

Roger ODIN

I 10592 (2) - 4

**L'Analyse Sémiologique
des
Films**

Vers une sémio - pragmatique

Volume 2

1275

- 4

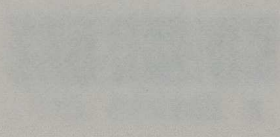


REVUE DE SEMIOLOGIE

1973.

REVUE SEMIO-PRAGMATIQUE

1973.



I

10592⁽²⁾

- 4'

ROGER ODIN



DEUXIEME PARTIE

APPROCHE DU CINEMA

EN TERMES DE

L'ANALYSE SEMIOLOGIQUE

DES FILMS.

Vers une semio-pragmatique

VOLUME II.



115 023303 3

DEUXIEME PARTIE

APPROCHE DU CINEMA EN TERMES DE DE POSITIONNEMENT DU SPECTATEUR

réflexion sur le fonctionnement de l'axe affectif

Notre réflexion se poursuivra par l'examen de deux autres films choisis pour l'exemplarité des problèmes qu'ils posent sur l'axe de recherche adopté : le premier se présente d'emblée comme un film fictionnel (il s'agit du *Tempête* de Jean Epstein), le second, au contraire, s'affiche dès ses premières images comme un film expérimental (*La Jetée* de Chris Marker).

Enfin, nous nous interrogerons sur ce qui se passe dans le cadre d'une institution radicalement autre que celle du cinéma dominant : l'institution du film de famille.

Nous amorçons maintenant la description de certains aspects du fonctionnement de l'**axe affectif**.

Au centre de toutes les analyses qui suivent, une réflexion sur l'**effet fiction**, sur quelques-unes de ses manifestations (ou, éventuellement, sur les processus qui conduisent à son blocage), et sur les divers modes de positionnement du spectateur ainsi impliqués.

Par **effet fiction** nous entendons la relation particulière produite par un certain type de films, dans un cadre institutionnel approprié, entre le spectateur (l'actant lecteur) et "cet imaginaire à la fois protégé et consenti" que l'on appelle "une diégèse" (1).

Dans cette perspective, nous nous intéresserons, tout d'abord, au film de Jean Renoir: Partie de campagne; quel plus bel exemple, pouvons-nous choisir, pour tenter de saisir les mécanismes subtils qui assurent chez le spectateur, à chaque instant du déroulement d'un film narratif classique, le fonctionnement parfait du "régime" fictionnel désiré par l'institution dominante?

Notre réflexion se poursuivra par l'examen de deux autres films choisis pour l'exemplarité des problèmes qu'ils posent sur l'axe de recherche adopté: le premier se présente d'emblée comme un film **fictionnel** (il s'agit du Tempestaire de Jean Epstein), le second, au contraire, s'affiche dès ses premières images comme un film **expérimental** (La Jetée de Chris Marker).

Enfin, nous nous interrogerons sur ce qui se passe dans le cadre d'une institution radicalement autre que celle du cinéma dominant: l'institution du **film de famille**.

.1.

LE POSITIONNEMENT DU
SPECTATEUR DANS LE
FILM DE FICTION CLASSIQUE

Un exemple: Partie de campagne
de Jean Renoir.

2. Pouvoir fonctionner pour un film entier.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, ce regard n'est pas de pure forme: la multiplicité des codes qui interviennent dans le langage cinématographique rend en effet très difficile l'étude d'un film dans son ensemble (2), du moins si l'on veut à sauvegarder une certaine précision dans l'analyse de son fonctionnement signifiant (rappelons que ce souci de précision a pu être considéré comme l'apport essentiel "historiquement repérable" de la sémiologie comme telle (3)).

Ce qui est donc en jeu ici est la recherche d'un processus capable d'articuler analyse macro et analyse micro structurale.

3. Permettre de rendre compte, pour un film donné:

- a) de la production des significations: construction d'un diégèse, construction d'un discours, ou toute autre forme de production de sens,
- b) du travail proprement filmique (niveau du fonctionnement signifiant): cadrages, mouvements de caméra, structures syntagmatiques...etc,
- c) des effets de positionnement spécifiques du spectateur (niveau des affects).

Une méthode d'analyse textuelle (si elle devait un jour exister) devrait, selon nous, répondre aux exigences suivantes:

1. Prendre en compte le cadre institutionnel dans lequel le film fonctionne et préciser les déterminations que ce cadre fait peser sur le spectateur.

2. Pouvoir fonctionner pour un film entier.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, cette exigence n'est pas de pure forme: la multiplicité des codes qui interviennent dans le langage cinématographique rend, en effet, très difficile l'étude d'un film dans son ensemble (2), du moins si l'on tient à sauvegarder une certaine précision dans l'analyse de son fonctionnement signifiant (rappelons que ce souci de précision a pu être considéré comme l'apport essentiel "historiquement repérable" de la sémiologie comme telle (3)).

Ce qui est donc en jeu ici, c'est la recherche d'un processus capable d'articuler analyse **macro** et analyse **micro** structurale.

3. Permettre de rendre compte, pour un film donné:

a) de la **production des significations**: construction d'une diégèse, construction d'un discours, ou toute autre forme de production de sens;

b) du travail **proprement filmique** (niveau du fonctionnement signifiant): cadrages, mouvements de caméra, structures syntagmatiques...etc,

c) des effets de **positionnement** spécifiques du spectateur (niveau des **affects**),

d) et de la **relation** existant entre ces trois niveaux.

On notera le statut particulier du second niveau (b) dans cette tripartition; sa fonction est, en effet, de travailler:

- soit, au bénéfice du premier niveau: produire des significations,
- soit, au bénéfice du troisième niveau: produire des affects.

Ainsi, tout en ayant un fonctionnement spécifique, le niveau du travail proprement filmique n'a pas une fonction spécifique (4).

Pour l'analyse d'une Partie de campagne nous nous situerons dans le cadre institutionnel du cinéma dominant (= du cinéma de fiction).

Non seulement, nous admettrons l'existence d'une entité "spectateur de cinéma" désireuse de voir une Partie de campagne et positionnée en tant que **spectateur de film de fiction**, mais nous accepterons pleinement les présupposés idéologiques imposés à cette entité spectateur par l'institution: minimisation de l'interlocution, méconnaissance du Sujet signifiant, "toute puissance" de "l'idée qu'il y a un système", croyance en la "pression d'un **système unitaire**" (5) susceptible d'articuler le "**tout**" du texte filmique.

Ce dernier point est extrêmement important; c'est lui, en effet, qui commande toute la démarche d'analyse en lui imposant ses critères de validation: **cohérence** et **exhaustivité**.

Encore convient-il de souligner que le critère d'**exhaustivité** est un critère purement **mythique**: car que peut bien vouloir signifier ce désir d'articuler le **tout** d'un texte, sinon, précisément, la volonté délibérée de jouer le jeu de cette plénitude illusoire que procure l'**imaginaire**?

Notre analyse d'une Partie de campagne n'a d'ailleurs pas la prétention d'être une analyse textuelle. Sa visée est à la fois beaucoup plus limitée, et plus spécifique: mettre en évidence et caractériser **un type particulier de relation** qui, dans la lecture d'un film de

fiction classique, s'instaure entre le niveau de la signification et le niveau des processus de positionnement du spectateur.

NB: Bien évidemment, cette analyse ne pourra se faire qu'en faisant également appel au niveau du travail proprement filmique puisque celui-ci "alimente" les deux autres niveaux.

Scénario: Jean Renoir d'après Guy de Maupassant

Dialogues et mise en scène: Jean Renoir

Premier assistant: Jacques Becker

Deuxième assistant: Henri Cartier (Cartier-Bresson)

Musique: Joseph Kosma

Distribution:

Henriette: Sylvia Bataille

Henri: Georges Darnoux

Mme Dufour: Jane Marken

Mr Dufour: Gabriello

Receveur: Jacques Borel (J.B. Brunet)

Amélie: Paul Tamps

Le grand-mère: Gabrielle Fontan

Père Poulain: Jean Renoir

La servante: Marguerite Renoir

Durée: 45 minutes

Première présentation: 5 Mai 1946

Afin de ne pas trop alourdir une analyse déjà longue, nous ne donnerons pas le découpage plan par plan que nous avons effectué pour cette étude. Nous nous contenterons de renvoyer au N°21 (Décembre 1962) de L'Avant-Scène (p.26-47) dans lequel a été publiée la continuité dialoguée du film, et de proposer un découpage du film en segments. Ce découpage n'a d'autre justification que de faciliter la lecture de l'analyse qui suit.

Partie de campagne

Production: Pierre Braunberger

Panthéon-Production

Scénario: Jean Renoir d'après Guy de Maupassant

Dialogues et mise en scène: Jean Renoir

Premier assistant: Jacques Becker

Deuxième assistant: Henri Cartier (Cartier-Bresson)

Musique: Joseph Kosma

Distribution:

Henriette: Sylvia Bataille

Henri: Georges Darnoux

Mme Dufour: Jane Marken

Mr.Dufour: Gabriello

Rodolphe: Jacques Borel (J.B.Brunius)

Anatole: Paul Temps

La grand-mère: Gabrielle Fontan

Père Poulain: Jean Renoir

La servante: Marguerite Renoir

Durée: 45 minutes

Première présentation: 8 Mai 1946

Afin de ne pas trop alourdir une analyse déjà longue, nous ne donnerons pas le découpage plan par plan que nous avons effectué pour cette étude. Nous nous contenterons de renvoyer au N°21 (Décembre 1962) de L'Avant-Scène (p.29-47) dans lequel a été publiée la continuité dialoguée du film, et de proposer un découpage du film en **segments**. Ce découpage n'a d'autre justification que de faciliter la lecture de l'analyse qui suit.

Numéros des segments	Intitulés des segments	Numéros des plans
1.	Séquence d'ouverture: générique + cartons	01 - 010
2.	Présentation des personnages: - la famille Dufour - les deux amis	1 - 11 1 - 5 6 - 11
3.	Les balançoires ou Voyage au centre du Désir	11 - 44
4.	Les deux amis décident de partir à la "pêche" aux femmes	45 - 51
5.	Henriette et sa mère s'installent sous le cerisier	52
6.	Anatole et Monsieur Dufour au bord de l'eau. Présentation du monde sous l'eau.	53 - 55
7.	Henriette et sa mère sous le cerisier. Présentation du monde de l' herbe.	56 - 61

8.	La "pêche" aux femmes: le choix des "engins" et de " l'appât".	62 - 65
9.	La famille Dufour découvre les yoles	66 - 69
10.	La rencontre de la famille Dufour et des canotiers. Rodolphe rend son chapeau à Henriette.	70 - 76
11.	Les Dufour s'installent sous le cerisier.	77
12.	Satisfaction des deux "pêcheurs": "Ça s'annonce bien".	78
13.	Le déjeuner sur l'herbe.	79 - 81
14.	L'orage va-t-il perturber le déjeuner?	82 - 83
15.	La "poussée" de Désir de Juliette; le hoquet d'Anatole.	84 - 99

16.	La constitution des couples d'amants.Première phase: Rodolphe-Henriette, Henri - Juliette.	100 - 112
17.	L'échange: les femmes contre des cannes à pêche.	113 - 116
18.	La constitution des couples d'amants.Seconde phase: Rodolphe-Juliette Henri - Henriette	117 - 120
19.	La partie de pêche de Mr.Dufour et Anatole: le gag du godillot.	121 - 122
20.	La promenade en yole.	123 - 146
21.	Rodolphe et Juliette débarquent dans l'île.	147 - 149
22.	Henri et Henriette dans l'île. La séduction.Le rossignol.	150 - 152

23.	Rodolphe et Juliette dans l'île. La danse du "faune".	153
24.	Henri et Henriette: scène de la défloration.	154 - 157
25.	L'arrivée de l'orage.	158 - 166
26.	Le retour sous l'orage.	167 - 169
27.	Une seconde partie de campagne. Après le mariage d'Anatole et d'Henriette, la rencontre d'Henri et d'Henriette dans l'île du barrage de la fabrique.	170 - 192

L'ENTREE DU SPECTATEUR DANS LA FICTION

Pour qui cherche à comprendre les processus de positionnement du spectateur, les premiers plans d'un film revêtent une importance toute particulière: opérant la transition entre le cinématographique et le filmique, entre l'espace de la salle de projection et l'espace de la diégèse, ils ont pour fonction d'assurer l'entrée du spectateur dans la fiction.

Dans ce chapitre, nous tenterons de comprendre comment une Partie de campagne assure l'entrée de **son** spectateur dans **sa** fiction.

Nous analyserons successivement:

- la séquence d'ouverture (avec le générique),
- et les trois premiers plans diégétiques du film.

La séquence d'ouverture.

Sitôt le noir effectué dans la salle, des images apparaissent progressivement sur l'écran (fondu à l'ouverture): de l'eau qui coule, avec en surimpression, des inscriptions scripturées. En même temps, s'élèvent les premières notes de la mélodie du film.

Le plan d'eau qui coule

Tandis que se succèdent les inscriptions graphiques, une même image nous est donnée à voir, pendant près d'une minute: de l'eau qui coule, avec de vagues reflets d'arbres et de ciel.

Assurément, ce ne sont pas les informations véhiculées par ce plan qui peuvent suffire à justifier sa présence.

Mais que vient-il donc faire là, à une place qui nous contraint malgré tout à lui reconnaître une certaine importance (c'est quand même le premier plan figuratif du film!)?

Très certainement, sa fonction ne s'épuise pas dans la représentation. Isolé, décontextualisé (coincé entre le début de la projection et le fondu au noir qui clôt la séquence d'ouverture), ce fragment de diégèse égaré nous questionne.

PIERRE
BRAUNBERGER
présente

MARGUERITE
HOULE RENOI
Monteuse
MARINETTE CADIX
Musique de
KOSMA
Chef Opérateur

un film
de
JEAN RENOIR

SYLVIA BATAILLE Henri
GEORGES SAINT-SAËNS
JEANNE MARKEN Madame

PARTIE DE CAMPAGNE
de
Guy de Maupassant

GABRIELLO
JACQUES BOREL Rodolphe
PAUL TEMPS Adèle
GABRIELLE FONTAN La grand'mère

Metteur en scène
JEAN RENOIR
Premier Assistant
JACQUES BECKER
Deuxième Assistant
HENRI CARTIER

RENOIR
ERITE RENOIR La Servante
La chanson est chantée par
GERMAINE MONTERO

Plus qu'un plan diégétique, c'est à un plan **discursif** que nous avons affaire ici (un plan à énonciation marquée): on sent bien qu'il a été placé là pour nous dire quelque chose; cette représentation appelle une **signification** qui la dépasse; mais rien ne nous est donné qui pourrait nous permettre de découvrir cette signification.

Certes, nous sommes quasiment assuré, puisque l'eau intervient de la sorte en tout début de film, que cet élément jouera un rôle important dans l'histoire racontée; mais quel rôle? Nous l'ignorons.

Nous sommes face à un **symbole à élucider**, face à une **énigme à résoudre**.

D'emblée, le film inscrit son spectateur dans son destin oedipien.

Mais ce long plan fixe ne requiert pas seulement notre désir de signification; c'est aussi à notre "oeil" qu'il s'adresse: il se donne à **voir**, à "brouter", pas seulement à comprendre. (6).

Confrontés pendant plus d'une minute à une image à valeur référentielle réduite, — processus qui ne va pas sans évoquer certains films expérimentaux (7) — nous pouvons nous laisser aller à la contemplation.

En bas, à gauche, notre regard se perd dans cet espace ouvert où la surface de l'eau se creuse de l'infini du ciel ("l'eau prend ciel" (8)); effet de profondeur plus qu'effet de perspective: trou blanc, évidemment dans lequel s'engouffre notre désir de voir; vertige scopique.

En haut à droite, au contraire, le regard bute sur des taches sombres dans lesquelles il hésite à reconnaître le reflet des arbres de la berge: on peut y découvrir tant de choses (un peu comme dans ces images qui naissent du décrochage d'un téléviseur: "profils d'îles incongrus, tranchants de falaises, marais..." (9))...! "L'eau, écrit J.F. Lyotard, désobjective, assimile (déplace, condense)..." (10). Figures plus proches du figural que de la représentation; formes dont le sens reste "posé au loin comme un mirage" (11).

Les ondulations de l'eau qui coule (d'autant plus sensibles que le

cadrage est fixe) animent ce "paysage mixte" de palpitations régulières. Amorce de structure hypnotique? Sans doute. Structure de fascination? Assurément.

"L'image réduite à des taches noires et à des points blancs, est un piège pour le regard renvoyé sans fin du noir au blanc, couleurs absolues qui toutes deux, à leur façon, peuvent abolir la représentation dans le fondu où plus rien n'est discernable." (12)

Marc Vernet, qui écrit ces lignes, ne voit-il pas dans ce "clignotement du noir-et-blanc", "le représentant dans la diégèse, de la structure énigmatique, de l'économie fétichiste et du dispositif cinématographique?" (13).

Seule marque temporelle dans ce moment nul du point de vue événementiel, cette répétition lancinante des mêmes mouvements minimaux — comme un "héraclitéisme lent" (14) — est indice de l'existence du temps, plus qu'affichage d'un déroulement temporel; temps vide, mais non point temps mort: il pointe dans cette vibration de la durée, comme un **appel** à la **narration** (15)....; mais, le plan reste toutefois résolument en deçà du narratif.

Sans être encore véritablement fictionnel (l'affichage de l'énonciation y est trop fort, la référence trop raréfiée, la temporalité pas assez marquée), ce premier plan iconique apparaît donc comme prêt à se transformer en fiction (fascination, appel à la signification et à la narrativisation).

Ainsi est créé chez le spectateur, tant au niveau du positionnement cognitif que du positionnement affectif (scopique), le **désir** de la **fiction**.

Les inscriptions scripturées

En surimpression sur ce plan iconique unique (qui court tout au long de la séquence) apparaît une série de plans en fondus enchaînés comportant différentes inscriptions scripturées qui se détachent en noir sur la grisaille de l'eau:

- le générique proprement dit (sept plans fixes, plus un défilant vertical),
- et deux cartons.

En ce début de film, deux formes de la matière de l'expression se trouvent de la sorte mises en présence:

- du texte iconique (**vu**),
- et du texte scripturé (**lu**).

Voir vs Lire

Il n'est bien sûr pas question de reprendre ici toutes les discussions suscitées par la relation entre le visible et le lisible; une chose est certaine toutefois: même si l'on refuse de céder à un certain fanatisme de l'opposition langue **vs** image (16), on ne saurait nier que le **lire** et le **voir** constituent deux modalités perceptives différentes engageant deux modes différents de positionnement du spectateur.

Dans la séquence d'ouverture, cette opposition se trouve encore renforcée par l'absence radicale de tout "dispositif passerelle" (17) entre les deux énoncés:

- a) sémantiquement parlant, texte iconique et texte scripturé sont aussi disjoints que possible (absence de relation d'"ancrage");
- b) énonciativement parlant, ils fonctionnent au même niveau extradiégétique: le lire apparaît alors comme le concurrent direct du voir (absence de la relation de "relais")

Voir le plan d'eau qui coule, **lire** les inscriptions scripturées: pendant près d'une minute, le spectateur se trouve de la sorte contraint à un positionnement **clivé** (18).

Marquons très sommairement quelques uns des axes de ce clivage; ceux qui nous semblent le mieux fonctionner dans cette séquence d'ouverture:

Voir

- effet d'hésitation percepti-
tive
- effet d'irréalisation de la
référence
- effet de fascination, création
d'une relation participative

Lire

- effet de lisibilité
- effet de maîtrise
référentielle (19)
- effet de distanciation

Ainsi, dès les premières minutes, le film rend-t-il sensible à son spectateur, l'opposition entre deux modes de positionnements, les deux modes de positionnement qui joueront le plus grand rôle dans le fonctionnement structural du film:

relation de bon objet filmique vs relation de mauvais objet filmique (20).

En ce sens, cette première séquence fonctionne comme la **matrice** du positionnement du spectateur pour la totalité du film.

L'effet générique

A priori, tout semble devoir opposer le générique à la fiction qu'il introduit:

- la matière de l'expression qu'il met en oeuvre:
du texte scripturé extradiégétique, non des images diégétiques;
- la modalité perceptive qu'il convoque, le type de positionnement qu'il produit: lire **vs** voir;
- enfin, et surtout, sa **fonction** (ce qui fait de cette suite de cartons un générique): la présentation de la structure énonciative du film, l'affichage de ce que la fiction prend tant de soins à masquer: le film comme **objet construit**, le film comme produit, le film comme **"film"** (**vs** le film comme **fiction**).
Le générique "exhibe ce que l'autre [le film comme fiction] déguise avec soin", note très justement A. Gardies (21).

Le générique: l'ennemi N°1 de la fiction.

Comment ne pas s'étonner dès lors (avec A.Gardies, qui parle de cette "scandaleuse contestation du film par son générique"(22)) de sa présence insistante, "ostentatoire", au début de la quasi totalité des films de fiction?

Inutile de nier cet état de fait paradoxal: le générique vient inscrire le "désaveu" de l'effet fiction à l'origine même du film de fiction; mais le vrai paradoxe, c'est que cette inscription fonctionne en fin de compte **au bénéfice de l'effet fiction**.

Ch.Metz l'a bien montré à propos des autres figures de désaveu: film dans le film, commentaire en voix off, films présentés comme un rêve...etc: "par la distance" qu'elles mettent entre l'action et nous, de telles figures confortent "notre sentiment de n'être pas dupe de cette action: ainsi rassurés (derrière le rempart) nous pouvons nous permettre d'en être un peu plus dupes" (23). De la même façon, ce que proclame le générique (et il importe que cela nous soit dit au tout début du film), c'est le statut fictionnel (imaginaire) de ce que le film va nous donner à voir (de la diégèse). Après cet avertissement, rien ne pourra plus venir entamer sérieusement notre croyance: ni ces "phénomènes incroyables" qui, comparés à la logique du monde, devraient nous apparaître comme des incohérences flagrantes (passages d'un plan à l'autre, présence de la musique,...etc)(24); ni la peinture des événements les plus fantastiques, les plus invraisemblables les plus burlesques ou les plus tragiques.

Cet effet de positionnement préalable, sur le mode de la **croyance**, on peut le dénommer: **effet générique**.

Le générique, c'est véritablement, ce qui permet l'entrée du spectateur dans la fiction.

Deux cartons, jet fondu au noir.

Cette entrée dans Partie de campagne la diffuse encore
quelque peu.

Un carton énonciatif

Ce film, réalisé par Jean Renoir
n'a pu être, pour des raisons de force ma-
jeure, tout à fait terminé. En l'absence de
Jean Renoir, actuellement en Amérique,
soucieux de respecter son œuvre et d'en
conserver le caractère, nous avons décidé
de vous le présenter tel qu'il est. Pour le
rendre compréhensible, nous y avons ajouté
deux sous-titres.

Un carton narratif

M. Dufour, quinquaiier à Paris, entouré
de sa belle-mère, de sa femme, de sa fille et
de son commis Anatole qui est aussi son futur
gendre et son futur successeur a décidé, après
avoir emprunté la voiture de son voisin le
lâitier, en ce dimanche de l'été 1860, d'aller
se retrouver face à face avec la nature.

Deux cartons, un fondu au noir.

Cette entrée, une Partie de campagne la diffère encore quelque peu.

Après le générique proprement dit, mais toujours en surimpression sur le même plan d'eau qui coule — il y a donc continuité au niveau iconique — le film nous présente deux cartons, deux plans où le lire l'emporte sur le voir, deux textes scripturés ayant le même statut extra-diégétique que les inscriptions du générique.

Expliquant les conditions particulières de la réalisation du film, le premier carton s'affiche, plus explicitement encore que le générique lui-même, comme marque de l'énonciation de l'énoncé, comme discours visant à transmettre un savoir sur le film lui-même (on notera notamment l'utilisation des déictiques renvoyant directement à la situation de communication: "**Ce** film [...] **nous** avons décidé de **vous** le présenter..."); rarement le désaveu se sera inscrit avec autant de netteté au début d'un film de fiction, au point que l'on peut se demander ce qui se passerait si la diégèse commençait immédiatement après ce carton; sans doute y aurait-il chez le spectateur quelques brefs instants de flottement avant qu'il ne parvienne à se brancher véritablement sur un régime de conscience proprement fictionnel (25).

Heureusement, un deuxième carton est là pour assurer la transition avec le moment véritablement diégétique du film.

D'emblée, son traitement typographique le différencie du carton précédent (utilisation d'un autre type de caractères), mais cette opposition plastique n'est que le signe superficiel d'une opposition beaucoup plus fondamentale:

Au niveau de son contenu, tout d'abord, ce carton inaugure le **récit**. Certes, ce qui nous est proposé sur l'écran, c'est toujours du texte scripturé, et non la diégèse elle-même, mais ce texte scripturé, à la différence des textes précédents, véhicule des informations qui appartiennent à l'histoire qu'une Partie de campagne veut raconter, et non des informations sur le film lui-même: présentation des personnages, indication du temps de l'action...etc.

Avec ce deuxième carton, c'est la construction de la **diégèse** qui commence.

Au niveau de sa structure linguistique, ensuite, ce carton est le premier texte scripturé dans lequel la modalité de l'"histoire" l'emporte sur la modalité du "discours".

Ce n'est pas que les marques d'énonciation en soient totalement absentes (des expressions comme "futur gendre", "futur successeur", témoignent de l'existence d'un narrateur omniscient, connaissant déjà la suite de l'histoire), mais par rapport à ce qui se passait dans les autres textes, il n'en subsiste ici que des traces mineures. L'essentiel de la différence réside sans doute dans l'abandon des indices de la "corrélacion de subjectivité" (26): le texte est censé se raconter tout seul, pour lui-même. Une telle structure énonciative est précisément celle que nous allons trouver dans les images diégétiques du film.

Ces deux caractéristiques placent ce carton dans une position structurale intermédiaire (une position structurale, et non pas seulement syntagmatique; c'est de son fonctionnement qu'il s'agit et non pas uniquement de sa place dans le déroulement temporel du film) entre le générique (et son associé le premier carton) et le film diégétique à proprement parler.

Du coup, le spectateur se trouve lui aussi placé dans une position intermédiaire: son régime de conscience n'est pas encore celui d'un spectateur de fiction, il n'est assurément plus celui d'un lecteur de générique; c'est un positionnement de **lecteur de fiction** (27).

Mais ce deuxième carton fait plus encore: en énonçant de façon extrêmement évasive ce qui va se passer dans la suite du film (on y apprend que la famille Dufour a décidé d'"aller se retrouver face à face avec la nature"), en laissant percer comme par mégarde, au détour d'une relative, l'information qu'Anatole, commis de Monsieur Dufour "est aussi son futur gendre et son futur successeur", il pointe le noeud de l'action sans cependant le dévoiler pleinement.

Désormais, on nous en a trop dit pour que l'on ne s'inquiète pas des relations d'Anatole avec Monsieur Dufour et avec Henriette — on est quasiment assuré qu'un drame va éclater et que ce drame aura précisément comme motif l'accession d'Anatole à la double "dignité" de "gendre" et de "successeur" de Monsieur Dufour — mais on ne nous en a pas dit tout à fait assez pour que l'on sache exactement à quoi s'en tenir. Par ce jeu roué avec le savoir du spectateur — jeu qui a certes quelque chose à voir avec l'érotisme dans sa façon de suspendre le dévoilement quand celui-ci est déjà trop avancé pour que l'on accepte de se contenter de ce qui a été révélé — est porté à son comble le **désir de la fiction**.

Un fondu au noir vient encore retarder pendant quelques secondes l'apparition des premières images diégétiques du film, tout en marquant explicitement la clôture de la première séquence du film (le fondu au noir est la "seule ponctuation un peu véritable" du langage cinématographique (28)). On ne peut cependant s'empêcher de s'étonner quelque peu de la présence d'un signe de démarcation aussi insistant en ce point du déroulement du film alors que le carton précédent semblait devoir embrayer immédiatement sur la fiction.

Deux raisons justifient, croyons-nous, cette présence:

- a) au niveau discursif, cet "instant de non vision" correspond aux événements diégétiques que laissait présupposer le dernier carton (la vie de la famille Dufour comme quincailliers parisiens) et que **nous ne verrons jamais**; il assure fantasmatiquement l'ouverture de la fiction sur le passé, contribuant à faire oublier la caractère fragmentaire, limité, fermé, de ce qui nous est donné à voir;
- b) au niveau énonciatif, il fonctionne comme une ultime consigne de changement de positionnement du spectateur: ce moment de manque perceptif est à la fois marque évidente d'énonciation et effacement de l'affichage énonciatif opéré par la

première séquence. C'est le "grand trou noir", le moment où tout bascule, le moment où le "film" s'efface pour permettre la pénétration dans cet **ailleurs** filmique: la **diégèse**.

La musique

Comme c'est très souvent le cas dans les films de fiction classiques, une séquence musicale, fonctionnant comme une "ouverture", vient présenter en tout début de film quelques-uns des grands thèmes qui seront repris et développés dans le cours même de la fiction.

Cette séquence musicale fonctionne au même niveau énonciatif extradiégétique que les énoncés iconiques et scripturés que nous venons d'analyser.

Elle entre en relation syntagmatique avec l'un et l'autre de ces énoncés:

- elle commence et s'achève en même temps que le plan d'eau qui coule; elle constitue un tissu continu qui, comme le tissu iconique, se déroule sans faille tout au long de la séquence introductive;
- quant aux changements de thèmes musicaux, ils s'effectuent sur certains fondus enchaînés qui assurent le passage d'un carton à l'autre (entre le carton de titre et la première mention des acteurs — passage d'un thème musical doux et chantant à un thème fort et violent ; entre la dernière inscription du défilant et le carton indiquant la maison de production — retour à un thème doux et chantant, mais différent du premier)

Cette double corrélation syntagmatique qui articule formellement les deux énoncés visuels (lu/vu) au sein d'un même ensemble audiovisuel assure l'homogénéisation de la séquence.

En même temps, sans supprimer totalement les différences de positionnements provoquées par l'opposition du voir et du lire, la musique vient "mettre de l'huile" dans les rouages du film et préserver

de la sorte une relation film-spectateur sur le mode du **bon objet** (29).

Par ailleurs, le découpage thématique introduit à l'intérieur même de la relation musique - spectateur des variations de positionnement, chaque thème musical constituant une incitation à des investissements connotatifs et pulsionnels différents.

Ces investissements, toutefois, demeurent extrêmement labiles et flottants: certes un vague codage culturel permet sans doute d'opposer un thème plutôt dramatique à deux thèmes plutôt euphoriques, mais (et le spectateur le sait bien) ce n'est en fait que par des ancrages ultérieurs sur tels ou tels éléments de la bande-image que ces investissements seront véritablement fixés. Là, encore, la musique ne fait qu'activer le désir de la fiction future.

Ainsi, même si la musique nous branche déjà sur un régime affectif préfictionnel, même si globalement elle positionne cette première séquence comme un **bon objet** spectatoriel, elle n'en résoud pas totalement les conflits internes (voir vs lire), pas plus qu'elle ne fait disparaître le déséquilibre fonctionnel fondamental: une séquence de générique n'existe que pour ce qu'elle n'est pas, elle ne se justifie que par ce qu'elle appelle: la fiction.

C'est donc face à un complexe images-sons à la fois consistant et animé de tensions multiples que le spectateur se trouve de la sorte confronté.

De l'affichage du désaveu de la fiction (par le générique) au premier carton narratif puis au fondu au noir, en passant par les structures préfictionnelles musicales et iconiques, ce qui finalement se donne à entendre dans cette première séquence c'est le "**bruissement**" de la **machine fictionnelle** qui se met en route.

"Le bruissement, c'est le bruit de ce qui marche bien [...].

Ce sont les machines heureuses qui bruissent" (R. Barthes (30)).

Les premières images diégétiques du film.

Soucieux de ne pas brusquer le spectateur — c'est là l'une des caractéristiques majeures du film de fiction — les premiers plans diégétiques d'une Partie de campagne lui ménagent une entrée en douceur dans la fiction.

Lorsqu'à nouveau, comme au début du film — mais en ce point du déroulement filmique le positionnement du spectateur est assurément bien différent — un fondu à l'ouverture assure le retour progressif du perçu, ce n'est plus ni du texte à lire, ni une image-symbole, ni une structure de fascination, que découvre le spectateur, mais un paysage doté de toute l'évidence de l'être-là.

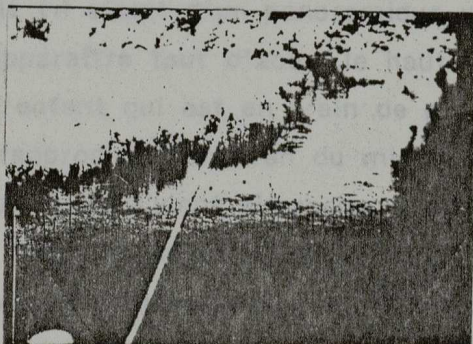
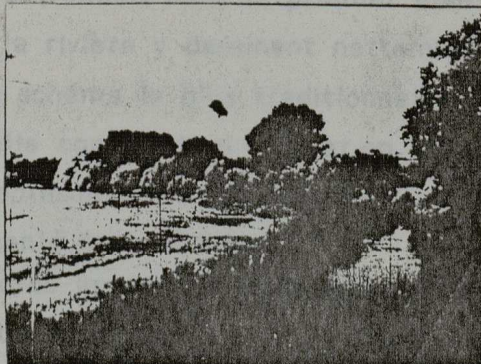
Le premier plan diégétique du film

Pourtant nous n'en sommes ici qu'au premier degré de l'effet fiction: celui de l'identification du spectateur à la caméra (identification cinématographique primaire (31)).

Il est inutile de s'étendre longuement sur le fonctionnement de ce dispositif qui a été bien décrit par ailleurs (32); nous nous contenterons de rappeler que l'identification à la caméra fonctionne d'autant mieux au bénéfice de l'illusion de réalité que ce qui nous est donné à voir possède une structure **perspectiviste** plus nettement marquée (l'identification à la caméra repose sur l'inscription du spectateur au "point de fuite" de l'image).

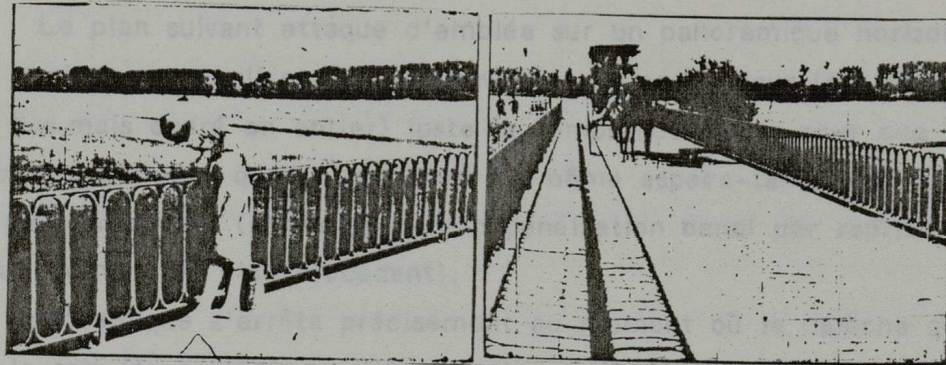
Cette observation n'est pas sans importance. On pourrait, en effet, s'étonner de ce que nous n'ayons pas mentionné ce dispositif lors de l'analyse de la séquence d'ouverture. De fait, l'identification à la caméra fonctionne depuis les premières images du film, mais ces images sont traitées soit en **à plat** (le texte scripturé) soit en **profondeur** mais sans véritable effet de perspective (cf. le plan d'eau qui coule); dans les deux cas, il n'y a pas de "point de fuite" à partir duquel le spectateur puisse articuler l'espace perçu en un espace tri-dimensionnel.

Le premier plan diégétique du film



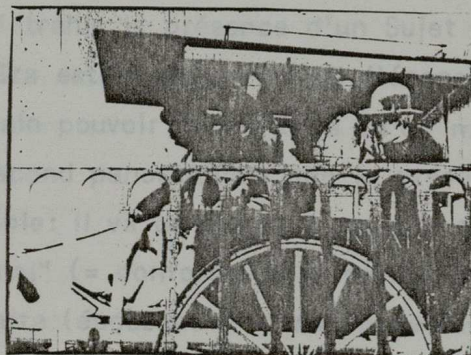
Il en va tout autrement dans le premier plan diégétique du film: les bords de la rivière y dessinent nettement deux lignes de fuite conformes au schéma le plus traditionnel de la perspective monoculaire. Une telle construction permet, on le sait, l'occultation du support de la représentation (l'écran plan), sa dématérialisation, au profit du représenté, de la diégèse. Ainsi, dès les premières images diégétiques du film, l'illusion de réalité fonctionne-t-elle à plein.

Presque immédiatement, un second palier est franchi dans le jeu des identifications: un léger recadrage, intervenant à l'intérieur même du plan étudié (il s'agit d'un panoramique vertical, du haut vers le bas), laisse apparaître tout d'abord, le haut d'une canne à pêche, puis aussitôt, l'enfant qui est en train de pêcher. Dès lors, l'écran se rapproche d'un cran du miroir primordial: un être humain, semblable à nous, vient s'inscrire dans le paysage. Les mécanismes de l'identification au personnage (identification cinématographique secondaire) peuvent commencer à fonctionner. Ce changement de positionnement que l'on peut décrire comme l'inclusion du Sujet percevant (sous la forme de ce "tenant lieu" qu'est le personnage) dans la représentation, n'est cependant pas aussi important que celui intervenu à la fin de la séquence d'ouverture: l'identification au personnage opère à l'intérieur de l'identification à la caméra; elle ne change en rien le régime perceptif dominant instauré par les premières images diégétiques du film. La modification du positionnement du spectateur est d'ailleurs d'autant moins forte que l'identification au personnage fonctionne ici sous sa forme la plus faible: non seulement parce que le personnage nous est présenté en amorce (relegué dans le coin inférieur gauche de l'écran) et de dos (courbé de façon telle que l'on ne voit que son crâne, ses épaules et la partie supérieure de son dos), mais encore parce qu'il ne correspond nullement aux personnages dont le carton narratif nous laissait attendre la venue.



Le deuxième plan diégétique du film

Le troisième plan diégétique du film



Le deuxième plan diégétique du film

Le plan suivant attaque d'emblée sur un panoramique horizontal droite-gauche; il nous laisse revoir le jeune pêcheur (toujours de dos, mais cadré en entier) juste le temps nécessaire pour que nous comprenions qu'il s'agit bien du même espace-temps que dans le plan précédent (processus d'homogénéisation banal par reprise d'un élément du plan précédent).

Le panoramique s'arrête précisément au moment où la calèche qui, on le sait (le carton narratif nous l'a annoncé), amène la famille Dufour, s'engage sur le pont. Le cadrage remarque de façon insistante la construction perspectiviste déjà signalée dans le premier plan diégétique (cf. les lignes de fuite constituées par les garde-fou du pont).

Deux plans; deux mouvements de caméra: deux panoramiques (l'un vertical, l'autre horizontal) dont la valeur de découverte va en croissant: le jeune pêcheur; la calèche de la famille Dufour. Tout est mis en oeuvre, en ce début de film, pour canaliser le regard du spectateur vers ce qu'il doit voir, pour lui éviter tout effort, tout risque d'errement. Ce souci d'assurer le voir du spectateur (comme l'on dit d'un alpiniste qu'il en assure un autre, mais aussi d'un chasseur qu'il assure son coup) de telle sorte qu'il se dirige impérativement vers les éléments diégétiques importants pour le récit, a sa contre-partie: il trahit la présence d'un Sujet énonciateur (tout mouvement de caméra est, en soi, un indice d'énonciation), d'une instance dotée d'un certain pouvoir de maîtrise (d'un maître d'oeuvre).

C'est dans le second panoramique que la présence de cette instance est la plus sensible: il va de droite à gauche, alors que le panoramique horizontal "normal" (= conforme à la norme du film de fiction) va de gauche à droite (épousant le conditionnement du regard par la lecture des textes scripturés). Cette inversion fait de ce panoramique un véritable déictique, un **présentatif** qui nous dit: "Voici qu'arrivent ceux que vous attendiez: la famille Dufour, les héros du film".

L'affichage de l'énonciation dans ces deux premiers plans diégétiques

reste, toutefois, — même dans le second plan, où l'énonciation est pourtant nettement plus marquée — infiniment plus discrète que dans le texte du générique, ou même que dans le plan qui constitue la base iconique de la séquence d'ouverture.

Dans ces deux plans, la situation paraît assez semblable à celle décrite lors de l'analyse du carton qui commence le récit: dans les deux cas, le spectateur se trouve face à un texte (ici iconique, là scripturé) fortement dominé par la modalité énonciative historique mais avec des traces discursives. Bien évidemment, l'effet produit est assez différent dans le texte scripturé où la diégèse vient du lire et dans le texte iconique où fonctionne l'illusion de réalité: on passe de la lecture d'une fiction à un certain mode d'**effet fiction**; mais l'existence d'un statut énonciatif voisin entre le dernier carton de la séquence d'ouverture et les premiers plans diégétiques du film témoigne une fois de plus du soin que met une Partie de campagne à ménager à son spectateur une entrée en douceur dans la fiction.

Le troisième plan diégétique.

Avec le plan suivant, le processus de l'identification cinématographique secondaire atteint son régime de croisière: il nous présente en plan moyen les différents membres de la famille Dufour. Désormais, le spectateur est bien installé dans l'effet fiction et les autres processus de positionnement n'interviendront qu'à l'intérieur de la double identification à la caméra et au personnage.

Les éléments sonores.

Faisons apparaître le système d'oppositions qui fonctionne à ce niveau entre la séquence d'ouverture et les premiers plans diégétiques du film.

D'un côté (la séquence d'ouverture), de la musique extradiégétique; de l'autre (les plans diégétiques) des bruits et du dialogue, c'est à

dire des éléments sonores diégétiques.

Entre les deux, au moment précis où intervient dans la bande-image le fondu au noir: un fondu sonore.

Alors que la musique produit tout au plus le **désir** de la fiction, bruitages et dialogues fonctionnent directement au bénéfice de **l'effet fiction**: venant s'engloutir dans la diégèse, ils renforcent le poids de réalité du représenté.

Là encore, comme pour la bande-image, on ne peut qu'admirer la façon progressive avec laquelle une Partie de campagne introduit ces éléments: le bruitage de calèche (reconnaissable grâce aux codes de nomination analogique) intervient dès le début du premier plan diégétique, alors que la calèche elle-même n'est pas encore visible dans l'image; envahi par la présence de cet objet sonore, le hors champ acquiert une épaisseur existentielle indiscutable; puis, le bruitage de calèche vient s'ancrer sur l'image de la calèche (deuxième plan diégétique); enfin, les dialogues en son synchrone entre les membres de la famille du Dufour et le jeune pêcheur viennent parachever l'illusion de réalité.

Ainsi, le film assure-t-il par étapes, l'entrée du spectateur dans la fiction.

Désormais, à la place de l'écran, un monde est là, épais, consistant, homogène; un monde avec lequel le spectateur est prêt à entrer en vibration...

L'analyse du fonctionnement fictionnel d'une Partie de campagne peut commencer.

LES RELATIONS INTRA-DIEGETIQUES

Bien que les réflexions qui suivent se situent entièrement au niveau de la signification, notre propos n'est pas ici d'effectuer l'analyse de ce niveau.

Rappelons, en effet, que ce que nous appelons le niveau de la signification se subdivise lui-même en différents niveaux — niveau figuratif ou anecdotique (acteurs et événements), niveau anthropomorphe ou superficiel (actants et fonctions), niveau conceptuel ou fondamental ...etc (33) — dont le fonctionnement demanderait à être systématiquement décrit, ce que nous n'envisageons pas de faire dans ce chapitre.

D'autre part, nous ne nous préoccupons nullement de refléter le mouvement de construction de la diégèse par le spectateur.

Tout ce que nous cherchons à faire, c'est de mettre en place les **relations intra-diégétiques** essentielles, ainsi que leur articulation, à l'intérieur du système de significations véhiculé par une Partie de campagne; et ceci dans la perspective d'une analyse des relations entretenues par ce système avec les processus de positionnement du spectateur.

Un premier système d'oppositions.

Un récit peut se définir, on le sait, sous sa forme la plus élémentaire comme une transformation de contenu opérée sur un axe temporel orienté suivant la dichotomie: Avant vs Après:

$$\begin{array}{ccc} \text{Avant} & & \text{contenu inversé} \\ \hline & \approx & \\ \text{Après} & & \text{contenu posé} \end{array} \quad (34)$$

Pour préciser l'investissement sémantique des relations que les personnages entretiennent entre eux et avec le monde, nous partirons du système d'oppositions qui nous a paru s'imposer de la

façon la plus évidente dans le film de J. Renoir.

La dernière séquence

C'est dans la dernière séquence que ce système d'oppositions se manifeste le plus clairement.

On ne saurait s'en étonner: séquence de dénouement, la dernière séquence est précisément le lieu où sont sensées se résoudre (dans un sens positif ou négatif, peu importe pour le moment) les différentes crises ouvertes au cours du récit.

