

Roger ODIN

I 10592⁽³⁾ - 4

**L'Analyse Sémiologique
des
Films**

Vers une sémio - pragmatique

Volume 3

255 (3)

I 10592

ROGER ODIN

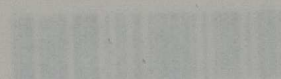


L'ANALYSE SEMIOLOGIQUE

DES FILMS.

Vers une semio-pragmatique

VOLUME III.



115 023334 0

I 10592⁽³⁾ - 4

ROGER ODIN



L'ANALYSE SEMIOLOGIQUE

DES FILMS.

Vers une semio-pragmatique

SUITE...

VOLUME III.



115 023304 0

2
MISE EN PHASE,
DEPHASAGE ET
PERFORMATIVITE
dans Le Tempestaire

de J. DEUXIEME PARTIE

Approche du cinéma en
termes de positionnement
du spectateur.

Reflexion sur l'axe affectif.

SUITE...

Un film de
JEAN EPSTEIN

. 2 .

MISE EN PHASE,
DEPHASAGE ET
PERFORMATIVITE
dans Le Tempestaire
de Jean Epstein.

LE
TEMPESTAIRES

Partition sonore
d'YVES BAUDRIER

Un film de
JEAN EPSTEIN

LE TEMPESTAIRE

Partition sonore
d'**YVES BAUDRIER**

la jeune fille et les objets sont éclairés par le faisceau alternatif du phare Plans 54-72.

La mère révèle à la jeune fille l'existence du tempe-

Le Tempestaire

Première présentation: Mai 1967.

1. Ouverture: Plans 1-42.

Présentation du décor — la mer, le port, des pêcheurs qui attendent la montée de la marée —, et des personnages féminins: dans un intérieur typique, une jeune fille et sa mère filent la laine.

Le vent forçit (vues de buissons agités par le vent), la mer monte.

Le mauvais signe: en intérieur, chez les fileuses, la porte s'entre-ouvre comme d'elle-même ("C'est un signe... un mauvais signe.").

La marée est montée; des pêcheurs se préparent à partir.

Le fiancé vient dire au revoir à sa fiancée; celle-ci se montre inquiète à cause du "mauvais signe"; le jeune homme tente de la rassurer: "Il n'y a pas de signe... c'est le vent!".

2. La tempête. La quête du tempestaire: Plans 43-110.

La mer: longs plans de vagues qui se brisent sur la plage. Plans 43-53. Fondu au noir.

La complainte: pendant que la jeune fille murmure une complainte, la tempête fait rage. Le montage alterne des plans de jeune fille, des plans de mer, des plans de phare et des plans d'objets à l'intérieur de la pièce (un coquillage, une maquette). La nuit est tombée;

la jeune fille et les objets sont éclairés par le faisceau alternatif du phare.Plans 54-72.

La mère révèle à la jeune fille l'existence du tempetaire.Plans 73-74.

La jeune fille envoie son petit frère voir si son fiancé est rentré,puis elle part elle-même en quête du tempetaire.Plans 75-94.

La jeune fille passe par le phare;les gardiens lui expliquent l'utilité de la radio et du phare pour les marins,mais elle ne veut rien entendre et cherche seulement à savoir où habite le tempetaire.Plans 95-110.

3. Chez le tempetaire: Plans 111-148.

Après avoir manifesté quelques réticences,le tempetaire sort sa boule de cristal,et sous le regard fasciné de la jeune fille,contraint la mer à se calmer (nombreux trucages).

4. Le retour du fiancé: Plans 149-156.

Le retour du fiancé vient rompre le charme (la boule de cristal se brise sur le sol):

"Qu'est-ce que tu fais ici?Je te cherche depuis une heure! — C'est le vent,la mer,j'avais peur...
— Le vent est tombé,la mer est belle.Il n'y a pas de quoi avoir peur!".

Le jeune homme passe un bras protecteur sur les épaules de la jeune fille,et les deux fiancés s'éloignent sur les falaises ensoleillées.

LE NIVEAU DE LA SIGNIFICATION

En tant que conte de la Bretagne maritime, Le Tempes-
taire s'affiche d'emblée comme appartenant à la catégorie des
films **diégétiques-narratifs**.

Si l'on désire s'en tenir au strict minimum, on peut dire que Le
Tempestaire nous raconte l'histoire de la réunion, de la sépara-
tion, puis des retrouvailles d'un couple de fiancés.

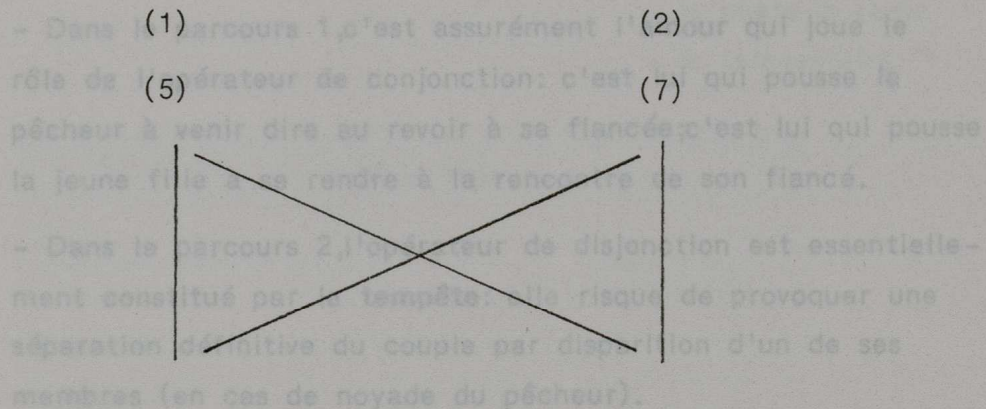
On peut rendre compte de la structure narrative ainsi décrite par
le modèle suivant:

Disjonction

le couple séparé

Conjonction

le couple réuni



Non conjonction

Opérateur de
disjonction

Séparation

(4)

Non disjonction

Opérateur de
conjonction

Réunion

(2)

(6)

modèle 1

Si notre résumé est exact, trois parcours du modèle sont nécessaires pour décrire les opérations narratives effectuées:

- **réunion:**

parcours 1: (1) → (2) → (3)

- **séparation:**

parcours 2: (3) → (4) → (5)

- **retrouvailles:**

parcours 3: (5) → (6) → (7)

Chaque parcours met en oeuvre un opérateur (de disjonction ou de conjonction) dont il est possible de préciser l'investissement sémantique:

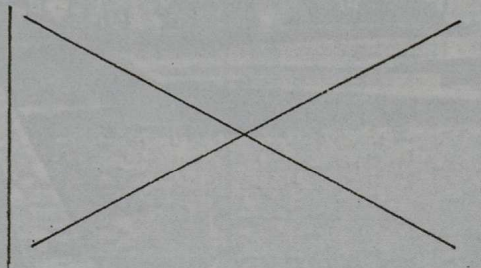
- Dans le parcours 1, c'est assurément l'**amour** qui joue le rôle de l'opérateur de conjonction: c'est lui qui pousse le pêcheur à venir dire au revoir à sa fiancée; c'est lui qui pousse la jeune fille à se rendre à la rencontre de son fiancé.
- Dans le parcours 2, l'opérateur de disjonction est essentiellement constitué par la **tempête**: elle risque de provoquer une séparation définitive du couple par disparition d'un de ses membres (en cas de noyade du pêcheur).
- Dans le parcours 3, enfin, l'opérateur de conjonction **amour** reçoit l'assistance de deux Adjuvants:
 - un Adjuvant **technique** sous la forme du phare (et de la radio) qui aide les marin-pêcheurs,
 - un Adjuvant **magique**, le tempestaire, le guerisseur de vents, celui qui est capable de calmer la tempête.

Cette analyse nous permet de compléter le **modèle 1** et de le transformer dans le **modèle 1bis**:

Disjonction**Conjonction**

le couple séparé

le couple réuni

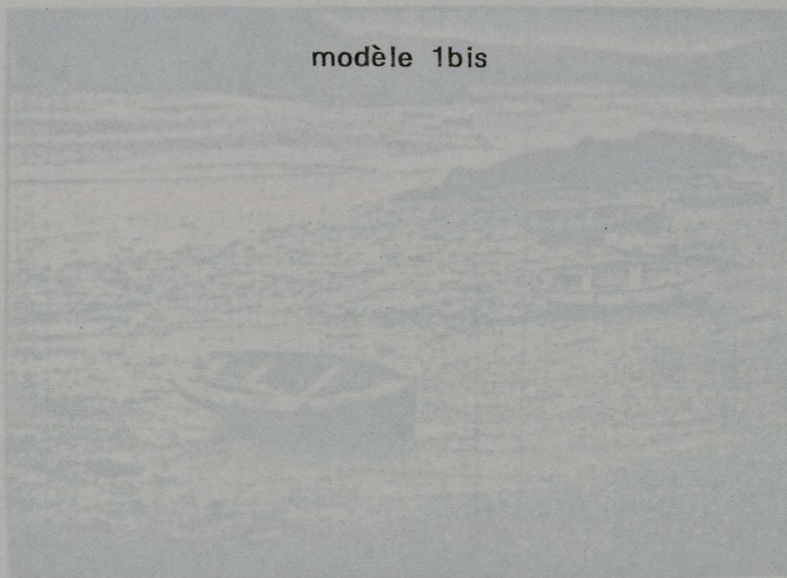
**Opérateur de
disjonction****Opérateur de
conjonction**

La tempête

L'Amour

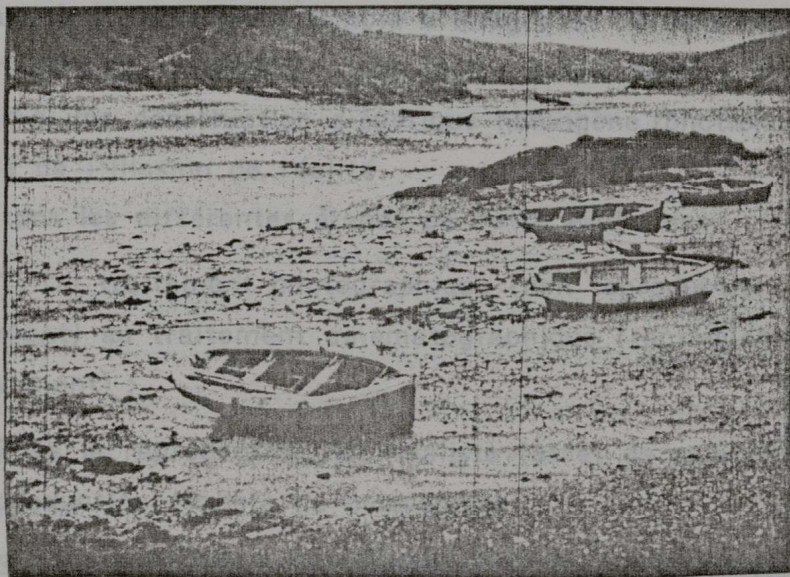
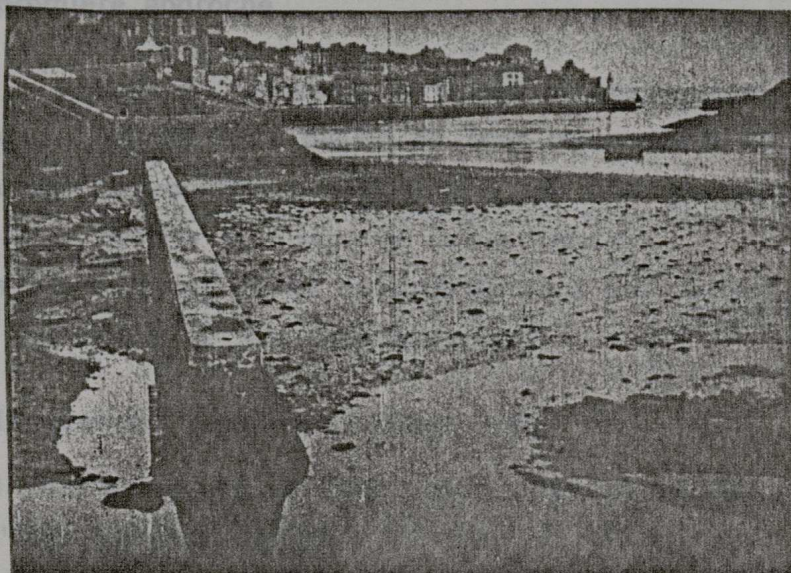
Adjuvants:

- le phare, la radio
- le tempestaire

modèle 1bis

Un petit port de pêcheurs
à marée basse...

LE POSITIONNEMENT DU SPECTATEUR:



Un petit port de pêcheurs
à marée basse...

fixité et frontalité du cadrage) et symbolique (les fileuses = les Parques; la porte qui s'ouvre = un mauvais signe) à un traitement purement naturaliste (espace ouvert, diversité des cadrages, affacement des marques d'énonciation) (1).

LE POSITIONNEMENT DU SPECTATEUR : première approche.

En ce qui concerne le travail de positionnement du spectateur, le film se laisse diviser en **trois mouvements** dont les délimitations correspondent sensiblement aux **trois parcours** que nous venons de décrire au niveau de la signification. Nous allons tenter de les caractériser, sans pour autant entrer dans tous les détails de leur fonctionnement.

Le premier mouvement : plans 1-42.

Il met en oeuvre un travail tout à fait particulier sur l'axe de l'impression de réalité. Loin de nous offrir d'emblée un espace ayant la consistance et l'épaisseur de la réalité du monde, comme c'est le cas dans un film de fiction classique, il nous fait assister à la genèse de cet espace à partir d'un ensemble d'images et de sons dont le degré de réalité va croissant, et dont l'articulation aboutit progressivement à une construction diégétique homogène, fonctionnant sur le mode de l'illusion de réalité.

Pointons les différentes étapes de cette évolution :

1. Du traitement photographique (non reproduction du mouvement) au traitement cinématographique (reproduction du mouvement) ;
2. De la reproduction non réaliste (effet de ralenti) à la reproduction réaliste du mouvement.
3. D'un traitement de l'espace à la fois théâtral (espace clos, fixité et frontalité du cadrage) et symbolique (les fileuses = les Parques; la porte qui s'ouvre = un mauvais signe), à un traitement purement narratif et réaliste de l'espace (espace ouvert, diversité des cadrages, effacement des marques d'énonciation) (1).

4. De l'autonomisation des plans, à une construction syntagmatique de plus en plus homogène et liée (syntagme alterné entre deux espaces séparés, syntagme alterné à l'intérieur d'un même espace, séquence ordinaire sans, puis avec raccords de regards et de mouvements).

5. De la musique extra-diégétique, aux bruitages (bruit de la mer, bruit des rouets) et aux dialogues, en passant par un son **symbolique** intermédiaire entre le diégétique et le musical (le grincement de la porte qui s'ouvre sous la poussée du vent est produit à l'onde Martenot (2)).

Cette évolution n'affecte pas tous les éléments du film en même temps.

De fait, il existe trois séries de plans :

- une série décor,
- une série pêcheurs,
- une série fileuses,

qui semblent se poursuivre l'une l'autre dans une sorte de construction en fugue :

- la série décor est la première à accéder à la reproduction réaliste des mouvements et des bruits;
- la série pêcheurs, d'abord assez nettement marginalisée (traitement photographique, traitement syntagmatique en insert) finit par se fondre dans la série décor par une construction d'une séquence de type documentaire (les préparatifs de la pêche);
- quant à la série fileuses, elle met très longtemps à se sortir de la théâtralité et du symbolisme, et ce n'est qu'à la fin du mouvement qu'elle parvient à s'articuler avec les autres séries de façon à peu près homogène et cohérente.

En termes lacaniens le travail de ce premier mouvement peut être décrit comme l'inscription progressive du spectateur sur l'axe homogénéisation du sujet spectateur par le jeu narcissique des identifications passées d'un traitement discursif articulant la "disure symbolique" qui articule entre eux les signifiants dans le discours (3) à un traitement fictionnel, effaçant au maximum les marques d'énonciation pour proposer des images qui se font passer pour la réalité du monde (+ transparence).



Ainsi, ce n'est pas à un seul, mais à deux mouvements, que nous assistons dans ce passage.

Au mouvement de conquête du réalisme interne à chacune des séries, s'ajoute le mouvement d'homogénéisation des séries entre elles.

Les conséquences de ce travail du film sur le positionnement du spectateur sont les suivantes:

1. Au commencement du parcours, le spectateur se trouve soumis à une **double relation de disjonction**:

- une relation de disjonction par rapport au **re-présenté**: le spectateur est placé **devant** (effet de distance) des représentations de la réalité, mais il n'éprouve nullement une impression de réalité (représentations photographiques, théâtrales et symboliques), *série de photogrammes*

- et une relation de disjonction **interne**: le spectateur est contraint de changer de positionnement suivant la série qui se manifeste sur l'écran (clivage du **moi spectatorial**). *d'autre part, le travail du montage verb*

2. Au fur et à mesure que l'on avance dans le parcours narratif 1, des **opérateurs de conjonction** se mettent en place, aboutissant à une réduction d'abord partielle, puis totale, de la distance spectateur - représenté (création de l'illusion de réalité) et à la suppression du clivage spectral par mise en relation des différentes séries.

En termes lacaniens, le travail de ce premier mouvement peut être décrit comme l'inscription progressive du spectateur sur l'axe imaginaire: homogénéisation du Sujet spectateur par le jeu narcissique des identifications, passage d'un traitement discursif affichant la "brisure symbolique qui articule entre eux les signifiants dans le discours" (3), à un traitement fictionnel, effaçant au maximum les marques d'énonciation, pour proposer des images qui se font passer pour la réalité du monde (= transparence).



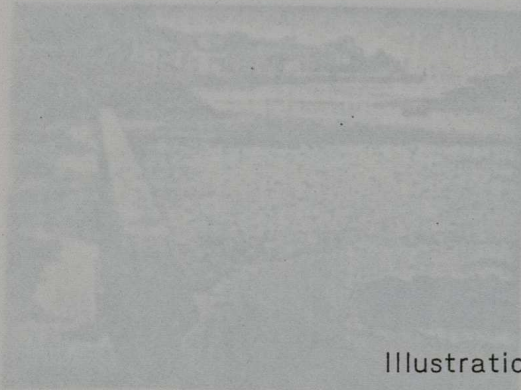
Le premier mouvement

Nous donnons ici une série de photogrammes
qui illustrent

d'une part, l'accession au réalisme à
l'intérieur de chacune des séries,

d'autre part, le travail du montage vers
des suites de plans de plus en plus ho-
mogènes.

Progression interne à la série "Décor".



Plans 1 à 5:

traitement cinématographique;
toutefois, le représenté est
d'une telle immobilité que
l'on a presque l'impression de
plans photographiques (seules
quelques ondulations témoignent
du défilement).

Illustration du travail
d'accession au réalisme
à l'intérieur de chacune
des séries:

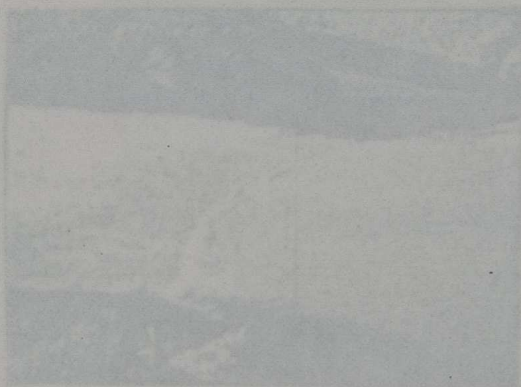
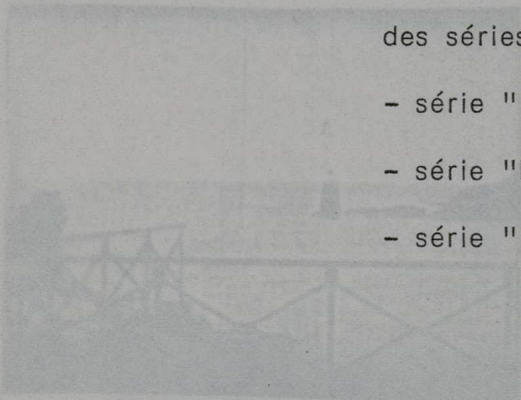
- série "Décor",

Plan 7:

- série "Pêcheurs",

traitement cinématographique;
ondulations de la mer sont
nettement visibles.

- série "Fileuses".



Plans 14 et 16:

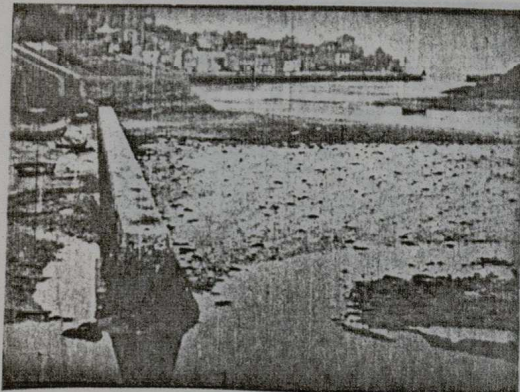
Traitement réaliste.

Le cadrage latéral rend très
visible le mouvement d'avancée
de la mer.

Bruitage: les vagues se brisent.

Progression interne à la série "Décor".

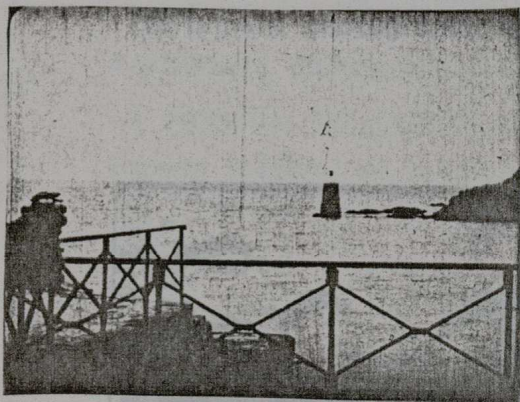
Progression interne à la série "Décor".



Plans 1 à 5:

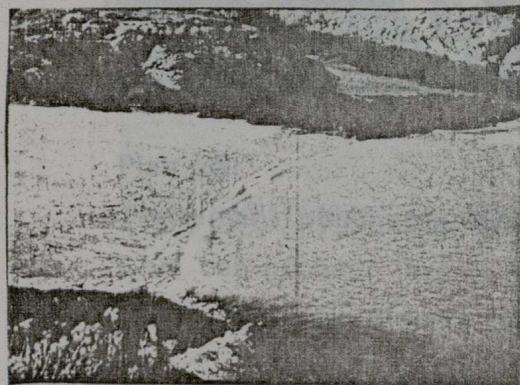
traitement cinématographique;
toutefois, le représenté est
d'une telle immobilité que
l'on a presque l'impression de
plans photographiques (seules
quelques ondulations témoignent
du défilement).

Plan 6



Plan 7:

traitement cinématographique;
les ondulations de la mer sont
ici nettement visibles.



Plans 14 et 16:

Traitement réaliste.

Le cadrage latéral rend très
visible le mouvement d'avancée
de la mer.

Bruitage: les vagues se brisent.

la sorte sur le hors champ.

Progression interne à la série "Pêcheurs".



Plan 6:

Traitement photographique.



Plan 25:

Traitement cinématographique normal.

L'un des pêcheur lève le bras, bientôt suivi par un autre pêcheur. Le plan s'ouvre de la sorte sur le hors champ.

Progression interne à la série "Fileuses".



Plan 9:

Traitement photographique.

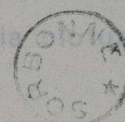
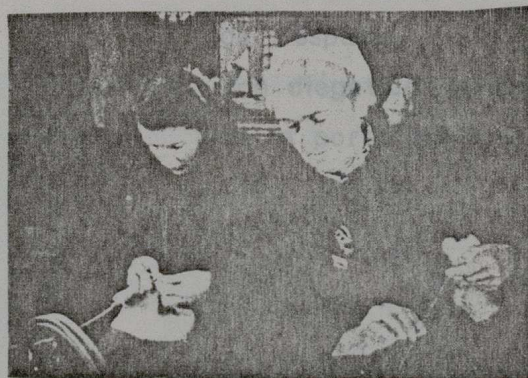
La direction des regards souligne la clôture de l'espace.

Espace théâtral et symbolique.

avec mouvements à vitesse normale.

Les fileuses lèvent la tête en direction

du hors champ avant, brisant le



liquide grincement

de la Honda Martenot).

Plans 13 et 15:

Traitement cinématographique,

mais avec un ralenti des mouvements.



Plans 21 et 23:

Traitement cinématographique réaliste.

Dialogues + bruit du rouet.

Le passage à un cadrage un peu plus

éloigné que celui des plans précédents

et moins frontal (légèrement plus haut

par rapport aux fileuses) renforce le

de réalisme en soulignant la rupture avec

la série des plans 13, 15, 17 et 19.

Plans 17 et 19:

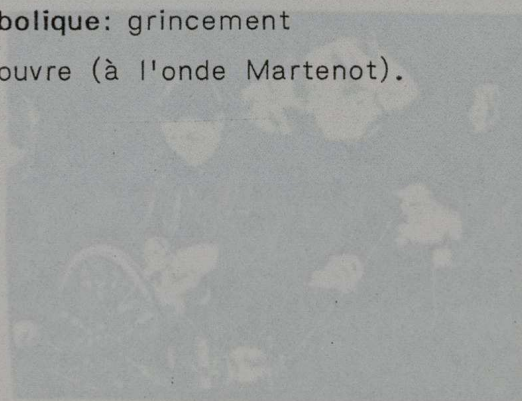
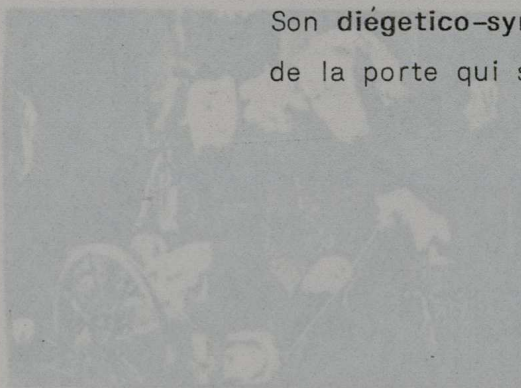
Traitement cinématographique

avec mouvements à vitesse normale.

Les fileuses lèvent la tête en direction
du hors champ avant, brisant la cloture
de l'espace.

Son **diégetico-symbolique**: grincement

de la porte qui s'ouvre (à l'onde Martenot).



- C'est un signe, un mauvais signe...

- Il ne faut pas croire aux signes, c'est défendu.

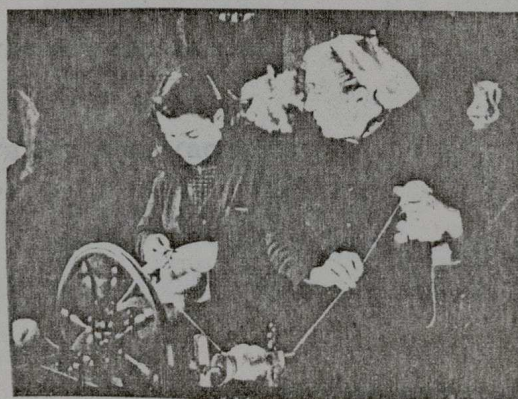
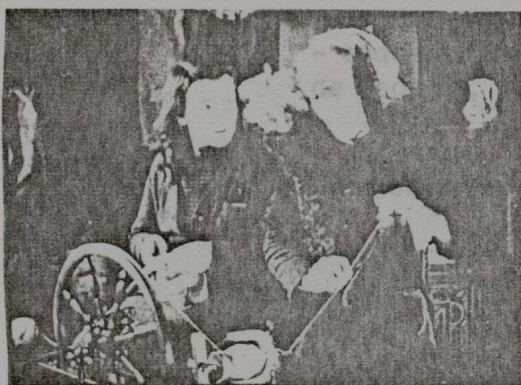


Plans 21 et 23:

Traitement cinématographique **réaliste**.

Dialogues + bruit du rouet.

Le passage à un cadrage un peu plus éloigné que celui des plans précédents, et moins frontal (légèrement oblique par rapport aux fileuses) renforce l'effet de réalisme en soulignant la rupture avec la série des plans 9,13,15,17 et 19.



- C'est un signe, un mauvais signe...
- Il ne faut pas croire aux signes, c'est défendu.

Plans 1 à 12.

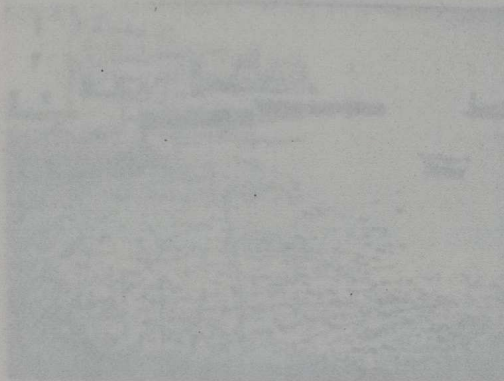
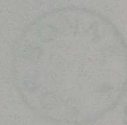
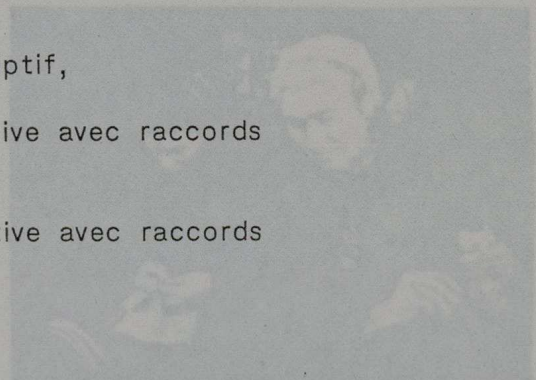
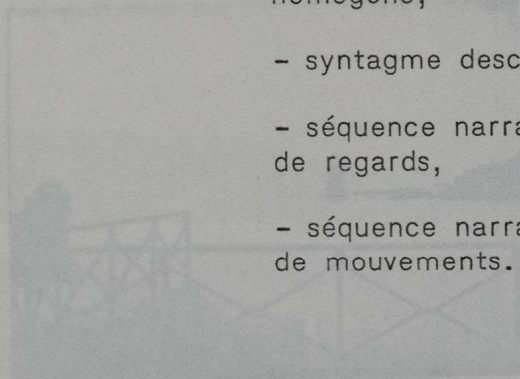


Illustration du travail
du montage vers des
suite de plans de plus
en plus homogènes:

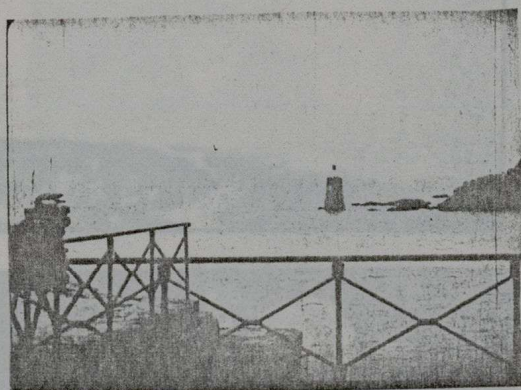
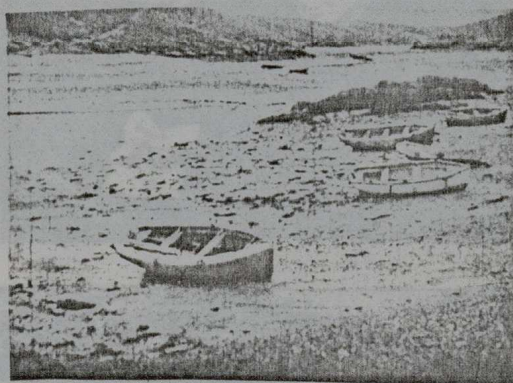
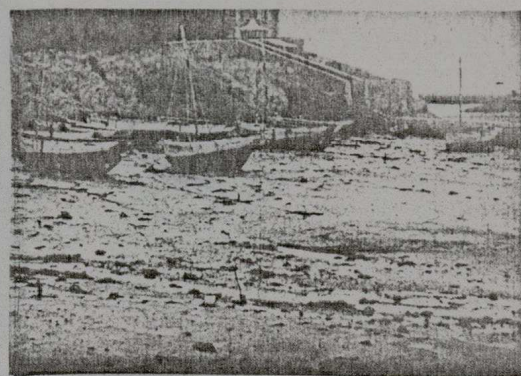
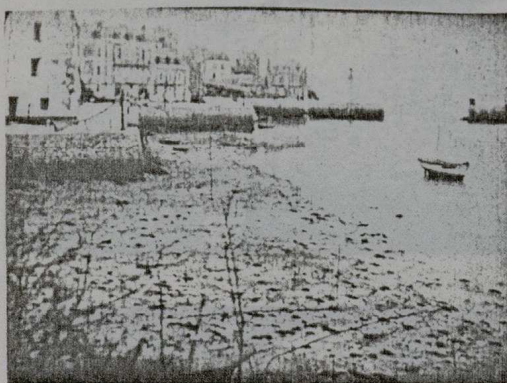
- suite de plans autonomes,
- montage alterné entre deux
espaces séparés,
- montage alterné dans un espace
homogène,
- syntagme descriptif,
- séquence narrative avec raccords
de regards,
- séquence narrative avec raccords
de mouvements.



Suite de plans autonomes.

Montage alterné entre
un espace traité sur le mode
réaliste (la mer) et un espace
théâtral et symbolique: les filouses.

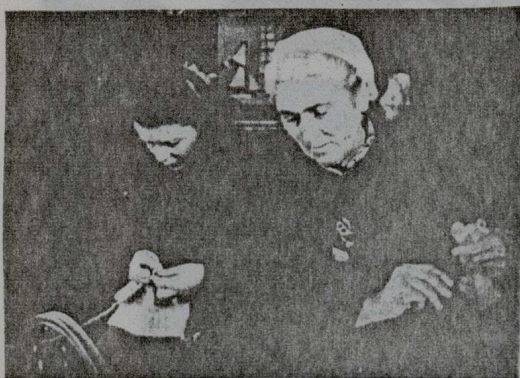
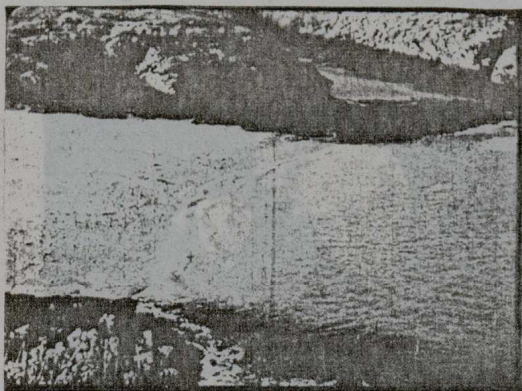
Plans 1 à 12.



