologie du sémiotique ». *Recherches sémiotiques /Semiotic Inquiry*. 1. 4. 301—309.
- Tinbergen, N. (1951). *The Study of Instinct*. Oxford : Oxford University Press.
- de Waal, F. (1989). *Peacemaking among Primates*. Cambridge (MA) : Harvard University Press.
- Whalen, R.E. (1991). « Heterotypical Behaviour in Man and Animals : Concepts and Strategies ». In M. Haug, P. F. Brain, C. Aron eds. 215—227.
- Wyllie, I. (1981). *The Cuckoo*. London : Batsford.

Faire voir

François Albera
Université de Lausanne

PARLANT DE GEORGES-ALBERT SMITH qui, vers 1900 à Brighton, passa de la photographie au cinéma, Georges Sadoul évoque ainsi « l'évolution décisive » que fit accomplir au cinéma ce réalisateur britannique :

Il a dépassé l'optique d'Edison, qui est celle du zootrope ou du théâtre de marionnettes, celle de Lumière qui est celle d'un photographe animant une seule de ses épreuves, celle de Méliès qui est celle du « Monsieur de l'orchestre ». La caméra est devenue *mobile* comme l'oeil humain, comme l'oeil du spectateur ou comme l'oeil du héros du film. L'appareil est désormais une créature *mouvante, active*, un personnage du drame. Le metteur en scène *impose ses divers points de vue* au spectateur. La scène-écran de Méliès est brisée. Le « monsieur de l'orchestre » s'élève sur un tapis volant.

Cette nouvelle optique [...] est celle du montage au sens moderne du mot...¹

Ne discutons pas de l'exactitude historique des remarques de G. Sadoul, qui ont été beaucoup contestées depuis quelques

¹ Sadoul, G. (1948). *Histoire générale du cinéma*. Paris : Editions Denoël. Tome 2 "Les Pionniers du cinéma. 1897-1909", 3e édition, 1978, p. 158. C'est une position assez commune concernant l'art moderne, qu'on peut rapprocher de celle de G. Severini sur la peinture : « Notre but enivrant de pénétrer et donner la réalité nous a appris à déplacer ce point de vue unique [de la perspective italienne], parce que nous sommes au centre du réel, et non en face... » (« La peinture d'avant-garde » in *Mercure de France*. (1917). Paris : I, VI).

années, pour retenir les notions que nous avons soulignées ci-dessus autour desquelles s'organise son argumentation, notions promises à une certaine postérité dans le discours sur le cinéma (jusqu'au livre, pourtant récent, de G. Deleuze qui reconduit assez largement ces idées sur le cinéma « primitif »).

Ce sont celles de « mobilité », « activité » et « imposition du point de vue » que le montage apporterait au film en opposition au caractère « statique », « neutre », « passif » du cinéma primitif.

On sait en effet que les premiers « films », les *vues animées* du cinématographe Lumière, étaient *continus* et *fixes* et qu'ils faisaient coïncider la *vue* — nom par lequel on désigne l'unité textuelle appelée plus tard « tableau » puis « plan » — avec la *longueur* et la *durée* du métrage à disposition (quelques mètres, une minute pour commencer).

D'où les séries de sujets : “Le repas de bébé”, “La sortie de l'usine Lumière à Lyon”, “L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat”, où un événement unique donne son nom au « film ».

D'où le caractère « monstratif » plutôt que narratif de ces vues : “Les forgerons”, “Le saut à la couverture”, “La Place des Cordeliers à Lyon”, “La mer”.

Cette unicité de la prise de vue et cette unicité du point de vue a posé aux opérateurs, mais aussi aux projectionnistes, le problème des *frontières* du texte : le sujet traité se prêtait-il toujours aux conditions matérielles de sa restitution? l'événement ne risquait-il pas d'être fractionné ou interrompu et dès lors le spectateur laissé en suspens?

Si la saynète de “L'Arroseur arrosé” ou des petits films comme “Le faux cul-de-jatte” comportent bien les marques d'un début et d'une fin, il n'en va pas de même de bon nombre de sujets traités par les Lumière, à commencer par “L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat” qui a bien un début (l'attente du train dans la perspective des voies vides et du quai) mais pas de fin².

² Iouri Tsivian a traité de cette question des frontières du texte dans le cinéma des premiers temps et remarqué que les journalistes russes qui ont rendu compte de “L'arrivée d'un train” ont fréquemment inventé une fin (le train repart par ex.). Il a également établi que les séances de cinéma de cette époque ne distinguaient pas des « films » et qu'on allait alors « au cinéma » et non « voir un/des films », que les « vues » même inachevées quant à l'action

La transgression des limites du plan fixe et continu s'est effectué cependant par le recours à un engin mobile — bateau, train — où placer l'appareil. On permet ainsi à la vue animée de se déplacer à la manière des panoramas photographiques de Daguerre et avant eux les panoramas peints, et donc d'embrasser une plus grande portion de paysage ou de réalité et d'élargir ainsi le champ de vision. Promio, l'un des opérateurs Lumière, réalise un "Panorama en chemin de fer(collines)" sur la ligne de Jaffa à Jérusalem en 1896 et à Venise, la même année, un "Panorama du Grand Canal pris d'un bateau", etc. (panoramas des Alpes à Zermatt, de la Corne d'Or à Constantinople).

Ce terme de « panorama » renvoie évidemment au dispositif pictural puis photographique homonyme qui suggère le déplacement et l'élargissement de la vue à la « totalité » de l'espace décrit³.

Loin des représentations morcelées, discontinues que propose la peinture encadrée (les tableaux), les panoramas avaient créé en effet « l'illusion complète » — l'expression est de Chateaubriand — pour le voyageur immobile devant lequel *défilait* une vue totale d'Athènes ou de Jérusalem.

De même qu'on réintroduisait le cadre via l'architecture des lieux pour donner l'impression de voir la ville ou la scène d'une fenêtre, de même on créa vers 1906 des « salles » de cinéma en forme de wagon de chemin de fer, les films défilant par les fenêtres ou à la place de la locomotive pour les spectateurs-voyageurs.

Auparavant, Mesguich, autre opérateur Lumière, avait réalisé un « Passage d'un tunnel en chemin de fer pris de l'avant d'une locomotive ».

Ces prises de vues effectuées depuis un véhicule en déplacement (le plus souvent un train) ne « libéraient » pas tant la caméra par ce moyen qu'elles n'en soulignaient au contraire

décrite retrouvaient une « cohérence » au niveau de l'ensemble de la séance (Tsivian, I. (1991). *Histoire de la réception du cinéma. Le cinéma en Russie, 1896-1930*. Riga: Ed. Zinatne).

³ Cf Ralph Hyde. (1988). *Panoromania! The Art and Entertainment of the 'All-Embracing' View*. London : Trefoil Publications.

l'ancrage, ré-affirmant du même coup la fixité du spectateur dans la situation du voyageur immobile face à un paysage mobile.

Dans l'optique de G. Sadoul, non seulement ce changement-là soulignait l'immobilité du spectateur, mais sa « mobilité » affectant l'image elle-même et non les rapports des images entre elles ne transformait pas la prise de vue primitive. De même que Lumière a animé « une seule de ses épreuves » avec le premier « film », on ne fait ici que rendre mobile cette épreuve animée sans attenter à la continuité de la (prise de) vue⁴.

La narration qui se développe par la suite en retraçant poursuites et autres péripéties ne rompt pas radicalement non plus avec cette autonomie du plan, du morceau de prise de vue, simplement, elle multiplie ces plans autonomes. Vers 1902-3 jusqu'en 1906, se succèdent, dans ces films, plusieurs « plans » (prises de vue) qui contiennent chacun une action relativement complète, un « événement » qui a pu faire parler d'« attraction » (moment fort, autonomisable)⁵. Ce sont des plans chaque fois « complets », jamais de simple transition d'un lieu à un autre par exemple; dans le cas d'un déplacement dans l'espace, on quitte chaque plan après l'avoir traversé, avant le passage au suivant.

Bien que constituée d'unités autonomes — les *tableaux* — cette trajectoire discontinue introduit cependant la fragmentation (songeons a contrario à la fixité et l'unicité du cadre de "L'arroseur arrosé" ou du "Faux cul-de-jatte") et une réflexion sur le passage d'un tableau à l'autre (déjà, dans la poursuite il y a une logique du passage, — Cf "The Great Train Robbery" de E. Porter, 1903 — de même que dans les scènes d'intérieur, le

⁴ Dans son essai inachevé *Montage* (1937), Eisenstein distingue le cinéma à "point de vue unique" et le cinéma à "point de vue variable", autrement appelé "cinéma de montage". On appelle aujourd'hui *uniponctuels* les films constitués d'un seul plan et *pluriponctuels* ceux constitués de plusieurs plans. Cf. A. Gaudreault et T. Gunning, "Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma?" in *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, (1989). Colloque de Cerisy, Publications de La Sorbonne.

⁵ Le terme est emprunté à Eisenstein (Le manifeste des attractions — au théâtre puis au cinéma — date de 1923—4) par T. Gunning : "The cinema of attraction" in *Wide Angle*. (1986). Vol.8, n°3/4.

franchissement des portes — Cf “L’assassinat du Duc de Guise”, 1908 et les courts-métrages de D. W. Griffith de 1909—1914 où les frontières du « plan », du cadre, coïncident avec celles des pièces : on sort de la maison dans le bord-cadre droit et arrive dans la rue par le bord-cadre gauche par exemple).

On va donc progressivement fragmenter, raccorder, opposer dans une logique linéaire⁶ et non seulement juxtaposer des « attractions ».

On va découper et monter, substituer à la continuité d’origine⁷, une discontinuité.

C’est alors que l’on va parler de « langage cinématographique », cette discontinuité donnant naissance à un ensemble de codes très précis concernant le maniement de l’espace et du temps par le film.

RETOUR AU « POINT DE VUE » UNIQUE ?

Quel sens faut-il donc attribuer à l’apparent *retour* à l’uniponctualité des films « primitifs » dans les cinquante dernières années ?

Ce phénomène se développe en deux directions assez disjointes chronologiquement, même si l’on peut les rattacher l’une et l’autre au cinéma *moderne*.

D’abord le cinéma du « plan-séquence », apparu dans les années 40, qui a toujours combiné cette (relative) unicité de la prise de vue avec des mouvements d’appareil (travelling, grue) souvent spectaculaires (O.Welles) ou à tout le moins complexes (Mizoguchi, Ophuls) et une grande profondeur de champ. Dispositif censé supplanter le découpage traditionnel, c’est-à-dire la fragmentation en multiples prises et divers angles assurant l’ubiquité de la caméra et du regard du narrateur. En dehors de cas « limites » comme celui de “The Rope” de Hitchcock (1948) qui reconstituait en continu le découpage habituel et n’était donc,

⁶ Noël Burch. (1983). “Passion, poursuite: la linéarisation” in *Communications*. No 38.

⁷ Continuité et discontinuité matérielles, celles du support-film, ce qui laisse entier le problème du “style non-continu dans les films des premiers temps” selon l’expression de T.Gunning (in *Cinéma 1900-1906*. (1982). Bruxelles : FIAF).

selon son auteur, qu'un « truc », une gageure⁸, le « plan-séquence » a été interprété avant tout comme un anti-montage, un refus du morcellement, au nom, disait alors son théoricien principal, André Bazin, de la vérité de la vie qui ne se morcelle pas⁹.

Alors que dans l'argumentation de Sadoul le passage du continu au discontinu, de la prise de vue fixe et unique au morcellement du montage et des changements d'angles était garante des valeurs d'activité et de liberté ("le Monsieur de l'orchestre s'élève sur un tapis volant"), pour Bazin, c'est l'abandon du découpage — de la discontinuité — et l'adoption du plan-séquence — continu — qui fait échapper le spectateur à la passivité et le rend libre (il est libre de choisir ce qu'il veut voir¹⁰, on ne lui impose pas la vision et la compréhension d'un

⁸ "Je ne sais vraiment pas pourquoi je me suis laissé entraîner dans ce truc de *Rope*, je ne peux pas appeler cela autrement qu'un truc. [...]. A présent, quand j'y réfléchis, je me rends compte que c'était complètement idiot parce que je rompais avec toutes mes traditions et je reniais mes théories sur le morcellement du film et des possibilités du montage pour raconter visuellement une histoire.[...] les mouvements de la caméra et les mouvements des acteurs reconstituaient exactement ma façon habituelle de découper..." in François Truffaut. (1966). *Entretiens avec A. Hitchcock*. Paris : Editions R. Laffont.

⁹ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* (1958). Tome 4, Editions du Cerf. C'est déjà, au niveau du photogramme, la position de H. Bergson sur le cinéma in *L'Evolution créatrice* (1907).

¹⁰ Cf ces propos de William Wyler sur les possibilités stylistiques qu'autorise la technique de l'opérateur Gregg Toland (notamment la grande profondeur de champ de ses images) : "Je peux avoir l'action et la réaction dans le même plan sans avoir à monter avant et après des plans de coupe des personnages. Cela donne une continuité lisse et un flux presque sans effort de la scène, une composition de chaque plan plus intéressante et cela amène le spectateur à choisir à son gré l'un ou l'autre des personnages, à faire lui-même son propre montage." ("No Magic Wand" in *The Screen Writer*, février 1947).

événement par la force du découpage fondé sur des rapports abstraits faisant violence aux « choses ». On se rappelle que Sadoul parlait du metteur en scène *imposant* ses points de vue au spectateur).

Il en va autrement du deuxième « moment » de ce phénomène de « retour » au cinéma uniponctuel, où certains cinéastes des années 60-70 se mettent à revendiquer le plan de longue durée mais *fixe* ayant un objet unique ou en tout cas relativement simple. Il s'agit de retrouver le caractère monstratif — et donc anté et anti-narratif — de toute une part du cinéma des débuts. La distinction utilisée par N.Burch dans son étude sur la « linéarisation » pour distinguer les films « primitifs » — entre la « petite forme narrative » — film à un seul plan — et la « grande forme narrative » — plusieurs plans — est ici tout à fait appropriée.

La plupart des films d'Andy Warhol, dans les années 60, décrivent ou enregistrent une performance simple et unique telle que manger, donner un baiser (qui sont des « sujets » du cinéma « primitifs », d'Edison notamment), poussant le principe à son comble dans des films de six ou huit heures comme "Sleep"(1963) ou "Empire"(1964).

Qu'est-ce qui distingue ces plans longs que Bazin appelaient « plans-séquences » chez W. Wyler ou O. Welles et les plans fixes de Warhol?

Les premiers remplacent le découpage d'une action ou d'une situation par un plan long et complexe (mouvement, déplacement, changement de focalisation) dont la temporalité est entièrement gouvernée par l'instance énonciatrice (ceux qui ont poussé à l'extrême ces propriétés du plan-séquence, comme M. Jancso ou T. Angelopoulos, l'ont bien montré en utilisant la durée et la continuité comme supports d'un discours abstrait — historique, politique). Les seconds semblent rechercher la coïncidence entre la temporalité réelle de l'événement filmé et son enregistrement cinématographique ou, en se donnant une durée dictée par l'arbitraire de la longueur de la bobine de film (dix minutes) ou des bobines disponibles ou encore du temps imparti à l'expérience, ils permettent à une action ou un événement donné de s'étaler dans un temps donné. On peut donc dire qu'ils provoquent cette action ou cet événement mais en aucun cas qu'ils les mettent en scène, donnent sur eux des points de vue. Le caractère monstratif est ici entier — quand bien même

l'événement n'a pas été « surpris » ou simplement enregistré, comme certains des premiers films Lumière (dont beaucoup furent d'ailleurs « arrangés », répétés et plus ou moins mis en scène y compris "La sortie de l'usine Lumière" et "L'arrivée d'un train").

Le dispositif warholien souligne la fixité et la durée du film par l'insistance sur l'encadrement du champ par la caméra. Généralement filmé dans la Factory, avec une délimitation sommaire — un coin d'atelier avec un canapé ou une table, une moto ou le chambranle d'une porte de salle de bain —, ces situations-là re-marquent le cadre par un effet d'enfermement : les personnages sont entassés dans l'espace imparti dont une règle du jeu non-dite leur interdit de sortir, ils jouent pour la caméra qui leur assigne cette place, frontalement délimitée, etc., et vont donc être amenés à agir au-delà de conventions ou d'éventuelles consignes de départ et ainsi à « tomber le masque » :

les visages, les paroles et les mouvements ne servent pas de truchements pour autre chose, pour quelque action. Non, ils constituent eux-mêmes l'action¹¹.

Pour reprendre les distinctions établies plus haut, ce type de cinéma induit-il une « passivité » des spectateurs conviés à assister à une action souvent répétitive pendant une durée assez longue ?

En fait les défenseurs de ce cinéma — qu'on a appelé « structural »¹² — reprennent les mêmes arguments que Sadoul ou Bazin en opposant « passivité » et « activité » du spectateur et en créditant « leurs » films d'être les seuls à être « actifs » :

Nous regardons un film de Warhol sans nous presser. La première chose qu'il fait, c'est de mettre fin à notre précipitation. [...]. Assez longtemps pour nous permettre de commencer à nous affranchir de

¹¹ Mekas, J. "Notes after Reseeing the Movies of Andy Warhol" in J. Coplans éd. (1970). *Andy Warhol*, New-York : Graphic Society. Repris in Blistène Bernard, et alia. (1990). *Andy Warhol, cinéma*. Paris : Editions du Centre Pompidou et Editions Carré.

¹² Sitney, P. A., "Le cinéma structural" in Kubelka, P. (1976). *Une histoire du cinéma*, Paris : Centre Pompidou.

nos idées sur la coupe des cheveux, sur le fait de manger ou sur l'Empire State Building, voire sur le cinéma. Nous commençons à comprendre que nous n'avons jamais véritablement vu couper des cheveux ou manger quelque chose. Nous nous sommes fait couper les cheveux, nous avons mangé, mais nous n'avons jamais observé vraiment ces actes. Toute la réalité environnante se met à présenter un intérêt nouveau, et il nous semble que nous devons entreprendre de tout refilmer.¹³

Le spectateur se retrouve ainsi avec l'esprit intact. Voilà un cinéma qui ne le manipule pas, qui ne s'impose pas par la force. C'est lui, le spectateur, qui doit chercher par lui-même, poser des questions, inconsciemment, sciemment ou parfois même en lançant des objets sur l'écran. L'art digne de ce nom et le divertissement de qualité sont censés stimuler le public. Mais nous avons là un art qui demande à être stimulé par le public ce public plein d'idées. Un art qui est une table rase. Un cinéma qui laisse le spectateur tout seul face à l'écran, tel un homme qui se regarde dans la glace¹⁴.

Ainsi, en reprenant le simplisme originaire de la « monstration et rien d'autre » mais en exagérant les composants — longueur, durée et fixité — et en banalisant au maximum l'événement filmé (il n'y a plus rien de spectaculaire — telle l'arrivée d'un train sur les spectateur — ni même d'insolite) y compris en jouant sur le hors-champ (dans "Blow Out"), ce cinéma assigne au spectateur une autre place que dans le cinéma « classique » - où il « suit » un récit, adopte et adhère à des points de vue naturalisés par la caméra et parfois marqués (subjectifs) — mais aussi que dans le cinéma « primitif » puisqu'il a à retourner son activité mentale et quelque fois physique (violence, cri, etc.) en direction du film.

¹³ Mekas, J. (1964) in *Film Culture*. New-York, n°33 cité in *Andy Warhol, cinéma*, op.cit. Cette argumentation sur les « pouvoirs » du cinéma — voir les choses comme pour la première fois ou en révéler la « vérité » — date des débuts de la théorie du cinéma et en particulier du discours de L. Delluc sur la photogénie (Delluc, L. (1985). *Ecrits cinématographiques*. Paris : Ed. de la Cinémathèque française, 2 tomes, passim).

¹⁴ Goldman, P. (1964) in *The Village Voice*. New-York : 27 août. Cité in *Andy Warhol, cinéma*, op. cit.

A la suite de Warhol — dont la place dans l'évolution du cinéma demeure largement sous-estimée, s'est développé un cinéma narratif-monstratif pourrait-on dire correspondant de manière décalée à toute la dimension « optique » et « objective » du « nouveau roman »¹⁵, un cinéma accordant un statut démesuré, en regard des usages établis, aux moments de description (stases dans la narration dont l'importance fait ou menace de faire basculer cette dernière dans un hors-champ). Citons le cinéma de Wim Wenders, de Chantal Ackerman, de Marguerite Duras et de Philippe Garrel parmi d'autres.

Dans une perspective expérimentale en revanche, l'uniponctualité a connu des développements « contemplatifs » (Grigori Markopoulos), « machiniques » (Michaël Snow) ou « photogrammatiques » (Ken Jakobs) dans le cinéma *underground* américain des années 70 (souvent qualifié de « minimaliste »).

Les deux types de contradictions continuité vs discontinuité qui recourent la contradiction vue vs regard et passivité vs activité qu'on avait repérés dans les discours respectifs de G. Sadoul et A. Bazin, soient :

¹⁵ Du moins dans l'approche qu'en proposa R.Barthes qui parlait du "recours tyrannique à la vue" dans *Les Gommages* de Robbe-Grillet (in Barthes, R. (1964). *Essais critiques*. Paris : Editions du Seuil,). La référence à la « photographie » et au « cinéma » était couramment avancée à propos des romans de M. Butor, C. Simon, A. Robbe-Grillet, mais par un curieux chassé-croisé, ce dernier devenu cinéaste ne s'intéressa qu'au récit et ses pièges, aux combinaisons syntagmatiques (Cf en particulier "L'homme qui ment", 1969).

I.

A. plan fixe, unique, frontal.....vue passive(constat,être-là,
in-distinction, description)

CONTINUITE

ALIENATION

versus

B. plusieurs plans, angles.....regard actif (point de vue
vue, sens, narration)

DISCONTINUITE

LIBERTE

II.

A. découpage.....vue passive (manipulation)

DISCONTINUITE

ALIENATION

versus

B. plan-séquence.....regard actif (recherche, vérité)

CONTINUITE

LIBERTE

(« continuité vs discontinuité » étant analogue :

en I : à passivité vs activité et aliénation vs liberté

en II : à activité vs passivité et liberté vs aliénation)

ces deux types de contradictions se trouvent donc combinées sur un autre mode chez les commentateurs de Warhol, le plan fixe — *la vue* (I.A) — se trouvant doté des qualités du *plan séquence* (II.B). (regard actif, vérité).