D'autre part, ce sont sur les contenus posés au cours de cette séquence que les spectateurs resteront, puisque ce sont les ultimes contenus proposés par le film.

Dans ces conditions, il y a toutes les chances pour que l'investissement sémantique de cette séquence corresponde à l'un des axes sémantiques susceptibles de structurer l'ensemble du film, au moins à un certain niveau.

La dernière séquence met en présence, suivant une structure triangulaire on ne peut plus traditionnelle, Henriette, Henry et Anatole. Henri et Henriette sont d'anciens amants qui se sont connus autrefois dans le lieu même où ils se retrouvent: l'île du barrage de la fabrique.

Anatole et Henriette sont maintenant mari et femme.

Assurément, Henriette est loin d'être satisfaite par son mariage. Sa misère affective et sexuelle éclate dans un aveu bien vite étouffé par un sanglot:

Gros plan d'Henri et d'Henriette se regardant:

Henri: "Je viens souvent ici. Tu sais, j'y ai mes meilleurs souvenirs.

Henriette: "Moi, j'y pense tous les soirs."

Désormais, Henriette appartient à Anatole comme l'esclave au maître. Qu'elle ne se précipite pas immédiatement pour aider son mari à enfiler sa veste, et un "Et alors!" brutal vient aussitôt la rappeler

à l'ordre, et la remettre à sa place de servante docile et soumise (cf. l'ambiguïté de l'expression "ma bonne" utilisée par Anatole pour parler à Henriette).

Des couples d'oppositions commencent à se dessiner, délimitant deux espaces articulés par la dichotomie:

euphorie vs dysphorie.

Espace euphorique

Espace dysphorique

Passé

Présent

Relations hors

Relations dans le

mariage

mariage

Satisfaction

Insatisfaction

Jouissance partagée

Domination - soumission

(rapport de pouvoir)

Relations interpersonnelles vs relations d'objet

La prise en considération d'informations issues d'autres séquences va nous permettre de préciser le statut réciproque des deux espaces repérés.

L'analyse précédente nous invite à commencer par approfondir l'opposition:

relations hors mariage vs relations dans le mariage.

En ce qui concerne le mariage d'Henriette, les dés sont joués dès le tout début du film: (cf. le dernier carton de la séquence d'ouverture); dès ce moment nous savons qu'Anatole sera le "futur gendre" et le "futur successeur" de Monsieur Dufour.

La liaison explicitement effectuée entre le mariage et la succession laisse entendre que ce mariage est avant tout une opération commerciale dans laquelle Henriette se trouve réduite à un **objet** de transaction (il est d'ailleurs évident à la fin du film que ce mariage ne correspondait en rien au désir de la jeune-fille).

Assurément, les relations hors mariage sont d'une toute autre nature.

Dans le film, deux couples se constituent pour quelques instants suivant ce mode de relation: Henri et Henriette, Rodolphe et Juliette. Il n'est pas inintéressant, pour bien comprendre la nature des relations qui s'établissent dans l'espace euphorique, d'examiner la façon dont se sont formés ces deux couples d'amants.

Au départ, l'initiative vient des hommes; mais c'est Rodolphe qui convoite Henriette, alors qu'Henri semble plutôt disposé à s'intéresser à la mère: Juliette. Une fois l'entreprise de séduction amorcée — entreprise à laquelle les deux femmes se prêtent d'ailleurs volontiers, avec plus ou moins d'innocence (Henriette) ou de rouerie (Juliette) — les deux amis ont bien vite fait de se rendre compte que les sympathies des deux femmes ne correspondent point à ce qu'ils avaient prévu: visiblement, le côté exubérant et enjoleur de Rodolphe agace Henriette, alors que Mme Dufour semble y prendre beaucoup de plaisir. Du coup, Henriette se tourne vers Henri (plus calme, plus doux), et celui-ci, quoiqu'il en ait dit auparavant, ne se montre pas insensible à son charme. Rodolphe, quant à lui, n'émettra aucune réticence à "s'occuper" de la mère plutôt que de la fille.

Ce chassé-croisé, quelque peu marivaudien, ne manque ni d'humour, ni de piquant; mais il signifie surtout que les relations entre les personnages se règlent, dans l'espace du **non-mariage** (contrairement à l'espace du **mariage** où les femmes doivent se soumettre sans discussion aux décisions masculines et aux nécessités du commerce) sur une **mutuelle reconnaissance** du **désir** de chacun.

C'est sur la base des **affinités réciproques** que se forment les couples d'amants.

Il est désormais possible de formuler, au moins de façon hypothétique, les relations caractéristiques de chacun des deux espaces repérés:

- alors que dans l'espace **euphorique** s'épanouissent les **relations intersubjectives: (Ri)**, c'est à dire des relations entre personnages qui se considèrent mutuellement comme **Sujets** à part entière:

$$S1 \longrightarrow R \longleftarrow S2,$$

- dans l'espace **dysphorique**, règne ce que nous proposons d'appeler les **relations d'objet: (Ro)**.

Les **Ro** peuvent se définir comme la mise en relation d'un **Sujet dominant** et d'un **Objet dominé**:

$$S \longrightarrow R \longrightarrow O.$$

La notion d'Objet recouvre dans cette relation soit des objets proprement dits (cf. le commerce), soit des personnages traités comme des objets (les jeunes filles dans les mariages du type de celui d'Henriette et Anatole).

Les phases de la manifestation

Si on examine un peu plus attentivement que nous ne l'avons fait jusque-là ce qui se passe dans les deux espaces que nous venons de tenter de caractériser, on s'aperçoit que les relations **Ri** et **Ro** se présentent l'une et l'autre comme la manifestation d'un désir du ou des Sujet/s concerné/s.

On peut donc prévoir, conformément à ce que l'on connaît du déroulement obligé de tout processus (35), un déroulement en trois phases de la manifestation dans chacun des deux espaces:

- a) la manifestation du désir qui ouvre la possibilité du processus,
- b) l'opération qui permet le passage du désir à sa satisfaction,
- c) la satisfaction elle-même en tant qu'état assurant la clôture du processus.

Bien évidemment, les différentes phases reçoivent des investissements sémantiques différents suivant les espaces.

Ainsi, dans l'espace euphorique, l'accession à la **jouissance partagée (Ri)**

(cf. la partie de plaisir que s'offrent Rodolphe et Juliette, ainsi que — bien que dans une moindre mesure — la scène de la déflo-
ration d'Henriette par Henri) apparaît comme la satisfaction du
désir sexuel réciproque (Di) des deux Sujets, le passage du **désir** à
sa satisfaction étant assuré par l'**opérateur de séduction**.

On notera qu'à chacune de ces étapes correspond un fonction-
nement spécifique des relations entre Sujets:

- les relations de désir s'établissent à distance par le jeu des regards (cf. l'admirable scène de la balançoire (36);
- l'opération de séduction s'effectue essentiellement par la parole (cf. les échanges dialogués entre les futurs amants);
- la jouissance partagée, enfin, naît des relations charnelles entre les amants.

On retrouve, ici, approximativement, la distinction opérée par les spécialistes de la proxémique (37) entre:

- distance sociale (le regard),
- distance personnelle (le dialogue),
- et distance intime (l'acte sexuel).

Le film illustre même des positions intermédiaires:

- distance personnelle éloignée (le dialogue dans l'herbe entre les couples de futurs amants),
- distance personnelle proche (les couples dans les yoles),
- distance intime éloignée (Rodolphe prend la main de Juliette, Henri celle d'Henriette, pour aborder dans l'île),
- distance intime proche (l'acte sexuel).

Dans l'espace dysphorique, on distinguera de même entre, le **désir** de la **possession de l'objet (Do)** — Anatole, par exemple, est animé par un double désir: épouser Henriette et succéder à Monsieur Du-four — , l'**opération** qui conduit à cette possession (le mariage est l'opérateur unique qui conduit à la satisfaction de ce double désir), et la **possession de l'objet lui-même (Ro)**: Anatole devient

le mari d'Henriette et le successeur de Monsieur Dufour.

Afin de bien souligner l'opposition entre les deux formes de désir ainsi reconnues, nous proposons de dénommer **Désir**, le désir qui se manifeste dans l'espace des Ri: Di, et **vouloir posséder**, le désir qui se manifeste dans l'espace des Ro: Do.

L'articulation des contenus (première tentative).

Ces analyses, encore bien parcellaires, nous permettent d'amorcer la construction d'un premier modèle d'articulation des contenus du film, modèle qu'il conviendra de préciser, de compléter, peut-être même de corriger dans la suite de notre étude.

Si ce que nous avons dit est exact, **Désir**, **Jouissance**, **Vouloir posséder** et **Possession** constituent les quatre pôles d'un carré sémiotique articulant les contenus jusque-là repérés dans le film:

- **Jouissance** et **Possession**, **Désir** et **Vouloir posséder** sont respectivement en relations de **contraires**:

Ri vs Ro

Di vs Do;

- Ri et Do, Ro et Di sont respectivement en relations de **contradictaires**: **Vouloir posséder** c'est renoncer à / nier la **Jouissance partagée** (cf. Anatole), tout comme **Désirer** est renoncer à / nier la **Possession** (Rodolphe et Henri devront tenir compte des désirs de leurs partenaires pour accéder à l'espace de la jouissance partagée: cf. l'inversion dans la constitution des couples):

Do \simeq non Ri

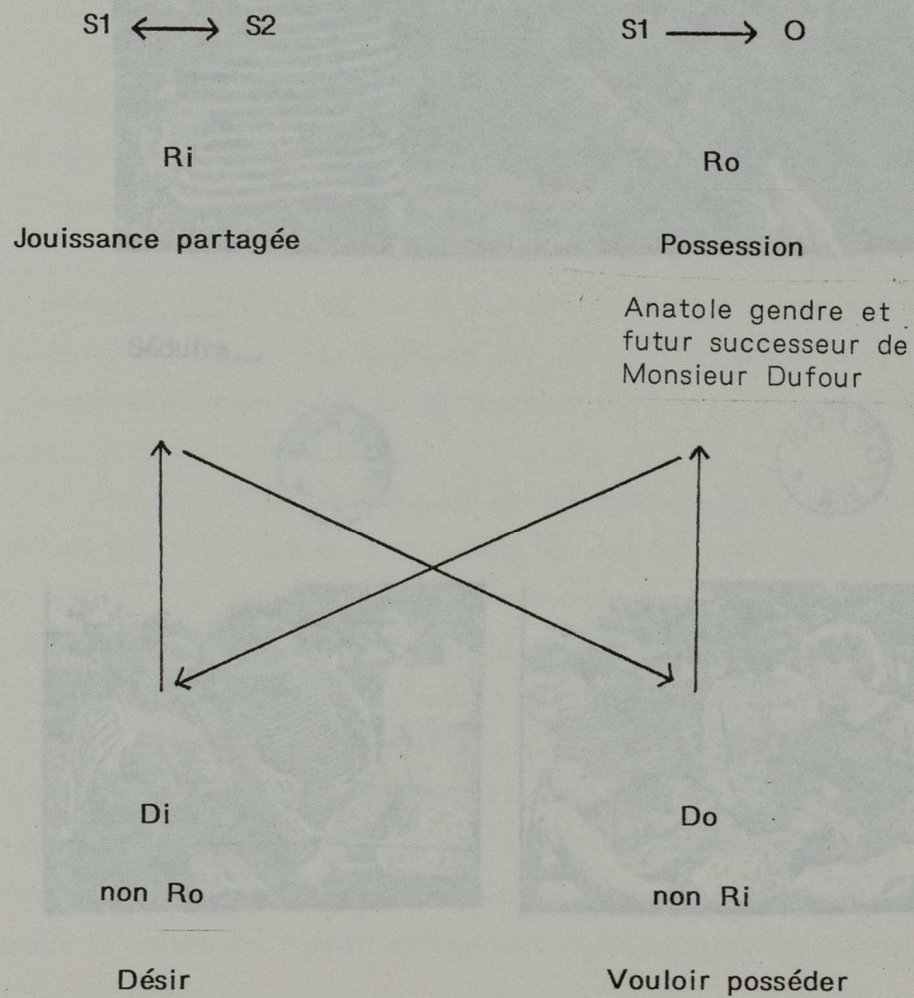
Di \simeq non Ro.

- Enfin, **Jouissance** et **Désir**, **Possession** et **Vouloir posséder** sont respectivement en relations de présupposition, la **séduction** et le **mariage** étant par ailleurs les **opérateurs** assurant la transformation de Di en Ri, et de Do en Ro.

Le modèle suivant tente de rendre compte de ces premières hypothèses concernant l'articulation des contenus dans une Partie de campagne:

Articulation des contenus

modèle 1



C'est sur la base des affinités réciproques que se forment les couples d'amants...



Séduire...



C'est sur la base des affinités réciproques que se forment
les couples d'amants...

Extension de l'analyse. I.

Pour le moment, nous nous sommes contentés de développer les systèmes d'oppositions sémantiques qui nous ont semblé s'imposer à partir de l'analyse de la dernière séquence du film.

Il convient maintenant de confronter le modèle d'articulation des contenus établi conformément à cette hypothèse de départ, aux autres contenus repérables dans l'ensemble du film.

Les relations d'objet et leurs manifestations

Une classification élémentaire des différentes actions qui dans le film mettent en relation un Sujet et un Objet peut être opérée en se fondant sur la nature des Objets visés.

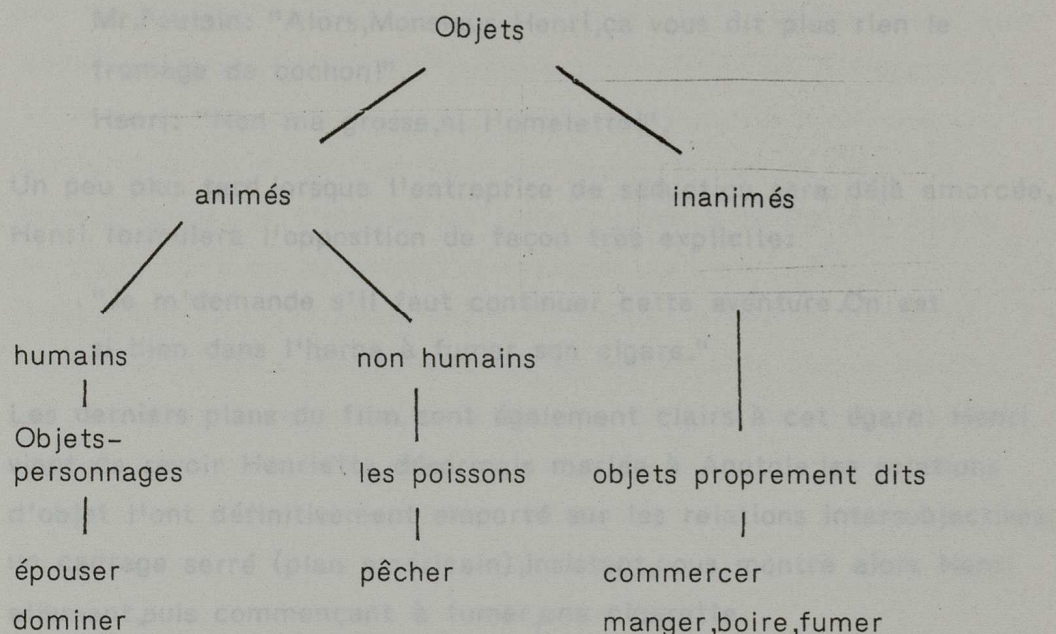
On distinguera de la sorte:

- Les actions qui mettent en relation un Sujet et un Objet-personnage (caractérisé par les sèmes /animé/ + /humain/): jusque-là cette relation a été illustrée par l'action d'**épouser**, mais le film propose également l'action de **dominer** (cf. les rapports entre Monsieur Dufour et Anatole).

- Les actions qui mettent en relation un Sujet avec un Objet qui, bien qu'appartenant à la catégorie des /animés/, est cependant un Objet /non humain/; bien évidemment, nous songeons, ici, à l'action de **pêcher** (et à son Objet: les poissons) qui tient une si grande place dans le film.

- Les actions qui mettent en relation un Sujet et un Objet proprement dit (/non animé/); l'action de **commercer** a déjà été citée comme faisant partie de cet ensemble, mais le film met en scène toute une série d'actes de **consommation**: manger, boire, fumer, sur lesquels il insiste tout particulièrement dans la première partie de l'histoire racontée.

L'arbre syntagmatique suivant résume ces distinctions:



Le statut des actes de consommation

Comme le laisse prévoir le modèle d'articulation des contenus proposés, le film marque nettement l'opposition entre les **actes de consommation (Ro)** d'une part, le **Désir sexuel (Di)** et la **Jouissance partagée (Ri)** d'autre part.

Si tôt qu'apparaissent Henriette et Juliette, l'appétit de Rodolphe et d'Henri disparaît comme par enchantement.

C'est d'abord Rodolphe qui, tout occupé à regarder Henriette se balancer prie la servante de ne point l'importuner:

La servante: "Y a du fromage de tête et du vin blanc. Ça vous va?".

Rodolphe: "Tais-toi, ne me dérange pas. Nous sommes extrêmement occupés!".

Puis, c'est Henri qui cesse soudain de s'intéresser à la nourriture:

Mr.Poulain: "Alors,Monsieur Henri,ça vous dit plus rien le fromage de cochon!".

Henri: "Non ma grosse,ni l'omelette!".

Un peu plus tard,lorsque l'entreprise de séduction sera déjà amorcée, Henri formulera l'opposition de façon très explicite:

"Je m'demande s'il faut continuer cette aventure.On est si bien dans l'herbe à fumer son cigare."

Les derniers plans du film sont également clairs à cet égard: Henri vient de revoir Henriette désormais mariée à Anatole;les relations d'objet l'ont définitivement emporté sur les relations intersubjectives; un cadrage serré (plan américain),insistant,nous montre alors Henri allumant,puis commençant à fumer,une cigarette.

Fumer,cet acte de plaisir solitaire,est bien le contraire de la **Jouissance partagée**.

Les actes de consommation de nourriture n'ont pas un statut aussi nettement tranché.

C'est que boire et manger,à la différence de fumer,sont à la fois des actes qui impliquent une relation d'objet,et des actes sociaux qui reposent sur une certaine relation de partage avec les autres. En ce sens,ce sont des actes moins éloignés des relations inter-subjectives que fumer,qui est une pure relation d'objet: ils se situent quelque part entre **Ro** et **Di** (bien évidemment,nous considérons ici ces actions telles qu'elles sont présentées dans une Partie de campagne,et non ces actions en elles-mêmes).

Les deux scènes de repas que nous propose le film — le repas au restaurant d'Henri et de Rodolphe,le pique-nique de la famille Dufour — n'occupent,d'ailleurs,pas exactement la même position sur l'axe **Ro - Di**.

Le repas au restaurant est pris à table; or,la table (du moins si l'on en croit ce que dit N.Chatelet à propos des différentes façons

de manger),"cet ustensile matériel inventé pour faciliter mais aussi codifier l'acte d'absorption",renvoie symboliquement à l'opposition entre la partie supérieure (la bouche) et la partie inférieure (le cul,le sexe) du corps."Ce n'est certainement pas un hasard si concrètement,elle s'arrange de telle manière à couper (au niveau du diaphragme ou du ventre) le mangeur en deux" (38).

Inversement,le pique-nique libère les parties basses du corps;"le ventre,les fessés s'offrent à la vue au même titre que la bouche et participent intégralement de la fête.Le repas de cette manière gagne en sensations érotiques et exacerbe les désirs amoureux, parce que la table et le lit ne font plus qu'un.Plus rien,aucun paravent ne protège le corps supérieur des pulsions du bas: la nappe du pique-nique est un drap virtuel" (39).

Le film confirme ces distinctions.

L'espace du restaurant est,au départ,un espace clos; pour qu'il s'ouvre sur l'espace du désir,il faudra que Rodolphe cesse de manger (il ouvre les volets et l'on aperçoit alors Madame Dufour et Henriette sur les balançoires),mais la relation avec l'objet désiré s'établit à distance,par le seul jeu des regards.

Au contraire,dans la scène du déjeuner sur l'herbe,s'amorce immédiatement un passage à l'acte;Madame Dufour vient chatouiller avec une herbe le visage de son mari:

"Si on faisait un p'tit tour dans le bois,derrière la maison, Cyprien!".

Mais Cyprien,profondément endormi par la digestion,ne répond point à son invite.

Frustrée,Madame Dufour pique alors une crise de nerfs.

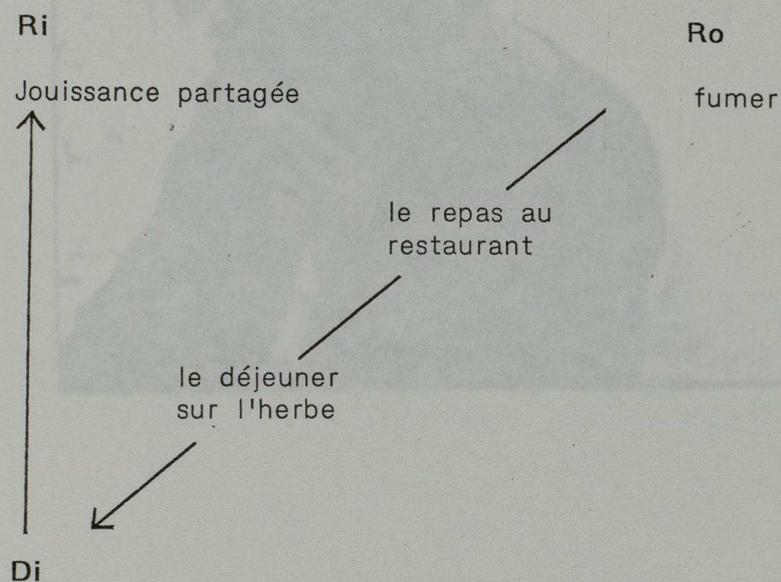
Le pique-nique est donc plus proche de l'espace du Désir que le dîner au restaurant;mais **bouffer**,tout comme **épouser** — les deux termes sont d'ailleurs structuralement homologues:ils sont situés sur le même axe dans le modèle d'articulation des

contenus — demeure malgré tout l'ennemi de la **Jouissance partagée**.

NB: Le niveau lexical manifeste, à travers certaines expressions, cette opposition.

Voulant signifier à Henri qu'il n'aurait guère pris de plaisir avec la belle Hortense, Rodolphe a tout naturellement recours à des termes appartenant au champ sémantique de la **bouffe**:

"[...] quelle cruche! Au bout de huit jours, j'en aurais eu soupé!"



Fumer, cet acte de plaisir solitaire est le contraire de la jouissance partagée.



Fumer, cet acte de plaisir solitaire est le contraire de
la Jouissance partagée...

Le déjeuner sur l'herbe



Le repas à table



Le déjeuner sur l'herbe





la poussée de Désir
de Madame Dufour...



Le jour du mariage



la frustration

Le thème de la pêche.



Le gag du godillot



Le thème de la pêche

C'est un des thèmes majeurs du film.

Il apparaît dès les premiers plans. Immédiatement après le fondu au noir qui clôt le générique, un panoramique découvre un gosse qui pêche à la ligne du haut d'un pont. Arrive la famille Dufour; le dialogue s'engage aussitôt:

Anatole: "Ca mord?"

Monsieur Dufour: "Y-a du poisson?"

Le gosse: "Y en a qui disent qu'y en a pu! Y en a qui disent qu'y en a encore! Le tout, c'est d'savoir les prendre!".

Monsieur Dufour et Anatole ont bien l'intention de faire de cette partie de campagne une partie de pêche; ils manifestent le désir de pêcher: **Do**.

Le thème est repris peu de temps après, dans une discussion entre Monsieur Poulain, l'aubergiste, Henri et Rodolphe, à propos de la friture prise par ces derniers.

Enfin, plus tard, Monsieur Dufour et Anatole se rendent "au rendez-vous des chevesnes".

La pêche prélude à la consommation des poissons (**Ro**) par le chat ou par les parisiens: elle est l'un des **opérateurs** permettant de passer de **Do** à **Ro**.

En ce sens, la pêche est l'analogue, pour les poissons, du mariage pour les jeunes-filles.

La métaphore pêche aux poissons = pêche aux femmes est d'ailleurs abondamment filée par Henri et Rodolphe dans la première partie du film: il est question du choix des "engins" à employer (l'épervier, le lancer, le mort, le vif ou le leurre), de la nécessité de trouver un appât (le chapeau oublié par Henriette au pied du cerisier fera l'affaire), de savoir s'il vaut mieux attaquer les proies séparément ou en groupe (comme les harengs), de l'attente du moment opportun pour "ferrer" lorsque le poisson aura "engamé l'èche"...etc.

Le parallélisme ainsi établi est assurément significatif de la disposition d'esprit de Rodolphe et Henri à ce moment du film: il révèle leur tendance à ne considérer les femmes que comme de simples objets de plaisir, analogues en cela aux poissons (**Ro**).

Rodolphe développe explicitement cette philosophie du plaisir égoïste:

"Je l'inviterai à faire un tour en yole [il s'agit d'Henriette].

Nous aborderions dans l'île. Et puis, l'barrage de la fabrique.

Une fois là, à moi les folles voluptés! (avec un geste de la main significatif et égrillard)".

Dans les faits, toutefois, les deux amis seront conduits à adopter une stratégie bien différente; c'est à dire à considérer leurs futures partenaires comme des **Sujets du désir** à part entière (**Ri**): si l'on veut accéder à l'espace euphorique, il ne faut pas confondre **pêcher** et **séduire**.

L'opposition entre ces deux opérations est, d'ailleurs, confirmée par la scène de l'échange autour des balançoires: au don des cannes à pêche à Monsieur Dufour et Anatole, correspond le don des femmes à Rodolphe et Henri (qui veut pêcher ne saurait séduire et inversement).

Pêcher et **séduire** sont mutuellement exclusifs.

Relations faibles, relations fortes

Jusque-là, nous avons conduit notre analyse comme si toutes les relations — qu'il s'agisse de **Ri** ou de **Ro** — étaient de même niveau. Or, en réalité, il n'en est rien.

Le film joue, en effet, sur deux degrés de manifestation des relations repérées: un degré **fort** et un degré **faible**, selon que les relations visent ou non le **corps** même de l'Objet ou du Sujet considérés.

A l'intérieur de l'espace euphorique, le film propose ainsi face aux **Ri fortes** (**Ri+**) de la **Jouissance partagée**, deux exemples de **Ri faibles** (**Ri-**): d'une part, la relation d'**amitié** qui unit tout au long du film Rodolphe et Henri; d'autre part, la relation de **confiance** et de **tendre complicité** qui s'établit pour quelques instants entre Henriette et sa mère dans la belle scène sous le cerisier.

L'application du même critère distinctif à l'espace dysphorique conduit de même à opposer à la relation de **domination (Ro-)**, essentiellement illustrée dans le film par les rapports entre Monsieur Dufour et Anatole, les relations de **possession** et/ou de **consommation** qui engagent le corps même de l'Objet visé (**Ro+**): commercer, pêcher, manger, boire, fumer, épouser.

A l'intérieur des **Ro+**, **posséder** et **consommer** constituent eux-mêmes deux degrés différents de manifestation:

- si la relation de **possession** préserve l'intégrité du corps de l'Objet possédé (**Ro+**),
- la **consommation** aboutit à la **destruction** (physique ou morale) de l'Objet considéré (**Ro++**).

Conformément à cette nouvelle distinction, le **mariage**, en tant qu'acte **social**, apparaît comme une relation de **possession** semblable à celle qui se manifeste dans le commerce; alors que le mariage en tant qu'acte **sexuel** est analogue à manger, boire et fumer (ne dit-on pas, d'ailleurs, pour exprimer qu'une relation charnelle a effectivement existé entre les époux que le mariage a été "consommé"?): une relation de **consommation**.

A ce sujet, il faut bien reconnaître que le film laisse planer un certain doute en ce qui concerne le mariage d'Anatole et d'Henriette. L'aveu fait pas Henriette à Henri ("Moi, j'y pense tous les soirs") peut, en effet, s'interpréter soit comme l'aveu de la répulsion qu'elle éprouve à se soumettre "tous les soirs" au "devoir conjugal" avec un individu comme Anatole, soit, comme l'aveu de sa profonde frustration sexuelle: le mariage n'ayant pas été "consommé".

Cette dernière interprétation nous semble la plus probable: avec ses manières effeminées et sa voix fluette, Anatole a tout d'un impuissant. La question qu'il pose à Monsieur Dufour lorsque celui-ci lui décrit la voracité du brochet, nous paraît être un indice révélateur:

"Et si ça vous attrape un doigt, est-ce que ça peut le couper?".

Il n'est pas d'inquiétudes innocentes!

Quoiqu'il en soit, le degré fort de la relation mise en jeu ne saurait être contesté: même s'il n'en use pas sexuellement, Anatole a tout pouvoir sur le corps d'Henriette (**Ro++**) — cf. la façon dont il la prend d'autorité par la taille, à la fin du film. Quant à Henriette, son visage ravagé (dans la même séquence finale) témoigne à l'évidence de ce qui a été brisé en elle par le mariage.

Le système d'oppositions entre termes contraires aux deux niveaux de manifestation repérés est on ne peut plus clairement signifié par le film.

Nous n'insisterons pas davantage sur l'opposition: **Ro+ vs Ri+**, qui a déjà été amplement commentée (relations de possession et/ou de consommation **vs** jouissance partagée).

En revanche, quelques précisions supplémentaires peuvent être apportées sur l'opposition entre les termes de degrés faibles: **Ro- vs Ri-**. Certes, Rodolphe ne se prive pas de reprocher à Henri de ne rien savoir faire ("tu ne sauras jamais faire une purée!"), ni Henri de faire la morale à Rodolphe, mais ces remarques sont effectuées avec une si grande gentillesse qu'elle contraste radicalement avec les remarques, pourtant fort semblables, que Monsieur Dufour fait à Anatole; on peut même dire que leur similitude au niveau des contenus (et jusque dans leurs formulations linguistiques (40)) fait mieux apparaître leur opposition au niveau pragmatique (de fait, c'est l'intonation qui change leur valeur pragmatique). Assurément, il ne s'agit nullement pour Rodolphe ou Henri d'assurer un pouvoir l'un sur l'autre.

Les deux amis n'agissent, d'ailleurs, jamais que d'un commun accord; chacun faisant sans difficulté à l'autre des concessions lorsque cela s'avère nécessaire (ainsi Rodolphe accepte sans histoire de s'occuper de Juliette plutôt que d'Henriette).

De la même façon, dans la scène sous le cerisier, le rapport mère-fille cesse de fonctionner sur le mode de la domination, pour s'établir sur

celui de la complémentarité. Henriette fait partager à sa mère qui l'écoute attentivement, son savoir sur la vie des insectes (elle lui apprend notamment que les chenilles ne font pas de petits, mais donnent de "beaux papillons"); et Madame Dufour se prête volontiers aux interrogations de sa fille sur la montée du Désir. Dès la fin de la scène, cependant, la relation de domination, caractéristique de la relation parents-enfants, réapparaît: Madame Dufour ne peut s'empêcher de souligner, avec un air de supériorité évident, qu'elle est aujourd'hui plus raisonnable qu'elle n'était à l'âge d'Henriette (ce que démentira d'ailleurs la suite de l'histoire).

Cette distinction entre deux degrés de manifestation des relations permet également de comprendre pourquoi l'amitié peut cohabiter sans problème avec des relations de type manger, boire et fumer (cf. les scènes entre Rodolphe et Henri au début du film) qui appartiennent à l'espace dysphorique du modèle: c'est que ces relations ne fonctionnent pas sur le même axe; n'étant pas de même niveau — l'amitié est une **Ri-**, les actes de consommation des **Ro+** — elles ne sont pas mutuellement exclusives.

Inversement, boire, manger et fumer (**Ro+**) s'opposent à la Jouissance partagée (**Ri+**).

La reconnaissance de deux degrés de relation nous oblige enfin à présupposer l'existence dans le modèle d'articulation des contenus de deux degrés de Désir et de Vouloir posséder:

Di+	Ri+
Di-	Ri-
Do+	Ro+
Do-	Ro-

Pour chacun de ces termes, nos analyses antérieures nous permettent de proposer l'investissement sémantique que voici:

Di+ = Désir sexuel

Articulation des contenus

modèle 2

- Ri+ = Jouissance partagée
- Di- = Soif de sympathie et de tendresse
- Ri- = Amitié
- Do+ = Vouloir posséder et/ou consommer
- Ro+ = Possession et/ou consommation
- Do- = Vouloir dominer
- Ro- = Domination / soumission

Un double modèle d'articulation des contenus peut dès lors être construit (cf. **modèle 2**).

Amitié / Amitié com-
plète

Domination / Soumission

31 ← 32

31 → 32

31

le mariage (comme acte
social)

le pêche

le commerce

Di-

Do-

Soif de sympathie

Vouloir dominer

Do+

Do+

Désir social

Vouloir posséder

Vouloir consommer

Articulation des contenus

modèle 2

Espace euphorique

Ri+

Jouissance partagée

Ri-

Amitié, tendre complicité

S1 \longleftrightarrow S2

séduction

Di-

Soif de sympathie

Do+

Désir sexuel

Espace dysphorique

Ro+

Possession-Consommation
(manger, boire, fumer, épouser)

Ro-

Domination/Soumission

S1 \longrightarrow O

le mariage (comme acte social)

la pêche

le commerce

Do-

Vouloir dominer

Do+

Vouloir posséder

Vouloir consommer



Les deux amis...



Extension de l'analyse. II.

Il s'agit maintenant pour nous, conformément à la contrainte d' "exhaustivité" que nous nous sommes donnés lors de nos réflexions méthodologiques sur l'analyse textuelle des films, de tenter d'intégrer dans le modèle d'articulation des contenus ainsi construit les éléments de la diégèse qui n'ont pas, jusque-là, été pris en considération dans les paragraphes précédents.

Le thème de l'eau

Le thème de l'eau occupe une grande place dans une Partie de campagne; on peut même dire que le film tout entier est, dans une certaine mesure, placé sous le signe de l'eau (cf. notre analyse de la séquence d'ouverture).

La signification du thème de l'eau naît d'un système d'oppositions construit par le film, entre le monde aquatique — sous l'eau — et le monde de la surface — sur l'eau.

Le monde aquatique — sous l'eau — nous est explicitement présenté comme un monde cruel, peuplé de "poissons carnassiers".

La description des mœurs du brochet effectuée par Monsieur Dufour insiste tout particulièrement sur ce point:

"Une bête comme ça, ça vous dévore une fois son poids

de fretin tous les jours! Sa voracité bien connue l'a fait surnommer le requin d'eau douce."

Sous l'eau règne le cannibalisme, la dévoration, la consommation, la destruction, en un mot, les **relations d'objet** qui caractérisent l'espace négatif le plus fort du modèle (**Do+**, **Ro+**).

Curieusement, au moment même où Monsieur Dufour parle du brochet, désignant du doigt le "trou d'ombre" où celui-ci est censé guetter sa proie, un panoramique vertical vers le bas nous montre, à l'endroit même indiqué par l'index impératif de Monsieur Dufour, le reflet dans l'eau, sous l'eau, de Monsieur Dufour et d'Anatole.

On ne saurait mieux souligner la conjonction d'un monde humain dominé par les relations d'objet — monde dont Monsieur Dufour et Anatole sont les personnages les plus représentatifs — et du monde aquatique.

Par certains côtés, on peut même dire que Monsieur Dufour et Anatole sont eux-mêmes des poissons.

Ainsi, Monsieur Dufour a-t-il comme prénom Cyprien, prénom qui évoque étrangement cette variété de poissons de rivière que sont les **cyprinidés** (variété à laquelle appartiennent précisément les chevesnes dont il est question à maintes reprises dans le film)(41).

S'il tombait à l'eau, Monsieur Dufour passerait d'ailleurs immédiatement sous l'eau, car, s'il a su nager jadis (du moins l'affirme-t-il), maintenant, il a "oublié" : "Avec le commerce, tout ça, on n'a pas le temps". La relation entre le monde du commerce et le monde **sous l'eau** est de la sorte confirmée.

Anatole, de son côté, n'arrête pas de se prendre lui-même à l'hameçon ("Je me suis accroché à l'hameçon"). Bien plus, réveillé brutalement de sa sieste digestive, il se dirige pour ainsi dire "instinctivement" vers la rivière; ce que ne manque pas de souligner Monsieur Dufour:

"Anatole vous êtes fou! Vous allez à la rivière maintenant? Vous allez vous noyer en plus de ça!".

Si l'espace **sous l'eau** est corrélé à l'espace des **relations d'objet** (espace de l'absence de Désir et de **Jouissance partagée**), la surface de l'eau, au contraire, — **sur l'eau** — apparaît comme l'espace qui conduit à la **Jouissance partagée** ("aux folles voluptés"): c'est en yole que les deux couples de futurs amants se rendent à l'île du barrage de la fabrique; c'est sur l'eau que se déroulent les opérations finales de séduction.

Cette valeur symbolique des yoles est d'ailleurs marquée par un "jeu de mot" de Monsieur Dufour qui souligne que "les canotiers ne sortent jamais sans leur dame" (l'appareil qui sert à tenir les avirons s'appelle en effet une "dame").

Une confirmation de ce système d'oppositions: **sur l'eau vs sous l'eau**, nous est donnée par les réactions différentes de Madame Dufour et d'Henriette face au monde de l'eau: alors que Madame Dufour a peur de monter en yole et de tomber à l'eau — mariée, elle sait ce qu'il en coûte de vivre **sous l'eau** —, sa fille, toute ignorante des choses du mariage, et donc des dangers de l'eau, n'éprouve à ce sujet aucune inquiétude ("Que j'aimerais faire un tour!"). Inversement, dès que Madame Dufour est avec Rodolphe dans la yole, c'est à dire **sur l'eau** — dans l'espace qui conduit à la Jouissance — sa peur de l'eau cesse aussitôt:

"Hou!hou!hou!Henriette! J'n'ai plus peur du tout. Monsieur Rodolphe est très adroit; je continue notre promenade jusqu'au bout! "

Significativement, d'ailleurs, l'espace de la Jouissance est une île, c'est à dire une étendue de terre émergée, un espace à la fois **sur l'eau** et **entouré** d'eau, menacé par l'eau; un espace auquel on n'aborde que si l'on a vaincu l'eau, que si l'on a réussi à se maintenir **sur l'eau**. Maintenir les yoles **sur l'eau** — mouvement vertical vers le haut — demande du reste un certain effort aux canotiers: il faut pour cela "bander" les muscles, afin de conserver la vitesse dont dépend

l'équilibre du bateau ("la vitesse maintient l'équilibre", explique doc-
tement Monsieur Dufour). Face à ce mouvement d'**érection**, prélude
nécessaire à la jouissance sexuelle, **pêcher** apparaît, au contraire, com-
me un mouvement vertical vers le bas; pêcher, c'est tremper son fil
dans l'eau, sous l'eau; pêcher, c'est renoncer à jouir: véritablement
"débander".

La séquence de l'orage qui intervient dans la dernière partie
du film illustre de façon exemplaire l'opposition entre **sur** l'eau
et **sous** l'eau, et sa corrélation à la dichotomie: **jouir vs ne pas
jouir**.

Tout ce que le film nous montre de l'orage, c'est, en effet, de la pluie
tombant sur l'eau de la rivière. L'orage fait donc passer **sous** l'eau,
la surface de l'eau, et ce qui était au préalable **sur** l'eau: les yoles.
L'orage, c'est l'opérateur qui conduit de l'espace de la Jouissance
(**Ri+**) à l'espace de la non-Jouissance, de l'île du barrage de la
fabrique à Paris où Henriette épousera Anatole (**Ro+**).

L'orage détruit le plaisir et s'oppose au Désir.

Cette fonction négative de l'orage sur l'axe du Désir sexuel était
déjà suggérée dans un dialogue entre Rodolphe et Henri au tout dé-
but du film:

Henri: "Il va y avoir de l'orage".

Rodolphe: "Tant mieux, ça nous calmera!".

Remarque: Si l'eau est bien, comme nous venons de tenter de
le montrer, le contraire de l'épanouissement sexuel, l'hypothèse
de l'impuissance d'Anatole peut recevoir un commencement
d'explication: ne lui a-t-on pas fait boire de l'eau pour soigner
son hoquet?

Inversement, c'est par une expression disant à la lettre que
l'eau sort du corps — "Vous m'mettez l'eau à la bouche" —
qu'Henri traduit le désir qu'a fait naître en lui le portrait de

et Juliette brossé par Monsieur Poulain.

La structure topologique

Il convient maintenant de s'interroger sur la signification donnée par le film aux espaces autres que l'espace aquatique.

Un premier grand système d'oppositions, fondé sur la nature des relations, peut être établi entre :

- d'une part, un espace **végétal** comprenant à la fois l'île dont la végétation foisonnante envahit tout, les bords de la rivière (de longs travellings nous les montrent couverts d'arbustes), et les alentours du restaurant (l'herbe, le cerisier), espace où prédominent les **relations interpersonnelles**,
- et d'autre part, un espace **urbain** (Paris) et **intérieur** (la cuisine et la salle du restaurant Poulain) où prédominent les **relations d'objet**.

Dans l'espace végétal, les alentours du restaurant Poulain apparaissent comme le lieu où se manifeste le **Désir**.

Il n'est pas besoin d'insister beaucoup sur la signification symbolique du cerisier sous lequel Henriette éprouve pour la première fois la montée du Désir, et sous lequel se déroule le déjeuner sur l'herbe et la première rencontre entre les futurs amants.

Quant à l'espace de l'**herbe**, sa relation au Désir est évidente : c'est dans l'herbe qu'Henri et Rodolphe trouvent l'appât qui leur permettra de séduire Henriette et sa mère ; c'est dans l'herbe, que Rodolphe effeuille la marguerite en jouant avec les petites fleurs du chapeau d'Henriette ; c'est dans l'herbe enfin, que les deux couples d'amants connaîtront le plaisir.

L'herbe nous est d'ailleurs présentée comme un monde grouillant d'insectes — "Sous l'herbe, il y a des tas de petites choses qui bougent, qui vivent, si naturelles" — pris dans le cycle du plaisir

et de la souffrance, de la naissance et de la mort, "comme nous".
 Détail significatif: Juliette ayant vu ses avances ignorées par Monsieur Dufour, se sent aussitôt des "fourmis" dans son "corsage" (dans son corps sage).

Dans l'espace de l'île, auquel on accède en longeant les arbustes qui bordent la rivière, l'herbe est dominée par les feuillages des arbres dont les hautes branches s'élèvent vers le ciel.

Le passage du Désir à la Jouissance partagée est ainsi placé sous le signe de l'**élévation**: de l'herbe aux arbustes, des arbustes aux arbres — cf. déjà le mouvement d'érection pour maintenir les yoles sur l'eau — ; l'espace d'en bas entre en communication avec l'espace d'en haut (cf. le jeu plongée vs contre-plongée), l'espace terrestre s'ouvre sur l'espace **aérien**.

L'**Air**, c'est l'espace du Désir enfin comblé: le "septième ciel". Ainsi, la chenille qui rampe dans l'herbe deviendra "un beau papillon", et le rossignol de l'île chante dans les hautes branches sa joie d'avoir fécondé sa femelle:

"Quand il chante le jour, c'est qu'une femelle couve!".

Jouir, dans une Partie de campagne, c'est littéralement "s'envoyer en l'air"; Freud ne notait-il pas que "voler ne signifie rien d'autre dans nos rêves que le désir ardent d'être apte aux actes sexuels" (42)?

Inversement, le manque à jouir, c'est le Désir qui "tombe à l'eau".

Entre l'herbe et l'air, la **balançoire** occupe une place privilégiée: elle assure l'envol du Désir (Rodolphe: "Belle invention l'escarpolette..."), elle l'exacerbe (elle le fait sortir de l'herbe: ex...herbe) sans toutefois le satisfaire pleinement (Henri: "Un attrape nigauds! tu vois tout et tu vois rien du tout!"). Elle est, avec les yoles, mais à un autre niveau — les yoles assurent la victoire du Désir sur

l'eau — l'opérateur qui permet la transformation de **Di** en **Ri**.

Là encore les relations logiques prévisibles à partir de notre modèle se confirment aisément.

L'orage qui détruit la Jouissance et le Désir est envahissement de l'Air par l'Eau (cf. les plans de gros nuages noirs dans le ciel); c'est également de l'eau qui tombe du ciel (de l'espace de l'Air) sur l'eau, dans l'eau. Ainsi est vérifiée à nouveau la corrélation entre l'orage et le trajet **Ri+ → Do+** (de l'Air, sous l'Eau).

De même, Paris, où règnent les relations d'objets (le commerce, le mariage) est un espace où, comme dans l'espace sous l'eau, "c'est qui manque, c'est l'oxygène" (selon la formule de Monsieur Dufour).

L'espace de l'Eau est bien le contraire de l'espace de l'Air.

L'espace parisien s'oppose enfin à l'espace de l'herbe: alors que l'herbe grouille de petites bêtes que le film, par la bouche d'Henriette, connote positivement — "C'n'est pas sale! ça mange de l'herbe!" — l'espace urbain est un foyer où prolifèrent les microbes:

"Mon vieux, les Parisiens, c'est comme les microbes; quand y en a un qui se faufile quelque part, tu peux être sûr que huit jours après ça pullule."