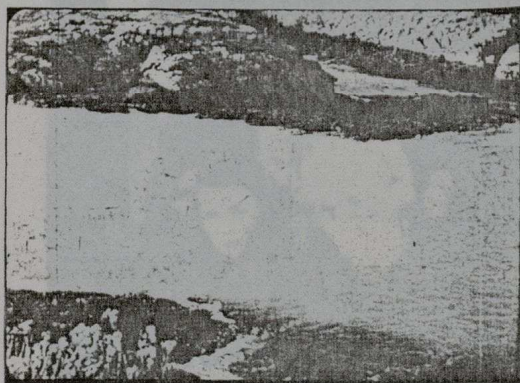
Suite de plans autonomes.

Plans 13 à 16.

Montage alterné entre
un espace traité sur le mode
réaliste (la mer) et un espace
théâtral et symbolique: les fileuses.



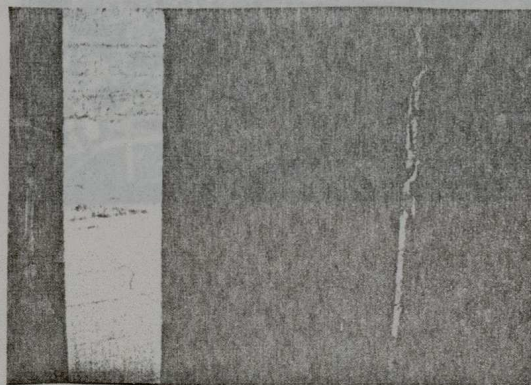
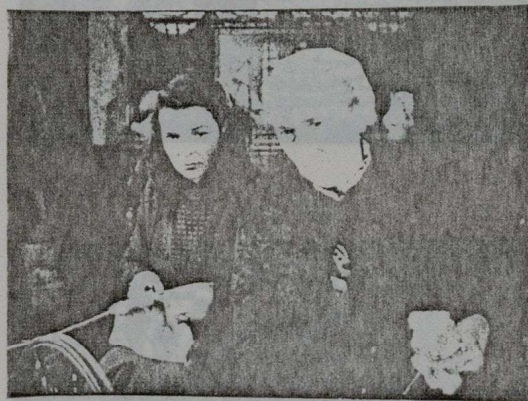
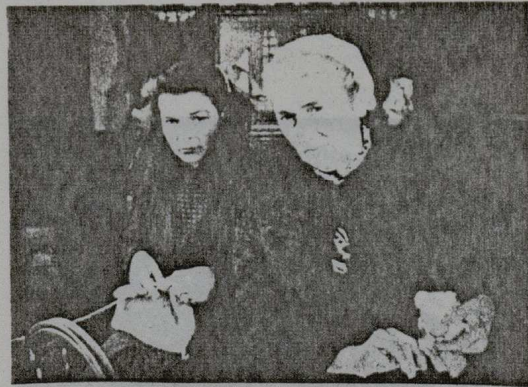
La relation entre les deux
espaces s'effectue par le biais
d'une similitude de mouvements:
la mer et les mains des fileuses
sont animées d'un mouvement
alternatif.



Plans 13 à 16.

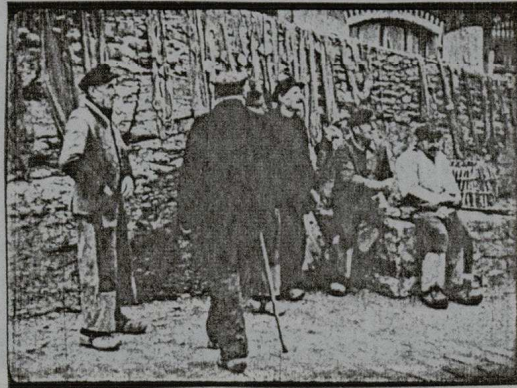
Montage alterné dans un espace
homogène: l'espace du signe.

Synagme descriptif:
la vie des pêcheurs.

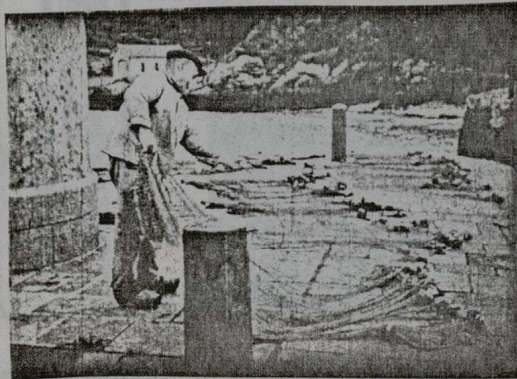


Plans 17 à 20.

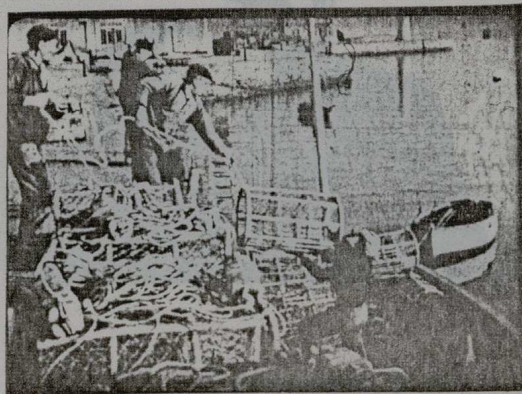
Syntagme descriptif:
la vie des pêcheurs.



Mise en relation de la
série "filles" et de
la série "pêcheurs".



En dépit des raccords de
règles, l'enchaînement
entre les plans est assez
brutal.

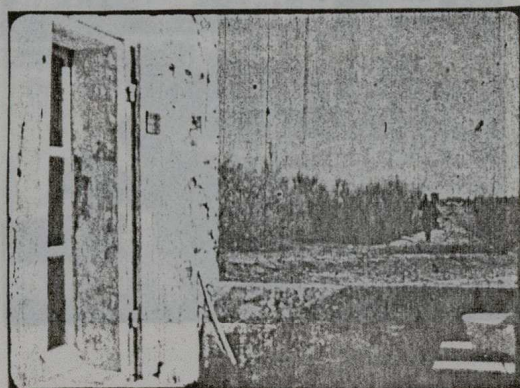


30 à 36.

Plans 25 à 29.

Le départ du pêcheur:
séquence narrative homogène.

La rencontre:
séquence narrative ordinaire.



Mise en relation de la
série "fileuses" et de
la série "pêcheurs".

En dépit des raccords de
regards, l'enchaînement
entre les plans reste assez
brutal.



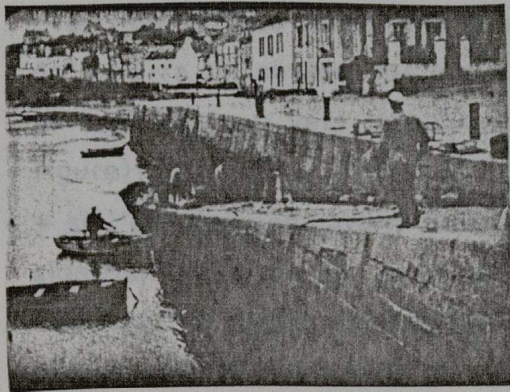
Plans 30 à 36.

Plans 36 à 40.

Le départ du pêcheur:
séquence narrative homogène.



On notera les raccords
de mouvements qui assurent
une parfaite continuité
entre les plans.



Plans 38 à 40.

Le deuxième mouvement : plans 43-110.

A l'inverse du premier mouvement, le deuxième mouvement fait passer progressivement le spectateur de la **conjonction** à la **disjonction**.

1. Un fondu enchaîné. Plans 42-43.

Le premier opérateur de disjonction est constitué par le fondu enchaîné qui ouvre le mouvement.

Pendant quelques secondes, deux plans mélangent physiquement leurs signifiants, créant ainsi un effet d'hésitation perceptive.

Trois lectures, au moins, de cette figure sont possibles :

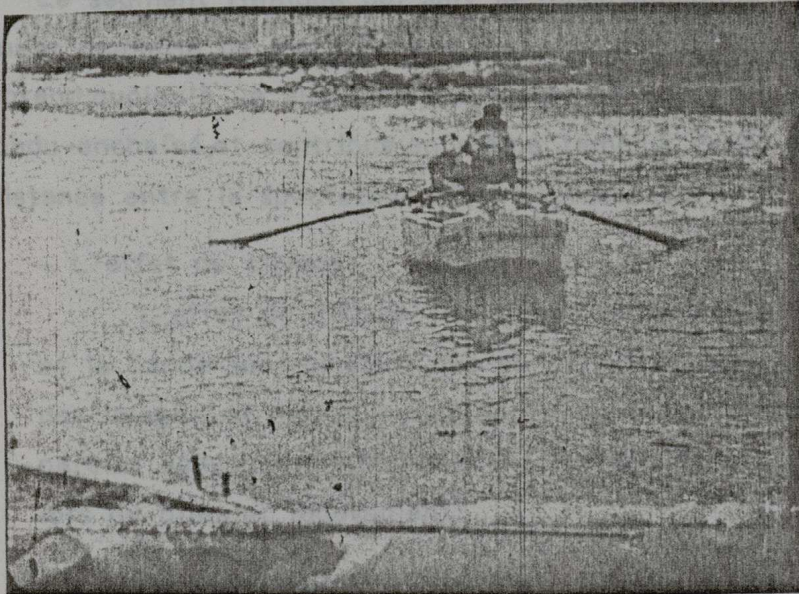
- si l'on retient essentiellement sa valeur métonymique, on y verra un simple opérateur narratif marquant le départ du pêcheur vers la haute mer (diégétisation de la figure);
- si l'on s'attache, avant tout, au moment de la fusion des signifiants (valeur de condensation), c'est au niveau symbolique que la figure va désormais faire sens : ce qui nous est, en effet, donné à voir par le fondu enchaîné, c'est l'engloutissement de la barque du pêcheur par la mer. Le fondu-enchaîné fonctionne ainsi comme le symbole de la menace de mort qui pèse sur le fiancé de la jeune-fille, et donc comme le symbole de la disjonction éventuelle du couple;
- enfin, si l'on insiste sur la valeur de déplacement de la figure, c'est au niveau de la relation film -spectateur qu'elle se met à fonctionner : la disjonction s'inscrit directement dans le jeu d'apparition / disparition des images (l'image du pêcheur s'efface pour faire place à une image de mer).

Ce que produit ainsi le fondu-enchaîné, c'est un retour au clivage du moi spectatorial.

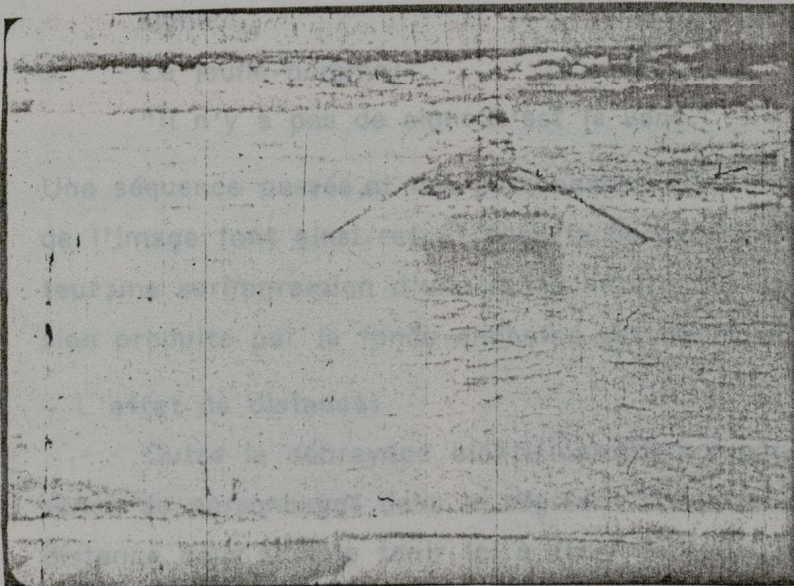
Un fondu enchaîné...



2. La mer. Plans 43-43.



"La porte s'est ouverte toute seule. C'est mauvais."



Plans 42-43.

Ce que produit ainsi le fondu-enchaîné, c'est un retour au **clivage** du **moi spectatorial**.

2. La mer. Plans 43-53.

Le segment filmique qui suit le fondu-enchaîné est exclusivement composé de plans de mer.

Il reprend, quoiqu'à un autre niveau, l'effet de clivage amorcé par le fondu-enchaîné, et contribue, en même temps, à créer un effet de distance entre le spectateur et le représenté.

- L'effet de clivage:

L'effet de clivage fonctionne ici entre la bande-image et la bande-son: pendant que se déroulent devant nos yeux des images de mer, la bande-son nous donne à réentendre les paroles échangées entre le jeune-homme et la jeune-fille lors du premier mouvement:

La jeune-fille:

"La porte s'est ouverte toute seule. C'est mauvais signe."

Le jeune-homme:

"Il n'y a pas de signe. C'est le vent."

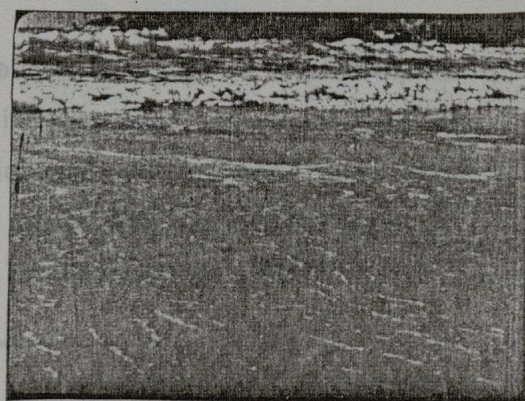
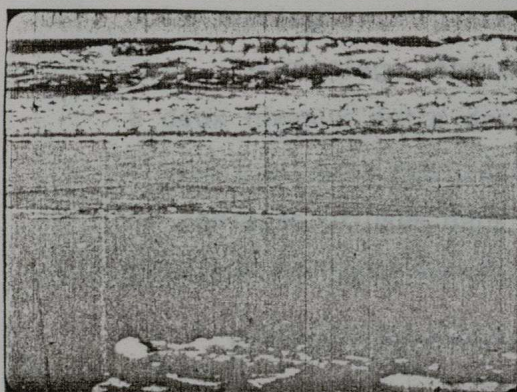
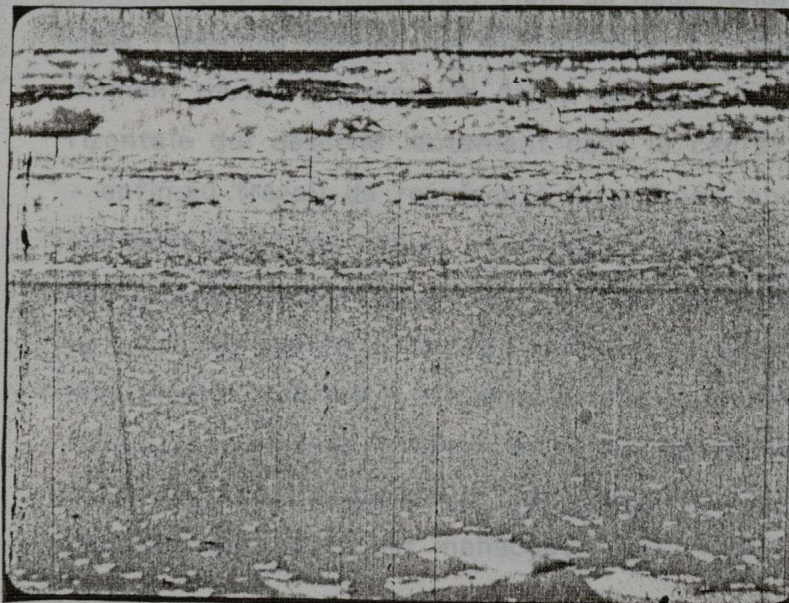
Une séquence passée, et des personnages désormais absents de l'image font ainsi retour dans la perception du spectateur; une surimpression d'une autre nature que la surimpression produite par le fondu-enchaîné est de la sorte créée.

- L'effet de distance:

Outre le débrayage identificatoire provoqué par l'absence de personnages dans le segment considéré, l'effet de distance nous semble tenir ici à trois facteurs principaux:

La mer.

Plans 43 à 53.



plans d'extérieur

plans d'intérieur

plans
de mer

plans
de phare

plans
d'objets

plans
de visage

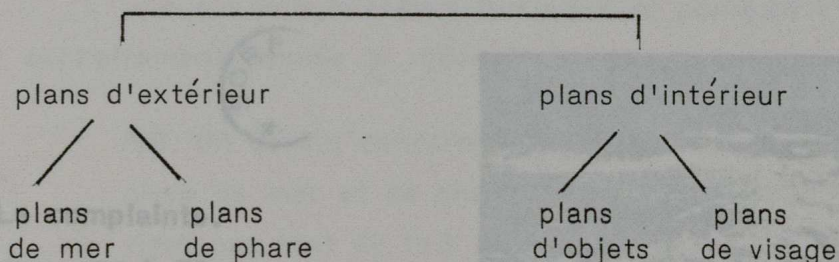
- à la longueur anormale de certains plans (4);
- au travail proprement filmique de l'image: les vagues qui se brisent sont filmées de face, au télé-objectif, ce qui produit un curieux effet de ralentissement et d'aplatissement (loin de nous rendre sensible l'avancée des vagues sur la plage, ces plans nous donnent plutôt l'impression d'une sorte de barre horizontale qui descend lentement dans le cadre);
- enfin, au travail du représenté lui-même: tandis que se brisent les vagues (mouvement vertical descendant), de petits agrégats d'écume traversent lentement le cadre de gauche à droite; l'articulation de ces deux mouvements confère à l'image un statut **plastique** si fort — comme si le décor était **mis en scène** par on ne sait quel énonciateur tout puissant — que l'illusion de réalité est menacée.

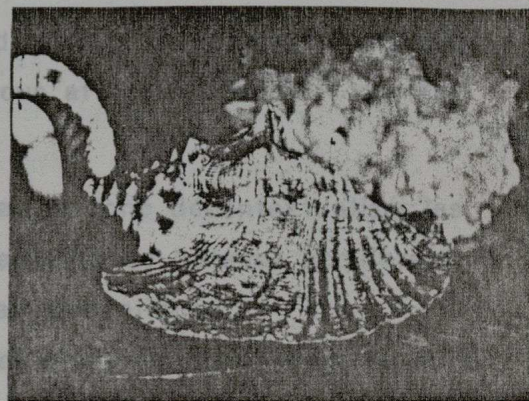
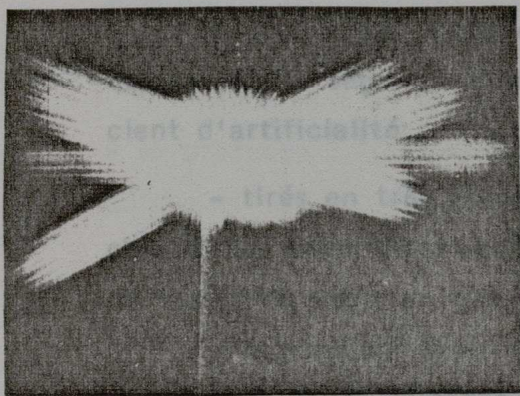
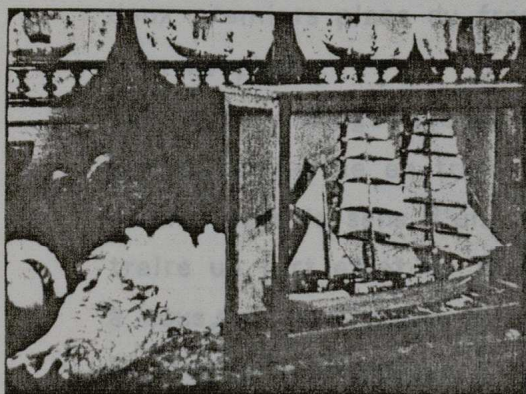
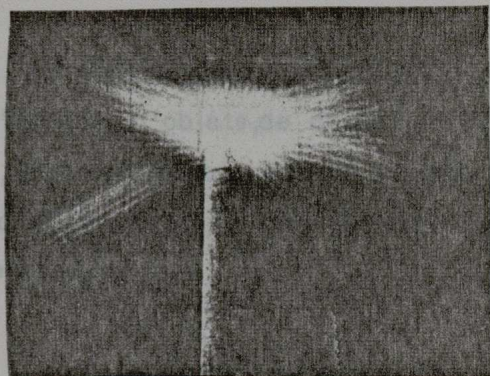
3. La tempête, la complainte. Plans 54-72.

Tout semble conçu pour faire de ce passage un mauvais objet fictionnel.

- Le montage:

Le montage met en oeuvre un système d'alternance à deux niveaux entre des séries dont le traitement interne (recours au gros plan, répétition des mêmes cadrages, reprise de cadrages utilisés dans des segments antérieurs) joue au bénéfice de l'autonomisation de chacun des plans:





La complainte.

Plans 54 à 72.



L'effet produit est celui d'un extrême morcellement, d'une combinatoire de fragments (d'espaces, d'objets, de corps). Face à une telle construction, ce n'est même plus de clivage qu'il convient de parler, mais d'**éclatement du moi spectatorial** (morcellement du Sujet-spectateur).

- La plainte:

Diégétiquement parlant, rien ne semble, tout d'abord, justifier l'irruption de la plainte dans la bande-son: les deux premiers plans du fragment sont un plan de mer et un plan de phare.

Son ancrage diégétique, au troisième plan (gros plan, de face, sur la jeune-fille en train de murmurer la plainte), loin d'aller dans le sens d'un gain de réalisme provoque au contraire un fort effet de **théâtralité**: c'est directement face à nous, spectateurs, que la jeune-fille semble chanter (aucun Destinataire diégétique n'est posé en contre-champ).

Jamais, jusque-là, l'affichage de l'énonciation n'avait été aussi agressif pour le spectateur.

D'une façon générale d'ailleurs, les différents plans qui composent ce segment sont tous affectés d'un fort coefficient d'**artificialité**:

- tirés en très gros plan, et donc décontextualisés, les objets (des coquillages, une maquette de bateau) acquièrent un statut de signe et virent au symbolique;
- la tonalité sombre des plans de mer (effet de nuit) provient de toute évidence d'une sous-exposition;
- quant aux faisceaux lumineux du phare, ils s'avouent explicitement comme le résultat d'un trucage photographique.

NB: En ce qui concerne ces deux derniers points (les plans de mer et de phare), l'effet d'artificialité ne provient pas tant du fait même du trucage, que du fait que

le trucage est nettement **visible**. Vraisemblablement, dans un film réaliste, il y aurait également eu trucage, mais ce trucage aurait été **imperceptible**, et le spectateur aurait alors pu "croire" qu'il avait "véritablement" affaire à des plans de nuit et aux rayons du phare (5).

- La lumière et le mixage sonore:

En ce qui concerne le travail de la lumière, le segment fait alterner des plans extrêmement sombres (sous-exposés) — les plans de mer —, des plans éblouissants (ceux qui nous donnent directement à voir les faisceaux du phare), et des plans à éclairage intermittent (les soi-disant passages des faisceaux du phare provoquent de brusques sautes de lumière sur les objets et le visage de la jeune-fille).

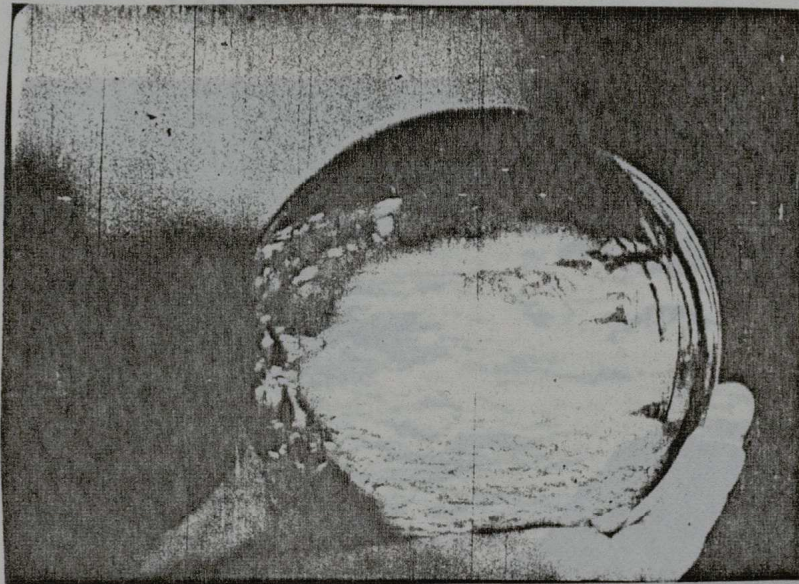
Au niveau du mixage sonore, l'agression est encore plus radicale: recouvertes par le fracas d'une mer déchaînée, les paroles de la plainte sont le plus souvent incompréhensibles; seules quelques bribes de phrases émergent de temps à autre, rendant encore plus aigu l'effet de brouillage et le sentiment de frustration éprouvé par le spectateur.

Ainsi, tant au niveau sonore qu'au niveau visuel, c'est à la production d'un véritable effet de déplaisir filmique qu'aboutit finalement ce segment: la **disjonction** film - spectateur atteint son degré **maximal**.

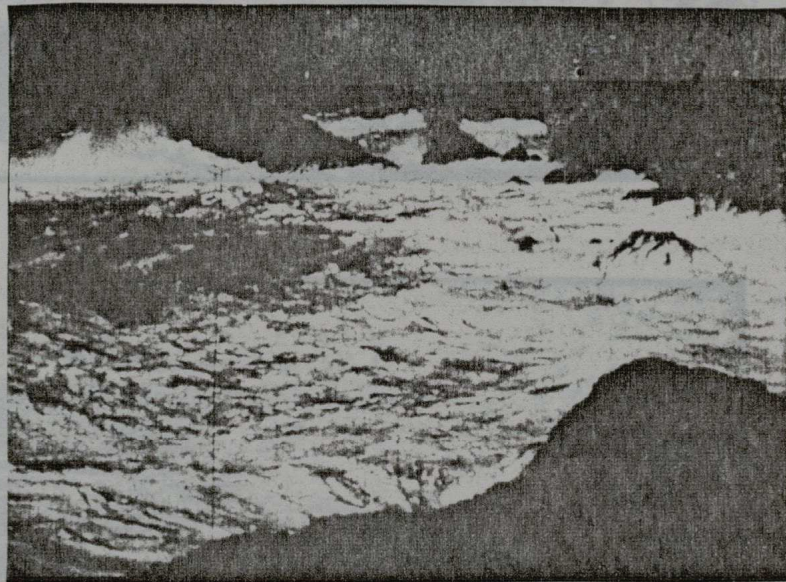
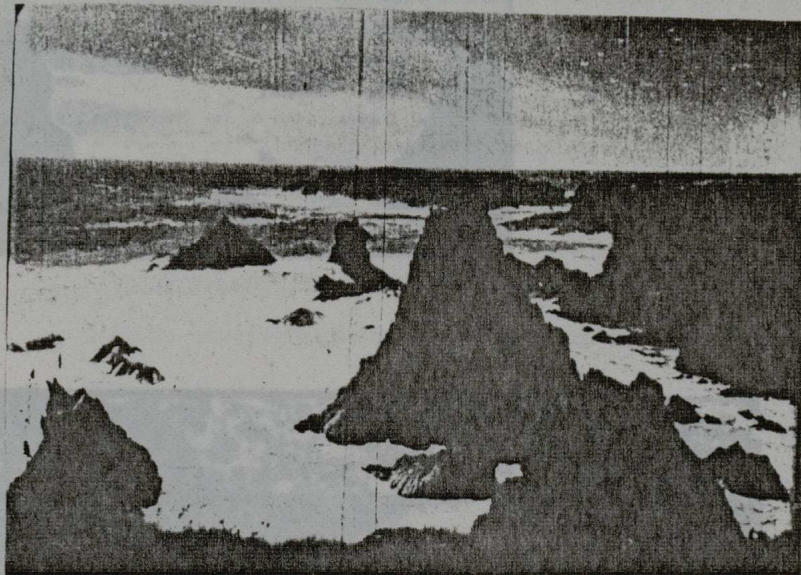
Le troisième mouvement : plans 111-156.

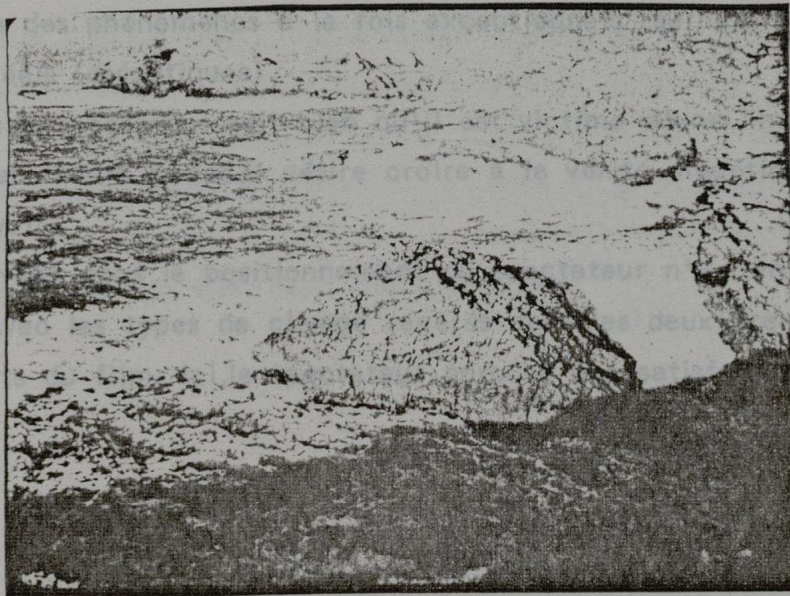
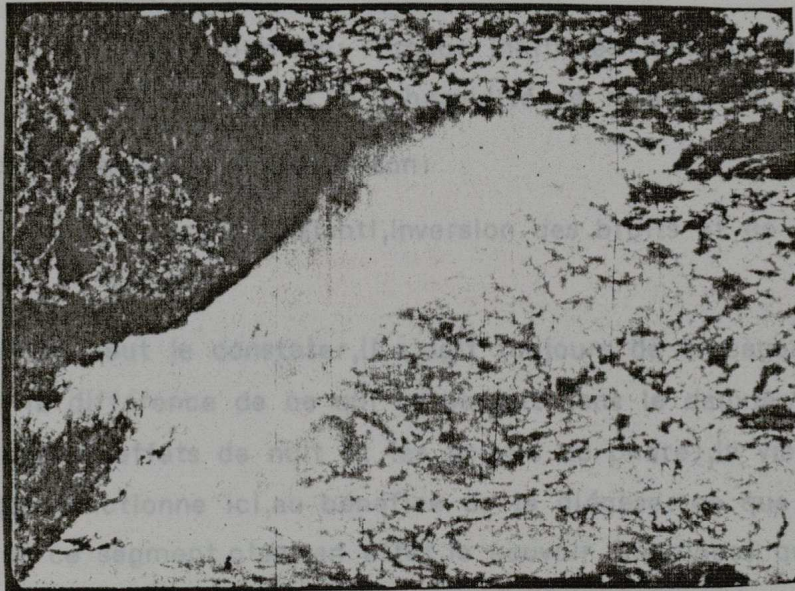
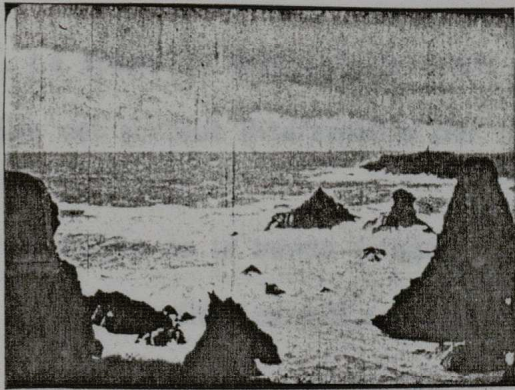
Il comporte deux moments particulièrement marquant du point de vue de leur traitement filmique:

- la grande scène du tempête,
- et le retour du marin-pêcheur auprès de sa fiancée.



La scène du tempestaire





1. La scène du tempête: plans 111-148.
Elle est surtout intéressante par les trucages qu'elle met en oeuvre:

a) trucages de la bande-image:

- accéléré, ralenti, arrêt et inversion des mouvements de la mer;
- incrustation d'images de la mer dans la boule de cristal (surimpression avec jeu de caches sur fond noir);
- anamorphose: l'image incrustée restitue la déformation due à la sphéroidité de la boule de cristal;

b) trucages de la bande-son:

- accéléré, ralenti, inversion des bruits et de la musique.

Comme on peut le constater, il s'agit toujours de trucages **visibles**, mais, à la différence de ce qui se passait dans le deuxième mouvement (cf. les effets de nuit et les éclairs du phare), la visibilité des trucages fonctionne ici, au bénéfice de la diégèse: ce que veut nous montrer ce segment, c'est, en effet, le pouvoir (magique) qu'a le tempête de commander aux éléments, de faire cesser la tempête. Il importe, donc, que le spectateur ait le sentiment de se trouver face à des phénomènes à la fois exceptionnels (surnaturels) et bien réels (diégétiques).

Certes, le spectateur sait bien qu'il est victime d'une "machination", mais en même temps, il désire croire à la vérité diégétique de ce qu'il voit.

Ce clivage dans le positionnement du spectateur n'a rien de commun avec les types de clivage repérés dans les deux premiers mouvements du film: ici, le spectateur éprouve une satisfaction évidente

La dernière séquence

à se laisser duper par le bon fonctionnement de la machine cinéma.