Quoi qu'il en soit de la « philosophie » sous-jacente à ces argumentations opposées, on voit bien ce qui en est l'enjeu : le type de rapport pragmatique que le film instaure avec le spectateur, ce qu'il lui *fait faire* (recevoir passivement — *voir* — ou déchiffrer activement — *regarder*).

D'autre part, dès lors que le rapport « continuité-vérité » est ressenti comme artificiel, irréaliste par le spectateur comme n'approchant plus d'une coïncidence avec la réalité, on peut

parler de retournement du contrat spectateur/film : c'est ce dernier qui *regarde* le spectateur, tant littéralement (adresse-caméra comme chez J. Rouch, ou caméra interpellée comme chez S. Dwoskin ou A. Warhol) que sur la base du jeu avec les attentes du spectateur générateur d'un travail réflexif ou perceptif autonome (« regarder vraiment », voir « pour la première fois » et en tirer quelque chose de neuf), c'est le film qui *fait voir*.

On peut ici reprendre les distinctions fort judicieuses qu'avaient établies Eric de Kuyper et Emile Poppe dans leur article "Voir et regarder"¹⁶ à propos de cette opposition statisme vs dynamisme ou d'un *voir* somatique et d'un *regarder* cognitif qui semble constamment être reprise par les commentateurs de ces différents types de films. Ils montrent en effet que dans leur dimension modale ces deux termes développent un *Voir-faire* (Vf) — voir fort, regarder — et un *Faire-voir* (Fv) — montrer fort, exhiber —, et que le Fv peut, par son insistance, générer un Vf ou le Fv être généré par l'activité d'un Vf.

TROP TOT/TROP TARD

Au sein de cette problématique du « plan fixe » et du regard « primitif » au cinéma (c'est-à-dire antérieur au découpage), les films de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet occupent une place particulière.

Ces deux cinéastes, qui travaillent dans le cinéma de fiction et revendiquent cette dernière catégorie, ont manifesté plus d'une fois leur attachement à des plans de longue durée, fixes ou mus par un mouvement lent et uniforme. L'importance accordée à la parole et à la musique, lorsqu'elle est produite dans la diégèse, réduit au minimum les gestes et déplacements des personnages comme les mouvements d'appareil. En insistant sur la monstration — d'un lieu, d'un objet, d'un ensemble de gens — ces films instaurent un rapport de confrontation entre le dit et le montré, insistent sur tel aspect du paysage ou de la matière ou du personnage filmé.

Bien sûr cette dimension du travail de Straub-Huillet, y compris dans la formulation théorique qu'ils en donnent,

¹⁶ De Kuyper, E. et Poppe, E. (1981) in *Communications*. Paris : éditions du Seuil, n°34.

s'apparente à la démarche warholienne évoquée plus haut : il s'agit là encore de « voir vraiment les choses », de laver son regard en déjouant la rhétorique du cinéma qui escamote la réalité à force de l'envisager au sein d'une série de conventions narratives ou dramaturgiques. Leur insistance sur la place des végétaux, des nuages ou du rythme de la respiration de tel acteur récitant son texte vont en ce sens et c'est, de leur démarche, la dimension *polémique*, qu'ils rattachent d'ailleurs ouvertement à un cinéma « primitif » (Lumière, le Griffith des courts-métrages) ou perpétuant certains traits du « primitivisme » (Renoir, Stroheim, Ford).

Ce qui la distingue en revanche des expériences warholiennes, c'est le caractère très construit, « pensé », élaboré des plans filmés qui ne sont pas en rien un *cadre* offert à l'effectuation d'une performance relativement aléatoire; c'est le « constructivisme » extrême de l'écriture allié à cette visée monstrative laissant « parler les choses ». Là où l'on a pu construire une durée *artificielle* qui servît de support à la recherche d'un lien interactif avec le spectateur (provoquer son exaspération ou son ennui) en étirant la temporalité (D. Seyrig dans "Jeanne Dielmann 23 quai du commerce 1080 Bruxelles" de C.Ackerman faisant interminablement la vaisselle, dos tourné au spectateur) ou en manipulant techniquement la prise de vue (dans "Sleep", Warhol ralentit l'image, la répète, pratique des coupes de manière à donner à la respiration du dormeur une arythmie par rapport à celle du spectateur), les Straub *respectent* la durée extra-filmique (d'un geste, d'une action mais aussi du déplacement d'un nuage ou d'autres phénomènes naturels — bruits d'oiseaux ou d'insectes, grincement d'une roue de charrette, etc.) ne s'autorisant aucune intervention « constructive » qui néglige des aspects matériels du visible et de l'audible mais élaborant avec une précision extrême la géométrie des mouvements d'appareil, les emplacements successifs de celui-ci, les diverses focales requises, les angles et les distances adoptés afin d'accueillir cette réalité profilmique¹⁷. La remarque naïvement normative d'Etienne Souriau selon laquelle : "lorsque l'allure agogique reste *uniforme* plus d'une vingtaine de secondes (sans accélération ni

¹⁷ Cf l'exposé des cinéastes sur le dispositif élaboré — "la règle du jeu" — dans quelques scènes de "Der Tod des Empedokles" (1988) in J.-M. Straub, D. Huillet (1990). "Conception d'un film". In *Confrontations*. Paris : FEMIS.

ralentissement sensible), les spectateurs éprouvent une impression désagréable et trouvent la scène trop longue¹⁸, ne saurait donc leur être adressée puisque leur attention n'établit pas de hiérarchie au sein du visible et de l'audible donnant un quelconque privilège à l'« action ».

“Trop tôt/Trop tard”(1981) est construit à partir de deux textes mentionnant chacun une série de lieux géographiques liés à des situations ou événements historiques passés (la Révolution française d'une part et les luttes sociales en Egypte depuis l'expédition de Bonaparte jusqu'à Nasser d'autre part¹⁹). Le film se rend sur place et filme ce qui se trouve actuellement aux lieux dits.

Filmer un lieu implique pour ces cinéastes de trouver le *point topographique*, le point d'où filmer; et ce point procède d'une connaissance physique du lieu, liée à la fréquentation, la promenade, la méditation, etc. Ce point de prise de vue, disent-ils, en empruntant leur formulation à Cézanne, doit leur être *assigné* par le lieu.

Il ne s'agit donc pas de transporter un schéma de vision préétabli et d'y faire entrer le lieu et moins encore d'exprimer un sentiment subjectif à son sujet mais de *traduire* : Cézanne, cité dans leur dernier film, dit :

l'artiste n'est qu'un réceptacle de sensations, un cerveau, un appareil enregistreur. S'il ose, lui, chétif, se mêler volontairement à ce qu'il doit traduire, il y infiltre sa petitesse. L'oeuvre est inférieure »”; et avant : “ Si je pense en peignant, si j'interviens, patatras! tout fout le camp.” (“Entretiens avec J. Gasquet”).

Voici un plan de “Trop tôt/Trop tard” qui est assez démonstratif de cette démarche.

C'est un panoramique de 360° (la caméra pivote sur son pied et fait un tour complet), seul de son type dans le film, les autres

¹⁸ Souriau, E. éd. (1953). *L'Univers filmique*. Paris : éditions Flammarion, p. 205.

¹⁹ Deux lettres de Friedrich Engels à Karl Kautsky sur la situation sociale de la France à la veille de la Révolution de 1789 et sur l'action de la « plèbe » et la venue de Gracchus Babeuf et un texte de Mahmoud Hussein tiré de Hussein, M. (1975). *L'Egypte*. Paris : éditions Maspéro. 2 volumes.

plans étant généralement des panoramiques droite ou gauche et vice versa.

C'est une description du village et de ses entours délimités par le canal (d'où l'on part), la voie ferrée, les champs, la route : un « relevé » topographique. En même temps ce tour complet, franchissant l'« interdit » des 180° ne permet pas au spectateur de garder la maîtrise de l'espace filmique, le désoriente en le dépossédant de la place centrale qui est la sienne face à l'écran et par rapport au découpage et ses conventions²⁰.

Outre ces deux figures et le plan fixe de dix minutes dont on va reparler, il y a deux autres figures dans le film : un travelling circulaire où l'on fait quatorze fois le tour de la Place de la Bastille à Paris, parmi le « carrousel » des automobiles, et un travelling-avant sur une route qui longe un canal en Egypte.

Il y a donc dans le système du film cinq types de plans qu'on avait tous repérés dans le cinéma des premiers temps (plan fixe, travelling-avant — sur un mobile —, panoramiques) qui s'en distinguent cependant par le fait que ces plans ne sont pas des images seules (accompagnées ou non de commentaire, bruitage ou musique comme c'était le cas lors des projections des films primitifs) mais des images *et des sons* enregistrés ensemble au moment du tournage, formant un bloc indissociable, augmenté dans un certain nombre de moments d'un texte *off* ajouté après le tournage.

Voici le premier plan du film tourné sur le Place de la Bastille en travelling circulaire; il dure 6 minutes.

²⁰ Cette circularité absolue est en quelque sorte le comble du dispositif du panorama mais du même coup elle vise à « éliminer la subjectivité ou plutôt [à] la dissoudre dans le seul mouvement possible du spectateur - le mouvement autour de soi-même. Rappelons qu'Edgar Poe dans *Eureka*, monté sur l'Etna (lieu canonisé par la culture européenne comme lieu productif de la vision panoramique) essaie de faire un tour sur ses talons pour saisir instantanément la circularité du spectacle qui lui est offert." (Cf Leiris, M. (1976). "Panorama du Panorama". In *Critique*. Paris, n° 351-352, cité par Iampolski, M. (1992). "Le cinéma de l'architecture utopique". In *Iris*. Paris : Editions Klincksieck, n° 12.)

Texte *off* :

... cette égalité et fraternité
plébéienne devait être un pur rêve
en un temps où il s'agissait
de réaliser l'exact contraire
et que comme toujours — ironie de
l'Histoire — la version plébéienne
des mots d'ordre révolutionnaires
devint le levier le plus puissant pour
imposer le contraire — la bourgeoise
égalité — devant la loi — et
fraternité — dans l'exploitation.

Et voici le plan fixe de dix minutes tourné devant une usine
de sucre dans la banlieue du Caire.

Texte *off* :

En 1919, c'est la révolution
contre l'occupant britannique,
Les masses rurales deshéritées et pauvres
en sont la force principale, multipliant
les sabotages des voies de communication
et organisant de très nombreux accrochages
avec l'armée d'occupation. Les ouvriers,
les chômeurs, les étudiants, les boutiquiers,
les fonctionnaires égyptiens se retrouvent
côte à côte tout au long de l'année,
dans les rues du Caire et d'autres grandes villes,
dans des manifestations violentes d'une ampleur
inconnue jusque là.
Les ouvriers passeront à des formes de lutte
spécifique : occupations d'usines et
autodéfense contre les forces de répression.

Ces deux plans (Bastille et usine du Caire), sont liés
structuralement : le film organise son discours à partir de ces
deux moments forts exprimant avec le plus d'acuité la
contradiction du titre : "trop tôt/trop tard"; l'un d'« ouverture »
du film (qui inscrit le piétinement, la répétition — on tourne en
rond), l'autre de « clôture » (qui inscrit une sorte de faux départ)
tout en établissant leur opposition mutuelle à un texte *off* très

articulé qui, à chaque fois, semble informer l'image et les sons du film et finalement inscrit leur insurmontable séparation (: il est trop tard dans le présent du film (l'hypertexte) alors qu'il est trop tôt dans l'hypotexte narré en *off*).

L'opposition entre les temps référentiels des deux niveaux de texte (commentaire *off* et images-et-sons) est aussi celle de la description (images et sons synchrones — spatialité) et de la narration (événements historiques — temporalité).

Dans le cas du l'usine du Caire le texte *off* développe en effet un récit, celui de la révolution de 1919 contre l'occupant britannique qui a ses épisodes, son évolution. Le passage du présent — “En 1919, c'est la révolution” — au futur — “les ouvriers *passeront* à des formes de lutte spécifiques” — ainsi que certains « connecteurs temporels » (J. F. Adam) comme “en 1919” et “tout au long de l'année” marquent bien la distinction qui s'opère entre le référent du texte (1919) et le moment de son énoncé (1975), sans parler du moment de son énonciation plus ou moins contemporaine du tournage du film (1981) et donc des images et des sons.

Ce qui peut paraître à première vue une « pause » descriptive (François Vanoye parle de “piétinement diégétique”²¹) s'étire et écartèle progressivement les rapports que texte *off* et image-son pouvaient sembler avoir pour le spectateur au début du plan (la sirène, l'agitation devant une usine et ce texte sur la révolution de 1919 : tandis que le texte développe son récit jusqu'à “ces formes de lutte [ouvrière] spécifiques : occupations d'usines et auto-défense contre les forces de répression”, le bloc image-son stationne de plus en plus, « piétine » de plus en plus — si l'on peut dire — jusqu'à n'avoir décrit qu'un « faux départ » narratif et en fin de compte un retour à l'ordre (la sirène de la deuxième équipe : répétition).

Mais ce qui excède ou ruine cette description comme simple modalité du discours²², c'est précisément l'étirement au-delà des limites du « permis » qui fait basculer la scène dans la monstration comme non-récit.

²¹ Vanoye, F. (1979). *Récit écrit, récit filmique*. Paris : éditions Cédic, p. 89.

²² Metz, C. (1968). *Essais sur la signification au cinéma*. Paris : éditions Klincksieck, tome 1, p. 129.

Pour C. Metz, la description joue un rôle "inaugural du récit filmique" et l'exemple qu'il en donne est très intéressant *a contrario* par rapport à notre scène : c'est le début de "The Magnificent Ambersons" d'Orson Welles où l'on voit *un groupe d'hommes* dont l'un d'eux se détache pour devenir le protagoniste du film²³.

Dans "Trop tôt/Trop tard", aucun protagoniste ne se détache du groupe des ouvriers et le groupe lui-même ne devient pas un protagoniste collectif (comme dans "La Grève" d'Eisenstein par exemple) : l'attente est déçue.

Le fait de différer le récit est l'exacte formulation du non-récit historique, d'un « échec » de l'Histoire (une révolution).

Cette attente déçue ne tient-elle qu'à la contradiction entre les différents niveaux du texte et en particulier celui du commentaire *off* et le bloc synchrone image-son ? En réalité cette contradiction trouve un relais et une nouvelle formulation dans la structure du bloc image-son lui-même, plus précisément dans la représentation de l'espace qui est donné et qui procède du point de prise de vue.

En tant que plan fixe, évidemment, contrairement aux autres plans, et en raison de sa durée exceptionnelle, il instaure une tension entre fixité et mouvement, entre champ et hors-champ, tensions qui se cristallisent, pour le spectateur, sous la forme de l'attente vaine (quelque chose devrait arriver, quelqu'un faire quelque chose, venir, etc.).

Mais il n'en expose pas moins la même structure de regard non focalisé, non sourcé, n'émanant pas d'un point de vue (c'est-à-dire une opinion, un affect, un fantasme, etc.)

Par là il transgresse les limites de l'espace construit pour le spectateur avec des mouvements de regards convergents vers lui (il est là sans y être comme le spectateur-Roi des "Ménines" de Vélasquez) dans le champ-contrechamp.

Le spectateur fixe de la peinture et de la sculpture — qui est dans la frontalité mais qui reconstruit intellectuellement ce qu'il ne voit pas à partir d'un savoir culturel, des codes d'harmonie, de proportions et d'équilibre — est au cinéma requis également dans

²³ Id., op. cit., p.151. De même J.-M. Adam attribue à la description la fonction de "permettre le récit... en assurant son fonctionnement référentiel" (Adam, J.-M. (1985). *Le texte narratif*. Paris : Nathan, p. 129.

la fixité et impliqué illusoirement dans l'espace fictionnel pour lui prêter imaginaiement une cohérence, pour que se constitue un espace référentiel homogène permettant la maîtrise du spectateur et la production d'une image stable, totale.

A cela concourent axes, angles, raccords, logique du découpage et du montage narratifs.

Ce réglage laisse le film à bonne distance (les effractions en direction du spectateur étant naturalisées en tant que regard subjectif — Hitchcock. Songeons à l'hétérogénéité du gros-plan dans "The Great Train Robbery" de Porter où un bandit visait la salle de son colt; ce plan ne trouvait pas sa place au sein du film mais au début ou à la fin).

Si le plan fixe s'oppose au plan en mouvement (travelling avant, arrière, latéral et panoramique gauche, droite ou 360°), il s'oppose également au découpage, au champ/contre-champ.

Dans les deux cas, l'espace diégétique est structuré différemment dans l'imaginaire spectatoriel : tout mouvement ou déplacement écranise le hors-champ du plan, il implique la continuité du monde pro-filmique, la construction d'un référent cohérent, stable où l'on pourra se repérer. Avec la contradiction que le panoramique total ou le travelling circulaire détruisent les repères de cette construction imaginaire en recréant une autarcie de l'espace représenté, en excluant à un niveau supérieur le hors-champ que le spectateur peut fabriquer imaginaiement (Cf les deux plans de ce type cités ci-dessus).

Le champ-contre-champ construit un espace dont la cohérence repose sur la place assignée au spectateur : au croisement d'axes qui articulent deux portions d'espaces disjointes. Le spectateur est donc la garantie de l'homogénéité du référent.

C'est pourquoi il y a des interdits d'axes ou de direction : la barre des 180° notamment qui empêche une continuité représentée contradictoire avec la continuité imaginaire.

Le champ-contre-champ qui s'instaure surtout avec le parlant est évidemment la figure idoine pour faire consister cet espace fictionnel : l'alternance voyant/vu (sujet/objet) est plus aisée à décrypter que quand il n'y a pas cet index (regard, désignation) où rien ne laisserait supposer la postulée continuité des espaces.

Dans les quatorze tours de la Place de la Bastille, la caméra qui retrace un centre absent, invisible (le monument) repousse les autos : on l'évite, on la regarde.

Devant l'usine, la place de la caméra est également marquée (attitude des ouvriers) et elle dessine un espace vide qui redéfinit la diagonale du haut, l'encadrement des bâtisses et la diagonale de l'ombre à gauche qui est l'espace fictionnel barré, celui où viendrait Henry Fonda dans "Grapes of Wrath" ou le protagoniste de « The Magnificent Ambersons » celui du mouvement vers la caméra instance du récit (mais elle casse ces attentes).

Repoussés dans l'image privée de hors-cadre, les personnages se voient en revanche inscrits dans un rapport au hors-champ du texte *off* parlant de révolte en 1919.

Le début du texte et le début du plan-image peuvent laisser croire à une coïncidence (pagaille joyeuse). Le statisme qui s'instaure, la distance qui perdure dessinent alors un espace d'enfermement, un espace carcéral que certains éléments du décor connotent : portail métallique, barrière, lampadaire, sirène.

Les mouvements des personnages deviennent un va-et-vient et l'image devient analogue au carrousel du premier plan, Place de la Bastille, analogue à l'espace de la "Ronde des prisonniers" de Van Gogh.

Le plan ne se vide pas (Cf les tableaux du cinéma narratif primitif) : ce long morceau aura donc été une coupe.

On assiste ainsi dans ce film à une modalité du *Faire-voir*, un montrer fort qui cependant suscite dans son rapport avec le texte qui accompagne l'image : une absence et non l'avènement d'une visibilité « totale » (: tout est visible, c'était le modèle du panorama chez de Kuyper et Poppe), le non-représentable et non pas le spectaculaire. Ce *Fv* génère un *Vf* qui n'implique pas cette « primauté du sujet du faire » (« Je vois tout » c'était le modèle du panoptyque).

Les Tableaux font le peintre

Remarques à propos du film *Le Mystère Picasso* de

Georges-Henri Clouzot

Felix Thürlemann

Université de Constance

PARMI LES FILMS QUI MONTRENT un artiste à l'œuvre, *Le Mystère Picasso*, tourné en 1955 par Georges-Henri Clouzot, apparaît comme l'une des plus grandes réussites du genre. On connaît bien la « préhistoire » de cette création cinématographique qui fut l'entreprise commune de deux virtuoses dans leur métier : le cinéaste Clouzot et le peintre Picasso.

Chacun des deux hommes a contribué, à parts égales, à la conception du film même si, par moments, le cinéaste joue le rôle traditionnellement attribué au metteur en scène et si le peintre lui-même devient un acteur, incarnant le personnage de Picasso, l'artiste moderne par excellence.

Bien avant 55 Georges-Henri Clouzot avait exprimé à son ami Picasso le désir de tourner un jour un film avec et sur lui. Mais le projet est d'abord resté lettre morte. En 1950, Picasso, installé alors à Vallauris, donne au pionnier du film d'art, le belge Paul Hasaerts, l'autorisation de tourner un court métrage en noir et blanc, qui sera diffusé sous le titre *Visite chez Picasso*. Picasso apparaît lui-même, dans la deuxième partie de ce film, où il montre d'abord au public, d'un air gêné, quelques sculptures à peine terminées. Mais tout à coup, il réapparaît, sûr de lui, dessinant à l'aide de quelques traits de pinceau rapides des figures — pigeons, vase de fleurs, taureau et faune — sur un support invisible dressé en face de lui. Hasaerts avait eu l'idée géniale de faire travailler Picasso sur une plaque de verre dressée entre l'artiste et la caméra.

Il paraît que le peintre avait été enthousiasmé par cette idée de pouvoir réaliser une œuvre en quelque sorte directement sur l'écran de cinéma, mais qu'il se serait montré gêné par la présence simultanée dans l'œuvre réalisé de son corps gesticulant, ce qui

simultanée dans l'œuvre réalisé de son corps gesticulant, ce qui lui semblait enlever beaucoup à l'effet mystérieux d'une œuvre naissant *ex nihilo*.