Au terme de cette analyse des différents espaces repérables dans une Partie de campagne, il n'est peut être pas inutile de souligner fortement que la signification que nous leur avons accordée est strictement liée au **système du film** (= au système que nous construisons pour rendre compte du fonctionnement signifiant du film).

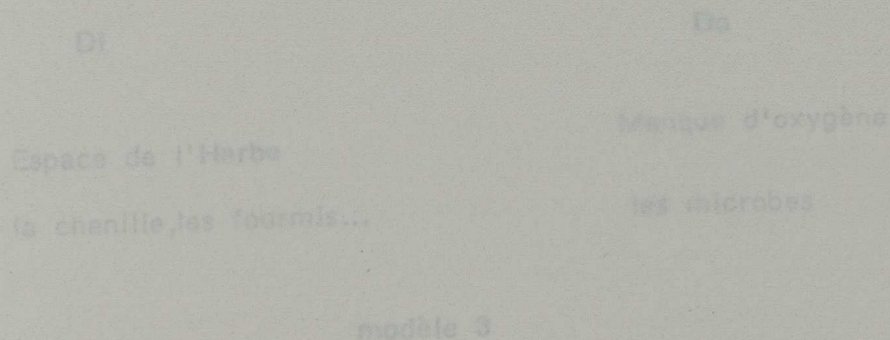
C'est seulement parce que nous avons pu établir des **corrélations structurales** entre ces espaces et les pôles du modèle d'articulation des contenus que nous nous sommes senti autorisé à considérer l'Eau comme l'opérateur de négation de la Jouissance et du Désir,

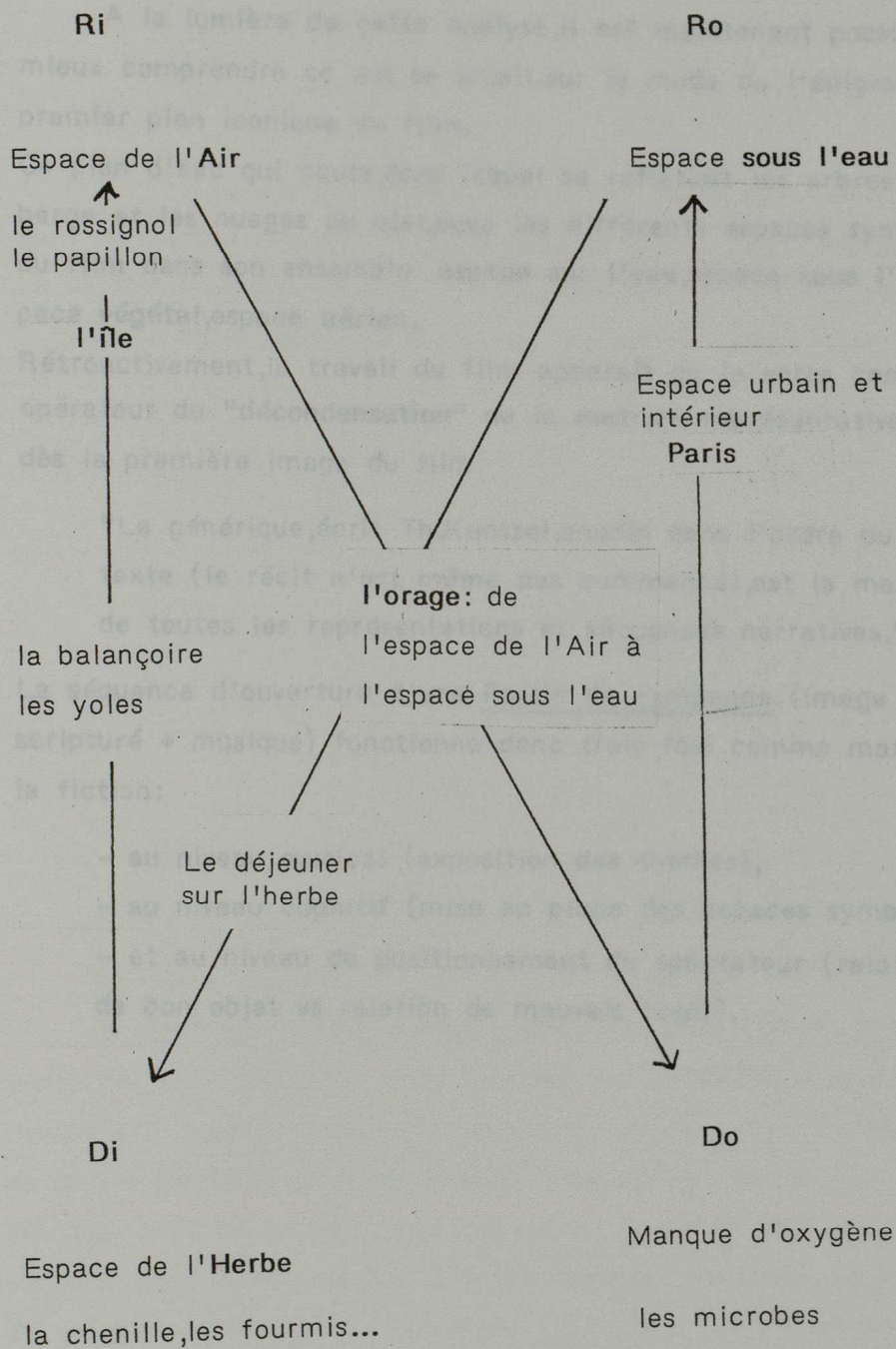
à reconnaître dans l'espace **sous l'eau**, un monde analogue à l'espace **urbain** (Paris) — et, plus généralement à l'espace du commerce, de la consommation et de la destruction — ; à voir dans l'**herbe** le lieu de manifestation du **Désir**, et enfin, dans la **surface de l'eau**, dans les **voies** et dans la **balançoire** les opérateurs assurant le passage à l'espace de l'**île** et à l'espace de l'**Air** où le Désir trouve sa satisfaction.

Toute extrapolation de ces significations hors du film lui-même n'aurait évidemment aucun sens. C'est le film, et lui seul — ou pour être plus exact, la lecture que nous en faisons — qui produit la valeur symbolique des éléments considérés.

Il s'agit donc d'un symbolisme purement interne, d'un idiolecte ne fonctionnant qu'à l'intérieur de notre lecture d'une Partie de campagne; même si, comme nous avons eu l'occasion de le signaler au passage, certains symboles du film correspondent à certains symboles ayant ailleurs (dans le langage, dans la communication quotidienne) les mêmes significations (cf. le cerisier, la balançoire, certaines expressions...); ces points de rencontre témoignent simplement de notre inscription dans un ordre symbolique qui nous dépasse.

Un modèle résumera cette analyse de la signification des espaces du film (cf. **modèle 3**).





modèle 3

Bref retour sur la séquence d'ouverture

A la lumière de cette analyse, il est maintenant possible de mieux comprendre ce qui se jouait, sur le mode de l'énigme, dans le premier plan iconique du film.

Ce plan d'eau qui coule, dans lequel se reflètent les arbres de la berge et les nuages du ciel, pose les différents espaces symboliques du film dans son ensemble: **espace sur l'eau**, **espace sous l'eau**, **espace végétal**, **espace aérien**.

Rétroactivement, le travail du film apparaît de la sorte comme un opérateur de "**décondensation**" de la **matrice** représentative affichée dès la première image du film:

"Le générique, écrit Th. Kuntzel, anodin dans l'ordre du phénotexte (le récit n'est même pas commencé), est la matrice de toutes les représentations et séquences narratives." (43)

La séquence d'ouverture d'une Partie de campagne (image + texte scripturé + musique) fonctionne donc trois fois comme matrice de la fiction:

- au niveau musical (exposition des thèmes),
- au niveau cognitif (mise en place des espaces symboliques),
- et au niveau du positionnement du spectateur (relation de bon objet **vs** relation de mauvais objet).

La situation des personnages sur les pôles du modèle.

Bien des remarques concernant la situation des personnages dans le modèle ont déjà été effectuées au cours des pages précédentes; un certain nombre d'éléments ont cependant été laissés de côté et il importe maintenant de tenter de les intégrer dans notre analyse.

Monsieur Dufour

Si Monsieur Dufour occupe, pendant la quasi totalité du film, la place de Sujet dominant dans l'espace des relations d'objet, quelques indications laissent cependant entendre qu'il fut, dans un passé plus ou moins lointain, en relation avec l'espace du Désir.

Ne nous affirme-t-il pas que les yoles "ça le connaît", et qu'il a su jadis nager? Et puis, il y a cette fameuse escapade dans la forêt de Saint Germain qui a tant marqué Madame Dufour et qui, après tout, ne date que d'une année ("Tu te rappelles l'année dernière, à Conflans Sainte-Honorine quand on s'est perdu dans la forêt de Saint-Germain?").



Les personnages.



Au début du film, il semble d'ailleurs que quelques traces de Désir demeurent encore en lui, du moins si l'on en juge par les réactions de Madame Dufour lorsqu'il l'aide à descendre de calèche:

"Oh! non, voulez-vous bien rester tranquille, Monsieur Dufour!"

Il est, toutefois, bien difficile de savoir si cette exclamation ne tient pas davantage à l'hypersensibilité de Juliette qu'à une intention réelle de Monsieur Dufour.

Quoiqu'il en soit, le commerce et la "bouffe" ont fini par détruire en lui les appétits sexuels (on notera, à ce propos la motivation du nom propre: Dufour, Du four, le "four" étant à la fois l'endroit où l'on fait cuire de la nourriture et la désignation familière de la bouche).

D'autre part, pour Monsieur Dufour, la pêche passe avant sa femme:

"Vas où tu voudras, fais ce que tu voudras, mais tais-toi"

lui crie-t-il violemment alors que, partant en yole avec Rodolphe, Juliette lui demande quand il faut revenir, perturbant de la sorte la partie de pêche.

Par moment, Monsieur Dufour fait cependant preuve d'une certaine gentillesse (cf. "Tu as raison, ma chérie...") se rapprochant ainsi pour quelques instants de l'espace des relations interpersonnelles faibles (Ri-).

Anatole

Anatole est le seul personnage du film à graviter exclusivement dans l'espace des relations d'objet, sans jamais amorcer une échappée quelconque vers l'espace des Ri: non seulement, il ne manifeste aucun Désir, mais il est même bien incapable d'éprouver le moindre sentiment d'amitié, voire même le moindre sentiment humain (là encore, on peut noter la motivation du nom: la particule **a**, ou **an**, sert souvent à exprimer la négation, ou la privation).

Anatole est glissant et froid comme un poisson.

Le poisson, "c'est la bête la plus orale, qui pose le problème de la mutité, de la consonnabilité, de la consonne dans l'élément mouillé, le problème du langage" (G. Deleuze, (44)). De ce point de vue, encore, Anatole est un poisson; non seulement, il ne parle guère, mais il apparaît souvent comme l'exclu du langage: il confond "chevesne" et "cheval", ignore ce que veut dire "un grain", "un brochet", "une yole"...; d'une façon générale, comme le lui fait remarquer sans aménité Monsieur Dufour, il ne comprend rien (Anatole est un "âne"...).

Anatole tient de l'**infans**; physiquement, déjà, il est infantile: son corps d'enfant qui n'a pas grandi "nage" dans son costume d'adulte; tout son comportement est lui-même infantile: il a des problèmes avec les objets (cf. ses démêles avec sa canne à pêche), avec son corps (cf. le hoquet qui le saisit après le déjeuner sur l'herbe), avec l'espace (il se dirige vers la rivière); il a des pulsions incontrôlées (cf. sa façon de prendre Monsieur Dufour par le bras, ce qui agace tant ce dernier), des enthousiasmes de gamin (cf. sa réaction lors de la découverte des yoles, ou lorsque Rodolphe lui donne une canne à pêche); il manifeste une tendance anale caractérisée: pendant toute la séquence de l'échange sous les balançoires, il n'arrête pas de "tripatouiller" les vers dans la boîte que vient de lui donner Rodolphe. Bien plus, ses réactions témoignent de sa fixation à ce stade de la vie affective infantile dominée par la toute puissance et l'avidité (phase sadique-anale). Non seulement, il n'est jamais satisfait, ni de ce qu'il voit (cf. à propos du chevesne: "il est tout petit"), ni de ce qu'il fait (mangeant une friture, il regrette de ne pas l'avoir pêché lui-même), mais sa faiblesse et sa servilité, cachent un féroce appétit de pouvoir.

Contraint pendant toute la première partie du film de se soumettre à Monsieur Dufour, il apparaît comme obnubilé par l'envie de pêcher (**Do+**); ainsi est-il prêt à repartir lorsque la servante lui apprend qu'il n'y a pas de cannes à pêche au restaurant Poulain.

Passé, dans la dernière séquence du film, du statut d'objet dominé à celui de Sujet dominant, il affiche impitoyablement son autorité sur Henriette.

Plus que Monsieur Dufour qui, nous l'avons vu, sait à l'occasion se montrer bonhomme, il est foncièrement mauvais de l'intérieur (il est d'ailleurs le seul à avoir bu de l'eau!).

Madame Dufour

Quoique mariée, Madame Dufour n'a pas renoncé à son inscription dans l'espace du Désir (cf. sa réponse à Henriette: "Mais ma p'tite fille, je le [le Désir] sens encore").

Bien qu'elle s'affirme comme "plus raisonnable" que lorsqu'elle était jeune, et bien qu'elle tienne à sauvegarder les apparences en insistant sur la nécessité de demander l'autorisation à Monsieur Dufour avant d'aller se promener en yole, il est tout à fait clair qu'elle ne songe qu'à satisfaire son Désir.

Ayant échoué auprès de son mari, elle n'hésitera pas à faire des avances à Rodolphe et elle n'opposera qu'une résistance de pure forme, avant de se donner à lui.

Ainsi, chez Juliette, les contraires s'unissent sans pour autant se confondre (union disjonctive): si, sur le mode du **paraître**, elle assume son rôle d'épouse docile et soumise (son rôle de dominée dans l'espace des relations d'objet), son **être** profond est de se livrer à la Jouissance; c'est un **Sujet** dans l'espace du **Désir**.

Ses réactions hystériques (rire, crises de nerfs) sont les signes visibles de sa frustration sexuelle ("les malades en question souffrent d'une privation, la réalité leur refusant la satisfaction de leurs désirs sexuels", S. Freud, (45)).

Henriette

Fille sage et obéissante (objet dans **Ro**), Henriette semble prendre contact ici pour la première fois avec l'espace du Désir (cf. son étonnement devant "cet espèce de désir vague" qui "vous prend ici", "monte" et vous "donne presque envie de pleurer").

Cette entrée est exprimée symboliquement par le choix de cet accessoire vestimentaire qu'est le chapeau à fleurs (chapeau qui trouble tant Henri, et que Rodolphe prend plaisir à effeuiller comme une marguerite): il signale le passage d'Henriette du monde **urbain** au monde **végétal**.

Regardant Henriette se balancer, Rodolphe la compare d'ailleurs à un "paysage":

"Si elle pouvait s'asseoir, le paysage deviendrait beaucoup plus intéressant."

L'accession d'Henriette à la Jouissance ne se fera pas, cependant, sans problème.

C'est qu'Henriette reste prisonnière des relations d'objet imprimées en elle par son éducation. Sur la yole, avec Henri, son visage et ses paroles trahissent un violent conflit intérieur:

"Maman va s'inquiéter!"

"Je crois qu'il vaut mieux que je rentre..."

Trop jeune, et trop innocente pour savoir comme sa mère **disjoindre** l'être du **paraître**, Henriette se voit confrontée à l'impossibilité de concilier les contraires: à la fois, elle voudrait bien céder au Désir qui la pousse dans les bras d'Henri, mais en même temps, elle a du mal à s'assumer comme Sujet du Désir.

Profondément intériorisées, et présentes sur le mode du **Devoir**, les injonctions de l'Ordre social qui visent à la faire se conduire comme un **Objet dominé**, s'affrontent en elle, à force égale, avec les injonctions de son être profond.

Ce conflit serait sans solution sans l'intervention d'une force extérieure: Henri, lors de la scène de la défloration. Dans cette scène, Henriette est à la fois **"forcée"** et **consentante**, **Objet** d'une relation de **pouvoir** (Henri lui prend les mains; elle se débat mais en vain) et **Sujet** du **Désir**. Pendant de brefs instants, les **contraires se conjoignent**; situation intenable, mais aussi seule façon de faire éclater la relation

conflictuelle entre **Ro** et **Ri**: **Ro + Ri**.

Henriette connaîtra tout ensemble le bonheur inoubliable de la Jouissance partagée (**Ri+**) — satisfaction de son être profond — et le malheur irrémédiable d'avoir du ce bonheur à un acte qui la confirme dans son statut d'Objet de consommation (**Ro+**) — cf. sa tristesse à la fin de la scène de la défloration, par opposition au rire de Juliette lorsqu'elle est entraînée par Rodolphe dans un buisson).

Rodolphe et Henri

Rodolphe et Henri occupent au commencement du film une position ambiguë.

Si la relation d'amitié qui les lie les inscrit d'emblée dans l'espace des relations interpersonnelles (**Ri-**), ils participent néanmoins des relations d'objet: d'une part, ce sont l'un et l'autre des pêcheurs invétérés; d'autre part, ils nous sont présentés dans l'espace du restaurant Poulain en train de boire, de manger et de fumer (**Ro+**).

Dans la suite du récit, les deux amis évoluent différemment, chacun suivant son caractère.

Rodolphe est un jouisseur qui s'accepte comme tel sans scrupules ("à moi les folles voluptés"). Il aura la chance de rencontrer en Juliette quelqu'un d'aussi jouisseur que lui. Animés du même appétit de vivre, aussi peu enclin l'un que l'autre à se poser des problèmes qui pourraient faire obstacle à leur soif de plaisir (cf. Rodolphe: "Si on devait faire un enfant chaque fois qu'on s'amuse un peu, ..., la terre serait surpeuplée!"); Juliette: "Oh ben alors, si on pensait à tout ça, on ne ferait plus rien!"), ce sont les deux seuls vrais **Sujet du Désir** du film, et les deux seuls personnages à connaître pleinement le bonheur de la Jouissance partagée.

Henri n'est pas moins jouisseur que Rodolphe, mais c'est un jouisseur tourmenté.

De fait, il n'arrive pas à se positionner clairement entre les deux espaces: tenté par le statut de Sujet dominant dans **Ro** — il se

reconnaît lui-même une "âme de père de famille" — il refuse ce rôle sans pour autant parvenir à s'assumer véritablement comme Sujet du Désir. Chez lui, l'échec de la "métaphore paternelle" se traduit par une fixation au stade oral: il fume, il boit, il est plus ou moins boulimique... C'est un immature qui n'a pas liquidé totalement la situation oedipienne; à ce titre, il se rapproche d'Anatole (certaines de ses réactions marquent d'ailleurs le parallèle: sa façon de prendre Rodolphe par le bras, ses problèmes de langage...).

Les discours moralisateurs qu'il tient à Rodolphe traduisent la mauvaise conscience de quelqu'un qui se sait incapable de se déterminer lui-même (il avoue d'ailleurs avoir "peur des responsabilités"); de fait, c'est un personnage en perpétuel conflit intérieur (entre **Ri** et **Ro**, entre le Désir et la Loi). En cela, il ressemble à Henriette, bien que le conflit ne se situe pas au même niveau: pour Henri, il s'agit du conflit entre son Désir et son statut de Sujet dominant dans **Ro**, alors que pour Henriette, il s'agit du conflit entre son Désir et son statut d'Objet dominé dans **Ro**.

Le couple Henri-Henriette apparaît de la sorte comme aussi bien "assorti" que le couple Rodolphe-Juliette.

Dans les deux cas un trait de caractère uni les deux partenaires. Il n'était d'ailleurs pas difficile de lire dans les signifiants des noms propres la prédestination de ces associations:

- Henri - Henriette,
- Rodolphe / Roméo - Juliette.

La scène de la défloration d'Henriette illustre de façon exemplaire l'hésitation d'Henri entre **Ro** et **Ri**: certes, il satisfait son Désir et celui d'Henriette (**Ri+**), mais c'est seulement en se conduisant comme un Sujet dominant (**Ro+**). On ne saurait donc s'étonner qu'il ne trouve pas dans la satisfaction de son Désir le même bonheur que Rodolphe: la conjonction des contraires est, par nature, une situation de tension difficilement tenable: le Sujet ne peut alors que basculer

vers l'un ou l'autre pôle.

La fin du film montre, d'ailleurs, Henri, triste et solitaire, voué à la relation d'objet la plus opposée à la Jouissance partagée: fumer.

La grand mère

Bien qu'elle apparaisse, au début du film, comme essentiellement préoccupée par le moment du repas ("J'ai faim!", "Mon gendre, on dîne-jeune ici?") — **Do** —, elle a par la suite des réactions qui témoignent de son désir de relations intersubjectives: **Di**—.

Dans l'impossibilité de communiquer avec les autres personnages en raison de sa surdité (significativement, c'est le seul personnage à n'avoir ni nom, ni prénom; elle est en dehors du circuit de la communication humaine), elle semble avoir reporté son affection sur les animaux; ayant découvert un petit chat, elle passe son temps à le cajoler, et lorsque celui-ci se sauve, elle exprime son "manque" affectif par de petits cris plaintifs: "Minet! Minet!".

Elle manifeste ainsi une sorte de **Ri** dégradée.

Le père Poulain

C'est un personnage-**charnière** entre les deux espaces.

De par sa fonction sociale — restaurateur — il est un actant de l'espace des **Ro** (l'actant **Destinateur**: sa fonction est de proposer à manger, à consommer). Cependant, en tant qu'individu, il appartient à l'espace du Désir.

De fait, c'est lui qui convainc Henri de s'intéresser à Madame Dufour, permettant de la sorte aux deux amis de se répartir les femmes et de se lancer dans l'aventure:

"Dites donc, moi, j'ai pas l'temps! mais si j'étais à votre place, j'sais bien c'que j'ferai! "

Il joue donc également le rôle de **Destinateur** dans l'espace des **Ri**: il suscite le Désir.

Conclusion.

Muni de ces hypothèses concernant la structuration des contenus dans une Partie de campagne, nous allons maintenant aborder de front les problèmes de positionnement du spectateur par le film.

L'analyse de la séquence d'ouverture et des premiers plans diégétiques nous a déjà montré comment le spectateur était peu à peu conduit à se brancher sur un régime de lecture **fictionnel**; mais l'essentiel reste à faire.

A chaque moment de la projection, le travail spécifique du film (cadrages, mise en scène, mouvements de caméra...etc) crée, en effet, une relation film-spectateur particulière.

Ce sont ces relations dont nous souhaiterions définir le statut et analyser la production.

Sans chercher à en suivre pas à pas les variations tout au long du déroulement du film, nous en décrirons les **figures** les plus caractéristiques.

LE SEGMENT DES BALANÇOIRES OU VOYAGE AU CENTRE DU DESIR

La famille Dufour vient d'arriver aux abords du restaurant Poulain (plans 1-5). Dans l'arrière salle, Rodolphe et Henri manifestent leur inquiétude à l'annonce de cette arrivée qui risque de troubler leur tranquillité (plans 6-11).

Un opérateur narratif et énonciatif: le plan 11.

Le plan 11 clôt le segment de présentation des personnages et assure la transition avec le segment suivant: le segment des balançoires.

Diégétiquement parlant, ce plan fixe de 15 secondes environ, se décompose en deux temps:

1. Dans l'arrière salle du restaurant, Rodolphe apprend à Henri à préparer son absynthe (à "faire une purée").
2. Curieux de connaître la tête que peuvent bien avoir les parisiens (ou plus exactement les parisiennes), Rodolphe ouvre les volets qui isolaient la salle de restaurant de l'extérieur, découvrant de la sorte Juliette et Henriette sur les balançoires. Parallèlement, Henri se précipite sur la bouteille d'absynthe, s'en versant une grande rasade qu'il consomme aussitôt, sans daigner jeter un coup d'oeil sur ce qui se passe de l'autre côté de la fenêtre.

Nous voudrions montrer comment ce plan joue à la fois le rôle d'un **opérateur narratif** servant à "mettre en branle" le récit, et d'un **opérateur énonciatif** visant à mettre le spectateur au diapason de la dynamique fictionnelle ainsi créée.

Un opérateur narratif
et énonciatif.

Plan 11.



Rodolphe:
Arrête malheureux! Tu sauras jamais
faire une purée!...



On r'garde un peu la tête qu'ils ont?

Un opérateur narratif

Au niveau narratif, ce plan opère la mise en relation de deux séries actorielles jusque-là présentées séparément: la famille Dufour, et les deux amis, tout en focalisant sur les deux couples de personnages qui joueront un rôle essentiel dans la suite de l'histoire: Henri et Rodolphe, Juliette et Henriette.

Précisons la façon dont s'effectue cette mise en relation.

L'ouverture des volets par Rodolphe crée, tout d'abord, une relation de **contiguïté spatiale** entre l'espace des balançoires et la salle de restaurant.

Cette relation se double immédiatement d'une **relation dramatique** fonctionnant dans les deux sens mais de façon non symétrique: Rodolphe regarde l'espace des femmes qui renvoie lui-même dans l'espace du restaurant de la lumière et des sons diégétiques (des rires et des paroles plus ou moins inaudibles).

Enfin, la mise sous tension dramatique du film est renforcée par l'établissement d'un **double système d'oppositions**:

a) Oppositions entre les deux espaces ainsi reliés:

- intérieur vs extérieur
- proche vs éloigné
- sombre vs clair
- masculin vs féminin
- voir vs être vu;

b) Oppositions (à l'intérieur même de l'espace du restaurant) entre les deux personnages masculins: Henri reste assis pour consommer son absynthe—(Relation d'objet:Ro), alors que Rodolphe se lève pour voir les femmes—(Relation intersubjective:Ri).

Avec cette nouvelle structure de l'image, le **Désir**, moteur de tout récit, fait son entrée dans le film sous la forme figurative canonique que lui a reconnue S.Freud: "Deux individualités distinctes, mais

étroitement rattachées l'une à l'autre", dont l'une (Rodolphe) manifeste explicitement un désir (voir les femmes) que l'autre (Henri) repousse énergiquement (46).

Le jeu des regards est significatif de ce double mouvement: alors que le regard d'Henri reste enfermé dans le champ (comme bloqué, coincé, dans le cadre de l'image), le regard de Rodolphe s'évade hors champ, ou plus précisément s'évade vers cet hors-champ maintenant inscrit dans le champ (par l'ouverture de la fenêtre): l'espace des femmes.

On ne saurait mieux exprimer à la fois l'aspiration à franchir la barrière qui sépare les deux espaces — le Désir s'articule alors à un **manque** que le récit aura pour tâche de combler — et la présence de la **censure** sans laquelle le Désir ne saurait exister.

Cette véritable mise en scène de l'Oedipe, lance le récit.

Un opérateur énonciatif

Jusque-là, tout le travail du film a consisté à nous faire oublier notre statut de spectateur voyeur pour nous faire admettre comme une évidence (comme un **être-là**) le monde qui nous était donné à voir (cf. notre analyse de "l'entrée du spectateur dans la fiction"). Lorsque commence le plan 11, ce régime de croyance est déjà solidement établi, et nous "**participons**" sans réticence à la discussion entreprise par Henri et Rodolphe dans l'arrière salle du restaurant Poulain.

Ce qu'il convient maintenant d'analyser de façon précise, ce sont les transformations introduites dans notre **positionnement** de **spectateur** par l'ouverture de la fenêtre, et ceci bien que le traitement cinématographique de l'image (relations scalaires, point de vue) demeure identique à ce qu'il était au début du plan (les modifications repérables sont de nature diégétique: mouvements des personnages et intervention de ces personnages sur des objets; introduction de

nouveaux sons).

La fenêtre, l'écran, l'image filmique

Le premier résultat du geste de Rodolphe est de provoquer l'apparition dans l'espace sombre et clos du restaurant — par un procédé voisin de l'incrustation (mais il s'agit, ici, d'une incrustation diégétiquement motivée) — d'une image mouvante et sonore (Henriette et Juliette sur les balançoires), inscrivant en abyme dans la diégèse, sous la forme de cette "fenêtre ouverte" qui en a si souvent servi de définition métaphorique, l'écran cinématographique.

Tout concourt, en effet, à faire de cette ouverture l'image de l'écran cinématographique :

- son **format**: le cadrage coupe la partie supérieure de la fenêtre de telle sorte que ce que l'on en voit respecte assez précisément les proportions (le rapport hauteur - longueur) d'un écran de cinéma;
- le **traitement de la représentation**: alors que l'espace du restaurant est construit de façon nettement **perspectiviste** (cf. les lignes de fuite de la table), l'espace qui apparaît dans le cadre de la fenêtre reçoit un traitement en **à-plat** (dominance des lignes verticales — cordes des balançoires, personnages debout — et horizontales: cf. la ligne de séparation entre l'herbe et le fond d'arbres) qui soulignent par opposition l'**effet écran**;
- le **statut du représenté**: par rapport à l'espace du restaurant, l'espace que découvre l'ouverture de la fenêtre s'affiche comme un espace **autre** (cf. les oppositions relevées entre les deux espaces lors de notre analyse au niveau narratif), un **ailleurs** à la fois **présent** et **inaccessible** (cf. l'insistance sur la barrière constituée par le mur du fond de la salle de restaurant), un monde où l'on ne peut pénétrer que par le regard et par l'ouïe (cf. l'effet "trou de serrure" provoqué par le cadre de la fenêtre) et donc, un monde qui a tendance à basculer

du côté du fantasme et de l'imaginaire (même si l'on sait très bien qu'il s'agit d'un espace diégétique, d'un espace "réel" dans la diégèse), une scène "dans le droit fil" de la scène primitive — et l'on sait que l'image filmique fonctionne sur le même mode (47).

Le travail de la bande-son

Au moment précis où Rodolphe ouvre la fenêtre (ouverture signalée au niveau sonore par un net claquement), deux modifications interviennent dans la bande-son, deux modifications qui ont pour conséquence de rapprocher encore davantage l'image qui apparaît dans le cadre de la fenêtre du statut de l'image filmique.

Il y a, tout d'abord, les nouveaux sons diégétiques qui font intrusion dans l'espace du restaurant. Loin de contribuer à conférer à ce qui se passe à l'extérieur un plus fort coefficient de réalité, ces rires et ces paroles qui proviennent de l'espace des femmes d'une façon plus ou moins inaudible, plus ou moins confuse, comme une sorte de chuchotement joyeux et complice, rappellent trop les manifestations de plaisir furtivement entendues par l'enfant lors des ébats amoureux de ses parents, pour ne pas renforcer le côté fantasmatique d'une représentation qui se donne déjà à voir (de par son traitement interne) comme une reproduction de la scène primitive.

Il y a ensuite, la musique, la musique que l'on n'avait plus entendu depuis la fin du générique — les deux premières séquences narratives du film ne comportent que des sons diégétiques (bruits + paroles) — et qui fait soudain sa réapparition à l'instant exact où l'image d'Henriette et de Juliette sur les balançoires vient s'inscrire dans l'espace du restaurant.

L'effet de cette intervention est double: d'une part, elle va dans le même sens que l'intrusion des sons diégétiques féminins, en accentuant encore le côté fantasmatique et fictionnel des images qui apparaissent

dans le cadre de la fenêtre (48); d'autre part, elle crée l'impression (en raison du synchronisme exact entre le début de la musique et l'ouverture de la fenêtre; par corrélation structurale avec le début du générique; par codage culturel: la bande-son des films de fiction commence en général par une ouverture musicale) qu'un **nouveau film** commence, un film qui aurait comme espace de réception la salle du restaurant et comme spectateurs Rodolphe et Henri.

Rodolphe, Henri: le spectateur

Rodolphe joue de toute évidence, dans la salle de restaurant, le rôle du spectateur, dans la salle de cinéma. Il est notre représentant dans la diégèse, ou du moins le représentant de cette partie de nous-même que convoque l'institution cinématographique lors de la projection d'un film:

- un Sujet récepteur, réduit aux fonctions regardantes et écoutantes;
- un Sujet "projecteur" aussi (car, de fait, c'est le spectateur qui déclenche l'apparition de l'image); l'ouverture de la fenêtre par Rodolphe fonctionne en ce sens comme la métaphore de l'ouverture de l'oeil du spectateur (de l'oeil spectatoriel) pour le spectateur l'image filmique n'existe que dans la mesure où il lui permet de venir s'inscrire sur sa rétine (il lui suffit de fermer les yeux pour la supprimer) (49).

Si Rodolphe est le **tenant-lieu**, dans la diégèse, de ce que l'on peut appeler, à la suite de Ch. Metz (50), notre **moi spectatoriel**, Henri, de son côté, représente cette autre partie de notre moi qui ne joue pas le jeu spectatoriel.

Car le spectateur est toujours un Sujet clivé; assister à la projection d'un film suppose, en effet, que l'on renonce à certaines relations avec le monde qui nous entoure, et notamment à l'action; cela ne va pas sans problème et sans tension, même si tout, dans le dispositif cinématographique vise à faciliter cette régression nécessaire à une

"bonne" participation au film.

Henri incarne dans la diégèse ce **moi anti-spectatoriel**; il est celui qui choisit de consommer son verre d'absynthe plutôt que de contempler les femmes; celui qui préfère le "plaisir d'organe", le "plaisir de la bouche" — les satisfactions de contact — au voyeurisme satisfaction à distance, ou mieux, par la distance même (51).

Identifications, Désir

Il est maintenant possible de résumer les données de cette analyse.

L'ouverture de la fenêtre par Rodolphe provoque l'inscription globale du **dispositif de reception cinématographique** dans la diégèse: non seulement, la salle de restaurant mime la disposition de la salle de cinéma, non seulement, la fenêtre ouverte fonctionne comme l'analogon de l'écran sur lequel viennent se projeter les images filmiques, mais le dispositif spectatoriel lui-même est reproduit de la façon la plus précise, les deux personnages d'Henri et de Rodolphe apparaissant comme de véritables représentations figuratives des deux instances psychiques qui constituent le spectateur: le **moi spectatoriel** et le **moi anti-spectatoriel**.

Le spectateur se trouve, de la sorte, invité à s'identifier à son **propre positionnement de spectateur**.

Cette identification (identification secondaire) redouble l'effet de leurre produit par l'identification (primaire) à la caméra. En fournissant au spectateur l'occasion de s'éprouver **par délégation** comme sujet de la vision **dans la diégèse**, cette identification conduit le spectateur à oublier, plus radicalement qu'il ne l'avait fait jusque-là, que cette diégèse n'est elle-même qu'une image produite par une caméra (il s'agit, en somme, d'une sorte de dénégarion au carré, la dénégarion primaire s'articulant sur une dénégarion secondaire du type: "je sais bien que ce n'est pas moi qui fonctionne comme Sujet percevant dans la diégèse, mais quand même, je suis ce Sujet percevant...").

Le boudage du Désir spectaculaire
sur le Désir à l'œuvre dans la fiction.

Plan 1

La fenêtre, l'écran,



Rodolphe, Henri: le spectateur.

Mot spectral

Mot du
spectateur

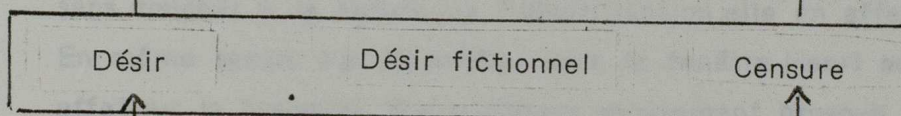
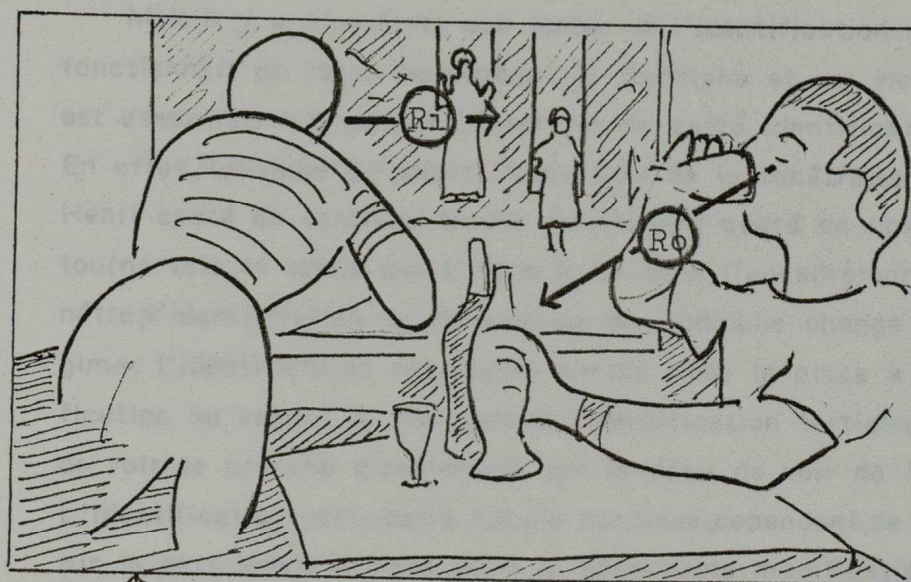
Mot du spectateur

Ri: relation interne

Ror: relation externe

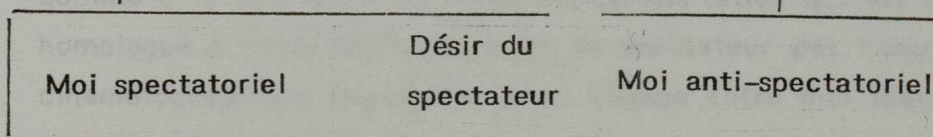
Le bouclage du Désir spectatoriel
sur le Désir à l'oeuvre dans la fiction.

Plan 11



identification
au regard de
Rodolphe

identification
perturbatrice
à Henri



Ri: relations intersubjectives
Ro: relations d'objet

Avec l'ouverture de la fenêtre par Rodolphe, le spectateur d'une Partie de campagne est un spectateur qui s'ignore doublement.

Mais, il y a plus. Alors que jusque-là, l'identification aux personnages fonctionnait de façon **homogène** sur Rodolphe et sur Henri, un clivage est désormais introduit à l'intérieur de cette identification. En effet, Rodolphe qui, avant l'ouverture de la fenêtre, se trouvait comme Henri cadré de profil, se trouve maintenant cadré de dos, le regard tourné vers la scène qui s'offre à lui dans l'encadrement de la fenêtre; l'identification au personnage de Rodolphe change alors de régime: l'identification secondaire simple cède la place à une identification au **regard** du personnage (identification tertiaire); notre désir de voir se branche directement sur le désir de voir de Rodolphe. L'identification secondaire simple continue, cependant, de fonctionner sur le personnage d'Henri, mais, là encore, une modification intervient; sans toucher à la nature de l'identification, elle en affecte la valeur. En même temps que Rodolphe ouvre la fenêtre, Henri se précipite, en effet, sur la bouteille d'absynthe; ce mouvement brusque et soudain joue le rôle d'un élément perturbateur dans la relation film-spectateur; attirant violemment notre regard sur le premier plan, en bas à droite de l'écran, il entre en conflit avec notre mouvement d'identification au regard de Rodolphe (mouvement vers l'arrière plan, avec point d'application en haut à gauche).

A cet instant précis où Rodolphe ouvre la fenêtre, le film interpelle notre Désir de spectateur de façon **homologue** à la représentation du Désir qui nous est donnée à voir dans la diégèse (le Désir comme à la fois Désir et censure), représentation qui est elle-même homologue à notre positionnement de spectateur par l'institution cinématographique dominante (cf. le clivage entre moi spectatorial et moi anti-spectatorial).

Ce qui s'opère dans cet instant, c'est donc, outre la véritable ouverture du récit, le **bouclage** de notre Désir spectatorial sur le

Désir à l'oeuvre dans la fiction, par l'intermédiaire du positionnement filmique spécifique créé par la structure spécifique des divers éléments cinématographiques (images et sons) en ce point du film.

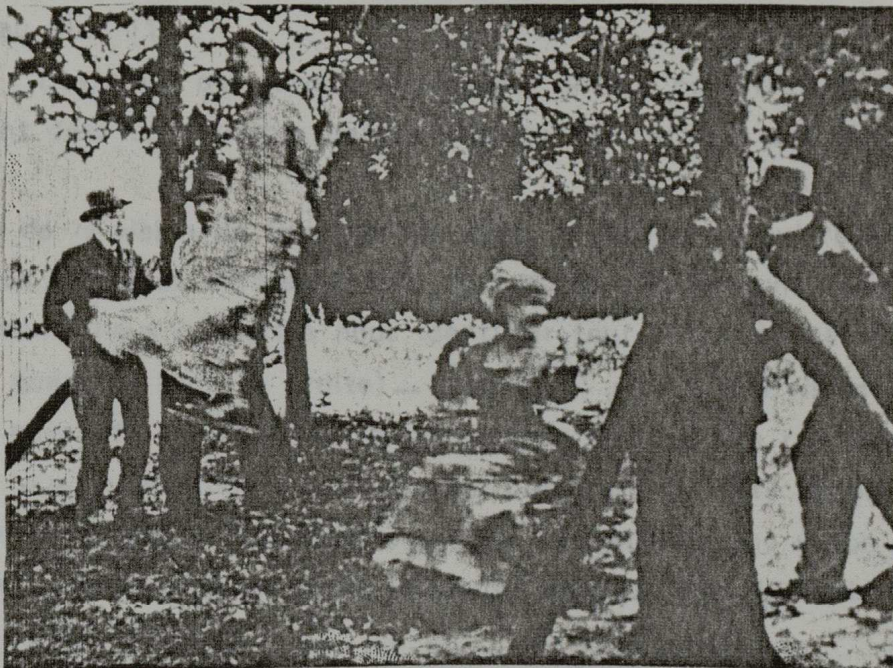
Ce bouclage qui s'effectue sur le mode de la **tension**, met notre dispositif psychique de spectateur au diapason de la **tension dramatique** diégétique naissante; il fait de nous un spectateur **dynamisé, accordé** (comme l'on dit de deux instruments de musique qu'ils sont accordés la musique qui intervient à ce moment contribue d'ailleurs à cet accord) à la **dynamique fictionnelle** qui anime désormais une Partie de campagne.

Plan 12. L'épaississement diégétique de l'espace des balançoires et la dynamisation du spectateur.

Par un mouvement analogue à celui qui conduit le spectateur de cinéma à oublier l'écran et à "entrer" dans la diégèse, le plan 12 nous fait pénétrer dans l'espace de l'autre côté de la fenêtre: échappement au cadre de la fenêtre, inscription de l'espace des balançoires dans la totalité du cadre de l'écran.

Cette espèce de "traversée du miroir" s'accompagne de modifications notables dans le traitement de cet espace:

- a) passage d'une construction en à plat à une construction nettement **perspectiviste** (cf. le cadrage en diagonale du portique des balançoires) marquant fortement la troisième dimension;
- b) inscription de mouvements (cf. le va et vient oblique et croissant de la balançoire d'Henriette) et de déplacements (Monsieur Dufour traverse le champ en courant pour aller pousser sa femme...etc) soulignant la profondeur de l'espace considéré;
- c) augmentation du relief de l'image par un travail sur les contrastes consistant à opposer à un premier plan sombre (la grand-mère vêtue de noir) un arrière plan clair (Henriette et Juliette sur les balançoires) — il s'agit là d'une astuce classique de photographe;
- d) ouverture du champ sur le hors-champ et homogénéisation de l'espace des balançoires et de l'espace du restaurant par l'entrée dans le champ de Monsieur Poulain (que l'on a vu sortir de l'espace du restaurant au plan 7)
- e) ancrage synchrone des dialogues sur les lèvres des personnages créant, par opposition avec le plan précédent, un effet de réalité certain (au plan 11, les rires et les paroles entendues ne pouvaient être référées de façon précise à tel ou tel personnage; il y avait, en quelque sorte une source globale: l'espace des femmes; au plan 12, au contraire, chaque personnage devient une source autonome).



Mme Dufour: Ce coin est bien choisi
par Mr.Dufour!

Henriette: Oui,maman!C'est très joli!

Mme Dufour: Ah! Est-ce qu'on pourrait
avoir une friture?

Mr.Poulain: Ah oui! J'ai justement ce
qu'il vous faut!

Mme Dufour: Quelle chance! On va avoir
de la friture!

Mr.Dufour: Ben!C'est naturel au bord de
la rivière,quoi!

Anatole: J'aurais préféré la pêcher moi-
même!

Mme Dufour: Alors, vous allez nous faire
une p'tite friture,un bon p'tit lapin
sauté,de la salade et du dessert.

Pousse moi fort Cyprien!

Mr.Dufour: Dites,patron!Vous mettez deux
litres de vin blanc et puis du Bordeaux!

Henriette: Dis papa!On déjeunera sur
l'herbe!

Mr.Dufour: Ben quoi!On n'est pas à la
campagne pour s'enfermer!