De fait, ce qui s'effectue dans ce segment, c'est le branchement du spectateur sur un régime de croyance fictionnel: moment d'intense stimulation des pulsions scopiques et invocantes, moment d'épanouissement du plaisir proprement cinématographique (plaisir de céder à une "machination avouée" (6)), moment de l'**imaginaire symbolisé**.

Ainsi considéré, ce segment joue le rôle d'un **opérateur de conjonction** entre le film et son spectateur.

l'éclatement de la boule de cristal...

2. La dernière séquence: plans 149-156.

La dernière séquence marque le passage au régime véritablement fictionnel (inscription sur l'axe **imaginaire**), à la **conjonction** film - spectateur, c'est à dire au **réalisme**.

Significativement, ce retour au réalisme est marqué par l'éclatement de la boule de cristal qui se brise sur le sol, et par le retour du marin-pêcheur auprès de la jeune fille qu'il aime.

Le film s'achève de la sorte sur la **conjonction** du **couple** et sur la **conjonction** du film avec son spectateur.

la conjonction du couple...

La dernière séquence

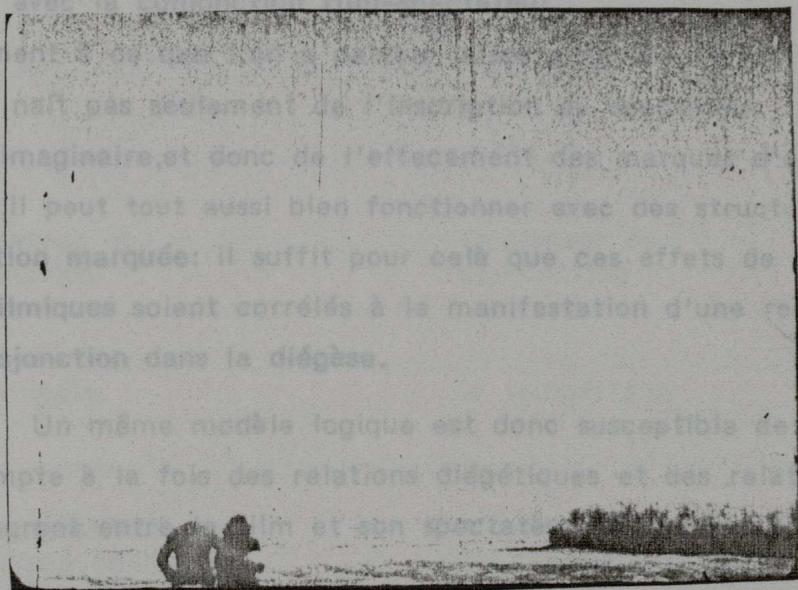


l'écèlement de la boule de cristal...



la conjonction du couple...

"Le vent est tombé, la mer est belle...
Il n'y a pas de quoi avoir peur..."



"Le vent est tombé, la mer est belle...
Il n'y a pas de quoi avoir peur..."

La mise en phase.

Ainsi considéré, Le Tempestaire apparaît comme un **film de fiction** fonctionnant suivant le même régime de **mise en phase** qu'une Partie de campagne: pour chacun des parcours narratifs repérés, le travail du film produit un positionnement du spectateur (= une relation film - spectateur) **homologue** aux relations qui se manifestent dans la diégèse.

On notera, à ce propos, que la **mise en phase** ne doit pas être confondue avec la **conjonction film-spectateur**.

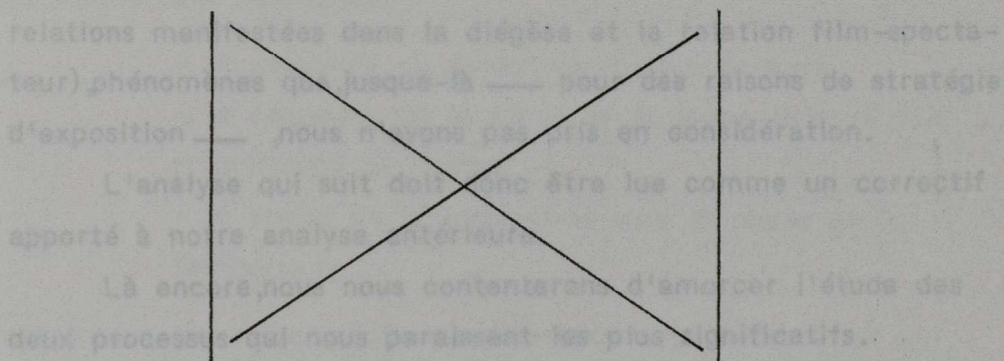
Contrairement à ce que l'on a parfois laissé entendre, l'effet fiction ne naît pas seulement de l'inscription du spectateur sur l'axe **imaginaire**, et donc de l'effacement des marques d'énonciation; il peut tout aussi bien fonctionner avec des structures à **énonciation marquée**: il suffit pour cela que ces effets de **disjonction filmiques** soient corrélés à la manifestation d'une relation de **disjonction** dans la **diégèse**.

Un même modèle logique est donc susceptible de rendre compte à la fois des relations diégétiques et des relations qui s'instaurent entre le film et son spectateur (cf. modèle 2).

LE POSITIONNEMENT DU SPECTATEUR:

la relation de déphasage

	Disjonction	Conjonction
relations diégétiques	le couple séparé	le couple réuni
relations filmiques	disjonction film-spectateur le film comme mauvais objet	conjonction film-spectateur le film comme bon objet : réalisme, inscription sur l'axe imaginaire



	Opérateur de disjonction	Opérateur de conjonction
relations diégétiques	la tempête	le tempestaire
relations filmiques	clivage, distanciation, affichage de l'énonciation, brouillage	trucages, fonctionnant au bénéfice de la diégèse (magie du cinéma) imaginaire symbolisé

LE POSITIONNEMENT DU SPECTATEUR:

la relation de déphasage

Le travail effectué par Le Tempestaire sur le positionnement du spectateur ne se laisse pas entièrement décrire par la relation de **mise en phase** (même au niveau qui lui est propre); si cette relation fonctionne, en effet, de façon indiscutable pour un certain nombre de grands moments du film — l'ouverture, la tempête, la scène du tempestaire —, elle n'intervient pas, cependant, avec la permanence que laisserait supposer le **modèle 2**.

De fait, il existe dans Le Tempestaire de réels phénomènes de **déphasage** (= des moments de non concordance entre les relations manifestées dans la diégèse et la relation film-spectateur), phénomènes que, jusque-là — pour des raisons de stratégie d'exposition —, nous n'avons pas pris en considération.

L'analyse qui suit doit donc être lue comme un correctif apporté à notre analyse antérieure.

Là encore, nous nous contenterons d'amorcer l'étude des deux processus qui nous paraissent les plus significatifs.

1. Déphasage par décalage syntagmatique.

Les moments où s'effectue avec le plus de force la conjonction film - spectateur (= les moments de traitement véritablement réaliste) ne correspondent pas toujours exactement avec les moments de manifestation des relations diégétiques conjonctives.

C'est ainsi que, contrairement à ce que fait apparaître le modèle 2, le premier mouvement (de la disjonction à la conjonction) n'aboutit à la conjonction maximale film - spectateur que pour une séquence qui, diégétiquement parlant, appartient déjà au second parcours (de la conjonction à la disjonction): ce n'est que lorsque le pêcheur quitte sa fiancée pour se rendre au port que le

traitement filmique devient franchement réaliste (séquence ordinaire avec raccords de mouvements).

De la même façon, le troisième mouvement laisse apparaître avant la scène du tempestaire (opération de conjonction) des séquences qui, de par leur traitement filmique, fonctionnent déjà sur le mode de la conjonction achevée (réalisme): la jeune fille se rend au phare; son frère va voir si le fiancé est rentré chez lui. (7).

2. Déphasage par défaut de réalisme.

Curieusement, les seules séquences qui manifestent un traitement authentiquement réaliste, sont celles qui se trouvent syntagmatiquement déphasées:

- la séquence du départ du fiancé au port,
- la séquence où le frère de la jeune-fille va voir si le fiancé est rentré,
- le trajet de la jeune-fille vers le phare et le tempestaire.

Dans toutes les autres séquences, et notamment dans celles qui, conformément à notre modèle, devraient présenter le plus fort degré de réalisme (celles qui nous montrent le couple réuni, à la fin du premier et du troisième parcours), certains éléments du traitement filmique viennent bloquer la production d'un effet de réalité optimum.

C'est essentiellement le **jeu des acteurs** qui est responsable, ici, de l'effet de **déphasage**.

On sait que J. Epstein a tenu à n'employer pour Le Tempestaire que des acteurs non professionnels, directement recrutés sur place, lors du tournage, parmi la population de Belle Ile.

Le résultat de ce choix est que, jamais, le comportement, ni surtout la façon de parler, des personnages, n'est conforme au type de jeu — c'est à dire à la norme du jeu vraisemblable —

attendu dans un film de fiction.

Significativement, la plupart des commentateurs du film ont noté ce point.

Ph. Haudiquet voit ainsi en J. Epstein un précurseur de R. Bresson:

"Cette manière de faire parler les acteurs que l'on croit découvrir dans Au Hasard Balthazar de Robert Bresson était déjà pratiquée dans Le Tempestaire." (7).

J. Prat, de son côté (dans la fiche qu'il a effectué pour l'I.D.H.E.C) souligne combien un tel jeu est déroutant pour le public, qui a aussitôt tendance à le juger négativement:

"le public a pu reprocher au jeu de la jeune-fille et du garçon, une sobriété qui va jusqu'à l'inexpression et confine à la niaiserie." (8).

Pour notre part, nous avons pu constater, lors de multiples projections du film que nous avons effectuées, combien certaines répliques et certaines attitudes des personnages provoquaient inmanquablement un rire moqueur, traduisant le passage du film du côté du **mauvais objet**.

La conséquence d'ensemble de ces phénomènes de **déphasage** est d'ailleurs, indiscutablement, d'empêcher le spectateur de se laisser aller au plaisir de l'histoire racontée, au plaisir de l'effet fiction, et celà, alors même que, par certains aspects de son traitement (cf. la **mise en phase**), le film lui en a donné le désir. Il n'est pas surprenant, dans ces conditions, que le spectateur éprouve un certain sentiment de frustration.

Dès lors, deux attitudes semblent possibles:

- ou bien le spectateur rejette purement et simplement le film, jugé " **mal fait** " (= non conforme aux normes de fonctionnement du film de fiction),
- ou bien, il décide de considérer les processus de déphasage

comme des **indices** l'invitant à rechercher dans le film **ELLE**
autre chose qu'une fiction.

C'est cette seconde attitude que nous avons choisie d'adopter.
 Les problèmes que pose une telle décision seront examinés à la
 fin de cette étude.

PROPOSITIONS POUR UNE LECTURE NON FICTIONNELLE

Dès lors que l'on a décidé de considérer les processus de déphasages comme des indices de "l'émergence possible d'un autre système" (9), on admettra facilement que l'affichage agressif de l'énonciation produit par ces processus constitue une incitation à voir dans Le Tempestaire un **discours**, plutôt qu'une **histoire** (nous nous référons bien évidemment ici, à la célèbre dichotomie d'E. Benveniste).

Reste à préciser quel peut bien être l'objet de ce discours.

Notre hypothèse est qu'il est possible de lire Le Tempestaire comme une **réflexion sur le fonctionnement du cinéma**.

Esquissons-en les thèmes essentiels.

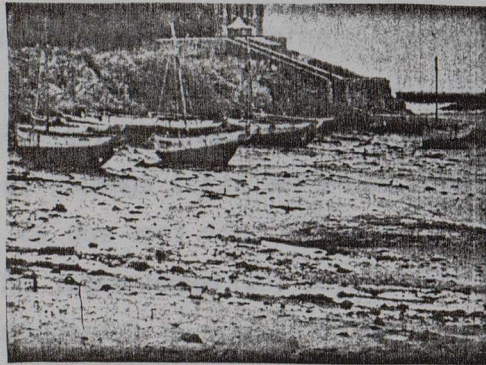
1. Le statut des représentations cinématographiques.

On se souvient que le premier mouvement du Tempestaire se caractérise, du point de vue de son traitement filmique, par une évolution qui reproduit l'évolution historique du langage cinématographique dans sa quête de l'illusion de réalité: du traitement photographique à la reproduction du mouvement, du théâtre filmé au montage proprement cinématographique, du muet au parlant. Ainsi, dès le début, le film exhibe-t-il la genèse de ses opérations de production textuelle.

Du même coup est explicitement affirmé que l'illusion de réalité n'est pas un donné, mais le produit d'un travail, le résultat d'une conquête du langage cinématographique.

Mais il y a plus: l'affichage de ce travail reçoit dans ce mouvement une justification diégétique (il exprime l'attente de la montée de la mer par le pêcheurs), justification qui n'est pas elle-même dépourvue de signification discursive; il est remarquable, en effet, que la progression des images vers l'illusion de réalité s'effectue de façon parallèle à la montée de la marée; *inaire...*

La mer, la mère...



la captation imaginaire....

tout se passe, en fait, comme si c'était la mer elle-même qui, en montant, venait en quelque sorte irriguer les images et leur insuffler la vie. Comment, dès lors, ne pas voir dans ce parallélisme une illustration de la "**captation imaginaire**" — la relation au signifiant maternel (la **mer**/la **mère**) comme fondement de l'illusion de réalité — telle que l'a décrite J. Lacan? La mère est d'ailleurs elle-même présente de façon insistante dans ce passage (cf. la série des fileuses).

Ce que met donc en évidence ce premier mouvement, ce sont les **mécanismes**, tant **psychologiques** que **cinématographiques**, qui président à la production de l'**illusion de réalité**.

La scène du **signe** — l'ouverture de la porte par le vent — poursuit cette réflexion en inscrivant au cœur même de la diégèse un authentique débat sémiotique: il s'agit de savoir si l'ouverture de la porte doit être considérée comme un **signe naturel** ("c'est le vent") ou comme un signe produit par un Destinataire **en vue de la communication d'une information** ("c'est un signe, un mauvais signe").

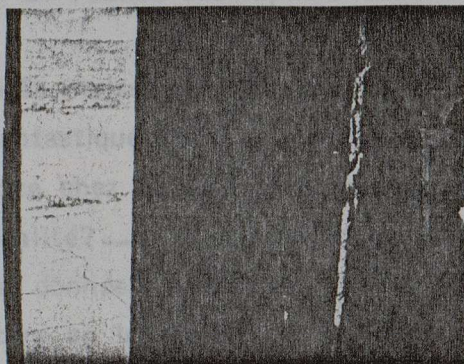
On reconnaît là, l'opposition traditionnelle en sémiologie de la communication, entre **indices** (signes naturels) et **signaux** (signes intentionnels)(10).

Le problème posé ici, concerne, on le voit, le statut énonciatif des représentations cinématographiques: constituent-elles de simples indices de la réalité, ou des indices de la volonté de signification d'un Sujet?

Cette distinction correspond aux deux grands courants du réalisme filmique tel que l'a décrit J.F. Bettetini: d'une part, les films représentatifs-dénotatifs, les films qui masquent leur énonciation pour donner l'illusion d'une référence directe à la réalité (l'exemple type proposé par Bettetini est Nanook of the North de Flaherty); d'autre part, les films qui affichent leur énonciation et



Plus généralement, on peut lire toute l'histoire racontée par Le Tempestaire comme une invitation (métaphorique) à nous interroger sur le statut des différentes représentations cinématographiques.



L'un des points d'interrogation qu'il suscite est la question de la vérité — illusion ou réalité — des représentations qui lui sont offertes, ainsi à nous faire réfléchir sur la réalité de l'intervention magique du tempestaire, et donc en la réalité de l'intervention magique du tempestaire, pour finalement, dans la dernière séquence, remettre le doute dans notre esprit en faisant remarquer que :

- "C'est un signe, un mauvais signe..."

- "Ce n'est pas un signe, c'est le vent..."

2. Le dispositif cinématographique.

C'est dans la grande scène du tempestaire que l'on trouve l'inscription la plus explicite du dispositif cinématographique. La scène elle-même se présente comme une sorte de séance de projection :

La scène du "signe"

Le dispositif cinématographique.

qui s'affirment comme des points de vue sur la réalité (comme des représentations subjectives du monde) — l'exemple type est ici Greed de Eric von Stroheim (11).

Entre ces deux conceptions, Le Tempestaire nous invite à choisir la seconde: toute la stratégie narrative du film nous conduit en effet, à nous identifier avec le personnage de la jeune-fille — celle qui croit aux signes — ,et donc à aller chercher par delà le niveau représentatif-dénotatif du film (l'anecdote), la parole d'un Sujet, c'est à dire un **discours**.

Plus généralement, on peut lire toute l'histoire racontée par Le Tempestaire comme une invitation (métaphorique) à nous interroger sur le statut de réalité des représentations cinématographiques.

L'un des pôles d'intérêt majeur du film — ce qui lui donne son caractère de conte fantastique (12) — ,réside, en effet, dans l'interrogation qu'il suscite chez le spectateur sur le statut de réalité — illusion ou réalité? — d'un certain nombre de représentations qui lui sont données à voir: tout le jeu du film consiste ainsi à nous faire croire en la réalité dramatique de la tempête, et donc en la réalité de l'intervention magique du tempestaire, pour finalement, dans la dernière séquence, semer le doute dans notre esprit en laissant entendre qu'il ne s'agissait, peut être, que d'une "tempête sous un crâne", du produit de l'imagination inquiète de la jeune-fille (cf. les paroles prononcées par le fiancé: "[...] Je te cherche depuis une heure! [...]. Le vent est tombé, la mer est belle.", et la présence du soleil dans les derniers plans du film).

2. Le dispositif cinématographique.

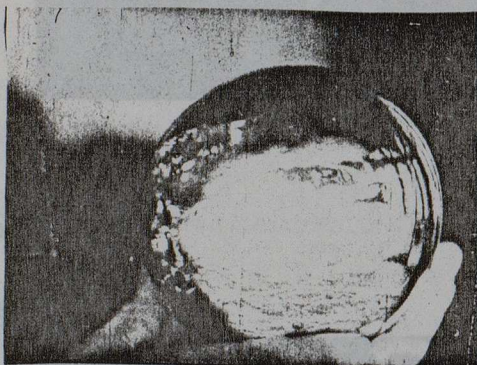
C'est dans la grande scène du tempestaire que l'on trouve l'inscription la plus explicite du dispositif cinématographique. La scène elle-même se présente comme une sorte de séance de projection:

Notre tenant lieu dans la diégèse...

Le dispositif
cinématographique.



Le maître
des représentations....



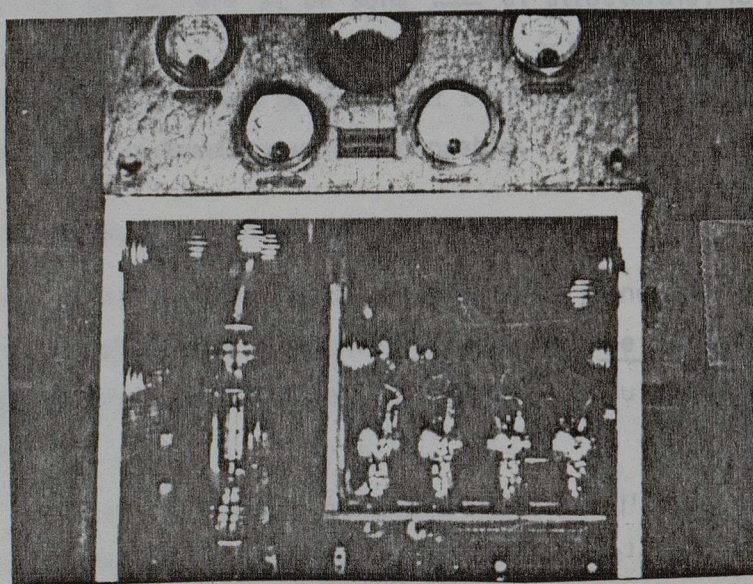
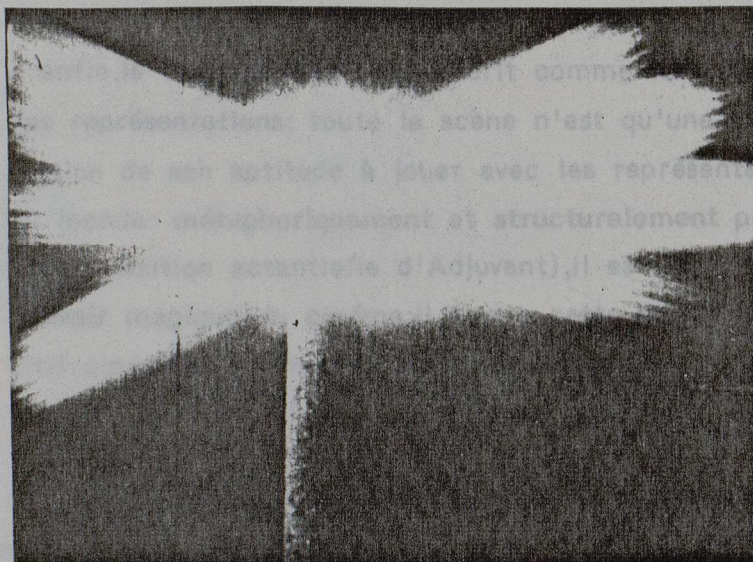
La boule, l'écran...



Notre tenant lieu dans la diégèse...



Le dispositif cinématographique.



Le phare-radio, le projecteur sonore...

La mère:

- la **boule** de cristal y joue le rôle de l'**écran**,
- la **jeune-fille**, celui du **spectateur**,
- enfin, le **tempestaire** y est décrit comme le **maître des représentations**; toute la scène n'est qu'une démonstration de son aptitude à jouer avec les représentations du monde: **métaphoriquement** et **structuralement** parlant (cf. sa position actantielle d'Adjuvant), il est le symbole du **pouvoir magique** du **cinéma**; il figure cette partie du dispositif cinématographique qui suscite croyance et fascination (13).

D'autres éléments du dispositif apparaissent dans d'autres séquences.

Le **phare-radio**, par exemple, peut être considéré comme le représentant du **projecteur** (sonore) dans la diégèse.

Comme pour le tempestaire, la relation est à la fois métaphorique — le phare-radio et le projecteur ont en commun de produire un faisceau de lumière et de sons — et structurale: le phare-radio occupe dans la diégèse une position actantielle analogue à celle du projecteur dans le dispositif cinématographique: celle d'un **Adjuvant technologique** indispensable.

3. Le positionnement du spectateur.

Le positionnement psychologique de la jeune-fille, tel qu'il nous est présenté dans l'histoire racontée par Le Tempestaire, est étonnamment semblable au positionnement du spectateur de cinéma:

- l'un et l'autre ont comme Destinateur l'**amour** (amour du fiancé, amour du cinéma) et la **mère**: c'est la mère qui pousse la jeune-fille à aller voir le tempestaire, tout comme c'est la recherche d'une satisfaction imaginaire (relation au signifiant maternel) qui pousse le spectateur à aller au cinéma;

La mère:

"De mon temps, on disait qu'il y avait des
tempestaires, des vieux qui savaient parler
à la tempête et se faire obéir d'elle...
Alors la mer se calmait... Mais c'est
d'anciennes histoires, il ne faut plus y
croire, non...!"



La croyance



La dénégation





La croyance

Le refus de l'Adjuvant technologique



Le refus de l'Adjuvant technologique

- l'un et l'autre, fonctionnent suivant le régime de la **croyance**, et trouvent à l'origine de leur positionnement une **dénégation** (c'est sur le mode de la dénégation que la mère pousse la jeune-fille à se rendre chez le tempes-
taire: "De mon temps, on disait qu'il y avait des tempes-
taires, des vieux qui savaient parler à la tempête et se
faire obéir d'elle... Alors la mer se calmait... Mais ce sont
d'anciennes histoires, il ne faut pas y croire, non!");

- enfin, l'un et l'autre refusent de prendre en considération le rôle joué par l'Adjuvant technologique pour s'en remettre exclusivement à l'Adjuvant magique: la jeune-fille ne croit pas à l'efficacité du phare et de la radio, et ne fait confiance qu'au tempes-
taire pour sauver la vie de son fiancé;
de la même façon, le spectateur de cinéma refuse de reconnaître qu'il est en face de représentations produites par un projecteur, pour se laisser aller à la magie du cinéma.

NB: Il n'est peut être pas inintéressant de rappeler à ce propos, que les plans qui nous donnent directement à voir le faisceau de lumière produit par le phare (dans la sé-
quence de la plainte) correspondent précisément aux moments de disjonction maximale entre le film et son spectateur: la prise de conscience de la présence de l'Ad-
juvant technologique détruit la magie du cinéma.

Le **modèle 3** tente de résumer les données de cette analyse.

- le phare-radio

- le projecteur

b) magiques:

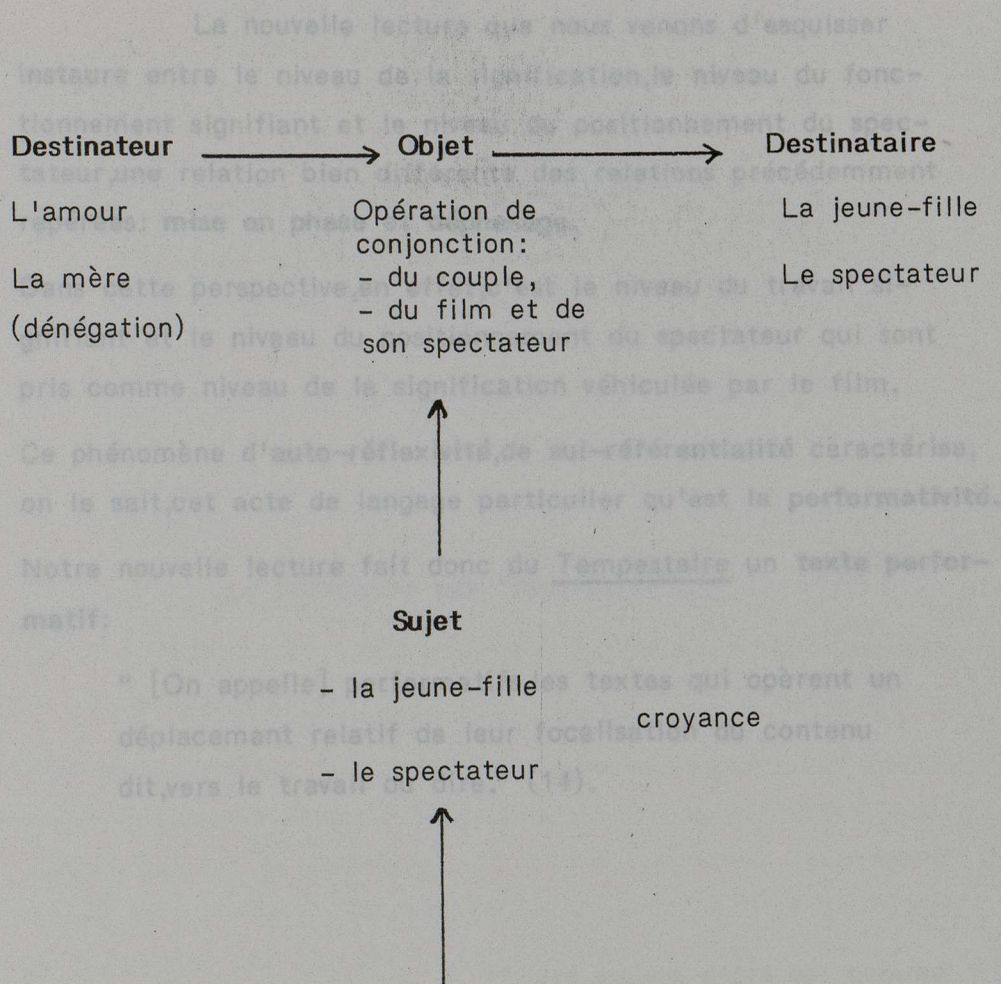
- le tempes-
taire

- la magie du
cinéma

considération par le
Sujet

seuls pris en con-
sidération par le
Sujet

modèle 3

Le Tempestaire: un texte performatif

Adjuvants

- | | |
|---------------------------|--|
| a) technologiques: | non pris en considération par le Sujet |
| - le phare-radio | |
| - le projecteur | |
| b) magiques: | seuls pris en considération par le Sujet |
| - le tempestaire | |
| - la magie du cinéma | |

Le Tempestaire: un texte performatif

La nouvelle lecture que nous venons d'esquisser instaure entre le niveau de la signification, le niveau du fonctionnement signifiant et le niveau du positionnement du spectateur, une relation bien différente des relations précédemment repérées: **mise en phase et déphasage.**

Dans cette perspective, en effet, c'est le niveau du travail signifiant et le niveau du positionnement du spectateur qui sont pris comme niveau de la signification véhiculée par le film.

Ce phénomène d'**auto-réflexivité**, de **sui-référentialité** caractérise, on le sait, cet acte de langage particulier qu'est la **performativité**.

Notre nouvelle lecture fait donc du Tempestaire un **texte performatif**:

" [On appelle] performatifs, les textes qui opèrent un déplacement relatif de leur focalisation du contenu dit, vers le travail du dire." (14).

"Toute oeuvre d'art est comme
une fenêtre ouverte sur la création."

E. Zola.

Toute une série d'ouvertures jalonnant le déroulement du Tempestaire:

- la porte de la scène au "digne",
 - la fenêtre à travers laquelle la jeune fille guette l'arrivée de son fiancé,
 - la porte par laquelle la jeune fille sort rejoindre son fiancé,
 - la fenêtre et la lucarne de la maison du fiancé,
 - l'ouverture du puits devant la maison du fiancé,
 - la porte d'entrée de la maison du tempestaire,
 - la porte du placard dans lequel se trouve la boule de cristal.
- Le paradigme des "ouvertures".**
- la boule de cristal elle-même (qui ouvre sur l'espace de la mer).

Tant au niveau des relations film - spectateur que des relations diégétiques, ces ouvertures fonctionnent comme des opérateurs de conjonction ou de disjonction qui viennent ponctuer les grandes phases de l'itinéraire transformationnel décrit par le modèle 2.

Le paradigme des ouvertures constitue de la sorte un micro-système exemplaire tant en ce

"Toute oeuvre d'art est comme une fenêtre ouverte sur la création."

en phase qu'en ce qui concerne le travail performatif effectué par le film.

E.Zola.

Il n'est sans doute pas sans intérêt de noter que ce thème des ouvertures a précisément été reconnu par Ph. Hamon, comme l'un des grands topos descriptif de la littérature réaliste (cf. Introduction à l'analyse du descriptif, Hachette Université, 1981, chap. VI).

Rappelons également que la métaphore de la "fenêtre ouverte sur le monde" a maintes fois servi à désigner le cinéma réaliste lui-même (l'analyse d'une Partie de campagne nous a déjà donné l'occasion de reconnaître que le cinéma redoublait volontiers dans sa diégèse cette métaphore métalinguistique).

Indice? Simple représentation ("C'est le vent...")?

Toute une série d'ouvertures jalonnent le déroulement du Tempestaire:

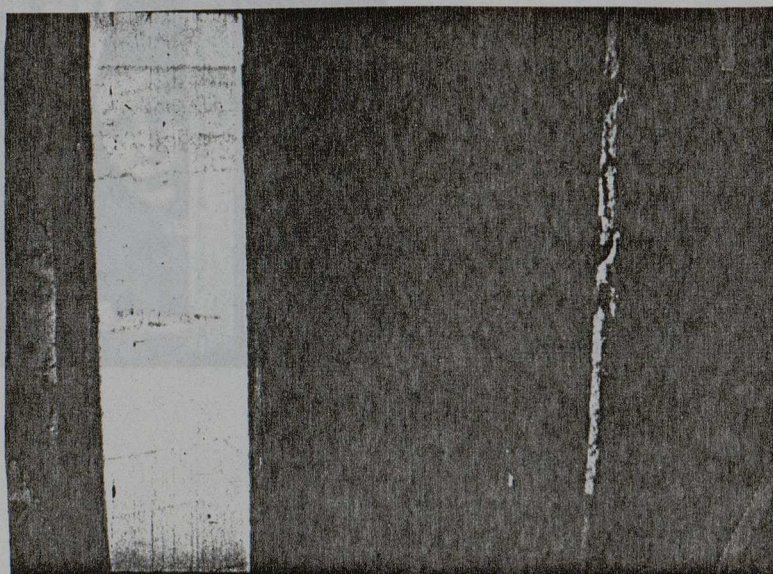
- la porte de la scène du "signe",
- la fenêtre à travers laquelle la jeune fille guette l'arrivée de son fiancé,
- la porte par laquelle la jeune fille sort rejoindre son fiancé,
- la fenêtre et la lucarne de la maison du fiancé,
- l'ouverture du puits devant la maison du fiancé,
- la porte d'entrée de la maison du tempestaire,
- la porte du placard dans lequel se trouve la boule de cristal,
- la boule de cristal elle-même (qui ouvre sur l'espace de la mer).

Tant au niveau des relations film - spectateur, que des relations diégétiques, ces ouvertures fonctionnent comme des **opérateurs** de **conjonction** ou de **disjonction** qui viennent ponctuer les grandes phases de l'itinéraire transformationnel décrit par le modèle 2. Le paradigme des ouvertures constitue de la sorte un **micro-système** exemplaire tant en ce qui concerne le travail de **mise en phase**, qu'en ce qui concerne le travail **performatif** effectué par le film.

Il n'est sans doute pas sans intérêt de noter que ce thème des ouvertures a précisément été reconnu par Ph. Hamon, comme l'un des grands topos descriptif de la littérature réaliste (cf. Introduction à l'analyse du descriptif, Hachette Université, 1981, chap. VI).

Rappelons également que la métaphore de la "fenêtre ouverte sur le monde" a maintes fois servi à désigner le cinéma réaliste lui-même (l'analyse d'une Partie de campagne nous a déjà donné l'occasion de reconnaître que le cinéma redoublait volontiers dans sa diégèse cette métaphore métalinguistique).