Peu de temps après avoir vécu cette expérience réussie à moitié seulement, Picasso reçoit parmi les cadeaux qui lui sont envoyés régulièrement de partout dans le monde, un nouvel instrument de dessin, inventé aux Etats-Unis et qui, entre temps, est passé dans les mains de tout le monde : une pointe de feutre fixée à un réservoir rempli d'une encre spéciale. En jouant avec ce nouveau gadget, Picasso découvre que l'encre utilisée a la propriété de traverser la feuille de papier, de sorte qu'au verso le dessin réapparaît avec la même netteté (inversé de gauche à droite, évidemment).

Picasso appelle immédiatement son ami Clouzot au téléphone et un projet de film s'ébauche rapidement : le peintre dessinera avec la nouvelle encre sur un écran de papier, le dessin naissant sera filmé de l'autre côté de l'écran sans que le spectateur voie l'artiste au travail. Le film est d'abord conçu comme un court métrage en noir et blanc, mais lors du tournage dans le studio de la Victorine à Nice, Picasso et Clouzot prennent goût à ce travail, et, changeant de concept, ils réalisent un long métrage de 80 minutes; dont la deuxième partie est tournée en couleurs et en cinémascope.

Au début du film, en guise de prologue, on entend la voix de Clouzot; il explicite l'intention qui se trouve à la base de l'entreprise, pendant que l'image montre Picasso en train de dessiner — encore selon le procédé traditionnel, à ce moment-là — une tête ailée couronnée d'une colombe, image emblématique du genre « invocation aux muses » et autoportrait déguisé. Selon le texte dit par Clouzot, le film revêt le statut d'une expérience dont le but est de dévoiler un « mystère », celui des mécanismes cognitifs qui dirigent le génie créateur à l'œuvre. Ce travail est en même temps défini comme une « aventure périlleuse » et un « drame ».

La déclaration d'intention de Clouzot correspond parfaitement au programme de recherche de la discipline dite *Künstlerpsychologie*, la psychologie du génie artistique, qui a

croyait à la valeur du programme de cette discipline et, en tant que génie reconnu, se sentait responsable du progrès de la science et concevait son œuvre, aussi, comme matériau de travail pour les futures générations de chercheurs. A la date de lundi 6 décembre 1943 Brassai a enregistré les paroles suivantes de l'artiste :

Pourquoi croyez-vous que je date tout ce que je fais ? C'est qu'il ne suffit pas de connaître les œuvres d'un artiste. Il faut aussi savoir quand il les faisait, pourquoi, comment, dans quelle circonstance. Sans doute existera-t-il un jour une science, que l'on appellera peut-être « la science de l'homme », qui cherchera à pénétrer plus avant l'homme à travers l'homme créateur... Je pense souvent à cette science et je tiens à laisser à la postérité une documentation aussi complète que possible... Voici pourquoi je date tout ce que je fais...²

Dans ce qui suit, je tenterai d'esquisser une analyse critique de la productivité sémiotique du film de Clouzot, en confrontant mes propositions à la déclaration d'intention du prologue. D'une manière plus générale, j'étudierai le texte filmique sous la problématique suivante : à quoi peut servir le fait d'enregistrer et d'observer la genèse des œuvres d'art ?

L'ensemble du film de Clouzot — à l'exception du prologue et d'une séquence dont il sera question par la suite — est tourné avec une caméra fixe, dont le cadrage correspond au format de la feuille de papier ou, dans la seconde partie, de la toile sur laquelle Picasso peint. Tout le film de Clouzot/Picasso repose sur l'identification — illusoire, bien sûr — du support de travail du peintre avec l'écran de projection du film.

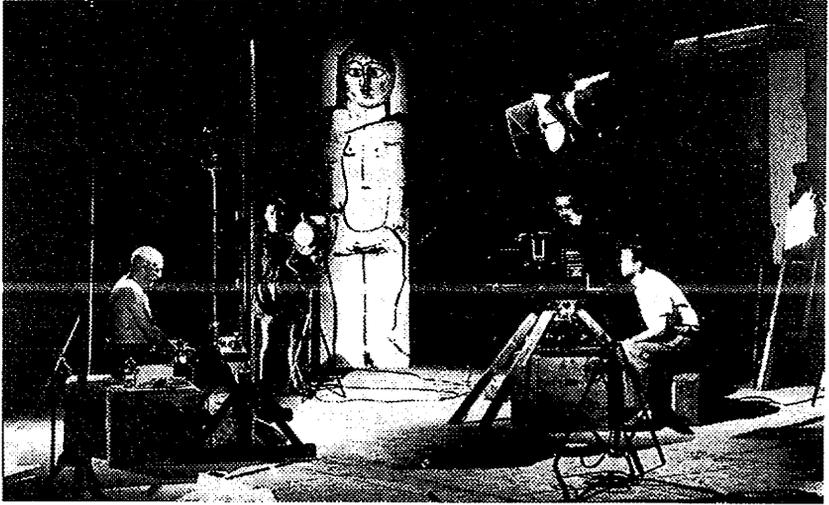
La première séquence montre le matériau filmique brut, sans élaboration ultérieure par un travail de montage : la pointe de feutre imprégnée d'encre se déplace en temps réel, accompagnée du seul grincement enregistré par la bande sonore. Pour le spectateur habitué aux genres du cinéma traditionnel, la structure narrative d'un tel segment paraît, à première vue, tout à fait insolite. Ce qu'on peut observer se manifeste sous la forme d'une errance parfaitement incompréhensible. Ni le lieu d'attaque, ni la

2 Brassai. (1964). *Conversations avec Picasso*. Paris : Gallimard, 123.

direction que prendra le trait en devenir ne sont prévisibles. Ce n'est qu'après un certain temps qu'un thème iconographique se révèle — « le peintre et son modèle », « nature morte » etc. — et que les traits, d'abord purs phénomènes plastiques, manifestent qu'ils sont le support d'une fonction mimétique au service de la figuration.

Ce n'est certes pas un hasard si le premier sujet qui se constitue ainsi sous l'œil du spectateur est celui, classique, du « peintre et son modèle » : nous assistons à la création d'un dessin qui raconte — du moins partiellement, j'y reviens — l'histoire de sa propre production. Selon une loi sémiotique élémentaire chaque procès, chaque « faire » oblige l'observateur à postuler une instance qui est à son origine, un sujet doté d'une compétence. Dans le cas que nous analysons, l'instance d'origine cachée — même si le spectateur est amené à la voir figurée dans le personnage dessiné du peintre devant son modèle féminin — apparaît comme une instance en quelque sorte « abstraite », dotée d'une compétence paradoxale, aussi puissante qu'indéterminée : au spectateur qui n'est jamais sûr de la direction dans laquelle la ligne qu'il observe en train de croître va s'infléchir, ni de l'endroit où va apparaître la prochaine ligne, cette instance, subsumée sous le nom propre « Picasso », apparaît comme un sujet doté d'un pouvoir artistique d'une souveraineté absolue. Ce pouvoir, puisqu'il se manifeste par un faire qui est toujours plastique avant d'être figuratif, c'est-à-dire mimétique, n'est pas un simple pouvoir de reproduction; il se caractérise — dans les limites de l'écran de papier où il se manifeste — comme une possibilité absolue de création, comparable, de par sa structure sémiotique, au seul pouvoir créateur divin.

Figure 1



Après trente minutes de projection le spectateur aura vu naître sous ses yeux sept dessins. L'instance créatrice cachée sera devenue, pour lui, une présence qu'il ressentira comme une compétence artistique sans limites. A ce moment, le metteur en scène lui permet — grâce à l'emploi d'une deuxième caméra — de jeter un coup d'œil « derrière les coulisses », pour ainsi dire.

La première prise de vue (fig. 1) montre l'ensemble du dispositif : à gauche, on voit le peintre, torse nu, assis devant l'écran de papier arrangé en chevalet; de l'autre côté — sur la même ligne horizontale — « l'œil » de la caméra lui fait face, avec Claude Renoir, le petit fils du peintre, au viseur. Debout, derrière la caméra se tient Clouzot et à gauche, quelque peu en retrait, on aperçoit le responsable de l'éclairage. Absent du plateau : Henri Colpi, celui qui fera des prouesses lors du montage du matériel filmique.

Figure 2



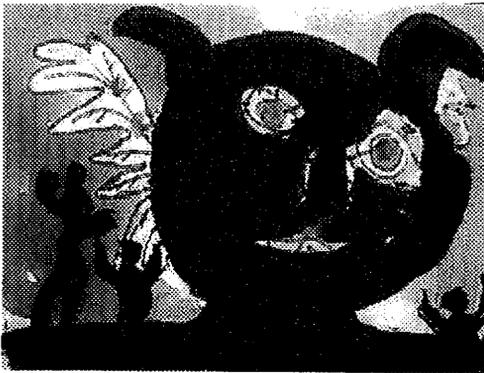
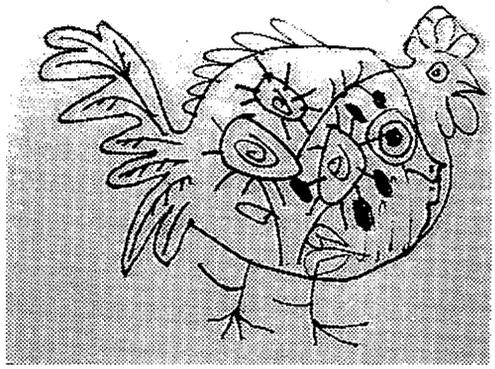
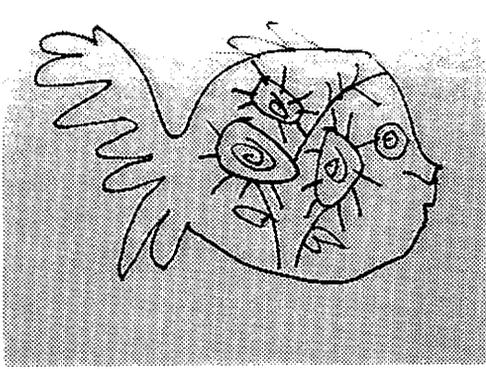
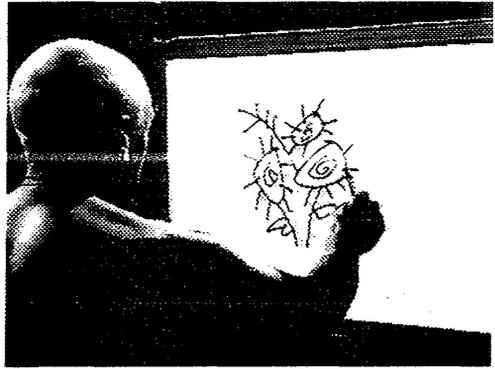
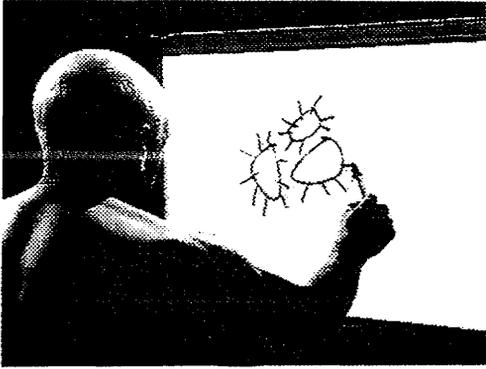
Le dispositif ressemble, à première vue, à celui de la fameuse gravure sur bois de Durer (fig. 2) représentant un peintre qui, à l'aide d'un écran quadrillé, tente de fixer sur une feuille de papier un nu féminin vu en raccourci. Mais les analogies entre les

deux dispositifs ne sont que superficielles et les différences l'emportent : contrairement à Durer Picasso travaille ici sans modèle. « La femme » est pourtant présente : elle domine sur un tableau haut dressé peint par Picasso lui-même, telle une idole archaïque géante, l'ensemble du dispositif.

La séquence dans laquelle Clouzot dévoile les mécanismes du jeu, tout en montrant Picasso qui produit un autre dessin, obéit à une dramaturgie aussi raffinée qu'efficace. L'exécution du dessin est conçue par le metteur en scène comme une course contre la montre. Le peintre se voit assigné, à cause du peu de pellicule disponible, un temps limité, déterminé à l'avance. (Je laisserai de côté dans mon analyse les phénomènes de l'articulation discursive du récit filmique qui mènent à la production du suspense; je me limite au seul faire du peintre, c'est-à-dire à sa représentation par le texte filmique.)

Il est clair, d'emblée, que la caméra ne surprend pas ici l'artiste en train de produire un dessin comme il le ferait dans son atelier. Ce que Picasso dessine n'est pas une image, mais une suite d'images, un récit de métamorphoses, produit exprès devant la caméra et en vue de l'effet escompté sur le public. Je vais tenter de récapituler les grandes étapes de ce récit de métamorphoses : d'abord on voit apparaître des figures rayonnantes semblables à des protozoaires, analogues aux fameuses têtes pourvues de pieds de la première phase du dessin d'enfant (fig. 3); grâce à l'adjonction de quelques traits figurant des tiges et des feuilles l'assemblage des êtres primitifs est ensuite transformé en un ensemble organisé, un bouquet de fleurs (fig. 4); enfermé dans le contour d'un poisson énorme, les fleurs changent de statut pour devenir le dessin ornemental de l'animal (fig. 5); par l'adjonction de quelques traits, le « poisson » se mue en « coq » (fig. 6).

Figures 3 à 8



Le récit de métamorphoses que Picasso raconte est évidemment l'histoire de la *création du monde* corrigée par un certain darwinisme vulgaire, et conçue comme une ascension continue de l'unicellulaire primitif à l'animal évolué. Arrivé au stade du « coq », le récit de création est interrompu. Le peintre prépare de nouvelles encres et, quand il recommence, il travaille dans un nouveau registre plastique : au lieu de dessiner au trait noir, il peint en couleurs en se servant de larges brosses. La césure, qui coïncide avec le passage à un mode d'expression artistique plus « évolué » (passage du *dessin* à la *peinture*), marque en même temps le passage du monde *animal* au monde *humain*, voire *divin*. Car, à la place de la figure d'homme qu'on aurait attendu, on voit apparaître une tête de faune cornu, autour duquel se groupent, finalement, de petits être humains qui vont l'acclamer (fig.7).

L'histoire de la création que Picasso raconte dans ce récit en images doit sans doute être considérée comme une représentation métaphorique du faire artistique, plus précisément comme une autocélébration du peintre Picasso en tant qu'instance créatrice souveraine semblable au créateur divin. Picasso a complété la séquence biologique ascendante « unicellulaire—plante—animal aquatique—oiseau » par une image de lui-même : le demi-dieu méditerranéen en tant qu'incarnation d'une puissance créatrice inépuisable. Cette interprétation réflexive du récit de métamorphoses que je propose ici est suggérée aussi par la structure discursive du film : à l'aide d'un procédé de montage parallèle, Clouzot établit une équivalence sémantique entre la tête de faune et le visage de Picasso, duquel la caméra se rapproche progressivement jusqu'à ce que la face du peintre remplisse l'écran; l'image est composée de la même manière que celle de la tête de faune, les yeux, immenses, en biais aussi (fig. 8). L'artiste apparaît ainsi non seulement comme un créateur semblable au créateur divin, mais également comme le couronnement, en quelque sorte, de la création, comme un être complexe qui, sous la figure mythique du faune, résume les traits sémantiques /animal/, /humain/ et /divin/.³

La métamorphose d'images inventée par Picasso est une mise en discours particulièrement efficace, puisque réflexive, du

3 Je remercie mon collègue Peter Fröhlicher de l'Université de Constance de m'avoir suggéré cette interprétation.

vieux mythe de l'artiste démiurge. Il me semble cependant qu'il s'agit en même temps d'un commentaire ironique sur ce même mytheme. L'esprit de l'œuvre ne me paraît pas éloigné de cet aphorisme, souvent cité, dans lequel Picasso ironise sur la mise en parallèle de l'artiste et du Dieu créateur en inversant le rapport usuel entre comparant et comparé : « Dieu est un artiste comme les autres. Il a inventé la girafe, l'éléphant, le chat. Mais il n'a pas de style, il expérimente ». Mais c'est surtout par la suite que le film *Le Mystère Picasso* nous avertit qu'il faut bien se garder de prendre trop au sérieux l'autoreprésentation artistique de Picasso et son interprétation par Clouzot telles que nous les proposons les quarante premières minutes du film. Dans la seconde partie Picasso et Clouzot changent, en effet, tous les deux de méthode de travail. L'emploi d'une nouvelle technique picturale et d'une nouvelle démarche cinématographique mènent à une représentation toute différente du procès de création artistique, ce qui, en retour, provoque chez le spectateur une représentation nouvelle de la compétence du sujet créateur.

La seconde partie du film *Le Mystère Picasso* a été tournée entièrement en couleurs et en cinémascope. Au lieu de peindre sur l'écran de papier opaque, Picasso a travaillé, selon sa manière habituelle, à l'huile sur une toile dont le format correspondait au format cinémascope. Clouzot a de nouveau filmé avec caméra fixe, mais en quelque sorte « en accéléré ». A chaque fois que le peintre s'éloignait de son chevalet, il a laissé la caméra tourner quelques secondes. Montrée à la suite, la succession des différents stades donne de nouveau l'impression d'une genèse spontanée et autonome de l'image.

Ainsi, chacune des deux parties du film met en jeu un concept différent du rapport espace/temps. Si, dans la première partie, l'image naît presque exclusivement de traits noirs, qui en se développant dans l'espace l'occupent pour toujours, dans la seconde partie, l'image se fait surtout par couches qui se superposent. Rien donc de ce qui est posé n'est définitif; tout peut à tout moment se transformer, être surpeint, effacé ou caché par un papier collé qui servira de support à de nouvelles couches de couleurs.

Chacune des deux parties du film relève également d'une logique narrative différente. Puisque, dans la première, chaque trait tiré sera conservé pour toujours, il devient *per se* un élément fonctionnel en vue d'un tout de signification que le spectateur a

la tâche de découvrir. Le *lieu*, par contre, où le prochain trait va être posé et la *direction* dans laquelle il va être infléchi sont inconnus. On a, au fond, affaire à la structure narrative du policier : le peintre — dont le rôle équivaut à celui du criminel — agit selon un plan prémédité, le spectateur ne devine son plan qu'au moment même où il le met à l'exécution, en maître absolu de ses moyens.

Toute autre est la structure narrative de la seconde partie du film. Il est vrai que le thème général de chaque toile paraît, ici également, fixé d'emblée et que le spectateur est capable de le deviner après un certain temps : « nu couché en train de lire », « scène de plage », plusieurs exemplaires de « courses de taureaux ». L'acte de peindre cependant apparaît, lui aussi, comme un combat où le peintre se bat avec et contre les moyens artistiques sur lesquels il n'exerce pas toujours le contrôle qu'il voudrait. Le spectateur essaie de reconstruire, à partir des retournements imprévus qu'il observe, le jugement esthétique, élément de la compétence artistique qui dirige l'artiste dans son faire tâtonnant. Il n'y réussit guère. Le peintre efface souvent ce qu'il aime, le remplace par une solution que le spectateur considère comme inférieure.

« La plage de Garoupe » que Clouzot a mise comme point culminant dramatique à la fin de son film est, de par le procédé de production, particulièrement caractéristique de la deuxième partie. Mais le choix du thème en soi est déjà intéressant. La « scène de plage » qui désigne un arrangement d'acteurs dont les rapports mutuels ne sont préétablis par aucune logique de l'action, permet au peintre de créer une composition de figures humaines commandée par des choix purement picturaux. Par ce fait, le procès artistique reste, potentiellement, totalement ouvert : la position des figures à l'intérieur de la composition peut varier à l'infini sans porter atteinte à l'identité du thème.

Dans le film, la première version de la « Plage de Garoupe » reste, en effet, ouverte et l'œuvre sera, après des changements innombrables, considérée comme ratée et abandonnée (fig. 9). (Je ne prends en considération, dans mon analyse, ni le commentaire dit par Picasso, ni la musique de Georges Auric, qui tentent, tous les deux, de doter le procès de production d'un sens linéaire.)

Peintre et metteur en scène n'ont, cependant, pas osé terminer le film sur une fin qui, somme toute, n'en est pas une. Picasso se

prépare — « maintenant où je sais où j'en suis », comme il dit — à peindre une nouvelle fois le thème de la « Plage de Garoupe ». Mais il le fait, en l'occurrence, d'après la méthode qu'il avait pratiquée dans la première partie du film : Tout est déterminé à l'avance et la toile est conduite, d'un trait et sans la moindre hésitation, à son achèvement. Il en résulte une peinture anodine, de caractère ouvertement décoratif dans laquelle l'ensemble de figures linéaires, développées dans la séquence précédente, est posé sur de grands aplats de couleurs pures. La musique de fanfare triomphale de Georges Auric semble complètement inadéquate au caractère de l'image qu'elle accompagne (fig. 10).