L'épaississement diégétique de l'espace
des balançoires.

La conséquence majeure de ces changements est de donner à l'espace des balançoires une **épaisseur diégétique** qu'il n'avait nullement au plan 11.

Les plans qui suivent accentuent encore cet effet: ils nous entraînent dans un véritable **parcours autour** du portique des balançoires.

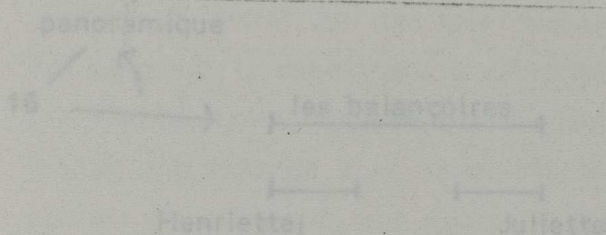
A partir de la vision de face donnée dans le plan 11, et qui revient comme un terme de référence tout au long du segment, une série de déplacements nous conduit à nous identifier tour à tour, à une vision de trois quart de face (à droite) — plan 12 —, puis à une vision de trois quart de dos (toujours à droite, mais un peu plus rapprochée) — plan 14 —, puis à une vision latérale provenant du côté opposé aux deux premières (= à gauche) — plan 16 —, enfin, à une vision de trois quart de dos, sous un angle voisin de celui du plan 14 mais plus éloigné — plan 18.

A l'intérieur de cette trajectoire, le plan 16 offre un intérêt particulier: un panoramique droite - gauche, ayant comme point de départ le portique des balançoires vu de côté, vient s'arrêter sur le décor en arrière plan, mettant de la sorte en évidence, à la fois, la profondeur de l'espace et ce qui le clôt: la barrière d'arbres d'où surgit le groupe des séminaristes.

Le plan 17, prend immédiatement le relais de ce mouvement: par un panoramique gauche - droite accompagnant le déplacement des séminaristes le long de la barrière d'arbres (barrière qui occupe alors la totalité du cadre de l'écran), il vient encore renforcer cet effet de cloture.

Ainsi, la limite arrière de l'espace des balançoires que nous connaissons déjà pour l'avoir entrevue au plan 11 (mais comme une sorte de toile de fond plate) est dorénavant explicitement posée dans son **rapport** à la **géographie** interne de cet espace, géographie que le fragment vient de nous faire découvrir par le jeu des changements de points de vue.

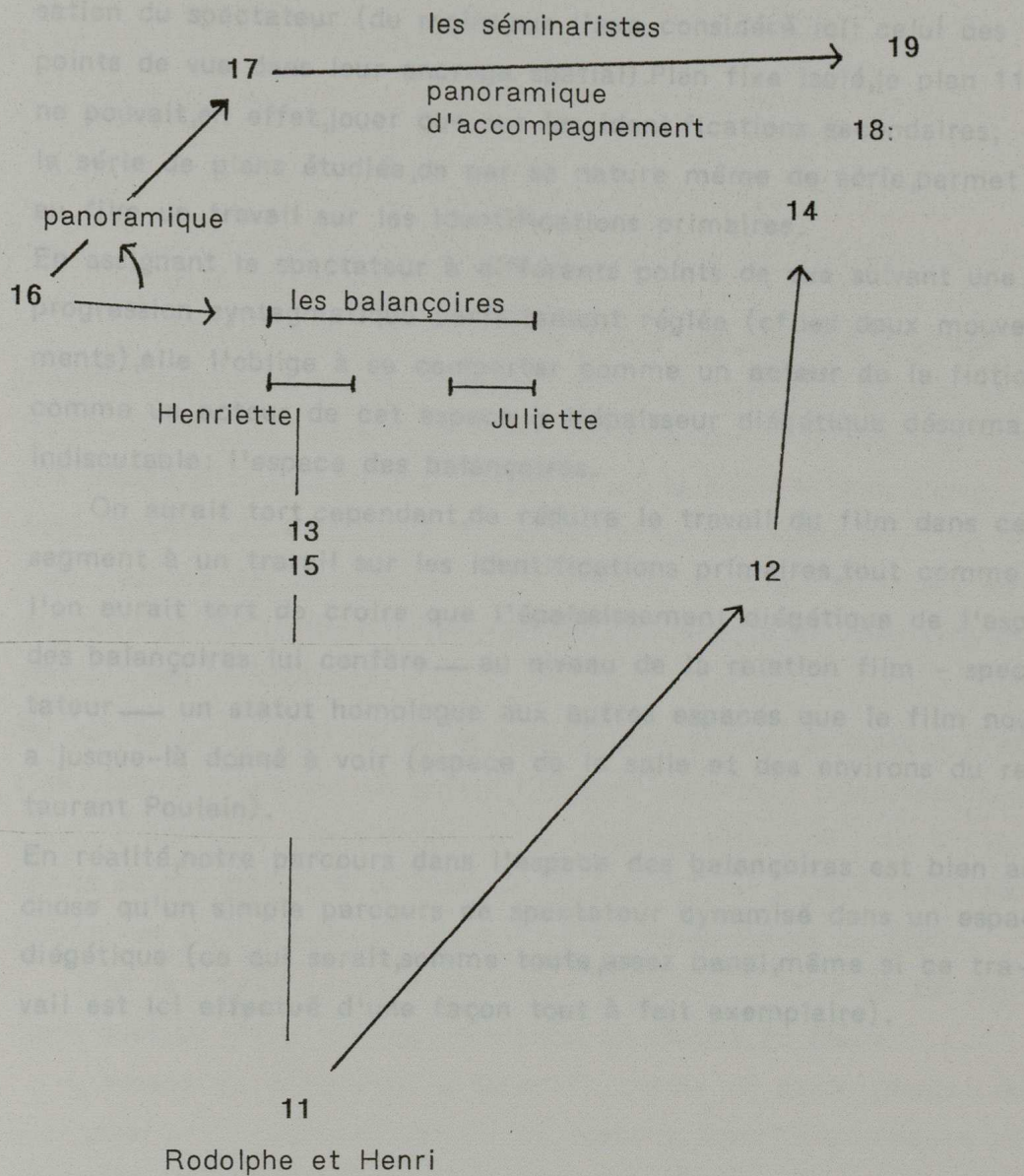
En même temps, le panoramique du plan 17 assure la justification du changement de point de vue qui s'opère dans le passage du plan 16 au plan 18: il guide progressivement notre regard, en accompagnant pendant quelques instants la grand-mère qui s'éloigne du portique, de l'espace de droite (plan 16) à l'espace de gauche (plan 18).



Deux mouvements — deux mouvements nettement séparés par la rupture que constitue le passage de l'espace droit à l'espace gauche du portique (rupture seulement atténuée par l'insertion d'un plan nous montrant Henriette de face: plan 15) — régissent donc notre parcours dans l'espace des balançoires:

- a) un mouvement discontinu, allant du centre vers la droite du portique en sautant d'un point de vision à un autre (plans 12 et 14),
- b) et un mouvement plus continu, guidé par les panoramiques des plans 16 et 17, qui nous fait passer de la gauche à la droite du portique (plan 18). (cf. encart).

Ces deux mouvements, qui aboutissent en fin de compte dans le même espace par rapport au portique (trois quart de dos), correspondent à une progression dans la prise en charge de notre regard par le film et à une dynamisation croissante de notre positionnement de spectateur.



Les deux mouvements de dynamisation du spectateur.

Sur la lancée du plan 11, dont elle prend le relais, la série de plans que nous venons de considérer, va plus loin dans le travail de dynamisation du spectateur (du moins, sur l'axe considéré ici: celui des points de vue dans leur ancrage spatial). Plan fixe isolé, le plan 11 ne pouvait, en effet, jouer que sur les identifications secondaires; la série de plans étudiée, de par sa nature même de série, permet au film un travail sur les identifications primaires.

En assignant le spectateur à différents points de vue suivant une progression syntagmatique parfaitement réglée (cf. les deux mouvements), elle l'oblige à se comporter comme un **acteur** de la fiction, comme un acteur de cet espace à l'épaisseur diégétique désormais indiscutable: l'espace des balançoires.

On aurait tort, cependant, de réduire le travail du film dans ce segment à un travail sur les identifications primaires, tout comme l'on aurait tort de croire que l'épaississement diégétique de l'espace des balançoires lui confère — au niveau de la relation film - spectateur — un statut homologue aux autres espaces que le film nous a jusque-là donné à voir (espace de la salle et des environs du restaurant Poulain).

En réalité, notre parcours dans l'espace des balançoires est bien autre chose qu'un simple parcours de spectateur dynamisé dans un espace diégétique (ce qui serait, somme toute, assez banal, même si ce travail est ici effectué d'une façon tout à fait exemplaire).

L'espace de la balançoire apparaît comme un centre autour duquel gravitent un certain nombre de voyeurs: Henri Rodolphe, les séminaristes, des gosses et nous-mêmes, spectateurs-voyeurs, explicitement constitués en voyeurs dans l'espace des balançoires dès le plan 11, nous-mêmes, spectateurs-voyeurs, invités à faire le tour de l'objet du Désir par le jeu des déplacements de points de vue.

Tout au long du segment le film module nos investissements scéniques, satisfaisant plus ou moins notre attente de voyeur, en jouant sur divers modes d'identifications (secondaires et primaires) et sur le degré de coloration fantasmatique de l'image.

VOYAGE AU CENTRE DU DESIR...

En analysant le segment, on peut considérer que ce segment se compose de cinq fragments qui constituent véritablement le voyage au centre du Désir.

Ces cinq fragments sont encadrés par deux plans symétriques et plus ou moins équilibrés : le plan 11 et le plan 43, et reliés par une sorte de chaîne.

Il y a d'abord la musique.

Constituant à elle seule la bande-son, mêlée à d'autres sons diégétiques, plus ou moins masquée par les dialogues, ou plus ou moins insistante, elle est présente pendant toute la durée du segment dont elle assure à la fois l'homogénéisation et la délimitation: apparue dans l'espace du spectateur en même temps qu'apparaissait sur l'écran l'espace des balançoires (plan 11), elle disparaît de même au dernier plan du segment (plan 43) lorsque Juliette et Henriette descendent des balançoires.

De par la seule présence de la musique, cet espace se marque d'emblée comme possédant un statut filmique spécifique (rappelons que c'est la première réapparition de la musique depuis le plan 4); de par la valeur donnée à la musique au plan 11, cet espace s'affiche comme un espace **autre**, un espace lié au **fantasme** et au **Désir**.

Tout le travail filmique contribue d'ailleurs à faire de ce segment quelque chose comme un **voyage au centre du Désir**.

L'espace de la balançoire apparaît comme un **centre** autour duquel gravitent un certain nombre de **voyeurs**: Henri, Rodolphe, les séminaristes, des gosses et nous-mêmes, spectateurs-voyeurs, explicitement constitués en voyeurs dans l'espace des balançoires dès le plan 11, nous-mêmes, spectateurs-acteurs, invités à faire le tour de l'**objet du Désir** par le jeu des déplacements de points de vue.

Tout au long du segment, le film module nos investissements scopiques, satisfaisant plus ou moins notre attente de voyeur, en jouant sur divers modes d'identifications (secondaires et primaires) et sur le degré de coloration fantasmatique de l'image.

Structure de la séquence des balancements.

Plan 11

fragment 1 Structuralement parlant, on peut considérer que ce segment se compose de cinq fragments qui constituent véritablement le voyage au centre du Désir.

Ces cinq fragments sont encadrés par deux plans symétriques, et plus ou moins isolés, — le plan 11 et le plan 32 — et suivis par une sorte de séquence de conclusion.

Le travail de structuration à l'oeuvre dans ce segment est tout particulièrement remarquable, tout comme est remarquable la façon dont il joue avec notre positionnement de spectateur.

17 : les amnésistes pourrissent — accompagnement

18 : le portique, l'ensemble de l'asile

19 : les amnésistes

fragment 2

Plans 20 : Henriette de face, légère plongée

21 : les gasses

22 : Henriette (= plans 22 et 23)

fragment 4

6 plans en alternance : Rodolphe - Henri (24-25-26)

Henriette - Rodolphe (27-28-29)

fragment 5

Plan 29 : Henriette

30 : Rodolphe

31 : Henriette (= 29)

Plan 32 : = 27-28-23

13 plans en champ - contre-champ : 33 - 40

Plan 43 = 29, 31

Plan 44 = 11

Structure de la séquence des balançoires.

Plan 11

fragment 1

Plans 12 : le portique, $\frac{1}{2}$ ensemble, $\frac{3}{4}$ de face

13 : Henriette, de face

14 : le portique, $\frac{1}{2}$ ensemble, $\frac{3}{4}$ de dos

15 : Henriette, de face

fragment 2

Plans 16 : le portique, $\frac{1}{2}$ ensemble, panoramique

17 : les séminaristes, panoramique d'accompagnement

18 : le portique, $\frac{1}{2}$ ensemble, de dos

19 : les séminaristes

fragment 3

Plans 20 : Henriette, de face, légère plongée

21 : les gosses

22 : Henriette (= plans 22 et 24)

fragment 4

6 plans en alternance : Rodolphe-Henri (23-25-27)

Henriette -Juliette (24-26-28)

fragment 5

Plans 29 : Henriette

30 : Rodolphe

31 : Henriette (= 29)

Plan 32 : = 27-25-23

10 plans en champ - contre-champ: 33 - 42

Plan 43 = 29,31

Plan 44 = 11

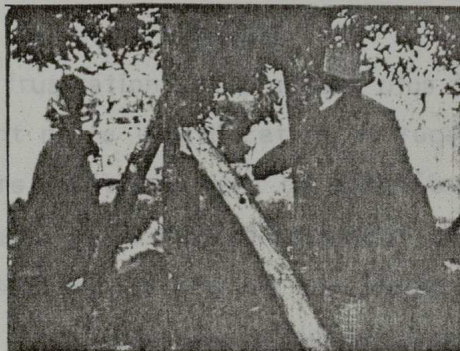
Fragment 1: plans 12 - 15.



Voix off:

Mr. Dufour: Allez, tiens bon, tiens bon!

Mme Dufour: Oh! non, arrête, Cyprien, arrête, j'ai le vertige. (petits cris et rire).



La grand-mère: Si on déjeunait ici! Mon gendre, on déjeune ici?

Mr. Dufour: C'est déjà commandé!

La grand-mère: Faut déjà s'en aller?

Mr. Dufour: Non, on vous écrira!

Anatole: On va tout de même voir la rivière, Monsieur Dufour?

Mr. Dufour: Mais oui, Anatole, mais oui! J'ai tellement chaud que je me débou-
tonne, tiens! Allons-y, mon vieux, va!



Fragment 1: plans 12 - 15

Ce fragment tient son unité de ce qu'il est entièrement constitué de plans représentant le portique et/ou les balançoires.

Puisque l'Objet du Désir est en permanence présent dans le champ, on pourrait penser que ce fragment fonctionne suivant un régime scopique homogène et fort; en réalité, il n'en est rien, et l'on s'en aperçoit dès le premier plan.

Après la poussée du plan 11, le plan 12 déçoit fortement notre attente de voyeur.

Alors que nous attendions un plan d'Henriette et de Juliette sur les balançoires (conformément à ce que nous avons vu dans le cadre de la fenêtre), voici un plan où les deux personnages féminins se trouvent noyés dans tout un ensemble de personnages (autour du portique la famille Dufour est rassemblée au grand complet); alors que la bande-son nous avait branché sur un régime fantasmatique fort, voici qu'un dialogue trivial, terre à terre (il s'agit de l'ordonnancement du menu de la famille Dufour) — lié à l'espace des Ro — s'impose à nous par dessus la musique.

La frustration est d'autant plus forte que le cadrage rompt brutalement notre identification au regard de Rodolphe, nous renvoyant à notre positionnement de spectateur-acteur autonome.

Ainsi, c'est à **nous, directement**, en tant que spectateur-voyeur que s'en prend ce plan et son **manque à voir**.

Des remarques analogues peuvent être faites pour le plan 14 qui aggrave encore notre sentiment de frustration en nous présentant Henriette et Juliette de dos derrière Monsieur Dufour, la grand-mère et Anatole (de plus, c'est entre ces derniers personnages que se répartissent les répliques du dialogue).

Par opposition à ce couple de plans, les plans 13 et 15 (qui ont d'ailleurs un cadrage identique) réembrayent directement sur les relations scopiques du plan 11.

Bien qu'il ne soit plus présent dans le champ, c'est avec les yeux de Rodolphe que nous regardons Henriette se balancer (cadrage de face). De la même façon, la bande-son renoue avec sa dimension fantasmatique en associant à la musique, les rires et les cris plus ou moins hystériques de Juliette (que Monsieur Dufour vient d'élancer avec un

peu trop de vivacité). Du coup, les deux personnages féminins (et eux seuls) se retrouvent co-présents dans le plan (l'un par l'image, l'autre par le son), comme ils étaient co-présent dans le cadre de la fenêtre au plan 11.

Quant aux modifications par rapport à ce que l'on voyait dans le cadre de la fenêtre, elles vont dans le sens d'un renforcement des investissements scopiques du plan 11: le cadrage serré sur Henriette (plan américain; élimination de Madame Dufour du champ) traduit la focalisation du regard de Rodolphe; le mouvement de caméra qui suit Henriette dans son déplacement, mime le mouvement du regard du voyeur.

Globalement, il y a d'ailleurs dans les images quelque chose d'aérien et d'irréel: d'un coup de rein à la fois souple et énergique, la jeune fille s'élance dans les airs: mouvement d'élévation, mouvement du Désir. La caméra accompagne le visage rayonnant d'Henriette dans sa trajectoire ascendante, découvrant la cime des arbres et l'infinité du ciel (le "septième ciel") qui s'ouvre dans l'image comme un grand creux dans lequel va se perdre notre regard (un effet analogue a déjà été repéré dans le plan d'eau du générique). Un léger ralenti donne aux mouvements qui animent ces images (mouvements des personnages, mouvements de caméra) une douceur, un coulé, une aisance prodigieuse, comme si la caméra glissait sur l'air, comme si Henriette, debout, les bras écartés sur la balançoire, s'envolait sans effort comme ces oiseaux que le vent emporte dans un mouvement ascensionnel sans même qu'apparemment ils aient à bouger les ailes.

Images captivantes, images fascinantes.

Le fragment considéré fonctionne ainsi sur le principe de l'**alternance**.

Dans la relation film-spectateur, il fait se succéder:

- des moments à très fort investissement fantasmatique, des moments de voyeurisme triomphant (plans 13 et 15),
- et des moments de frustration radicale du désir voyeuriste.

Significativement, ces moments de **frustration** sont aussi ceux où s'expriment dans la diégèse les **relations d'objet** (cf. les discussions au sujet du repas).

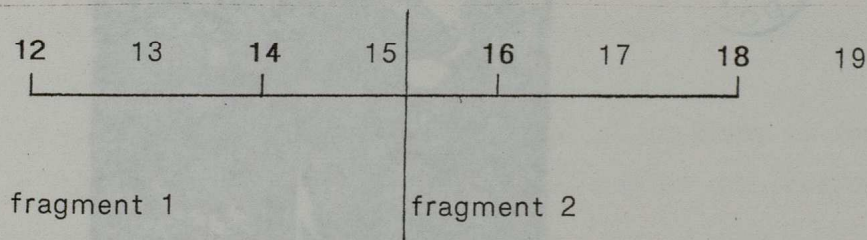
Le changement de positionnement du spectateur est ainsi corrélé à l'oppositon **Do** (Désir de manger) **vs** **Di** (Désir voyeuriste) dans le monde de l'histoire racontée.

En même temps, l'alternance **frustration vs satisfaction** joue le rôle d'un puissant stimulateur de notre **Désir de voir**.

Fragment 2: plans 16-19.

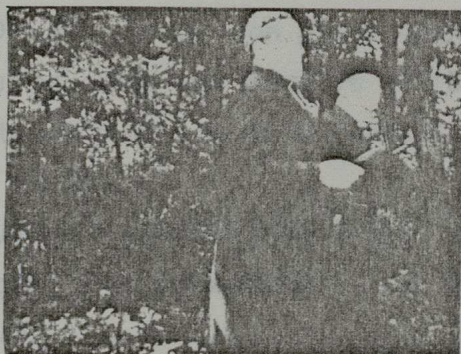
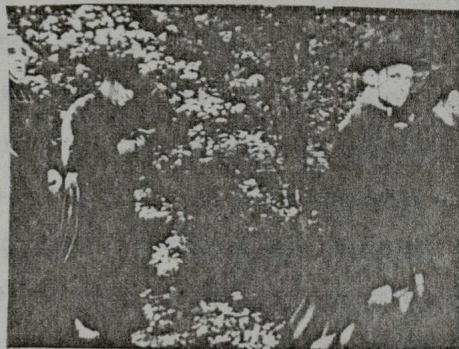
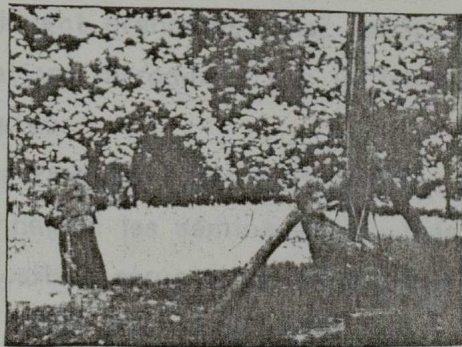
Par certains aspects de son traitement, ce fragment rappelle le fonctionnement du fragment précédent. Composé, comme lui, de quatre plans, il constitue une structure mettant en oeuvre un principe d'alternance dans lequel les plans 2 et 4 du fragment ont un cadrage identique (cadrage d'ailleurs plus serré que les plans 1 et 3).

Les plans 1 et 3 (plans 16 et 18) s'inscrivent eux-mêmes dans la lignée directe des plans 1 et 3 du fragment 1 (plans 12 et 14): présentant des vues obliques sur le portique des balançoires (cadrage qui bloque l'identification au regard de Rodolphe), ils jouent le même jeu de frustration de notre désir de voir — au plan 16, le portique échappe presque immédiatement au champ en raison du mouvement panoramique; quant au plan 18, il est extrêmement bref, et Henriette et Juliette y sont vues de trois quart de dos. C'est d'ailleurs, sur cette série de plans (12-14-16-18) que s'articule, on s'en souvient, notre parcours de spectateur-acteur dans l'espace des balançoires.



(les chiffres en caractères gras renvoient aux plans de portique tirés en demi-ensemble et avec un cadrage oblique)

Fragment 2: plans 16-- 19.

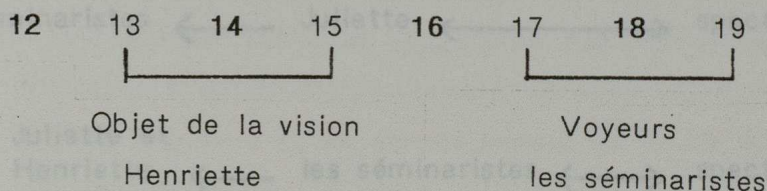


Cette filiation et cette relation structurale avec le fragment 1 contribuent grandement, par contraste, à mettre en évidence les transformations introduites par le fragment 2 dans le positionnement du spectateur.

Ce fragment voit tout d'abord l'entrée en scène de nouveaux personnages: les séminaristes, entrée en scène qui s'effectue dans une position structurale analogue à celle occupée par les plans d'Henriette dans le premier fragment.

Or, ces séminaristes sont explicitement décrits comme des voyeurs dès leur arrivée dans le champ, des voyeurs dont le désir de voir est d'autant plus fortement souligné que nous assistons à son conflit avec l'interdit (si tôt entrés, les séminaristes s'arrêtent pour regarder Henriette et Juliette sur les balançoires, mais le supérieur les fait avancer d'un geste impérieux, sans pouvoir toutefois s'empêcher de jeter lui-même un coup d'oeil intéressé vers le portique).

Ainsi s'opère, par rapport au premier fragment, la substitution des voyeurs à l'objet de la vision:



D'autre part, si l'on prend la peine de regarder attentivement ce qui se passe aux plans 16 et 18 on constate que Juliette y tourne la tête en direction de la caméra, regardant approximativement vers notre espace.

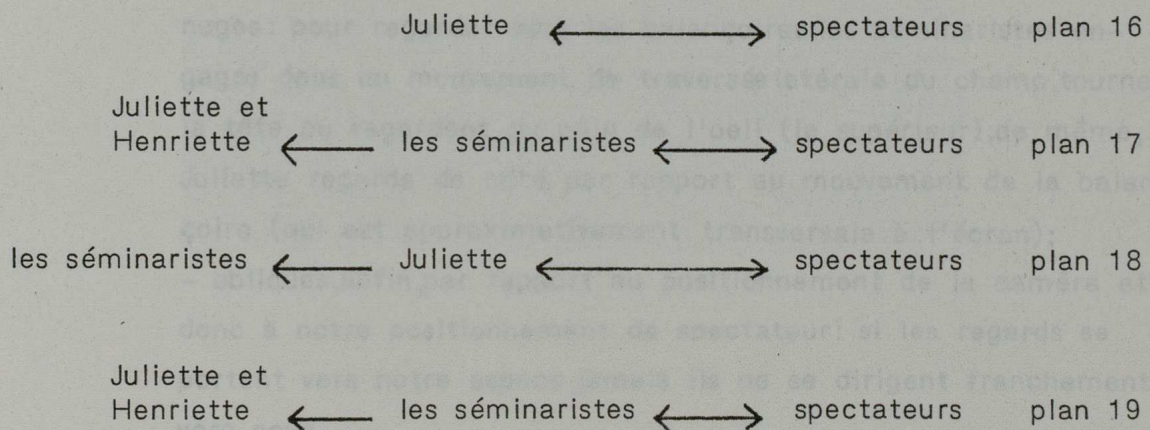
Ce que nous donnent donc à voir les quatre plans du fragment, c'est le **regard d'un personnage** (= un personnage qui regarde vers notre espace).

Cette constatation est d'autant plus remarquable que ce regard ne

semble pas toujours diégétiquement motivé: si l'on comprend bien au plan 18 que Juliette regarde vers les séminaristes qui eux-mêmes la regardent — le plan 18 est de la sorte désigné comme ce que voient les séminaristes —, on comprend moins bien, en revanche, à qui peut s'adresser son regard au plan 16, si ce n'est à **nous**, spectateurs, qui sommes les seuls à pouvoir nous trouver, à cet instant, dans cet espace.

C'est donc autour de **nous**, spectateurs, tout autant qu'autour des personnages de la diégèse, que s'effectue l'homogénéisation du fragment, par le jeu de l'**échange des regards**.

Le graphe suivant met bien en évidence notre situation privilégiée à cet égard:



NB: On constatera que les échanges de regards ne concernent que Juliette; Henriette est regardée, mais ne regarde pas. Cette insistance sur le regard de Juliette, tant dans la relation aux séminaristes, que dans la relation avec nous spectateurs, souligne le penchant **exhibitionniste** du personnage (penchant que la suite de l'histoire confirmera amplement).

Une telle construction qui évacue quasiment la représentation de ce qui est pour nous (depuis le plan 11) l'objet de notre désir de voir:

Juliette et Henriette sur les balançoires, au profit d'une **représentation** de **regards**, une telle construction qui nous oblige à **voir voir** sans satisfaire notre voyeurisme, n'est guère favorable, c'est certain, à un investissement fantasmatique fort. On peut même dire qu'elle constitue une véritable mise en scène de la **frustration**.

Le traitement de l'échange des regards tel qu'il est opéré par le fragment tend, d'ailleurs, à réduire encore notre investissement scopique.

Tous les regards présentés sont, en effet, d'une façon ou d'une autre, des regards détournés, des regards **obliques**:

- obliques, parce que furtifs, parce que marqués du sceau de l'interdit (pour les séminaristes et leur supérieur);
- obliques, par rapport au déplacement diégétique des personnages: pour regarder vers les balançoires, les séminaristes engagés dans un mouvement de traversée latérale du champ, tournent la tête ou regardent du coin de l'oeil (le supérieur); de même, Juliette regarde de côté par rapport au mouvement de la balançoire (qui est approximativement transversale à l'écran);
- obliques, enfin, par rapport au positionnement de la caméra et donc à notre positionnement de spectateur: si les regards se portent vers notre espace, jamais ils ne se dirigent franchement vers nous.

Quant à la seule fois dans le fragment où nous sommes conduits à adopter le point de vue d'un personnage (plan 18: cadrage selon le point de vue des séminaristes), c'est évidemment une vision oblique du portique qui nous est imposée.

Ce travail sur l'**obliquité** est sans doute ce qui donne sa véritable spécificité à ce deuxième fragment.

En imposant un regard "en coin" sur ce qui se passe dans la diégèse, il opère ce que l'on pourrait appeler un positionnement **ironique** du spectateur.

On a souvent dit que l'ironie consistait à affirmer quelque chose



Des regards obliques...

pour laisser entendre le contraire; de la même façon, le fragment affiche explicitement la relation voyeurisme - exhibitionnisme, pour, en fin de compte, nous dénier la position de voyeur dans laquelle nous avait placé le plan 11 et que le premier fragment de la séquence avait maintenu ponctuellement, mais fortement.

Il n'est pas sans intérêt de souligner que ce positionnement ironique du spectateur, obtenu par un travail spécifiquement filmique, s'articule à une description ironique de certains personnages de la diégèse: précisément, les voyeurs, les séminaristes tenaillés par le désir qui leur est interdit (cette description ironique n'a cette fois-ci rien de spécifiquement filmique; elle joue essentiellement sur des codes culturels — c'est une ironie de situation).

Cet accord entre la façon dont le film présente ses personnages, et la façon dont il positionne son spectateur, est encore renforcé par le travail sur la musique qui change de rythme — passage d'un rythme chantant à un rythme sautillant — au moment même de l'entrée des séminaristes dans le champ (un peu comme si elle voulait signifier par là, qu'elle ne fonctionne plus dans ce fragment que comme une parodie ironique de la manifestation du désir dont elle est par ailleurs le support).

Plan 11 (rappel)

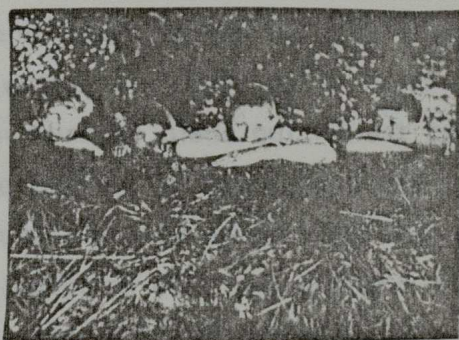
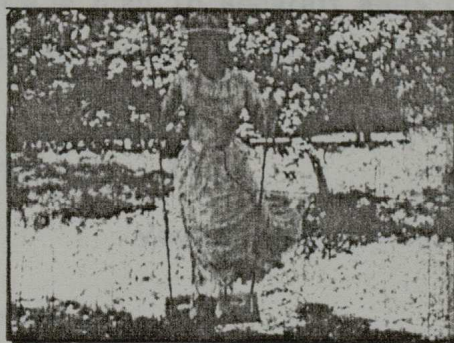
Considérés dans leurs relations réciproques les plans 16 à 19 constituent donc un ensemble homogène instaurant une relation film-spectateur spécifique.

Après l'alternance voyeurisme - frustration du fragment 1, ce fragment joue à fond le jeu de la frustration, mais cette frustration est elle-même retournée en positionnement ironique contre les voyeurs qui nous ont délogé de notre positionnement de voyeur.

C'est une autre façon, pour le film, de susciter notre Désir.

le regard d'un Rodolphe enfant, voyeur de la scène primitive...

Fragment 3: plans 20 - 22.



Plan 11 (rappel)



le regard d'un Rodolphe-enfant, voyeur de la scène primitive...

Fragment 3: plans 20-22

Structuralement, le fragment 3 reproduit en l'inversant la relation entre les trois derniers plans du fragment 2 (dans cette perspective, le plan 16 apparaît alors comme une sorte de plan de transition entre le fragment 1 et le fragment 2):

fragment 2:	17	18	19
	Voyeur	Objet	Voyeur
fragment 3:	20	21	22
	Objet	Voyeur	Objet

L'importance donnée dans ce fragment (par rapport au fragment précédent) à l'Objet de la vision ne tient cependant pas seulement au nombre de plans qui lui est consacré (2 contre 1); elle vient également de la façon dont ces plans nous le présentent.

Les plans 20 et 22 nous font, en effet, retrouver Henriette sur sa balançoire dans une position et avec un cadrage tels que l'on ne peut manquer d'effectuer le rapprochement avec les plans 13 et 15 du premier fragment.

Certes, si l'on y prend garde, on relève bien quelques différences (par exemple, le passage d'une vision en légère contre-plongée à une vision en légère plongée), mais, globalement, les éléments de ressemblance l'emportent très largement: dans les quatre plans, Henriette est présentée seule, de face, debout sur sa balançoire, et avec un cadrage relativement serré.

Le premier effet de ce rapprochement, et notamment du retour au cadrage de face après l'obliquité insistante du deuxième fragment, est de nous inciter à renouer avec l'**identification au regard de Rodolphe** à l'oeuvre dans les plans 11, 13 et 15.

Ici, cette identification ne fonctionne cependant à plein, qu'un bref instant.

Le plan 21 vient, en effet, aussitôt jeter le doute sur la nature de notre positionnement en introduisant, dans la structure, des voyeurs autres que ceux que nous attendions: au lieu de Rodolphe et Henri,

quatre gosses dont la tête dépasse plus ou moins au sommet d'un mur.

Cadrés de face, ces gosses se présentent indiscutablement à nous comme les **Sujets-voyeurs**, non seulement au plan 22, mais également au plan 20.

Rétroactivement, nous comprenons que certaines différences de cadrage notées avec les plans 12 et 14 se justifient par le souci de respecter ce point de vue des enfants: ainsi, la légère plongée correspond à la vision des enfants par dessus le mur.

Ce mur, que le cadrage souligne avec insistance (il occupe les trois quart du champ) contribue d'ailleurs lui-même à la définition du statut de voyeur des enfants: il représente la barrière qui sépare le voyeur de l'objet de son désir (séparation qui est, on le sait, la condition même du voyeurisme).

De son côté, le fragment reproduit dans sa structure syntagmatique (et donc dans la relation film-spectateur) cette séparation entre les deux espaces, en insérant précisément entre les deux plans d'Henriette, ce plan de gosses.

Ce positionnement des gosses comme sujets-voyeurs des plans 20 et 22 ne va pas cependant sans difficultés.

Ce mur et ces gosses sont, en effet, difficiles à localiser dans la géographie de l'espace des balançoires.

Alors que les séminaristes du fragment 2 étaient très précisément situés au fond, derrière le portique (par le panoramique du plan 16), le plan 21 ne nous offre en lui-même aucun indice sur la situation géographique de ce qu'il représente: le cadrage relativement serré produit même une sorte d'effet de **décontextualisation** de cette portion d'espace (il ne nous permet même pas d'évaluer la hauteur du mur, puisqu'il ne laisse pas voir le sol).

Pourtant, si le plan 21 est en lui-même non explicite à ce niveau, la structure du fragment, elle, assigne à ce mur et à ces gosses une localisation bien précise dans la diégèse: de face, légèrement en



hauteur par rapport à Henriette et aux balançoires. Mais c'est justement cette assignation qui fait problème.

On ne voit pas bien, en effet, à quoi pourrait correspondre cet emplacement dans la "réalité" de l'espace. De face, par rapport au portique, il y a le restaurant Poulain et la fenêtre d'où Rodolphe regarde les femmes. Comment le mur pourrait-il se trouver-là, au dessus de cette fenêtre?

Tout se passe cependant comme si le mur et les gosses étaient là, quelque part, au dessus de Rodolphe, presque à sa place (d'où l'illusion de renouer avec l'identification au regard de Rodolphe du plan 11).

Ainsi, de par la structure du fragment et de par le travail du film sur les cadrages et les regards, les gosses se trouvent positionnés — et donc, du même coup, nous-mêmes spectateurs invités à nous identifier à eux — dans un lieu où diégétiquement parlant il leur est impossible de se trouver.

Ce lieu impossible, à la fois diégétique et mythique, c'est le lieu du regard de Rodolphe dont les enfants ne sont que les substituts paradigmatiques, le regard d'un **Rodolphe-enfant, voyeur de la scène primitive** (lors de la scène primitive l'enfant voyeur se trouve lui aussi positionné par le fantasme en un lieu où il lui est impossible de se trouver).

Du coup, les plans d'Henriette de face sur la balançoire se trouvent eux-mêmes désignés comme la **réactivation** (dans le regard que Rodolphe pose sur Henriette, mais également, dans notre regard de spectateur) des fantasmes enfantins de la scène primitive (dont on sait tout le rôle qu'ils jouent dans le positionnement du spectateur de cinéma).

On notera que le fragment ménage une certaine progression dans la présentation de cette réactivation, le plan 22 renvoyant beaucoup plus directement que le plan 20 aux plans à coefficient fantasmatique fort du premier segment (plans 13 et 15):

13 - 15	20	22
cadrage en plan américain	cadrage en plan moyen	cadrage en plan américain
caméra mobile	caméra fixe	caméra mobile
léger ralenti	vitesse normale	léger ralenti
légère contre- plongée	légère plongée	légère plongée

On le voit, seule l'opposition légère plongée vs légère contre-plongée (nécessaire à la création de l'ambiguïté du point de vue: cf. le paradigme gosses/Rodolphe) différencie le traitement filmique du plan 22 de celui des plans 13 et 15.

On peut même dire que le plan 22 possède un coefficient fantasmagorique plus fort que les plans 13 et 15; non pas à cause d'une différence de traitement filmique, mais en raison d'un petit incident diégétique intervenu au plan 20: au plan 20, en effet, Henriette a perdu le chapeau à fleur qu'elle avait sur la tête depuis le début du film. Ce petit incident, outre le rôle essentiel qu'il joue dans le déroulement dramatique de l'histoire (c'est ce chapeau qui servira d' "appât" pour la "pêche" aux femmes), a comme conséquence de libérer les cheveux d'Henriette, de les mettre à nu; première opération de dévoilement du corps de la jeune fille, qui si elle satisfait quelque peu le voyeur, ne peut qu'accroître son désir (notre désir) d'en voir davantage.

L'originalité de ce fragment par rapport au plan 11 qui, on s'en souvient, fonctionnait lui aussi sur la réactivation de la scène primitive, est de substituer à notre identification globale au regard du voyeur et à l'objet de la vision (au plan 11, Rodolphe est vu de dos, l'identification s'effectue donc à son regard et à ce vers quoi conduit ce regard: les femmes) un double mouvement: faisant

alterner identification à l'Objet de la vision et identification au voyeur - enfant. On ne s'étonnera pas, dès lors, que ce fragment redonne un nouvel élan à nos investissements scopiques brimés par le fragment 2: c'est que désormais nous nous trouvons placés au **centre** même du dispositif de la scène primitive (entre ses deux actants que nous voyons tour à tour de face), en ce lieu impossible, à la fois, ici (derrière la barrière, avec les gosses, avec Rodolphe) et ailleurs (avec Henriette sur la balançoire), qui est le **lieu même du fantasme**. Et sans doute n'est-ce pas un hasard si ce fragment 3 est aussi le fragment central de notre voyage au centre du Désir.

Fragment 4: plans 23 - 28

Par rapport au fragment précédent, avec lequel il s'enchaîne sans difficulté (le plan 23 correspond très précisément à ce que laissait attendre le plan 22), le fragment 4 opère la réduction de l'écart produit par l'introduction du plan 21 (les gosses): **normalisation** de l'alternance voyeurs - objet de la vision (cette fois-ci, c'est bien Rodolphe et Henri qui alternent avec Henriette et Juliette).

Après l'incursion dans l'espace quasi-mythique du fragment 3, nous entrons à nouveau de plain pied dans un espace diégétique sans faille (nous savons très exactement où se trouvent Rodolphe et Henri dans la géographie de l'espace des balançoires) et consistant. Cette consistance tient notamment à la réapparition dans la bande-son d'éléments de dialogues, ce qui ne s'était pas produit depuis le fragment 1. Plus généralement, la réapparition des éléments de dialogue crée, tant chez le spectateur que chez les acteurs-voyeurs de la diégèse, un certain désinvestissement scopique.

Il y a d'abord, le fait que ce dialogue est introduit par un personnage extérieur au couple Rodolphe - Henri: la servante, dont l'entrée dans le champ vient déséquilibrer la relation de couple à couple que le plan 11 avait établie.

Ce dialogue, ensuite, est, en lui-même, un élément perturbateur pour le

voyeur (Rodolphe, nous-mêmes) qu'il distrait de sa contemplation. Rodolphe ne manque pas de le faire remarquer:

"Tais-toi, ne me dérange pas. Nous sommes extrêmement occupés."

De plus, alors que jusque-là la fascination voyeuriste avait, pour lui, fonctionné à plein — significativement, nous n'avons pas entendu parler Rodolphe depuis le plan 11, et si nous ne l'avons pas vu non plus, nous avons, en quelque sorte, vu à travers son regard: les plans 12, 14, 20 et 22 sont précisément là pour nous faire partager sa fascination — Rodolphe se mêle désormais de commenter ce qu'il voit ("Belle invention l'escarpolette..."), dédoublement qui est bien l'indice de la baisse de son régime scopique.

Enfin, ce dialogue intervient jusque sur certains plans de l'objet de la vision, comme une sorte de réflexion sur la vision de cet objet (cf. au plan 26, Henri: "Un attrape-nigaud! Tu vois tout et tu vois rien du tout!"), ce qui ne peut manquer d'en diminuer la force d'attraction.

Tout, d'ailleurs, dans la façon dont cet objet de vision est traité incite à le considérer d'un regard plus détaché: à la vue rapprochée et dynamique d'Henriette sur la balançoire (dont nous avons mis en évidence le si remarquable pouvoir fantasmatique), succède désormais un plan banal, fixe et relativement éloigné (demi-ensemble), représentant à la fois, la mère et la fille.

Globalement, on peut donc dire, que le fragment fonctionne suivant un régime scopique sensiblement plus faible que le fragment précédent.

Cette relative faiblesse est toutefois davantage le signe d'un régime de désir désormais **stable** et **assuré** (plus calme) que d'un retour à un régime de frustration.

Composé de six plans fonctionnant suivant le principe déjà posé de l'alternance voyeur - objet de la vision, le fragment 4 renvoie de

par sa structure d'ensemble à l'ensemble des fragments 2 et 3 (toujours en négligeant le plan 16):

V	\bar{V}	V	\bar{V}	V	\bar{V}
17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28

V = voyeur

\bar{V} = objet de la vision

Jamais, toutefois, l'alternance n'avait revêtu une telle régularité; trois fois de suite est répété le même couple de plans: Rodolphe et Henri à la fenêtre, Juliette et Henriette sur les balançoires. L'effet de satisfaction naît ici du travail du film sur cette répétition: plaisir narcissique, liaison avec le fantasme des origines, reproduction du mouvement même de la pulsion, "image de tout ce qui peut inlassablement se reproduire: comme d'un plaisir sans fin, sexuel, la **vie**, même ultérieure, d'un **mouvement perpétuel** ", tout cela a déjà été décrit par ailleurs, tout comme il a déjà été souligné que "la répétition secrète elle-même sa variation" devenant "un fond pour des figures diversifiées", réactivant les fantasmes de création, de naissance et apportant ainsi un supplément de plaisir (52).

Le fragment 4 joue à fond ce jeu de la répétition et de la variation, rendant de la sorte sensible, par de là la stabilité du régime scopique d'ensemble du fragment, une certaine **progression interne**. Ainsi passe-t-on successivement d'un dialogue dans lequel la nourriture occupe la place essentielle (La servante: "y a du fromage de tête et du vin blanc") — dominance de **Ro** — à un dialogue ayant comme objet l'escarpolette et le genre de satisfaction qu'elle peut donner à un voyeur — **Ri**.

Fragment 4: plans 23 - 28.



La servante: Y a du fromage de tête
et du vin blanc. Ça vous va?
Rodolphe: Tais-toi, n'm'dérange pas.
Nous sommes très occupés!
Henri: Monsieur est en pleine confé-
rence!



Rodolphe: Belle invention l'escarpolette!
Henri: Un attrappe nigaud! Tu vois tout
et tu vois rien du tout!
Rodolphe: Ben c'est parce qu'elle est
debout! Si elle pouvait s'asseoir, le pay-
sage deviendrait beaucoup plus intéressant.



Au niveau du contenu de l'image, après la sortie de champ de la servante (fin du plan 23) qui rétablit de la sorte l'équilibre entre les deux espaces (espaces des hommes, espace des femmes); c'est surtout la fin du plan 27 (le dernier plan d'Henri et de Rodolphe dans le fragment) qui nous réserve une surprise: la transformation d'Henri en voyeur. Pour la première fois depuis le début de la séquence, il détourne la tête vers l'espace des balançoires.

Enfin, le dernier plan du fragment marque le retour à une bande son exclusivement musicale (la musique s'intensifie) et apparaît comme une réponse directe d'Henriette au désir manifesté par Rodolphe dans le plan précédent:

Plan 27:

Rodolphe: "[...] si elle pouvait s'asseoir, le paysage deviendrait beaucoup plus intéressant."