Indice? Simple représentation ("C'est le vent...")?



ou signal?

Diégétiquement parlant ("un mauvais signe"), tout comme dans la relation film-spectateur, la porte est ici **menace de disjonction**: elle apparaît comme une sorte de "volet" optique qui tend à faire basculer la représentation vers l'écran **noir**.

La porte/l'obturateur

Ce qui cache, ce qui masque...

mais aussi, ce qui permet l'irruption du sens...

Trois opérateurs de disjonction.

Deux opérateurs de conjonction.



"L'écran réaliste est un simple verre à vitre, très mince, très clair, et qui a la prétention d'être si parfaitement transparent que les images le traversent et s'y reproduisent ensuite dans toute leur réalité."

E.Zola (cité par Ph.Hamon, p.226)

La fenêtre opaque,
le négatif de l'écran,
l'anti-écran...

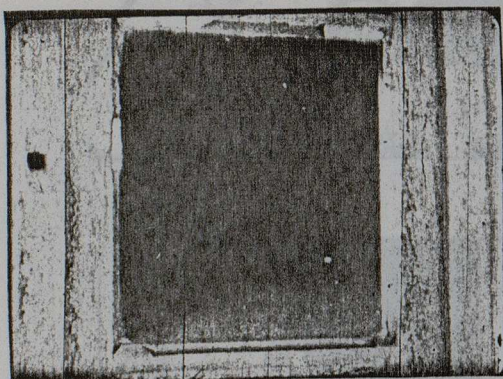


La porte est ici une vraie porte et non pas un volet optique (on voit les veines du bois et le cadre où devait se trouver le nom des habitants de la maison). Comme la fenêtre, elle met en relation l'intérieur et l'extérieur.

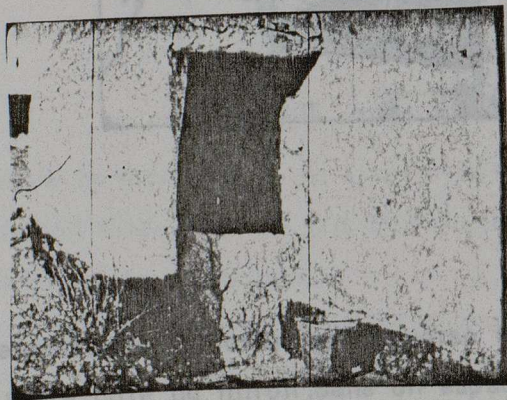
Trois opérateurs de disjonction.



Le fiancé est en mer,
la maison est vide et
close; on ne voit rien
à travers la fenêtre.



La fenêtre opaque,
le négatif de l'écran,
l'anti-écran...



L'ouverture du puits,
le trou noir, la menace
de mort (la barque du
fiancé a-t-elle été en-
gloutie par les eaux?).

Le...
de l'...
leurs": l'espace de la magie... ainsi la mort
vaincue...

De même le cinéma est victorieux sur le noir, passage dans un
espace "autre", restitution de la vie...

Vers la conjonction...



Le tempestaire est celui qui traverse l'écran noir pour passer de l'autre côté du miroir, dans un espace "autre", dans un "ailleurs": l'espace de la magie... ainsi la mort pourra-t-elle être vaincue...

De même le cinéma est victoire sur le noir, passage dans un espace "autre", restitution de la vie...



Vaincre la mort, passer de l'autre côté du miroir, n'est pas une opération aisée... il faut franchir plusieurs portes pour faire naître la lumière de l'obscurité... dans un autre espace...

De la même façon, les représentations cinématographiques ne se donnent à voir que lorsqu'elles ont franchi la porte de l'objectif, la porte de l'obturateur — de la caméra, du projecteur —, la porte de la fenêtre de projection, la porte de notre oeil...

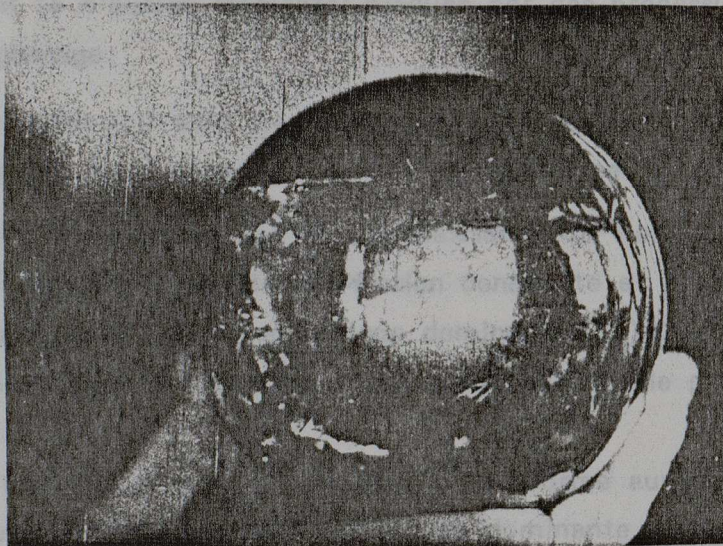
la restitution d'un monde vivant (la boule/le globe)...

CONCLUSION

Ceux lectures de *Le Tempestaire* viennent d'être

proposées :

« la première se situe dans le cadre de l'essai fictionnel et aboutit à la conclusion que le *Tempestaire* ne joue pas simplement ce rôle de médiateur de mise en phase du spectateur et du film (2- certains éléments nettement marqués) »



La conjonction.

Faire apparaître un espace dans un autre espace...

La boule de cristal, métaphore du cinéma :

- l'écran,
- l'objectif,
- l'oeil du spectateur,
- la restitution d'un monde vivant (la boule/le globe)...

CONCLUSION

Deux lectures du Tempestaire viennent d'être proposées:

- la première se situe dans le cadre de l'**effet fiction**, et aboutit à la conclusion que Le Tempestaire ne joue pas pleinement ce jeu-là, la relation de **mise en phase** du spectateur et du film (à certains moments nettement marquée) y étant (à d'autres moments) bloquée par des processus de **déphasage**;
- la seconde, voit dans Le Tempestaire une sorte de parabole sur le fonctionnement du cinéma lui-même.

La première lecture repose sur la reconnaissance de l'existence d'une entité **spectateur-de-film-de-fiction** construite et programmée par l'**institution cinématographique dominante** (15). C'est dans ce cadre institutionnel, et dans ce cadre seulement, qu'elle prétend fonctionner.

La seconde lecture — non fictionnelle, non conforme aux déterminations de l'institution cinématographique dominante — soulève bien des difficultés; de fait, c'est son existence même qui apparaît comme problématique.

Ce qu'il importe notamment de comprendre, c'est ce qui peut bien pousser un spectateur à voir dans Le Tempestaire autre chose qu'un **film de fiction mal fait**.

Notre conviction est que cette lecture dépend essentiellement de trois facteurs:

- d'une part, du **crédit de confiance** que le spectateur est décidé à accorder au réalisateur du film, c'est à dire à l'image préconçue qu'il se fait de ce réalisateur (en fonction des autres films qu'il a pu voir de lui, des critiques qu'il a pu lire...etc);

NOTES

- d'autre part, du **désir** qu'il a, personnellement, de maintenir un film, en lui-même frustrant, du côté du **bon objet filmique**; c'est à dire de son désir de préserver son **plaisir filmique**;
- enfin, de la **possibilité** qui lui est (ou non) laissée de sortir du positionnement de spectateur de fiction.

Ce dernier point mérite réflexion.

Il pose, en effet, le problème de l'institution dans laquelle une telle lecture peut fonctionner.

Il est bien certain, par exemple, que l'institution cinématographique dominante, n'est guère propice à une telle lecture.

C'est, nous semble-t-il, dans les institutions qui favorisent une **re-lecture** du film que la lecture performative a le plus de chance d'être produite (cf. par exemple, les projections avec discussions, type ciné-club): la lecture performative est souvent un effet **d'après-coup**.

De ce point de vue, l'analyste de film se trouve dans une situation privilégiée.

Mais il y a plus: pour une fois, lui est offerte l'occasion de produire une analyse de film qui ne consiste pas à "casser" le **bon objet filmique** pour en produire **un autre** sur le versant de la **connaissance** (16), mais à **constituer le film en bon objet filmique par l'intermédiaire de la connaissance** (= par l'intermédiaire de l'analyse).

La "libido decorticandi" (17) est ici l'opérateur même du plaisir filmique.

Il existe probablement un certain nombre de films qui ne peuvent (bien) fonctionner que sur ce mode de positionnement.

possible d'un autre système", écrit J. Ricardou ("L'or du scarabée", in *Théorie d'ensemble*, Seuil, 1968, p. 376).

10. Sur cette distinction, cf. par exemple, G. Mounin, *Introduction à la sémiologie*, Ed. de Minuit, 1970, p. 13-14.

11. G. Bettelini, *L'analisi del realismo*, Bompiani, 1971.

NOTES

1. Sur la notion d' "espace narratif", cf. S. Heath, "Narrative Space", in Screen, Autumn 1976, Vol. 17, N°3, p. 68-112.

2. "Quand on voit une porte se fermer à l'écran, sans entendre le bruit de cette fermeture, celà paraît une négligence, une faute [...]. C'est pourquoi, aussi, ce bruit de porte, qui double stupidement l'image, peut devenir prodigieusement intéressant et éloquent, si on parvient à lui donner un accent qui ajoute à la tension dramatique. Cette dramatisation d'un son peut être obtenue soit simplement par la place remarquable où on le situe dans l'action, soit par une interprétation acoustique, une déformation de ce son lui-même. L'un et l'autre procédé reviennent à doter cet élément sonore d'un certain caractère d'irréalité ou, pour mieux dire, de réalité supérieure, mentale et poétique, de surréalité.", J. Epstein, Ecrits sur le cinéma, Seghers, tome 2, 1975, p. 105.

3. M. Cuzin, "Le désir et la parole dans le discours polémique", in Le discours polémique, PUL, p. 110.

4. Parmi les processus susceptibles de produire un effet de distance recensés par R. Bellour dans son article "Sur l'espace cinématographique" (in L'analyse du film, ed. cit., p. 64-72), on trouve précisément (p. 66), des plans fixes "qui durent trop".

5. Sur la distinction entre trucages visibles, invisibles et imperceptibles, cf. Ch. Metz, Essais..., ed. cit., tome 2, p. 179-180.

6. Id. Ibid., p. 180.

7. Ph. Haudiquet, Anthologie du cinéma, tome 2, 1967, p. 486.

8. J. Prat, Fiches filmographiques, IDHEC, Janvier 1948, N°10, p. 8.

9. "[...] toute aberration doit être tenue [...] comme l'émergence possible d'un autre système", écrit J. Ricardou ("L'or du scarabée", in Théorie d'ensemble, Seuil, 1968, p. 376).

10. Sur cette distinction, cf. par exemple, G. Mounin, Introduction à la sémiologie, Ed. de Minuit, 1970, p. 13-14.

11. G. Bettetini, L'indice del realismo, Bompiani, 1971.

12. Selon I. Todorov, le fantastique se définit "par la perception ambiguë qu'a le lecteur" des événements rapportés; "le fantastique nous met devant un dilemme: croire ou pas?", Introduction à la littérature fantastique, Seuil, col. Point, 1970, respectivement p. 35-36 et p. 88.

13. "La valeur d'un thème, écrit J. Epstein (op.cit., tome 2, p. 81), dépend, d'abord et surtout, des possibilités qu'il offre d'être traité cinématographiquement, d'utiliser les facultés propres de l'instrument cinématographique".

La mer, correspond tout à fait à ce que J. Epstein considère comme les éléments privilégiés pour faire s'épanouir la "photogénie": "[...] seuls les aspects mobiles du monde, des choses et des âmes, peuvent avoir leur valeur morale accrue par la reproduction cinématographique. [...] La mobilité photogénique est une mobilité dans ce système espace-temps. On peut donc dire que l'aspect photogénique d'un objet est une résultante de ses variations dans l'espace-temps." (J. Epstein cité in Anthologie du cinéma, La Nouvelle édition, 1946, p. 152-53).

14. C. Kerbrat Orecchioni, "Note sur les concepts d'Illocutoire et de Performatif", in Linguistique et sémiologie, N°4, 1977, p. 82.

15. Sur la construction de cette entité, cf. Ch. Metz, "Le film de fiction et son spectateur (Etude métapsychologique)", in Le signifiant imaginaire, ed. cit., p. 121-176.

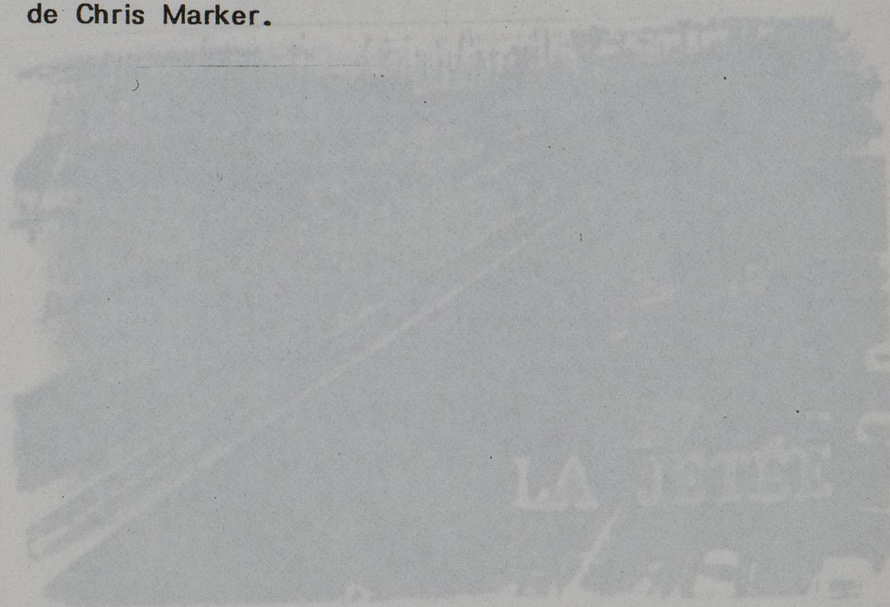
16. Ch. Metz, Id. Ibid., p. 108: "Le bon objet est passé du côté de la connaissance, et le cinéma devient un mauvais objet [...]".

17. D. Noguez, "Fonction de l'analyse, analyse de la fonction", in Théorie du film, ed. cit., p. 192.

. 3 .

LES VOIES RETORSES
DE L'EFFET FICTION

A propos de La Jetée
de Chris Marker.



La Jetée

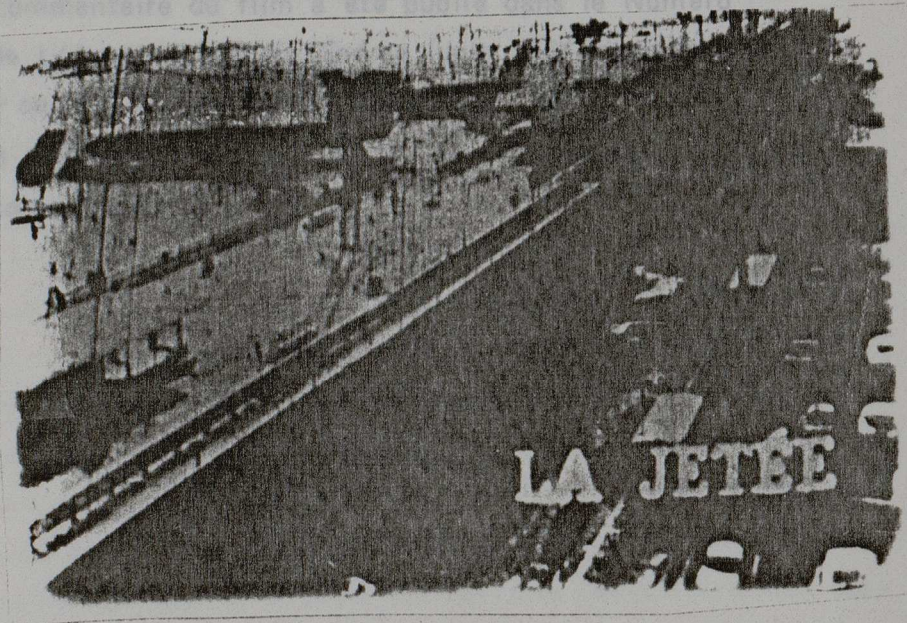
Présentation: Avril 1964.

Le découpage film du film avec photogrammes,
a été réalisé par un groupe de travail de la section
"cinéma" du Centre de Linguistique et de Sociologie de
l'Université de Lyon, sous la direction de Jean-Louis
Lafont.

C'est par ce découpage ainsi que se constitue le film
électroniquement traité par le CRDP de Lyon, que nous avons
travaillé pour cette étude.



Le commentaire du film a été publié dans le Numéro



"La race se définit par son destin le glorieux est
d'achever contre la photographie un récit
qui sera néanmoins photographique."

Albert Lafont, critique du Centre

Mars 1964 p. 25.

La Jetée

Première présentation: Avril 1964.

Un découpage plan par plan du film, avec photogrammes, a été réalisé par un groupe de travail de la section "Cinéma" du Centre de Linguistique et Sémiologie de l'Université de Lyon II, sous la direction de Jean-Louis Leutrat.

C'est sur ce découpage, ainsi que sur une copie du film aimablement prêtée par le CRDP de Lyon, que nous avons travaillé pour cette étude.

Le commentaire du film a été publié dans le Numéro 38 de L'Avant-Scène du Cinéma (Juin 1964), accompagné d'un certain nombre de photogrammes (p.22-30).

Nous donnons en annexe, à la fin de cette étude, le texte de ce commentaire.

1. L'absence de reproduction du mouvement.

A un premier niveau, l'impression de réalité provient, on le sait, de la reproduction du mouvement (cf. les travaux d'A. Michotte par Barak, d'E. Morin, de G.L. Mussetti, de J. Mitry, de Ch. Metz, etc.). Ce qui frappe immédiatement le spectateur du film de Ch. Marker, c'est précisément l'absence quasi totale de cette reproduction: sur l'écran rien ne bouge, tout est figé dans une immobilité insolite. Les éléments représentés ne sont pourtant pas particulièrement statiques: les avions sont censés voler, les personnages marcher, parler, accomplir diverses actions, mais tout cela ne nous est indiqué que

"Le rare, le difficile, mais aussi le glorieux, est d'échafauder contre la photographie un récit qui soit néanmoins photographique."

2. L'arrêt sur image

Albert Laffay, Logique du Cinéma

Masson, 1964, p.83.

LE TRAVAIL DE LA BANDE-IMAGE CONTRE L'EFFET FICTION

Au premier abord, rien de plus éloigné du film de fiction classique que La Jetée de Chris Marker.

Tout, dans le traitement de sa bande-image incite à le ranger dans la catégorie des **films expérimentaux** (significativement, L'Avant-Scène le présente, d'ailleurs, comme "le premier film du cinéma différent"(1)).

Bien que figurative-représentative, la bande-image de La Jetée met, en effet, en oeuvre un certain nombre de processus qui ont comme conséquence de diminuer l'effet de réalité ou de bloquer la narrativité.

1. L'absence de reproduction du mouvement.

A un premier niveau, l'impression de réalité provient, on le sait, de la reproduction du mouvement (cf. les travaux d'A. Michotte van der Berck, d'E. Morin, de C.L. Musatti, de J. Mitry, de Ch. Metz...etc). Or, ce qui frappe immédiatement le spectateur du film de Ch. Marker, c'est précisément l'absence quasi totale de cette reproduction: sur l'écran rien ne bouge, tout est figé dans une immobilité insolite. Les éléments représentés ne sont pourtant pas particulièrement statiques: les avions sont sensés voler, les personnages marcher, parler, accomplir diverses actions; mais tout cela ne nous est indiqué que sous la forme d'une série d'**instantanés photographiques**.

Dans La Jetée, le mouvement est **représenté, figuré**, il n'est pas **reproduit**.

2. L'arrêt sur l'image généralisé.

A un second niveau, l'impression de réalité naît du **défilement**:

même lorsqu'ils représentent un objet statique, les divers photogrammes qui constituent un plan ne sont, en effet, jamais rigoureusement identiques les uns aux autres (lors de la prise de vues, la caméra enregistre en même temps que l'image de l'objet visé, les vibrations de l'espace qui l'entoure: variations imperceptibles de la lumière, palpitations des micro-particules de poussières...); on peut donc dire qu'un plan cinématographique, à partir du moment où il est produit par le défilement d'une pellicule dans une caméra, n'est jamais un plan statique.

Ainsi s'explique que l'image d'une chose immobile et l'image d'une chose en mouvement donnent sensiblement la même impression de relief.

Comme le note J. Mitry:

"Ce n'est que lorsque la même photographie est invariablement répétée que se produit la sensation d'effondrement et d'aplatissement." (2).

Or, c'est précisément ce qui se passe dans le film de Ch. Marker: la plupart des plans ont été réalisés par duplication (à raison de 24 fois par seconde) d'un **unique** photogramme.

La Jetée fonctionne sur le mode de l'**arrêt sur l'image généralisé**.

L'écran n'est plus alors cette "fenêtre ouverte sur le monde" que se sont plus à décrire les théoriciens du film classique, mais véritablement un plan de projection sur lequel apparaissent des images qui s'affichent comme telles, images plates et fixes d'objets ou de personnages face auxquelles le spectateur, regardeur plus que voyeur, garde ses distances, peu enclin à se laisser aller au "transfert perceptif" (Ch. Metz) sur des effigies ayant un si faible degré de réalité.

3. L'autonomisation des plans.

Interdisant l'inscription de l'opposition Avant vs Après à

l'intérieur même de chaque plan, la fixité est encore un facteur de blocage de la narrativité.

Dans ces conditions, le récit ne peut naître que de la succession des plans, c'est à dire du **montage**.

Ch. Metz a fortement souligné le rôle essentiel joué par l'articulation en segments (la grande syntagmatique) dans la structuration narrative des films:

"[...] les huit types séquentiels sont chargés d'exprimer différentes sortes de relations spatio-temporelles entre images successives à l'intérieur d'un même épisode, afin que le film ait une intrigue claire et univoque, afin que le spectateur puisse toujours dire si l'image N°3, au plan de la diégèse (du signifié), se passe avant l'image N°2, ou après, ou en même temps, etc..."(3).

Or, d'une façon générale, dans La Jetée, le découpage en segments s'avère problématique (à titre d'exemple, nous donnons en encarts, deux tentatives de structuration du film, effectuées suivant les critères de la grande syntagmatique de Ch. Metz; on constatera aisément qu'elles ne se recoupent pas exactement).

Deux raisons opposées peuvent, nous semble-t-il, justifier cette incertitude syntagmatique:

a) Soit, nous avons affaire à des plans tellement différents les uns des autres (objets, lieux représentés, personnages) qu'il est bien difficile de les réunir en syntagmes homogènes; d'autant que des fondus au noir viennent parfois séparer chaque plan du suivant (cf. par exemple la série de plans 159 à 166).

C'est ce qu'on peut appeler la tendance à la **multiplication des plans autonomes**.

b) Soit, nous avons affaire à des suites d'images isotopes

(cf. l'expérience, la rencontre avec les hommes de l'avenir) pratiquement impossible à découper en segments faute de critères de démarcation évidents (les fondus enchaînés, nombreux dans ces passages, peuvent aussi bien marquer la liaison que la démarcation).

C'est ce qu'on peut appeler la tendance à l'établissement d'un **continuum indéterminé**.

Le traitement en plans **autonomes** a comme conséquence le blocage de l'établissement d'un rapport de consécution-conséquence entre les plans, c'est à dire, la négation de la narrativité.

Quelque peu paradoxalement, le traitement en séries **continues** aboutit, très souvent, à un résultat analogue. Certains passages du continuum, en effet, sont composés d'une suite de plans de visages, cadrés de telle sorte que les personnages se trouvent à la fois, isolés de leur contexte (l'utilisation systématique de gros plans ou de très gros plans élimine toute référence au décor), et isolés les uns des autres par la neutralisation des raccords de regards (en général, les visages sont cadrés de face, et quand ils sont pris de profil, ils regardent vers le même hors-champ).

Ainsi est empêchée la construction par le spectateur d'un "centre", d'un "**locus**" (4), à partir duquel la suite des plans pourrait être considérée comme une chaîne narrative cohérente.

La succession se résout de la sorte en simple **juxtaposition** d'instantanés photographiques tendant à évacuer le temps et à parcelliser l'espace en fragments diégétiques plus ou moins **autonomes**.

La répétition de certains plans, de certains lieux, accroît encore le brouillage temporel en instituant des corrélations paradigmatiques impossibles à organiser syntagmatiquement suivant un axe temporel cohérent.

Un phénomène annexe mérite ici d'être souligné: la longueur

exceptionnelle des fondus enchaînés et des fondus au noir;
ainsi sont créés des sortes de **"trous"** dans la perception:
soit par défaut (fondus au noir), soit par excès, par surabon-
dance de signifiants (fondus enchaînés).

FN

74: 106-124

2. Cartes

75: 125-128

en mosaïque

76: 129-133

FN

77: 134-144

en ligne

78: 145-147

3.

148-149

3a: 4-9

150-155

3b: 10-11

156-158

3c: 12-17

FN

FN

4. 18-31

8.

8a: 159-165

FN

8b: 166-171

5.

FN

5a: 32-34

10: 177-180

5b: 35-38

11.

5c: 39-43

11a: 181-189

5d: 44-52

11b: 190-193

5e: 53-65

194

65

6.

12.

6a: 67-80

12a: 195-206

6b: 81-88

12b: 207-215

6c: 89-96

12c: 216-220

97-100

12d: 221-226

6d: 101-105

12e: 227-228

Découpage en segments proposé par J.L.Leutrat

1. Générique.

FN

2. Cartons.

FN

3.

3a: 4-9

3b: 10-11

3c: 12-17

FN

4. 18-31

FN

5.

5a: 32-34

5b: 35-38

5c: 39-43

5d: 44-52

5e: 53-65

66

6.

6a: 67-80

6b: 81-88

6c: 89-96

97-100

6d: 101-105

7.

7a: 106-124

7b: 125-128

7c: 129-133

7d: 134-144

7e: 145-147

148-149

150-155

156-158

FN

8.

8a: 159-165

8b: 166-171

FN

10. 177-180

11.

11a: 181-189

11b: 190-193

194

12.

12a: 195-206

12b: 207-215

12c: 216-220

12d: 221-226

12e: 227-228

229	20c: 311-317
13. Générique (1) 30"	318
13a: 230-241	20d: 319-323
13b: 242-246	324
13c: 247-248	20e: 325-326
13d: 249-253	327
254	20f: 328-330
14. 255-256	331
FN Guerre (18-31) 71" (alternance régulière par FE)	20g: 332-334
15. 258-259	21. Chariot (32-35) 105" (expérience le premier cobaye)
16. 260-264	21a: 335-340
16b: 265	21b: 341-342
16c: 266-267 héros (36-41) 44"	22.
17. 268-271	22a: 343-345
FN a héros (42-48) 28"	22b: 346-365
18. Premier cobaye (Flash back): ponctuation par enclassement	22c: 366-367
18a: 272-274 23"	23: 368-375
18b: 275-277 expérience héros. (101-124) 38"	24.
18c: 278-281	24a: 376-378
18d: 282	24b: 379-386
FN Suite (125-158) 88"	25.
20. Images I (159-166) (alternance par FE) 5"	25a: 387-389
20a: 286-291	25b: 390-392
292 12. II + Femme (167-171) (alternance par FE) 26"	25c: 393-394
20b: 293-309	25d: 395-399
310 13. III (172-178) (alternance par FE) 26"	25e: 400-403
(problème de l'image N°178: g.p. de l'alternance)	25f: 404-411
	25g: 412-421

Découpage proposé par P.Bange et F.Tétu

1. Générique (1) 50"
FN 1"
2. Cartons (2-3) 18"
FN 1"
3. Orly (4-17) 59" $\frac{1}{2}$
FN 10"
4. Guerre (18-31) 71" (alternance régulière par FE)
FN 10"
5. Chaillot (32-65) 100" $\frac{1}{2}$ (expérience sur le premier cobaye)
FE 4"
6. Entrée du héros (66-81) 44" $\frac{1}{2}$
FE 4"
7. Le héros (82-88) 28"
8. Premier cobaye (Flash back): ponctuation par enchâssement
(89-100) 23" $\frac{1}{2}$
9. Première expérience. Héros. (101-124) 38"
FE 3"
10. Suite (125-158) 88" $\frac{1}{2}$
11. Images I (159-166) (alternance par FN de 1") 45"
FE 4"
12. Images II + Femme (167-171) (alternance par FE) 26"
FN 1"
13. Images III (172-176) (alternance par FE) 31"
(problème de l'image N°176: g.p. du héros)

FN 1"

14. Visage du héros (177-180) 10" $\frac{1}{2}$

FE 3"

15. Héros-Femme (Magasin) (181-193) 40" $\frac{1}{2}$

FE 3"

16. Héros dans hamac (194) 7" (image ponctuation?)

FE 4"

17. Promenade (195-228) 99" hamacs reliés par FE) 11" $\frac{1}{2}$

FE 3"

18. Héros dans hamac (229) 7" (cf.16?)

FE 5"

19. Femme endormie (230-232) (alternance par FE de 1") 11"

20. Promenade + Fin d'expérience (233-256) 87" $\frac{1}{2}$

FN 1" Fin (387-421) 59" (cf.3)

21. Héros dans hamac (257) 6" (cf.16 et 18?)

FN 1"

22. Expérience + Femme

a. (258-260) 10" $\frac{1}{2}$

FE 2"

b. (261-263) (alternance par FE) 10"

FE 1" $\frac{1}{2}$

c. (264-267) 9"

FE 3"

d. (268-271) 9"

FN $\frac{1}{2}$ "

Tendance à la multiplication des plans
autonomes.

23. Réveil Femme (272-282) (alternance par FE + image animée) 45"

24. Expérience (283-285) 9" $\frac{1}{2}$

FN 1"

25. Musée + Expérience (286-340) 223"

FE 3"

26. Expérience (341-342) 12" $\frac{1}{2}$

FE 2"

Fondu au noir.

27. Vers l'avenir (343-345) (3 zoomes reliés par FE) 11" $\frac{1}{2}$

FE 1"

28. Avenir (346-367) 50"

FE 4"

29. Expérience + Avenir (368-386) 63"

Fondu au noir.

FE 3"

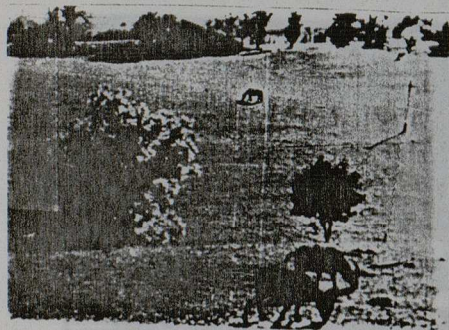
30. Jetée - Fin (387-421) 59" $\frac{1}{2}$ (cf.3)

FN

Fondu au noir.

Fondu au noir.

Tendance à la multiplication des plans
autonomes.



Fondu au noir.



Fondu au noir.



Fondu au noir.

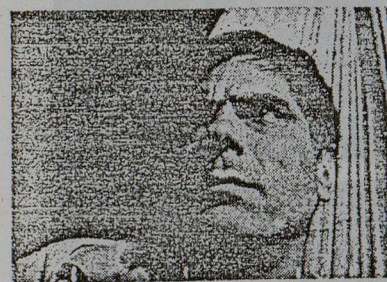
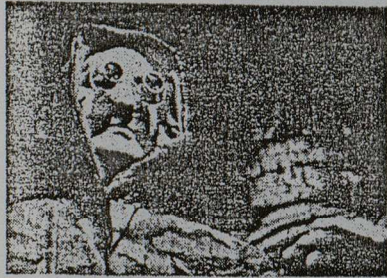


Fondu au noir.



Tendance au continuum indéterminé.

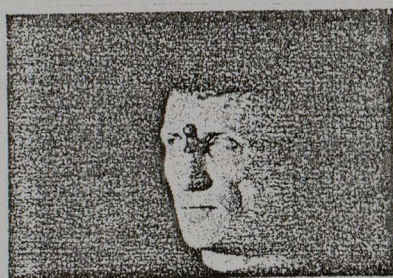
Tendance au continuum indéterminé



L'expérience.

La rencontre avec les hommes de l'avenir.

Tendance au continuum indéterminé.



La rencontre avec les hommes de l'avenir.

L'EFFET DIAPOSITIVE AU CINEMA

Le problème des relations entre cinéma et montage de diapositives a déjà été examiné lors de notre analyse de "L'Objet cinéma" (cf. Préliminaires).

Nous nous contenterons ici de quelques remarques qui nous semblent indispensables pour la compréhension de l'effet diapositive. De par le travail de sa bande-image, La Jetée apparaît comme un "film mosaïque" (5) se caractérisant à la fois par une **mise en doute** systématique du **représenté** (s'agit-il d'un rêve, d'images mentales, de souvenirs?), et par la substitution à l'effet fiction de ce que D. Chateau a proposé d'appeler l'**effet diapositive** (6).

C'est cet effet que nous avons tenté de décrire en termes de **fixité**, de **platitude**, de **parcellarisation** et de **refus de la narrativité**.

Cette analyse demande, toutefois, à être nuancée et complétée.

La continuité interne à une image / = le cinéma, n'était pertinente que dans le cadre des films où une image est constituée par une série de photogrammes d'un même objet — cinéma du plan (vs cinéma du photogramme); dans ce cas, seule la persistance des impressions rétiniennes rétablit la continuité interne au plan — or, c'est précisément ce qui se passe dans La Jetée.

L'immatérialité de l'image filmique de La Jetée est donc supérieure d'un degré à l'immatérialité de l'image diapositive:

- c'est une image projetée (premier degré d'immatérialité commun à l'image filmique et à l'image diapositive),
- et c'est une image projetée de façon discontinue (second degré d'immatérialité spécifique au cinéma).