Figure 9

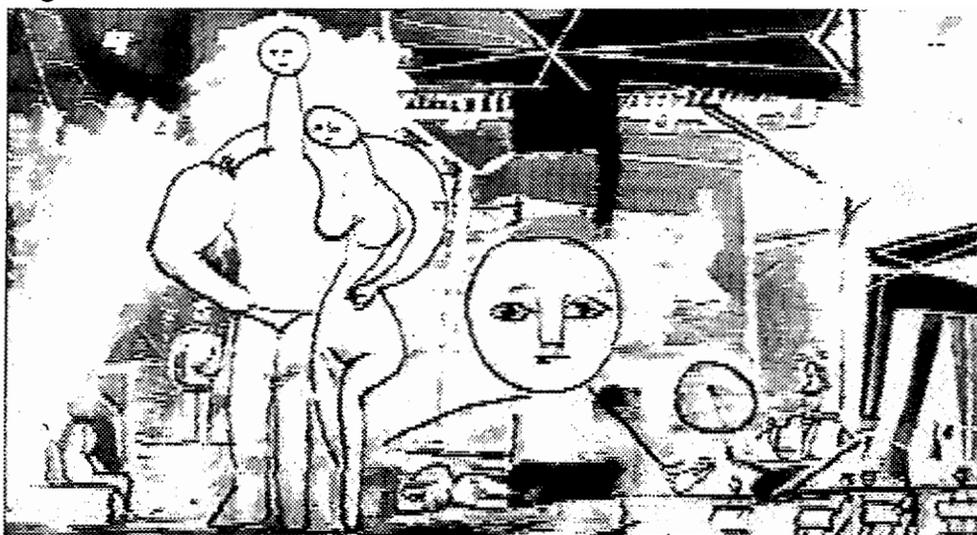
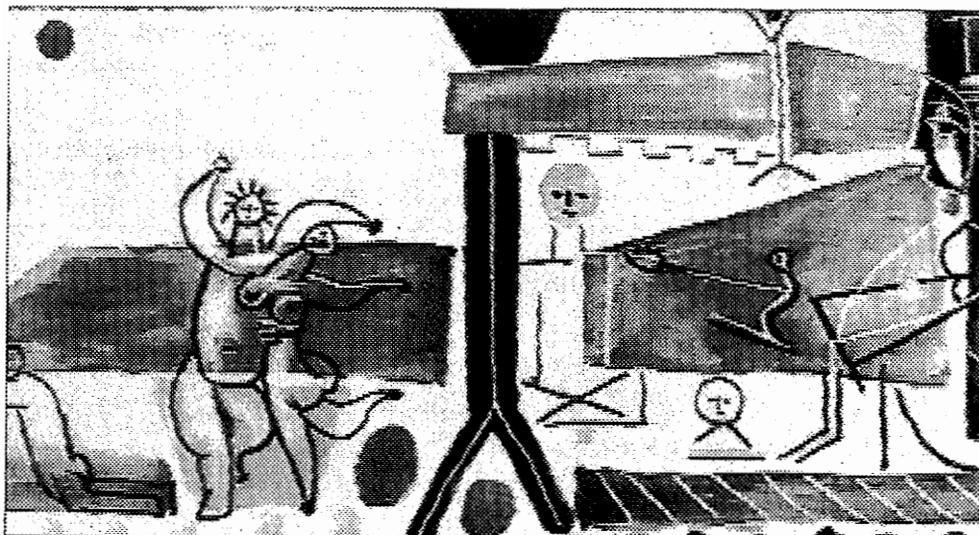


Figure 10



Le film *Le Mystère Picasso* de Georges-Henri Clouzot ne saurait, bien évidemment, dévoiler le mystère de la personnalité créatrice du peintre, et le spectateur n'apprend pas vraiment comment naissent les tableaux de Picasso. La représentation et la mise en scène du procès artistique à l'aide du film se révèlent, avant tout, comme des moyens particulièrement efficaces de constituer la figure de l'auteur. Le spectateur se voit obligé, pendant qu'il suit la genèse de l'image, de reconstruire la compétence de l'instance qui se cache derrière les lignes qui se forment, derrière les couches de coloris qui se superposent. Ce qui rend le film de Clouzot particulièrement intéressant et riche d'enseignements c'est le fait que le spectateur n'est pas en mesure de reconstruire la compétence d'un sujet, artiste, cohérent qui pourrait être responsable de l'ensemble de la production artistique enregistrée. Dans les deux parties du film, deux conceptions profondément différentes et du faire artistique et du peintre s'affrontent : une *première* selon laquelle l'artiste, sujet créateur souverain, semble dominer complètement les moyens du langage pictural pour les mettre au service d'un plan prémédité, et une *deuxième* selon laquelle la production des œuvres apparaît comme un combat interminable du sujet créateur avec les moyens de sa création, combat dans lequel le sujet succombe aussi souvent qu'il y remporte la victoire.

A la fin du film, Picasso appose sa signature non pas sur la dernière toile, mais sur une toile blanche qui devient ou redevient l'écran de projection cinématographique. Par ce geste, Picasso reconnaît et assume le film comme une de ses œuvres. Mais, à travers la signature finale, le peintre dit plus : il déclare se reconnaître dans la double image paradoxale qu'il a créée de lui-même comme créateur en se faisant filmer en train de peindre des images⁴.

© Felix Thürlemann 1992

4 Cette analyse a été publiée une première fois en langue allemande in : Ingold, F.Ph. et Wunderlich, W. (1992). *Fragen nach dem Autor*. Konstanz : Universitätsverlag. Les illustrations sont tirées de la version vidéo du film diffusée par la maison d'édition DuMont, Cologne. Je remercie Catherine Geninasca de son aide lors de la rédaction du texte français.

Le Couloir, la strate, le labyrinthe et le tableau

L'espace et l'observateur

dans *Passion* de J.-L. Godard

Jacques Fontanille
Université de Limoges

0. INTRODUCTION

Le « couloir », la « strate », le « labyrinthe » et le « tableau » sont les quatre formes principales de l'espace en profondeur dans *Passion*, de J.-L. Godard. Leur identification commence par une étude de la profondeur de champ et des différentes formes qu'elle prend dans ce film; mais elle débouche très vite sur celle de leur fonction esthétique, et des valeurs qui sous-tendent cette esthétique.

Dans sa définition technique, la profondeur de champ est la portion d'espace qui bénéficie de la « mise au point », c'est-à-dire, en tant qu'effet visuel, l'« épaisseur » de la tranche d'espace photographié qui apparaît nette à l'écran.

D'un point de vue plastique, il est vrai, le « net » et le « flou » participent, en tant que catégories de l'expression, à l'effet de profondeur, mais ils sont loin d'être les seuls : la distance, les obstructions, les proportions, les modalités de l'alignement, entre autres, y concourent aussi. On voit que, dès qu'on aborde la question d'un point de vue sémiotique, la définition technique apparaît singulièrement restrictive. La profondeur, comme effet de sens, est une catégorie relevant du contenu, dont il faut chercher les modes d'expression, mais sans oublier que l'un et l'autre — contenu et expression — sont ici articulés ensemble au sein d'une instance perceptive.

Mais, du même coup, si elle est une catégorie du contenu, la profondeur est soumise à des conditions particulières et prise dans les articulations propres au plan du contenu dans son en-

tier. Même formulée en termes perceptifs, la catégorie de la perception est toujours, entre autres, le résultat d'une interaction entre le sujet percevant et l'espace perçu; la première condition serait donc énonciative : le sujet percevant est un avatar du sujet d'énonciation, inscrit sur un parcours cognitif particulier; il n'est pas le tout du sujet (des sujets ?) d'énonciation, mais il en est une émanation — ou un fondement, selon le point de vue que l'on adopte.

L'effet de profondeur aurait donc pour condition, comme nous le proposons naguère¹, *la mise en commun des espaces d'énoncé et d'énonciation*, c'est-à-dire, de fait, un embrayage généralisé qui rend pensable les conjonctions/disjonctions entre, d'une part, les actants délégués par l'énonciation (en l'occurrence, ici même : le sujet percevant) et, d'autre, part, les actants de l'énoncé. De fait, la profondeur qui nous occupe ici ne peut être elle-même conçue qu'en référence à la position présumée du sujet percevant, position qui détermine le degré zéro de l'évaluation de la profondeur.

Mais par ailleurs, l'effet de profondeur étant installé dans l'énoncé, il n'est pas obligatoirement référé de manière explicite à un sujet d'énonciation. Tout comme en langue le « devant » et le « derrière » peuvent être soit propres à un objet orienté, soit déterminés par la position d'un observateur extérieur à cet objet, la profondeur elle-même, dans la film ou le tableau, peut apparaître soit comme une propriété intrinsèque de l'espace perçu, soit comme le résultat d'une modalisation cognitive de cet espace par l'observateur. Dans le premier cas, en langue comme en discours, un « observateur délégué » est affecté en propre à l'objet ou à l'espace énoncé pour les orienter, indépendamment de l'*hic et nunc* de l'énonciation; dans le deuxième cas, cette propriété n'appartient qu'à l'instance d'énonciation particulière du discours.

Ces prémisses étant posées, il apparaît clair que, d'une manière ou d'une autre, le sujet du discours, celui qui porte les valeurs et se construit en même temps que l'instance de discours, doit, au sens propre comme au sens figuré, prendre position par rapport à l'effet de profondeur : l'assumer ou ne pas l'assumer, le subir ou le

¹ Dans J. Fontanille. (1990). *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*. Paris : Hachette, première et deuxième parties.

construire, telle est la question ! Faire croire qu'il appartient en propre à l'objet, faire croire qu'il résulte du travail d'appropriation cognitive du sujet : voilà l'alternative. C'est dire que, dès qu'on cherche à dépasser la notion bien intuitive et trop floue de « positionnement » du sujet discursif, on s'aperçoit que la forme sémiotique de la profondeur n'est étrangère ni aux modalisations qui parcourent l'énoncé, ni aux valeurs véhiculées par le discours : elle est même le nom qui recouvre, en fait, certains dispositifs modaux et axiologiques. C'est ce que nous voudrions montrer ici.

1. QUELQUES PRECURSEURS

Dans *L'image temps*², G. Deleuze note la présence, chez Orson Welles, de deux types de profondeur de champ, c'est-à-dire de deux manières de rendre visible une certaine portion de l'espace située dans l'axe du regard. Il s'agit, selon l'auteur, de deux formes d'espace parfaitement distinctes : l'espace « creusé », en partie grâce au grand angulaire, et l'espace « stratifié », comportant plusieurs « tranches » distinctes et juxtaposées, perpendiculairement à l'axe du regard. Dans ce dernier cas, on remarque, en particulier dans l'inévitable *Citizen Kane*, plusieurs sources lumineuses, disposées le plus souvent à hauteur de chaque strate, de manière à en identifier clairement la position.

Cette distinction n'a, de fait, rien de très original. Souvenons-nous par exemple de ce qu'écrivait H. Wölflin dans *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*³ :

... il se trouve qu'au XVI^{ème} siècle, à l'époque même où l'art a possédé tous les moyens de représenter l'espace, il a adopté le principe de l'enchaînement des formes sur un même plan; puis, ce principe a été abandonné au siècle suivant en faveur d'une évidente composition en profondeur. D'une part, on voue toute son attention aux plans, qui s'offrent au regard comme des tranches successives, pa-

² Gilles Deleuze. (1985). *Cinéma 2, L'image-temps*. Paris : Editions de Minuit, pp. 140—151.

³ H. Wölflin. (rééd. 1989). *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*. Brionne : Gérard Monfort éditeur, p. 83. Evoqué en note par G. Deleuze, à titre de simple référence.

rallèles au devant de la scène; d'autre part, on vise à dérober à la vue ces plans, à les dévaloriser, à les rendre inapparents, pendant qu'on accentue tout ce qui relie le premier et l'arrière plan du tableau; il en résulte que le spectateur est attiré par ces liaisons en profondeur.

Si on en croit Wölflin, les deux formes d'espace en profondeur repérées par G. Deleuze chez O. Welles ont l'âge de la peinture moderne, celui même, plus précisément, de l'invention du « classicisme » et du « baroque ».

Poursuivant son analyse, Wölflin commente d'un côté le « principe de la division de l'image en tranches parallèles », caractérisées par l'indépendance spatiale des plans entre eux, y compris quand les personnages ou les objets qui sont représentés appartiennent, thématiquement parlant, à la même scène, et de l'autre côté, le « principe de la ligne en profondeur », qui permet au regard de pénétrer sans obstacle jusqu'à l'arrière-plan, où est disposé en général un centre lumineux destiné à attirer le regard.

Ainsi s'opposent Palma Vecchio et Le Tintoret, Vermeer et Thierry Bouts, Raphaël et Vélasquez, etc. L'auteur insiste plus particulièrement sur le fait qu'il s'agit chez ces différents peintres de deux partis pris décoratifs, de deux manières de concevoir la profondeur en deux styles différents, manifestant en somme deux conceptions différentes de la beauté. Peu importe, s'agissant du cinéma, de savoir que ces deux esthétiques sont, pour Wölflin, respectivement l'esthétique classique et l'esthétique baroque; en revanche, il importe ici beaucoup que, dans l'histoire de la peinture (et des arts plastiques en général), dont *Passion* visite ostensiblement quelques domaines, le choix entre les différentes formes de la profondeur soit déjà un choix axiologique et esthétique.

2. LES QUATRE FORMES DE L'ESPACE DANS PASSION

Chez Godard, la profondeur est perçue grâce à la disposition des objets dans l'espace, grâce à l'ordonnancement des sources et des rayonnements lumineux, grâce, enfin et surtout, au mouvement, à sa vitesse et à sa direction. Sans entrer dans le détail immédiatement, on peut tout de même distinguer dès maintenant, à titre d'inventaire préalable, cinq types d'espaces au moins; la simple

vision du film, pour peu qu'elle soit attentive, les décèle, tant ils sont récurrents pour la plupart, marqués et distincts les uns des autres :

- a) L'espace « *en couloir* » (la « trouée ») est une forme en profondeur qui dessine un chemin unique dans l'espace, coïncidant avec une zone étroite ayant pour axe la direction du regard.
- b) L'espace « *en strates* » dessine des chemins transversaux, perpendiculaires à la direction du regard; une strate n'est jamais seule : pour produire l'effet de profondeur, il en faut au moins deux, et on en compte souvent trois ou plus.
- c) Le « *labyrinthe* » dessine des chemins en tous sens, présentant des intersections, des contournements et des bifurcations apparemment aléatoires.
- d) L'espace « *comblé* » (que nous appellerons aussi le « *tableau* » pour des raisons qui s'éclaireront ultérieurement) dessine, à l'intérieur d'une clôture, des chemins libres, mais ayant la forme d'une boucle, et il n'offre qu'un seul passage, pour l'entrée et la sortie.
- e) L'espace « *vacant* » ne comporte aucune structure repérable, sauf celle, parfois, des fuyantes géométriques de la perspective. Il est en quelque sorte l'envers du précédent : quand toutes les formes de profondeur se rassemblent et se synthétisent dans le « *tableau* », l'espace environnant est désespérément vide de toute forme.

Il n'y aurait donc en fait que quatre grands types de profondeur, la quatrième se présentant en quelque sorte à la fois sous une forme positive et sous une forme négative, comme si l'expression de la totalité, dont il est porteur, comportait une alternative : soit le plein, soit le vide.

Le propre de ces formes d'espace est de n'être pas seulement « décoratives », pour reprendre un mot de Wölflin. Elles caractérisent une recherche esthétique, certes, mais l'esthétique est tout autre chose que la décoration; entre les deux il y a toute l'épaisseur des valeurs. Dans *Passion*, les valeurs sont investies dans les formes spatiales par un moyen très simple : chaque type d'espace entre en relation avec des thématiques, des modalisations, des fonctions narratives et des passions qui lui sont spécifiques. Un long détour est donc ici nécessaire, à la fois pour caractériser plastiquement chacune de ces formes, mais aussi pour établir les différents investissements sémantiques et syntaxiques qu'elle reçoit.

Chaque forme de profondeur sera étudiée systématiquement en quatre rubriques successives, soit :

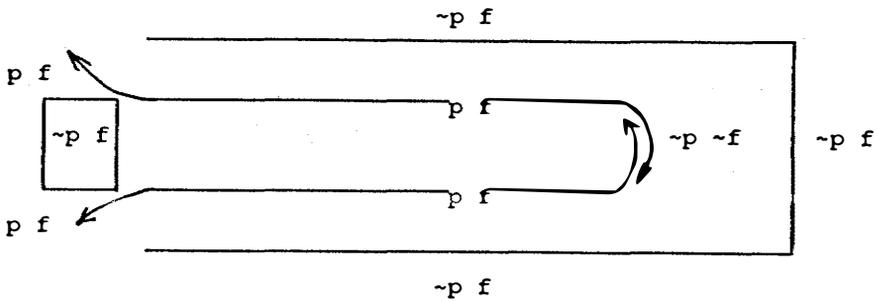
- a) la définition technique du plan et la caractérisation modale des mouvements et de la circulation du savoir;
- b) les exemples représentatifs dans *Passion*;
- c) les variantes formelles des motifs constitutifs du type;
- d) les thématiques, le sémantisme et la fonction narrative investies dans le type.

Il s'agit, en effet, à partir de la caractérisation topologique et modale de chaque type, établie du point de vue de l'observation du plan, d'établir si le type accueille de préférence telle situation, telle valeur, telle épreuve, de sorte que, la forme de l'espace recevant ainsi une axiologie, on puisse examiner ensuite à quelle(s) condition(s) le choix de style peut devenir un choix esthétique à part entière.

3. L'ESPACE « EN COULOIR »

Face à ce type d'espace, la caméra est fixe, les actants se déplacent exclusivement dans l'axe, et ne peuvent sortir du champ que du côté de l'observateur, à gauche et à droite. En revanche, l'observateur saisit la scène dans toute sa profondeur, grâce, en général, à un « puits » de lumière placé au fond du champ, et à quelques autres sources de lumière qui jalonnent la « trouée » dans l'axe.

Cet ensemble de contraintes et de conditions procurent au « couloir » une forme modale remarquablement homogène : partout où les acteurs peuvent se déplacer, l'observateur peut voir; là où les acteurs doivent se tenir ou changer de direction, l'observateur ne peut pas ne pas voir, à cause du « puits » de lumière; enfin, tout ce qui arrête le regard est aussi un obstacle au mouvement. Ce dispositif modal et topologique peut être représenté de la manière suivante :



Les exemples de plans ainsi construits sont nombreux dans *Passion*; en voici quelques uns :

- Plan 6⁴ : Michel et Hannah sont dans leur appartement; visuellement transformé en couloir; la lumière du fond est celle d'une baie vitrée; deux lampes allumées jalonnent la trouée; Hannah se déplace dans l'axe et sort à droite de la caméra.
- Plan 12 : Détail du premier tableau vivant : entre deux personnages placés au premier plan, une jeune femme apparaît dans une trouée de lumière.
- Plan 57 : Un couple fait l'amour (?) debout, dans l'axe, dans un autre appartement « couloir ».
- Plan 68 : Des ouvrières empêchent la voiture d'avancer dans la cour de l'usine. Le mouvement (retenu) de la voiture, comme la poussée exercée par le groupe d'ouvrières adoptent la direction du regard, et les bords du « couloir » sont délimités par les murs de l'usine.

Les variantes les plus intéressantes concernent les diverses manifestations des contraintes modales. Les obstacles latéraux peuvent être des murs, des balustrades, des alignements d'objets. Le parcours dans l'axe peut être éventuellement interrompu par des obstacles secondaires qui le rendent discontinu : une fenêtre qui sépare deux acteurs, un à l'intérieur, l'autre à l'extérieur; la jambe de Jerzy, étendue en travers, qui empêche Hannah d'arriver jusqu'à la caméra; ou encore une voiture, qui interrompt la course d'Hannah sortant d'une serre. Enfin, la trouée lumineuse du fond peut être remplacée par une vidéo allumée — quand Jerzy et Hannah visionnent des bouts d'essais dans un appartement.

⁴ Le découpage et la numérotation des plans nous sont propres.

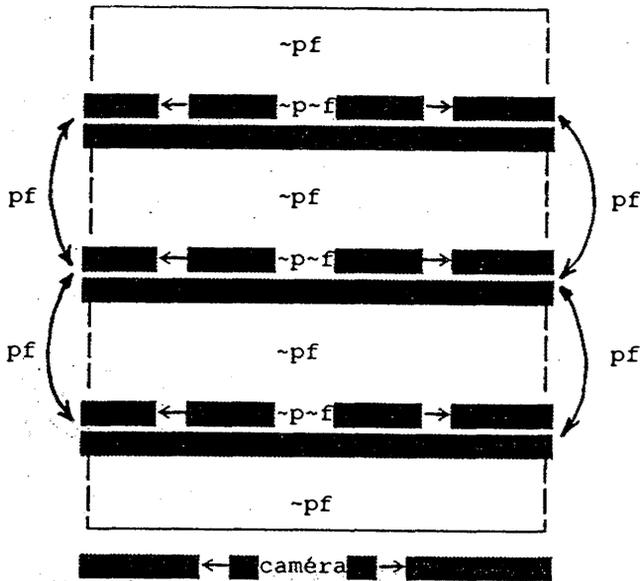
Tous les plans construits sur ce modèle correspondent à des rapports de force et de domination : patron/ouvrières, mari/femme, amant/maîtresse, réalisateur/employée (recoupant presque toujours, par ailleurs, le clivage homme/femme). Dans le cas où le plan lui-même n'explique pas directement le rapport de forces, la relation entre les acteurs est déjà établie par ailleurs comme une relation de domination, et il en résulte que le « plan-couloir » devient le signifiant plastique, dans tous les cas, de la relation de domination. Cette domination s'exprime concrètement, en outre, sous forme de menaces, d'injonctions, de prescriptions et de manipulations diverses, dans les thématiques amoureuse, économique ou artistique. Enfin, ce type de plan exploite systématiquement l'axe du regard pour y inscrire la direction du mouvement, potentiel ou réel, qui résulte de l'antagonisme des forces en présence (fuites, poursuites, contraintes physiques, etc.).

La modalisation cognitive et perceptive de l'espace jouerait en quelque sorte le rôle du plan de l'expression à l'égard de la modalisation narrative du faire des acteurs. Aussi l'espace « en couloir » ne peut-il donner lieu à aucune esthésie, la fusion entre le sujet percevant et l'espace perçu étant interdite, dans la mesure où le corps de l'acteur percevant est lui aussi pris dans les rapports de force : présumé par les parcours des personnages qui l'évitent en sortant du champ à sa droite ou à sa gauche, ce corps est virtuellement installé dans l'espace, mais toute actualisation lui est interdite, en particulier dans l'axe de son regard, là où l'espace est apparemment accessible. Ce qui confirme que c'est bien l'alignement dans l'axe qui est porteur, aussi bien pour l'énoncé que pour l'énonciation, de la relation modale que nous avons qualifiée de « rapport de forces »; et, tout comme l'harmonie est impossible dans la scène représentée, elle est de même interdite entre le sujet percevant et l'espace perçu.