Plan 28:

Henriette s'assoit sur la balançoires.

Le fragment s'achève donc sur une sorte d'**acte de communication** entre les deux espaces; comme si la relation entre les personnages sur l'axe du désir était maintenant si solidement établie qu'il suffit qu'un désir se manifeste dans l'espace des voyeurs pour qu'il trouve immédiatement sa satisfaction dans l'autre espace.

Assurément, bien du chemin a été parcouru depuis la première poussée du Désir au plan 11.

Pour nous, spectateurs, la mesure de ce chemin nous est donnée par le cadrage des plans 23, 25 et 27, cadrage qui renvoie très précisément au premier plan de la séquence (plan 11) dont il est le contre-champ exact, et qui marque ainsi **explicitement** ce que le fragment 3 marquait déjà, mais sur le mode **mythique**: à savoir que nous nous trouvons désormais à l'intérieur de l'espace du Désir, en ce lieu où se noue entre Henri, Rodolphe, Juliette et Henriette la fiction d'une Partie de campagne.

Plans 23,25,27.



A l'intérieur de l'espace du Désir...



plan 11 (rappel)

Significativement, et curieusement à la fois — jusque là la fascination était liée à l'objet de la vision — les plans 23, 25 et 27 (qui représentent Henri et Rodolphe) sont les seuls du fragment à avoir sur le spectateur (malgré la présence du dialogue) un pouvoir certain de fascination.

Cela tient sans doute à l'effet produit par l'image de la fenêtre, espace soigneusement délimité, soigneusement encadré, se détachant en sombre sur le fond clair du mur du restaurant.

Dans ce cadre, négatif de la fenêtre-écran du plan 11, négatif aussi de l'écran cinématographique, ce que nous retrouvons pour la première fois depuis le début de la séquence, ce qui nous est donné à voir, à revoir, c'est le couple Rodolphe - Henri (dans une position identique à celle qu'il avait au plan 11, mais cette fois-ci, vu de face), notre tenant lieu dans la diégèse. Ainsi le carré noir de la fenêtre est-il d'abord ce **miroir** dans lequel notre propre image de spectateur s'offre à notre fascination narcissique: du "spéculaire fascinant" (53) presque à l'état pur.

Mais la fenêtre est également cet espace pratiquement dépourvu de valeur référentielle que l'on découvre à l'intérieur du cadre (seuls quelques accessoires et bien sûr le dialogue, nous rappellent qu'il s'agit de l'espace du restaurant); espace quasiment abstrait, carré noir sur lequel vient buter notre regard: alors qu'un carré blanc sur fond noir apparaît comme une sorte d'espace vide dans lequel vient s'engouffrer notre regard pour s'élancer vers l'infini sur la lancée du désir (le ciel fonctionne ainsi dans les plans 12, 15, et 22), un carré noir sur fond blanc s'affiche d'emblée comme une surface arrêtant le regard — carré noir, obstacle, barrière, limite marquée à notre désir de voir qu'il suscite pourtant d'autant plus fortement qu'il le confronte à un manque radical; carré noir sur fond blanc, espace où l'"interdit est présent dans la position même du désir" (54) — c'est la définition même du **fantasme**. On ne saurait donc s'étonner de la fascination exercée par ces

plans; ils constituent le nouveau piège offert à notre désir de spectateur par ce fragment d'une Partie de campagne.

Fragment 5: plans 29 - 31

Le parfait raccord — raccord dans le mouvement avec changement d'axe de 30° — qui relie les plans 28 et 29, et qui permet un passage en souplesse du fragment 4 au fragment 5, est en même temps, non seulement ce qui assure la démarcation entre ces deux fragments, mais encore ce qui isole radicalement le fragment 5 de l'ensemble des autres segments: pour la première fois, deux plans de l'objet de la vision sont enchaînés sans rupture; ainsi se trouve brisé le principe d'alternance qui fonctionnait depuis le début du fragment. On peut voir dans cette liaison - rupture une façon d'insister sur les conséquences de l'acte de communication du plan 28: elle marque à la fois la poursuite du mouvement du désir sur la lancée des plans précédents et le changement de positionnement (d'Henriette, de Rodolphe, du spectateur) provoqué par cet acte de communication.

Dans le fragment lui-même, qui reprend la structure ternaire déjà mise en oeuvre au fragment 3:

objet de la vision - voyeur - objet de la vision

la progression du mouvement du désir est immédiatement rendue sensible par le crescendo de la musique et par un traitement filmique en cadrages serrés (le fragment 5 est le seul de toute la séquence à être intégralement traité en plans américains).

D'autre part, si l'on considère le paradigme des plans consacrés à Henriette seule, depuis le début du segment, c'est ce fragment qui va le plus loin dans la satisfaction érotique du voyeur: Henriette assise, "le paysage" devient, selon le dire même de Rodolphe, "beaucoup plus intéressant".

Le souci de ménager une progression sur cet axe, dans la relation film-spectateur, est évident. Le travail des cadrages nous engage dans un processus de découverte par étape du corps d'Henriette: après



La découverte progressive du corps d'Henriette:

les plans 13 et 15 qui nous donnent à voir la partie supérieure du corps de la jeune fille, mais en mettant surtout l'accent sur son visage épanoui, c'est sa poitrine que nous offre le plan 20 avec une certaine complaisance (lorsque la balançoire s'avance sur le devant du cadre, le visage d'Henriette échappe au champ et sa poitrine occupe tout l'écran); quant aux plans 29 et 31, ils se caractérisent par un effacement quasi total de la partie supérieure du corps: la contre-plongée, cette fois-ci assez nettement marquée, et l'utilisation d'un grand angulaire (qui fait apparaître en plus gros plan ce qui est à l'avant du cadre) centrent l'image sur les jambes, la robe et les "dessous" de la jeune-fille.

Pourtant, le travail du film inscrit la frustration au coeur même de la satisfaction: non seulement, la vitesse de déplacement de la balançoire (encore accentuée par l'utilisation de la courte focale) produit une image considérablement déformée et floue qui ne permet guère au voyeur de voir ce qu'il voudrait voir — vérifiant la remarque d'Henri au fragment 4: "Tu vois tout et tu vois rien du tout" —, mais la façon dont est filmé le va et vient de la balançoire crée un effet d'alternance encore inédit dans le segment: alors que dans les plans précédents Henriette demeurait en permanence dans le champ (soit parce que la caméra l'accompagnait dans son mouvement d'élévation — plans 13, 15, 22 —, soit parce que la caméra avait un recul suffisant pour couvrir la totalité du déplacement — plan 20), le cadrage est désormais effectué de telle sorte qu'Henriette sort totalement du champ lorsque la balançoire s'avance vers l'avant du cadre (l'image ne laisse plus voir alors que le décor de feuillage). Le spectateur — voyeur est de la sorte soumis à un régime de présence et d'absence, d'apparition et de disparition qui pousse le manque à un degré encore jamais atteint jusque-là: la **non-vision** de l'objet de la vision dans un plan qui lui est exclusivement consacré, et ceci précisément au moment même où le voir devrait être le "plus intéressant" (Rodolphe).

Fragment 5: plans 29 - 31.



plan 30

plans 29 et 31



stimuler le Désir par le manque....



Le fonctionnement des plans 29 et 31 redouble ainsi dans la relation film - spectateur le fonctionnement de l'escarpolette dans la relation voyeuriste diégétique. C'est d'ailleurs la première fois que l'escarpolette nous est montrée comme étant à la fois un instrument d'**exhibition** et un instrument de **frustration** (dans les plans 13,15,20 et 22, elle ne fonctionnait que comme instrument d'exhibition). Certes, dans le fragment précédent la définition donnée par Henri soulignait déjà cet aspect frustrant de la balançoire:

"Un attrappe-nigaud. Tu vois tout et tu vois rien du tout!"; mais, cette fois-ci, c'est l'image elle-même qui nous fait éprouver cette frustration.

Ce serait cependant une erreur de considérer que ce fragment ne fait qu'illustrer la définition d'Henri; loin d'apparaître comme un "attrappe-nigaud" — cette définition sonne, d'ailleurs, dans la bouche d'Henri comme une dénégaration signe de l'efficacité de la machine-balançoire sur son désir de voir (à peine a-t-il prononcé ces mots qu'il détourne la tête pour regarder vers l'espace des balançoires) — l'escarpolette s'affiche bien plutôt comme une véritable "machine désirante".

Le plan 30 qui nous montre non sans humour un Rodolphe entièrement captivé par le "spectacle" qui s'offre à lui, ne peut laisser aucun doute à ce sujet: au niveau diégétique, mais cela est également vrai dans la relation film - spectateur, l'inscription de la frustration au coeur même de la satisfaction ne peut que **stimuler le Désir par le manque**.

N'est-ce point d'ailleurs là le principe même du fonctionnement du cinéma représentatif dans son ensemble?

" on voit tout, et justement, c'est là que ça manque le plus, ça manque d'un tas de choses, ce n'est jamais assez..., c'est trop..., ce n'est pas ça, ça n'est jamais ça" (55).

Et sans ce creux au sein du plein, il n'y aurait pas non plus de fiction...

Voyage au centre du Désir

Confrontés au voir plus qu'au faire, les cinq fragments que nous venons d'analyser, avec leurs systèmes de relations structurales —

repris, corrélés, les balançoires — comprennent un segment dont le fonctionnement d'axe est très exactement à la définition donnée par Husserl de la fonction poétique: la projection des relations paradigmatiques sur l'axe syntagmatique (56).

De fait, ce moment de cinéma de poésie nous rappelle la formule de P.P. Pasolini: «le cinéma est un langage qui n'a aucun événement important ne s'est pas déjà exprimé» (57). L'acte de langage ne s'est pas déjà exprimé.

Pourtant, dans cet espace, c'est l'aspect des balançoires tel qu'il nous est présenté dans ce segment (l'existence sur le mur du restaurant Poulton, sur le mur derrière lequel se trouvent les gosses, sur la barrière d'acier derrière le portique) la tension diégétique (relations entre les personnages) et énonciative (relations film - spectateur) n'a cessé de monter sous le feu des regards, sous le feu du Désir.

De par sa structure, le travail cinématographique met en jeu le segment apparaît (dans l'espace) l'aspect poétique dans la diégèse) comme une prodigieuse machine pour faire voir le voir du spectateur voyeur.

Même si chaque fragment a une orientation particulière à cette mise en scène de l'acte de langage, le segment 11) représente un accroissement exceptionnel de la tension diégétique et énonciative.

Un tel régime de participation affective ne saurait être maintenu très longtemps, mais le retour à un régime plus "normal" ne saurait non plus s'effectuer brutalement sans risque de remettre en cause

Fragments 4 et 5. Fictionnel du film.

Un peu comme un plongeur qui va valser sur la surface après avoir effectué une descente à grande profondeur, des palliers de décompression doivent être prévus pour permettre au spectateur de retrouver un

Voyage au centre du Désir

Consacrés au **voir** plus qu'au **faire**, les cinq fragments que nous venons d'analyser, avec leurs systèmes de relations structurales — reprises, corrélations, substitutions — composent un segment dont le fonctionnement d'ensemble correspond très exactement à la définition donnée par R. Jakobson de la **fonction poétique**: la projection des relations paradigmatiques sur l'axe syntagmatique (56). De fait, ce moment de **cinéma de poésie** (pour reprendre la formule de P.P. Pasolini) n'a guère fait progresser le récit: aucun événement important ne s'est produit, aucune action n'a véritablement été engagée.

Pourtant, dans cet espace clos qu'est l'espace des balançoires tel qu'il nous est présenté dans ce segment (insistance sur le mur du restaurant Poulain, sur le mur derrière lequel se trouvent les gosses, sur la barrière d'arbres derrière le portique) la **tension diégétique** (relations entre les personnages) et **énonciative** (relations film — spectateur) n'a cessé de monter, sous le feu des regards, sous le feu du Désir.

De par sa structure et le travail filmique qu'il met en jeu, le segment apparaît (tout comme l'escarpolette dans la diégèse), comme une prodigieuse machine à **jouer avec le voir du spectateur-voyeur**. Même si chaque fragment donne une coloration particulière à cette mise en scène du Désir, le résultat global en est indiscutablement un **accroissement exceptionnel de l'investissement scopique du spectateur**.

Un tel régime de participation affective ne saurait être maintenu très longtemps, mais le retour à un régime plus "normal" ne saurait non plus s'effectuer brutalement sous peine de remettre en cause le fonctionnement fictionnel du film.

Un peu comme un plongeur qui va refaire surface après avoir effectué une descente à grande profondeur, des paliers de décompression doivent être prévus pour permettre au spectateur de retrouver un

positionnement de simple spectateur.

Le processus de "débrayage" affectif: plans 32 - 44.

Reprenant le cadrage des plans d'Henri et de Rodolphe dans le fragment 4, le plan 32 assure, tout d'abord, la clôture du sous-ensemble de plans ouvert par le plan 23; on y assiste, d'ailleurs, à la rentrée dans le champ de la servante que l'on avait vue sortir vers la fin du plan 23, et cette intrusion d'un personnage extérieur au couple d'amis fonctionne à nouveau comme un élément perturbateur entraînant un abaissement de l'investissement scopique du spectateur.

A un autre niveau, le plan 32 qui fait écho au premier plan de la séquence (plan 11) — dont il est (avec les plans 23, 25, et 27) le symétrique et le négatif —, amorce la clôture d'ensemble de ce parcours dans l'espace du désir: Rodolphe quitte le rebord de la fenêtre et revient s'asseoir à la place qu'il occupait au début du plan 11.

Le raccord de mouvement qui, au plan 33, assure le passage de l'extérieur à l'intérieur du restaurant Poulain ouvre une longue série de dix plans, présentant alternativement Rodolphe et Henri suivant le principe classique du champ - contre champ.

Plus rien, ni dans la diégèse (absence de l'objet du désir), ni dans le travail du film ne vient alors susciter le voyeurisme du spectateur autrement que sur le mode "normal" de la transparence.

De fait, c'est essentiellement sur le dialogue que repose l'intérêt de cet ensemble de plans. Ce qui s'y donne à entendre à travers l'évocation des amours d'Henri avec la belle Hortense et la grande Léa, et surtout dans le débat qui s'instaure entre les deux amis à propos de l'attitude à adopter vis à vis d'Henriette, c'est le conflit du Désir et de la Loi, respectivement incarnés par Rodolphe et par Henri.

Le Désir n'est donc pas absent de cet ensemble de plans, mais il

n'est plus "au poste de commande" de la relation film - spectateur; alors que dans le segment précédent, il était à la fois le moteur des relations diégétiques et l'opérateur de notre inscription dans le film, il se réduit ici à **quelque chose dont on parle**, à un simple objet de **discussion**. Seule la musique, toujours audible en fond derrière les paroles, continue dans une certaine mesure, d'assurer le branchement affectif du spectateur sur cet axe.

Les deux derniers plans de la séquence parachèvent ce processus de **débrayage affectif**.

Le plan 43 (rappel rapide des plans 29 et 31) n'est là que pour nous donner l'occasion d'entendre Madame Dufour (en voix off) intimer l'ordre à sa fille de descendre de la balançoire (**Ro**).

De façon significative, ce plan commence et s'achève sur une image de décor vide (aux deux bouts du plan, le montage coupe dans le va et vient de la balançoire lorsqu'Henriette se trouve hors cadre).

Quant au plan 44, qui reprend le cadrage exact du plan d'ouverture de la séquence — au niveau visuel, la boucle est ainsi bouclée —, il nous fait assister à la fin de cet espèce de **film dans le film** qu'a été ce voyage au centre du Désir: Juliette et Henriette descendent des balançoires et sortent du cadre de la fenêtre-écran; la musique s'arrête, tandis que nos tenant-lieu dans la diégèse commentent ce qu'ils viennent de voir.

L'espace intérieur transformé le temps d'une séquence, par la magie de l'ouverture d'une fenêtre en dispositif à fantasmer et à désirer (= en salle de cinéma) redevient alors ce qu'il est "réellement": une salle de restaurant.

L'entrée en scène de l'aubergiste l'atteste clairement:

Monsieur Poulain, en plan rapproché, s'avance, une poêle à la main:

"J'vous ai fait une omelette à l'estragon".

Le processus de débrayage affectif: plans 32 - 44.



Rodolphe: J'ai envie d'aller leur parler. Elles seront sûrement très flattées de faire notre connaissance!

Henri: Comme c'est malin! Tu vas les effaroucher, elles vont se réfugier près de leurs hommes, et tout ce que tu vas gagner, c'est de faire une partie de canot avec les laitiers!

Rodolphe: Tu crois?

Henri: Oh! C'est que j't'en dis, c'est pour toi, mon vieux! Dans le fond, j'm'en bats l'oeil! Ce genre d'aventure ne m'intéresse pas!

Rodolphe: Nous savons! Tu es l'homme des liaisons éternelles!

Henri: Qu'est-ce que ça veut dire mon p'tit ami?

Rodolphe: Ben, la belle Hortense, tu l'as gardée quinze mois!

Henri: Oh! mais c'était une belle fille!

Rodolphe: D'accord! Mais quelle cruche!

Au bout de huit jours, j'en aurais soupé!

Henri: C'est que j'lui demandais, ça n'avait rien à voir avec l'intelligence!

Rodolphe: Et la grande Léa? Celle-là, si elle n'avait pas épousé ce pauvre Gustave, tu l'aurais encore!

Henri: Moi, qu'est-ce que tu veux, mon vieux! j'ai une âme de père de famille! Les putains m'ennuient... les femmes du monde encore plus, et les autres... j'trouve ça trop dangereux!

Rodolphe: Oui tu as peur des maladies!

Henri: Non des responsabilités. Suppose que t'arrives à plaire à cette p'tite fille qui s'balance si gentiment! Ben qu'est-ce que t'en ferais?

Rodolphe: J'l'inviterais à faire un tour en yole; nous aborderions dans l'île; et puis l'barrage de la fabrique; une fois-là, à moi les folles voluptés!

Henri: Et si tu lui fais un enfant?

Rodolphe: Oh! si on devait faire un enfant chaque fois que l'on s'amuse un peu..., la terre serait surpeuplée!

Henri: Oui, mais si elle tombe amoureuse de toi?

Rodolphe: Ben.... Ça prouverait qu'elle a bon goût!

Plan 44.



Mme Dufour: Descends, Henriette, allons retrouver ton père.

Henri: Elle est gentille, cette fille; elle est gentille.

Rodolphe: Mais j't'dis qu'elle est épatante. on l'habillerait un peu qu'elle serait pourrie de chic!

Monsieur Poulain / Jean Renoir.

Pendant un certain temps, le film va, de la sorte, reprendre son fonctionnement fictionnel "normal" (sur le mode de la simple transparence).

Ce retour à un régime de positionnement plus calme, s'accompagne d'une relance de la dynamique narrative diégétique; moins accaparé par le **voir**, le spectateur risquerait de s'ennuyer: s'il ne lui était offert en compensation une certaine progression dramatique; et puis, il faut bien que l'histoire avance...

Monsieur Poulain / Jean Renoir

L'artisan de cette relance n'est autre que Monsieur Poulain: en faisant comprendre à Henri combien la "mère" (Juliette) est un "morceau de choix" — "si j'étais à votre place, j'sais bien c'que j'frais" — il décide les deux amis à s'engager dans l'aventure.

On a déjà noté que Monsieur Poulain jouait, dans la diégèse, un double rôle actantiel: **Destinateur** de l'espace des **Ro**, et **Destinateur** de l'espace des **Ri**; on découvre maintenant que son positionnement **filmique** est homologue à son positionnement diégétique: il apparaît le plus souvent caché dans l'embrasement de la porte, comme un **opérateur de passage** entre l'espace du restaurant et l'espace du Désir.

Fait encore plus intéressant, le rôle de Monsieur Poulain est tenu par Jean Renoir lui-même, le **Destinateur cinématographique** d'une Partie de campagne.

Ainsi, en ce qui concerne Monsieur Poulain, **positionnement diégétique, filmique et cinématographique coïncident**.

Il convient, enfin, de souligner que cette intervention de Jean Renoir se produit précisément au moment où le film, après avoir connu une phase d'excitation scopique intense, se trouve devant la nécessité de changer la nature de son travail, c'est à dire de privilégier à nouveau la dynamique narrative: l'**auteur** d'un film est celui qui **fait avancer l'histoire**.

Monsieur Poulain / Jean Renoir.



Mr.Poulain: Dites donc,vous avez vu les Parisiens?La femme est rudement bien!

Rodolphe: Vous voulez dire la fille?

Mr.Poulain: Oh!la p'tite!J'l'ai pas regardée!Elle est trop maigre!

Rodolphe: Alors c'est la mère qui vous interesse?

Mr.Poulain: Et comment qu'c'est la mère!

Parlez moi d'un morceau! Avec elle,au moins,on peut s'occuper! Puis,alors,avec ça,bien mise!La finesse!l'élégance!

Henri: Vous m'mettez l'eau à la bouche!

Mr.Poulain: Dites donc,moi j'ai pas le temps!mais si j'étais à votre place,j'sais bien c'que j'frais!



LA MUSIQUE ET SON TRAVAIL

Conclusion

L'analyse que nous venons de conduire montre que le travail du film opère, dans cette séquence, une corrélation tout à fait remarquable entre les relations qui s'expriment dans la diégèse (relations de Désir) et la façon dont le spectateur est positionné par le film.

Il faut bien reconnaître toutefois que cette séquence des balançoires possède à l'intérieur d'une Partie de campagne un statut assez particulier.

On peut donc légitimement se demander si cette corrélation fonctionne ailleurs dans le film, ou s'il ne s'agit là que d'un moment de convergence privilégié et exceptionnel.

(Monsieur Dufour ayant donné l'autorisation à Juliette et Henriette de partir en voyage avec Henri et Rodolphe). A partir de cet instant, ces deux représentants types des Ri que sont Aristote et Monsieur Dufour disparaissent d'ailleurs de l'écran (on les verra encore une fois aux plans 120 et 121, et puis ce sera fini jusqu'à la dernière séquence du film).

D'une façon générale, on peut dire que la musique se manifeste, dans le corps du récit (sa présence tout au long du générique relève, nous l'avons vu, d'un autre ordre de fonctionnement), chaque fois que ce qui se passe dans la diégèse concerne d'une façon ou d'une autre l'espace des Ri.

Outre la séquence des balançoires déjà analysée, la musique est ainsi

LA MUSIQUE ET SON TRAVAIL

L'importance que nous avons reconnue à la musique dans les effets de positionnement du spectateur lors de la séquence introductive et lors de la séquence des balançoires (et notamment son rôle dans le branchement du spectateur sur l'axe du Désir) nous incite à nous interroger sur le travail de la bande-son dans les autres séquences du film.

Structuration, corrélations

Si l'on effectue le relevé des différentes interventions musicales au cours du film, on constate tout d'abord qu'après le grand moment de la séquence des balançoires, la musique voit pendant un certain temps son rôle se limiter à des interventions ponctuelles; en revanche, après le plan 115, c'est à dire pendant toute la dernière partie du film (le dernier tiers), elle s'impose de façon quasiment permanente (il y a une seule interruption entre les plans 126 et 142).

On notera que ce développement de la musique se produit précisément lorsque la voie de la réalisation du Désir se trouve libérée (Monsieur Dufour ayant donné l'autorisation à Juliette et Henriette de partir en yole avec Henri et Rodolphe). A partir de cet instant, ces deux représentants types des **Ro** que sont Anatole et Monsieur Dufour disparaissent d'ailleurs de l'écran (on les verra encore une fois aux plans 120 et 121, et puis, ce sera fini jusqu'à la dernière séquence du film).

D'une façon générale, on peut dire que la musique se manifeste, dans le corps du récit (sa présence tout au long du générique relève, nous l'avons vu, d'un autre ordre de fonctionnement), chaque fois que ce qui se passe dans la diégèse concerne d'une façon ou d'une autre l'espace des **Ri**.

Outre la séquence des balançoires déjà analysée, la musique est ainsi

présente:

- lors du plan 4: travelling qui nous montre l'arrivée de la famille Dufour vers le restaurant Poulain, et durant lequel chaque membre de la famille exprime en voix off ses désirs;
- lors de la scène entre Henriette et sa mère sous le cerisier (plans 56-61);
- lors de la discussion dans l'herbe, entre Rodolphe et Henri, à propos du chapeau d'Henriette (plans 64-65);
- lors de la première rencontre entre Rodolphe et Henriette (plans 71-76);
- lorsque Madame Dufour est prise d'une soudaine poussée de Désir pour son mari (après le déjeuner sur l'herbe): plans 84-90;
- lors de la construction des deux couples d'amants (plans 100-111 et 116-117);
- tout au long de la promenade en yoles (plans 117-126);
- enfin, pendant toute la séquence dans l'île du barrage de la fabrique (plans 153-156).

Deux interventions musicales semblent toutefois faire problème:

- l'intervention sur les plans 82-83 où la servante annonce l'arrivée de l'orage,
- et celle sur les plans consacrés à l'orage lui-même (l'orage et le retour sous l'orage).

L'orage est, en effet, un facteur de réintégration dans l'espace des **Ro**. Mais justement, l'orage, tel qu'il nous est présenté dans le film, n'est pas à proprement parler une **Ro** (comme manger, commercer, fumer ou épouser), ni même un représentant de **Ro** (comme Monsieur Dufour et Anatole): l'orage est un **opérateur de négation de Ri (non Ri)** et donc par là un élément directement lié à cet espace; c'est cette relation à l'espace des **Ri** que le film veut souligner par la présence de la musique. On constatera, d'ailleurs, qu'un thème musical particulier est affecté à l'orage, et que lorsque ce thème intervient sur d'autres événements (ce qui est très rare) c'est toujours pour signaler qu'une

menace pèse sur les **Ri** (plus que pour poser une **Ro**) — cf. par exemple, son intervention au moment de la défloration d'Henriette; et, dans la séquence finale, lorsqu'Anatole se réveille.

L'examen des moments filmiques sans intervention musicale vient confirmer cette analyse; tous les passages d'une Partie de campagne sans musique concernent, en effet, des personnages et/ou des actions, et/ou des espaces qui manifestent des **Ro**. (si l'on veut bien excepter quelques plans isolés qui jouent un simple rôle de transition ou qui sont des plans de mise en place de personnages dans un décor) :

- plans de présentation de la famille Dufour (plans 1, 2, 3 et 5)
— en tant que famille de commerçants, la famille Dufour est directement reliée à l'espace des **Ro**, dès le début du film.
- scènes à l'intérieur du restaurant Poulain (plans 6-11, 45-51),
- scène entre Monsieur Dufour et Anatole, dans la barque, au bord de l'eau (plans 53-55),
- scène de la famille Dufour découvrant les yoles (plans 66-69),
- scène du déjeuner sur l'herbe (plans 79-81),
- scène du hoquet d'Anatole (plans 90-98),
- scène de la remise des cannes à pêche (plans 112-115),
- dialogue en yole au cours duquel Henriette demande à Henri de rentrer (plans 126-36).

Il existe donc une corrélation assez précise entre, d'une part, la présence de la musique et la référence aux **Ri**, et d'autre part, l'absence de musique (c'est à dire l'utilisation exclusive de paroles et de bruits) et la référence aux **Ro**.

NB: On trouve cependant quelques cas de co-présence de la musique et des **Ro**; certains de ces cas seront analysés en détail ultérieurement, mais on peut déjà dire qu'il s'agit toujours de passages où **Ro** et **Ri** se trouvent manifestées sur le mode logique de l'**union disjonctive** (la musique vient donc s'ancrer sur

la partie de la diégèse qui manifeste les Ri).

La première conséquence de cette corrélation est la création d'un **effet d'insistance** lors de la manifestation des Ri dans la diégèse: face aux sons diégétiques qui constituent le régime "normal" (= non marqué) du travail de la bande-son, la musique extra-diégétique apparaît comme une **marque d'énonciation** venant souligner l'importance de tel ou tel moment filmique:

	Ro	Ri
Bande-son	Absence de musique Paroles + Bruits	Présence de la musique
Effet	non marqué	marqué

Mais la musique joue surtout un rôle fondamental dans le positionnement affectif du spectateur lui-même; le moment est donc venu de nous intéresser quelque peu à son fonctionnement sémiotique propre.

Musique et positionnement du spectateur

Alors que l'image filmique fonctionne toujours dans un espace autre que celui du spectateur, et à une certaine distance de lui, les sons, eux, on le sait, — qu'ils soient, d'ailleurs, filmiques ou non filmiques (cela tient à leur nature physique) — diffusent dans l'espace de la réception et forcent notre audition.

Ce double effet de **proximité** et d'**imposition** caractéristique de l'univers sonore, et qui, a priori, concerne donc aussi bien les bruits et les paroles que la musique, est toutefois ressenti par le spectateur d'une façon totalement différente suivant qu'il a affaire à l'une ou l'autre de ces composantes de la bande-son.

Deux systèmes d'oppositions permettent de rendre compte de cette différence:

- le premier est lié au statut énonciatif des différentes composantes de la bande-son dans une Partie de campagne,
- le second, s'articule sur le degré de sémantisation de chacune des trois manifestations sonores: paroles, bruits, musique.

a) Le statut énonciatif:

Dans une Partie de campagne, la musique est toujours **extra-diégétique**; les bruits et les paroles, toujours diégétiques.

Cette opposition est d'une grande importance pour le positionnement du spectateur.

En tant que sons diégétiques, les bruits et les paroles préservent la fiction de l'**extériorité** de l'espace de leur circulation par rapport à l'espace du spectateur: ils sont censés être émis par une source interne à la diégèse, pour des récepteurs eux-mêmes internes à la diégèse. Dans ces conditions, l'effet de proximité et d'imposition propre aux manifestations sonores ne fonctionne pas directement au bénéfice des sons concernés, mais au bénéfice d'un autre effet: l'**effet de réalité**.

De par son statut extra-diégétique, la musique, au contraire, s'affiche explicitement comme fonctionnant sur l'axe film - spectateur; l'effet d'imposition, et surtout l'effet de proximité propre aux manifestations sonores ne peuvent qu'en être renforcés: **physiquement** et **filmiquement** parlant, la musique appartient au **même** monde que le spectateur.

b) Le degré de sémantisation:

De ces trois manifestations sonores que sont les bruits, la parole et la musique, la musique est celle qui possède la valeur sémantique la plus faible, les bruits (structures sonores renvoyant à l'image de leur source) occupant sur cet axe une position médiane entre parole et musique:

parole — bruits — son musical (57).

Même s'il est exact que le film de fiction a tendance dans le cours de son déroulement à sémantiser quelque peu les interventions musicales (cf. par exemple le thème "orage"), il faut bien reconnaître que cet effet de sémantisation (issu d'une relation avec la diégèse) ne va jamais bien loin; la musique fonctionne d'abord **en elle-même**, comme schémas rythmiques et mélodiques, c'est à dire comme **enchaînement de signifiants**.

La musique travaille ainsi comme une sorte de "force", abstraite de son point d'application et de son représentant". Les excitations externes produites par les ondes sonores se trouvent de la sorte profondément intériorisées. A ce titre, note G. Rosolato, la musique peut être considérée comme "le représentant métaphorique de la pulsion substituée au sujet" (58).

On comprend, dès lors, que la musique nous "atteigne" aussi fortement, pour autant que la pulsion (comme le souligne Freud) "détachée de la représentation", "trouve une expression proportionnée à sa quantité dans des processus qui sont ressentis comme affects" (59)

Les deux systèmes d'oppositions (statut énonciatif, degré de sémantisation) vont, on le voit, dans le même sens: tandis que la parole et les bruits préservent l'**extériorité** du spectateur par rapport au représenté, la musique, au contraire, vient s'infiltrer **dans** l'appareil psychique du spectateur pour y provoquer des phénomènes de résonance.

Ce processus d'**introjection** est encore facilité par le type de musique mis en oeuvre dans une Partie de campagne.

La musique écrite par J. Kosma s'inscrit, en effet, dans ce que l'on peut appeler le "dispositif" de la "musique classique".

Réglée, codée, harmonisée, liée, cette musique "policée" ("policière" dit J.F. Lyotard (60)), "facilement assimilable par l'oreille" (61) est conforme en tout point à ce que peut attendre un spectateur, de la musique d'un film de fiction.

C'est le **bon objet sonore** par excellence.

D. Avron a bien analysé ce qui se passait chez l'auditeur lors de l'écoute d'une telle musique :

" l'organisme est mis en présence d'excitations externes dont il connaît la direction et la nature; il va pouvoir les laisser pénétrer jusqu'aux couches les plus profondes de l'appareil psychique sans risque d'effraction pour en déguster des quantités plus que minimales." (62).

Cette possibilité donnée au spectateur de "se laisser envahir en toute sécurité" (63) est sans doute le facteur le plus important dans le travail de la musique sur le positionnement du spectateur.

Son effet déborde, d'ailleurs, largement la seule relation spectateur - bande-son; en introduisant entre l'espace de la diégèse et l'espace du spectateur une commune "mesure" temporelle, un lien de durée vécue (64), c'est globalement que la musique modifie la relation film - spectateur; elle réussit même parfois à déloger le spectateur de sa position d'extériorité vis à vis de l'image (lorsque celui-ci est ainsi positionné par le cadrage) pour le contraindre à entrer dans une relation de participation affective avec le film.

L'absence de musique n'a pas un effet aussi net; c'est que la parole et les bruits ne sont que deux éléments du représenté parmi d'autres; l'effet produit dépend donc davantage dans ce cas du travail de l'**ensemble** des codes filmiques (spécifiques ou non) que des éléments de la bande-son.

De fait, en ce qui concerne ces moments filmiques, c'est le travail d'ensemble et lui-seul qui détermine le type de relation qui va s'établir entre le spectateur et le film.

La présence de la musique, en revanche, suffit à elle seule à créer entre le film et son spectateur une **relation homologue aux Ri diégétiques**: "se laisser envahir en toute sécurité", cela pourrait être d'ailleurs la définition même des Ri. Il peut certes arriver que le travail des autres codes filmiques vienne nuancer, voire contredire

cette relation, mais ils ne sauraient la détruire (le plus souvent, nous le verrons, il vient la renforcer).

Nous proposons de dénommer **Ri filmiques (Rif)** — par opposition aux **Ri diégétiques (Rid)** — la relation ainsi créée entre le film et son spectateur.

Le tableau suivant tente de résumer les données de notre analyse du fonctionnement de la bande-son :

	Ro	Ri
Bande-son	Absence de musique	Présence de musique
Effet produit 1	Moment filmique non marqué	Moment filmique marqué
Effet produit 2 positionnement du spectateur	indéterminé	Ri filmique

Il convient maintenant d'analyser la relation film-spectateur en prenant en considération le travail du film sur l'**ensemble des codes** qu'il met en jeu aux différents moments de son déroulement (codes filmiques spécifiques et non spécifiques). Notre objectif sera tout d'abord de décrire le fonctionnement spécifique de chacun des deux espaces repérés dans l'analyse du niveau de la signification : espace des **Ro**, espace des **Ri**, sur l'axe du **positionnement du spectateur**. Nous considérerons donc, dans un premier temps,

les moments les plus représentatifs de l'un ou de l'autre espace, ceux qui manifestent le plus explicitement les **Ro** ou les **Ri**.

Nous examinerons ensuite, des moments moins explicites ainsi qu'un certain nombre de cas particuliers.

La famille Dufour (le plan 5)

Au début du film le lien entre la famille Dufour dans son ensemble et les **Ro** est effectué par le deuxième carton qui nous la désigne comme une famille de commerçants.

Bien que les plans 3 et 4 nous aient déjà donné l'occasion d'entrevoir et/ou d'entendre la plupart des membres de la famille Dufour, c'est seulement au plan 5 que nous la découvrons véritablement.

Considéré isolément, le plan 5 apparaît comme une sorte de longue scène dialoguée (la musique du plan 4 s'arrête en même temps que la caméra) : pendant près d'une minute une caméra fixe nous fait assister en spectateur-observateur-extérieur aux évolutions et aux échanges de paroles d'un groupe de six personnages.

Le traitement de l'espace est le plus proche qui soit du traitement de l'espace théâtral classique : la relation scène-spectateur (plan 5 et ensemble) correspond à la relation scène-spectateur normale dans le théâtre à l'italienne ; l'espace scénique lui-même est composé d'une sorte de table de fond (le restaurant Boulain et son environnement d'arbres) sur laquelle se détachent au premier plan, la caméra et les personnages. Le chemin, dont les lignes de fuite s'éloignent vers la maison, ne sera pas exploité au niveau dramatique, créant un effet de

L'ESPACE DES RELATIONS D'OBJET

Si l'on s'en tient à l'observation de leur traitement filmique, les moments forts des **Ro** ne sont pas tant caractérisés par la représentation des actions spécifiques de cet espace (il y a toutefois, on le verra, quelques exceptions remarquables) que par les moments où apparaissent sur l'écran les personnages qui sont explicitement désignés en eux-mêmes (= indépendamment des actions qu'on les voit accomplir dans le film) comme des **représentants** des **Ro**: au début du film, la famille Dufour; par la suite, Monsieur Dufour et Anatole.

La famille Dufour (le plan 5)

Au début du film le lien entre la famille Dufour dans son ensemble et les **Ro** est effectué par le deuxième carton qui nous la désigne comme une famille de commerçants.

Bien que les plans 3 et 4 nous aient déjà donné l'occasion d'entrevoir et/ou d'entendre la plupart des membres de la famille Dufour, c'est seulement au plan 5 que nous la découvrons véritablement.

Considéré isolément, le plan 5 apparaît comme une sorte de longue scène dialoguée (la musique du plan 4 s'arrête en même temps que la calèche): pendant près d'une minute, une caméra fixe nous fait assister en spectateur-observateur-extérieur aux évolutions et aux échanges de paroles d'un groupe de six personnages.

Le traitement de l'espace est le plus proche qui soit du traitement de l'espace **théâtral** classique: la relation scalaire choisie (plan de $\frac{1}{2}$ ensemble) correspond à la relation scène-spectateur normale dans le théâtre à l'italienne; l'espace scénique lui-même est composé d'une sorte de toile de fond (le restaurant Poulain et son environnement d'arbres) sur laquelle se détachent au premier plan, la calèche et les personnages. Le chemin, dont les lignes de fuite s'éloignent vers la maison, ne sera pas exploité au niveau dramatique; créant un effet de

Mr. Dufour: Ho!ho!ho!là!
 Mme Dufour: Tiens!tiens!Aide-moi;
 c'est haut!...Oh,non!Voulez-vous
 bien rester tranquille Monsieur
 Dufour!

La servante: Bonjour,m'sieurs dames!
 Anatole: Avez-vous des cannes à pêches?

La servante: Non,Monsieur;on n'a pas ça!

Anatole: Oh!on pêche donc pas,ici?

La servante: Si;mais les pêcheurs ap-
 portent leurs affaires avec eux.

Anatole: Dites-donc,M'sieur Dufour,
 ils ont pas de cannes à pêche!Faut
 aller ailleurs!

Mme Dufour: Oh!non;maintenant que
 j'suis descendue,on reste ici!Il
 fait bien trop chaud sur la route!

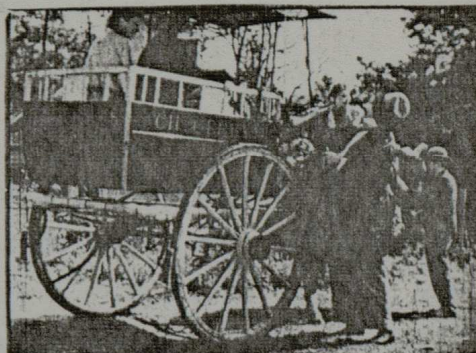
Mr. Dufour: Tu as raison,ma chérie!
 On va déjeuner,ici.Appelez-moi le
 patron,j'vous prie!

La servante: Oui,Monsieur,tout de
 suite.

Henriette: Alors grand-mère tu es
 contente d'être arrivée?On va bien
 déjeuner!

La grand-mère: Non,non!J'ai faim!

Mr. Dufour: Bon!bon!Reste-là dans
 la voiture,Henriette,on va la des-
 cendre à l'ombre,derrière la mai-
 son.Allez cocotte,viens!



Plan 5.



perspective purement plastique, il ne fait que mieux ressortir la séparation du fond et des figures: l'absence de travail sur la profondeur de champ.

En revanche, la calèche fonctionne comme un praticable permettant de diversifier la mise en scène en jouant sur un étagement des personnages: en bas, au sol, Anatole, Monsieur Dufour et sa femme; en haut, Henriette et la grand-mère. L'entrée en scène de la servante vient doubler ce travail sur l'axe vertical, par un travail sur la latéralité en instaurant un système d'échange entre la droite et la gauche de la scène. Cette répartition spatiale des personnages en trois groupes est encore soulignée par la ventilation des répliques du dialogue qui donne tour à tour la parole à chacun des groupes.

La mise en scène, on le voit, est hautement élaborée; peut être même un peu trop. Cette recherche de la disposition des personnages ne saurait passer inaperçue, et le spectateur en fait crédit au metteur en scène en appréciant son travail. Cette référence à l'énonciation affaiblit quelque peu l'effet de réalité propre au film de fiction, et accentue encore l'**effet de théâtralité** provoqué par le traitement de l'espace lui-même.

Le jeu des acteurs va également dans ce sens. Bien qu'il demeure en gros conforme aux codes du vraisemblable, on sent tout de suite qu'eux aussi "en font un peu trop"; cette façon qu'a Gabriello d'occuper l'espace scénique a quelque chose d'insistant; Jane Marker, de son côté, a des accents d'un maniérisme et d'une affectation un peu trop appuyés pour que l'on ne sente pas le travail de l'actrice derrière cette petite bourgeoise qu'est Madame Dufour; la gaucherie d'Anatole, sa voix aux intonations enfantines, un peu plaintive, le dialogue de sourd entre Henriette et la grand mère, tout cela, également, sans sonner vraiment faux, ne sonne pas vraiment juste non plus. Si le code kinésique et les éléments suprasegmentaux du verbal fonctionnent au bénéfice de l'effet de théâtralité, ils fonctionnent

Le monde "sous l'eau"

également au bénéfice de la production d'un **effet comique**. On ne saurait s'en étonner: le comique naît souvent du "simulacre" (au sens deleuzien du terme), et l'exagération du jeu des acteurs est une forme de "ratage (voulu) de la mimesis" (65). Plus généralement, il existe un lien certain entre effet de théâtralité et effet comique: le comique fonctionne toujours à partir d'une **mise à distance**, mise à distance que l'effet de théâtralité provoque doublement dans un film: par sa nature même, et parce qu'il s'agit d'un film (et non d'une pièce de théâtre).

Quoiqu'il en soit, on ne saurait manquer de rire (ou du moins de sourire) en voyant Monsieur Dufour prendre Juliette dans ses bras pour la faire descendre de calèche, ou lui asséner un vigoureux baiser sonore sur la joue.

Mais c'est surtout, sans doute, sur le code des costumes que repose le comique de cette scène.

On a beau savoir que l'action se passe dans le milieu de la petite bourgeoisie commerçante "en ce dimanche de l'été 1860", on ne peut s'empêcher de trouver les personnages curieusement affublés pour une partie de campagne: jaquette noire, chemise blanche à col raide, chapeau cloche, chapeau melon, longues robes à dessous froufrounants... assurément, tous ont l'air, dans la circonstance (comique de situation) plus ou moins déguisés.

Monsieur Dufour et Anatole au bord de l'eau (plans 54-55)

C'est aux plans 54 et 55 que nous est donné, pour la première fois depuis le début du film, de voir seuls les deux personnages types des **Ro**.

Cela nous permet tout à la fois de mieux les observer, et de les comparer.

Comme au plan 5, notre **extériorité** par rapport au représenté est nettement marquée: Monsieur Dufour et Anatole nous sont présentés de face, debout dans une barque (le plan est tiré depuis la rivière),

L'homme sous ses secrets

Le monde "sous l'eau"



Mr. Dufour: Vous voyez cette souche, là?

Anatole: Quelle souche?

Mr. Dufour: Au bout de mon doigt, là! Des-sous! Le trou d'ombre!

Anatole: Oui, oui!

Mr. Dufour: C'est un repère de poissons carnassiers. Il y aurait là-dessous un brochet en train de guetter sa proie qu'ça ne m'étonnerait pas!

Anatole: Un brochet?

Mr. Dufour: Une bête comme ça, ça vous dévore une fois son poids de fretin tous les jours! Sa voracité bien connue l'a fait surnommer le requin d'eau douce. Et avec ça, difficile à attraper. D'un seul coup de dent, ça vous cisaille un triple crin de première qualité!

Anatole: Et si ça vous attrape un doigt, est ce que ça peut le couper?

Mr. Dufour: Ça peut aller au moins jusqu'à l'os! Ça a des crocs, jusqu'au fond de la gueule.

Anatole: Y en a des drôles de choses au fond de la rivière!