L'effet diapositive cinématographique ne doit donc pas être

L'EFFET DIAPOSITIVE AU CINEMA

Le problème des relations entre cinéma et montage de diapositives a déjà été examiné lors de notre analyse de "L'Objet cinéma" (cf. Préliminaires).

Nous nous contenterons ici d'une remarque qui nous semble indispensable pour la compréhension du fonctionnement signifiant du film de Chris Marker.

La Jetée se distingue en effet, au moins par un trait essentiel, du fonctionnement signifiant d'une série de diapositives: son mode de **projection**.

Nous avons noté, on s'en souvient, que l'opposition:

/discontinuité entre les images/ = le montage de diapositives

vs

/discontinuité interne à une image/ = le cinéma,

n'était pertinente que dans le cadre des films où une image est constituée par une série de photogrammes d'un **même** objet — cinéma du **plan** (vs cinéma du photogramme): dans ce cas, seule la persistance des impressions rétiniennes rétablit la continuité interne au plan — , or, c'est précisément ce qui se passe dans La Jetée.

L'immatérialité de l'image filmique de La Jetée est donc supérieure d'un degré à l'immatérialité de l'image diapositive:

- c'est une image projetée (premier degré d'immatérialité commun à l'image filmique et à l'image diapositive),
- et c'est une image projetée de façon **discontinue** (second degré d'immatérialité spécifique au cinéma).

L'effet diapositive cinématographique ne doit donc pas être

confondu avec l'effet produit par un montage de diapositives; et D.Chateau a tout à fait raison lorsqu'il considère La Jetée comme du "**cinéma** de la photographie" (7), car si le film de Chris Marker se rapproche par certains aspects du fonctionnement de la photographie (et plus spécialement de la diapositive) il n'en demeure pas moins indiscutablement **du cinéma**.

1. La reproduction du mouvement.

On trouve dans La Jetée quelques plans, il est vrai en nombre très limité, mettant en jeu la reproduction du mouvement:

- le plan 282 dans lequel la femme est effectivement en train d'ouvrir les yeux;
- le plan 31: panoramique sur l'Arc de Triomphe;
- le plan 229: coup de zoom sur le visage du "héros";
- les plans 343-44-45: séries de zooms avant reliés par des fondus enchaînés.

Il est intéressant de constater que la reproduction du mouvement ne s'effectue pas, dans tous ces plans, au même niveau:

- le plan 282 est le seul à reproduire un mouvement strictement diégétique, un mouvement dans l'énoncé;
- les plans 31 et 229 reproduisent un mouvement de caméra, c'est à dire un mouvement appartenant à la structure de l'énonciation;
- quant aux plans 343-44-45, ils reproduisent un mouvement apparaissant comme l'expression d'une énonciation diégétisée par subjectivation: les coups de zoom enchaînés reproduisent le mouvement d'avancée du héros vers le futur.

La Jetée intègre ainsi dans sa structure des exemples des trois grandes formes de reproduction du mouvement que connaît le cinéma:

LA BANDE IMAGE COMME DISPOSITIF VARIABLE

Dans la bande-image de La Jetée, avons-nous dit, le mouvement est **représenté**, il n'est pas **reproduit**. En fait, un examen un peu plus attentif montre que le film manifeste **différentes formes de l'expression du mouvement**.

1. La reproduction du mouvement.

On trouve dans La Jetée quelques plans, il est vrai en nombre très limité, mettant en jeu la **reproduction** du mouvement:

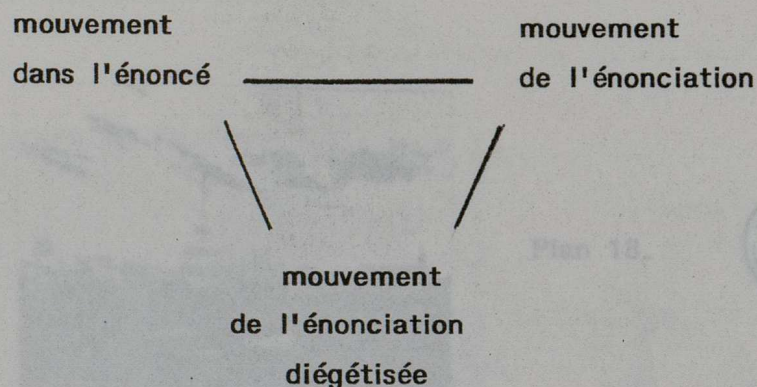
- le plan 282 dans lequel la femme est effectivement en train d'ouvrir les yeux;
- le plan 31: panoramique sur l'Arc de Triomphe;
- le plan 229: coup de zoom sur le visage du "héros";
- les plans 343-44-45: séries de zooms avant reliés par des fondus enchaînés.

Il est intéressant de constater que la reproduction du mouvement ne s'effectue pas, dans tous ces plans, au même niveau:

- le plan 282 est le seul à reproduire un mouvement strictement diégétique, un mouvement dans l'énoncé;
- les plans 31 et 229 reproduisent un mouvement de caméra, c'est à dire un mouvement appartenant à la structure de l'énonciation;
- quant aux plans 343-44-45, ils reproduisent un mouvement apparaissant comme l'expression d'une énonciation diégétisée par subjectivation: les coups de zoom enchaînés reproduisent le mouvement d'avancée du héros vers le futur.

La Jetée intègre ainsi dans sa structure des exemples des trois grandes formes de reproduction du mouvement que connaît le cinéma:

Le mouvement reconstitué



Plan 18.

Fondu enchaîné.

2. Le mouvement reconstitué ou reconstruit.

La Jetée met en oeuvre entre la **représentation** et la **re-production** du mouvement, des formes **intermédiaires** restituant d'une certaine manière le mouvement sans véritablement le reproduire.

En ce qui concerne le mouvement diégétique, deux formes peuvent être retenues:

a) Le mouvement **reconstitué**:

Une suite de plans en fondus enchaînés, représentant un même objet sans changement de cadrage, reconstitue le mouvement.

Soulignons que dans La Jetée, à la différence de ce qui se passe dans les films réalisés à l'Animographe (8), les fondus enchaînés demeurent nettement visibles, affichant ainsi explicitement le processus de reconstitution du mouvement (cf. par exemple, les trois premiers plans de la destruction de Paris).

b) Le mouvement **reconstruit**:

Une suite de plans plus ou moins brefs, ayant des cadrages plus ou moins différents, et montés en raccords cut, présentent les différentes phases d'un mouvement, et pour ainsi dire sa construction (exemple: la mort du héros à la fin du film).

Le mouvement reconstitué.



Plan 18.

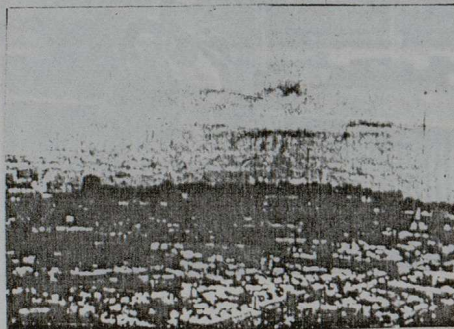


Fondu enchaîné.



Plan 19.

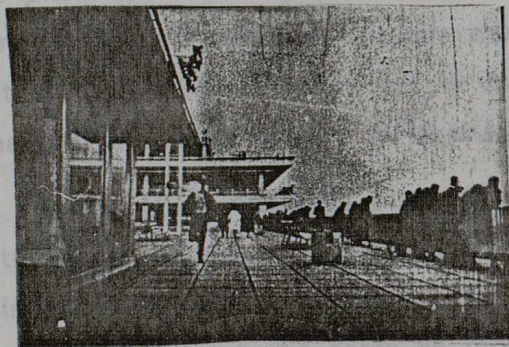
Fondu enchaîné.



Plan 20.



Le mouvement reconstruit.



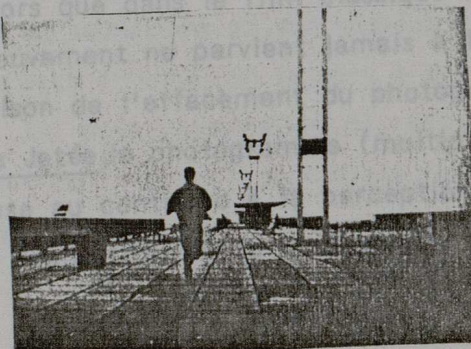
Plan 404.



Plan 405.



Plan 406.



Plan 407.

On notera que dans la première forme la rupture existant entre les plans est beaucoup plus atténuée que dans la seconde (en raison des fondus enchaînés), et que dans la seconde forme, le réalisateur peut moduler à son gré le degré de rupture en jouant sur une plus ou moins grande différence de cadrage entre les plans.

Une étude analogue pourrait être faite au niveau de la restitution des mouvements de caméra par le jeu des plans. Ainsi, dans la suite de plans 146-157, de légères modifications de cadrage traduisent une sorte de mouvement tournant de la caméra autour du personnage; ailleurs, c'est un travelling d'accompagnement qui est de la sorte suggéré (cf. la promenade, la visite du musée...).

On le voit, ces formes intermédiaires ont comme caractéristique commune de restituer le mouvement en se fondant non plus sur le **défilement** mais sur le **montage**.

Dans La Jetée, le spectateur se trouve conduit à **recomposer** le mouvement à partir des instantanés photographiques que lui propose le film.

Au vrai, ce processus est le processus normal de reproduction du mouvement dans tout film (les photogrammes ne sont jamais que des instantanés photographiques), mais la différence ici, par rapport à ce qui se passe dans le film classique, c'est que l'opération de construction du mouvement est rendue apparente par le jeu de l'arrêt sur l'image.

Alors que dans le film classique l'opération de génération du mouvement ne parvient jamais à la conscience du spectateur en raison de l'effacement du photogramme par le défilement, dans La Jetée, le photogramme (multiplié par l'arrêt sur l'image) s'impose au contraire à la perception, affichant l'opération qui permet la reconstitution du mouvement.

Ainsi, La Jetée met en scène ce qui est habituellement nié (le photogramme) ou masqué (l'opération de production du mouvement), affiche le travail du film sur le mouvement et oblige le spectateur à prendre conscience du rôle qu'il joue lui-même (en tant que Sujet percevant) dans sa production.

Il est bien certain que ces variations dans la forme de l'expression du mouvement entraînent, au cours du déroulement du film, un changement dans le rapport du spectateur aux images projetées, une **modulation de son comportement perceptif**.

Certes, cette modulation existe d'une certaine façon dans tout film — modulation du relief par les lois de la perspective: à plat **vs** oblique (9)), modulation par l'opposition: objet représenté statique **vs** objet représenté dynamique (ces systèmes de modulation sont d'ailleurs présents dans La Jetée) — mais en général, elle n'est pas perçue par le spectateur:

" Nous avons rarement l'impression que nous perdons et gagnons du relief au cours du déroulement du film. Nous fabriquons une moyenne perceptive, un relief moyen [...]."

(10)

En augmentant l'écart structural entre les images plates et les images en relief, en insistant sur les structures intermédiaires, en faisant apparaître ce qui est habituellement la **norme** (l'impression de réalité) comme une **rupture** par la construction d'un système textuel privilégiant statistiquement la représentation du mouvement au détriment de sa reproduction, La Jetée rend manifeste les **variations** de son dispositif, et plonge le spectateur dans un univers étrange: un univers à **consistance** et **épaisseur** variable.

Du coup, l'impression de réalité n'apparaît plus comme un phénomène "naturel" au cinéma, mais comme un résultat, comme un **effet produit**.

EN MANQUE DE RECIT

Visionner La Jetée, c'est parcourir les différentes étapes qui ont conduit à la naissance du cinéma, étapes que le film de Chris Marker intègre et fait fonctionner tour à tour dans son dispositif: de la fixation du mouvement à sa reproduction, en passant par sa reconstitution analytique (cf. Marey); de la représentation du réel à l'impression de réalité; de l'instantané photographique au cinéma. Visionner La Jetée, c'est se trouver face au cinéma comme **objet variable** (cf., là encore, notre analyse de l'"Objet cinéma").) et des actions; certaines de ces actions sont mêmes

assez clairement identifiables. Le héros subit un traitement par pigures, il rencontre une femme, une idylle se noue, il meurt... Plus clairement encore, deux cartons interviennent au début du film, et le désignent explicitement (de l'intérieur même de sa bande-image) comme narratif:

"Ceci est l'histoire d'un homme..."

On notera que l'embrayeur "ceci" tombe exactement sur le fondu à l'ouverture qui inaugure le début de la bande-image, et renvoie donc à l'acte même de la projection du film.

"Ceci est l'histoire d'un homme..."

pourrait se paraphraser en:

"Ceci est la projection d'un film qui raconte l'histoire d'un homme..."

Dans la structure logique qui oppose la photographie au film narratif, la bande-image de La Jetée occupe une place assez particulière.

Si l'on ne tient pas compte des deux cartons qui interviennent après le générique, elle est proche du terme neutre:

ni photographie, ni film narratif.

Pourtant, même à ce niveau, la dissymétrie s'introduit entre les

EN MANQUE DE RECIT

Pas plus que le mouvement, la narrativité n'est radicalement absente de la bande-image de La Jetée.

En fait, un assez grand nombre de passages apparaissent sans aucun doute possible comme narratifs: la promenade, la visite du musée, quelques parties de l'expérience, la conclusion (la mort).

Plus généralement, La Jetée nous invite à construire une **histoire**: il y a un héros (le personnage qui est le plus souvent présent sur l'écran) et des actions; certaines de ces actions sont mêmes assez clairement identifiables: le héros subit un traitement par piqûres, il rencontre une femme, une idylle se noue, il meurt... Plus clairement encore, deux cartons interviennent au début du film, et le désignent explicitement (de l'intérieur même de sa bande-image) comme narratif:

"Ceci est l'histoire d'un homme..."

On notera que l'embrayeur "ceci" tombe exactement sur le fondu à l'ouverture qui inaugure le début de la bande-image, et renvoie donc à l'acte même de la projection du film.

"Ceci est l'histoire d'un homme..."

pourrait se paraphraser en:

"Ceci est la projection d'un film qui raconte l'histoire d'un homme..."

Dans la **structure logique** qui oppose la **photographie** au **film narratif**, la bande-image de La Jetée occupe une place assez particulière.

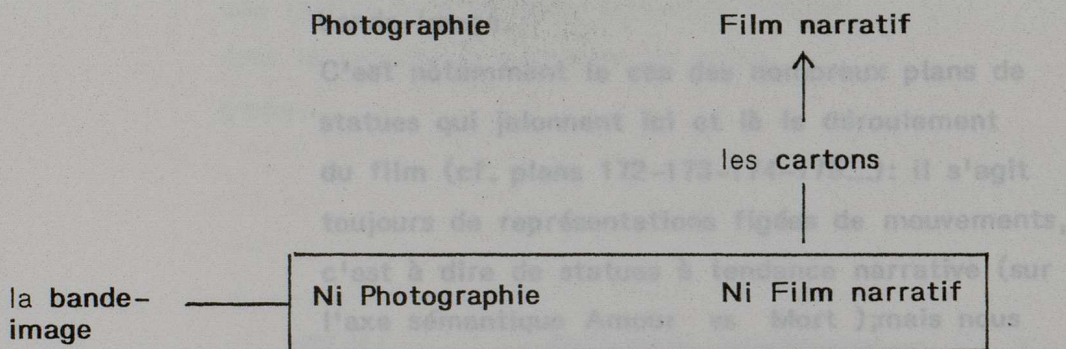
Si l'on ne tient pas compte des deux cartons qui interviennent après le générique, elle est proche du terme neutre:

ni photographie, ni film narratif.

Pourtant, même à ce niveau, la dissymétrie s'introduit entre les

deux subcontraires: l'appel de la fiction l'emporte sur l'effet photographie.

Les deux cartons achèvent ce mouvement en marquant l'appartenance indiscutable de La Jetée à la classe des **films narratifs**.



Cependant, et c'est là l'essentiel, nous n'avons pas, dans la bande-image, les indications suffisantes pour construire ce récit qui nous est annoncé, et qui est même amorcé.

Ainsi, plus que l'absence de narrativité, c'est l'impossibilité de structurer en destin les fragments d'existence qui nous sont donnés à voir, qui nous est rendue sensible.

La bande-image de La Jetée nous met **"en manque" de récit** — comme on dit d'un drogué qu'il est "en manque" de drogue — ; et nous sommes bien tous, en un certain sens, des drogués du récit, tant sont fortes les déterminations qui assurent le pouvoir de ce "régime" de désir, tant il est vrai qu'aller au cinéma c'est encore et toujours, "aller voir une histoire" (11).

En nous frustrant de la satisfaction de cette attente (tout en contribuant d'ailleurs à la conforter), la bande-image de La Jetée ne fait qu'aviver en nous le **désir** de la fiction.

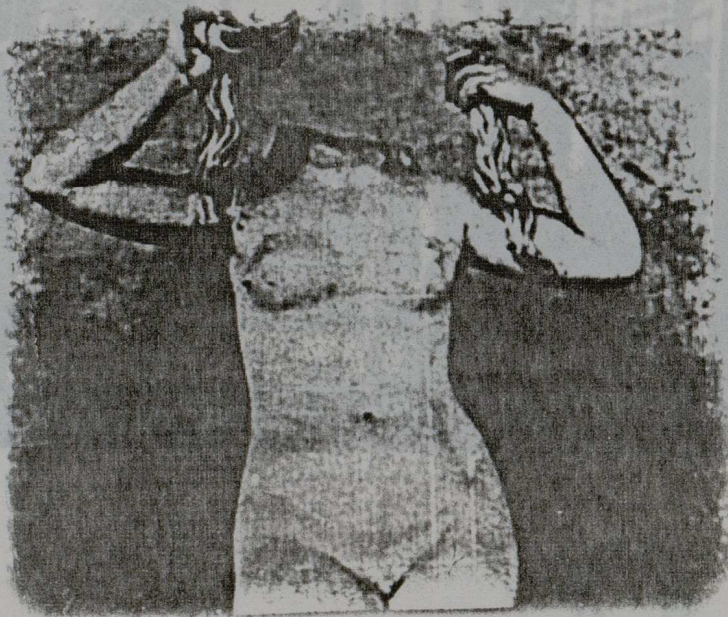
La **dynamique du désir** s'inscrit ainsi dans le fonctionnement signifiant du film.

EN MANQUE DE RECIT...

Le passage du Monde (plans 276-304) nous met de même en manque d'

Certains passages du film inscrivent en abyme ce fonctionnement si caractéristique de la bande-image.

C'est notamment le cas des nombreux plans de statues qui jalonnent ici et là le déroulement du film (cf. plans 172-173-174-175...): il s'agit toujours de représentations figées de mouvements, c'est à dire de statues à tendance narrative (sur l'axe sémantique Amour vs Mort);mais nous ignorons tout des destins qu'elles évoquent...



un musée plein de bêtes éternelles...

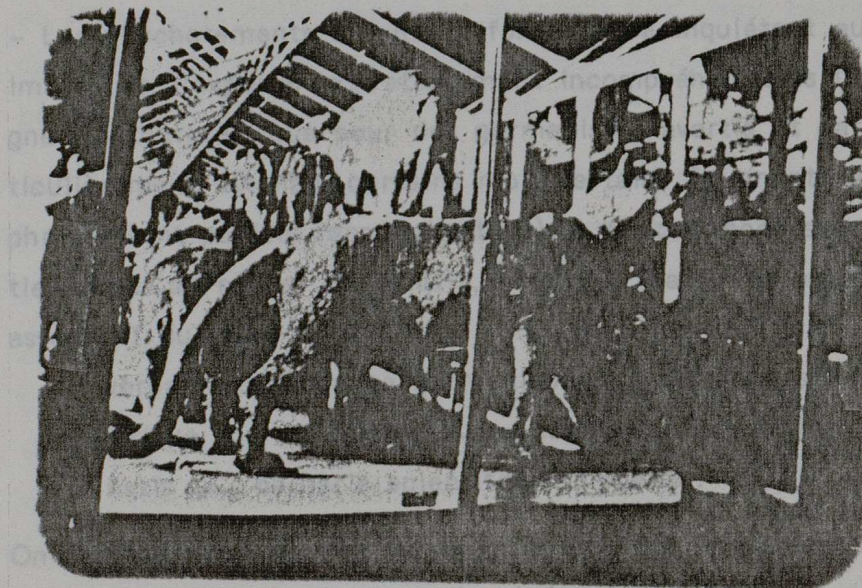


LE TRAVAIL DE LA BANDE-SON

Le passage du Musée (plans 286-334) nous met de même en manque de récit...

1. Les éléments sonores diégétiques.

une multitude d'animaux empaillés renvoie, sans la raconter, à l'histoire de notre globe...



un musée plein de bêtes éternelles...

LE TRAVAIL DE LA BANDE-SON

La bande-son est l'**Adjuvant** qui va permettre de combler le **manque de récit**.

1. Les éléments sonores diégétiques.

Les éléments sonores proprement diégétiques sont relativement rares dans le film:

- Les bruits d'avions, les trois notes de l'indicatif d'Orly, les annonces de la speakerine, jouent le rôle d'**indices locaux**, et assurent la cohérence spatio-temporelle de la séquence d'ouverture et de clôture du film.

- Les chuchotements créent un fond sonore inquiétant aux images de l'expérience; pratiquement incompréhensibles (signaux toutefois que pour des germanistes avertis et particulièrement attentifs, certains mots, certains fragments de phrases sont parfois reconnaissables), ils fonctionnent essentiellement au niveau connotatif, invitant à établir un système associatif du type:

verbal à consonance germanique + expérience scientifique sur des humains → camps de concentration nazis → barbarie scientifique moderne.

On vérifie, ici, sur un cas limite, l'idée souvent émise que ce qui importe dans le dialogue de cinéma ce n'est pas tant le **dit** que le **dire**:

"le texte a beaucoup moins d'importance que l'intonation des phrases, le grain de la voix et jusqu'au degré d'intelligibilité." (12).

- Les battements de coeur sont directement liés à la présence du héros dont ils marquent d'ailleurs l'entrée

en scène (plans 68-105); leur statut diégétique est quelque peu ambigu: ils introduisent une sorte de vision "de l'intérieur" du personnage; fortement amplifiés, ils donnent une intensité dramatique puissante à certains moments de l'expérience.

- Quant aux sons qui accompagnent les plans 272 à 282, ils sont à la fois difficilement identifiables (il est probable qu'il s'agit de chants d'oiseaux) et diégétiquement peu sûrs: aucun ancrage dans le champ ne nous permet d'affirmer avec certitude qu'ils proviennent du monde représenté. Ils pourraient très bien n'avoir qu'une pure valeur symbolique: accompagnant la série de gros plans qui conduit au plan animé de la femme, ils évoquent une vision heureuse, un rêve de bonheur (le dernier mot du commentaire avant ce passage est précisément le mot "rêve").

On le voit, les sons diégétiques contribuent à la création d'un climat plus qu'ils ne véhiculent des informations nécessaires au déroulement de l'histoire.

2. La musique.

La musique, quant à elle, est toujours extra-diégétique.

Suivant une combinatoire relativement complexe, elle intervient en alternance, en superposition, ou en imbrication avec les sons diégétiques.

Ainsi se constitue une sorte de tissu sonore quasiment sans faille, entraînant le film dans un déroulement temporel continu.

La musique contribue, d'autre part, à pallier quelque peu le défaut de relief créé par le traitement en images fixes: elle fonctionne toujours en trois dimensions.

En même temps, la musique permet un découpage de la bande-image plus assuré: lorsqu'un début ou une fin de séquence

musicale coïncide avec un fondu-enchaîné, ce fondu prend indiscutablement une valeur démarcative.

Enfin, la musique joue un rôle signifiant:

- Les **cordes** soulignent les moments cruciaux de l'expérience, marquent par leur stridence la douleur (plans 51-65: "Au terme de l'expérience les uns étaient déçus, les autres étaient morts ou fous"; plans 95-99: "se réveiller dans un autre temps, c'était naître une seconde fois adulte; le choc était trop fort"), la tension (plans 377-386: le héros choisit le passé et donc la mort; plans 344-367: le contact avec l'Avenir), ou au contraire, chantent la douceur de ce monde plein d'objets fabuleux et où règne encore la tendresse: le Passé (plans 194-228; plans 286-335).

Les cordes ont donc essentiellement une valeur **psychologique**.

- Les **chœurs** bouclent le film sur lui-même (ils interviennent dans le générique; lors de la destruction de Paris et à la fin du film), amplifient la dimension dramatique de plans centrés sur le champ sémantique de la mort, et confèrent au film une résonance "existentielle", quasiment mystique.

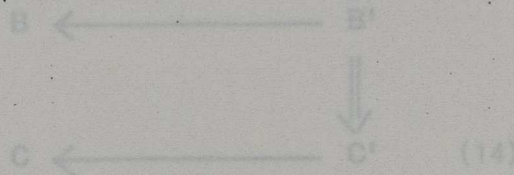
Il convient cependant de souligner que la musique et la plupart des sons diégétiques ne prennent leur signification, non pas tant par corrélation structurale avec la bande-image, que par corrélation avec le **commentaire** (ce pourquoi nous avons été amené à le citer à plusieurs reprises).

3. Le commentaire.

En fait, **seul** le commentaire crée le récit.

La façon dont il s'affiche comme opérateur de production du récit est même tout à fait remarquable:

- inscription nette de la distance énonciateur - énoncé



(il s'agit d'un commentaire "hétéro-extra-diégétique" selon toutes les catégories proposées par G.Genette dans Figures III (13)):

" Ceci est l'histoire d'un homme..."

" L'enfant [ou dans un autre passage: l'homme] dont nous racontons l'histoire..."

- multiplication évidente (trop évidente) des **indices temporels**:

"ce dimanche", "plus tard", "quelques jours après"...

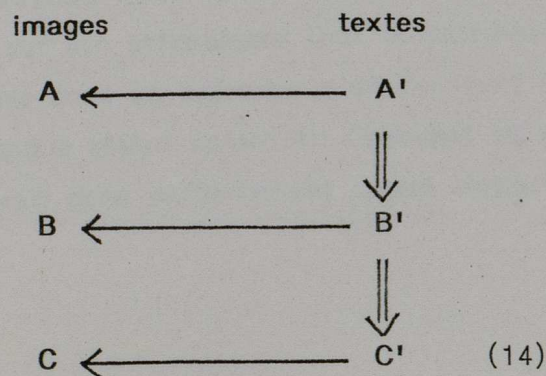
- comptabilité presque maniaque des jours de l'expérience:

"au dixième jour", "le seizième jour"...

D'autre part, le commentaire explicite le sens des mouvements représentés dans les instantanés photographiques (exemple: plan 14: "ce corps qui bascule..."), nomme les lieux de l'action, comble les trous de la diégèse en remplissant par du texte les manques provenant des fondus au noir ou des fondus-enchaînés (pendant quelques instants une diégèse purement linguistique se substitue ainsi à la diégèse iconique).

Enfin, et surtout, le commentaire se suffit à lui-même et livre au lecteur un récit qui pour être énigmatique n'en est pas moins **complet et cohérent**.

La Jetée fonctionne ainsi sur le mode qui, selon J.Mitry, caractérise le "mauvais" film sonore: l'enchaînement logique, dramatique et psychologique est axé sur le texte et non pas sur l'image:



Peu nous importe ce jugement de valeur (reconnaissons toutefois que nous n'aurions pas consacré autant de temps à analyser le film de Ch. Marker si nous ne l'avions point aimé, si nous ne l'avions pas trouvé "bon"; mais cette appréciation n'est nullement le but de notre étude, même si elle se trouve, plus ou moins inconsciemment d'ailleurs, à son origine); l'essentiel pour nous, dans cette analyse, réside dans la mise à jour du fonctionnement spécifique du film, et le travail du commentateur, de ce point de vue, mérite à coup sûr, d'être souligné.

"Ceci est l'histoire..."

- le Destinataire de cette transformation est l'ensemble des spectateurs;
- le Sujet, celui par lequel se réalise cette transformation, n'est autre que le film lui-même;
- comme dans tout bon récit il y a un "traître", un Opposant qui tente d'empêcher la transmission de l'Objet désiré: la photographie, ou plus exactement l'effet diapositive;
- enfin, toute est bien qui finit bien grâce à l'intervention de l'Adjuvant: la bande-son, et plus spécialement le commentaire.

Notons toutefois que la photographie ne joue pas seulement le rôle d'Opposant.

Sans elle, le film n'existerait pas, et donc pas non plus, la fiction. Le paradoxe réside dans le fait que la photographie est nécessaire au film, mais que l'effet fiction ne peut normalement s'ins-taurer que sur son effacement (par le défilement).

Nous sommes donc en présence d'un "acteur" (la photographie) ayant un double statut actantiel: Opposant et Adjuvant.

A. Laffey avait donc parfaitement raison lorsqu'il déclarait dans

LE FONCTIONNEMENT SIGNIFIANT DU FILM COMME RECIT DE LA PRODUCTION DE LA FICTION

Il est maintenant possible de voir un peu plus clair dans les mécanismes mis en jeu par le film de Chris Marker. Le fonctionnement signifiant de La Jetée se structure sous la forme d'une sorte de **récit**:

- son **Objet** est la transformation de la **projection** d'une série d'images **photographiques** en **fiction**, en "histoire":

"Ceci est l'histoire..."

- le **Destinataire** de cette transformation est l'ensemble des **spectateurs**;
- le **Sujet**, celui par lequel se réalise cette transformation, n'est autre que le **film** lui-même;
- comme dans tout bon récit il y a un "traître", un **Opposant** qui tente d'empêcher la transmission de l'Objet désiré: la **photographie**, ou plus exactement l'**effet diapositive**;
- enfin, toute est bien qui finit bien grâce à l'intervention de l'**Adjuvant**: la **bande-son**, et plus spécialement le **commentaire**.

Notons toutefois que la **photographie** ne joue pas seulement le rôle d'**Opposant**.

Sans elle, le film n'existerait pas, et donc pas non plus, la fiction. Le paradoxe réside dans le fait que la **photographie** est **nécessaire** au film, mais que l'**effet fiction** ne peut normalement s'instaurer que sur son **effacement** (par le défilement).

Nous sommes donc en présence d'un "acteur" (la photographie) ayant un double statut actantiel: **Opposant et Adjuvant**.

A. Laffay avait donc parfaitement raison lorsqu'il déclarait dans

Logique du récit:

" Le rare, le difficile, mais aussi le glorieux est d'échafauder contre la photographie un récit qui soit néanmoins photographique." (15).

Rarement, cette affirmation (au demeurant vraie pour tout film) n'a été plus pertinente que pour caractériser le fonctionnement signifiant de La Jetée.

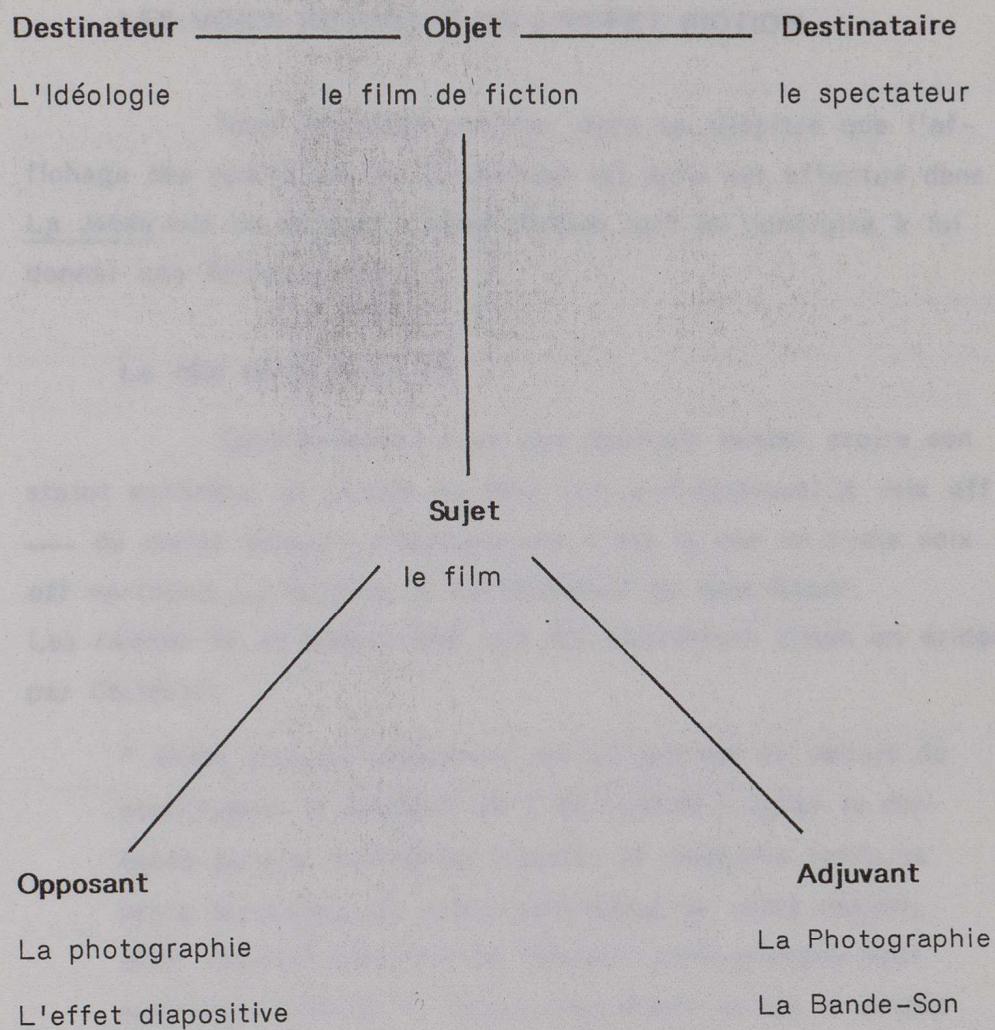
On peut se demander quel est le **Destinateur** d'un tel récit: ce qui est à son origine, à sa source.