4. L'ESPACE EN STRATES

La caméra est fixe, ou en travelling latéral ou arrière, et l'ensemble des déplacements dans le plan restent perpendiculaires à l'axe du regard. Des sources de lumière, des alignements transversaux d'objets divers servent de repères aux différents strates, dessinant une sorte de jeu d'intervalles. Pour changer de strates, les person-

nages doivent sortir du champ à gauche ou à droite. En reculant, la caméra peut découvrir d'autres strates, mais elle ne peut pas avancer pour s'installer dans une strate déjà apparue. Cela signifie par conséquent que la caméra ne peut pas entrer dans l'espace stratifié une fois qu'il est mis en place. Cet ensemble de contraintes peut être représenté de la manière suivante :

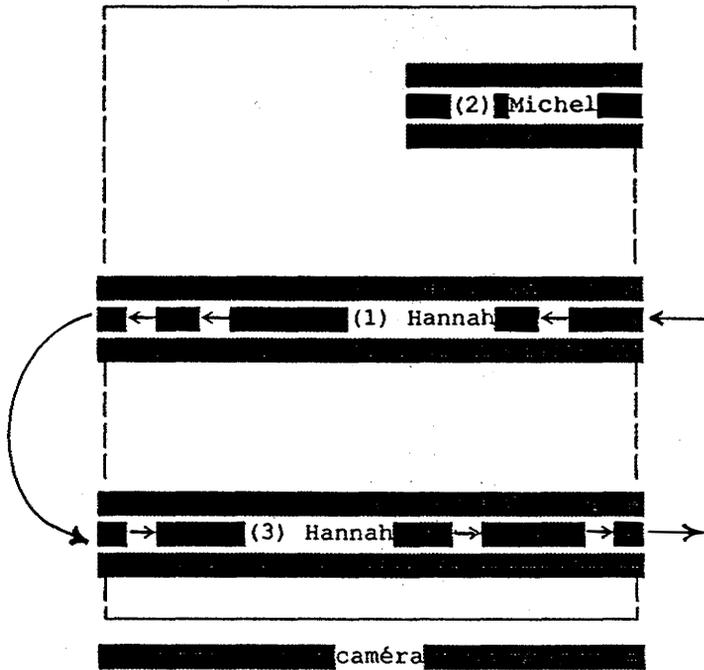


Les exemples de ce type de profondeur sont moins nombreux que pour le type « en couloir », mais fortement caractéristiques. On en retiendra seulement trois.

- Plan 18 : la boule de feu du soleil est vue à travers les arbres, au cours d'un déplacement rapide de la droite vers la gauche (en automobile ? en vélo ?). C'est le déplacement même de l'observateur, mouvement relatif à la fois aux arbres et à la source lumineuse placée, en quelque sorte « à l'infini », qui dispose les arbres en « strates » : les arbres les plus proches de l'observateur sont les plus rapides dans leur mouvement apparent et les plus éloignés, les plus lents; et ce sont bien les différences de vitesse relative qui définissent ici les strates, parallèles au déplacement supposé de la caméra.
- Plans 42 à 49 (sauf plan 45, plan de coupe) : il s'agit d'un tableau vivant, rassemblant lui-même plusieurs « citations picturales », et entièrement constitué de strates. La caméra se déplace latéralement, ou recule pour faire apparaître de nouvelles strates; chaque strate est actualisée par un déplacement

de personnage, par un éclairage spécifique, par un geste transversal, ces trois marqueurs pouvant être cumulés.

- Plan 86 : Hannah se promène dans une serre, guettée par Michel qui se cache au fond. Au départ, la serre se présente comme encombrée par une masse indistincte de verdure : c'est l'apparition et le déplacement des personnages qui y dessine peu à peu des strates étanches les unes aux autres : Hannah découpe une strate médiane, Michel apparaît en arrière-plan, et Hannah, pour finir, étant sortie de sa strate par la gauche, réapparaît dans le champ par la gauche, sur une nouvelle strate, plus proche de la caméra. Le plan et la stratification progressive peuvent être représentés ainsi :



Les variantes tiennent surtout à la manière dont l'espace se stratifie sous les yeux de l'observateur. Le fait le plus remarquable, en l'occurrence, est que l'espace stratifié, globalement stable quant à son organisation modale et topologique, est toujours susceptible d'une expansion vers l'arrière ou vers l'avant : à l'arrière-plan, un mouvement, une apparition dessinent une nouvelle strate; à l'avant, en reculant, la caméra en découvre d'autres encore.

L'espace « en strates » se différencierait donc ici de l'espace « en couloir » par un trait de quantification; celui-ci, unifié et homogène, ne peut être, à la rigueur, que dédoublé par une vidéo allumée au fond de la perspective; celui-là, multiple et réunissant des zones hétérogènes, peut s'étendre, strate après strate, par addition d'une seule à la fois.

On rencontre même — et ce sera une des causes de la déstabilisation des espaces « en couloir » — des effets de «strate additionnelle» dans des perspectives antérieurement homogènes. Par exemple, lors de la réunion des ouvrières chez Isabelle (plan 28), deux sources de lumière jalonnent la perspective : une lampe allumée dans la cuisine, au fond, une autre au-dessus de la table, dans la salle à manger, plus près de la caméra; déjà la division des espaces (deux pièces communiquant par une ouverture disposée perpendiculairement à l'axe) ainsi que le non-alignement des repères lumineux par rapport à ce même axe, combinent potentiellement les deux formes d'espace. Mais une troisième source de lumière (un briquet) s'allume tout près de la caméra, signalant ainsi une troisième zone occupée. C'est alors que se trouvent actualisées, dans un plan qui avait commencé comme un plan « en couloir », avec des déplacements dans l'axe, trois strates distinctes, occupées par des groupes de personnages différents : les personnages restés dans la cuisine, prêts à quitter les lieux; Isabelle et son grand-père, assis à la table; les autres ouvrières, enfin, rassemblées dans le salon, attendant qu'Isabelle les rejoignent.

Pour la plupart d'entre eux, les espaces « en strates » sont ceux consacrés aux « tableaux vivants ». La thématique est donc le plus souvent picturale, et, d'emblée, elle se trouve soumise à une difficulté d'ordre esthétique. En effet, l'« étanchéité » des strates, qui augmentent l'hétérogénéité de l'ensemble, interdit de mettre en communication, ou même seulement en résonance, les différentes parties du tableau; ainsi dans le premier tableau vivant, celui où la voix off de Jerzy nous apprend que « c'est la lumière qui ne va pas » (plan 17), la composition picturale est prise dans une alternative indépassable : ou bien la lumière concentrée sur la jeune fille détermine une trouée qui, constituée en unité intégrale, contredit l'homogénéité d'ensemble de la composition, ou bien, dès que la jeune femme se met à bouger, elle dessine au second plan une nouvelle strate, sans rapport avec le premier plan. L'autonomie des strates est en quelque sorte « expérimentée » en temps réel, par permutation, puisque les apparitions/disparitions

de la jeune femme n'affectent en rien le premier plan, mais compromettent par leur indépendance même l'équilibre du tout.

En outre, dans le mouvement d'expansion « feuilletée » qu'on obtient par addition de strates successives, les citations picturales s'ajoutent les unes aux autres, sur des strates distinctes du même tableau vivant, confortant l'effet d'autonomie et l'absence de communication entre les strates : des assemblages disparates se font et se défont sous nos yeux, en une quête vaine... d'on ne sait trop quoi.

Ces quelques observations inclinent à penser que l'organisation modale et topologique des strates engendre en quelque sorte une valeur modale et quantitative globale caractéristique de ce type d'espace : l'autonomie des parties. Dès lors il n'est pas étonnant qu'elle soit aussi exploitée pour manifester, le cas échéant, et sur un tout autre plan qu'esthétique, l'affirmation d'indépendance des personnages. Lors de la scène qui se déroule dans la serre, entre Michel et Hannah, (plan 86), l'autonomie des strates où se trouvent les deux personnages permet à la jeune femme de s'échapper librement du plan (en dansant!), Michel étant en quelque sorte « bloqué » dans la strate du fond. Ce n'est que dans le plan suivant, enserré par les murs de l'usine, Hannah courant dans l'axe, vers la caméra, et poursuivie par la voiture de Michel, qu'on retrouve en même temps l'espace « en couloir » et un rapport de domination agressif. Tout se passe comme si l'absence de communication et l'hétérogénéité étaient le prix à payer (prix modal et esthétique) pour que les rapports de force soient momentanément suspendus. Il est à noter que, par ailleurs, l'effet est le même pour l'observateur; au moment même où il se met à se déplacer, à décadrer et recadrer pour mieux saisir la scène, il s'en voit interdire l'accès et le contrôle, étant confiné lui aussi sur sa propre strate.

Cette autre forme modale de l'espace interdit par conséquent, comme la précédente, la conjonction du sujet percevant et du monde perçu : l'esthésie est recherchée par décadage et recadrage, par addition de strates, mais cette quête reste vaine, dans la mesure où l'énoncé et l'énonciation énoncée sont cantonnés chacun dans leurs strates respectives.

5. LE LABYRINTHE

Ce type de plan se caractérise par une grande liberté des mouvements de caméra et d'acteurs. En effet, la caméra peut être soit fixe, soit en travelling, soit en panoramique, soit sur la grue; il en résulte que la place de l'observateur n'est plus soumise aux mêmes contraintes que dans les types antérieurs. Par ailleurs, bien que les déplacements des personnages s'effectuent dans des lieux encombrés, soit par d'autres personnages, soit par des objets, ils semblent y découvrir sans cesse de nouveaux passages, invisibles jusqu'au moment où ils les empruntent, et imperceptibles tout de suite après. Ces déplacements découpent l'espace en tous sens, y dessinant des chemins imprévisibles et variables, avec des bifurcations et des intersections apparemment aléatoires.

Le labyrinthe résulterait donc, entre autres, d'une transformation modale : la nécessité et la contrainte suspendues laissent place à la contingence et à la liberté. Tout se passe comme si, à la place d'une distribution topologique précise des « pouvoir faire » et des « ne pas pouvoir faire », on substituait une sorte de dissémination incontrôlable et indifférenciée des « pouvoir faire ». Du point de vue de l'observateur, tout se passe comme si, au lieu que la forme modale de l'espace construise le parcours des personnages, c'était le parcours du personnage qui, au gré des péripéties et des dérobades qui le scandent, « inventait » en quelque sorte cette forme modale.

Le labyrinthe résulterait en quelque sorte d'une transformation modale : la nécessité et la contrainte suspendues laissent place à la contingence et à la liberté apparente du mouvement. Tout se passe comme si, à une disposition topologique précise des « pouvoir faire » et des « ne pas pouvoir faire » on substituait une dissémination incontrôlable et indifférenciée des « pouvoir faire ». Néanmoins, ainsi que nous l'a fait remarquer Paul Bouissac, un labyrinthe n'est pas un espace aléatoire; il offre en effet une topographie organisée, mais énigmatique, et les personnages s'y déplacent apparemment de manière anarchique, mais, en réalité, seulement de manière *problématique*, jusqu'à ce qu'ils en aient découvert la clé et la sortie. Plutôt que d'un espace modalisé par le « pouvoir/non-pouvoir » — puisque sa dissémination uniforme rend cette modalité non pertinente — il s'agirait donc d'un espace modalisé par le « savoir/non-savoir », comportant lui-aussi ses zones de grande tension (la recherche en tous

sens du « passage »), et une zone de détente (la sortie). En somme l'effet de « désordre » qui résulte des plans de ce type n'est tel que parce que le spectateur continue à raisonner en termes de « pouvoir »; à peine raisonne-t-il en termes de « savoir », que l'espace se met à prendre forme, et les parcours des personnages à prendre un sens.

Les labyrinthes de *Passion* respectent eux-aussi cette clause. Le premier exemple, en deux plans (plan 80 et plan 82) est celui de la poursuite d'Isabelle, dans la cour, puis dans l'atelier de l'usine, par le patron et par les gendarmes; les personnages sillonnent l'espace en tous sens, entre les machines et les postes de travail, révélant au dernier moment des passages inaperçus, et ce, jusqu'à ce que tout le monde se retrouve près de la porte de l'atelier, hors de la zone de travail proprement dite. Mais cette « sortie » est plus cognitive que pragmatique, puisqu'Isabelle n'a cessé de fuir qu'à partir du moment où elle a reconnu, parmi les gendarmes venus l'expulser, son amie Marianne, ancienne ouvrière et ancienne figurante (du tournage), qui lui révèle par là même, d'une certaine manière, une des sorties possibles du monde ouvrier qu'elle ne veut pas quitter. Cette découverte l'arrête net, sur le bord du labyrinthe qu'elle a tracé dans l'atelier, et la détente — celle du renoncement, la seule « sortie » qu'Isabelle ait trouvée ici — fait suite à la plus grande tension.

Le second exemple, en plusieurs plans (plans 85, 91-92, 95-99), correspond à la poursuite d'une jeune figurante nue, sur le plateau du tournage, au milieu des décors, des cavaliers et des piétons; tous sillonnent là aussi en tous sens l'espace sinueux des maquettes du décor; la jeune fille y introduit en outre des bifurcations, des changements d'orientation brusques; contrairement à Isabelle qui cherchait à ne pas sortir, la jeune figurante cherche à s'échapper, puis va elle aussi y renoncer.

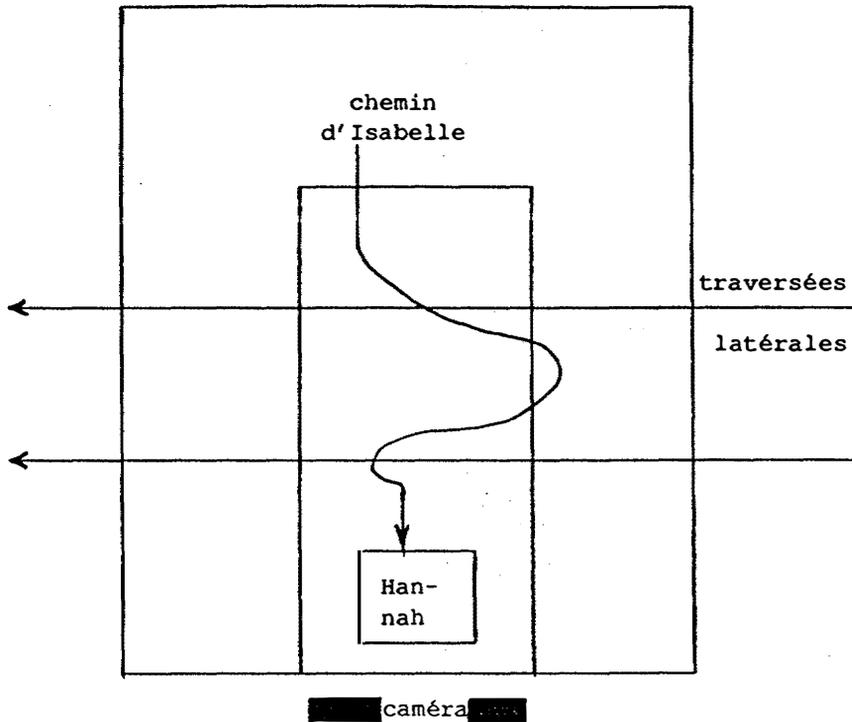
Le troisième exemple est celui de la bataille (non rangée !) entre les représentants de la maison de production et des financiers (les italiens) et ceux de la production intégrée et de la réalisation (les franco-polonais). Ce plan unique (plan 109), où un groupe veut en expulser un autre, qui ne se laisse pas faire, comporte lui aussi une phase d'agitation apparemment désordonnée, sans but explicite, jusqu'à ce qu'un des deux partis s'engouffre dans une automobile, violemment encouragé par l'autre, et parte, procurant ainsi à l'ensemble une « sortie » et une phase de détente. C'est alors seulement que, rétrospectivement, on comprend

quel était l'objet du pugilat; comme tous les labyrinthes, ceux de *Passion* ne peuvent être reconstitués qu'à partir de la sortie, c'est-à-dire, ici, qu'à partir de la fin du plan.

Les variantes de ce type de plan sont peu nombreuses, et témoignent toutes du même phénomène : le labyrinthe s'installe à la suite d'une déstabilisation de l'espace « en couloir » ou de l'espace « en strates ». On peut considérer qu'on a déjà affaire à des ébauches localisées de labyrinthe quand, dans un espace clos et resserré, des membres et des gestes s'entremêlent; c'est le cas, par exemple, du bref pugilat entre deux femmes et un homme, par la vitre latérale d'une R5 (plan 51), ou encore, de la discussion houleuse, au café, entre une figurante qui refuse de continuer et deux collaborateurs du réalisateur qui cherchent à la persuader du contraire (plan 59).

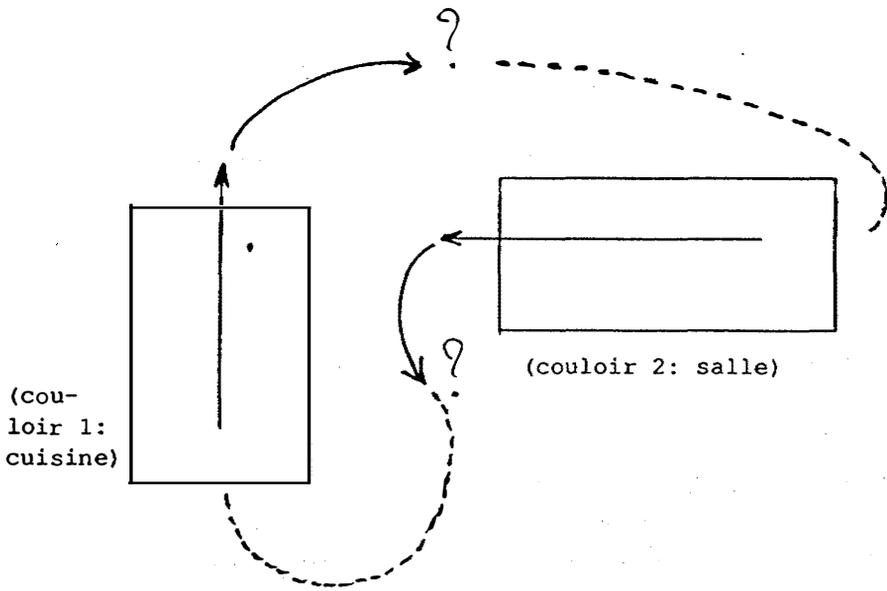
Mais le processus de transformation est encore plus net dans les plans où l'on voit se défaire les constructions « en couloir » ou « en strates ». Il est à noter, par exemple, que la bataille du plan 109 intervient juste après le seul plan où un espace « en couloir » se trouve inversé : juste après une suite de cinq plans (plans 102-106) dans la chambre de Jerzy qui l'ont transformée en « couloir », avec la baie lumineuse de l'arrière-plan, les Italiens y font irruption (plan 107), et un contre-champ les montre à la porte : il s'en suit le pugilat et le labyrinthe du plan 109.

On rencontre aussi des plans, comme ceux qui se déroulent à la station service (plan 21-22), dont la construction hésite entre les deux formes canoniques, et qui présentent de ce fait une grande instabilité. D'une part, les automobiles rejoignent et quittent les pompes de la station sur des strates transversales, perpendiculaires à l'axe du regard; d'autre part, des échanges ont lieu (Michel/Hannah, Jerzy/Laslo, Hannah/Isabelle) dans l'axe, grâce à des « trouées » en perspective, et sur un mode injonctif ou menaçant, tout à fait caractéristique des espaces « en couloir ». Il en résulte que, lorsqu'Isabelle, venant du fond du plan, s'efforce de rejoindre Hannah qui l'appelle, tout près de la caméra, elle tâtonne et cherche son chemin, dessinant un itinéraire à moitié dans l'axe, à moitié sur des strates, entre les pompes et les automobiles; c'est un début de labyrinthe :

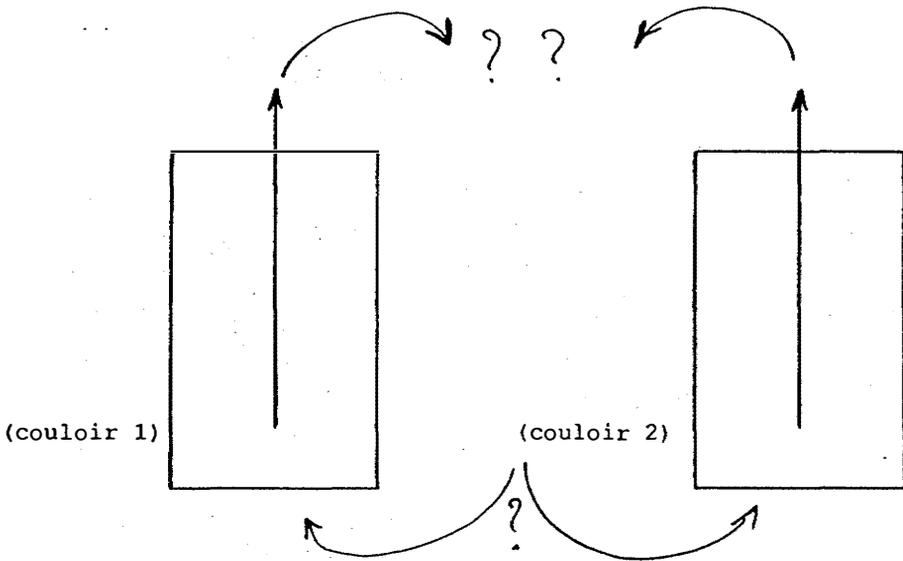


La transformation topologique peut résulter aussi du montage, comme lors de la poursuite dans le café, au cours de laquelle Jerzy va être blessé (plans 112-115). Chaque plan pris séparément se présente en effet comme un « couloir » étroit, délimité par des murs, un comptoir ou des tables du café, et comporte au fond une ouverture lumineuse qui sert aussi de passage à des personnages se déplaçant dans l'axe. Un plan « vidéo », montrant en plein écran la télévision du café, confirme par une métaphore malicieuse ce dispositif, puisqu'on y voit une course sur un stade, chaque athlète se déplaçant parallèlement à l'axe de la prise de vue, de face, et chacun dans son « couloir ».

Mais le montage associant plusieurs plans de ce type, dans des salles différentes, et saisis de plusieurs points de vue différents sur le même lieu, produit en outre un effet de labyrinthe. En effet, les mêmes personnages réapparaissent en courant d'un plan à l'autre, et, le chemin qu'ils parcourent entre deux plans n'étant pas directement déductible, l'ensemble de leur itinéraire paraît aléatoire. On peut tout au plus imaginer des parcours de ce type :



ou encore :



Le montage en labyrinthe a lui aussi, de fait, sa « sortie » et sa phase de détente : Jerzy reçoit un coup de couteau par hasard, et tout s'arrête immédiatement.