Mr. Dufour: M'en parles pas, mon pauvre vieux, allez! la nature n'a pas encore livré à l'homme tous ses secrets!





en plan moyen (plan 54) puis en plan légèrement plus serré (plan 55). Le raccord de mouvement gomme au maximum le passage d'un plan à l'autre de telle sorte que ces deux plans constituent pour le spectateur une unité visuelle et dramatique relativement longue (l'ensemble des deux plans dure sensiblement une minute). Malgré le changement de relation scalaire et le panoramique aller-retour des personnages à l'eau puis de l'eau aux personnages, l'impression produite est celle d'un point de vue fixe: effectué quasiment dans l'axe, le changement de relation scalaire passe quasiment inaperçu (il ne fait que focaliser davantage notre attention sur les personnages); quant au panoramique, il est diégétiquement motivé: par le geste de Monsieur Dufour qui pointe le doigt vers l'eau, et par le dialogue qui redouble ce geste déictique: "Au bout de mon doigt, là, ...".

L'effet global de ces deux plans est, donc, comme au plan 5, celui d'une **scène dialoguée**.

Là encore, la gestualité et le travail des voix sont très fortement **théâtralisés**: il s'agit véritablement d'un **numéro d'acteurs** pour lequel Gabriello et Paul Temps se donnent à plein.

Ici, l'effet **comique** naît d'ailleurs pour l'essentiel de la comparaison entre ces deux personnages; il y a du Laurel et Hardy dans ce couple de grotesques.

Le comique de Monsieur Dufour et d'Anatole

Fonctionnement et effet produit

Plutôt que d'insister sur un certain nombre d'autres scènes — la scène de la famille Dufour autour des yoles, celle du déjeuner sur l'herbe — qui reprennent avec seulement quelques variantes le jeu sur le comique et la théâtralité que nous venons de décrire, nous tenterons de préciser le registre propre des deux personnages principaux de l'espace des **Ro**: Monsieur Dufour et Anatole.

Monsieur Dufour

De par son physique (volumineux), son costume, sa façon d'occuper

l'espace ("il fait "du volume") — parfois le cadrage en rajoute : quand il se retourne, son postérieur occupe tout le cadre (plan 76)

— , Monsieur Dufour est une caricature ambulante de bourgeois.

C'est un "Moi je" sentencieux qui n'ouvre la bouche que pour débiter des formules toutes faites, des bons mots usés (dont il rit très fort), ou pour en remonter aux autres en faisant étalage de son soi-disant savoir. Rien ne l'étonne, il a tout vu, tout prévu, il trouve tout "naturel". Il sait choisir les bons coins pour offrir à sa famille "un de ces p'tit baltazar" dont tout le monde se souviendra (et il s'en félicite lui-même); il explique la vie des poissons; il sait, ou a su, nager; il serait capable de faire en yole du 25kms à l'heure "sans se presser"; il connaît la façon de soigner le hoquet et le type d'appât qu'il convient de choisir pour les chevesnes...etc. Rien ne le prend au dépourvu; il est sûr de lui, et de son pouvoir sur les autres.

Monsieur Dufour nous offre donc ce plaisir de la caricature qui est essentiellement, on le sait, un plaisir de libération face à la représentation-exagération d'un représentant de l'autorité (66).

A ce comique (qui fonctionne essentiellement sur les codes sociaux) s'ajoute le comique provenant du dénie quasi permanent apporté par les faits à la représentation que Monsieur Dufour veut donner de lui-même (comique de dégradation). Il suffit de le voir s'exprimer sur les balançoires (plan 112) pour se douter de ce qu'il pourrait donner sur une yole! Il se félicite d'avoir trouvé le "bon coin", mais ce qu'il va déguster avec ravissement, c'est du poisson pollué ("Depuis qu'il y a la fabrique, le poisson sent le pétrole!"); quant à la partie de pêche (plans 121-122) si importante pour lui, non seulement elle se solde par la prise d'un godillot, mais encore ce n'est qu'un stratagème imaginé par Rodolphe pour enlever Juliette à son mari.

Avec ces deux derniers exemples le comique provenant de l'opposition **être vs paraître** se double d'un jeu sur le **non savoir** du personnage par rapport au **savoir** du spectateur; le spectateur bénéficie ainsi de ce que D. Percheron appelle "une prime de savoir plaisir" (67).

Mais il y a plus: en faisant de ce représentant des **Ro** qu'est Monsieur Dufour, le type même du "cocu content", le film libère notre rire. Tout ce qu'il pourrait y avoir de néfaste et d'odieux dans le comportement de Monsieur Dufour (= tout ce qui a trait aux **Ro**) se retourne en fin de compte contre lui: alors qu'il néglige sa femme pour manger ou pour pêcher, les poissons le ridiculisent en se métamorphosant en godillots (bel exemple de comique par substitution paradigmatique), ou, lorsqu'ils sont consommés, se vengent en étant pollués! De son côté, sa femme se paye le luxe de le tromper avec sa bénédiction....

Satisfait par ce "juste" retour des choses (même si cette justice est quelque peu primaire, et peut être même en raison de cette primarité) nous pouvons rire de Monsieur Dufour en toute bonne conscience, à la fois parce que Monsieur Dufour le mérite bien, et parce que, finalement, tout est bien qui finit bien (du moins dans le corps même du film; dans la dernière séquence, avec le mariage d'Henriette et d'Anatole il en ira tout autrement; mais, Monsieur Dufour aura alors disparu de nos préoccupations); rire franc, direct, avec d'autant moins d'arrières-pensées que Monsieur Dufour a quelque chose de bonhomme qui empêche de le considérer comme un "vrai" méchant.

Rire de Monsieur Dufour, c'est donc, à la fois jouir de la libération de nos tendances agressives (rupture avec les codes sociaux), sans tomber pour autant dans l'agressivité (satisfaction morale).

Double réglage (conjoignant transgression et conformisme), double plaisir lié à une double satisfaction narcissique de supériorité (par rapport à Monsieur Dufour, par rapport à l'image que nous nous donnons de nous-mêmes en nous plaçant au-dessus de la simple attitude aggressive).



Monsieur Dufour et Anatole

Anatole

Avec son chapeau ridicule, sa mèche qui lui tombe sur les yeux et son costume trop grand — il y a du clown dans l'aspect extérieur d'Anatole —, avec sa voix fluette, ses manières efféminées, son regard ahuri de benêt qui ne comprend rien, avec ses méprises langagières, ses réactions infantiles, sa fixation sur le désir de pêcher et sa façon de se prendre à l'hameçon, Anatole, assurément, a tout pour provoquer le rire. Son portrait conjugue peu ou prou, tous les mécanismes formels du comique: exagération, opposition, répétition, transgression et rupture de divers codes, gags, et jusqu'à cette "dégradation vers l'enfant" dont parle Freud et dont il se demande si elle "n'est qu'un cas particulier de la dégradation comique" ou si elle ne serait pas plutôt "le fond de tout comique" (68).

Pourtant, on ne rit pas aux interventions d'Anatole comme l'on rit aux interventions de Monsieur Dufour; non pas que l'on rit moins: on rit **autrement**.

Cela vient-il de ce qu'il n'est pas très satisfaisant de rire d'un pauvre type que la nature n'a, visiblement, guère avantagé (la mauvaise conscience vient alors concurrencer la satisfaction pulsionnelle)? Sans doute partiellement. Mais il y a autre chose.

On s'en rend bien compte dans une scène comme celle du hoquet d'Anatole. A priori, rien là que de risible, et Monsieur Dufour ne se prive pas de la faire remarquer: "Mais Anatole! vous êtes ridicule!". Et pourtant, notre rire — car l'on rit — se mêle ici d'une certaine gêne. C'est que dans le contexte où il intervient, ce hoquet resonne comme une véritable agression:

— agression au niveau des relations intradiégétiques:

provoqué par un excès de table (Ro) le hoquet est en quelque sorte le contraire du Désir: la voix de l'estomac face à l'appel du sexe; or la scène du hoquet d'Anatole est aussi la scène où Madame Dufour se trouve prise d'un accès de Désir pour son mari; ajouté à la frustration, il conduira Juliette au bord de la crise de nerfs:

Juliette: " Oh! Anatole, assez, avec ce hoquet! Monsieur Dufour, faites taire Anatole où je vais avoir une crise de nerfs!"

- agression au niveau de la relation film-spectateur surtout: bruit du corps, le hoquet entre en opposition avec la manifestation musicale qui accompagne la poussée de Désir de Juliette; ce "son-bruit, exclu en principe", et qui vient s'immiscer dans un "dispositif non préparé à le recevoir" (69), menace la "bonne forme" de la bande-son qui bascule un instant du côté du **mauvais objet** (M.Ferreri, dans La grande bouffe poussera l'exploitation de ce processus d'agression sonore contre le spectateur à un degré jusque-là jamais atteint: éructations, pets sonores, tout y passe...).

Plus généralement, une sorte de **malaise** nous saisit à la vue de cet homme-femme, de ce pêcheur-poisson... Face à cet être hybride, à ce **personnage-condensation**, le rire se crispe.

La comparaison avec Monsieur Dufour ne peut que renforcer cette sensation vague mais insistante: alors que Monsieur Dufour gesticule, parle (trop), se met en colère, crie et rit bruyamment, Anatole traîne tout au long de cette partie de campagne le masque las et flasque de quelqu'un que rien ne semble pouvoir toucher, de quelqu'un sur quoi tout glisse (comme sur un poisson...).

Il flotte autour d'Anatole comme un parfum de **mort**...

De ce croisement de clown triste et de monstre mou naît un effet d'**inquiétante étrangeté**.

Mais il y a plus: il y a la servilité peu sympathique d'Anatole face à Monsieur Dufour; il y a ce que nous devinons derrière cette façade amorphe, ce que nous laisse entrevoir son idée fixe (pêcher); il y a surtout ce que nous savons de son destin futur, ce que le deuxième carton du film nous a habilement révélé, orientant ainsi, dès le début du récit, notre perception du personnage: ce "moins" inquiétant est le futur successeur et le futur gendre de Monsieur Dufour; il épousera, c'est certain (là-dessus aucun doute n'est permis), Henriette. Du coup, le rire grippe, grince, coince.... Certes, on ne peut s'empêcher

de rire, car les mécanismes générateurs du comique sont là, présents et efficaces, mais d'autres paramètres viennent bloquer les réglages métapsychologiques nécessaires à l'épanouissement de notre plaisir (J.P. Simon a bien mis en évidence cette "séparabilité" des "effets comiques" et des "affects" qui leur donnent leur coloration, de même qu'il a judicieusement insisté sur la nécessité de tenir compte, pour l'analyse du comique, du type de récit dans lequel les éléments comiques viennent s'insérer: or, a priori, une Partie de campagne n'est pas un film comique (70)).

Face à Anatole, on rit donc, mais comme on dit, on rit "jaune"; et il n'y a pas loin de ce rire-là à l'angoisse...; et comme, plus ou moins consciemment, on s'en veut quelque peu d'avoir ri d'une situation qui, en vérité, n'a rien de drôle, d'une situation qui est même à bien des égards fondamentalement tragique (le tragique éclatera pleinement dans la dernière séquence du film), l'agressivité déjà présente à des degrés divers dans tout rire, se double ici d'une auto-agressivité qui risquerait facilement de se retourner en agressivité contre le film lui-même (le film devenant alors un mauvais objet) si le traitement filmique en nous transformant en juge par rapport au personnage d'Anatole (mauvais sujet positionné en mauvais objet) ne nous rétablissait dans une position de bon sujet (= bon objet vis à vis de nous-mêmes) permettant de la sorte au film de rester lui-même en position de **bon objet**.

Le traitement de l'espace des Ro

Par delà les colorations diverses que nous nous sommes attaché à souligner lors de l'analyse des différents moments filmiques considérés, il est possible de dégager un certain nombre de traits caractéristiques du traitement de l'espace des Ro.

1. Il fonctionne sur le mode du **comique** et de la **théâtralité**.

En ce qui concerne la relation film - spectateur, ce mode de

le fonctionnement a une double conséquence:

a) la production d'un effet de **distance** entre le spectateur-observateur et les éléments de la diégèse:

- distance **scopique** (due au traitement théâtralisé),
- distance **psychique** (due à la fois à la théâtralisation et au comique (71)).
- distance **filmique**: théâtralisation et comique constituent des marques d'énonciation qui affichent le film comme film, contribuant de la sorte à écarter quelque peu le spectateur de cette construction imaginaire qu'est la diégèse;

b) la production d'un effet de **maîtrise**:

- en ce qui concerne la théâtralité, au niveau du **voir**: le spectateur est toujours placé là d'où l'on voit le mieux le déroulement de l'action,
- en ce qui concerne le comique, au niveau du **savoir** (le spectateur en sait toujours plus que les personnages sur leur destin) et du **pouvoir** (le spectateur est positionné comme juge des personnages).

Les personnages types de l'espace des **Ro** se trouvent de la sorte constitués en **objets d'observation** soumis au regard **critique** des spectateurs. Ainsi est instauré entre le film et son spectateur un système de relations **homologues** aux **relations d'objet** manifestées dans la diégèse (relations de **pouvoir**): nous proposons de dénommer **Ro filmiques** ces relations d'objet fonctionnant entre le film et son spectateur (**Rof**).

2. Les personnages types des **Ro** sont à des degrés divers (Monsieur Dufour l'est moins qu'Anatole) constitués en **mauvais objets** par le film.

D'une façon générale, d'ailleurs, le film connote négativement les moments représentatifs des **Ro**.

3. Enfin, on constate que les processus filmiques qui assurent

la manifestation des **Ro** ont eux-mêmes tendance à être constitués en **mauvais objets filmiques** (la mise en scène est un peu trop voyante, les acteurs en font un peu trop...etc). Certes, le travail du film s'arrange toujours pour rétablir en fin de compte une relation film-spectateur sur le mode du **bon objet**, mais il arrive par instant que ce positionnement positif soit menacé. Significativement, ces moments de réactions négatives du spectateur vis à vis du traitement filmique lui-même correspondent aux moments où se manifestent les **Ro** dans la diégèse.

Un cas particulier: les deux cartons narratifs

Paradoxalement, les deux actions qui sont à la source de cette tragédie domestique qu'est d'une certaine manière une Partie de campagne, les deux actions qui constituent du point de vue narratif les **Ro diégétiques** majeures du film: le mariage d'Henriette et d'Anatole, et l'activité commerciale des Dufour, ne sont jamais directement montrées dans le film.

Certes, la dernière séquence nous présente Henriette et Anatole mariés, et il arrive que les dialogues fassent allusion au commerce, mais le mariage lui-même, ainsi que l'activité commerciale sont radicalement absents de la **représentation**.

De fait, ce n'est que dans les **cartons** narratifs qui encadrent la partie de campagne elle-même (plans 010 et 170) que ces deux **Ro** se trouvent explicitement manifestées:

- le premier carton nous révèle que les Dufour sont "quincaillers à Paris",
- le second, nous apprend qu' "Anatole a épousé Henriette".

En revanche, nous l'avons vu, les **Ro** plus mineures (manger, boire, fumer, pêcher) sont abondamment représentées.

Le degré d'intégration des **Ro** diégétiques à la diégèse apparaît ainsi comme inversement proportionnel à leur importance dans le déroulement de l'histoire.

Cette remarque peut être formulée autrement: moins une **Ro diégétique** est importante pour la fiction, plus elle est traitée sur le **mode fictionnel**; plus elle joue un rôle déterminant au niveau dramatique, et plus son traitement s'**oppose** à l'**effet fiction**.

Il est bien certain, en effet, que l'intervention des cartons provoque une rupture extrêmement forte de l'effet fiction.

Sans reprendre ici ce que nous avons dit lors de notre analyse du générique sur l'opposition **lire vs voir**, on peut toutefois rappeler que la présence de cartons crée un effet de **distance** qui est toujours ressenti d'une façon très négative par le spectateur:

" Les mots, les cartons, en effet, ça s'interpose entre le spectateur et ce qui filtre du réel dans l'image. C'est du semblant. Le semblant ne gêne pas quand on vous l'injecte par derrière, avec la voix off. Quand il fait écran, en revanche, il frustre l'oeil et on lui en veut (ou plutôt, on en veut aux auteurs du film)."

"Les cartons impliquent [...] une sorte d'effet de distanciation [...]. Il faut ajouter qu'ils font rarement plaisir. Ils provoqueraient plutôt de l'agacement, voire de la haine." (72).

Les cartons, c'est le **mauvais objet filmique** par excellence.

En même temps, il convient de noter que les cartons produisent un effet de **maîtrise** nettement marqué: le décodage d'un texte écrit est toujours beaucoup plus univoque et beaucoup plus assuré que celui de n'importe quelle image.

Les cartons instaurent donc entre le film et son spectateur une **Ro filmique forte** (plus forte que n'importe quelle autre **Ro filmique** du film): maîtrise, distance, constitution du travail du film en mauvais objet.

Les **Ro diégétiques** les plus fortes de l'histoire racontée (le mariage d'Anatole et d'Henriette, l'activité commerciale des Dufour) correspondent ainsi au positionnement en **Ro filmique** le plus fort

du spectateur.

NB1: On sait que les deux cartons narratifs du film remplacent des scènes initialement prévues au scénario et qui n'ont pas pu être tournées par J.Renoir (cf.les explications données dans le carton 09) (73).

On nous a parfois fait remarquer que ces deux cartons n'étant pas de J.Renoir il était inacceptable de les intégrer à notre analyse. Pourtant, pour le spectateur qui assiste actuellement à la projection d'une Partie de campagne, ces deux cartons font bel et bien partie du film; ils appartiennent au système textuel produit par le spectateur; ils interviennent donc à la fois dans les processus de production de sens et dans les processus de positionnement du spectateur.

NB2: Il n'est pas inintéressant de souligner que l'on trouve dans la diégèse du film deux répliques qui placent explicitement l'**écriture** du côté des Ro: c'est par la formule: "On vous écrira" que Mr.Dufour, par deux fois, renvoie la grand-mère à sa surdité et à son isolement. Une fois encore est confirmée la parfaite cohérence du travail du film à tous les niveaux.

L'ancrage d'éléments diégétiques et filmiques sur la musique

Un premier processus de renforcement consiste à doubler l'ancrage syntagmatique global des séquences musicales sur les séquences filmiques manifestant des Ri (coïncidence des débuts et des fins) par des ancrages plus spécifiques, plus fins, de certains éléments diégétiques et filmiques.

L'objectif recherché est la création d'un complexe images-sens aussi

L'ESPACE DES RELATIONS INTER-SUBJECTIVES

Les éléments concernés par ce processus sont :

A l'inverse des **Ro**, les **Ri diégétiques** se trouvent plutôt manifestées par la représentation d'**actions** caractéristiques de cet espace que par la présence de personnages-types. C'est que les personnages concernés par ces relations ont tous appartenu à un moment ou à un autre de leur histoire à l'espace des **Ro**; certains ont même avec cet espace des attaches très solides, et l'on sent bien que leur passage dans l'espace des **Ri** n'est qu'une escapade liée à cette partie de campagne et qui prendra fin avec elle. Ces actions — les relations amicales, l'expression du Désir et tout ce qui conduit à sa satisfaction (toutes les manoeuvres de séduction) — sont non seulement connotées positivement par le récit filmique, mais également constituées en elles-mêmes en **bons objets** dans la relation film - spectateur; elles suscitent d'emblée une identification psychologique **positive** de la part du spectateur.

D'autre part, nous l'avons déjà montré, la musique est toujours présente lors des manifestations fortes des **Ri**.

C'est dire que la relation film - spectateur s'établit immédiatement dans ces moments sur le régime des **Ri filmiques**. Notre analyse consistera donc désormais à tenter de mettre en évidence des processus de **renforcement** de ces **Ri** filmiques déjà institués.

L'ancrage d'éléments diégétiques et filmiques sur la musique

Un premier processus de renforcement consiste à doubler l'ancrage syntagmatique global des séquences musicales sur les séquences filmiques manifestant des **Ri** (coincidence des débuts et des fins) par des ancrages plus spécifiques, plus fins, de certains éléments diégétiques et filmiques.

L'objectif recherché est la création d'un complexe images-sons aussi

homogène et compact que possible.

Les éléments concernés par ce processus sont:

- la parole,
- les mouvements des personnages,
- et les mouvements de caméra.

L'ancrage de la parole sur la musique

Il s'effectue suivant deux modalités:

a) d'une part, la parole s'ancre **directement** sur la musique, les grandes parties du discours s'inscrivant à l'intérieur des différentes phrases musicales dont elles respectent les délimitations et les inflexions principales;

b) d'autre part, la parole elle-même se fait musique: le dialogue met en oeuvre un certain travail stylistique de type **poétique** (rythme, assonances, reprises, ...etc); la diction est fortement modulée, presque chantante, toujours très "sentie" (jeu sur les accents affectifs).

Un tel traitement est sensible, à des degrés divers, dans tous les passages dialogués où se manifestent les **Ri**: lors de la promenade en yole, dans la scène où Juliette tente de séduire son mari, lors de la première rencontre entre Henriette et Rodolphe, lors de la discussion entre Henri et Rodolphe dans l'herbe...etc; mais il est tout particulièrement remarquable dans la grande scène entre Henriette et sa mère sous le cerisier.

Tout cela tend à mettre paroles et musique sur la même longueur d'onde, en parfaite harmonie.

L'ancrage des mouvements diégétiques et des mouvements de caméra sur la musique

On distinguera entre:

- l'ancrage des mouvements des personnages,
- l'ancrage des mouvements de caméra,
- et l'ancrage des mouvements de déplacement en calèche et en yoles.

1) Les mouvements des personnages.

En ce qui concerne l'ancrage des mouvements des personnages sur la musique, trois moments nous paraissent véritablement significatifs:

- le début de la première rencontre entre Rodolphe et Henriette: Rodolphe s'élance vers Henriette, son chapeau à la main, avec les gestes amples et souples, la "grâce élastique" (74) d'un danseur amorçant un pas de deux;
- la finale de la scène présidant à la constitution des couples: les couples s'échangent en cadence, les mains se croisent, des figures se forment comme au quadrille;
- le long plan où Rodolphe, dans l'île du barrage de la fabrique, joue le "grand jeu" de la séduction à Madame Dufour: mimant la course poursuite d'un faune après sa nymphe, Rodolphe effectue autour de Juliette une danse de parade amoureuse effrénée.

Un sentiment de **jubilation** naît de cette corrélation entre des mouvements corporels parfaitement réglés et maîtrisés (admirable travail des comédiens et du metteur en scène) et l'envahissement fantasmatique opéré par la musique (la musique, elle-même, est d'ailleurs directement liée aux mouvements du corps de par son mode de production: le travail corporel des musiciens sur leurs instruments: "la musique ne peut être pensée indépendamment de cette **activité des sons** qui définit une véritable technologie fantastique du geste et du mouvement" (75)).

Dans ces moments, le film se fait **ballet**.

2) Les mouvements de caméra.

A la différence des scènes des **Ro** qui nous l'avons vu sont de véritables **scènes**, à la fois au sens metzien, et au sens théâtral du terme, c'est à dire des moments où la caméra demeure pratiquement statique, certains passages des **Ri** se caractérisent par un effort de dynamisation de l'image: des mouvements de caméra (panoramiques,

travellings) viennent souligner le déplacement de tel ou tel personnage.



La danse de Rodolphe autour de Madame Dufour s'achève également sur une travelling arrière, montrant vers un buisson.



De la scène où Madame Dufour tente de suivre Rodolphe, le rythme change de rythme lorsque la caméra suit Madame Dufour en train de ramasser des fleurs.

C'est le déplacement en calèche et en yole que ce travail sur les mouvements de caméra est le plus important.

3) Les mouvements de déplacement en calèche et en yole.

Le film nous fait assister à un déplacement en calèche et à deux déplacements en yole.

Les phases précédentes se terminent par des séquences de déplacement.



travellings) viennent souligner le déplacement de tel ou tel personnage.

Il est extrêmement fréquent que ces mouvements de caméra s'ancrent sur la musique.

Ainsi, au début de la rencontre entre Rodolphe et Henriette, la musique démarre au moment précis où démarre le travelling latéral (droite - gauche) accompagnant Henriette dans son déplacement vers Rodolphe; elle forçit, lorsque Rodolphe, cadré en contre-champ, est pris, à son tour, dans un mouvement de travelling inverse.

La danse de Rodolphe autour de Madame Dufour s'achève également sur une descente musicale synchrone avec un travelling arrière, montrant Rodolphe qui entraîne en courant Juliette vers un buisson.

De la même façon, au début de la scène où Madame Dufour tente en vain de séduire son mari, la musique change de rythme lorsque commence le panoramique qui va suivre Madame Dufour en train de ramper vers son mari, une herbe à la main...

C'est; cependant, dans les scènes de déplacement en calèche et en yoles que ce travail sur les mouvements de caméra est le plus important.

3) Les mouvements de déplacement en calèche et en yole.

Le film nous fait assister à un déplacement en calèche et à deux déplacements en yoles.

Les phases principales de chacun de ces déplacements correspondent à des séquences musicales nettement délimitées:

- Déplacement 1: la musique commence lorsque la calèche quitte le pont et s'arrête lorsque la calèche elle-même s'arrête vers le restaurant Poulain (plans 4-5).

- Déplacement 2: la musique commence avec le départ en yole de l'embarcadère du restaurant Poulain; elle cesse lorsque Henri cesse de ramer pour proposer à Henriette de descendre dans l'île du barrage de la fabrique (plans 118-126).

- Déplacement 3: un changement de musique se produit au début du premier plan de la séquence de retour en yole sous l'orage; la phrase musicale ainsi ouverte s'achève avec le fondu au noir qui clôt le déplacement (plans 167-169).

Le travail du film fait correspondre à chacun de ces déplacements diégétiques, un déplacement spécifiquement filmique sous la forme de travellings. Ici, il ne s'agit plus de mouvements de caméra ponctuels comme dans les exemples précédemment étudiés, mais de travellings qui durent toute la longueur du déplacement ancrée sur la musique. Alors que le déplacement 2 fait alterner un mouvement de travelling sur le couple Henri-Henriette en yole et deux très longs plans en travelling subjectif sur les berges de la rivière (plans 124-126), les déplacements 1 et 3 sont exclusivement traités en travelling subjectif. Globalement, d'ailleurs, les moments en travelling subjectif dominent très largement.

Dans ces moments où mouvements de caméra et mouvements diégétiques se confondent, il existe un accord remarquable entre la vitesse à laquelle s'effectue le travelling — qui est aussi la vitesse à laquelle est censée se déplacer la calèche et la yole — et le rythme de la musique.

Ceci est surtout évident dans les deux derniers déplacements:

- Déplacement 2: la yole longe lentement les berges au rythme d'une musique dont les phrases musicales s'étirent voluptueusement;
- Déplacement 3: le déplacement est très rapide, tout comme le rythme de la musique.

Ce travail sur les mouvements de caméra et sur leur synchronisme avec la musique opère l'ancrage du positionnement du spectateur (identification à la caméra + identification au regard des personnages) sur la dynamique du complexe images-son ainsi créé.



la promenade en yole...

Discrètement, mais efficacement, le film assure ainsi son travail d'homogénéisation **intra** (relation images - musique) et **extra** (relation film - spectateur) **filmique**.

De fait, tout est mis en oeuvre, à tous les niveaux de fonctionnement, pour renforcer le régime de la relation **participative — Ri filmique —** produit par la musique et caractéristique des moments de manifestation des **Ri diégétiques**.

L'examen du travail des autres codes filmiques va nous le confirmer.

Le travail des autres codes filmiques

1) Le code des variations scalaires.

On constate une certaine tendance, dans les moments filmiques où se manifestent les **Rid**, à jouer, lorsqu'il s'agit de présenter des personnages, sur des relations scalaires **serrées**: les plans rapprochés, les plans américains et les gros plans y sont beaucoup plus fréquents que les plans moyens ou les plans de demi-ensemble.

Contentons nous de quelques exemples:

- Henriette et sa mère sous le cerisier:
 - plans 56-57: gros plans de visage
 - plan 58: plan rapproché
 - plan 59: plan américain
 - plan 60: gros plan de visage
- Henri et Rodolphe dans l'herbe:
 - plan 65: plan rapproché
- Madame Dufour et son mari après le déjeuner sur l'herbe:
 - plan 86: plan rapproché
 - plan 87: gros plan de visage
- Henri et Henriette en yole:
 - plans 120, 123, 125: plans rapprochés.

Henriette et Juliette sous le cerisier.



Henriette: Maman, regarde la jolie chenille toute dorée!
 Mme Dufour: Mais ne p'tite fille, j'l'sens encore! Seulement, j'suis plus raisonnable!



Henriette: Maman, regarde la jolie chenille toute dorée!

Mme Dufour: La touche pas ma p'tite fille! Ca te donnerait des boutons!

Henriette: C'est pas sale! Ça n'mange que d'l'herbe!... Comme c'est étonnant la campagne; sous chaque brin d'herbe, il y a des tas de p'tites choses qui bougent, qui vivent...

Juliette: Naturelles!....

Henriette: Chaque fois qu'on pose son pied quelque part, on manque d'en écraser!

Mme Dufour: Oh ben! si on pensait à tout ça, on n'ferait plus rien!

Henriette: Je m'demande si ces p'tites bêtes souffrent et ont du plaisir comme nous?

Mme Dufour: Mais non, voyons; c'est pas comme les personnes! Et puis elles sont bien trop p'tites!

Henriette: Pourtant, elles viennent au monde, et elles meurent, comme nous!

Henriette et Juliette sous le cerisier.

Le monde de l'herbe...

Mme Dufour: Mais au fait, j'm'demande comment ça fait des p'tits une chenille?

Henriette: Ca fait pas d'p'tits! Celle-là, grosse comme elle est et toute dorée, fera surement un beau papillon!

Mme Dufour: On en voit des drôles de choses!

Henriette: Dis donc, maman... quand tu étais jeune... enfin, quand tu avais mon âge... est-ce que tu venais souvent à la campagne?

Mme Dufour: Non pas souvent! Comme toi.

Henriette: Est-ce que tu te sentais toute drôle comme moi aujourd'hui?

Mme Dufour: Toute drôle?

Henriette: Enfin, oui; est-ce que tu sentais une espèce de tendresse pour l'herbe, pour l'eau pour les arbres... Une espèce de désir vague, n'est-ce pas? Ca prend ici, ça monte, ça donne presque envie de pleurer... Dis, maman, tu as senti ça quand tu étais jeune?

Mme Dufour: Mais ma p'tite fille, j'l'sens encore! Seulement, j'suis plus raisonnable!



L'effet produit par de tels cadrages est bien évidemment de favoriser l'épanouissement de l'identification psychique positive déjà créée par la manifestation des **Ri diégétiques** elles-mêmes (amitié, séduction...): l'insistance sur les visages renforce l'illusion d'une relation d'individu à individu (du personnage au spectateur, du spectateur au personnage).

Mais c'est essentiellement par opposition au traitement scalaire de l'espace des **Ro** que ce travail filmique prend sa signification: nous l'avons déjà souligné, l'espace des **Ro** privilégie les plans moyens et les plans de $\frac{1}{2}$ ensemble, non seulement parce que ce traitement aide à la création de l'effet de théâtralité, mais encore parce que le jeu comique de Monsieur Dufour et d'Anatole repose sur le travail de tout le corps; il est donc essentiel que le cadrage préserve l'intégrité corporelle.

On retrouve toutefois, dans l'espace des **Ri**, un traitement en plans moyens et en plans de $\frac{1}{2}$ ensemble dans les moments où se manifeste l'ancrage des mouvements des personnages sur la musique: c'est que dans ces moments, le travail de l'ensemble du corps reprend toute son importance.

On ne saurait donc rendre compte du traitement spécifique de chacun des deux espaces sans prendre en considération le travail des codes kinésiques.

2) Les codes kinésiques.

Un assez grand nombre de remarques a déjà été effectué sur le travail des codes kinésiques dans l'espace des **Ri**; nous nous contenterons donc ici de les systématiser.

Deux types de gestualité semblent caractériser l'espace des **Ri**:

- une gestualité qui joue la discrétion, l'économie; un certain style de "vraisemblable" (celui des films de fiction des années 30), où les jeux de physionomie occupent la plus grande place (cf. les scènes d'Henri et Rodolphe dans l'herbe, d'Henriette et

de sa mère sous le cerisier...etc);

- et une gestualité plus "spectaculaire", plus corporelle, davantage marquée au niveau énonciatif et qui se rapproche beaucoup par certains aspects du mime et de la danse (la première rencontre entre Rodolphe et Henriette, l'échange des couples...etc).

Ces deux types de gestualité entre l'un et l'autre en opposition avec le type de gestualité mis en oeuvre dans l'espace des **Ro**.

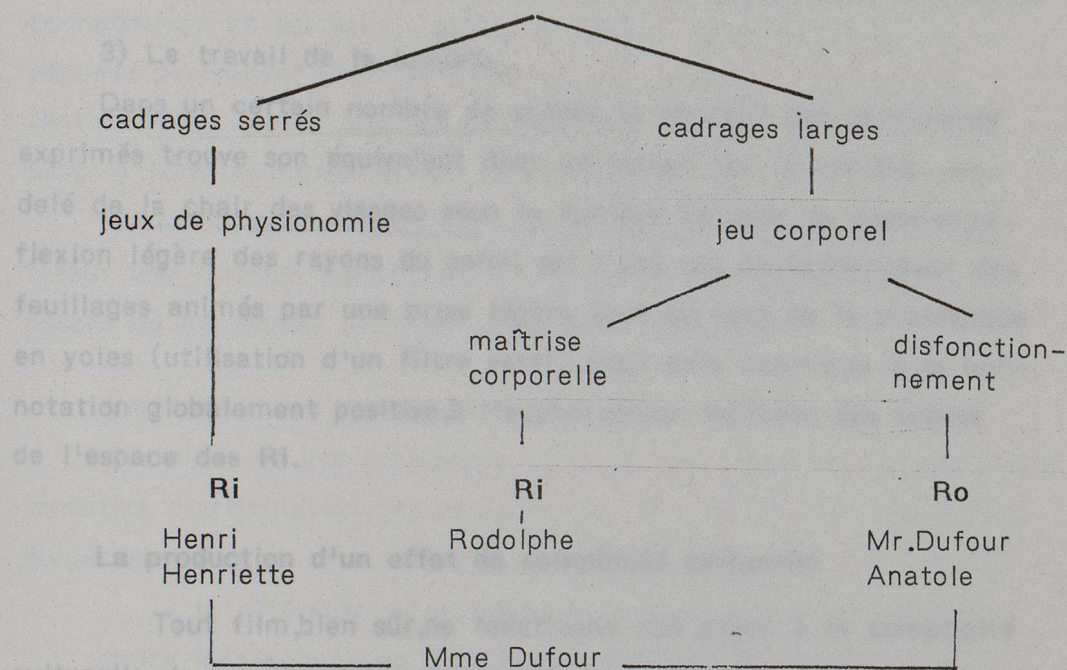
Deux systèmes d'oppositions peuvent être repérés:

a) alors que la gestualité de l'espace des **Ri** se caractérise par une certaine économie et une certaine discrétion, la gestualité de l'espace des **Ro** joue volontiers sur l'exagération et l'amplification: la gestualité de Monsieur Dufour est tout à fait significative à cet égard;

b) alors que les acteurs de l'espace des **Ri** manifestent en général une parfaite **maîtrise corporelle** — dans cet espace, nous l'avons vu, le geste se fait danse — les acteurs de l'espace des **Ro** témoignent au contraire d'une certaine tendance au **disfonctionnement corporel**: cf. par exemple, la scène qui nous montre Monsieur Dufour et Anatole aux prises avec les balançoires, et d'une façon générale, toute la gestualité d'Anatole (notamment ses démêlés avec sa canne à pêche).

Ro		Ri
amplification exagération	vs	économie discrétion
affichage de dis- fonctionnements corporels	vs	affichage d'une parfaite maîtrise corporelle

La corrélation entre ce système d'oppositions, les relations scalaires, et la nature de l'espace concerné peut être représentée sous la forme d'un arbre sous lequel nous ferons figurer les personnages concernés par tel ou tel traitement :



On notera que Madame Dufour est reliée à deux branches de l'arbre. C'est que suivant le moment filmique considéré elle passe d'un pôle à l'autre du modèle.

Dans la scène sous le cerisier, ou dans la scène du Désir frustré, elle appartient à l'espace des **Ri** et son traitement au niveau kinésique et scalaire est conforme aux tendances de cet espace : gros plans, et jeux de physionomie.

Dans d'autres scènes, au contraire, — sa descente de calèche, sa façon de se relever en s'empêtrant dans sa robe après la scène sous le cerisier... — son jeu se rapproche du jeu comique de Mr. Dufour ; elle est alors cadrée en plan de $\frac{1}{2}$ ensemble.

Il convient toutefois de signaler que même lorsqu'elle appartient à l'espace des **Ri**, le jeu de physionomie de Mme Dufour est toujours

plus outré et maniéré que celui d'Henriette; c'est que l'on n'échappe pas facilement à son statut de bourgeoise (**Ro**): il en reste toujours quelques traces, même au plus fort des moments de complicité (scène sous le cerisier) ou de manifestation du Désir (scène avec son mari).

3) Le travail de la lumière.

Dans un certain nombre de scènes, la douceur des sentiments exprimés trouve son équivalent dans un travail sur la lumière: modelé de la chair des visages sous la lumière tamisée du cerisier; réflexion légère des rayons du soleil sur l'eau qui coule; blancheur des feuillages animés par une brise légère tout au long de la promenade en yoles (utilisation d'un filtre vert)...; tout cela contribue à la connotation globalement positive, à l'euphorisation délicate des scènes de l'espace des **Ri**.

La production d'un effet de complicité culturelle

Tout film, bien sûr, ne fonctionne que grâce à la complicité culturelle de son spectateur; sans cette complicité, la fiction n'aurait pas d'objet, les images seraient dépourvues de signification et même de valeur représentative; en bref, le cinéma n'existerait pas (cf. nos réflexions sur la communication filmique, dans la première partie de cet ouvrage: chapitre 3).

Assurément, ce n'est pas de cette complicité obligée, implicite, non marquée (= qui fonde le statut même de spectateur de cinéma), que nous voulons parler ici, mais d'un travail plus spécifique d'une Partie de campagne sur cet axe.

On trouve, en effet, dans les dialogues et/ou dans les images d'une Partie de campagne, et notamment dans les moments où se manifestent de la façon la plus nette les **Ri diégétiques**, un certain nombre de **références culturelles** qui sont faites pour être explicitement reconnues comme telles par le spectateur.

Plus ou moins directes, plus ou moins explicites, ces références, ces

allusions, lorsqu'elles sont effectivement reconnues — et il nous paraît tout à fait improbable que certaines au moins ne le soient pas — ne peuvent manquer de produire chez le spectateur, à la fois ce plaisir commun qui naît de tout effet de reconnaissance ("la reconnaissance en soi est un plaisir en raison de la réduction de la dépense psychique" (76)), et ce plaisir, déjà plus particulier, lié au sentiment — cette fois-ci consciemment éprouvé — de partager avec le film un même univers de référence.

C'est ce double effet, qui instaure entre le film et son spectateur une relation **participative** de type **Ri filmique**, que nous proposons de dénommer effet de **complicité culturelle**.

Les références symboliques

Certaines de ces références ont déjà été signalées lors de notre tentative d'articulation des contenus du film (cf. les relations intra-diégétiques):

- la référence au symbole de la balançoire (qui occupe toute la séquence du voyage au centre du Désir),
- et la référence au symbole du cerisier (qui intervient à la fois, lors de la grande scène entre Henriette et sa mère, lors de la rencontre entre Rodolphe et Henriette, et lors du déjeuner sur l'herbe).

Significativement, cependant, c'est lors de ces moments privilégiés que sont les scènes entre les couples de futurs amants dans l'île du barrage de la fabrique que ce jeu sur les allusions culturelles se fait le plus insistant, le plus évident.

Trois thèmes qui appartiennent au grand fond mythique de l'expression de l'amour sont tour à tour évoqués:

- le thème du **rossignol**, "cette musique du ciel accordée aux baisers des hommes, cet éternel inspirateur de toutes les romances langoureuses qui ouvrent un idéal bleu aux pauvres

petits coeurs des fillettes attendries!", comme l'écrit Guy de Maupassant dans le texte de la nouvelle (77);

- le thème de **Roméo et Juliette**;

- et le thème du **faune**.

a) Le thème du **rossignol**.

La référence au thème du rossignol est présente pendant toute la durée de la scène de la séduction qui précède la défloration d'Henriette, c'est à dire, précisément, pendant les moments où les **Rid** se manifestent de la façon la plus pure.

D'abord signalé uniquement par son chant — on entend ses trilles dans la bande-son — l'oiseau est ensuite identifié explicitement dans le dialogue ("c'est un rossignol", avant que l'image elle-même, ne nous le laisse enfin entrevoir (plan 145), puis voir entre les feuillages (plan 151).

Il importe de bien comprendre comment fonctionne ici le mécanisme de la référence.

Le rossignol, tel qu'il est présenté dans ce passage, apparaît comme un **élément du décor** (visuel et sonore) de la scène; jamais, à aucun moment, le travail du film ne manifeste la moindre tendance à la symbolisation, ou la moindre velléité d'explication de la signification symbolique de la présence de l'oiseau.

La seule allusion à l'inscription du rossignol sur l'axe du Désir se trouve dans une phrase prononcée par Henri, phrase qui n'est rien d'autre qu'un commentaire de type ornithologique sur les moeurs de cet oiseau:

"Quand il chante le jour, c'est qu'une femelle couve!".

C'est dire que la référence culturelle au thème — c'est à dire, au rossignol comme symbole de l'amour — s'effectue ici de façon résolument **indirecte**, purement **connotative** (c'est d'ailleurs sur ce mode que fonctionnaient déjà la balançoire et le

cerisier): un objet visuel et/ou sonore est proposé à la perception du spectateur; sur cet objet dont on ne lui donne que le sens dénotatif (= sa valeur représentative: il s'agit d'une balançoire, d'un cerisier, d'un rossignol), le spectateur pourra (ou non) venir greffer d'autres significations secondes (symboliques) en puisant dans ce qu'il connaît du "trésor" des associations culturelles.

Dans cette relation film - spectateur qui est exactement l'inverse (= le contraire logique) de celle établie par les cartons, nul effet de distance (c'est **en lui** que le spectateur doit aller chercher les significations secondes), nul effet de maîtrise (on n'est jamais assuré de connoter judicieusement); en revanche, s'il peut et s'il veut jouer le jeu, le spectateur recevra en récompense une double prime de plaisir:

- celle qui naît du sentiment d'être positionné en **collaborateur** du travail du film,

- celle qui naît de la possibilité de pouvoir faire **proliférer** le sens à sa guise (c'est la contre-partie positive de l'incertitude du décodage, de la perte de la maîtrise du sens); et, il faut le reconnaître, face au rossignol, le spectateur n'aura guère de mal à effectuer cette opération: suivant son inspiration et sa formation, il pourra convoquer la chansonnette, le théâtre, la littérature française ou étrangère, l'opéra...etc.

Cette facilité associative accordée au spectateur n'est d'ailleurs pas une des moindres habiletés du travail du film: elle garantit que l'effet recherché (la production d'un effet de complicité culturelle) passera pratiquement à coup sûr quel que soit le spectateur concerné.

b) **Roméo et Juliette**

Rodolphe vient d'aider Juliette à débarquer dans l'île. Le spectateur retrouve ces personnages alors que le dialogue est déjà commencé:

Rodolphe: "Et vous, chère Madame, comment vous appelez-vous?"

Mme Dufour: "Juliette"

Rodolphe: "Eh bien! moi, je m'appelle Roméo!"

Mme Dufour: "C'est pas vrai. Vous vous appelez Rodolphe."

Rodolphe: "Oui, mais en ce moment, je préfère m'appeler Roméo."

Ici, la référence au thème est **directe**, mais l'allusion n'est explicite que lorsque le spectateur a déjà entendu parler de "Roméo et Juliette" (le propre des noms propres est d'être des mots vides).

Si l'on admet que le spectateur connaît déjà le thème, alors la référence vient s'inscrire immédiatement **sur** les personnages: alors que dans la scène précédente l'élément symbolique demeurait **extérieur** aux personnages avec lesquels il entretenait une relation de type **syntagmatique-métonymique** (co-présence spatiale + relation voyeur - objet de la vision), dans cette nouvelle scène, la référence fonctionne sur le mode **paradigmatique-métaphorique**: Rodolphe / Roméo; Juliette (Mme Dufour) / "Juliette".

Sans doute sourira-t-on, et peut être même rira-t-on, de cette condensation (et d'autant plus fort que l'on connaît mieux le modèle mythique), mais que l'on ne s'y trompe pas, ce rire n'a rien à voir avec celui suscité par Monsieur Dufour, et encore moins avec celui que provoque Anatole.

Certes l'on rit, parce que l'on sait qui étaient Roméo et Juliette et que l'on ne peut s'empêcher de mesurer la différence avec les personnages qui nous sont donnés à voir, mais on sent bien que ces personnages eux-mêmes ne sont pas plus dupes que nous de ce jeu sur les nominations, et qu'il s'agit là d'une boutade lancée par Rodolphe pour faire sa cour à Madame Dufour.

Bref, nous sommes ici, dans le domaine de l'**esprit**, et non pas dans celui du **comique**.