Dans le commentaire, il apparaît sous la forme d'un "nous", marque ambiguë qui peut être prise aussi bien pour un je de politesse renvoyant à celui que le générique désigne comme l'auteur du film (Chris Marker), que pour un **nous** collectif et/ou indéfini. De fait, cette distinction importe peu: qu'il s'agisse d'un **nous-auteur**, d'un **nous-Dieu-le-père**, ou d'un **nous-voix-anonyme**, c'est toujours à l'instance de l'**Idéologie** qu'il est fait, d'une façon ou d'une autre, référence, pour peu que l'on admette que l'**Idéologie** n'est autre que cette instance qui est à l'origine de ces "grands régimes de désir" dont parle Ch. Metz, et dont la **fiction** est sans doute l'un des exemples le plus évident (16).

Il est maintenant possible de proposer le schéma actantiel résumant les données de cette analyse: cf. **modèle 1**.

Tel quel, La Jetée apparaît comme le **lieu** d'une **opération**: une "jetée" entre la photographie et le film de fiction, une pro-jection de la photographie dans la fiction.

Reste à savoir si l'affichage de cette opération — l'insistance avec laquelle le film met en évidence ses opérations de production (production du mouvement, production de l'impression de réalité, production du récit lui-même) — détruit, ou au contraire, conforte, la production de l'**effet fiction**.



modèle 1

LES VOIES RETORSES DE L'EFFET FICTION

Nous voudrions montrer dans ce chapitre que l'affichage des opérations de production tel qu'il est effectué dans La Jetée, loin de bloquer l'**effet fiction** sert au contraire à lui donner une force accrue.

Le rôle de la voix off

Contrairement à ce que pourrait laisser croire son statut extérieur au monde du film (extra-diégétique), la voix **off** — du moins lorsqu'il s'agit, comme c'est le cas ici, d'une voix **off** narrative — favorise la participation du spectateur. Les raisons de ce phénomène ont été clairement mises en évidence par Ch. Metz:

" Cette voix, qui justement est off, qui est en dehors du coup, figure le rempart de l'incroyance [...]. Par la distance qu'elle met entre l'action et nous, elle conforte notre sentiment de n'être pas dupes de cette action; ainsi rassurés (derrière le rempart), nous pouvons nous permettre d'en être un peu plus dupes (c'est le propre des distanciations naïves que de se résoudre en alibis)." (17).

Plus spécifiquement, dans La Jetée, la voix **off**, en racontant exhaustivement le récit (le commentaire, avons-nous dit, se suffit à lui-même et livre un récit complet), libère l'oeil pour la contemplation des images (contemplation encore facilitée par la fixité de ces images), et autorise ainsi la fascination maximale du spectateur par la bande-image du film.

Grâce à la voix **off**, l'**effet fiction** gagne donc sur les deux tableaux du son et de l'image:

- le spectateur est fasciné par des images
- que le verbal vient structurer en récit.



La récupération du travail signifiant par la diégèse

L'histoire racontée justifie l'affichage des opérations de production en liant directement ces opérations au sujet même du film.

Le modèle constitutionnel.

Considéré globalement, La Jetée raconte comment l'humanité condamnée à vivre une vie souterraine et infra-humaine (une vie "de rat" dit le commentaire), et voyant son destin bloqué, arrêté, réussit cependant, grâce à une projection dans le temps futur, à réintégrer l'axe de sa destinée (vie vs mort):

" tel était le but des expériences, projeter dans le temps des émissaires, appeler le passé ou l'avenir au secours du présent..."

A un autre niveau, La Jetée se présente comme l'histoire de l'homme qui fut l'instrument de cette réintégration:

" l'homme dont nous racontons l'histoire..."

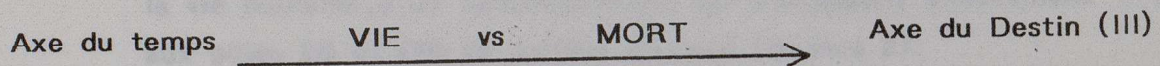
Après avoir été projeté dans le passé, le héros du film se voit proposé de se fixer dans le futur; mais plutôt que de choisir ce monde "pacifié", non soumis aux contraintes du temps (les hommes de l'avenir sont des sortes de sur-hommes qui voyagent à leur gré dans le temps), plutôt que de choisir ce monde **hors-destin**, il décidera de renouer avec son passé, avec le monde tout simplement humain de la surface terrestre, et acceptant de la sorte d'assumer son destin d'homme, viendra mourir sur la grande jetée d'Orly.

Qu'il s'agisse de l'humanité ou de l'individu-héros dont il raconte l'histoire, La Jetée apparaît donc comme le récit d'une **réinsertion dans la temporalité**, le récit d'une **destinée** (collective / individuelle) **retrouvée**.

Le modèle suivant (**modèle 2**) résume l'analyse proposée:

Au delà du Destin (II)

les hommes de l'avenir



Le Destin bloqué (I)

la vie souterraine

modèle 2

On ne peut s'empêcher de remarquer que ce modèle qui tente de rendre compte de l'articulation des contenus du récit raconté par le film (récit du signifié) est remarquablement homologue au modèle que l'on peut établir pour rendre compte du fonctionnement signifiant de La Jetée (récit du signifiant).

Le fonctionnement signifiant de La Jetée se caractérise, en effet, nous l'avons vu, par une lutte constante entre la photographie (ou plus exactement l'effet diapositive) et le film de fiction (l'effet fiction), lutte qui s'achève en fin de compte par la victoire de la fiction (ou du moins du récit).

Or, la photographie, en tant qu'instrument de représentation de la vie humaine, a un fonctionnement qui correspond exactement aux pôles (I) et (II) du modèle proposé (modèle 2):

- elle stoppe la marche du temps, arrête les vies dans leur durée, bloque le cours du Destin: pôle (I);
- elle libère les vies de la corruption du temps, les fait entrer dans l'éternité, et les propulse au delà de l'axe du Destin: pôle (II).

A l'opposé, le film de fiction, en restituant le mouvement et la dynamique des actions, est inscription dans la temporalité, représentation de l'axe de la destinée.

Ainsi, un même modèle est-il susceptible de rendre compte à la fois du récit du signifié et du récit du signifiant (cf. **modèle 3**).

Récit d'une projection dans le temps et d'une réinscription sur l'axe du Destin, il est normal que La Jetée affiche, au niveau de son fonctionnement signifiant, les opérations de projection, de reconstitution du mouvement, de création de l'impression de réalité et de fabrication du récit, décrites dans les deux premières parties de cette étude.

La modalité actualité

La modalité actualité du récit rapporté par la lettre présente de son côté une analogie fondamentale avec le modèle actualité du récit racontant l'acte de l'écriture (cf. modèle 1).

Dans les deux cas, l'objet du récit est la projection dans le temps, la rétrospection sur l'acte de la fixation ou du destin des

La photographie — Au delà du Destin

Dans les deux cas, le récit est la fixation du récit du signifiant; l'homme écrit le récit du signifié, c'est-à-dire le récit du signifié — est l'acte de l'écriture qui le donne l'acte de l'écriture. L'instance qui le donne l'acte de l'écriture est l'instance qui le donne l'acte de l'écriture.

le film de fiction — VIE vs MORT —> Axe du Destin

Le film de fiction est l'acte de l'écriture qui le donne l'acte de l'écriture. L'instance qui le donne l'acte de l'écriture est l'instance qui le donne l'acte de l'écriture.

D'après l'acte de l'écriture, le récit est l'acte de l'écriture. L'instance qui le donne l'acte de l'écriture est l'instance qui le donne l'acte de l'écriture.

La photographie — Destin bloqué

La photographie est l'acte de l'écriture qui le donne l'acte de l'écriture. L'instance qui le donne l'acte de l'écriture est l'instance qui le donne l'acte de l'écriture.

modèle 3

et des lettres qui le donne l'acte de l'écriture.

Le récit est l'acte de l'écriture qui le donne l'acte de l'écriture.

Le récit est l'acte de l'écriture qui le donne l'acte de l'écriture.

Le récit est l'acte de l'écriture qui le donne l'acte de l'écriture.

Le récit est l'acte de l'écriture qui le donne l'acte de l'écriture.

Le modèle actantiel.

Le modèle actantiel du récit raconté par La Jetée présente de son côté une analogie remarquable avec le modèle actantiel du récit racontant (récit du signifiant)(cf.**modèle 1**).

Dans les deux cas, l'**Objet** du récit est la projection dans le temps, la réinsertion sur l'axe de la fiction ou du destin, des spectateurs et de l'humanité (actant **Destinataire**).

Dans les deux cas, le **Sujet** — le **film**, dans le récit du signifiant; l'**homme** dont le film raconte l'histoire, dans le récit du signifié — est conduit à agir sous la contrainte d'une instance qui le domine (actant **Destinateur**): l'**Idéologie** pousse le film à se faire film de fiction, tout comme le **pouvoir** qui règne dans les souterrains où s'est réfugiée l'humanité après la troisième guerre mondiale, contraint le Sujet-héros du film à être projeté dans le temps et à renouer avec l'axe du Destin.

D'autre part, dans les deux récits, le Sujet trouve en lui-même, à la fois des forces qui s'opposent à cette projection (actant **Opposant**):

- les limites de la photographie, l'effet diapositive dans le récit du signifiant,
- les limites de la nature humaine dans le récit du signifié:

" l'esprit humain achoppait; se réveiller dans un autre temps, c'était naître une seconde fois, adulte; le choc était trop fort."

et des forces qui la rendent possible (actant **Adjuvant**):

- encore la photographie dans le récit racontant,
- la fixation du héros sur une image du passé dans le récit raconté:

"cet homme fut choisi entre mille pour sa fixation

sur une image du passé."

Enfin, dans les deux cas, l'opération de projection ne peut véritablement se réaliser que grâce à l'intervention d'un **Adjuvant extérieur** au Sujet:

- la bande-son, et plus précisément le commentaire, la voix **off**, dans le récit racontant;

- la série de piqûres, la drogue, dans le récit raconté;

et la voix **off** n'est-elle pas cette sorte de drogue qui, annihilant les défenses du spectateur, le conduit finalement à se laisser posséder par l'**effet fiction**?

Ainsi le fonctionnement signifiant du film mime-t-il, dans sa relation aux forces qui tentent de lui interdire (la photographie), de lui permettre (la photographie, la voix **off**) ou de lui imposer (l'Idéologie) le statut de film de fiction, le positionnement du Sujet de l'histoire racontée par rapport aux divers acteurs qui tentent, de leur côté, de lui interdire (la nature humaine), de lui permettre (la fixation sur une image du passé, la drogue), et de lui imposer (le pouvoir), la projection dans le temps. Du coup, le spectateur, par le jeu du fonctionnement signifiant du film, est-il mis **au diapason** du héros du récit raconté, et ce qui apparaissait jusque-là, comme une éventuelle tentative de distanciation, se révèle n'être en fait qu'une stratégie plus subtile pour provoquer une projection-identification plus intense.

Le commentaire.

Le commentaire souligne très clairement cette homologie entre le positionnement du Sujet-héros du film raconté et le positionnement du spectateur créé par le travail signifiant du film. C'est ainsi qu'un certain nombre d'expressions utilisées pour

décrire ce qui se passe pour le héros, lors des expériences auxquelles il est soumis, apparaissent comme de véritables descriptions de ce qui se passe, pour le spectateur, lors de la projection du film: il est question d' "arrachement au temps présent", d' "images" qui "commencent à soudre", d'un "temps" qui "se construit simplement autour d'eux"; on parle de "spectre" et de la difficulté qu'a le héros à saisir exactement ce qui se joue en lui et à se faire une idée claire du statut des représentations qui lui sont proposées:

"lui ne sait jamais s'il se dirige vers elle, s'il est dirigé, s'il invente ou s'il rêve."

Le processus le plus fort pour créer cette adéquation entre le point de vue du héros du film et le point de vue du spectateur, est, sans doute, le brouillage temporel manifesté par certaines phrases du commentaire:

"Plus tard, ils sont dans un jardin; il se souvient qu'il existait des jardins; elle l'interroge sur son collier, le collier de combattant qu'il portait au début de cette guerre qui éclatera un jour."

Ainsi est récupérée au profit de la diégèse la désarticulation temporelle de la bande-image du film mise en évidence dans la première partie de cette analyse; les procédés "**anti-fictionnels**" repérés deviennent de la sorte les **opérateurs** mêmes de la création de l'**effet-fiction**.

Les séquences initiale et finale.

Si l'on s'en tient à ces deux séquences — qui ont, nous l'avons déjà souligné (cf. notre analyse des relations intra-diégétiques dans Partie de campagne) une importance toute particulière dans le fonctionnement d'un récit —, La Jetée apparaît

comme le récit d'une **identification**: l'identification de l' "enfant" dont le film prétend raconter l'histoire ("l'enfant dont nous racontons l'histoire...") à l' "homme" dont le film prétend également raconter l'histoire ("l'homme dont nous racontons l'histoire...").

Dans la séquence initiale, l'enfant assiste à la mort de l'homme, mais ne se reconnaît pas en lui:

"il comprit qu'il avait vu la mort d'un homme"
(c'est nous qui soulignons)

Dans la séquence finale, l'homme prend tout d'abord conscience du dédoublement:

"Une fois sur la grande jetée d'Orly, [...] il pensa avec un peu de vertige que l'enfant qu'il avait été devait se trouver là aussi à regarder les avions."

Puis il comprend que l'enfant auquel il avait été donné de voir la mort d'un homme, et cet homme, ne font qu'un: **lui-même**.

Le parallélisme entre les opérations mises en jeu par ces deux séquences et les opérations décrites par J.Lacan sous le nom de "phase du miroir", ne peut manquer d'être relevé, même si une différence essentielle apparaît: ce que voit l'enfant de La Jetée n'est pas à proprement parlé son propre corps, mais le corps "autre" de l'homme qu'il deviendra.

Le film de fiction, on le sait, fonctionne également comme le miroir primordial, dont il se distingue également, par le fait que la seule chose que le film ne reflète jamais est le corps propre du spectateur (18).

La Jetée inscrit donc, dans sa diégèse, les opérations qui caractérisent le fonctionnement signifiant de tout film de fiction:

voyeurisme (on notera, à ce propos, l'abondance tout à fait remarquable de termes servant à désigner la pulsion scopique dans le commentaire des deux séquences en question (19), ainsi que

l'insistance sur les instruments optiques:cf.l'homme aux lunettes),
dédoublément,identification.

Mais il y a plus: La Jetée raconte (notamment dans sa séquence finale) la tentative du héros de vivre adulte dans le monde de son enfance.

Le film de fiction permet de même au spectateur adulte (au spectateur qui a déjà dépassé le stade du miroir et dont le moi est donc déjà formé) de regresser au stade infantile (20) et de revivre une autre fois, par le jeu de la projection cinématographique, le stade du miroir.

Pourtant nous dira-t-on, le héros de La Jetée reconnaît à la fin du film que l'on ne s'évade point du temps et que sa mort est inéluctable, alors que le spectateur du film de fiction ne meurt point dans son retour cinématographique au stade du miroir.

En fait, la différence est plus apparente que réelle: pour le spectateur, assister à la projection d'un film, tenter de revivre le miroir primordial, c'est toujours, plus ou moins, accepter de mourir quelque peu à soi-même et au monde. Le spectateur ne se constitue en spectateur proprement dit (en **moi spectatorial**) qu'en renonçant, au moins dans une certaine mesure à son **moi** propre (au **moi** qui s'est constitué au stade du miroir). Le plaisir cinématographique, comme l'orgasme, est une "petite mort", et l'on ne peut le vivre qu'en quittant le monde et en se projetant dans un monde "autre", le monde de l'écran, le monde de la fiction proposée.

Ainsi La Jetée redouble-t-elle dans sa diégèse les mouvements psychiques qui agitent le spectateur lorsqu'il visionne le film.



Conclusion.

La mise en scène de la partie finale de l'opéra de J. Massenet est un chef-d'œuvre de mise en scène. Le spectacle est merveilleux. La mise en scène est parfaite. Le spectacle est merveilleux. La mise en scène est parfaite.



Par sa mise en scène, le spectacle est un chef-d'œuvre. Le spectacle est merveilleux. La mise en scène est parfaite.



Conclusion.

La Jetée fonctionne de la sorte à l'inverse du Tempestaire de J.Epstein: alors que celui-ci s'affichait explicitement comme un **récit** (= un conte de la Bretagne maritime) mais ne parvenait pas, en raison des processus de **déphasage**, à déboucher sur la production d'un **effet fiction** (on ne pouvait pas y "croire"), La Jetée qui, au contraire, semblait de par le traitement de sa bande-image, devoir s'en écarter, devient grâce au travail de la bande-son, un merveilleux film **fictionnel**.

La **mise en phase** atteint même ici un degré rarement égalé, puisque ; en fin de compte, ce que voit projeté sur l'écran le spectateur de La Jetée, la fiction à laquelle il assiste, c'est l'histoire des processus qu'il met en oeuvre pour comprendre le film, pour en appréhender la fiction.

Par ce bouclage du film sur lui-même, et du spectateur dans le film, La Jetée est sans doute l'un des plus beaux exemples des **voies retorses** empruntées par l'**effet fiction** pour se manifester.

C'est l'histoire d'un homme
marqué par une image d'enfance.

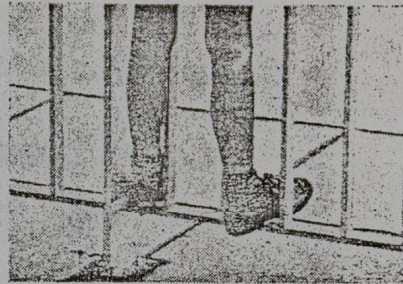
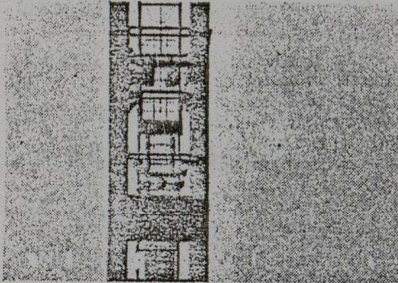
La Jetée

Texte du commentaire.

Ceci est l'histoire d'un homme
marqué par une image d'enfance.

La scène qui le troubla par sa
violence, et dont il ne devait
comprendre que beaucoup plus
tard la signification, eut lieu
sur la grande jetée d'Orly,
quelques années avant le début
de la troisième guerre mondiale...

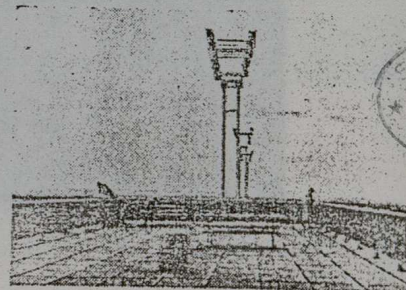




A Orly, le dimanche, les parents mènent leurs enfants voir les avions en partance.

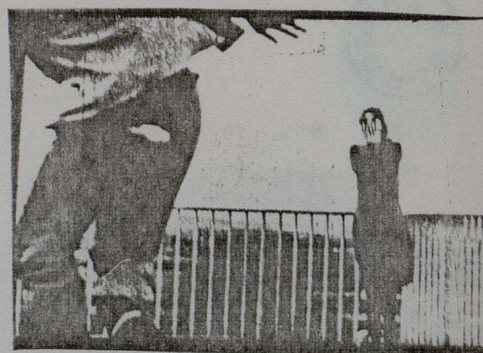
De ce dimanche, l'enfant dont nous racontons l'histoire devait revoir longtemps le soleil fixe,

le décor planté au bout de la jetée,

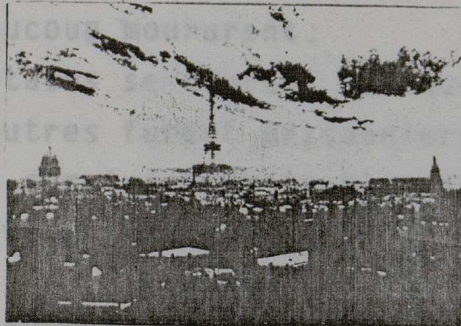


Rien ne distingue les souvenirs des autres moments: ce n'est que plus tard qu'ils se font reconnaître, à leurs cicatrices...

Ce visage qui devait être la seule image du temps de paix à traverser le temps de guerre, il se demanda longtemps s'il l'avait vraiment vu, ou s'il avait créé ce moment de douceur pour étayer le moment de folie qui allait venir, avec ce bruit soudain, le geste de la femme, ce corps qui bascule, les clameurs des gens sur la jetée, brouillés par la peur...

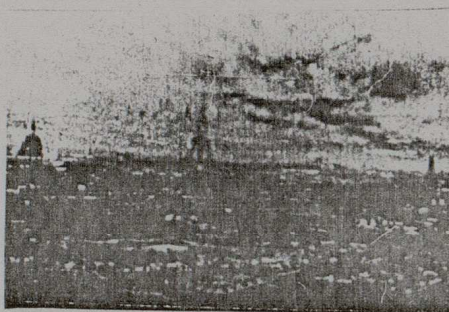


Plus tard il comprit qu'il avait vu la mort d'un homme...



Et quelques temps après,

vint la destruction de Paris...



Beaucoup moururent.

Certains se crurent vainqueurs.

D'autres furent prisonniers.

Les survivants s'établirent dans le réseau des souterrains de Chaillot.

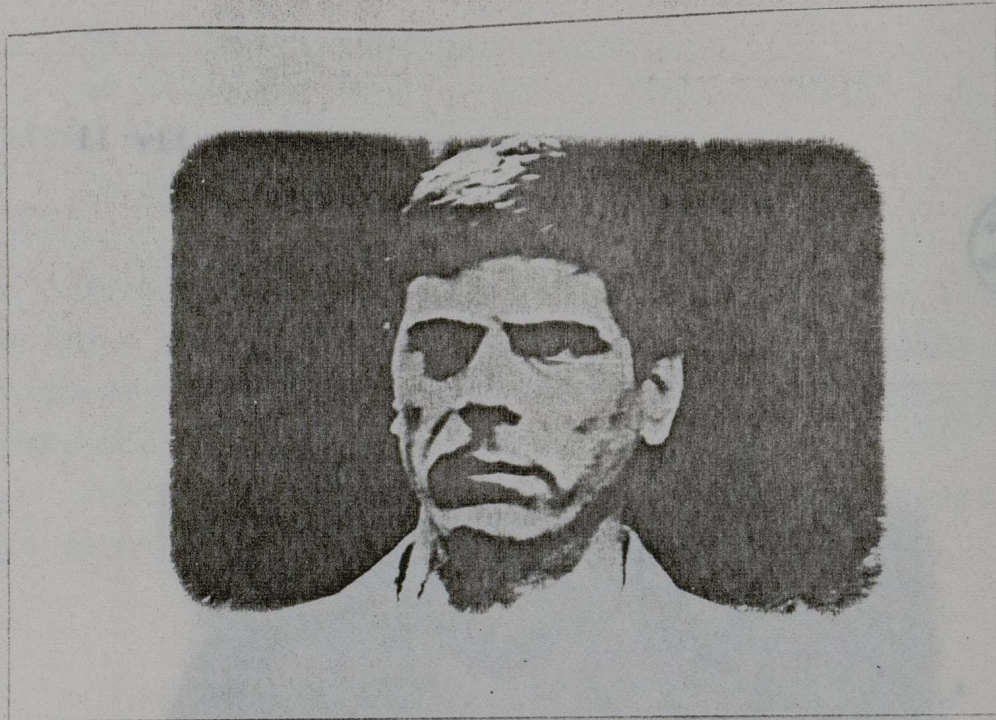
La surface de Paris, et sans doute la plus grande partie du monde, était inhabitable, pourrie par la radioactivité.

Les vainqueurs montaient la garde sur un empire de rats.

Les prisonniers étaient soumis à des expériences qui semblaient fort préoccuper ceux qui s'y livraient...

Au terme de l'expérience, les uns étaient déçus, les autres étaient morts, ou fous...



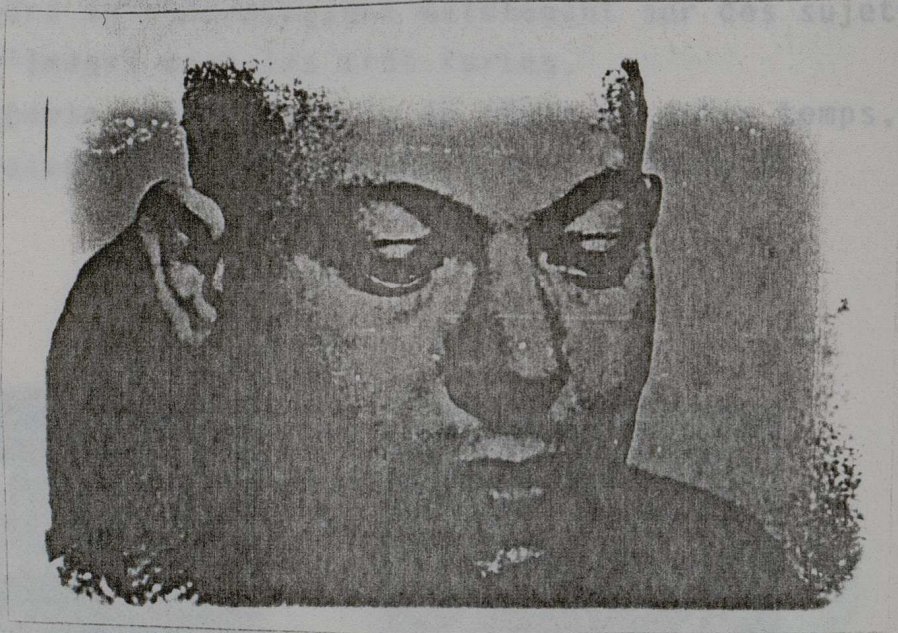


C'est pour le conduire à la salle d'expérience
qu'on vint chercher un jour, parmi les prisonniers,
l'homme dont nous racontons l'histoire...

Il avait peur.

Il avait entendu parler du chef des
travaux. Il pensait se trouver en face
du Savant fou, du docteur Frankenstein.

Il vit un homme sans passion...



qui lui expliqua posément que la race humaine était maintenant condamnée, que l'Espace lui était fermé, que la seule liaison possible avec les moyens de survie passait par le Temps...

Un trou dans le Temps, et peut être, y ferait-on passer des vivres, des médicaments, des sources d'énergie...

Tel était le but des expériences: projeter dans le Temps des émissaires, appeler le passé et l'avenir au secours du présent...

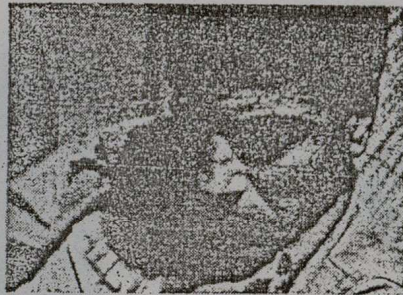
Mais l'esprit humain achoppait.

Se réveiller dans un autre temps, c'était naître une seconde fois adulte.

Le choc était trop fort.

Après avoir ainsi projeté dans différentes zones du Temps des corps sans vie ou sans conscience, les inventeurs se concentraient maintenant sur des sujets doués d'images mentales très fortes.

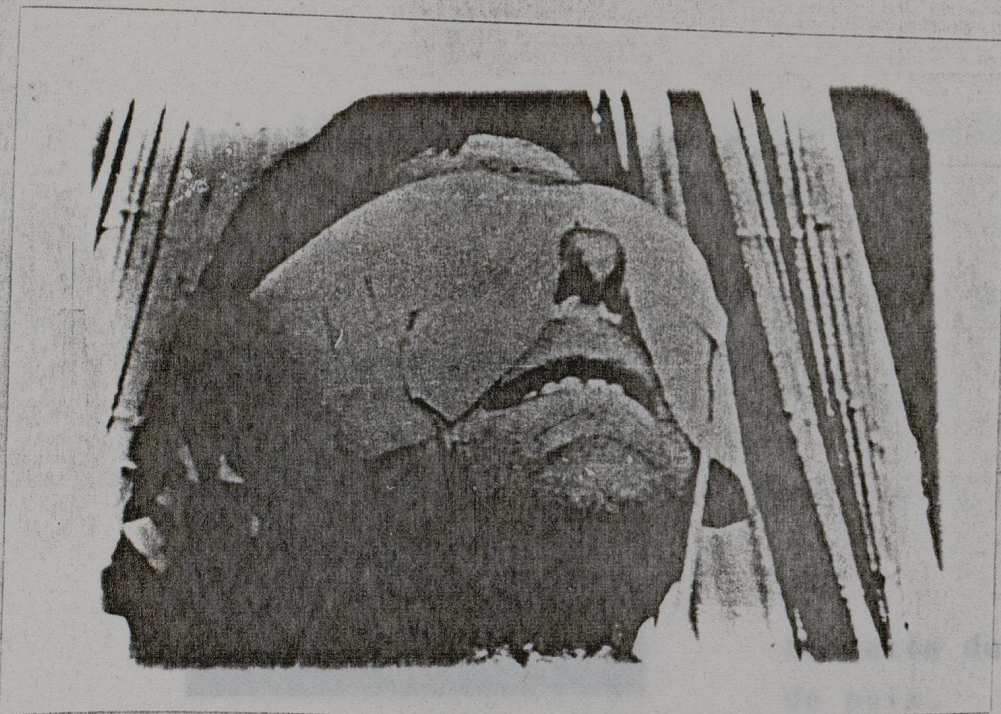
Capables d'imaginer ou de rêver un autre temps, ils seraient peut être capables de s'y intégrer.



La police du camp épiait jusqu'aux rêves...

Cet homme fut choisi entre mille,
pour sa fixation sur une image du passé...





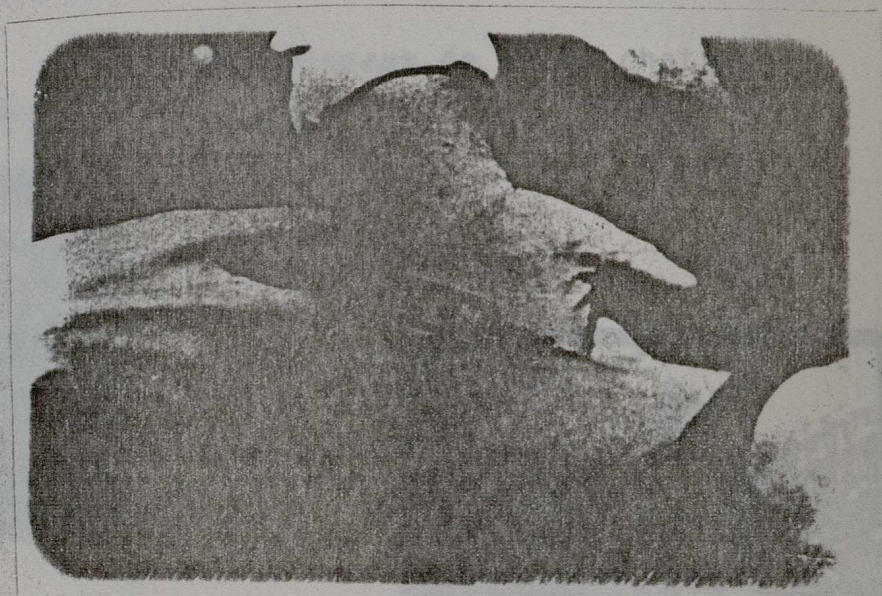
Au début, rien d'autre que l'arrachement au
temps présent et ses chevalets...

On recommence...

Le sujet ne meurt pas, ne délire pas...

Il souffre.

On continue...



Au dixième jour d'expérience,
des images commencent à sourdre,
comme des aveux...



Un matin du temps
de paix.

Une chambre du temps de paix,
une vraie chambre...



De vrais enfants...



De vrais oiseaux, de vrais chats...

De vraies tombes...



Le seizième jour, il est sur la jetée.

Le vide. Un jour, la rencontre a lieu...

Quelques fois, il retrouve un jour de bonheur,
mais différent,
un visage de bonheur, mais différent...
des ruines...
une fille qui pourrait être celle qu'il cherche...

donc il est sûr, dans ce monde
sans date qui le bouleverse
d'abord par sa richesse...

Auto Il la croise sur la jetée. bûleux:

D'une voiture, il la voit sourire. sponge...



D'autres images se présentent,
se mêlent,
dans un musée qui est peut
être celui de
sa mémoire...

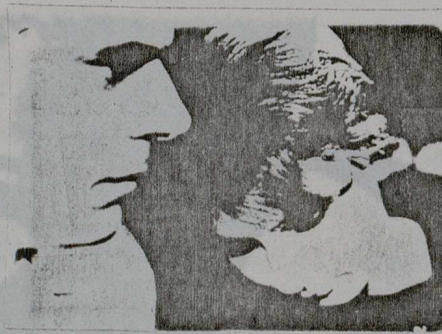
Lorsqu'il sort de sa fascination,
la femme a disparu.....

Le trentième jour, la rencontre a lieu...

Cette fois-ci, il est sûr de la reconnaître.

C'est d'ailleurs la seule chose dont il est sûr, dans ce monde sans date qui le bouleverse d'abord par sa richesse...

Autour de lui, des matériaux fabuleux :
le verre, le plastique, le tissu-éponge...

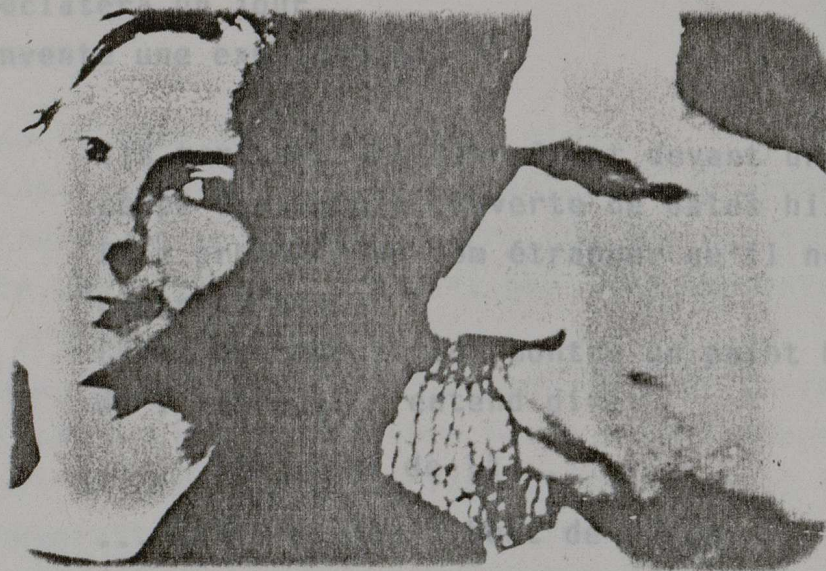


Lorsqu'il sort de sa fascination,
la femme a disparu.....