Il est aisé de remarquer que, dans tous les cas (poursuite, bagarre, dispute), les espaces labyrinthiques sont par excellence les espaces du conflit, et de la tension polémique maximale : dans chacune des thématiques (amoureuse, ouvrière, cinématographique, commerciale), le labyrinthe est le lieu dédié à l'épreuve décisive. La libération générale des forces et des tensions, qui apparaît comme la suite naturelle d'une affirmation de l'indépendance, aboutit donc à une crise sur toutes les isotopies thématiques, crise narrative prévisible à partir du moment où on a fait observer que le « pouvoir » était disséminé de manière indifférenciée dans l'espace, et que le « savoir » était pour le moins problématique.

Mais la crise est aussi esthétique puisque, au moment même où l'observateur a toute latitude pour observer l'espace qui lui est offert, sous tous les angles possibles, l'organisation même du monde perçu semble s'effondrer, être livrée au hasard et se résumer à un « problème » cognitif. Après être resté sur les bords d'un espace en expansion feuilletée — de l'ordre du pluriel, du « $n + 1$ » —, l'observateur affronte un espace multiple et disparate, qui excède cette fois, non pas son pouvoir-faire, mais bien son savoir-faire, et en particulier sa capacité de prévision.

6. L'ESPACE COMBLE : LE TABLEAU ACCOMPLI

Ce type de plan offre un espace saturé en tous sens, mais en équilibre stable. On y observe quelques déplacements, mais comme régis par une nécessité interne — leur propre objectif — et pas par une contrainte externe : on ne se meut ici que pour prendre une place concourant à l'équilibre de l'ensemble. On y remarque aussi quelques gestes ou mouvements mais qui restent localisés à la sphère de chaque personnage, l'ensemble de ces gestes, mouvements ou déplacements étant plutôt ralentis, rythmés de manière régulière, et coordonnés.

La caméra est mobile en tous sens, y compris dans le sens de la hauteur, et pénètre dans le tableau sans en modifier l'ordonnancement, mais sans en recevoir de contraintes non plus. Elle aussi semble obéir à une sorte de loi interne, puisqu'elle a toute latitude pour se déplacer, ne rencontre apparemment aucun obstacle sur le chemin qu'elle a choisi, et pourtant ne dessine dans l'espace qu'un itinéraire unique, régulier et clos.

On peut alors considérer que si l'énoncé est régi par une sorte de nécessité (chaque objet et chaque acteur prend sa place en raison du « devoir-être » de l'ensemble), l'énonciation ferait preuve d'un « pouvoir-faire » et d'un « savoir-faire » qui ne comporteraient qu'une seule restriction : son libre parcours a un point de départ (l'entrée dans le tableau) et un point final (la sortie) identiques : le parcours est donc une boucle.

Dans le seul échantillon de ce type d'espace (plans 120, 122, 124, 126) la zone de l'entrée et de la sortie (le « passage », comme on dit en voix *off*) est la pointe de l'aile de l'ange, autour de laquelle la caméra tourne, au début et à la fin du parcours.

C'est dire que, dans ce cas, la conjonction esthétique, la fusion du sujet percevant et de l'espace perçu, peut s'accomplir, grâce à une zone de franchissement clairement établie, à un libre parcours de découverte, et à une harmonie et une clôture qui se manifestent jusque dans le déplacement de l'observateur. La « fusion » esthétique est plus particulièrement indiquée par la manière dont le parcours de l'observateur est guidé, une fois que ce dernier a pénétré à l'intérieur du tableau : un signe sur une physionomie, la direction d'un regard ou d'un geste décident du changement ou de la persistance de la direction.

Parallèlement, dans les plans 121, 123 et 125, la relation amoureuse entre Jerzy et Isabelle est consommée, allusivement certes, mais clairement. La thématique est alors parfaitement explicite : dans les plans insérés dans les plans du tableau, comme dans tout le contexte immédiat, l'heure est à l'appropriation et à la dépossession finales, ou, comme ici, plus particulièrement, au don réciproque des corps.

Il en est de même, pourrait-on dire, de l'observateur et de l'espace énoncé : son corps virtuel, celui présupposé par les coordonnées spatio-temporelles de la perception, est autorisé, accueilli, guidé, au sein même du tableau (dans le « corps » même du tableau) au point que le tableau n'est rien d'autre que ce que le parcours en découvre, et que le parcours lui-même n'est rien d'autre que la manière dont le tableau accueille progressivement le corps virtuel de l'observateur. L'actualisation du corps de l'observateur dans le corps du tableau est dûment confortée par l'isotopie sexuelle propre à l'ensemble de la séquence. Dans ce dernier type comme dans les précédents, les changements esthétiques reposent sur les mêmes transformations modales et topologiques que les changements narratifs et thématiques de l'énoncé.

L'envers de l'espace « comblé », c'est un espace « vidé » de tout et de tous, celui des départs, des séparations, un espace qui fuit de toutes parts, déjà en grande partie vacant au moment où la caméra le saisit. Cet espace vidé est, d'une certaine manière, à la fois impliqué par l'accomplissement du tableau — l'un se virtualise pour que l'autre s'accomplisse —, et mis en place à la fin du film pour figurer « l'ensemble vide » de tout le système, l'absence de tous les autres types, où ils se retrouvent tous pour leur anéantissement.

7. LE SCHEMA NARRATIF

Une étude narrative de l'ensemble de *Passion* fait apparaître cinq grandes étapes (ou « macro-séquences ») :

- a) des plans 1 à 49, divers rapprochements ou rencontres entre les personnages permettent d'installer les rapports de force; toutes les associations de personnages sont discordantes : mari et femme, amant et amante, patrons et ouvrières, patrons entre eux, ouvrières entre elles, producteur et réalisateur, responsables du casting et figurantes, etc. On pourrait quasiment parler, en suivant R. Girard, de dissémination de la violence, de multiplication (désagrégative) de conflits duels et locaux. Ce serait en sorte l'isotopie du « pouvoir » qui réglerait cette macro-séquence, caractérisée par la surqualification des uns et la disqualification des autres (licenciement, trahisons, dettes impayées, abandon de postes, échec esthétique).
- b) Des plans 50 à 78, la tension monte et les conflits s'exacerbent : les couples se déchirent ou s'effondrent, les revendications se font entendre, la résistance aux différents pouvoirs s'organise : un « non vouloir » (et son corollaire le « vouloir ») apparaît.
- c) Des plans 79 à 115, le conflit éclate sur tous les fronts : poursuites, disputes et pugilats en témoignent. Les rapports de force se sont équilibrés (apparemment) et se sont résolus en crises ouvertes : on assiste alors au passage à l'acte, la modalité dominante étant alors celle du « faire ».

Des plans 116 à 129, des choix sont opérés, des solutions apparaissent, les choses rentrent dans l'ordre, mais un ordre inversé par rapport à celui de la première macro-séquence : ceux qui étaient dominés l'emportent alors; ceux qui dominaient les autres s'inclinent. Appropriations et dépossessions — d'argent,

de biens, d'amour — ponctuent chacune des scènes de cette macro-séquence, dans une sorte de sérénité et de détente qui montre bien que nous avons affaire ici au dénouement de la crise.

d) des plans 130 jusqu'à la fin, tout le monde se disperse, se quitte, et les lieux de l'action se vident totalement; après le passage du « faire » à l'« avoir » (vs « ne pas avoir ») dans la macro-séquence précédente, on passe ici de l'« avoir » (vs « ne pas avoir ») à l'« être » (vs « ne pas être »). C'est le « non-être » qui l'emporte pour finir.

On aura reconnu à travers cette segmentation empirique et partiellement intuitive, les grandes lignes d'un véritable *schéma narratif canonique*, organisé autour d'une épreuve conflictuelle; il commence avec les épreuves *qualifiantes* (macro-séquences [a] et [b]), continue avec les épreuves *décisives* (macro-séquence [c]), et s'achève avec les épreuves *glorifiantes* (ici, peu gratifiantes, de fait) : macro-séquence [d]).

Un regard plus attentif décèle même les étapes canoniques d'une épreuve-type : /*confrontation*/ ([a] et [b]), /*domination*/ [c], /*appropriation*/ et /*dépossession*/ [d].

Cette rapide mise en place, dont on ne donne ici que les éléments tangibles et utiles, montre pourtant que, malgré l'évident refus de la narration traditionnelle (au niveau discursif), malgré l'entremêlement particulièrement déroutant des fils narratifs, malgré la complexité apparente du montage, *Passion* tient pourtant, en profondeur, un discours narratif qui se révèle d'une grande simplicité. On a souligné à maintes reprises que les relations polémiques, sur toutes les isotopies thématiques (amoureuse, économique, sociale, cinématographique) naissent des rapports de force antérieurs, s'exacerbaient au contact des manifestations d'indépendance, et engendraient des crises, sans lesquelles on ne connaîtrait jamais la détente et le repos.

Il est à noter toutefois, comme un fait d'« originalité » narrative (on pourrait le qualifier de « dispositif idiolectal », non canonique), que *le Don se substitue* in extremis à *l'Épreuve*, dans la mesure où, par exemple, la victoire du plus faible sur le plus fort, malgré l'inversion des rapports de force, se traduit finalement par le fait que le second reconnaît les droits du premier, voire par la restitution de ce qui est dû à celui-ci (cf Michel apportant de son plein gré son chèque à Isabelle, ou Hannah reconnaissant les liens privilégiés qui unissent Isabelle et Jerzy); c'est ainsi que

l'amour, après avoir été une guerre des sexes, devient un pur Don réciproque.

L'Épreuve aboutit donc à sa phase finale (appropriation/dépossession), mais, au dernier moment, la signification de ces opérations est bouleversée, puisqu'elle se présente comme « *renonciation/attribution* ». Cette conversion finale suppose que la crise n'apporte pas simplement une transformation narrative au sein des structures polémiques, mais qu'elle soit aussi le moyen par lequel on passe des relations polémiques « ambiantes » et toujours présupposées, quasiment « données par défaut », aux relations contractuelles, à construire, à conquérir, à venir.

Cette structure narrative articule les principaux investissements narratifs et modaux des quatre types de profondeurs :

- Le couloir et les rapports de force;
- Les strates et l'autonomie;
- Le labyrinthe et la crise;
- L'espace comblé et l'accomplissement.

Les quatre types d'espace, quatre conceptions différentes de la profondeur, seraient en quelque sorte le plan de la manifestation pour les quatre principales étapes du schéma narratif exploitées dans *Passion* :

- Le couloir et les strates manifesterait la /confrontation/ (« dépendance » vs « indépendance »);
- Le labyrinthe manifesterait la /domination/ (la crise, la lutte ouverte)
- L'espace comblé manifesterait l'/appropriation/ et la /dépossession/, reconverties en /renonciation/ et /attribution/.

On pourrait être tenté de voir là un système semi-symbolique qui aurait la forme suivante.

« Le couloir est aux strates ce que la dépendance est à l'indépendance. »

ou encore :

« le couloir et les strates sont au labyrinthe ce que la /confrontation/ est à la /domination/. »

ou enfin :

« le labyrinthe est au tableau ce que la /domination/ est à la /renonciation/attribution/. »

Mais cette présentation est insatisfaisante, et une remarque orale de Felix Thürlemann nous en a rapidement persuadés. Deux raisons militent au moins contre une telle description. La première tient au fait que les étapes du schéma narratif n'ont nullement besoin, dans ce film même, des formes de l'espace pour recevoir une manifestation interprétable; les contenus narratifs des plans sont suffisamment explicites à cet égard. On pourrait même dire à l'inverse, comme il a été fait au tout début, que c'est la valeur distinctive de chacune de ces étapes qui vient investir chaque forme de l'espace de sa charge sémantique.

La deuxième raison découle tout naturellement de ce que nous avons longuement tenté de montrer pour commencer, c'est-à-dire du fait que chaque forme de l'espace est intrinsèquement motivée par son propre dispositif modal. En somme, la manifestation du schéma narratif est loin de passer exclusivement par les quatre types de profondeur, et l'organisation sémantique de ces dernières est en partie indépendante de ces investissements narratifs. C'est dire que, si on les mettait en relation comme « plan de l'expression » et « plan du contenu » (éventuellement par un codage semi-symbolique), il n'y aurait entre ces deux ensembles qu'un lien de présupposition faible (partiel et non réciproque).

8. LE SENSIBLE ET L'ESTHETIQUE

8.1. LES CATEGORIES DE L'ESPACE PERCU

On peut considérer qu'à l'égard de l'espace pictural, la perception (ou plutôt la représentation de ses espaces sémiotiques) joue sur deux catégories de base : le *champ* (*englobant/englobé*) et l'*orientation* ou *direction* (*source/cible*). Ce sont les deux catégories perceptives qui servent de sous-bassement, nous semble-t-il, à la simulation perspective de la profondeur. En effet, la plupart des sous-catégories caractéristiques de la profondeur peuvent être engendrés à partir de ces deux catégories de base. Pour commencer, selon qu'on traite l'opposition à l'intérieur de chaque catégorie comme une différence statique ou comme une interaction dynamique, on obtient soit des *relations spatiales*, soit des *mouvements* :

relations de champ :	englobant / englobé
relations de direction :	source / cible
mouvements de champ :	englobant \longleftrightarrow englobé
mouvements de direction :	source \longleftrightarrow cible

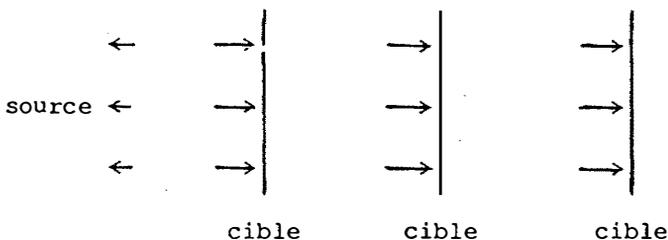
Dès lors, la combinaison des mouvements et des relations, dans le champ et sur la direction du regard, permet d'envisager la construction des catégories aspectuelles, sous-jacentes à l'espace perspectif, et ces catégories rendent compte, notamment et pour une part, des quatre grands types d'espaces repérés dans *Passion*.

a) La *distance* repose sur l'association d'un mouvement directionnel et d'une relation directionnelle (« éloigné/rapproché »).

L'espace « en couloir » en est l'illustration la plus simple, dans la mesure où il se construit entièrement autour de la direction du regard et où tous les mouvements obéissent soit à la formule « source \rightarrow cible », soit à la formule « cible \rightarrow source ». Soit la représentation :

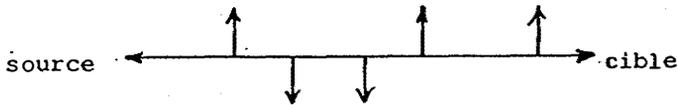


L'espace « en strates » en relèverait aussi, car chacune des strates correspond à une distance constante de la cible à l'égard de la source, les différents moyens d'identification de chaque strate (lumière, gestes, couleurs) n'étant de ce point de vue que des moyens d'expression pour une distance donnée. Il est vrai que la direction du regard n'est plus unique et stable : le déplacement latéral de l'observateur multiplie les repères (et les « sources » virtuelles), mais sans remettre en question l'effet de distance. Ce qui donne, graphiquement :

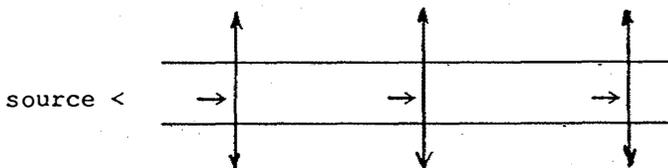


b) La *diffusion* repose sur l'association d'un mouvement de champ et d'une relation directionnelle (« *dispersé/rassemblé* »).

Lorsque, par exemple, un « couloir » est destructuré par des mouvements latéraux, on peut considérer que la diffusion fait son oeuvre, ce qu'on peut représenter ainsi :



De même, lorsqu'apparaît dans une composition « en strates » un alignement en profondeur qui détermine une trouée, toute l'organisation en est déstabilisée, puisqu'une direction se trouve alors sélectionnée, par rapport à laquelle les différentes strates apparaissent comme une dispersion latérale (mouvement de champ), comme il apparaît ici :



c) Le *franchissement* repose sur l'association d'un mouvement directionnel et d'une relation de champ (« *entrée/sortie* »).

On observe ainsi des franchissements dans l'espace « en couloir » (de part et d'autre de l'observateur) et dans l'espace « en strates » (en passant par le hors-champ latéral). Mais c'est le labyrinthe qui en est l'illustration la plus intéressante : l'impossibilité de trouver la « sortie » désorganise complète-

ment le mouvement interne, et le mouvement directionnel devient un mouvement de champ. Le mouvement de champ désorganise lui-même la perception de la profondeur par rapport à la direction du regard. On pourrait donc définir la perception du « labyrinthe » comme une combinaison paradoxale du *franchissement* (mouvement directionnel et relation de champ) et de la *diffusion* (mouvement de champ et relation directionnelle).

- d) *L'occupation* repose enfin sur un mouvement de champ et d'une relation de champ (« *concentré/étendu* »). L'espace « comblé » du « tableau », ainsi que les espaces vacants des départs et des séparations en sont les illustrations les plus claires : la direction du regard, dès lors que l'observateur sillonne en toute liberté l'intérieur de l'espace énoncé, n'a plus aucune pertinence, et la perception est toute entière une perception de champ.

8.2. LES ALEAS DE L'ESTHESIS

L'observateur peut donc être traité ici comme un sujet de la perception qui *aspectualise* l'espace perçu, en même temps que, à titre de sujet cognitif *stricto sensu*, il le *modalise* en y reconnaissant ou en y projetant des contraintes cognitives et topologiques. En tant que sujet de la perception, il est soumis, de fait, aux aléas de la fusion/séparation esthétiques, et c'est sur le fond de ces aléas et de ces variations tensives que la dimension esthétique des formes de l'espace est pensable.

À l'égard de l'espace « en couloir », le sujet de la perception est conjoint, mais dans un champ restreint et fortement contraint, ce qui, associé à l'interdiction d'avancer dans le champ, suscite une « *conjonction tensive* » (conflictuelle et résistante).

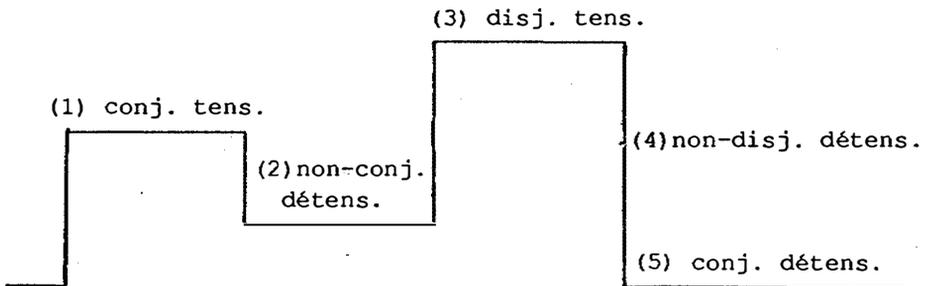
En revanche, dans l'espace « en strates » la contrainte se relâche, le champ s'élargit, le sujet de la perception peut se déplacer latéralement et en arrière; autre paradoxe : la construction « en strates », dans la mesure où le sujet de la perception appartient lui-même à sa propre strate, en fait un sujet non-conjoint, la plus grande part du champ lui étant inaccessible; la meilleure preuve en est que, pour augmenter le champ, il doit reculer et renoncer à la conjonction avec ce qui, antérieurement, était au premier plan. En outre, à tout moment, les personnages peuvent échapper à sa

vue et sortir du champ sur leur propre strate. On a donc affaire à une « *non-conjonction détensive* ».

La tension revient, maximale cette fois, avec le labyrinthe, puisqu'un sujet perceptif disjoint (« *disjonction tensive* ») tente ici de reconquérir son objet en stabilisant le champ, et ne peut y parvenir qu'en sortant du labyrinthe. Cette sortie fait figure alors de « *non-disjonction détensive* ».

Enfin, avec l'espace « comblé », le sujet perceptif s'approprie le champ en s'y fondant, dans une nouvelle conjonction, qui est cette fois une « *conjonction détensive* ».

L'ensemble peut être représenté graphiquement ainsi :



Cette variation de la tension perceptive est par ailleurs accompagnée d'une variation des tensions pathémiques, puisqu'à la phase 1 correspond l'agressivité, le cynisme, opposés à la lassitude et à la résignation; à la phase 2 correspondent la déception, la désillusion, l'aveu de l'imperfection; à la phase 3, on rencontre la jalousie, la révolte; en fin, la phase 4 est celle de l'amour partagé, du renoncement, de la générosité, etc. C'est dire que, d'une certaine manière, les passions de l'énoncé épousent elles aussi le mouvement de la tension perceptive, ainsi que les variations du flux circulant des objets de valeur, qu'on s'approprie, qu'on abandonne, qu'on retient à tout prix, ou qu'on donne de bon cœur.

8.3. LE PARCOURS ESTHÉTIQUE

Pour que la dimension *esthésique* devienne une dimension *esthétique*, il faut qu'une axiologie et un processus cognitif prennent en charge les effets des diverses positions perceptives et pathémiques. Dans un premier temps, on fera remarquer que les quatre types principaux peuvent être caractérisés par un trait quantitatif.

L'espace « en couloir » est celui de l'*unité intégrale* : chaque plan de ce type est unique, isolable, autonome. Mais il est vite habité de dualités, en raison des clivages thématiques qui le traversent (mari/femme, patron/ouvrières, etc.).

Dès lors, l'espace « en strates » accomplit le partage, en transformant cette unité-dualité en pluralité. C'est une *pluralité partitive*, dans la mesure où on peut toujours ajouter une partie (une strate) à l'ensemble, et où chaque strate fait partie, le plus souvent, d'un ensemble plus vaste dont le plan ne garde qu'un fragment.

La pluralité partitive explose en une *multiplicité problématique*, apparemment informe, avec l'apparition du labyrinthe.

Enfin, quand l'espace comblé se met en place, la globalité est reconquise, sous la forme d'une *totalité intégrale* harmonieuse que le sujet possède dans son entier.

La dimension quantitative de l'esthétique n'était pas absente des réflexions de Wölflin sur les deux types de profondeur en peinture; il faisait remarquer par exemple qu' :

on vise à dérober à la vue des plans, [...], pendant qu'on accentue tout ce qui relie le premier et l'arrière plan du tableau; il en résulte que le spectateur est attiré par ces liaisons en profondeur.