Nous y sommes même doublement.

Les références culturelles.



Le thème du rossignol.



Roméo et Juliette.



Rodolphe: Et vous chère Madame, comment vous appelez-vous?

Mme Dufour: Oh! oh! vous êtes indiscret! Mais pourquoi me d'mandez vous ça?

Rodolphe: Pour vous faire la cour!

Mme Dufour: Oh! Eh bien, devinez!

Rodolphe: Je donne ma langue au chat.

Mme Dufour: Juliette!

Rodolphe: Eh bien moi, j'm'appelle Roméo!

Mme Dufour: C'est pas vrai; vous vous appelez

Rodolphe.

Rodolphe: Oui, mais en ce moment, j'préfère m'appeler Roméo!

Mme Dufour: Oh! qu'il est amusant! Où va-t-il chercher toutes ces idées-là!

- Ce jeu sur le signifiant des noms propres des personnages (le mot d'esprit, on le sait, travail sur "l'identité même du représentant", alors que le comique travaille directement le représenté (78)) est d'abord un "mot d'esprit" **intradiégétique** ayant comme Destinataire Madame Dufour (les personnages de Roméo et Juliette sont seulement les "outils" du mot d'esprit).

- C'est ensuite un "mot d'esprit" **extradiégétique** ayant comme Destinataire le spectateur.

Pour bien comprendre ce qui se passe à ce niveau, il convient de revenir à la comparaison avec l'effet comique produit par Monsieur Dufour.

On rit de Monsieur Dufour, mais pour les personnages de la diégèse, Monsieur Dufour n'est nullement un personnage comique: le comique fonctionne entre le spectateur et le personnage-objet; dans cette relation duelle, le rire vise directement cette "personne-objet" (= le représenté) (79).

Dans la scène entre Rodolphe et Juliette, au contraire, nous assistons en spectateur au "mot d'esprit" de Rodolphe. Nous sommes en position de **tiers** (80). En tant que tel, nous partageons avec Madame Dufour le plaisir du mot d'esprit effectué par Rodolphe (Mme Dufour: "Oh qu'il est amusant! Où va-t-il chercher toutes ces idées-là?"); mais en même temps, nous partageons l'attitude duplice des personnages vis à vis de ce mot d'esprit: le mot d'esprit n'est pour eux qu'un langage codé permettant la déclaration du Désir sous une forme "convenable" (et la réaction de Mme Dufour, montre que celà aussi, elle l'apprécie).

Jeu sur l'**énonciation d'un mot d'esprit**, jeu d'esprit sur un **mot d'esprit**. (L'esprit s'en prend volontiers aux processus de construction du discours (81)), cette scène double l'effet de complicité culturelle provoqué par la reconnaissance de l'allusion, par un effet de complicité avec la modalité énonciative mise en oeuvre dans la relation

entre les personnages.

Là encore, nous sommes à l'opposé de l'effet comique produit par les personnages de l'espace des **Ro** (distance + maîtrise **vs** participation, complicité).

c) Le thème du **faune**

Si la référence au thème de Roméo et Juliette repose exclusivement sur le dialogue, la référence au thème du faune s'effectue entièrement à travers l'image ; à l'exception de quelques petits cris poussés par Madame Dufour et qui vont dans le sens de la référence au thème, la scène est purement musicale.

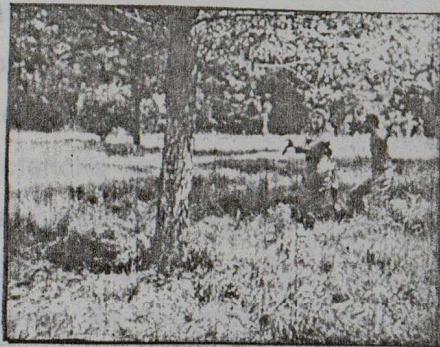
Un décor champêtre, un personnage masculin courant après une femme d'une sorte de pas dansé avec de grands gestes des bras, et faisant semblant de jouer d'un roseau-flutiau, il n'en faut pas davantage pour évoquer le thème du faune.

Ainsi avons-nous en réserve dans notre "compétence culturelle" un certain nombre de schèmes kinésiques et visuels stéréotypés suffisants pour permettre l'identification de tel ou tel personnage: le bras gauche replié sur la poitrine = Napoléon, une jeune fille entourée de moutons = Jeanne d'Arc, un personnage avec les deux bras tendus en V: = De Gaulle...etc.

On retrouve ici le même mode de fonctionnement paradigmatico-métaphorique que dans la séquence que nous venons d'étudier:

- Rodolphe / le faune,
- Juliette / la nymphe.

De même, ce qui nous est dit dans cette scène, ce n'est pas "Rodolphe **est** un faune" (condensation qui pourrait facilement virer à l'inquiétante étrangeté — cf. Anatole), ou "Juliette **est** une nymphe" — pas plus qu'il ne nous était dit dans la séquence précédente que Rodolphe était "Roméo" et Juliette, "Juliette" — , mais Rodolphe **joue** le faune, et Juliette **joue** la nymphe.



Le thème du faune.



Un décor champêtre,
un personnage masculin
courant après une femme
d'une sorte de pas dansé,
avec de grands gestes des
bras, et en faisant semblant
de jouer d'un roseau-flutiau...
il n'en faut pas plus pour
évoquer le thème du faune...



Il s'agit donc bien, encore ici, d'un travail sur l'énonciation.

Rodolphe s'énonce comme faune, Juliette comme nymphe; et c'est cette énonciation (et non la référence au faune ou à la nymphe) qui déclenche le rire.

Nous sommes donc toujours dans l'espace de l'**esprit** (et non dans celui du comique), et dans le double régime de **complicité** (avec le thème, avec les personnages) précédemment décrit.

La nouveauté réside ici dans la modalité de développement de la référence: pour la première fois, nous n'avons plus seulement affaire à une allusion — jeu de mots (Roméo et Juliette), ou représentation (le rossignol) — mais à une véritable **reconstitution mimée** de la scène principale du thème évoqué (avec son décor, ses accessoires: le flutiau et ses acteurs principaux); car qu'est-ce que le thème du faune, du moins dans ce qui peut rester de la mythologie dans la mémoire collective, sinon la scène de la poursuite des nymphes?

Comment s'étonner dès lors que ce petit moment de représentation mythologique si parfaitement réglé dans sa mise en scène (mouvement des personnages, mouvement de caméra, relation avec la musique) soit un des moments les plus intenses de **jubilation** pour les spectateurs (tout comme il est le grand moment de jubilation pour les personnages de la diégèse).

Dans cette scène culminent **Ri diégétiques** et **Ri filmiques**.

Jamais plus, dans le film, on ne retrouvera à la fois un tel bonheur d'expression joint à l'expression d'un tel bonheur.

Les références à la nouvelle de Maupassant

Un carton du générique désigne explicitement la nouvelle de Maupassant comme la source du film.

Notre intention n'est cependant pas de faire une analyse comparative des deux textes (82); nous requiert ici seulement l'examen de ce qui, à partir de cette référence, peut contribuer à fonder dans la

relation film - spectateur, un effet de **complicité culturelle**.

Reconnaissons-le d'emblée: le fonctionnement de cette référence est beaucoup plus improbable que celui des références que nous venons d'étudier: on peut avoir entendu parler de Roméo et Juliette, avoir une vague idée de la signification symbolique du rossignol (du cerisier, des balançoires), posséder le "scheme" du faune, sans avoir jamais lu la nouvelle de Maupassant.

Bien plus, lorsque cette référence fonctionne, c'est toujours avec un coefficient de subjectivité beaucoup plus fort que pour les autres références.

Dans le cas du rossignol, de Roméo et Juliette, du faune, il existe en effet une sorte de fond commun stéréotypé de significations, de sorte que les associations effectuées par chaque spectateur ne s'écartent guère les unes des autres (les connotations suscitées par ces signifiants sont fortement codées et se regroupent autour d'un même noyau sémantique).

Rien de tel ne peut se produire avec la nouvelle de Maupassant, car c'est à une **lecture** (avec tout ce que cela suppose de production idiolectale) qu'il est fait référence ici.

C'est dire que les quelques remarques qui suivent se fonderont sur **notre** lecture du texte de Maupassant et sur nos impressions personnelles (toujours moins personnelles qu'on ne le croit, cependant) à la vision du film de J. Renoir.

Notre sentiment premier est que l'on ne retrouve guère dans les personnages qui nous sont présentés sur l'écran, les personnages qui nous sont décrits dans la nouvelle.

Certes, les rôles sociaux mis en présence sont les mêmes (une famille de boutiquiers, deux canotiers), mais outre des différences importantes dans le physique même des personnages — cela est surtout sensible pour Henriette qui est présentée par Maupassant comme une "grande" fille, "large des hanches", à la "peau très brune" et aux "cheveux très noirs" (ed.cit., p.189) —, il y a surtout que les personnages du film

de J.Renoir (même les plus ridicules comme Monsieur Dufour et Anatole) n'ont pas cette espèce de **vulgarité** épaisse qui caractérise plus ou moins tous les personnages de la nouvelle de Maupassant (seule Henriette y échappe quelque peu).

Rappelons, pour mémoire, certaines descriptions:

Anatole est "le garçon aux cheveux jaunes" (p.185,188).))

Madame Dufour est le plus souvent désignée comme la "grosse", "l'énorme dame" (p.199,201...).

D'autres détails nous sont donnés:

"Elle respirait à peine, étranglée violemment par l'étreinte de son corset trop serré; et la pression de cette machine rejetait jusque dans son double menton la masse fluctuante de sa poitrine surabondante." (p.188).

"[...] ses formes secouées tremblotaient continuellement comme de la gelée sur un plat." (p.190).

Les canotiers:

"Ils avaient la face noircie par le soleil et la poitrine couverte seulement d'un mince maillot de coton blanc qui laissait passer leurs bras nus, robustes. [...]" (p.192).

"[...] [ils] posaient beaucoup pour la vigueur [...]; ils tapèrent violemment sur leur poitrine pour montrer quel son ça rendait." (p.194)

Ces différences expliquent peut être que la référence à la nouvelle nous semble s'imposer de façon fort peu évidente pour tout ce qui concerne l'espace des **Ro** — c'est, en effet, on s'en souvient, essentiellement à travers la peinture des personnages que sont véhiculées les **Ro**. Les seuls rapprochements que l'on pourrait éventuellement faire entre l'espace des **Ro** du film et le texte de la nouvelle concernent des thèmes: la bouffe, la pêche, le commerce, le mariage...; mais nous ne pensons pas que la façon dont ces thèmes sont traités

dans l'un et l'autre texte incite véritablement à effectuer ces rapprochements.

En revanche, le rapprochement avec la nouvelle nous paraît beaucoup plus probable pour l'espace des **Ri**: il nous semble que si un effet de **complicité culturelle** doit s'établir entre le film et la nouvelle, c'est à travers le thème du **Désir** que cela doit se faire.

Contentons-nous de quelques citations du texte de Maupassant pour mettre en évidence cette convergence fondamentale:

L'arrivée de la famille Dufour:

"M.Dufour, que la campagne émoustillait déjà, lui pinça vivement le mollet, puis, la prenant sous les bras, la déposa ..." (p.188)

Henriette sur la balançoire:

"C'était une belle fille de dix-huit à vingt ans; une de ces femmes dont la rencontre dans la rue vous fouette d'un désir subit, et vous laisse jusqu'à la nuit une inquiétude vague et un soulèvement des sens. [...] l'escarpolette peu à peu se lançait, montrant à chaque retour ses jambes fines jusqu'au genou, et jetant à la figure des deux hommes qui la regardaient en riant, l'air de ses jupes, plus capiteux que les vapeurs du vin." (p.189)

Les yoles:

"Elles reposaient côte à côte, pareilles à deux grandes filles minces, en leur longueur étroite et reluisante, et donnaient envie de filer sur l'eau par les belles soirées douces ou les claires matinées d'été, de raser les berges fleuries où des arbres entiers trempent leurs branches dans l'eau, où tremblote l'éternel frisson des roseaux et d'où s'envolent, comme des éclairs bleus, de rapides martins-pêcheurs." (p.191).

Mme Dufour et les gondoliers:

"[...] Mme Dufour, plus hardie, sollicitée par une curiosité

féminine qui était peut être du désir, les regardaient à tout moment, [...]" (p.193).

Henriette en yole avec Henri:

"Un besoin vague de jouissance, une fermentation du sang parcouraient sa chair excitée par les ardeurs de ce jour; et elle était aussi troublée dans ce tête-à-tête sur l'eau, au milieu de ce pays dépeuplé par l'incendie du ciel, avec ce jeune homme qui la trouvait belle, dont l'oeil lui baisait la peau, et dont le désir était pénétrant comme le soleil." (p.196)

Le rossignol: et la scène de la défloration:

"Elle [Henriette] écoutait l'oiseau, perdue dans une extase. Elle avait des désirs infinis de bonheur, des tendresses brusques qui la traversaient, des révélations de poésies surhumaines, et un tel amollissement des nerfs et du coeur, qu'elle pleurait sans savoir pourquoi. Le jeune homme la serrait contre lui maintenant [...].

La jeune fille pleurait toujours, pénétrée de sensations très douces, la peau chaude et piquée partout de chatouillements inconnus. La tête d'Henri était sur son épaule; et brusquement, il la baisa sur les lèvres. [...]. Alors affolée par un désir formidable, elle lui rendit son baiser en l'étreignant sur sa poitrine, et toute résistance tomba [...]" (p.199-200).

"Une ivresse envahissait l'oiseau, et sa voix s'accélérait peu à peu comme un incendie qui s'allume ou une passion qui grandit, semblait accompagner sous l'arbre un crépitement de baisers. Puis le délire de son gosier se déchaînait éperduement. Il avait des pâmoisons prolongées sur un trait, de grands spasmes mélodieux. [...] Il partait d'une course affolée, avec des jaillissements de gammes, des frémissements, des saccades, comme un chant d'amour furieux, suivi par des cris de triomphe.

Mais il se tut, écoutant sous lui un gémissement tellement profond qu'on l'eût pris pour l'adieu d'une âme.[...]" (p.200-1).

Les références aux peintures d'Auguste Renoir

Un autre effet de **complicité culturelle** peut naître de références aux peintures de Renoir père.

Sans vouloir entrer dans le détail d'une telle analyse (83), il nous semble, là encore, que seul l'espace des **Ri** est concerné par ces rapprochements: les balançoires (cf. L'escarpolette, 1876), les yoles (cf. Canotage à Argenteuil, 1873; Canotage à Chatou, 1879), la promenade en barque (Femmes en barques, 1869; Couple qui passe, 1870), l'auberge au bord de l'eau (c'est le titre d'une oeuvre d'A. Renoir, 1889-90), les amoureux (même remarque, 1875), autant de thèmes communs au film et aux peintures. G.P. Brunetta fait remarquer, à juste titre, que le rapprochement va parfois jusqu'à une similitude du cadrage et de la disposition des corps (ainsi la scène qui précède la défloration renvoie-t-elle de façon très précise aux Amoureux de 1875).



DEUX DEPLACEMENTS

Le rôle des déplacements dans le récit



Ro	espace	personnel	espace personnel
diégétique	thème	du personnage	thème du personnage
	et du	mouvement	et du mouvement
Ro	positionnement	du	positionnement du
filmiques	mode	du	mode du
	(lire	se voir)	(lire se voir)

DEUX DEPLACEMENTS

Le rôle des déplacements dans les textes narratifs est en général, on le sait, de manifester figurativement des opérations de transformation de contenu.

Nous voudrions montrer que le travail du film fait correspondre aux transformations de contenu ainsi manifestées, un mouvement de transformation homologue du positionnement du spectateur.

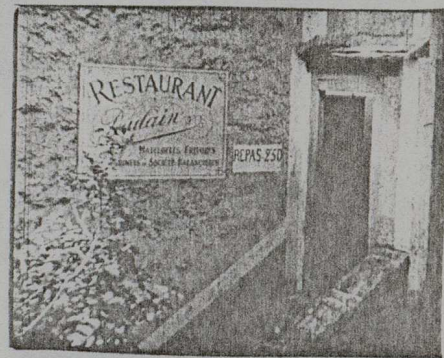
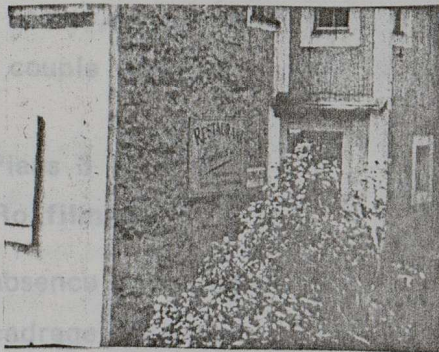
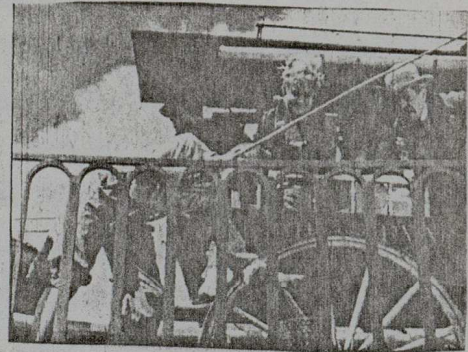
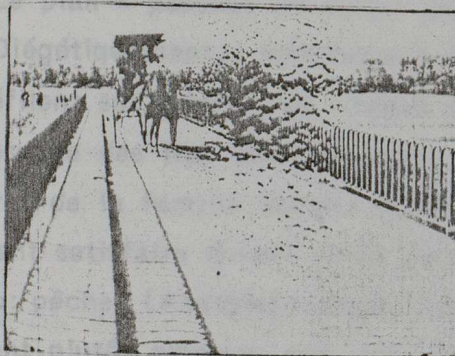
Le déplacement de Paris au restaurant Poulain

Du trajet qui conduit la famille Dufour de Paris au restaurant Poulain, le film ne nous montre que les derniers instants.

On peut voir dans cette représentation fortement elliptique l'indice de la faible valeur opératoire de ce déplacement au niveau de la transformation des contenus (les déplacements qui opèrent une véritable transformation de contenus sont décrits beaucoup plus complètement: la promenade en yole vers l'île du barrage de la fabrique, le retour sous l'orage).

Pour l'essentiel, en effet, la transformation opérée par ce déplacement s'effectue à l'intérieur de l'espace des **Ro**: passage de **Ro diégétiques** et **filmiques fortes** (cf. le dernier carton de la séquence d'ouverture) à des **Ro diégétiques** et **filmiques faibles** (plans 3 et 5):

	Dernier carton	plans 3 et 5
	Ro ++	Ro +
Ro diégétique	espace parisien thème du commerce et du mariage	espace campagnard thème de la pêche et de la bouffe
Ro filmiques	positionnement sur le mode du mauvais objet (lire vs voir)	positionnement sur le mode du comique et de la théâtralité



Mme Dufour: Y a d'l'ombre! On s'ra au frais!
 Henriette: Y a des balançoires! On va s'amuser!
 Anatole: Qu'est ce que nous allons prendre
 comme poisson!
 Mr. Dufour: J'crois, mes enfants, qu'on nous
 nous offrir un d'ces p'tits baltazars! vous
 m'en direz des nouvelles!
 Mme Dufour: Restaurant Poulain. Matelotes et
 fritures, cabinet de société, balançoires, repas
 2 fr.50. Le prix est raisonnable!

Le déplacement de Paris au restaurant Poulain.

Le plan 4 possède un statut particulier.

Diégétiquement, il manifeste à la fois des **Ro** et des **Ri**: tandis que défilent sur l'écran les images de présentation du restaurant Poulain (espace des **Ro**) dans son cadre de verdure (espace des **Ri**), les membres de la famille Dufour expriment (en voix off) les envies qu'ils comptent satisfaire durant cette partie de campagne: certaines sont des **Ro**: pêcher (Anatole), manger (Monsieur et Madame Dufour); d'autres semblent plutôt amorcer une inscription dans l'espace des **Ri**: se balancer (Henriette), profiter de l'ombre (Madame Dufour).

Filmiquement, ce plan est indiscutablement du côté des **Ri**; il s'oppose nettement, à tous les niveaux, aux plans qui l'entourent; en même temps, est introduit pour la première fois dans le film, le jeu sur le couple **voyeurs - objet de la vision**.

Plans 3 et 3

Ro filmique

absence de musique

cadrage statique

point de vue extérieur

théâtralité

présence de la famille

Dufour dans le champ

comique

Plan 4

Ri filmique

présence de musique

travelling (ancré sur la musique)

point de vue subjectif

identification au regard de la famille Dufour en calèche

famille Dufour hors champ

manifestée par le dialogue

Le plan 4 apparaît de la sorte comme un **accès** de **Ri** (comme l'on parle d'un "accès" de fièvre) dans un contexte de **Ro**.

Pendant une vingtaine de secondes, le spectateur se trouve branché sur l'axe du Désir. Ce bref changement de positionnement a une fonction **cataphorique**: elle laisse présager au spectateur que quelque chose ayant trait à la manifestation du Désir va se produire dans l'espace qui lui est présenté. Bien évidemment, le spectateur ne saurait avoir

La promenade en yoles

une conscience claire de cette annonce; de fait, il se trouve placé dans une position sensiblement homologue à celle de certains personnages de la diégèse: sensible à la rupture, il éprouve la poussée du Désir, sans savoir exactement ce qui se joue en lui.

La promenade en yoles

Ce déplacement conduit les personnages d'un espace où le Désir est constamment menacé par les **Ro** (les abords du restaurant Poulain) à l'espace de la réalisation des **Ri** (l'île du barrage de la fabrique).

Le film met en oeuvre une construction extrêmement intéressante pour faire ressentir au spectateur cette opération de transformation.

1er temps: plans 117-119.

Début de la promenade en yoles. Le travail du film positionne nettement le spectateur dans l'espace des **Ri filmiques** (notamment par la présence de la musique).

2ème temps: **Ri** et **Ro**, diégétiques et filmiques, sont réunis dans un même plan.

Plan 120: vue d'ensemble de la rivière, tirée de la berge.

Au premier plan, Anatole et Monsieur Dufour en train de pêcher (**Rod**); leurs attitudes suscitent le rire (**Rof**).

En arrière plan, Madame Dufour passe dans la yole de Rodolphe (**Rid**); la musique perpétue l'ancrage dans l'espace des **Rif**.

Les deux espaces — espace des **Ro**, espace des **Ri** — sont donc à la fois co-présents et clairement distingués (union disjonctive):

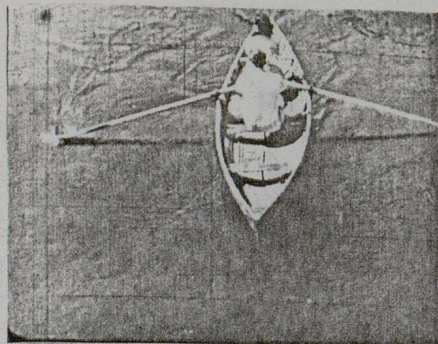
- au niveau diégétique, par le jeu sur la profondeur de champ:

premier plan vs arrière plan

Ro vs Ri

Plans 123 - 126.

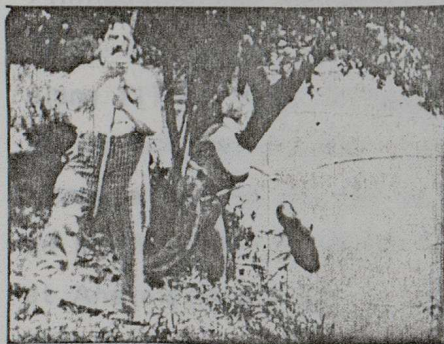
La promenade en yole...



Plans 117 - 119.



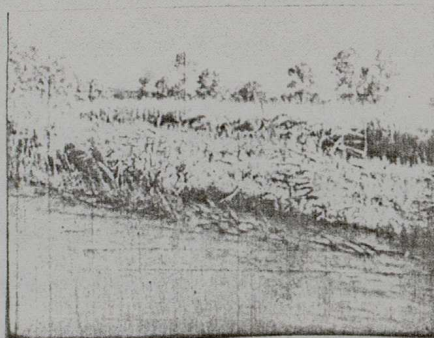
Plan 120.



Plan 121.



Plans 123 - 126.



La chanson est chantée par

GERMAINE MONTERO

- au niveau filmique, par un travail sur des codes différents:

Ro	Ri
travail sur les codes de l'expression corporelle	présence de la musique

Diégétiquement, le dialogue instaure entre les deux espaces une relation **dramatique** sur le mode du conflit et de la rupture:

Ro vs Ri

Mme Dufour (criant, avec des grands gestes):

"Monsieur Dufour, quand revient-on? Nous allons au barrage!"

Mr. Dufour (très en colère):

"Va où tu voudras, fais ce que tu voudras, mais tais-toi!"

Filmiquement, le spectateur se trouve brutalement contraint, après les instants de positionnement sur le mode des Ri des plans 117 et 119, à un double positionnement.

La rupture est d'autant plus forte que dans le plan 120, c'est l'espace des Ro qui est valorisé (la partie de pêche se déroule au premier plan, imposant le jeu comique de Monsieur Dufour et Anatole, tandis que la relation avec l'espace des Ri n'est maintenue que grâce à la musique).

3ème temps: Plan 121.

Le gag de la pêche du godillot.

Ici, la pression des Ro se fait encore plus insistante.

Désormais, dans le champ, il n'y a plus que les pêcheurs. Le cadrage met essentiellement en évidence Monsieur Dufour et sa prise ridicule (le ridicule est proportionnel à la prétention du personnage; il est encore renforcé par le souvenir de la première

image du film où l'on voyait un gosse prendre du poisson). Dans le contexte de la promenade en yole, tout empreint de douceur et de tendresse, ce gag choque à la fois par sa lourdeur (son côté "farce") et par son côté éculé; assurément, on ne s'attendait pas à une telle scène, dans un tel film, et surtout dans un tel moment filmique; alors que l'on s'apprêtait à se laisser couler tranquillement sur la pente de la sentimentalité; pour un peu, on en voudrait presque à l'auteur de venir gacher de la sorte notre plaisir par un mélange des genres inacceptable.

C'est dire que ce gag fonctionne non seulement comme une marque d'énonciation forte — trop forte: elle rompt le régime spectatorial de la séquence —, mais comme une marque d'énonciation négative (déceptive).

Cette scène "déplacée" nous oblige à un déplacement qui nous perturbe; du coup, le film lui-même, ou plus exactement ce qui, en lui, manifeste les **Ro** (= le gag du godillot) bascule du côté du **mauvais objet**.

Ainsi, le travail du film conduit-il le spectateur à adopter à l'égard de l'espace des **Ro filmiques** et **diégétiques** une attitude de **rejet** violent (nous avons pu le vérifier lors de diverses séances de travail sur le film avec des étudiants: le plus souvent on se demande pourquoi J. Renoir n'a pas coupé cette scène, qui apparaît comme une "faute de goût énorme"). Significativement, cette attitude de rejet intervient précisément au moment où ce mouvement de rejet se manifeste dans la diégèse; l'opération de négation diégétique (**non Rod**) se double d'une opération de négation filmique (**non Rof**).

Désormais, les **Ri** (diégétiques et filmiques) pourront s'épanouir sans problème.

4ème temps: l'épanouissement des **Ri** (plans 123-126); Henri et Henriette en yole.

Les plans qui suivent ce mouvement de négation font partie

de ceux où se manifestent avec le plus de force les **Ri** diégétiques et filmiques.

Tous les processus de mise en place du spectateur caractéristiques de cet espace sont présents ici: musique, cadrages serrés favorisant l'insistance sur les jeux de physionomie, douceur de l'éclairage...etc. Jamais l'homogénéisation de la relation film - spectateur n'avait atteint un tel degré: ancrage des dialogues et des mouvements de caméra sur la musique, inscription du couple voyeurs (Henri, Henriette) - objet de la vision (les berges de la rivière) dans un même mouvement de travelling — le passage d'un plan à l'autre s'effectue ainsi sans rupture à ce niveau (dans le déplacement 1, au contraire, la rupture était nette).

Tout glisse, tout coule, tout est lisse et doux comme une caresse — notre regard caresse les berges de la rivière, les regards d'Henri et d'Henriette sont eux-mêmes caressants, le film caresse notre regard....

Sur le dernier plan (en travelling subjectif), pour la première fois dans le film, une **voix** intervient dans la partition musicale; une voix féminine: celle de Germaine Montero murmurant la mélodie en bouche fermée; voix exempte de tout message, de toute parole, **pure** voix: voix maternelle, voix de l'imaginaire; voix pure flottant dans l'espace, trace immatérielle de la présence d'un corps:

"Ce que la voix, dans le déploiement du chant manifeste, c'est la vie même à l'oeuvre, le souffle d'un corps enfin devenu perceptible, quelque chose comme l'être du corps rendu à son anonymat premier et débusqué de la cachette où il se terrait."

Nous voilà donc placé dans une relation de corps à corps avec le film; bien plus, la voix nous **incorpore** au film, nous ne faisons plus qu'un avec lui: **Ri filmique**:

"Toute voix dévore celui qui l'écoute." (84).

La défloration d'Henriette.

LA DEFLORATION D'HENRIETTE ET LE RETOUR SOUS L'ORAGE

Diégétiquement parlant, la scène de la défloration d'Henriette est le seul moment dans le film où se réalise la **conjonction des contraires: Ro + Ri** ; Henriette y est à la fois forcée (Objet d'une **Ro**) et Sujet du Désir (**Ri**).

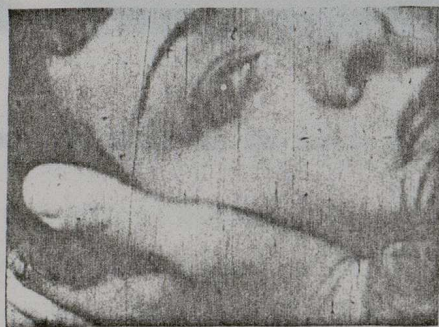
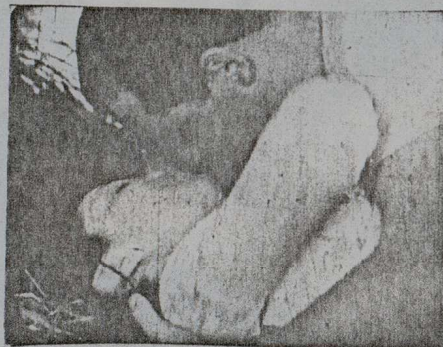
C'est aussi le seul moment où un personnage de la fiction adresse un regard **direct** au **spectateur**: un regard qui croise sans détour celui du spectateur (= regard à la caméra) et un regard qui ne s'adresse qu'au seul spectateur (nul personnage de la diégèse ne peut en être le Destinataire).

Le Plan 156:

Henriette vient de céder au Désir et de rendre son étreinte à Henri. Fugitivement, le film nous donne à voir, en gros plan, mais l'image elle-même est un peu floue, les bouches réunies des deux amants. Puis le visage d'Henriette se tourne lentement vers le devant du cadre; dans le mouvement, il se rapproche de la caméra, pénétrant ainsi dans l'espace net du champ. Jamais, jusque-là, un visage ne nous avait été offert en aussi gros plan: image d'un corps morcelé; agression contre l'homogénéité du tissu filmique.

L'oeil surtout attire notre regard. Mais qui peut-il bien regarder de la sorte? Hormis Henriette, il n'y a pas d'autre personnage qu'Henri dans l'espace concerné, et nous savons qu'Henri se trouve dans l'espace hors-champ, en haut à droite; ce n'est donc pas à lui que peut être destiné ce regard frontal; il est même tout à fait évident que ce regard se détourne de celui d'Henri, qu'il cherche à l'éviter, à le fuir, qu'il se dirige vers un espace où il n'y a personne. Or filmiquement, cet espace n'est autre que celui de la salle de cinéma, **notre** espace: c'est **nous**, et nous seuls, que cet oeil fixe avec insistance.

La défloration d'Henriette.



Plan 156.

Il convient de bien comprendre le rôle de l'œil du spectateur.
 Pendant quelques instants, entre l'œil du spectateur et l'œil du
 du spectateur, entre le spectateur et le spectacle, se crée
 un "échange". Mais on ne peut pas dire que l'œil du spectateur
 de l'autre champ, nous ramène à l'œil du spectateur.
 à l'œil du spectateur, nous ramène à l'œil du spectateur.
 notre moi spectatorial.

La conjonction des contraires:

Ro + Ri.



Plan 156.



un véritable viol de notre moi spectatorial...

Moment de jouissance par cet échange de l'œil.

"Texte de plaisir, cet échange de l'œil."

Il convient de bien comprendre ce qui se joue dans ce regard. Pendant quelques instants, entre l'espace de la fiction et l'espace du spectateur, entre le spectateur et un personnage de la fiction, un "**échange**" de regards se produit: manifestation exemplaire de **Ri filmique**. Mais en même temps, ce regard dardé dans notre oeil déchire l'invisible membrane qui nous protégeait des menaces de l'**autre champ**; il nous renvoie à notre oeil, à l'oeil du projecteur, à l'oeil de la caméra, opérant de la sorte un véritable **viol** de notre **moi spectatorial**: **Ro filmique**.

Ce double positionnement, ne doit pas être confondu avec l'**union disjonctive** repérée dans certains autres passages du film; ici, il n'existe pas d'opérateur de disjonction: c'est dans le **même** mouvement (la croisée des regards) que le spectateur se trouve positionné sur le modes des **Ro et des Ri (Ro + Ri)**.

A la conjonction des contraires **diégétiques** correspond ainsi une conjonction des contraires **filmiques**: le film fait violence à son spectateur, il le déloge brutalement de sa position confortable de spectateur-voyeur; mais il suscite également un investissement scopique particulièrement intense; largement ouvert, comme une vulve — le cadrage vertical renforce encore cet effet — l'oeil s'offre à la pénétration du regard du spectateur:

"Il semble [...] impossible au sujet de l'oeil de prononcer un autre mot que séduction, rien n'étant plus attrayant dans le corps des animaux et des hommes. Mais la séduction extrême est probablement à la limite de l'horreur. A cet égard, l'oeil pourrait être rapproché du tranchant, dont l'aspect provoque également des réactions aiguës et contradictoires." G. Bataille (85).

Moment de **jouissance**, plus que moment de plaisir:

"Texte de plaisir, celui qui contente, emplit, donne de

l'euphorie; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture. Texte de jouissance: celui qui met en état de perte, celui qui déconforte [...], [qui] fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage." R.Barthes (86).

Dans un film comme une Partie de campagne, une telle relation film-spectateur n'est possible que parce qu'elle coïncide avec une relation analogue dans la diégèse (parce qu'elle est diégétiquement motivée). Même dans ces conditions, elle ne saurait se prolonger sans mettre en péril le fonctionnement de la fiction (l'interdit sur le regard direct est l'interdit majeur du film de fiction); aussi, le moment où s'effectue le croisement des regards est-il en lui-même extrêmement bref environ trois secondes à la fin du plan 156).

Le **fondus enchaîné** qui relie le plan 156 au plan 157 vient encore mordre sur ce court laps de temps.

F.Vanoye l'analyse comme une ellipse: "ellipse de l'étreinte" (87); mais s'il est exact que la figure du fondus enchaîné a souvent cette valeur, il suffit de regarder attentivement le film pour s'apercevoir que cette explication ne peut être ici acceptée: d'une part, parce qu'au niveau diégétique les plans 156-157 s'enchaînent parfaitement sans qu'il soit nécessaire de recourir à une ellipse temporelle; d'autre part, parce que l'étreinte a déjà eu lieu lorsque survient le fondus enchaîné.

De fait, ce fondus enchaîné est un **opérateur de positionnement du spectateur**, et non l'indice d'un moment diégétique manquant.

A ce niveau, il nous semble assurer une quadruple fonction:

- a) En tant que surimpression/condensation de deux images, il traduit la violence de la jouissance (d'Henriette/du spectateur); pendant quelques instants, la représentation vacille, la perception

se brouille, le primaire fait irruption dans le secondaire (88).

b) En tant que signe de démarcation, il marque à la fois la clôture du syntagme défloration et la fin du "coït" scopique entre le spectateur et le film.

c) En tant que processus de liaison, il assure la transition entre deux modes de positionnement du spectateur; en effet, si diégétiquement parlant, un raccord **cut** entre les plans 156-157 ne posait aucun problème, filmiquement (= dans la relation film-spectateur) il était impensable, sous peine de provoquer chez le spectateur un effet de rupture intolérable, de raccorder brutalement le regard direct du plan 156 au point de vue extérieur du plan 157. Après le moment de tension extrême de la fin du plan 156, le fondu enchaîné permet au spectateur de se ressaisir; il le fait revenir en douceur au régime "normal" de vision.

d) Enfin, le fondu enchaîné mime filmiquement ce moment de **rencontre-séparation** qu'aura été pour Henriette et Henri cette relation amoureuse sans lendemain:

Le plan "[Le fondu-enchaîné] en son aspect condensatoire est une figure mourante, d'emblée mourante [...]. Si la condensation se trouve ébauchée, c'est par le biais de son extinction progressive. [...]. C'est comme deux boules de billard qui ne peuvent se rencontrer qu'en se chassant: se **dérencontrer**." (89).

Le fondu-enchaîné traduit dans la relation film-spectateur, la **dé-rencontre** d'Henriette et d'Henri: c'est une liaison en train de se défaire.

L'arrivée de l'orage et le retour sous l'orage.



Le plan 157:



Le plan 157 nous fait assister à la fin

de cette opération de **dé-rencontre**:

après s'être entre-regardés, Henri et

Henriette se détournent l'un de l'autre.

Le plan est fortement **statique**: frappés d'immobilité, Henri et Henriette y composent une sorte de **tableau vivant**.

La pose est fortement théâtralisée; la disposition pyramidale des corps évoque celle d'un groupe sculptural, comme si les deux personnages avaient soudain été statufiés, pétrifiés...

corps de chair devenus corps de pierre,

corps froids, corps morts,

corps-décor...

Effet de figement, de **distance: relation d'Objet**.

"la sculpture est observation des hommes comme choses" disait Alain (90)...

L'arrivée de l'orage...

L'arrivée de l'orage et le retour sous l'orage.

Les plans qui suivent (**plans 158-170**) — plans de décor décrivant l'arrivée de l'orage, puis l'orage lui-même — parachèvent ce mouvement de **débrayage** de l'identification aux personnages. Les différents éléments naturels que le premier plan iconique du film nous avait donné à voir simultanément (par le jeu des reflets) sont ici présentés successivement.

Après le corps d'Henriette, c'est l'espace du film, le décor, qui se trouve de la sorte morcelé.

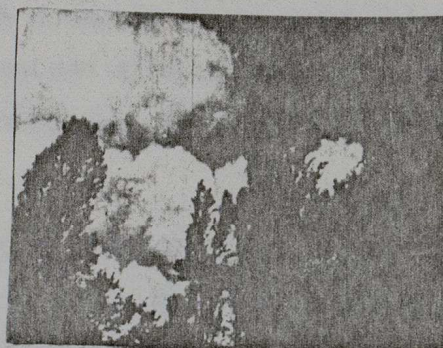
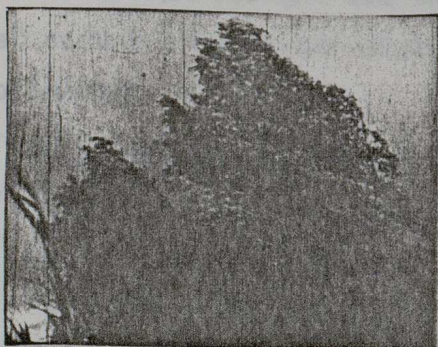
Bien plus, chacun de ces plans manifeste une agression contre les éléments représentés de l'espace euphorique: les herbes et les arbustes sont furieusement agités par les rafales de vent; de gros nuages envahissent le ciel; une pluie torrentielle crève la surface de l'eau d'une multitude de petits cratères.

Le travail du film répercute cette agression dans la relation film-spectateur.

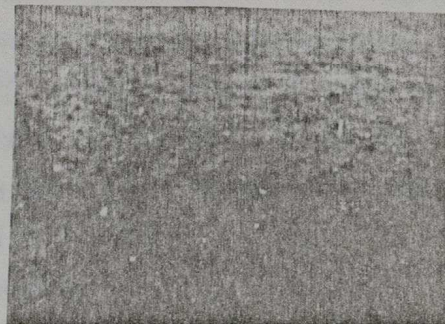
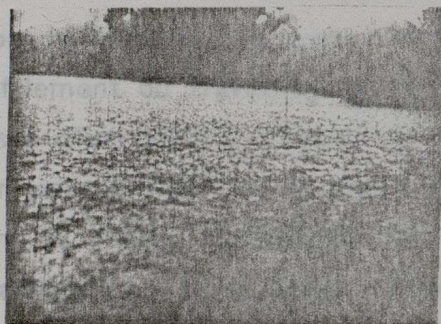
L'arrivée de l'orage (plans **158-165**) est traitée en une série de plans assez brefs dont les cadrages fixes font ressortir les mouvements désordonnés qui secouent l'espace de la diégèse. La tonalité sombre de l'éclairage, la radicalité des contre-jours, accentuent encore la brutalité de ces images. Dressées vers le ciel comme des piques, les herbes strient de noir la surface de l'écran. Lignes brisées (les silhouettes des arbres), taches mouvantes (les feuillages), masses inquiétantes (les nuages)..., la représentation vacille devant ce conflit primaire du noir et du blanc.

J. Kristeva a proposé de dénommer "traces lektoniques" cet "ex-cédent de traces visuelles" agissant sur le spectateur par delà le

L'arrivée de l'orage....



et le retour sous l'orage.



réfèrent (91), et souligné que leur effet était maximal lorsqu'il y avait, comme c'est le cas ici, coïncidence entre le représenté et le représentant:

"Le frayinge présymbolique, qui est la marque de l'agressivité et/ou de l'angoisse suscitée par le contrat désirant avec lequel'un d'autre, se dépose [...] de la manière la plus archaïque, et donc la plus prégnante, dans ce chiffrage qui est pour le visible, le **rythme** de l'espace et de la couleur, pour servir, dès ce niveau-là, à inciter et à consumer l'agressivité et/ou l'angoisse du spectateur. Pourtant, cet effet s'obtient, sans doute de façon maximale, lorsque l'image elle-même signifie cette agressivité." (92).

Le **déplacement sous l'orage** (plans 167-170) qui marque le retour de l'île (espace des **Ri**) à l'espace des **Ro** (Paris), porte à son paroxysme ce déferlement d'agressivité visuelle.

Ici, pas d'alternance voyeurs - objet de la vision comme dans les autres déplacements (l'arrivée de la famille Dufour vers le restaurant Poulain, la promenade en yole). Ce que le film nous jette en pleine figure, en un travelling bougé, instable, irrégulier, étrangement rapide (trop rapide pour que le mouvement puisse renvoyer avec vraisemblance au déplacement de la yole), en une vision déformée par l'utilisation du grand angulaire (amplification des lignes de fuite, accélération de la vitesse du déplacement), c'est le bouillonnement de l'eau de la rivière (une eau d'encre, opaque, sans reflet) sous l'agression de la pluie. Eclatement des gouttes, giclées, remous, écoulement, défilement du travelling sur tout cela; "l'énergie circule à toute vitesse d'un point à l'autre" de la surface de l'écran. "[...] en interdisant à l'oeil de se poser nulle part, d'investir serait ce un instant sa charge fantasmagorique ici ou là." (93).

Transgression de la **bonne forme**: provocation.

Le premier plan iconique du film (cf. notre analyse de la séquence

d'ouverture) nous donnait à entendre le **"bruissement"** de la **machine fictionnelle** qui se **mettait en route**. Dans les trois plans en travelling de retour sous l'orage (qui ne peuvent manquer de nous renvoyer au premier plan d'eau qui coule de la séquence d'ouverture), c'est au contraire le **"bruit"**, le **"fracas"** ("fracas": "ajoute à l'idée de bruit celle de quelque chose qui se brise ou qui menace de se briser", R. Bailly, Dictionnaire des synonymes, Larousse) de la machine fictionnelle qui **"s'emballe"** qui nous est donné à entendre.

Emportées par les orages de la vie, deux vies se brisent (cf. Henri: "une vie brisée, gachée"): **Rod**.

Emporté dans le chaos scopique, le spectateur effrayé sent se briser en lui le miroir filmique: **Rof**.

La menace de la mort fait ainsi son entrée dans l'espace diégétique et filmique du film.

Le **fendu au noir** qui clôt cette séquence est le signe de cette mort diégétique (le mariage d'Henriette et d'Anatole signe la mort d'Henriette comme Sujet du Désir) et filmique (moment de non perception).

"Le miroir de Narcisse [le film] ne reflète pas qu'un corps harmonieux. Il montre aussi le visage de la mort." (94).

LA DERNIERE SEQUENCE : UNE SECONDE PARTIE DE CAMPAGNE

Il nous faut maintenant revenir sur le segment par lequel nous avons commencé l'analyse des relations intra-diégétiques: la dernière séquence du film.