Ceux qui mènent l'expérience resserrent leur
contrôle, le relancent sur la piste...

Le temps s'enroule à nouveau, l'instant
repassse.

Cette fois, il est près d'elle, il lui
parle. Elle l'accueille sans étonnement.
Ils sont sans souvenirs, sans projets.
Leur temps se construit simplement
autour d'eux, avec pour seuls repères
le goût du moment qu'ils vivent, et
les signes sur les murs...



Fais une autre vague du Temps le soulève sans suite
lui fait-on une nouvelle piqure.



Plus tard, ils sont dans un jardin.

Il se souvient qu'il existait des jardins.

Elle l'interroge sur son collier, le collier de combattant qu'il portait au début de cette guerre qui éclatera un jour.

Il invente une explication.

Ils marchent. Ils s'arrêtent devant une coupe de sequoia couverte de dates historiques. Elle prononce un nom étranger qu'il ne comprend pas.

Comme en rêve, il lui montre un point hors de l'arbre. Il s'entend dire:

"Je viens de là..."

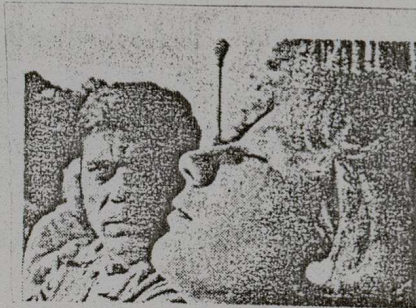
... et y retombe, à bout de force.

Puis une autre vague du Temps le soulève. Sans doute lui fait-on une nouvelle piqûre.



Maintenant, elle dort au soleil.

Il pense que, dans le mode où il vient de reprendre pied, le temps d'être relancé vers elle, elle est morte.



Reveillée, il lui parle encore. D'une vérité trop fantastique pour être reçue, il garde l'essentiel: un pays lointain, une longue distance à parcourir. Elle l'écoute sans se moquer.

Est-ce le même jour? Il ne sait plus.

Ils vont faire comme cela une infinité de promenades semblables, où se creusera entre eux une confiance muette, une confiance à l'état pur. Sans souvenirs, sans projets.

Jusqu'au moment où il sent, devant eux, une barrière. Ainsi se termina la première série d'expériences. C'était le début d'une période d'essais où il la retrouverait à des moments différents. Elle l'accueille simplement. Elle l'appelle son Spectre. Un jour, elle semble avoir peur. Un jour, elle se penche sur lui. Lui ne sait jamais s'il se dirige vers elle, s'il est dirigé, s'il invente ou s'il rêve.

Vers le cinquantième jour,
ils se rencontrent dans un musée
plein de bêtes éternelles ...

Maintenant, le tir est parfaitement ajusté,
projeté sur l'instant choisi,
il peut y demeurer et s'y mouvoir sans peine...





Elle aussi semble
apprivoisée.

Elle accepte comme un
phénomène naturel les
passages de ce visiteur
qui apparaît et disparaît,
qui existe, parle, rit
avec elle,
se tait,
l'écoute,
et s'en va...



On lui donna une centrale d'énergie suffisante pour

Lorsqu'il se retrouva dans la salle d'expérience,
il sentit que quelque chose avait changé.

Le chef de camp était là.

Aux propos échangés autour de lui, il comprit
que devant le succès des expériences sur le passé,
c'était dans l'avenir qu'on entendait maintenant
le projeter. L'excitation d'une telle aventure lui
cacha quelque temps l'idée que cette rencontre au
Muséum avait été la dernière.

L'avenir était mieux défendu que le passé.

Au terme d'autres essais encore plus éprouvant
pour lui, il finit par entrer en résonnance avec
le monde futur.

Il traversa une planète
transformée, Paris reconstruit,
dix mille avenues incompréhensibles.

D'autres hommes l'attendaient.

La rencontre fut brève.

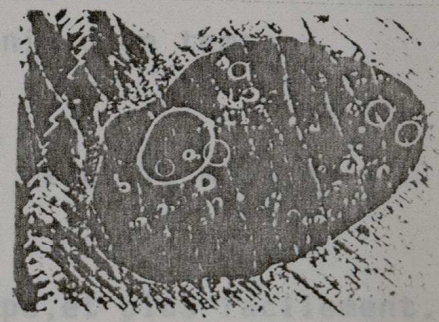
Visiblement, ils rejetaient ces
scories d'une autre époque.

Il récita sa leçon.

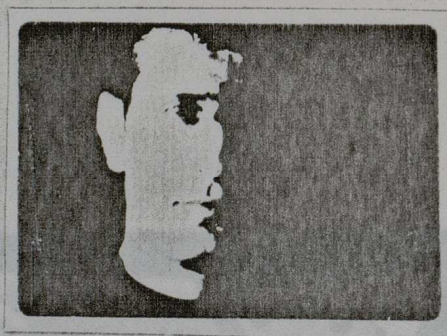
Puisque l'humanité avait survécu, elle ne
pouvait refuser à son propre passé les
moyens de sa survie.

Ce sophisme fut accepté comme un déguisement du
Destin...

peut être...



On lui donna une centrale d'énergie suffisante pour remettre en marche toute l'industrie humaine, et les portes de l'avenir furent refermées.



Peu de temps après son retour, il fut transféré dans une autre partie du camp.

Il savait que ses geôliers ne l'épargneraient pas.

Il avait été un instrument entre leurs mains, son image d'enfance avait servi d'appât pour le mettre en condition,

il avait répondu à leur attente et rempli son rôle.

Il n'attendait plus que d'être liquidé,

avec quelque part en lui, le souvenir d'un temps deux fois vécu.

C'est au fond de ces limbes qu'il reçut le message des hommes de l'avenir.

Eux aussi voyageaient dans le Temps, et plus facilement.

Maintenant, ils étaient là et lui proposaient de l'accepter parmi eux.

Mais sa requête fut différente: plutôt que cet avenir pacifié, il demandait qu'on lui rende le monde de son enfance, et cette femme qui l'attendait peut être...

Mais il chercha d'abord le visage d'une femme,
au bout de la jetée.

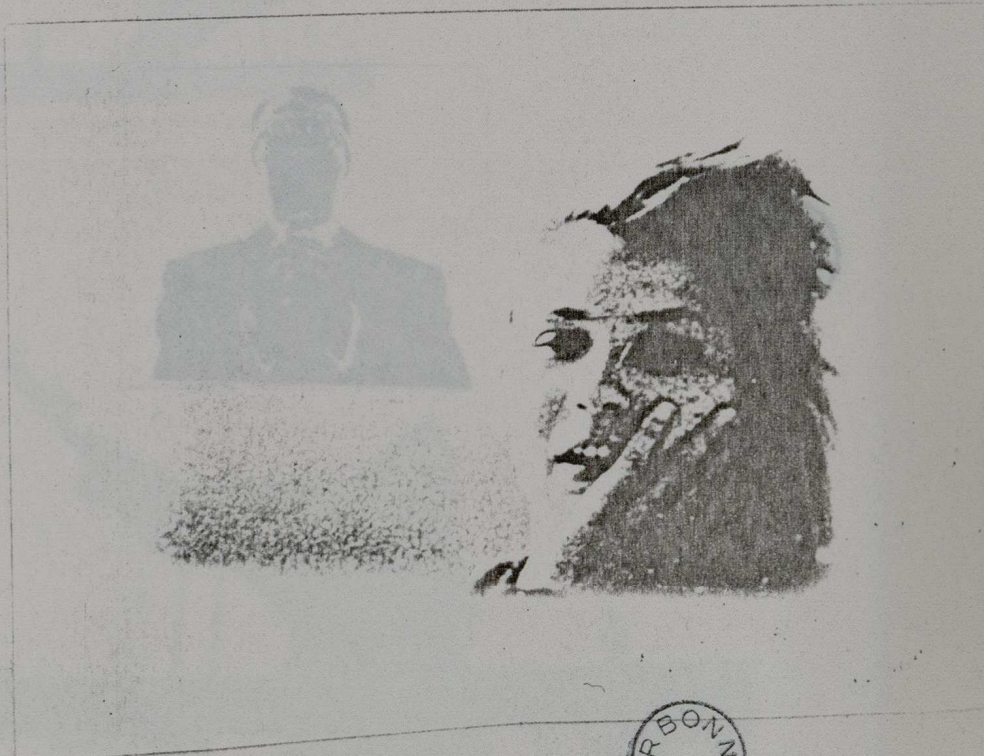


Une fois sur la grande jetée d'Orly, dans ce
chaud dimanche d'avant guerre où il allait
pouvoir demeurer, il pensa avec un peu de vertige
que l'enfant qu'il avait été devait se trouver
là aussi, à regarder les avions.

Mais il chercha d'abord le visage d'une femme,
au bout de la jetée.

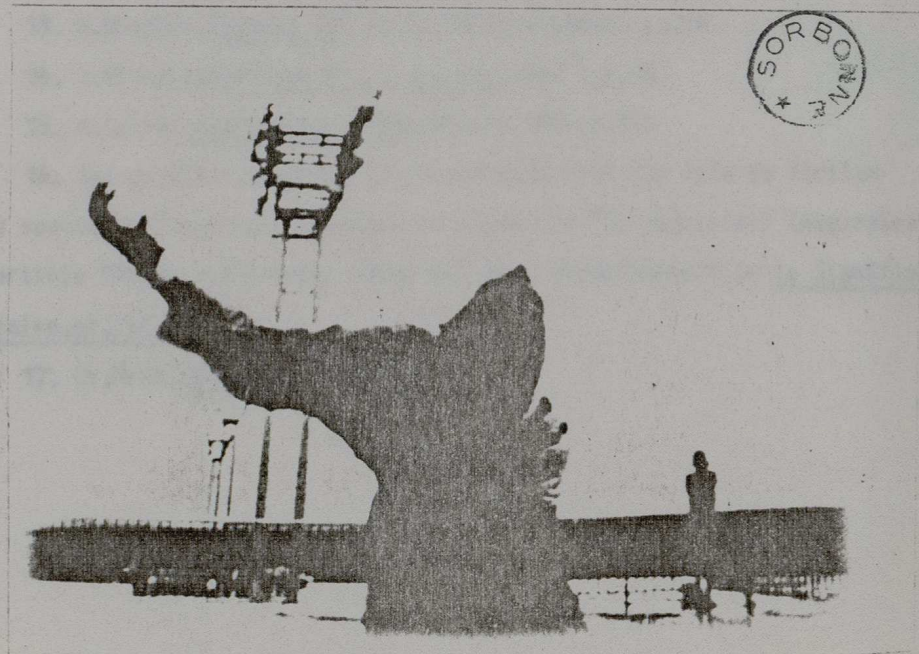
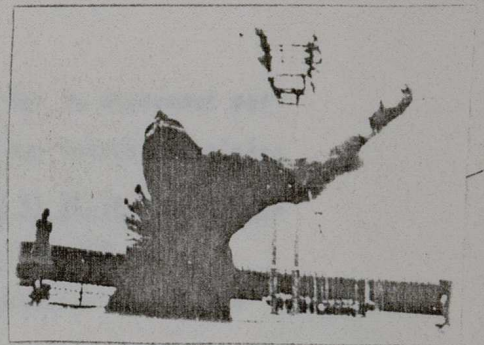
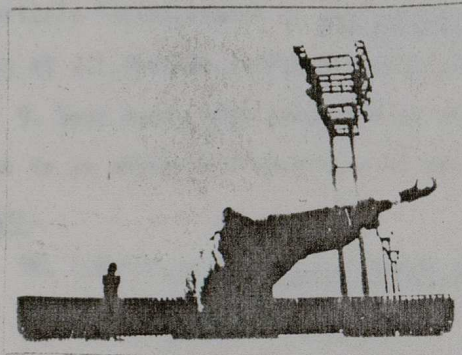


Il courut vers elle...



Et lorsqu'il reconnut l'homme qui l'avait suivi depuis le camp souterrain, il comprit qu'on ne s'évadait pas du Temps et que cet instant qu'il lui avait été donné de voir enfant, et qui n'avait pas cessé de l'obséder, c'était celui de sa propre mort...





NOTES

1. P.Hovald, in L'Avant-Scène du cinéma, Juin 1964, N°38, p.22.
2. J.Mitry, Esthétique et..., ed.cit., tome 1, p.169-170.
3. Ch.Metz, Essais..., ed.cit., tome 2, p.202.
4. Sur cette notion, cf. N.Browne: "Rhétorique du texte spéculaire (A propos de Stagecoach)", in Communications N°23, p.202-211.
5. L'expression est de J.Farges (dans une remarque sur A propos de Nice et les films de Vertov): cf. "L'image d'un corps", in Communications N°23, p.94.
6. D.Chateau, "Texte et discours dans le film", in Voir, entendre, Revue d'Esthétique, 1976/4, 10/18, p.135.
7. Id. Ibid., p.136.
8. L'Animographe est un appareil destiné à créer le mouvement par la fusion continue de dessins successifs reliés par des fondus enchaînés; cf. l'article "Animographe" in Dictionnaire du cinéma et de la télévision, M.Bessy et J.L.Chardan, JJ.Pauvert edit., 1965, tome 1, p.98-100.
9. Nous avons déjà rencontré ce système d'opposition dans notre analyse de la séquence d'ouverture et des premiers plans de Partie de campagne.
10. E.Morin, Le cinéma ou l'homme imaginaire, Gonthier, 1958, p.118.
11. Ch.Metz, Essais..., ed.cit., tome 1, p.52.
12. P.Schaeffert, cité in L'Art du cinéma, Seghers, p.271.
13. G.Genette, Figures III, Seuil, 1972, notamment p.256.
14. J.Mitry, Esthétique et..., ed.cit., tome 1, p.98.
15. A.Laffay, Logique du cinéma, Masson, 1964, p.83.
16. Sur ce point, cf. outre l'article déjà cité "Le film de fiction et son spectateur", quelques passages de l'article "Le signifiant imaginaire" et l'article "Histoire/Discours (Note sur deux voyeurismes)", in Le Signifiant imaginaire, ed.cit..
17. Ch.Metz, Id. Ibid., p.100-101.

18. cf. J.L. Baudry, "Effets idéologiques produits par l'appareil de base", in Cinéthique N°7-8, p.1-8; "Le Dispositif", in Communications N°23; et Ch. Metz, "Le signifiant...", ed.cit.

19. "A Orly, le dimanche, les parents mènent leurs enfants **voir** les avions en partance. De ce dimanche, l'enfant dont nous racontons l'histoire, devait **revoir**..."; "Plus tard, il comprit qu'il avait **vu**..." (séquence initiale).

"l'enfant qu'il avait été devait se trouver là aussi à **regarder** les avions..."; "cet instant qu'il lui avait été donné de **voir** enfant..." (séquence finale). [C'est nous qui soulignons].

20. J.L. Baudry a bien analysé cette regression: sous-motricité + sur-perception; cf. "Effets idéologiques...", ed.cit.

4.

Il y a bien sûr l'absence quasi totale d'intérêt médiatique pour les cinéastes pour le film de famille.

SUR LE FILM

Il y a certes à

DE FAMILLE

Indiscutablement, si on le compare au cinéma de fiction commercial, le film de famille apparaît comme un domaine cinématographique mineur.

Cela est évident tout d'abord, économiquement parlant, mais aussi, plus curieusement, au regard même de ceux-là qui le pratiquent: pour l'immense majorité des gens, le seul cinéma qui compte, c'est le film de fiction (1).

L'empire du cinéma de fiction ne suffit pas cependant à expliquer l'indifférence radicale des sémiologues à l'égard du film de famille.

Certains sous-ensembles du domaine cinématographique, sous-ensembles qui sont indiscutablement des "parents pauvres" (2) du film de fiction, ont en effet fait l'objet d'analyses importantes: le film industriel (3), le film expérimental (4), le film pédagogique (5), et même le film pornographique (6), pour n'en citer que quelques-uns.

C'est que le film de famille ne bénéficie d'aucun des éléments de scandale (film expérimental, film pornographique) ou de considération — le film pédagogique fait partie de l'institution scolaire et possède donc une fonction culturelle reconnue, le film industriel a une fonction économique — qui s'attachent aux

autres genres.

On ne voit pas trop de la famille pour le film de famille pourrait paraître trop grande quant à la dimension par des gens qui jouent la fois comme

On peut à bon droit s'étonner de l'absence quasi totale d'intérêt manifesté par les chercheurs pour le film de famille.

Il y a certes à cela des raisons.

Indiscutablement, si on le compare au cinéma de fiction commercial, le film de famille apparaît comme un domaine cinématographique mineur.

Cela est évident, tout d'abord, économiquement parlant; mais aussi, plus curieusement, au regard même de ceux-là qui le pratiquent: pour l'immense majorité des gens, le seul cinéma qui compte, c'est le film de fiction (1).

L'emprise du cinéma de fiction ne suffit pas cependant à expliquer l'indifférence radicale des sémiologues à l'égard du film de famille.

Certains sous-ensembles du domaine cinématographique, sous-ensembles qui sont indiscutablement des "parents pauvres" (2) du film de fiction, ont en effet fait l'objet d'analyses importantes: le film industriel (3), le film expérimental (4), le film pédagogique (5), et même le film pornographique (6), pour n'en citer que quelques-uns.

C'est que le film de famille ne bénéficie d'aucun des éléments de scandale (film expérimental, film pornographique) ou de considération — le film pédagogique fait partie de l'institution scolaire et possède donc une fonction culturelle reconnue, le film industriel a une fonction économique — qui s'attachent aux

autres genres.

On ne voit pas bien, en revanche, à quel titre le film de famille pourrait mériter de retenir l'attention: dévalorisé par sa trop grande quotidienneté, pratiqué comme une simple distraction par des gens qui ignorent tout des règles du 7^e Art, il apparaît à la fois comme vide, futile et mal fait.

De plus, le film de famille souffre de la concurrence de la **photographie de famille**.

Les chiffres en témoignent: alors que 59% des foyers français disposent d'au moins un appareil de photo en état de fonctionnement, ils ne sont que 10% à posséder une caméra (7).

De façon significative, le seul ouvrage à aborder quelque peu les problèmes du film de famille est un ouvrage consacré à la photographie: Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie (sous la direction de P. Bourdieu, (8)). Encore convient-il de souligner que si le questionnaire sur lequel se fondent les deux chapitres qui intéressent notre propos (9) s'affiche comme englobant à la fois la photographie et le cinéma (10), dans le texte proprement dit, le film de famille n'est que très rarement pris en considération pour lui-même (11).

C'est que pour P. Bourdieu, la photographie et le cinéma, dans leur utilisation familiale, correspondent à un seul et même "usage social" et qu'il n'est donc pas nécessaire de les distinguer soigneusement.

De fait, la plupart des remarques effectuées à propos du fonctionnement de la photographie de famille s'appliquent pratiquement sans difficultés au film de famille: dans les deux cas, il s'agit d'une activité saisonnière qui se développe essentiellement pendant les vacances et aux grandes heures de la vie familiale; la structure interne des messages photographiques et filmiques est également stéréotypée (tant dans ses contenus que dans son

traitement formel);enfin,tous deux visent à "renforcer l'intégration du groupe familial en réaffirmant le sentiment qu'il a de lui-même et de son unité" (12).

On ne saurait être surpris par ces points de convergence.

Déjà,sémiologiquement parlant,le film (qu'il soit ou non de famille) inclut l'ensemble des codes en jeu dans la photographie (13);il est donc normal qu'inscrits dans le même cadre institutionnel et communicationnel — la famille — le film et la photographie aient un certain nombre de comportements communs.

La grande majorité de ceux qui font du film de famille ont d'ailleurs commencé par faire de la photographie;ils ont donc tendance à traiter le cinéma en "photographes".Combien de films de famille ne sont,en fait,qu'une suite de photographies plus ou moins animées! La "mise en scène" elle-même,reste bien souvent photographique (cf.par exemple,l'abondance des pauses),et il faut avoir affaire à un cinéaste amateur déjà nettement "évolué" (c'est à dire,à un cinéaste amateur qui n'est plus totalement représentatif du cinéma de famille) pour constater une diminution de l'emprise du "modèle" photographique.

On peut d'ailleurs se demander si le cinéma n'est pas moins bien adapté à l'usage familial que la photographie.

Non seulement la prise de vues cinématographiques pose en elle-même plus de problèmes que la prise de vues photographiques (le matériel cinématographique est dans l'ensemble plus lourd,plus encombrant et plus complexe que le matériel photo),mais surtout l'utilisation du film tourné est beaucoup moins souple que celle de l'album de photographies: nécessité d'installer le projecteur et l'écran,de faire l'obscurité dans la pièce; quasi obligation de se soumettre à un ordre de lecture imposé par le déroulement filmique;impossibilité d'arrêter l'image pour en jouir à loisir lorsque celle-ci présente une qualité émotive particulière...etc.

Aussi simple que de compter jusqu'à 3

Les fabricants de matériel ont, semble-t-il, bien conscience de ces faiblesses du médium cinéma.

Il suffit de parcourir un petit corpus de catalogues publicitaires pour s'en convaincre: les grands thèmes abordés, les points forts de l'argumentation, les nouveautés techniques que l'on met en valeur, tentent de répondre d'une façon ou d'une autre aux difficultés que nous venons de soulever.

Quoiqu'il en soit, notre conviction est que le fait de prendre des films de famille, plutôt que des photographies, n'est pas tant la conséquence d'un véritable désir de "faire du cinéma" que des déterminations que fait peser sur l'individu une certaine vision **mythique** du cinéma:

- le cinéma comme un meilleur instrument de reproduction de la réalité que la photographie,
- le cinéma comme une pratique sociale plus valorisante que la photographie.

Là encore, les catalogues publicitaires sont significatifs à cet égard.

L'insistance qu'ils mettent sur le haut degré de sophistication technologique du matériel proposé vise à la fois à valoriser la pratique cinématographique en jouant sur le prestige qui s'attache à la possession d'un objet de ce type (même si la plupart des amateurs ne se serviront guère des "gadgets" proposés ou seront même gênés par la complexité de ce matériel), et à garantir que désormais rien ne fait obstacle à la restitution des souvenirs "dans toute leur vérité".



Aussi simple que de compter jusqu'à 3

Cependant, jusque-là, il fallait être courageux pour acheter une caméra sonore. Elles étaient lourdes, si encombrantes, si peu maniables et si compliquées. Heureusement, maintenant, c'est du passé.

Élégantes, ultra-légères et silencieuses, les Supertronic sont à l'aise partout

Un chef-d'œuvre de simplicité, la caméra idéale pour toute la famille.

Cadrez.

Déclenchez.

Votre film sera réussi!

LE CINEMA FACILE.

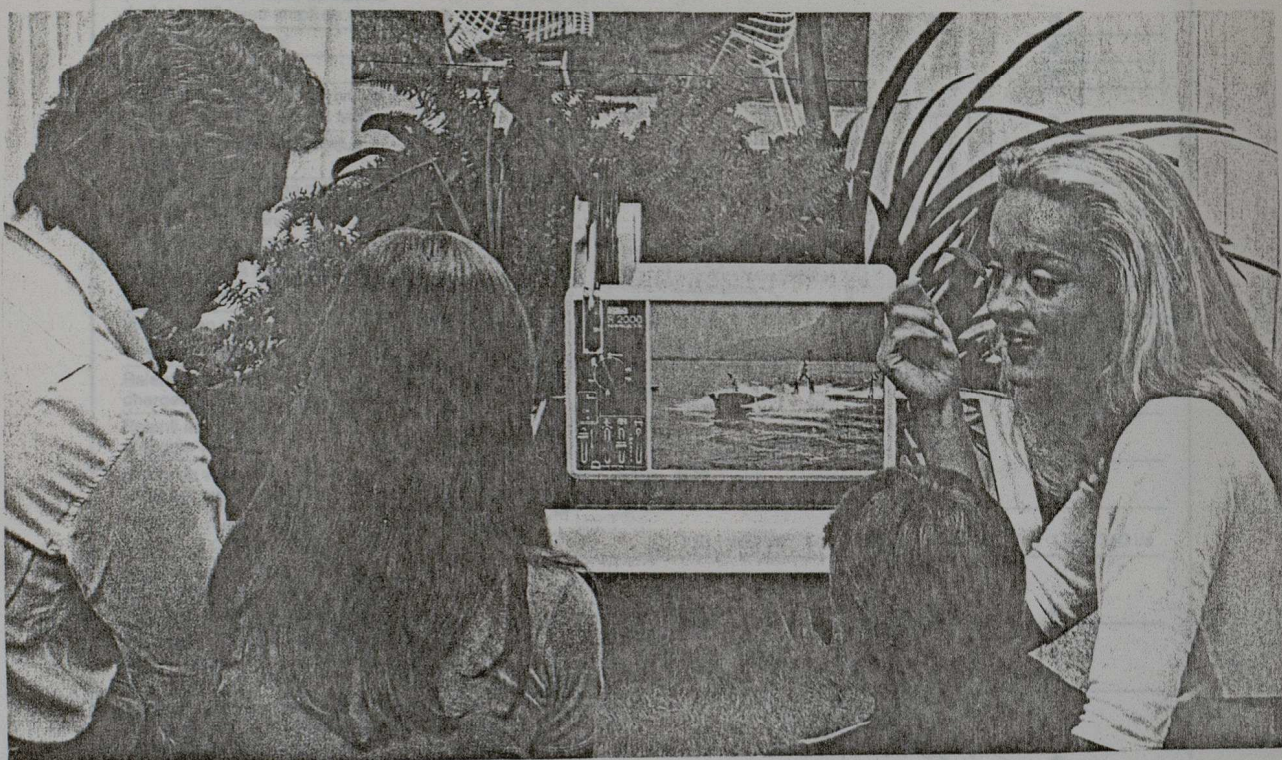
La caméra qui réussit tous les films qui tient dans la paume de la main!

Elles sont maniables

Rater ses films est presque impossible

Des caméras pour filmer sans problème

Super-compactes



**Projecteur à écran incorporé:
la projection sans préparatif**

**Projection sans écran,
sans obscurcissement,
sans préparatif**

Profitez de vos films sans les préparatifs d'usage, comme: installer un écran et obscurcir la salle de projection. En plein jour vous verrez vos films plus souvent, un seul mouvement suffit et votre projecteur Eumig à écran incorporé est prêt, même dans la clarté de l'été sur votre terrasse ou en lumière ambiante dans votre salle de séjour.

Pas d'écran à installer, pas de projecteur à charger.

Maintenant vous pouvez faire du cinéma chez vous et voir votre film sur le champ.



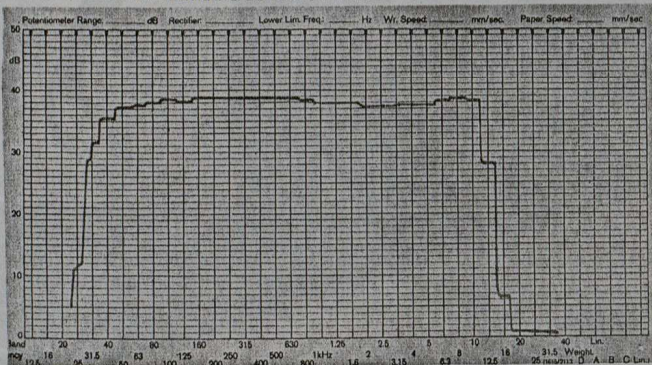
Une conception Fétichisme de la technologie.

Obturbateur XL (angle d'ouverture)	225°	225°	225°	225°	200°	200°
Posémètre TTL entièrement automatique (mesure de la lumière au travers de l'objectif) avec ampli de mesure.	•	•	•	•	•	•
Diaphragme manuel						•
Bouton de contre-jour	•					•
Fondu automatique d'ouverture et de fermeture (image et son)						•
Fondu enchaîné automatique (image et son)						•
Pour films 15/17-21/23 DIN	•					•
Indication de la longueur de film restant à tourner	•					•
Indication de la nature du film	•					•
Filtres lumière du jour	•					•
Vitesses en muet	18,24 i/s					9, 18, 24 i/s
Vitesses en sonore	18 i/s					9, 18, 24 i/s
Ralenti automatique 40 i/s chargeur muet et chargeur sonore						•
Ralenti automatique 40 i/s chargeur muet:						•
Prises de vues image par image chargeur muet et chargeur sonore:	•	•	•	•	•	•
Prises de vues image par image chargeur muet et chargeur sonore:						•
Dispositif automatique 1, 2, 3, 4 images par séquence chargeur muet et sonore.						•
Programmation automatique de la longueur des séquences (6, 8 ou 10 secondes)						•
Déclenchement automatique (10 S, possible avec la programmation automatique de la longueur de la séquence						•
Alimentation centralisée par piles de 1,5 V type AA	6	6	6			
Possibilité d'alimentation par accu Ni-Cd (voir "accessoires Bauer d'origine")	•	•	•	•	•	•
Interrupteur général incorporé dans le déclencheur	•	•	•	•	•	•
Contrôle de l'état des piles	Diode	Diode				

contrôle automatique (ALC)

Pour faire des fondus image et son simultanés

Réglage contrejour et possibilités de trucages



Possibilité de raccordement à un électrophone						par adaptateur
Poignée repliable avec dispositif d'arrêt	•	•	•	•	•	•
Béquille d'épaule réglable						•
Raccord fileté pour micro directionnel	•	•	•	•	•	•
Raccord fileté pour trépied	•	•	•	•	•	•
Raccord fileté séparé pour torche	•	•	•	•	•	•
Micro avec déclencheur à distance	•	•	•	•	•	•
Casque	•	•	•	•	•	•
Sac, dragonne, pare-soleil	•	•	•	•	•	•
Déclencheur électrique par câble, adaptateur électrophone						•
Adaptateur pour filmer des titres						•
Dimensions: Longueur	207 mm	207 mm	230 mm	238 mm	288 mm	288 mm
(poignée repliée) Largeur	67 mm	67 mm	67 mm	67 mm	73 mm	73 mm
Hauteur	138 mm	138 mm	138 mm	138 mm	145 mm	145 mm
Poids approximatif	1,2 kg	1,2 kg	1,4 kg	1,5 kg	2,2 kg	1,9 kg

Echelle de diaphragme

Télémètre à champ croisé

Aiguille de réglage sonore

Une conception "mythique" du cinéma...



Conserver ses propres souvenirs, en couleurs, les revivre par l'image, cela est pour vous le grand avantage du cinéma. Que vos films soient un journal sans contrainte, une chronique familiale, ou des souvenirs de vacances illustrés, ou la documentation d'un voyage d'études, la caméra est là, et grâce au projecteur vous revivrez vos souvenirs, immédiatement, dans toute leur vérité et personnellement. Filmer est une activité simple à la portée de tous, au résultat garanti, qui apporte beaucoup de plaisirs et de joie

Revivez vos plus beaux souvenirs

La vie en mouvement.

Cette caméra raconte chaque aventure en toute circonstance,

... Seul le film raconte toute l'histoire.

LE FILM Dans cette étude c'est par référence au cinéma, et non plus par référence à la photographie, que nous envisageons d'analyser le fonctionnement signifiant du film de famille. Comme un fils-cinéaste du cinéma amateur, le cinéma P. Bourdieu situait son analyse à l'intersection des deux ensembles: photographie et film de famille, et il s'attachait à dégager les caractéristiques communes à ces deux media sur l'axe de l'usage social; nous insisterons, pour notre part, sur ce qui différencie le fonctionnement du film de famille du fonctionnement des autres types de films, et notamment

P. Bourdieu situait son analyse à l'intersection des deux ensembles: photographie et film de famille, et il s'attachait à dégager les caractéristiques communes à ces deux media sur l'axe de l'usage social; nous insisterons, pour notre part, sur ce qui différencie le fonctionnement du film de famille du fonctionnement des autres types de films.

Autrement dit, notre propos est de mettre en évidence la **spécificité** du film de famille à l'intérieur de l'**ensemble cinéma**.

Les réflexions qui suivent s'appuient sur trois sortes de données:

- a) La fréquentation assidue, pendant de nombreuses années, en tant que membre, puis en tant qu'animateur, de clubs et d'associations de cinéastes amateurs, fréquentation qui nous a conduit à visionner d'innombrables films de famille (la tradition veut que lorsqu'un nouveau membre s'inscrit dans un club, on lui demande d'apporter ses films pour les faire "critiquer" par les autres membres du club, et en général, il n'a rien d'autre à montrer que ses films de famille).
- b) Un certain nombre de notes prises à la suite de projections effectuées dans le cadre familial.
- c) L'analyse détaillée (à la visionneuse) d'un micro-corpus de films de famille obligeamment mis à notre disposition par des amis cinéastes amateurs.

LE FILM DE FAMILLE DANS LE CINEMA

Par rapport à l'ensemble cinéma, le film de famille apparaît comme un sous-ensemble du cinéma amateur; le cinéma amateur étant lui-même un sous-ensemble de l'ensemble cinéma par opposition au cinéma professionnel.

Cinéma amateur vs cinéma professionnel

Seul un critère de nature économique peut permettre, croyons-nous, d'opérer cette distinction.

Dans cette perspective, on pourrait songer à se fonder sur la différence du format de la pellicule utilisée.

L'évolution du cinéma professionnel nous paraît cependant rendre ce critère non pertinent: de nos jours, de plus en plus de films indiscutablement professionnels sont en effet tournés dans des formats réputés "amateurs". Sans parler du 16mm qui a toujours été un format ambigu (cf. sa dénomination de format "semi-professionnel") et qui est l'outil de travail privilégié d'un grand nombre de professionnels (cf. les films industriels, les films pédagogiques, une bonne part de la production télévisuelle...etc), on constate que le Super 8 commence à retenir sérieusement l'attention de certains professionnels, notamment aux Etats-Unis.