(op. cit., p. 83)

Ce principe de cohésion entre les parties est développé par ailleurs comme « liaisons latérales », « cohérence interne des plans », opposées à « liaisons perspectives », « cohérence globale »; l'auteur commente même l'« effet d'une incohérence », ou la « fragilité » de la profondeur chez les Primitifs, comme par exemple :

une composition comme celle du *Printemps* de Botticelli sera jugée trop faible par les peintres qui viendront après lui, et dépourvue de stabilité.

(op. cit., p. 113)

Ce n'est pas l'espace ou la profondeur qui imposent leur forme à l'image, mais, à l'inverse, la manière dont le discours pictural cherche sa cohésion et la trouve (ou pas) qui modèle l'espace et produit l'effet de profondeur. En d'autres termes, la question de la profondeur paraît théoriquement dominée, sur la dimension esthétique, par celle de la cohésion discursive. Il s'agit plus précisément de savoir à quelles conditions (liaisons fragiles ou solides, liaisons transverses ou perspectives) le sujet perceptif peut être en relation avec la globalité du tableau; ou avec chacune de ces parties prises séparément, selon des modalités et une accessibilité différentes, ou encore avec une partie seulement, le reste lui échappant à cause de l'instabilité de la construction.

Wölflin considère plus ou moins explicitement que la construction « en plans parallèles » et « en perspective » (classique vs baroque) sont *deux manières de stabiliser l'espace perçu*; on pourrait transposer l'analyse de *Passion*, en traitant les différentes phases de la tension et de la détente comme des phases de *déstabilisation et de stabilisation de la perception*. C'est poser comme hypothèse de travail, de fait, que la dimension esthétique du discours est en proie aux forces dispersives, tout autant qu'aux forces cohésives, et que les différents effets esthétiques correspondent aux différents équilibres et déséquilibres entre les forces. Il est clair, par exemple, que le parcours caractéristique de *Passion* est un parcours de déstabilisation/stabilisation qui pourrait être établi de la manière suivante :

a) un moment de *figuration* : les espaces « en couloir » et « en strates » correspondent à des représentations « sociolectales » des rapports de force sociaux, et de la profondeur de champ héritée de la tradition. En tant que stéréotypes culturels — ce dont témoignent les réflexions de Wölflin —, ces deux formes de « figuration » sont des représentations stabilisées de la profondeur.

Cette figuration, prise dans les tensions d'un conflit sous-jacent entre la clôture du champ et les contraintes pesant sur le mouvement, contient en elle-même le ressort de sa propre transformation. En outre, l'alternance entre le « couloir » et les « strates » dans la première partie du film crée globalement une instabilité, une indécidabilité modale et esthétique qui s'amplifie dès que les deux formes se rencontrent dans le même plan.

- b) un moment de *défiguration* : les espaces de pouvoir deviennent des lieux d'anarchie, les espaces de présentation picturale sont minés par des chemins imprévisibles; faisant voler en éclat les stéréotypes, le labyrinthe est le lieu de l'instabilité maximale, que la liberté de mouvement toute récente du sujet discursif ne fait qu'accentuer. Il s'agit entre autre d'une instabilité durable, puisqu'il faudra rien moins qu'un changement de système de valeurs (le passage des structures polémiques aux structures contractuelles) pour le stabiliser à nouveau.
- c) Un moment de *refiguration* : un espace idiolectal, spécifique de *Passion*, se reconstitue, espace d'un libre parcours en boucle du sujet discursif, qui maîtrise et fait signifier à sa manière propre l'espace du tableau. Il s'agit d'une forme stable, mais singulière et émergente, et, en outre, n'offrant qu'une seule occurrence dans le film; stabilité provisoire vite remise en question, de fait, par les départs et les séparations qui suivent.
- La séquence :

FIGURATION → DEFIGURATION → REFIGURATION

est en quelque sorte la version cognitive et axiologique (donc « esthétique ») des variations tensives de la perception repérées plus haut.

9. CONCLUSION

Au terme de cette étude, on peut envisager la perception d'un espace modalisé comme un faire discursif interprétatif, visant à faire et à refaire la disposition esthétique de cet espace. En effet, ce faire discursif aspectualise, modélise et pathémise l'espace énoncé. Mais l'enjeu du parcours est bien énonciatif et esthétique, puisque l'aboutissement en est la fusion (par pénétration) du sujet d'énonciation délégué et de son énoncé.

Les trois composantes retenues (l'aspectualisation perceptive, la dialectique quantitative et les aléas de la stabilité figurative) peuvent constituer, à titre d'hypothèse de travail, un sous-bassement provisoire des parcours esthétiques. Dès lors, l'esthétique a partie liée avec l'axiologie de l'énoncé, puisque, comme on a cherché à le montrer, le parcours narratif et le parcours discursif reposent sur la même axiologie, sur les mêmes modalisations sen-

sibilisées et polarisées. Aussi le sujet discursif suit-il le même parcours axiologique que les sujets narratifs, mais en le refondant quant à lui dans les prémisses de la perception.

© Jacques Fontanille 1992

Les Feuilletons américains : structuration narrative et manipulation technique

Carmen Compte
Université de Paris 7

INTRODUCTION

Dans une télévision américaine avide de changement et anxieuse de nouveauté, le feuilleton de l'après-midi, le « soap opera »¹ apparaît comme un phénomène à part. Non seulement certains « soaps » sont encore diffusés 35 ans après leur première apparition à l'antenne, mais ils constituent un apport essentiel (75 %) aux ressources des chaînes américaines (« networks »).

A quoi tient ce succès ? Ce n'est pas seulement, comme l'indique Esslin, parce que l'être humain aime qu'on lui raconte des histoires. Le feuilleton satisfait effectivement ce besoin, il se prête de plus à différents niveaux de compréhension et aux goûts d'un public très hétérogène. C'est ce point qui nous a paru particulièrement intéressant : comment le soap opéra arrive-t-il à traiter des sujets complexes (quatre à cinq histoires par épisode), à un rythme qui n'est entamé ni par les coupures publicitaires ni par la concurrence des autres chaînes ? Comment cet ensemble compliqué et rapide peut-il accrocher un public ? Comment réussit-il à donner au spectateur l'impression de ne faire aucun effort de compréhension ?

Il s'agit bien là d'une « forme de culture populaire unique qui mérite une étude à part » (Cantor, 1983, p. 12). Elle l'a eu et l'on dispose actuellement de nombreuses recherches entreprises depuis les années 40, avec, selon le cas, des orientations sociales, médiatiques ou linguistiques. Les chercheurs qui ont essayé de trouver les raisons de ce succès, les « recettes », ont interrogé ou analysé les deux extrêmes de l'interaction : les téléspectateurs et le

¹ Le « soap opera » ou « daytime serials » est à différencier des feuilletons du « prime time » (le soir), des séries dramatiques et des « sit com ».

contenu qui leur est proposé. Nous en présentons rapidement quelques données car ce sont elles qui ont servi de point de départ à notre propre interrogation.

L'étude que nous avons menée montre que le « soap opera » résout ce paradoxe grâce à une narration très minutieusement calculée. Elle révèle également le rôle important du réalisateur qui réussit à nous guider sur deux plans essentiels : celui de la compréhension et celui de la motivation.

LES TELESPECTATEURS

Le « soap opera » se différencie des autres formats télévisuels tout d'abord par la plage horaire de diffusion : à partir de 14 h, juste après les informations de midi, et jusqu'à 18 h, avant les émissions de jeux qui précèdent le journal du soir. Le public semble donc déterminé par ces conditions horaires; il pourrait fort bien expliquer le succès d'un type de programme bien adapté à ses besoins.

Ces feuilletons appartiennent à une tradition plus ancienne que le média qui les remodèle. Ils existaient déjà sur les ondes radio le matin et l'après-midi. Ils s'adressaient essentiellement aux femmes au foyer, de là l'intérêt des marchands de lessives (soap) pour les créneaux publicitaires qui découpaient des histoires sans fin et souvent dramatiques (opera).

— La composition du public : il était intéressant de savoir si ce public était le même que celui du soir (« prime-time »), s'il possédait des caractéristiques particulières.

L'étude comparative de l'audience en 1970 et en 1980, menée par Cassata & Skill (1983), révèle que, si la composante féminine compte encore un pourcentage important des années 1980, le public présente une plus grande hétérogénéité que dans les années 1970 : il intègre en effet un pourcentage respectable de téléspectateurs masculins et s'ouvre à un public jeune mais aussi de classes sociales très variées. A l'heure actuelle moins de femmes peuvent rester au foyer sans apporter un deuxième salaire à leur famille, et de nombreux professionnels travaillent avec, à portée des yeux un petit poste de télévision d'où une intéressante mutation dans la composition du public ciblé qui ressemble beaucoup au grand public des émissions du soir.

— Leurs caractéristiques : les téléspectateurs sont pourtant différents : Les études de S. Pingree (1981) et de Cantor & Pingree (1983) montrent que les téléspectateurs des soaps prennent une part plus active pendant le visionnement que les téléspectateurs du soir. Ils sont capables de donner des détails précis sur ce qu'ils ont vu, le nom des héros ... Ils répondent avec plus d'émotion dans leur voix, indique l'auteur. Ces remarques sont d'autant plus importantes que ces mêmes téléspectateurs réagissent comme la majorité des téléspectateurs lorsqu'ils visionnent les émissions du « prime-time ». Il existe donc une raison inhérente au programme qui expliquerait la réaction différente des téléspectateurs pendant le visionnement des « soap operas ».

Plusieurs études ont proposé des explications ancrées dans le choix des thèmes et le style des feuilletons : McAdow (1974, 95) attribue ces réactions à l'attrait sexuel offert par les « soap operas ». P. De-Muth et E. Barton (1982, 74) remarquent que les soaps attirent le voyeurisme sado-masochisme que nous avons en nous et qui au temps des romains était pris en charge par les jeux du cirque.

D'autres recherches mettent en relief le pouvoir de divertissement (au sens pascalien d'escapisme) ou de catharsis par rapport aux difficultés de la vie quotidienne.

L'« addiction » (accoutumance) ou la fidélisation du spectateur parvient à lui donner la sensation d'appartenir à une communauté rassurante. Ainsi le « soap opera » joue un rôle social en se rendant utile sur plusieurs plans : depuis la lutte contre un sentiment de solitude jusqu'à celui d'éducateur ou de facilitateur de communication (« on y apprend des choses », « c'est un excellent sujet pour entamer une conversation »).

Il convenait donc d'analyser l'autre extrémité de l'interaction en se focalisant sur le contenu.

LE SPECTACLE

Le « soap opera » doit, bien sûr, ses caractéristiques au contenu qu'il présente mais également au style qui est devenu le sien. Les histoires qu'il développe n'ont pas de commencement (leur début prend racine dans des histoires antérieures), les épisodes présentent, tout comme dans le quotidien, les seuls éléments qui per-

mettent de comprendre le point de développement présent. Elles n'ont pas de fin non plus puisqu'elles se transforment et, en se ramifiant donnent naissance à d'autres histoires. Elles racontent le quotidien, l'instant. Elles évoquent des actions que l'on ne voit pas à l'écran.

Il est intéressant de constater, grâce à l'étude réalisée par Cassata et Skill sur les soap operas des années 1980, une continuité des thèmes prioritairement traités et que Katzman avait relevé pour les années 1970 :

- 1) Les histoires d'amour romantiques et conjugales arrivent en tête et réaffirment les bases fondamentales du « soap opera ».
- 2) Les affaires de coeur 36% en 1970, 47% en 1980. La différence est ici plus subtile, nous voyons apparaître davantage de problèmes dans :
 - Les aventures amoureuses (« romances ») (17 en 1980, 3 en 1970)
 - Les mariages (14 en 1980, 4 en 1970)
 - Les infidélités (5 en 1980, 8 en 1970)
 - Les divorces (2 en 1980, 3 en 1970)
 plus de bonheur avec un plus grand nombre de coups de foudre en 1980.

Les variations entre les deux décénies reflètent fidèlement l'évolution de la société. La diminution des cas médicaux révèle une prise de conscience plus réaliste du feuilleton. Il devient difficile d'utiliser l'amnésie car elle est devenue le stéréotype caricatural du feuilleton sans imagination. En 1980, les feuilletons reflètent davantage une réalité sociale américaine. On meurt toujours de crises cardiaques, mais les problèmes sont davantage liés à ceux de la drogue, de l'alcoolisme, de l'obésité. Il ne s'agit plus de maladies systémiques qui facilitent l'écriture, l'intrigue. Ce sont des problèmes qui sont parfois au coeur même de l'histoire traitée. Ils permettent d'en analyser les différents aspects sociaux aussi bien que médicaux, les possibilités de dépistage, de traitement, d'aide, etc.

Les principaux sujets puisent toujours leur inspiration dans les problèmes de couples saisis dans un contexte familial et professionnel, mais la formule du succès n'est pas pour autant donnée, il s'agit d'un équilibre très subtil.

The serial that do work, observed Mr. Shephard, all have a strong family unit at the centre. In Paper Doll and Berrenger's, there was more emphasis on business than on family².

Les réflexions des professionnels rapportées par S. Farber² sur deux feuilletons qui n'ont pas retenu l'attention du public apportent des éléments intéressants à prendre en compte pour la formule à succès des feuilletons.

1. Le contexte du grand magasin dans lequel se déroulait le feuilleton n'est pas, selon l'auteur de l'article susceptible d'accrocher les spectateurs. Il est préférable de centrer davantage les histoires sur un contexte familial.
2. Les feuilletons doivent être plus proche de la réalité quotidienne.

Les téléspectateurs trouvent que les soaps sont plus réalistes que les autres fictions télévisuelles car les problèmes sont présentés de façon plus nuancée. Ils notent, par exemple, que les héroïnes féminines sont, dans les soaps, en nombre égal à celui des héros, alors que cela n'est pas le cas dans le « prime-time ».

3. Le nombre de personnage doit être limité et leur caractère très marqué.

We had too many characters [...] we had about 18 or 19 running characters, we should have eliminated at least a third of those. Also we needed stronger positive characters. The evil characters are, of course, a lot of fun on a serial, but they must have formidable oppositions, and we didn't have that.

Enfin deux remarques plus extrinsèques au contenu sont avancées :

— L'aspect simpliste

Les téléspectateurs, particulièrement ceux qui appartiennent aux classes moyennes et les cadres intellectuels, n'osent pas avouer qu'ils suivent ces feuilletons. Cela tient peut-être à deux raisons. La première est que ces productions traitent de beaucoup plus de problèmes intimes que dans le « prime-time »; la deuxième, qu'elles le font de façon différente, plus didactique,

² Il s'agissait de Paper Dolls et Berrenger's. Farber, S. (1985). « Soap opera formula re-evaluated ». *New-York Time*. April 8.

plus lente et répétitive, ce qui donne au soap une réputation d'émission facile pour ne pas dire simpliste.

— La régularité de diffusion

Elle est indispensable pour que le spectateur se sente concerné par des aventures qui arrivent à des personnages qu'il reconnaît.

A serial must have constant exposure [...] otherwise people can't remember the characters. « Paper Dolls' was preempted three times in the first eight weeks, and that's fatal.

UNE NARRATION MINUTIEUSEMENT CALCULEE

Nous avons remarqué et vérifié que, quel que soit le succès obtenu, tout « soap opera » suivait une structure générale identique et des conditions de diffusion semblables. Il nous a semblé que le succès pouvait être dû davantage à la cohérence d'un ensemble. Les conclusions de notre étude nous ont donc amenés à proposer deux explications liées à l'écriture télévisuelle précise à l'intérieur d'une structure déterminée :

1. Une structuration narrative bien déterminée
2. Une manipulation technique très précise.

1. UNE STRUCTURATION NARRATIVE

Nous entendons par structure l'organisation causale et/ou d'interrelations entre les différentes composantes de la narration (les personnages, les actions, les lieux et décors, la musique et le dialogue, la succession des séquences, etc.) et non pas simplement la relation entre les séquences événementielles du récit³.

C'est chez Withey (1980) que nous avons trouvé la raison qui nous a mené à l'analyse de la structure des « soap operas » :

The frame, the format, the style, the time limit, all communicate the significance of the components and the meaning of their relationships, sequence, outcomes, and interactions. It is this structuring that adds communicated content to the episodes and elements of television products. It may well be that these organisations of

³ Barthes, R. (1988). « Introduction à l'analyse structurale du récit ». *Communication*, 8, pp. 1—27.

content are more important characteristics of the message of television than the components taken alone » (p. 14)

Le « soap opera » est composé de séquences narratives entrecoupées de publicités. Ces séquences présentent trois ou quatre histoires différentes en moyenne par épisode. L'organisation de ces séquences est déjà source d'intérêt car leur ordre est un moyen de maîtriser le suspense, l'intérêt, la compréhension et le rythme de la narration.

La variété apportées par les cinq composantes qui suivent, permet aux auteurs et réalisateurs de construire, continuellement, des unités à valeur explicative tout en maintenant un maximum d'intensité dramatique.

- Les thèmes des histoires (plots)
- leur schéma de développement
- leur niveau dramatique
- la quantité d'information présentée
- l'interruption provoquée par les publicités.

Mais d'autres éléments affectent directement et avec autant de force la structure, par exemple :

- la forme verbale ou visuelle avec laquelle est apportée l'information de base (ce que Metz appelle « la première couche d'intelligibilité »)
- le nombre de présentations et la forme choisie pour cette information;
- le rôle de la musique et du bruitage qui facilite la compréhension et maintient l'attention du spectateur.

L'analyse effectuée fait apparaître que, dans le cas des « soap operas », la structure narrative est déterminée essentiellement par trois types de préoccupations :

- 1.1. Une assise archétypale
- 1.2. L'installation d'un art de la combinatoire
- 1.3. Une volonté d'ouverture au public, d'interactivité, de motivation

1.1. *Une assise archétypale*

La culture est composée des discours que retient la mémoire collective (les lieux communs et les stéréotypes comme les paroles exceptionnelles), discours par rapport auquel chaque sujet est obligé de se situer (principe dialogique) (p. 8)

Si, pour Bakhtine le roman est par excellence le genre qui favorise cette polyphonie, il semble qu'en matière de télévision le « soap opera » possède cette même richesse. Les auteurs choisissent en effet comme éléments de base les archétypes et les stéréotypes que les téléspectateurs reconnaîtront sans aucune difficulté et auxquels ils pourront, en partie, s'identifier. A ce premier avantage s'ajoute celui de pouvoir construire des histoires complexes dans la mesure où les éléments essentiels du puzzle sont facilement identifiés. Cela permet en outre de réduire l'ambiguïté du décodage rapide qu'exige l'image télévisuelle.

L'archétype de base de tous les « soap operas » à succès est un solide noyau familial. Selon Goethals, c'est au sein de ce noyau que sont expérimentées les premières expériences avec les autres et que l'on découvre, consciemment, les premiers sentiments. Ils constituent donc un terrain connu sur lequel peuvent venir se greffer des problèmes nouveaux de drogue, de chômage, de relation parentale, etc.

C'est pour ces mêmes raisons que le « soap opera » utilise des stéréotypes. Ils interviennent surtout au plan de la réalisation. Les décors, par exemple, sont minutieusement préparés. Ils sont conçus globalement deux mois avant le début d'une nouvelle production, puis construits pendant la nuit qui précède chaque tournage quotidien. Il s'agit de décors fabriqués mais, très souvent réalisés à l'aide meubles empruntés chez des antiquaires.

Le tableau des différents décors montre deux types de contextes : public et privé. Les décors publics, généralement un hall d'hôpital, un restaurant ou un bureau permettent de concevoir des échanges entre des personnages plus extérieurs à la diégèse. Grâce à leurs conversations le spectateur peut cumuler plusieurs points de vue, bénéficier d'une synthèse sur l'action ou l'état d'un personnage. C'est un moyen de récapituler et de permettre à tout nouveau spectateur de disposer des éléments essentiels à la compréhension de l'histoire.

Settings Used in the Analysed Episodes 2 and 3 of All My Children

1 ⁴	Restaurant	
2	Living room	
3	Restaurant	
4	M.D. Office/Living room	
5	M.D Office	
6	Restaurant	
7		Bedroom
8	Restaurant	
9	Living room	
10		Living room
11		Living room
12		Living room
13		Bedroom
14	Restaurant	
15		Bedroom
16	Living room	
17		Living room
18		Bedroom/ Living room
19		Living room/ office
20		Bedroom/ Living room

of uses of the sets :

3 3 2 2 3 5 3 2 1

Time duration :

7:06 5:13 3.24 3:27 7.14 8:22 3:20 2:57 1:09

Les décors privés font découvrir, grâce à des détails souvent stéréotypés, la catégorie sociale et le caractère des héros qui les occupent.

Le stéréotype permet de « prévoir » le type de scène que la séquence s'apprête à présenter. Ainsi on voit un couple qui s'entend bien, dialoguer dans une chambre. Les couples qui tra-

⁴ Nos des séquences

versent des crises apparaissent dans d'autres décors. S'ils sont dans une chambre, c'est séparément.

Une des raisons de la difficulté à décoder le feuilleton « The Edge of Night » (qui avait le plus petit taux d'écoute pendant la période analysée) était justement le manque de corrélation entre le décor et le type de scène présenté.

Les environnements pauvres sont quelque peu artistiquement magnifiés. Nous avons été étonnés de la qualité des décors lorsque nous avons assisté à des tournages de « All my Children ». La pauvreté de ceux de « The Edge of Night » a certainement contribué à leur manque d'attrait pour le public. Il s'agissait en majorité de scènes tournées dans des cours de danse ou des hangars d'entraînement sportif.

En ce qui concerne le jeu des acteurs, les comportements et les dialogues sont assez normés et par conséquent prévisibles. Cependant, parce que le développement d'un sujet peut s'étendre sur une durée assez importante, les personnages et les situations sont plus nuancés que dans les « sit'com », par exemple. Johnson (1976) a particulièrement étudié le dialogue et remarqué que l'exploitation de formules et de clichés permettait la répétition nécessaire pour que le spectateur absent pendant quelques épisodes puisse, malgré tout, suivre l'action.