Nettement séparée du corps du récit (= de la partie de campagne) par un fondu au noir et par un carton qui souligne explicitement l'écoulement du temps ("Des années ont passé..."), cette dernière séquence se caractérise tout d'abord par des absences: la grand-mère, Monsieur et Madame Dufour, Rodolphe.

C'est que pour tous ces personnages, la partie de campagne n'a été qu'un intermède sans conséquence; vraisemblablement, pour eux, tout a dû recommencer comme avant: la grand-mère a dû retourner à sa solitude (un instant allégée par la compagnie du chat), Monsieur Dufour à son commerce, et Juliette, n'en doutons pas, est redevenue une Madame Dufour "bien convenable" (en attendant la prochaine partie de campagne); quant à Rodolphe, nous pouvons lui faire confiance, les compagnes d'un jour ne doivent pas lui manquer... Assurément, on ne saurait tirer de ces situations un développement narratif digne de clore le film.

En revanche, la rencontre avec Henri a marqué un tournant décisif dans l'existence d'Henriette, et puisque, comme prévu (celà était "écrit"), Henriette a épousé Anatole, c'est logiquement autour de ces trois personnages que le film doit se conclure.

D'une certaine façon, cette conclusion ne nous apprend rien que nous ne sachions déjà (95), mais c'est une chose que de connaître l'enchaînement des événements, et une autre que d'être amené à ressentir ce que ceux-ci impliquent véritablement pour les personnages qui les vivent.

Diégétiquement parlant, ce dernier segment apparaît comme une seconde partie de campagne: la partie de campagne d'Anatole

et d'Henriette dans l'île du barrage de la fabrique.

En ce qui concerne les relations manifestées, il se laisse décrire comme l'**envahissement de l'espace des Ri par les Ro**.

Tout le travail du film vise à nous rendre sensible cet envahissement.

La présence insistante de la musique tout au long du segment est un élément essentiel de ce dispositif: incitation permanente à se brancher sur une **Ri filmique** (voix du Désir), rappel des événements passés (voix du souvenir), elle permet par contraste de mieux faire éclater tout ce qui sépare cette seconde partie de campagne de la première.

Trois modes de relation film - spectateur correspondant aux trois grands mouvements diégétiques du segment peuvent être distingués.

Le déplacement d'Henri en yole et la découverte d'Anatole et Henriette dans l'île du barrage de la fabrique

Dès le premier plan du segment (plan 171) nous sentons bien que rien n'est plus comme avant dans l'espace des **Ri**.

Le point de vue qui nous en est donné est si inhabituel que nous hésitons même quelque peu avant de reconnaître la rivière, le restaurant Poulain, son embarcadère, ses balançoires et Henri sur sa yole (Henri lui-même a changé: il porte désormais un pull noir, ce qui ne facilite guère l'identification). Non seulement, il s'agit d'un plan d'ensemble beaucoup plus éloigné que tous ceux qui nous ont été donnés à voir jusque-là (c'est la première fois que nous voyons le restaurant Poulain dans son site) — **effet de distance** — , mais ce plan est tiré depuis la rivière — significativement, les deux seuls autres plans tirés de ce point de vue (quoiqu'avec un cadrage beaucoup plus rapproché) étaient des plans nettement marqués comme **Ro** (la scène d'Anatole et Monsieur Dufour au bord de l'eau: plans 54-55: présentation de l'espace

Une seconde partie de campagne...



Plan 171.



Plan 172.

sous l'eau).

Le raccord avec le plan 172 va encore accentuer notre malaise.

Tiré du bord de l'eau, mais cette fois-ci du côté du restaurant Poulain, le plan 172 nous montre, en effet, la yole d'Henri en train de traverser l'écran de droite à gauche, alors que dans le plan précédent elle se déplaçait de gauche à droite.

Cet effet d'**aller-retour** (ou de volte face) produit par la violation de la "règle" des 180°, ne peut que contribuer à nous **désorienter** un peu plus.

Les plans suivants sont enchaînés normalement (illusion de continuité: déplacement de la yole dans la même direction relative par rapport à la caméra — plans 172-73-74, raccords de mouvements — plans 174-75-76), mais ils se caractérisent:

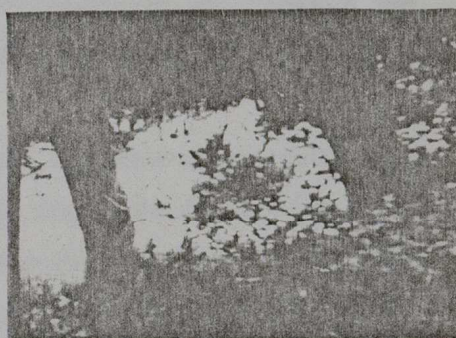
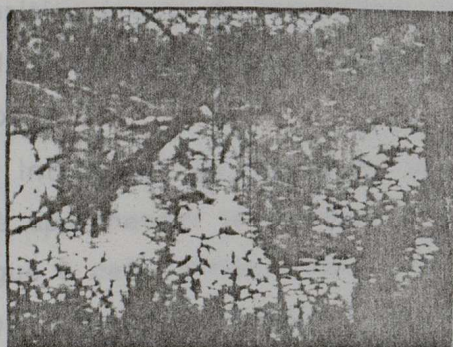
- d'une part, par une relation scalaire relativement éloignée (ce sont des plans de $\frac{1}{2}$ ensemble),
- d'autre part, et surtout, par un point de vue résolument **latéral** par rapport au déplacement de la yole (et donc d'Henri).

On ne saurait trouver traitement filmique plus opposé à celui du premier déplacement en yole (la promenade en yole: lorsqu'Henri emmenait Henriette vers l'île du barrage de la fabrique) auquel on ne peut toutefois s'empêcher de penser: ici, tout est fait pour nous maintenir **extérieur au** représenté.

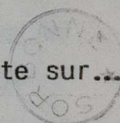
Les **Ro filmiques** culminent au moment où Henri va découvrir Henriette et Anatole dans l'herbe, précisément à l'endroit (le "cabinnet particulier") où avait eu lieu la scène de la défloration — la disposition des personnages évoque encore une autre scène: celle entre Juliette et Monsieur Dufour après le déjeuner sur l'herbe; Anatole dort profondément; Henriette est assise à côté de lui. La violence du traitement filmique traduit la violence de la découverte.



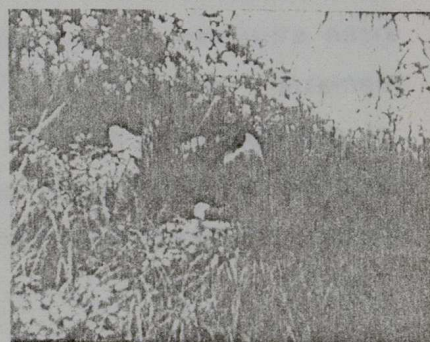
soudain, la caméra qui accompagnait Henri dans sa marche, abandonne le personnage pour balayer le décor...



le mouvement s'arrête sur...



Anatole et Henriette dans le "cabinet particulier" d'Henri...



Soudain, la caméra qui accompagnait Henri dans sa marche, abandonne le personnage (rupture de l'identification secondaire) pour effectuer un travelling-panoramique extrêmement rapide dans son mouvement, mais durant quand même un certain temps, sur l'espace qui sépare Henri du couple Henriette-Anatole.

Rien à voir avec un mouvement subjectif: le déplacement de la caméra est nettement transversal par rapport à la direction du regard d'Henri. Il s'agit plutôt d'un **balayage** latéral, presque d'un **filage**: brouillage de la vision; "perte de (re)connaissance" (96); décrochage, déliaison, coupure, déchirure du tissu filmique, agression contre le regard du spectateur — le film se fait **mauvais objet**.

Il est maintenant possible de résumer le travail filmique de ce premier mouvement: il consiste à nous contraindre à regarder l'espace des **Ri** (la rivière, l'île, le cabinet particulier) à travers un positionnement de spectateur caractéristique de l'espace des **Ro**: distance, désorientation, rupture, constitution du film en mauvais objet.

Il est intéressant de remarquer que ce traitement qui nous conduit à appréhender le représenté avec une disposition d'esprit homologue à celle d'Henri (lui aussi regarde l'espace des **Ri** avec un positionnement de **Ro**) est en fait l'inverse de ce que l'on appelle habituellement la "caméra subjective" (ou "semi-subjective"): la relation spectateur - personnage ne s'effectue pas ici par une identification au **point de vue** du personnage (= par une identification à la vision "réelle" que le personnage est censé avoir du représenté, son axe de vision) — au contraire notre extériorité de spectateur est toujours maintenue très clairement — mais par une identification à la **relation psychique** que le personnage entretient avec l'espace qui l'environne (on peut aussi considérer cette relation comme une autre forme de "caméra subjective").

La rencontre entre Henri et Henriette

Jamais jusque-là le conflit **Ri vs Ro** n'avait été exprimé avec autant de force; jamais il n'avait revêtu une telle intensité dramatique: c'est que cette nouvelle rencontre témoigne à la fois de la permanence du Désir qui anime les deux personnages et de sa définitive frustration.

Désormais, toute tentative de **Ri** ne pourra que conduire à la production d'une **Ro** (à la prise de conscience du fait que la séparation est définitive).

Plus qu'au traitement filmique lui-même — champ-contre-champ avec insistance sur l'échange des regards — c'est à un élément de décor qu'il revient de manifester, dans la relation film-spectateur, cette transformation d'une relation d'**union** en une relation de **disjonction**: une **branche** dont la forme évoque étrangement ces deux opérateurs du Désir qu'étaient dans la première partie de campagne les **balançoires** (L'Avant-scène parle de "branche-balançoire" (97)) et la **fenêtre** — cf. la séquence "Voyage au centre du Désir" — sépare le couple d'amants.

Ainsi, un **même signe** désigne-t-il à la fois le **Désir** et son **interdiction**.



Son fonctionnement mérite que l'on s'y attarde quelque peu: ce signe repose, en effet, sur l'établissement d'une complicité forte entre le film et son spectateur — **Ri filmique** — , mais en même temps, cette belle trouvaille de J. Renoir (car c'en est une: il n'y a rien de tel chez Maupassant) est un peu trop "appuyée" pour s'engloutir totalement dans la diégèse; ce signe nous fait un peu trop signe pour ne pas être ressenti comme l'intrusion d'un élément de **discours** dans l'histoire qui nous est donnée à voir: **Ro filmique**.

Dans sa relation au spectateur, la branche-fenêtre-balançoire fonctionne donc sur le même mode conflictuel que dans la diégèse: dans les deux cas, elle fait s'affronter en un même mouvement **Ro** et **Ri**, et l'affrontement se termine au bénéfice des **Ro**.

Dans la diégèse, elle interdit ce qu'elle désigne (le Désir).

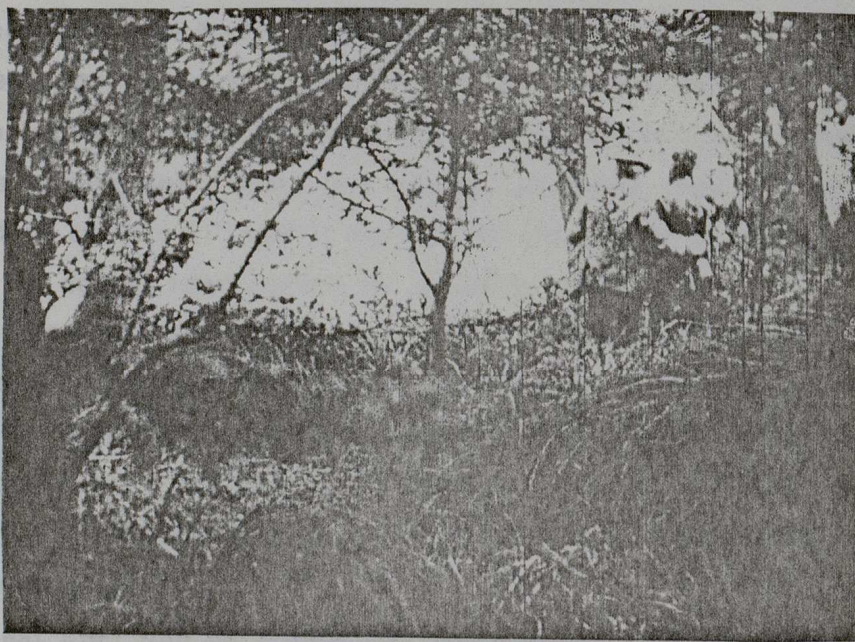
Dans la relation film - spectateur, elle détruit ce qu'elle produit: la complicité.

Trait d'union, barrière, elle est l'image même de la **censure**:

"dialectique de deux opérations confondues et contraires" (98).



Le départ d'Henriette et d'Anatole sous les yeux d'Henri.



Filmiquement, ce passage met en oeuvre un dispositif qui par certains aspects ne peut manquer de rappeler le premier plan de la séquence des balançoires (plan 11): identification au regard d'un personnage (ici, Henri); structuration de l'espace rappelant la structuration de la salle de projection: devant Henri (notre tenant-lieu dans la diégèse) s'ouvre une trouée lumineuse dans un cadre de verdure sombre (l'écran); dans cette trouée, des personnages sont mis en scène: réactivation de la scène primitive.

Ce rapprochement avec le plan 11 ne fait que rendre plus sensible ce qui a changé depuis lors: à la place d'Henriette et de Juliette sur les balançoires, c'est un couple constitué qui se donne à voir; et quel couple! Anatole, le grotesque, le clown, le minable, devenu le mari, le maître, le tyran; et Henriette, l'objet désiré, devenue l'esclave d'Anatole.

On est bien loin de l'euphorie scopique qui anime le plan 11 et plus généralement toute la séquence des balançoires: ici, c'est la composante sado-masochiste de la scène primitive qui se trouve réactivée.

Voir une Ro à travers une Ri, tel est désormais le sort d'Henri, et celui du spectateur qui s'identifie avec lui.

Par rapport au système de fonctionnement de la première partie de campagne, cette deuxième partie de campagne opère une **perversion radicale**.

Alors que dans la première partie de campagne, le travail du film

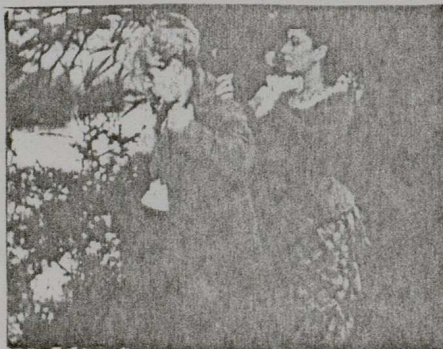
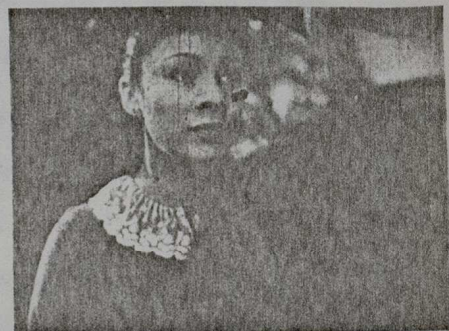
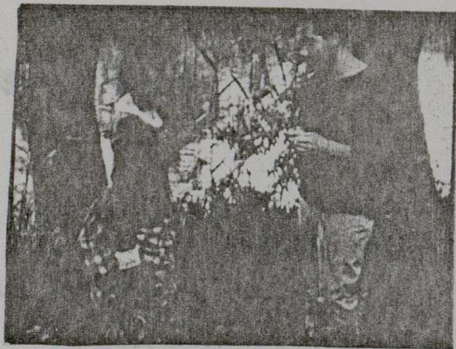
s'attachait toujours à faire correspondre très soigneusement relations **diégétiques** et relations **filmiques** (à une **Rod** correspondait un traitement en **Rof**, et à une **Rid**, un traitement en **Rif**) ce dernier segment joue entièrement sur l'**inversion de ces relations**. Après avoir contraint le spectateur à **voir l'espace des Ri à travers une Ro** (premier mouvement), puis à **substituer une Ro à une Ri** (deuxième mouvement), il finit par l'amener à **voir une Ro à travers une Ri**.

On notera, toutefois, que cette perversion dans le système des relations diégèse - spectateur est elle-même justifiée par une perversion du système des relations intra-diégétiques: elle ne fait que traduire filmiquement (= dans la relation film - spectateur) l'envahissement de l'espace des **Ri** par les **Ro**.

Ainsi est préservé la cohérence du système filmique dans son ensemble:

"le film narratif-représentatif ne peut admettre de décharge d'énergie, de dépense, de désordre, de trouble, que si toutes ces ruptures du code prennent un sens, **valent** par rapport à une économie globale de la narration et de la représentation." (99).

la perversion de l'espace des Ri...



LA MISE EN PHASE

Il est maintenant possible de résumer ce qui nous paraît être l'acquis majeur de cette analyse.

A tous les grands moments de l'histoire racontée, le travail du film produit un **positionnement** du spectateur **homologue** aux **relations** qui se manifestent dans la **diégèse**.

Un **même système** structure donc à la fois les relations **diégétiques** et les relations qui s'instaurent entre le film et son spectateur: les relations **filmiques**.

Notre hypothèse est que cette **relation de relations** qui assure à chaque instant l'**homogénéisation** du positionnement du spectateur et de la dynamique narrative qui se manifeste dans la diégèse (qui fait "**vibrer**" le spectateur au rythme des événements de la diégèse), constitue une des caractéristiques majeures du fonctionnement du **film de fiction** dans le cadre de l'**institution cinématographique dominante**.

C'est cette relation — l'un des opérateurs de l'**effet fiction** — que nous proposons de dénommer: la **mise en phase**.

NOTES

1. Ch.Metz, "Histoire/Discours.Note sur deux voyeurismes.", in Le Signifiant imaginaire, ed.cit., p.114.

2. Il existe, d'ailleurs fort peu d'analyses de ce type; pour s'en convaincre, on pourra consulter notre bibliographie analytique: Dix années d'analyses..., ed.cit..

3. cf.R.Bellour, L'analyse du film, ed.cit., p.21.

4. La stratification ternaire que nous proposons peut paraître très proche de la distinction effectuée par Odile Larere entre **axe manifeste**, **axe profond**, et **axe énergétique** (O.Larere, De l'imaginaire au cinéma, Albatros, 1980); elle s'en différencie, cependant assez nettement.

Examinons rapidement la définition de chacun de ces axes:

- **l'axe manifeste** "est constitué par toutes les informations précises données par les images et la bande-son" (Id.Ibid., p.21); il est bien certain que ces informations rentrent dans notre premier niveau;
- **l'axe profond** vise à prendre en charge le "travail cinématographique"; en ce sens, il correspond à notre deuxième niveau, mais il ne retient qu'une partie de la fonction que nous lui avons assignée: la production de significations; O.Larere précise, en effet, que cet axe a pour rôle de mettre en évidence les "significations latentes" véhiculées par les "interprétants", "tout ce que suggère de sens", le travail de "mise en scène" (Id.Ibid., p.22-23);
- enfin, **l'axe énergétique** lui-même voit son fonctionnement rabattu sur la diégèse: "l'organisation dynamique" des forces nous est décrit comme ce qui rend possible l' "évolution des situations" (Id.Ibid., P.23).

Il n'existe donc rien, dans le modèle théorique d'O.Larere, qui permette de rendre compte des processus de positionnement du spectateur (rien qui soit équivalent à notre troisième niveau, et à l'une des fonctions que nous avons reconnue au niveau du fonctionnement signifiant: la production d'affects).

5. R.Bellour, L'analyse du film, ed.cit., p.243.

6. J.F.Lyotard, Discours, Figure, Klincksieck, 1974, p.14. (Lyotard fait ici référence à une remarque de Paul Klee: "Klee disait...").
7. Les films expérimentaux qui jouent sur cet effet de réduction sémantique du représenté sont nombreux; à titre d'exemple, citons les films de Baillie composés d'un seul plan fixe (Still life, All my life), les essais télévisuels de J.Ott (entre autre, Le Lac qui joue précisément sur un plan fixe d'eau)...etc.
8. Bachelard cité par J.F.Lyotard, "L'eau prend le ciel. Proposition de collage pour figurer le désir bachelardien.", in Des dispositifs pulsionnels, UGE, 10/18, p.157.
9. J.F.Lyotard, "L'a-cinéma", in Des dispositifs..., ed.cit., p.54.
10. J.F.Lyotard, "L'eau prend...", ed.cit., p.163.
11. R.Barthes, "Le bruissement de la langue", in Vers une esthétique sans entrave, Mélanges Mikel Dufrenne, UGE, 10/18, p.241.
12. M.Vernet, "Clignotements du noir-et-blanc", in Théorie du film (Etudes sous la direction de J.Aumont et de J.L.Leutrat), Albatros, 1980, p.228.
13. Id. Ibid., p.230.
14. J.F.Lyotard, "L'eau prend...", ed.cit., p.163. (Lyotard cite Bachelard).
15. "Segmenter le temps même d'un point A à un point B est déjà le placer sur un axe temporel, le rendre discret, et sans doute le rendre virtuellement narratif", Eric de Kuyper, "Le mauvais genre", in Ça, N°19, p.34.
16. Tout texte à lire est aussi un texte à voir (sur ce point, cf. par exemple la deuxième partie du N°spécial de The Canadian Journal of Research in Semiotics, Printemps-Automne 1979: "Du texte comme image"); de même, il ya du lisible dans le visible (cf. Ch.Metz, "Le Perçu et le Nommé", ed.cit.).
17. L'expression est de Ch.Metz.
18. L'histoire du cinéma témoigne à sa manière du conflit entre ces deux modalités perceptives; cf. toutes les réflexions sur le problème des intertitres; certains théoriciens vont même jusqu'à demander la suppression des cartons de générique (J.R.Debrix et R.Stephenson, The Cinema as Art, Penguin Books, 1973, p.184)!
19. C'est cet effet de maîtrise qui rend les cartons si précieux dans les films didactiques.

20. Cette opposition résume toutes les autres.
21. A.Gardies, "Genèse, générique, générateurs", in Voir, entendre, Revue d'Esthétique, 1976/4, 10/18, p.86.
22. Id.Ibid., p.86.
23. Ch.Metz, "Le signifiant imaginaire", in Communications N°23, p.51.
24. Dans Voyage à Purilia, Elmer Rice s'est amusé à souligner ces incohérences. L'ouvrage raconte l'aventure de deux pilotes abordant sur une planète qui n'est autre que le monde du cinéma; après avoir cru un certain temps que Purilia n'était qu'une "variante" de la planète Terre, les deux hommes vont de surprise en surprise: devant eux, le visage d'une femme acquiert soudain des proportions gigantesques, puis d'étranges vibrations remplissent l'air (la musique), tandis que s'élève une "voix surnaturelle" annonçant le début du printemps... (cf. E.Rice, Voyage à Purilia, Gallimard, 1934).
25. On sait que ce régime se laisse décrire comme un mixte subtilement dosé de **savoir** et de **croissance**; ces deux pôles sont **également** nécessaires. Si le spectateur croit trop à la réalité de ce qu'il voit, l'effet fiction est détruit: paniqués par l'arrivée de la locomotive (qui leur semble "réelle" et non "fictionnelle") les spectateurs du premier film de Lumière quittent la salle de projection; de même si l'on insiste trop sur le savoir, le spectateur aura du mal à entrer dans le fiction.
26. E.Benveniste, "Structure des relations de personne dans le verbe", in Problèmes de linguistique générale, tome 1, Gallimard, 1966.
27. Bien évidemment, il existe des différences de positionnement entre le **lecteur de fiction au cinéma**, et le **lecteur de fiction d'un ouvrage imprimé**.
28. Ch.Metz, "Ponctuation et démarcation dans le film de diégèse", in Essais..., tome 2, ed.cit., p.134-35.
29. "on comprendra l'énorme importance que revêt la musique au générique. Nous sommes à l'instant du film où le rapport discours-figure est le plus élevé puisque l'image réelle est souvent absente et remplacée par des mots. Face, comme image, à un texte encore plus discursif que les dialogues à venir, on se sentira autorisé à équilibrer par l'envoi d'une grande quantité de musique.", D.Avron, "Remarques sur le travail du son...", ed.cit., p.215.

30. R.Barthes,"Le bruissement de la langue",ed.cit.,p.240.
31. Ch.Metz,"Le signifiant imaginaire",Communications N°23,p.40.
32. Outre les articles de Ch.Metz réunis dans Le signifiant imaginaire,
ed.cit.,cf.également,J.L.Baudry,"Cinéma: effets produits par l'appareil de base",
in Cinéthique,N°7-8 et "Le Dispositif",in Communications N°23; J.P.Simon,Le Fil-
mique et le Comique,Albatros,1979.
33. A.J.Greimas,Du Sens,Seuil,1970,p.157-183.
34. Sur la notion de récit,cf.par exemple: "Mise au point sur les problèmes
de l'analyse du récit" par Ph.Hamon,in Le Français Moderne,Juillet 1972,N°3,P.200-
221.
35. Sur ce point,cf.Cl.Bremond,"La logique des possibles narratifs",in Com-
munications N°8,p.60.
36. Cette scène sera analysée en détail ultérieurement;cf.le chapitre:
"Voyage au centre du désir".
37. cf.par exemple,E.I.Hall,La dimension cachée,Seuil,1971.
38. N.Chatelet,Le corps à corps culinaire,Seuil,1977,p.109.
39. Id.Ibid.,p.110.
40. Exemples: Monsieur Dufour:"Vous ne comprenez rien,Anatole!"
Rodolphe (à Henri): "Tu ne comprends rien!".
41. Nous devons cette remarque à J.Aumont (lors de notre intervention sur
ce sujet au séminaire de Ch.Metz).
42. S.Freud,Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci,Gallimard,Idées,
p.128-129.
43. Th.Kuntzel,"Le Travail du Film (2)",in Communications N°23,p.148.
44. G.Deleuze,Logique du sens,cité par J.P.Simon,in Le Filmique et le Co-
mique,ed.cit.,p.74.
45. S.Freud,Introduction à la Psychanalyse,Petite Bibliothèque Payot,p.280-81.
46. S.Freud,Introduction à la Psychanalyse,ed.cit.,p.200-203.
"Dans son attitude à l'égard de ses rêves,le rêveur apparaît ainsi comme com-
posé de deux personnes,réunies cependant par une intime communauté";Freud éta-
blit alors une analogie "entre le rêveur luttant contre ses désirs et le per-
sonnage fictif composé de deux individualités distinctes,mais étroitement

rattachées l'une à l'autre";il cite à titre d'exemple le conte du "couple et des saucisses".

47. Ch.Metz,,in Communications N°23,p.45.

48. Sur la relation entre musique,fantasme et fiction,cf.**infra**: "La Musique et son travail".

49. Ch.Metz,,in Communications N°23,p.36.

50. Id.Ibid.,p.33.

51. Id.Ibid.,p.42.

52. G.Rosolato,"Répétitions",in Musique en Jeu,N°9,1972,spécial "Psychanalyse et Musique",p.33-44;le passage cité se trouve p.43.

53. J.Kristeva,"Ellipse sur la frayeur et la séduction spéculaire",in Communications N°23,p.73.

54. J.Laplanche et J.B.Pontalis,Vocabulaire de la psychanalyse,PUF,1968,p.156.

55. P.Bonitzer,"Des hors-champ",in Le regard et la voix,10/18,UGE,1976,p.11.

56. R.Jakobson,Essais de linguistique générale,Editions de Minuit,Points,p.220.

57. On reconnaît,ici,le schéma proposé par M.Fano,in "L'attitude musicale dans Glissements progressifs du plaisir",Ca,N°3,Janvier 1974,p.20.

58. G.Rosolato,"Répétitions",ed.cit.,p.41-42.

59. S.Freud,cité par G.Rosolato,Id.Ibid.,p.41.

60. J.F.Lyotard,"Plusieurs silences",in Musique en Jeu,N°9,p.66.

61. D.Avron,"Remarques sur le travail du son dans la production cinématographique standardisée",in Cinéma,Théorie,Lectures,Klincksieck,1973,p.215.

62. D.Avron,"Vers une métapsychologie de la musique",in Musique en Jeu,N°9,p.104.

63. Id.Ibid.,p.104.

64. J.Mitry,Esthétique et Psychologie...,ed.cit.,tome 2,p.117.

65. J.P.Simon,Le filmique et le comique,Albatros,1979,p.23.

J.P.Simon renvoie à G.Deleuze,"Simulacre et philosophie antique",in

Logique du Sens, 10/18, 1973.

66. S.Freud, Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient, Idées, p.155 et P.308.

67. D.Percheron, "Rire au cinéma", in Communications N°23, p.194.

68. S.Freud, Le mot d'esprit..., ed.cit., p.65.

69. J.F.Lyotard, "Plusieurs silences", ed.cit., p.65.

70. J.P.Simon, op.cit., p.59-60.

71. Sur ce point, cf. J.Guillaumin, "Freud entre les deux topiques: le comique après l'humour (1927), une analyse inachevée", in Revue française de psychanalyse, N°4, Juillet 1973.

72. P.Bonitzer, Le regard et la voix, ed.cit., p.47.

73. On trouvera le texte de ces deux scènes in P.Leprohon, Jean Renoir, Seghers, 1967, p.131-134.

74. L'expression est de Maupassant: Une partie de campagne, p.142 (nous citons d'après le Livre de poche: La maison Tellier).

75. P.Fédida, "L'écho minéral", in Musique en Jeu N°9, p.118.

76. S.Freud, Le mot d'esprit..., ed.cit., p.184.

77. Guy de Maupassant, Une partie de campagne, ed.cit., p.198.

78. S.Freud, Le mot d'esprit..., ed.cit., p.22, 139. J.P.Simon, op.cit., p.39.

79. S.Freud, Id.Ibid., p.218.

80. Id.Ibid., p.216, 218, 276.

81. J.P.Simon, op.cit., p.46-54.

82. On trouvera des éléments d'une telle analyse comparative in F.Vanoye, Récit écrit-récit filmique, édition CEDIC, 1979, et in G.P.Brunetta: "Codificazione pittoria e codificazione letteraria in Partie de campagne", texte dactylographié de 25p (une partie de ce texte a fait l'objet d'une communication au colloque "Le texte filmique: questions de théorie et d'analyse", Urbino, Juillet 1976; cette communication n'a pas été, à notre connaissance, publiée).

Désormais, en ce qui concerne les citations du texte de Maupassant, nous nous contenterons d'indiquer la page; l'édition sera toujours celle du Livre de Poche déjà indiquée.

83. En ce qui concerne les références aux peintures d'Auguste Renoir dans le film de Jean Renoir, cf. G.P. Brunetta: "Codificazione pittoria...", déjà cité.

84. B. Pingaud, "La Voix de son Maître", in Musique en Jeu N°9, p.18.

85. G. Bataille; Oeuvres complètes, tome 1, p.187-188, cité in Cahiers du cinéma N°232, Octobre 1971, p.21.

86. R. Barthes, Le plaisir du texte, Seuil, 1973, p.25.

87. F. Vanoye, op.cit., p.76.

88. Ch. Metz, Le signifiant imaginaire, ed.cit., p.345-46.

89. Id.Ibid., p.344.

90. Alain, Système des Beaux-Arts, Idées, 1963, p.221.

91. J. Kristeva, "Ellipse...", ed.cit., p.74.

92. Id.Ibid., p.75.

93. J.F. Lyotard, Discours, Figure, Klincksieck, 1974, p.278.

94. G. Rosolato, "Souvenir-Ecran", in Communications N°23, p.80.

95. "Le spectateur, pour sa part, sait **déjà** ce qui se trame; le **différent** ne fera jamais irruption dans le film: il ne viendra jamais que combler une attente.", Th. Kuntzel, "Le travail du film.2.", in Communications N°23, p.162.

96. Id.Ibid., p.175.

97. L'Avant-scène, N°21, p.41.

98. Ch. Metz, Le signifiant..., ed.cit., p.320.

99. Th. Kuntzel, "Le travail du film.2.", ed.cit., p.176.

<u>DEUXIEME PARTIE: Approche du cinéma en termes</u> <u>de positionnement du spectateur. Réflexion sur le</u> <u>fonctionnement de l'axe affectif.</u>	251
<u>CHAPITRE 1.</u>	
Le positionnement du spectateur dans le film de fiction classique. Un exemple: <i>Le 400 coups</i> de Jean Renoir.	252
Introduction.	254
Décapage de film en segments.	257
L'entrée du spectateur dans le film.	262
<u>La séquence.</u>	263
L'eau qui coule.	267
Les inscriptions.	271
Voix vs. lire.	272
L'effet générique.	267
Deux cartons et un fondu au noir.	270
La musique.	273
<u>Les premières images diégétiques du film.</u>	275
Le premier plan diégétique du film.	275
Le second plan diégétique du film.	275
Le troisième plan diégétique du film.	280
Les éléments sonores.	280
Les relations intra-diégétiques.	282
<u>Un premier système d'oppositions.</u>	282
La dernière séquence.	283
Les phases de la manifestation.	286

TABLE DES MATIERES
DU VOLUME 2.

<u>DEUXIEME PARTIE: Approche du cinéma en termes de positionnement du spectateur.Réflexion sur le fonctionnement de l'axe affectif.</u>	251
CHAPITRE 1.	
Le positionnement du spectateur dans le film de fiction classique.Un exemple: <u>Partie de campagne</u> de Jean Renoir.	253
Introduction.	254
Découpage du film en segments.	257
L'entrée du spectateur dans la fiction.	262
<u>La séquence d'ouverture.</u>	262
L'eau qui coule	262
Les inscriptions scripturées.	265
Voir vs lire.	266
L'effet générique.	267
Deux cartons et un fondu au noir.	270
La musique.	273
<u>Les premières images diégétiques du film.</u>	275
Le premier plan diégétique du film.	276
Le second plan diégétique du film.	279
Le troisième plan diégétique du film.	280
Les éléments sonores.	280
Les relations intra-diégétiques.	282
<u>Un premier système d'oppositions.</u>	282
La dernière séquence.	283
Les phases de la manifestation.	286

L'articulation des contenus (première tentative).	288
Modèle 1.	289
<u>Extension de l'analyse.I.</u>	291
Les relations d'Objet et leurs manifestations.	291
Le statut des actes de consommation.	292
Le thème de la pêche.	300
Relations faibles vs relations fortes.	301
L'articulation des contenus.Modèle 2.	306
<u>Extension de l'analyse.II.</u>	308
Le thème de l'eau.	308
La structure topologique.	312
Modèle 3.	316
Bref retour sur la séquence d'ouverture.	317
<u>La situation des personnages sur les pôles du modèle.</u>	318
Monsieur Dufour.	318
Anatole.	320
Madame Dufour.	322
Henriette.	322
Rodolphe et Henri.	324
La grand-mère.	326
Le père Poulain.	326
<u>Conclusion.</u>	327

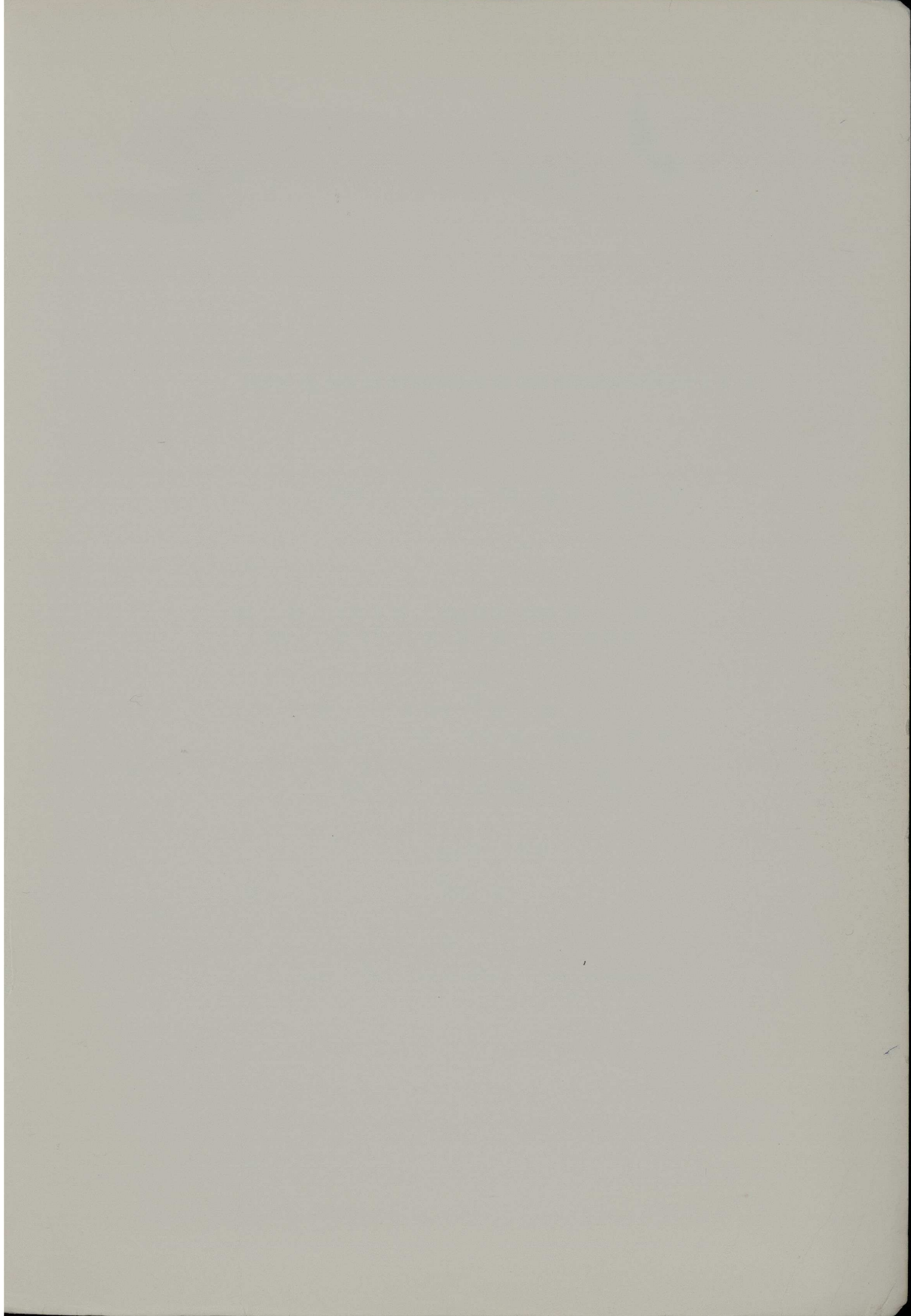
Le segment des balançoires ou	
Voyage au centre du Désir.	328
<u>Un opérateur narratif et énonciatif: le plan 11.</u>	328
Un opérateur narratif.	330
Un opérateur énonciatif.	331
La fenêtre, l'écran, l'image filmique.	332
Le travail de la bande-son.	333
Rodolphe, Henri: le spectateur.	334
Identification, Désir.	335
<u>L'épaississement diégétique de l'espace des balan-</u>	
<u>çoires et la dynamisation du spectateur.</u>	340
Le plan 12.	341
Le parcours autour du portique des balançoires.	342
<u>Voyage au centre du Désir.</u>	346
La musique.	346
Structure de la séquence des balançoires.	348
Fragment 1: plans 12-15.	350
Fragment 2: plans 16-19.	352
Fragment 3: plans 20-22.	360
Fragment 4: plans 23-28.	365
Fragment 5: plans 29-31.	372
Voyage au centre du Désir.	378
Le processus de "débrayage" affectif: plans 32-44.	379
Monsieur Poulain-/ Jean Renoir.	383
<u>Conclusion.</u>	385

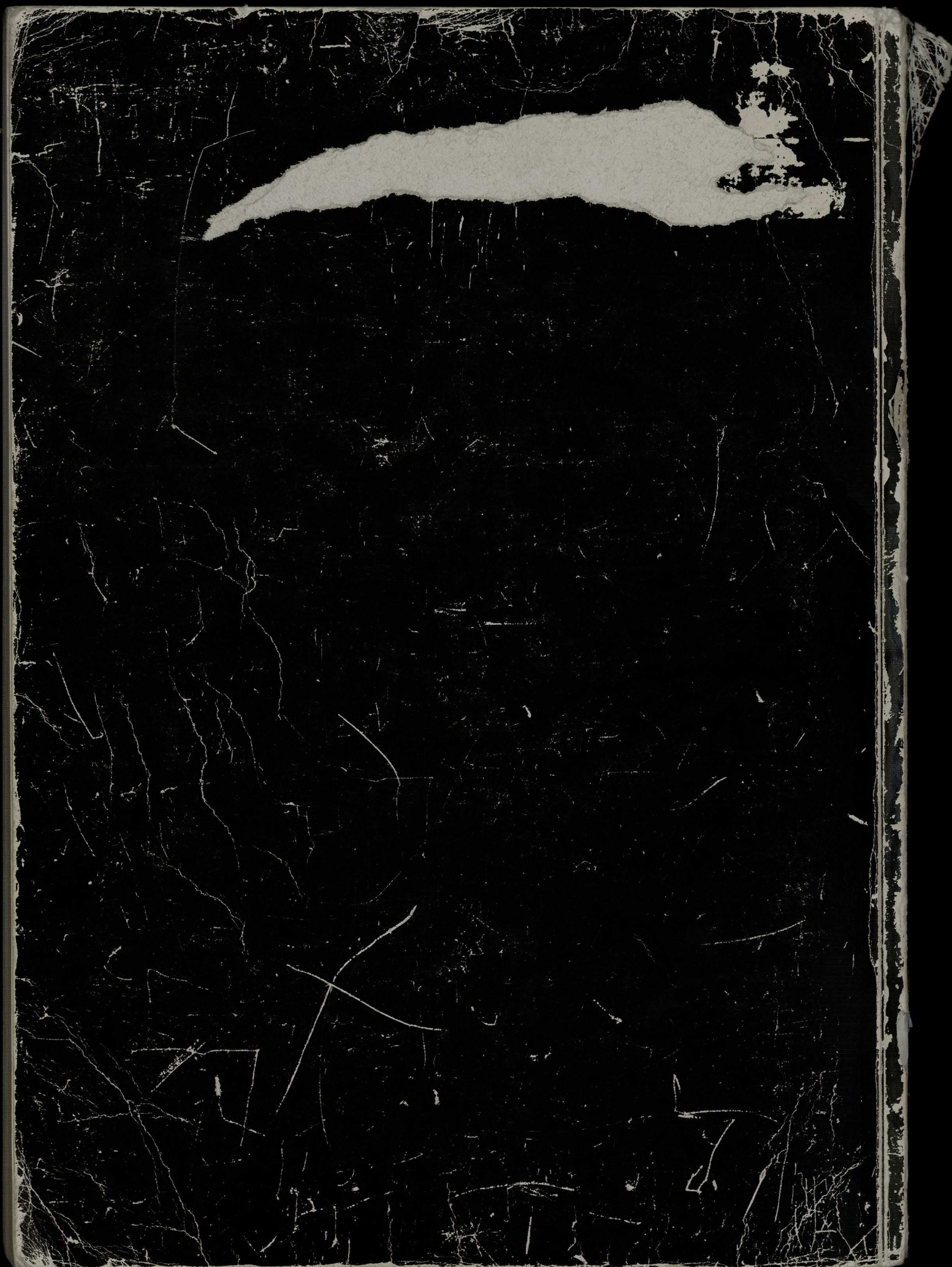
La musique et son travail.	386
Structuration, corrélations.	386
Musique et positionnement du spectateur.	389
L'espace des Relations d'Objet.	395
La famille Dufour (plan 5).	395
Monsieur Dufour et Anatole au bord de l'eau.	398
Le comique de Monsieur Dufour et d'Anatole.	
Fonctionnement et effet produit.	400
Le traitement de l'espace des Ro.	406
Un cas particulier: les deux cartons narratifs.	408
L'espace des Relations inter-subjectives.	412
<u>L'ancrage d'éléments diégétiques et filmiques sur la musique.</u>	412
L'ancrage de la parole sur la musique.	412
L'ancrage des mouvements diégétiques et des mouvements de caméra sur la musique.	413
<u>Le travail des autres codes filmiques.</u>	419
Le code des variations scalaires.	419
Les codes kinésiques.	422
Le travail de la lumière.	425
<u>La production d'un effet de complicité culturelle.</u>	425
Les références symboliques.	426
Le thème du rossignol.	427
Roméo et Juliette.	428



Le thème du faune.	432
Les références à la nouvelle de Maupassant.	434
Les références aux peintures d'Auguste Renoir.	439
<u>Deux déplacements.</u>	441
Le déplacement de Paris au restaurant Poulain.	441
La promenade en yole.	444
<u>La défloration d'Henriette et le retour sous l'orage.</u>	449
Le plan 156.	449
Le fondu enchaîné.	453
Le plan 157.	455
L'arrivée de l'orage.	456
Le déplacement sous l'orage.	458
Le fondu au noir.	459
<u>La dernière séquence: une seconde partie de campagne.</u>	460
Le déplacement d'Henri en yole et la découverte d'Anatole et Henriette dans l'île du barrage de la fabrique.	461
La rencontre d'Henri et Henriette.	466
Le départ d'Henriette et d'Anatole sous les yeux d'Henri.	468
La mise en phase.	472
Notes du chapitre 1.	473







2