Par ailleurs, il n'est pas surprenant que l'on remarque la fonction éducative des soaps. Le développement d'une action présentée sous de multiples facettes permet de montrer en détail des comportements verbaux applicables à une même situation. Les feuilletons pourraient être « un guide des formules et comportements sociaux conventionnels » applicables à un éventail très large de situations. Par exemple, un sentiment comme la jalousie peut donner lieu, dans le même épisode à des réactions différentes selon le type de personnage et la situation qu'ils affrontent (dans « All my Children » : Erica la méchante femme, Devon, la mère alcoolique et Mme Martin la femme du médecin présentent trois types de comportements de jalousie dignes d'un répertoire social).

Soap operas seem to serve as a basic reference for daily life⁵

⁵ Compte, C. (1985). *Using Soap Operas Structure for Aural French Comprehension*. Unpublished Ph. D. New-York University, p. 228.

1.2. L'installation d'un art combinatoire

L'organisation de la narration développe les sujets (plots) à la manière d'une spirale. Cette progression, loin de la linéarité classique permet au spectateur d'avancer tout comme un constructeur de puzzle. Les multiples pièces paraissent totalement disparates et le lien qui finit par les rattacher les unes aux autres n'est pas apparent. C'est l'impression que donne le découpage d'histoires en séquences et des séquences en plans, accentué par l'alternance des séquences appartenant à des histoires différentes. Le tableau 12 montre l'alternance entre les divers schémas narratifs utilisés par chacune des histoires (plots).

Tableau 12 : Type of Pattern used in each Analysed Plot

Episode	Plot No	Plot type	Pattern Type
AMC 1	1	Young Couple problem	1
	2	Young Couple problem	2
	3	Young Couple problem	3
AMC 2	1	Young Couple problem	4
	2	Young Couple problem (Ycp)	5
	3	Romance	6
	4	Marital problem	3
AMC 3	1	Crime/mystery	1
	2	Crime/mystery	6
	3	Crime/mystery	6
	4	Marital Problem	2
EN 1	1	Romance or Ycp	1
	2	Crime/mystery	4
EN 2	1	Friendship	4
	2	Crime/mystery	4
	3	Romance	3
EN 3	1	Romance	6
	2	Friendship	1
	3	Crime/mystery	5

Les composantes du soap offrent une base riche et donnent ainsi un nombre important de pièces au puzzle que représente l'histoire développée. Nous trouvons en effet un moyenne de quatre histoires par épisode avec :

des thèmes

des personnages (une moyenne de 8 par épisode, sans tenir compte des rôles occasionnels ou secondaires), et

des contextes (une moyenne de 10 décors par épisode).

La comparaison avec le puzzle ne se limite pas à l'abondance des pièces, mais également aux possibilités de combinatoire. La narration des soaps révèle au moins trois procédés qui rendent possible cette combinatoire : les tempos émotifs, les multiples facettes offertes par les divers points de vue, la complexité des personnages.

- a. Les tempos émotifs. Nous nous trouvons en présence d'un art de combiner les temps forts de chaque histoire de façon à disposer, dans chacun des épisodes d'au moins un moment très fort (2), un début de récit (1) et un dénouement (3), si l'on considère les trois phases classiques du développement d'un récit. Outre le type de sujets mis en scène, ce qui est important, c'est l'organisation du suspense. Chaque séquence est organisée de façon à créer un sursaut de curiosité, surtout lorsqu'elle se termine sur une coupure publicitaire.
- b. Les multiples facettes, c'est un système qui permet de considérer un problème à partir de plusieurs points de vue

It appears that the daytime serial, unlike prime-time, has the luxury because of its unending storytelling format, to develop characters in depth and to look at situations from different perspectives

(Cassata & Skill, 1983, p.178)

Chaque personnage se trouve au centre d'un ensemble de réseaux : familial, amical, professionnel qui permet de donner de multiples facettes de lui.

- c. La complexité des personnages. Ils apparaissent dans leurs contradictions. Il ne s'agit pas d'une vision manichéenne comme dans les westerns. Le méchant ne l'est que temporairement, tout comme le bon.

Les vieux fans de soaps, remarquent Cassata & Skill (p. 167), regrettent le temps où le bon et le méchant n'étaient pas confondus et avaient le sort qu'ils méritaient, respectivement récompensé et puni.

Some critics of the social scene regard this as a completely normal consequence of the moral murkiness of our times, and as a reflexion by the genre of society unsure of its moral fiber and its ethical goals (Op. cit., p. 167)

Il s'agit là, à notre avis, d'une convention typique du format même du soap. Dans la mesure où la priorité est donnée au portrait nuancé des personnages, il est impossible de les considérer d'une seule pièce. S'ils ont commis un acte répréhensible, les séquences permettent d'analyser en détail les raisons qui les ont poussés à le faire. Le spectateur, mis dans la confiance, finit par le comprendre, sinon l'excuser.

1.3. Une volonté d'ouverture au public et d'interactivité

One's aroused by this,
Another finds that fits;
Each loves the play
For what it brings to it (Goethe, *Faust*, Part 1)

Il semblerait que les auteurs des soaps se veulent à l'écoute de la société, tout en essayant d'être à l'avant-garde. Pour ce faire, l'institution soap a mis en place une assise sociale solide.

Le succès des soap operas s'affiche sans fausse modestie. Certaines chaînes de télévision disposent, pour certains soaps qui connaissent le franc succès depuis des années (tel « All My Children »), de tout un immeuble. Les étages comprennent de nombreux studios, salles d'enregistrement, de montage, etc. mais également des ateliers de décor, de maquillage, etc. Le public le sait et vient attendre, le soir, à la sortie du tournage, ceux qui incarnent leur personnage favori.

Les soaps disposent de publications régulières qui donnent, comme un guide de télévision, le résumé des épisodes. Ces magazines apportent des suppléments d'information sur les personnages et les acteurs qui les incarnent. Ils contribuent à prolonger l'illusion d'un monde réel auquel tout spectateur peut appartenir. Des associations de fans ou d'admirateurs se créent souvent autour d'un personnage ou de l'acteur qui l'incarne. Dans la plupart des cas, nous ont fait remarquer les réalisateurs, le personnage est plus « réel » que l'acteur. A tel point que, pour un même rôle, certains acteurs ont été remplacés sans provoquer de réac-

tion de la part du public. En revanche, ce dernier suit avec soin les évolutions des personnages et leur adresse un courrier abondant et quotidien. Ils y critiquent des actions accomplies par ces derniers ou leur demandent conseil sur des problèmes personnels.

Le « producteur », les réalisateurs et les auteurs des soaps tiennent compte de ce courrier au cours des réunions quotidiennes dans lesquelles sont décidées les grandes lignes de l'action qui seront développées pour les épisodes à venir. Il se crée ainsi un lien que l'on juge essentiel, avec les spectateurs.

Ce souci d'interaction avec l'audience incite les auteurs de soaps à traiter des problèmes de société et à le faire de façon didactique. Ils obtiennent parfois des résultats bien supérieurs à ceux des campagnes nationales faites par le Ministère de la santé par exemple. Ce fut le cas pour l'alcoolisme, le personnage d'un feuilleton permettait ainsi de faire découvrir le système d'entraide des Alcooliques Anonymes. D'autres thèmes sont ainsi abordés, tels que la drogue, la contraception, les mères célibataires, par le personnage d'une lycéenne enceinte en cours d'année scolaire.

C'est également parce que les soaps se sont mis à intégrer ce genre de situations qu'ils ont renouvelé l'audience, en drainant une population beaucoup plus jeune, de niveau socio-culturel plus élevé.

The soap operas, for its writers have that uncanny ability to create characters and situations which hook the viewer into a willing complicity in the life that it offers (Op. cit., p. 169)

2. UNE MANIPULATION TECHNIQUE

Elle est si précise qu'elle fait de ce format un modèle de rhétorique télévisuelle.

Une structure a été mise en place tout au long des années de diffusion. Son originalité vient surtout d'une souplesse qui tient compte du public (taux d'écoute et réactions diverses de l'audience) tout en intégrant régulièrement des coups d'audace (dans le choix du sujet mais également dans le style de l'écriture). En fait, l'importance de la concurrence est devenue son émulation. Le soap doit affronter tous les jours treize autres soaps diffusés sur des chaînes américaines.

Les producteurs travaillent avec une équipe homogène dans une collaboration quotidienne. Des réunions ont lieu pour déterminer les orientations générales du feuilleton et le travail réunit constamment tous les membres de l'équipe, du décorateur au scénariste. Les réalisateurs sont formés dans la « maison » pour acquérir le style qui leur permettra d'alterner avec les autres réalisateurs sans que l'on puisse remarquer de différence dans la direction technique. Il est difficile de définir ce travail de formation interne aux networks car il permet, à la fois au réalisateur d'apporter une ouverture, des idées, une sensibilité nouvelle tout en se pliant au moule « maison ». En fait, il s'agit d'un rythme et d'une écriture technique très précise qui doit être respectée pour assurer une base identique à tous les épisodes mêmes s'ils sont dirigés par d'autres réalisateurs.

Le traitement technique utilise des figures de rhétorique télévisuelle que l'on retrouve dans d'autres émissions. La différence tient peut-être à la systématisation de leur emploi et à l'agencement minutieux de plusieurs composantes à la fois vidéo, audio et techniques. Nous en avons sélectionné quelques exemples qui portent sur le cadrage, le montage, la redondance inter-éléments et le rythme.

Le cadrage

Par la grosseur du sujet dans l'image (échelle des plans) aussi bien que par la mise en scène du cadrage (personnage isolé ou en groupe, au premier plan, au centre, etc.), le réalisateur aide le spectateur à savoir qui est le personnage principal, héros d'une des histoires développées dans l'épisode.

En effet, dans les feuilletons analysés, le personnage principal était cadré seul en plan rapproché (généralement un gros plan ou un très gros plan); les autres protagonistes ayant droit à un plan moins rapproché ou bien au gros plan mais en groupe.

Le tableau 36 révèle l'utilisation différente de cette échelle des plans entre « All My Children » (AMC), le feuilleton de Gomm à succès lors de notre étude, et « The Edge of Night » (EN), le feuilleton de 30 mm qui avait le plus bas taux d'écoute.

Tableau 36 : Number of Shots of Characters Alone and in a Group in Both Series

	EN 1	EN 2	EN 3	AMC 1	AMC 2	AMC 3
Group shot	109	90	34	317	282	279
Solo shot	113	157	201	278	197	198

La trop grande exploitation d'un personnage en solo, sans tenir compte de son importance dans l'épisode a résulté, pour « The Edge of Night », en une confusion qui a rendu la compréhension des histoires plus difficile pour les codeurs chargés de l'analyse.

Deux autres processus sont utilisés pour signaler l'importance d'un personnage dans l'histoire : un plus grand temps de présence à l'écran ou une absence visuelle des plans, compensé par son évocation faite par les autres personnages. Le résultat est mécanique, le spectateur a très vite l'impression de savoir qui est le personnage principal au centre de l'action.

Le montage

Par une juxtaposition de scènes parallèles mais appartenant à des histoires différentes, le réalisateur incite le spectateur à transférer l'information donnée par une scène à une autre, et à prévoir ainsi plus aisément une action ou un dialogue.

Le fait de disposer de trois ou quatre histoires à développer par épisode permet au réalisateur de jouer avec des effets de connections typiques du montage, tels qu'un gros plan du personnage en train de dissimuler des larmes, par exemple, juste avant un plan de deux personnages qui commentent ce qui lui est arrivé.

La redondance inter-éléments

L'impression de facilité que le feuilleton donne au spectateur provient du fait que le réalisateur facilite constamment l'accès à l'information de celui qui n'aurait pas suivi les autres épisodes, aussi bien que pour des spectateurs peu attentifs ou d'un niveau de réflexion peu étendu. On réitère sans cesse l'information sans en donner l'impression. Cela se fait grâce à une redondance entre les divers éléments qui participent de la réalisation : les actions

sont largement commentées mais jamais avec les mêmes personnages, jamais dans les mêmes lieux ou de la même manière.

Une information est présentée au moins à trois reprises, à la fois verbalement et visuellement. Par exemple, deux personnes évoquent verbalement l'alcoolisme d'un troisième, absent de la scène. Quelques plans plus loin, le personnage aura une altercation avec un proche qui lui reproche de boire. Enfin, quelques plans après, le personnage sera montré en train de dissimuler une bouteille dans les toilettes.

Dans chacune des scènes, le décor, la musique, la mimique des personnages, leurs attitudes aussi bien que leurs intonations sont autant d'éléments qui apportent l'information redondante avec l'action jouée visuellement ou évoquée verbalement.

Le rythme

De par leur nature, les soap operas doivent lutter contre deux handicaps : ce sont, d'une part, des histoires qui ne montrent pas les actions mais en parlent et dont, d'autre part, les épisodes sont régulièrement interrompus par des spots publicitaires. Le rythme est donc une des composantes particulièrement importante pour assurer la fidélité du spectateur pendant toute la diffusion.

Le tableau « Series title » montre le nombre de séquences qui compose chacun des épisodes des différents feuilletons diffusés et les interruptions pour la publicité⁶. Les interruptions les plus importantes se situent à la moitié de l'épisode, au début et à la fin. Rien de surprenant si l'on considère que ce sont également les moments de grande intensité narrative et de rythme pour chacun des feuilletons.

Le rythme est obtenu de plusieurs façons par

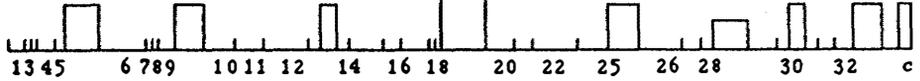
- Le montage de plans très courts,
- L'utilisation d'un montage cut (laissant le zoom pour des effets particuliers),
- La musique,
- L'alternance des différentes histoires.

Cette écriture permet de manipuler la perception du téléspectateur tout en gardant un équilibre général à l'ensemble du feuilleton.

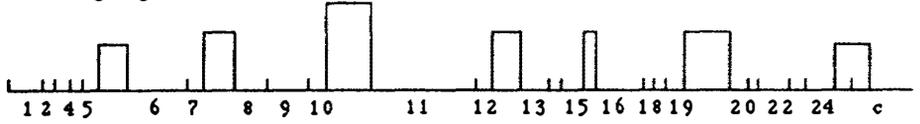
⁶ Les rectangles figurent les coupures publicitaires. Leur base tient compte de la durée totale de l'interruption, leur hauteur est proportionnelle au nombre de spots présentés.

Series Title :

Texas



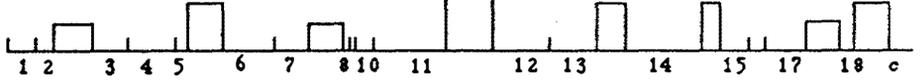
The Guiding Light



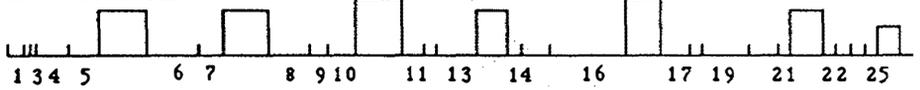
One Life to Live



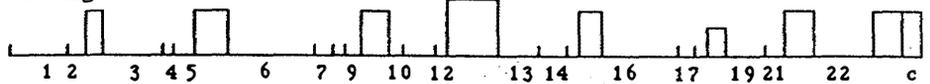
Another World



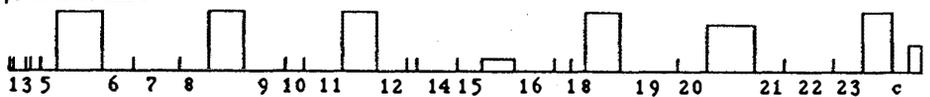
As the World Turns



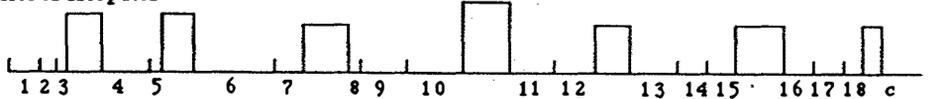
The Young & Restless



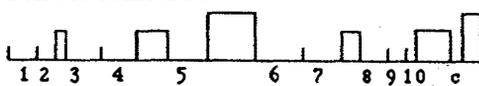
Days Of Our Life



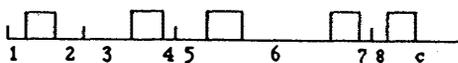
General Hospital



Search for Tomorrow



The Doctors



Les effets d'écriture

L'analyse du feuilleton a fait apparaître un certain nombre de détails qui semblent avoir un impact sur la perception de l'histoire, ainsi,

- la distance entre les personnages pouvait s'associer avec le degré d'entente entre eux;
- les conversations téléphoniques, les flash-backs et les rêves sont des moyens évidents de rapporter une scène capitale qui s'est déroulée dans un épisode précédent;
- la relation entre les éclairages, les couleurs et l'ambiance de la séquence, (par exemple, les deux couples héros d'un épisode étaient caractérisés : le jeune couple, par des décors bleu et rose, avec un éclairage important, le couple plus âgé, à la veille du divorce, dans des éclairages tamisés et des couleurs sombres où dominaient le marron et le vert bouteille).

L'alternance des effets de cadrage, par exemple champ/contre-champ sans effet particulier de regard d'un des personnages. Cette alternance permet de respecter des séquences narratives classiques en se fondant sur le retour calculé (donc prévisible) du même point de vue. On simplifie ainsi la perception et on rassure le téléspectateur qui retrouve sans effort les lieux connus, une situation familière.

Cette récurrence oeuvre à l'homogénéité de l'action filmée et corrige l'impression d'espace fragmenté que donnerait le découpage en plans extrêmement courts, nécessité pour le rythme du feuilleton.

REMARQUES CONCLUSIVES

Les remarques que nous avons faites sont le résultat d'une étude comparative que nous avons menée pendant une période de cinq ans. Sans entrer dans les détails, il semblerait que la différence, et peut-être la raison du succès de l'un et de l'insuccès de l'autre, tient à la façon dont le réalisateur arrive à exécuter les deux fonctions essentielles, à savoir :

- faciliter une compréhension de base pour tous les spectateurs,
- les motiver continuellement de façon à ne laisser chuter ni leur attention ni leur intérêt.

Or l'exécution de ces deux points tient à la fois au choix narratif et au traitement technique.

Les psychologues de la cognition ont montré que, plus le téléspectateur pouvait construire rapidement une hypothèse interprétative, plus il se sentait valorisé par le visionnement. Dans le cas du soap opera, on pourrait ajouter que cela est d'autant plus vrai qu'il se sent impliqué par l'histoire et les personnages qui lui sont proches. C'est peut-être une façon d'expliquer le succès de ce format qui semble de plus en plus déteindre sur le « prime-time ». Dallas n'est-il pas un soap déguisé qui utilise toutes les stratégies de ce format ?

© Carmen Compte 1992

BIBLIOGRAPHIE

- Adams, M. (1980). *An American Soap Opera : « as the World Turns » 1956-1978*. PhD non publié. University of Michigan.
- Arnheim, R. (1944). « World of the Daytime Serial » in *Radio Research, 1942-43*, P. F. Lazarfeld & N. Stanton eds. New-York : Duell, Sloane & Pearce.
- Breen, M.P., & Powell, J.T. (1980). « Why College Students Watch Soap Operas ». Paper presented at The Annual Meeting of Broadcast Education Association. Las Vegas. (ERIC : ED185627).
- Cantor, M. (1980). *Prime Time Television content and control*. Beverly Hills, London : The Sage Commtext Series.
- Cantor, M. & Pingree, S. (1983). *The Soap Opera*. The Sage Commtext Series. Sage Pub.
- Cassata, M. & Skill, T. (1983). *Life on daytime television : tuning in American serial drama*. Ablex Pub. Co. Norwood N.J.
- Compte, C. (1985). *Using Soap Opera Structure for Aural French Comprehension*. PhD non publié. New-York University.
- Comstock, G., Chaffee, S., Katzmann, N., McCombs, M. & Roberts, D. (1978). *Television and Human Behaviour*. New-York : Columbia University Press.
- Esslin, M. (1982). *The Age of Television*. Stanford University. San Francisco : W. H. Freeman & Co.
- Goethals, G.T. (1981). *The TV Ritual : Workship of the Video Altar*. Boston : Beacon Press.
- Herzog, H. (1961). « Motivations and Gratifications of Dayly Serials Listeners » in *The Process and Effects of Mass Communication*, W. Schramm ed. Urbana : Il. University of Illinois Press.
- Laguardia, R. (1977). *The Wonderful World of TV Soap Operas*. New-York : Ballantine Books.
- Metz, C. (1970). « Images et pédagogie » in *Communications*, No 15. Paris : Seuil.
- Modleski, T. (1980). *Popular Feminine Narratives : a Study of Romances, Gothics, and Soap Operas*. PhD non publié. Standford University.
- Newcomb, H. (1974). « Soap Opera; Approaching the Real World » in *TV the Most Popular Art*, H. Newcomb ed. Garden City, New-York : Anchor.
- Primeau, R. (1979). « From Radio Drama to Daytime Stodom : the Rise of Soaps ». *The Rhetoric of Television*. New-York : Longman.

- Rose, B. (1979). « Thickening the Plot ». *Journal of Communication*, 29, Autumn, 81—84.
- Sirota, D.R. (1976). *An Ethnographical Ethnomethodological Study of Soap Opera Writing*. PhD non publié. Ohio State University.
- Stedman, R. (1971). *The Serials : Suspense and Drama by Installment*. Norman, OK : University of Oklahoma Press.
- Soares, M. (1978). *The Soap Opera Book*. New-York : Harmony Books.
- Todorov, T. (1981). *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*. Paris : ed. du Seuil.

SOMMAIRE

Introduction	
Claude Calame	1
Paul Bouissac	
Lecture de l'image érotique : théorie d'une pratique	5
François Albera	
Faire voir	23
Felix Thürlemann	
Les Tableaux font le peintre remarques à propos du film <i>Le mystère Picasso</i> de Georges-Henri Clouzot	43
Jacques Fontanille	
L'Espace et l'observateur dans <i>Passion</i> de J.-L. Godard	55
Carmen Compte	
Les Feuilletons américains : structuration narrative et manipulation technique	87