Dans ces conditions, nous proposons de considérer qu'un film appartient au sous-ensemble du cinéma professionnel lorsque sa réalisation fournit (ou est censée fournir) un certain revenu à ceux qui l'ont assurée.

Le film de famille (tentative de définition)

Hasardons maintenant une définition du film de famille:

Un film de famille est un film réalisé par un membre d'une famille, à propos d'objets, de personnages ou d'événements liés d'une

façon ou d'une autre à l'histoire de cette famille, et à usage privilégié des membres de cette famille.

Cette définition consiste, on le voit, dans la détermination d'un axe sémantique spécifique reliant un actant Destinateur à un actant Destinataire: l'**axe familial**.

Il s'agit donc d'une définition de type **communicationnelle**.

Cette définition appelle un certain nombre de remarques.

On notera, tout d'abord, qu'elle semble suffisante pour distinguer les films de famille des deux grands autres types de films d'amateur:

a) les films **expérimentaux**, les films "underground", les films projetés dans le cadre des manifestations organisées par les Clubs de cinéma amateur;

b) les films **militants**.

Ces deux types de films opèrent, en effet, sur des axes sémantiques différents de l'axe familial:

- le type (a) opère sur l'**axe spectatorielle**:

- le Destinateur agit en **cinéaste** (et non en membre d'une famille) s'adressant à un **public** (et non au groupe familial); à ce titre, ce type de films d'amateur se rapproche des films de fiction professionnels;

- le type (b) opère sur l'**axe politique**:

- le Destinateur agit en **militant** politique visant d'autres acteurs de la **scène politique**.

NB: Il importe de souligner que ce qui est en jeu ici, ce ne sont nullement les individus eux-mêmes, mais la façon dont les actants du processus de communication sont positionnés par les diverses institutions: institution **spectatorielle**,

institution **politique** et institution **familiale**.

Cette définition ne prend pas directement en considération la nature des contenus véhiculés.

Lorsque nous parlons d'objets, de personnages ou d'événements liés **d'une façon ou d'une autre** à l'histoire de la famille considérée, il faut bien comprendre qu'il peut s'agir de **n'importe** quel objet, personnage ou événement.

Certes, la grande majorité des séquences d'un film de famille montre des scènes familiales stéréotypées, mais, de fait, on trouve de tout dans un film de famille (dans l'ensemble, le contenu des films de famille est bien plus diversifié que le contenu des photographies de famille)(14).

La seule chose qui importe est que l'objet, le personnage ou l'événement en question ait été jugé digne, par celui qui tient la caméra, de figurer dans la collection des **souvenirs familiaux**.

De même qu'elle ne tient pas compte des contenus véhiculés, cette définition ne mentionne aucun trait langagier spécifique. Selon la dichotomie proposée par Ch. Metz, on pourrait dire que c'est une définition **cinématographique** mais non **filmique**.

Nous allons tenter de voir s'il ne serait pas possible d'ajouter à cette définition **externe** une caractérisation fondée sur le repérage d'un certain nombre de **figures internes**.

TENTATIVE DE CARACTERISATION DU FILM DE FAMILLE EN TERMES DE FIGURES

Il n'est pas très difficile à la lecture de notre corpus de repérer les figures essentielles du film de famille.

L'absence de clôture

On ne trouve dans un film de famille, ni marques énonciatives (générique, titre, mot "fin"), ni marque narrative de début ou de fin.

Le spectateur est plongé d'entrée au milieu d'une action, sans y avoir été préparé; de la même façon, le noir final survient inopinément, coupant brutalement un mouvement en plein milieu de son déroulement.

Ouvert aux deux bouts, le film de famille apparaît de la sorte comme fondamentalement incomplet.

Plus qu'un texte, c'est un **fragment** de texte.

Une temporalité linéaire, discontinue et indéterminée

On sait que faute d'indications contraires expresses, le spectateur infère immédiatement de la succession des plans sur l'écran à la succession temporelle diégétique des événements représentés.

La conséquence de ce phénomène est que le film de famille est voué à l'ordre chronologique le plus primaire. On n'y trouve ni retour en arrière (flash back), ni anticipation (flash forward), ni relation temporelle de simultanéité (le film de famille ignore, par exemple, le montage alterné).

Dans l'ensemble, d'ailleurs, le film de famille est particulièrement avare en indices temporels.

Il y a certes des informations que l'on peut tirer des images elles-mêmes (changements de costume, d'éclairage, actions se déroulant à des heures quasiment fixes comme les repas...etc), mais

ces informations sont en général insuffisantes pour permettre au spectateur de se faire une idée un peu précise de la temporalité des événements représentés; il arrive même qu'elles soient trompeuses: comment imaginerait-on, par exemple, que les actions représentées dans les plans 1 et 2 de notre extrait N°1 se sont déroulées à cinq jours d'intervalle, alors que celles des plans 8-9-10 et 11 du même film ont eu lieu le même jour, ce qui est pourtant le cas si l'on se réfère aux déclarations de la famille concernée?

Le découpage temporel effectué par un spectateur non prévenu à partir des seuls indices proposés par le film n'a de fait que très peu de chance de correspondre effectivement à la réalité temporelle vécue par la famille filmée.

Pour un tel spectateur, le film de famille n'offre qu'une succession **irrégulière** et **aléatoire** d'instantanés prélevés sur un axe temporel **indéterminé**.

Localisation et indifférenciation spatiale

Le film de famille entretient un rapport quelque peu paradoxal à l'espace.

D'une part, les cadrages, serrés sur les personnages, évacuent le décor au point qu'il est parfois impossible de dire si un changement de plan s'accompagne ou non d'un changement d'espace; et lors même qu'il n'est pas évacué, le décor est d'une telle banalité (une plage qui pourrait être n'importe quelle plage, une terrasse comme beaucoup d'autres...) qu'il ne possède aucune valeur informative réelle.

D'autre part, un certain nombre de plans fonctionnent quasiment comme des indices locatifs à l'état pur:

ou de - c'est le cas, bien évidemment des images de panneaux

et in indicateurs ou de toute autre inscription locative;

Macro - c'est également le cas d'images représentant des

monuments, des paysages, voire des scènes pittoresques, qui interviennent en inserts en marge des scènes familiales, et qui n'offrent pas un développement syntagmatique suffisant pour avoir une quelconque valeur descriptive (et qui sont d'autant moins descriptives, qu'elles sont plus stéréotypées).

De telles images ne visent pas tant à construire un espace qu'à **désigner un lieu**. Elles disent simplement: "nous sommes passés, nous avons séjourné, là".

A la limite, la désignation locative peut n'être accompagnée d'aucun élément descriptif: ainsi avons-nous trouvé dans notre corpus, un plan d'un panneau indicateur de la ville de Tunis, sans qu'il y ait par ailleurs dans le film d'autres images de Tunis.

Dans le film de famille, l'indifférence à l'espace se double d'une obsession de la localisation.

L'émiettement narratif

Tout récit présuppose l'établissement d'un axe sémantique sur lequel puisse s'effectuer les inversions de contenu résultant des transformations narratives successives.

Or, s'il existe dans le film de famille, des acteurs-Sujets à peu près permanents (les membres de la famille) on serait bien en peine, le plus souvent, d'établir un rapport quelconque entre les différentes actions qui s'y déroulent.

Dans le film de famille, l'isotopie actorielle ne débouche jamais sur la création d'une isotopie fonctionnelle (relation Sujet-Objet) consistante.

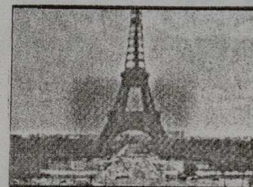
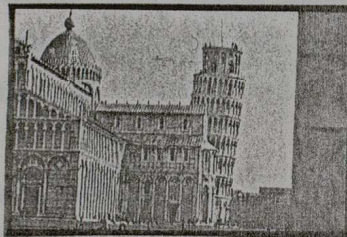
Mais il y a plus: les actions qui constituent cette suite hétérogène sont toujours présentées avec la plus extrême brièveté (un ou deux plans de 4 ou 5 secondes) et traitées de façons allusives et incomplètes: ce sont des amorces, des parcelles d'action.

Macrostructurellement parlant, le film de famille ne se présente

Indifférence à la description de l'espace...



et obsession de la localisation



désigner un lieu...

donc pas sous la forme d'un récit cohérent.

Par certains aspects, il évoque plutôt la structure d'une grande séquence par épisodes (15): différentes scènes de la vie d'une famille.

Encore cette séquence présente-t-elle une bien curieuse construction: en général, la séquence par épisodes montre des "évolutions lentes et à sens unique"; ici, au contraire, la séquence (si l'on peut encore employer ce terme) se disperse, éclate, sans but unifactoriel, sans continuité, sans progression (dans le film de famille, il n'y a pas de progression dramatique).

Ni récit, ni véritablement séquence par épisodes, le film de famille est un fragment de texte lui-même composé de fragments d'actions.

Le film de famille ne raconte pas une histoire: il égrène des **miettes** d'histoire.

Les sautes

Au niveau micro-structurel, chaque miette d'histoire est elle-même hachée, coupée, par l'absence de tout processus d'homogénéisation de l'espace-temps dans le passage d'un plan à l'autre.

Le film de famille ignore les raccords de mouvements, les raccords de regards, les plans de coupe; il viole allègrement la "règle" des 180 degrés, la "règle" des 30 degrés, la "règle" du champ-contre-champ...etc. D'où des trous, des ruptures et des sautes des plus flagrantes.

Ainsi n'est-il point rare de trouver deux plans consécutifs présentant un cadrage quasiment identique du même décor; parfois même un personnage se substitue à un autre comme par enchantement...

Brouillage de la perception

Les flous, les bougés, les filés abondent dans le film de famille;

l'utilisation du zoom ne fait qu'aggraver cette tendance, en raison du manque de stabilité et de profondeur de champ liés aux longues focales.

Le film de famille comporte ainsi de nombreux passages pendant lesquels la perception se brouille, perturbant l'identification des objets, rendant même le visionnement du film, physiquement parlant, extrêmement pénible.

L'adresse à la caméra

On connaît la règle majeure du cinéma de fiction: un acteur ne doit jamais regarder en face la caméra; on connaît également les raisons de cet interdit: en faisant prendre conscience au spectateur à la fois de son statut de spectateur et de la nature fictive des représentations qui lui sont offertes sur l'écran, le regard direct détruit l'illusion et bloque le fonctionnement de l'effet fiction.

Le film de famille multiplie les adresses à la caméra: on lui fait signe, on lui parle, on l'implore d'arrêter de filmer...etc.

Résumons les caractéristiques du fonctionnement signifiant du film de famille telles qu'elles apparaissent à travers cette analyse en figures: bien qu'il mette en scène des personnages et représente des actions, on ne saurait dire que le film de famille construise véritablement une **diégèse**, un monde cohérent; le film de famille ne propose que des **bribes** de diégèse; ces bribes sont elles-mêmes minées à chaque instant par des discontinuités de toutes sortes: le film de famille ne "suture" pas (16); bien plus, il multiplie les agressions contre le spectateur: sautes, flous, bougés, adresses directes ne permettent guère au spectateur d'oublier qu'il se trouve au cinéma, et de se laisser aller à l'illusion de réalité.

NB: L'introduction récente de la prise de son directe sur



L'adresse à la caméra.

les caméras d'amateur ne fait que renforcer ce caractère fondamentalement haché et provocant du film de famille: changements brusques de niveaux sonores, bruits de micro, séquences inaudibles, présence persistante du ronflement de la caméra, attaques brutales au milieu d'une phrase ou d'un mot, absence de son...etc.

Que penser de cette définition par les figures?

Elle possède, sans conteste, une certaine valeur de caractérisation du film de famille.

Si l'on avait besoin d'une confirmation de cette analyse, on pourrait la trouver, par exemple, dans le traitement du film de Bernard dans Muriel d'A. Resnais.

On sait que ce film qui se présente comme une citation à l'intérieur du film proprement dit, est censé avoir été tourné par Bernard lors de son service militaire en Algérie. On peut considérer qu'il s'agit d'un film de famille, car on nous laisse entendre que Bernard l'a réalisé pour lui-même, à titre de souvenir; il s'agit d'ailleurs d'une suite d'images extrêmement anodines comme ont pu en rapporter bien des soldats du contingent (bien évidemment le film de Bernard ne fonctionne pas dans le film de Resnais sur l'axe familial: il s'inscrit sur un axe spectatorial et politique).

De façon significative, on retrouve dans le film de Bernard la quasi-totalité des figures que nous venons de recenser (17); ce sont même précisément ces figures qui forment système à l'intérieur de Muriel pour distinguer le film de Bernard des autres séquences du film de Resnais.

Cette définition par les figures est cependant insuffisante.

On constate, en effet, que la série de figures retenues apparaît dans d'autres genres de films, et notamment dans les films

expérimentaux et dans les films de reportages ou de documents. Dans son analyse de Muriel, M. Cl. Ropars déclare d'ailleurs que le film de Bernard "propose une série de vues documentaires et le compare aux actualités cinématographiques de l'époque (18).

Insuffisante, cette caractérisation est également dangereuse. Elle risque notamment de conforter dans leur attitude de mépris ceux qui pensent que le film de famille est un film à langage pauvre, bien plus, un film mal fait.

Les conseils que reçoit le novice de bonne volonté venu présenter pour la première fois ses films de famille dans un Club de cinéastes amateurs vont d'ailleurs dans le sens d'un **gommage** des figures que nous venons d'énumérer: on lui demande de titrer son film, de couper les images floues et bougées, de faire moins de coups de zoom, de faire un montage cohérent...etc.

Pourtant une chose est certaine: le film de famille, considéré en lui-même, dans le cadre communicationnel qui lui est propre (la famille), **fonctionne**, et fonctionne même à la grande satisfaction de ceux qui le pratiquent et le consomment.

Le film de famille fonctionne même si bien, **tel quel** (= avec toutes les figures repérées), que le cinéaste novice qui accepte, sous la pression des membres d'un club de modifier quoi que ce soit à ce qu'il a tourné (en coupant ou en montant certaines séquences) se le voit reprocher vigoureusement par les membres de sa famille ("Comment! tu as coupé la scène avec le bébé!), et en général le regrette lui-même en secret, même si ouvertement, il affecte de mépriser ces protestations émises par des gens "qui ne comprennent rien au cinéma".

On peut alors se demander si le film de famille, loin de fonctionner **malgré** les figures qui lui sont si souvent reprochées, ne fonctionnerait pas, au contraire, **grâce à elles**.

Il serait d'ailleurs faux de croire que ces figures qui conduisent à considérer le film de famille comme un film "mal fait", soient toujours connotées négativement dans les autres genres de films.

Ceux qui aiment les films expérimentaux, ne les aiment-ils pas précisément à **cause** de ces figures de rupture?

Quant aux films de reportage et aux films de documents, ils leur doivent assurément une bonne part de leur valeur d'authenticité. Peter Watkins l'a bien compris qui se sert de ces figures pour donner à ses films, pourtant entièrement mis en scène, un air de véracité indiscutable, un air de reportage pris sur le vif (19).

De fait, ces figures ne sont connotées négativement que lorsque l'on prend pour norme du "bon" cinéma, le cinéma classique, le cinéma qui "suture", le cinéma de l'effet fiction.

Le film de famille avons-nous affirmé ne propose que des bribes de diégèse.

Il convient cependant de remarquer que nous n'avons jusqu'à considéré la diégèse que comme "l'opération par laquelle l'image structure la réalité à laquelle elle renvoie" (20); autrement dit, nous nous en sommes tenus à une perspective d'analyse strictement interne.

Mais la diégèse, en tant que telle, est aussi, il ne faut pas l'oublier, le résultat de la "construction mentale élaborée par le spectateur" à partir des images du film (21).

La construction de la diégèse d'un film de fiction classique est donc toujours le produit d'un double "travail":

- le travail du film,
- et le travail du spectateur.

POUR UNE DEFINITION PRAGMATIQUE DU FILM DE FAMILLE

Ce qu'il nous faut comprendre et expliquer, c'est **comment** les figures repérées fonctionnent (puisqu'elles fonctionnent) dans le cadre communicationnel propre du film de famille.

Il s'agit, en somme, de passer des caractérisations descriptives dont nous nous sommes contenté jusque-là (repérage des acteurs de la communication, définition de l'axe sémantique sur lequel elle s'effectue, énumération des figures internes) à une caractérisation dynamique rendant compte des **processus de production de sens** et des **processus de mise en place du destinataire** dans et par le film de famille.

Construction de la diégèse et film de famille

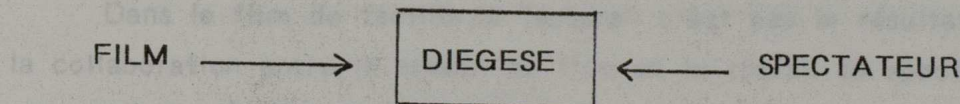
Le film de famille avons-nous affirmé ne propose que des bribes de diégèse.

Il convient cependant de remarquer que nous n'avons jusque-là considéré la diégèse que comme "l'opération par laquelle l'image structure la réalité à laquelle elle renvoie" (20); autrement dit, nous nous en sommes tenus à une perspective d'analyse strictement interne.

Mais la diégèse, en tant que telle, est aussi, il ne faut pas l'oublier, le résultat de la "construction mentale élaborée par le spectateur" à partir des images du film (21).

La construction de la diégèse d'un film de fiction classique est donc toujours le produit d'un double "travail":

- le travail du film,
- et le travail du spectateur.



Si,renonçant à l'immanence,pour adopter une visée **pragmatique**,on décide de réintroduire ce paramètre spectatorial dans l'analyse du fonctionnement signifiant du film de famille,dès lors tout change.

Car le film de famille est fait pour être vu par ceux-là mêmes **qui ont vécu (ou vu) ce qui est représenté sur l'écran.**

Cette situation de communication spécifique a des conséquences considérables.

Déjà connue du spectateur,la diégèse du film de famille n'a pas besoin d'être véritablement produite par le film.

Tout ce qu'on demande au film lui-même,c'est de raviver le souvenir de la diégèse vécue.

Ainsi,si le film de famille ne raconte pas d'histoire,comme nous l'avons noté précédemment,c'est tout simplement parce qu'il **rap-pelle** une histoire **antérieure**.

Pour la même raison,le film de famille n'a pas besoin de mettre en oeuvre des processus de vraisemblabilisation et d'homogénéisation.

La diégèse du film de famille existe **avant** la projection du film comme un mode dont la cohérence et la réalité sont indiscutables puisque le spectateur en a été l'un des acteurs privilégié.

Avec le film de famille,il n'y a donc pas de problèmes de croyance.

Il n'est pas surprenant,dans ces conditions,que les ruptures,les brouillages et les manques soient fort bien acceptés par le spectateur familial: il serait sans doute faux d'affirmer qu'il ne les perçoit pas (nous verrons d'ailleurs qu'il est important qu'il les

perçoive), mais du moins les gomme-t-il immédiatement.

Dans le film de famille, la "suture" n'est pas le résultat de la collaboration entre le travail du film et le travail du spectateur, mais le résultat du **seul** travail du spectateur.

D'une façon générale, on peut dire que le spectateur familial ne "voit" pas les images du film de famille telles qu'elles sont effectivement proposées sur l'écran (floues, bougées, mal cadrées...etc), mais telles qu'elles ont été gravées au préalable dans sa mémoire.

Le spectateur familial regarde le film de famille avec les yeux du souvenir.

A la limite, les images du film lui-même valent plus par le simple fait de leur énonciation (le fait, d'être là, projetées sur l'écran) que par leur contenu propre. Ce ne sont que des points de repère, des indices mémoriels, des signes quasiment vides.

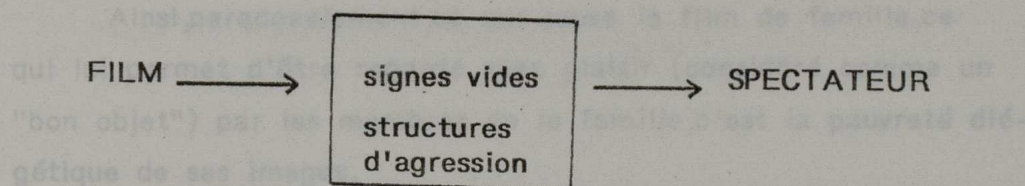
Dans le film de famille, la **désignation** l'emporte sur la **référence** (ainsi s'explique, notamment, le traitement si particulier de l'espace).

On comprend dès lors pourquoi le spectateur qui n'appartient pas au cercle familial trouve aussi ennuyeuse, voire même aussi insupportable, la projection d'un film de famille.

Etranger au vécu sur lequel se fonde le film, la seule diégèse qu'il peut envisager de reconstituer est celle qui peut être construite à partir des images du film.

Or, précisément, non seulement le film de famille n'est pas conçu pour répondre à cette attente, mais encore il met en oeuvre un certain nombre de figures qui ont pour effet de bloquer la participation projective du spectateur (les figures d'agression).

Le schéma suivant rend compte du fonctionnement du film de famille dans de telles conditions:



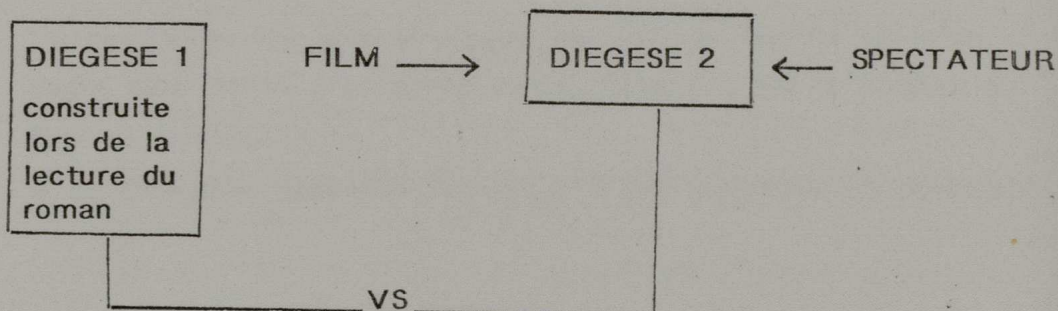
A certains égards, le fonctionnement diégétique du film de famille peut sembler assez proche de ce qui se passe lorsque l'on assiste à la projection d'un film de fiction tiré d'un roman que l'on connaît.

Dans les deux cas, en effet, il existe une diégèse antérieure à laquelle le film renvoie.

Cependant, alors que le film de famille ne produit pas véritablement une diégèse, mais seulement des indices renvoyant à une diégèse antérieure, le film de fiction tiré d'un roman prétend, lui, proposer une diégèse homologue à la diégèse du roman dont il s'inspire.

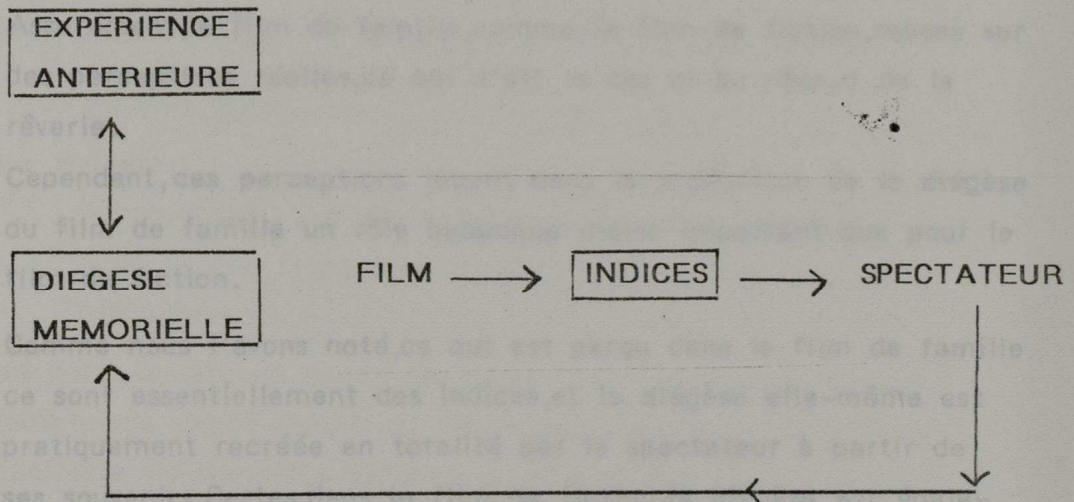
Le spectateur d'un tel film se trouve de la sorte confronté à deux diégèses: celle qu'il s'est forgé à la lecture du roman et celle qui lui est proposée par le film.

Il est inévitable, dans ces conditions, qu'il établisse une comparaison entre ces deux diégèses, et bien évidemment, il serait surprenant que le spectateur retrouve sa diégèse (celle qu'il a fantasmée en lisant le roman) dans la diégèse du film, car "ce qu'il a devant lui, avec le film véritable, c'est à présent le fantasme d'autrui, chose rarement sympathique" (22):



Ainsi, paradoxalement, ce qui sauve le film de famille, ce qui lui permet d'être regardé avec plaisir (considéré comme un "bon objet") par les membres de la famille, c'est la **pauvreté diégétique** de ses images.

Moins les images du film de famille s'imposent au spectateur comme une structure diégétique cohérente et constituée, moins il y a de chance pour que les bribes de diégèse produites par le film rentrent en conflit avec la diégèse mémorielle du spectateur, et plus la construction de la diégèse a des chances de se plier à cette "implacable force de répétition qui habite le désir", c'est à dire à s'identifier, pour le spectateur, avec l'image qu'il se fait de l'expérience antérieure vécue :



FILM DE FAMILLE ET POSITIONNEMENT DU SPECTATEUR

On sait que l'institution cinématographique dominante positionne le Destinataire du film de fiction comme un individu anonyme et isolé, immobile et muet, à la vigilance amoindrie (sa visée de conscience est intermédiaire entre la perception réelle, l'état onirique et la rêverie), c'est à dire comme un spectateur disposé à se laisser leurrer par l'effet fiction.

Il importe maintenant de comparer à cette situation dominante, le positionnement du Destinataire du film de famille.

Par certains aspects, le film de famille apparaît comme plus proche du rêve et de la rêverie que le film de fiction.

Assurément, le film de famille, comme le film de fiction, repose sur des perceptions réelles, ce qui n'est le cas ni du rêve, ni de la rêverie.

Cependant, ces perceptions jouent dans la production de la diégèse du film de famille un rôle beaucoup moins important que pour le film de fiction.

Comme nous l'avons noté, ce qui est perçu dans le film de famille ce sont essentiellement des indices, et la diégèse elle-même est pratiquement recréée en totalité par le spectateur à partir de ses souvenirs. Certes, dans le film de fiction, la diégèse est également une construction mentale du spectateur, mais les perceptions réelles, fortement structurées, s'imposent au spectateur qui doit composer avec elles.

On peut donc dire que la diégèse du film de famille est d'un **degré plus mental**, d'un degré moins matérielle, que la diégèse du film de fiction.

A ce titre, elle ressemble davantage à ces constructions purement

psychiques que sont le rêve et la rêverie.

Il y a encore une autre raison de considérer que la diégèse du film de famille est plus proche du rêve et de la rêverie que la diégèse du film de fiction.

Avec le film de fiction, le spectateur se trouve en présence d'images choisies et/ou conçues par un autre: d'images **étrangères**. Avec le film de famille, au contraire, le spectateur a affaire à des images **familiales**; ce sont, dans une certaine mesure au moins, **ses propres** images: même si ce n'est pas lui qui a tenu la caméra, il a suivi de près le tournage, vécu les événements rapportés; il a éventuellement suggéré de prendre telle ou telle scène; il a lui-même été filmé...etc.

Bien sûr, le film de famille n'est pas comme le rêve "un film qui aurait été tourné de bout en bout par le sujet même du désir" (23), mais il en est moins éloigné que le film de fiction.

Le film de famille tient cependant davantage de la rêverie que du rêve:

- parce qu'il est de la veille et non du sommeil,
- parce que la part de l'élaboration secondaire y est prépondérante.

Ces deux remarques valent également pour le film de fiction. Toutefois, le degré d'éveil du Destinataire et la façon dont se manifeste l'élaboration secondaire ne sont pas analogues dans le film de famille et dans le film de fiction.

Alors que, dans le film de fiction, l'élaboration secondaire se manifeste à différents moments du processus de production et tend à aboutir à une maîtrise radicale du film (scénario, découpage, mise en scène, montage...), dans le film de famille, l'élaboration secondaire n'intervient qu'au moment de la prise de vues: prises sur le vif, sans préparation (ou avec une préparation extrêmement réduite, car il y a parfois une sorte d'amorce de "mise en scène"), les images du film de famille sont projetées telles quelles sans

montage (selon la terminologie de Sol Worth, on peut dire que le film de famille ne connaît que des **cademe** — caméra shots — et ignore les **edemes** — editing shots (24)).

En ce sens le processus de production du film de famille s'apparente, plus que celui du film de fiction, au processus de production de la rêverie: une création **continue, sans ratures, sans repentirs, sans retouches, si ce n'est sous la forme d'ajouts.**

D'autre part, la structure narrative du film de fiction est éminemment compacte et liée, alors que la structure narrative du film de famille est une structure à trous; là encore, le film de famille se révèle plus proche de la rêverie dont la structure narrative présente du "vague et des blancs" (25) que le film de fiction. Enfin, bien qu'ils soient tous les deux éveillés, les Destinataires du film de famille et du film de fiction ne le sont pas au même degré.

En ce qui concerne le film de fiction, l'obscurité de la salle de projection, l'immobilité à laquelle les spectateurs sont tenus de par la disposition des sièges, l'effacement de tout ce qui pourrait rappeler le dispositif d'énonciation, une diégèse lisse, coulante, soigneusement "suturée", créent chez le spectateur un état de passivité et de régrédience avancé.

Projeté dans une salle qui n'est pas conçue à cet effet (d'où, une obscurité relative, la présence du bruit du projecteur, une disposition non fixée des spectateurs...), multipliant les structures d'agression, le film de famille contraint son spectateur à réagir, le force à adopter une disposition d'esprit véritablement **dynamique**, à mobiliser ses souvenirs, à mettre en marche ce "petit cinéma intérieur" qu'est la production fantasmatique.

Le positionnement du Destinataire du film de famille a donc quelque chose à voir avec la **créativité**. De même, la rêverie, "ce petit roman de poche", est déjà, nous dit Barthes, "un début d'écriture" (26).

Dans cette perspective, les figures de rupture et d'agression, loin d'être des fautes, jouent le rôle de **stimulateurs** de cette activité fantasmatique.

Si la visée de conscience du Destinataire du film de famille est à bien des égards voisine de la visée de conscience de celui qui s'adonne à la rêverie, elle s'en sépare par au moins un aspect important: la rêverie est du domaine de l'**individuel**; le visionnement d'un film de famille est un phénomène de **groupe**. On pourrait croire que ce caractère collectif rapproche à nouveau le film de famille du film de fiction; mais en réalité, il n'en est rien.

De même que la rêverie isole celui qui s'y livre, le dispositif du film de fiction bloque la communication entre les spectateurs; même s'il se trouve environné de plusieurs centaines de personnes, le spectateur de cinéma est donc fondamentalement **solitaire**.

Avec le dispositif du film de famille rien de tel ne se produit, bien au contraire: c'est que le film de famille s'adresse à un groupe déjà constitué antérieurement à la projection du film (la famille), qu'il maintient les membres de ce groupe dans un état d'éveil fort, et surtout qu'il leur propose de reconstruire ensemble la diégèse qu'ils ont vécue.

Le film de famille encourage une production fantasmatique **collective**: chaque membre de la famille apporte sa contribution à la reconstitution du passé commun.

Significativement, les séances de projection familiales ne se déroulent pas dans ce silence quasiment religieux qui caractérise les projections de films de fiction; animés par le désir de revivre ensemble les instants heureux qu'évoquent les images du film, les membres de la famille n'hésitent pas à nourrir verbalement, et même gestuellement, la diégèse à reconstituer. Au besoin,

actes intolérables lors de la présentation d'un film de fiction, on arrêtera même quelques instants la projection pour développer tout à loisir le souvenir d'une scène mémorable, ou bien l'on repassera plusieurs fois la même séquence, et la satisfaction sera d'autant plus grande qu'à chaque re-projection des éléments nouveaux surgiront à la mémoire (trop dense au niveau de l'image, le film de famille saturerait rapidement ce désir; composé de "bribes" diégétiques, il permet au contraire au spectateur d'enrichir à chaque nouvelle vision la diégèse qu'il construit).

Ainsi la projection d'un film de famille tient-elle davantage du **happening** ou de la **fête** que du **spectacle** proprement dit.

Le Destinataire n'y est pas positionné en **spectateur**, mais bien plutôt en **participant**:

- participant au processus de réalisation (comme cameraman ou comme "acteur");
- participant à la mise en place du dispositif de projection (il installe l'écran, dispose les chaises, fait fonctionner le projecteur...);
- participant aux actions qui se déroulent sur l'écran;
- participant, enfin, à la création collective de la diégèse.



FILM DE FAMILLE ET EFFET FICTION

Si le Destinataire du film de famille est positionné en **participant**, et non en **spectateur**, on peut alors se demander s'il échappe au leurre de l'effet fiction.

Cela semble bien être le cas, si l'on considère la relation film - spectateur: il y a, d'abord, toutes les figures de rupture et d'agression que nous avons repérées et qui ont comme conséquence de bloquer toute tentative de se laisser aller à l'illusion de réalité; il y a, le fait d'avoir vécu les événements qui se déroulent sur l'écran, qui rappelle à chaque instant au Destinataire que si "cela a été", "cela n'est plus"; enfin, il y a le fait de se voir sur l'écran qui interdit tout effet de miroir en rendant immédiatement sensible le fossé infranchissable qui sépare l'espace de l'écran de l'espace du spectateur: le Destinataire du film de famille ne confond jamais les niveaux de réalité.

Evacué au niveau du rapport à l'image filmique, l'effet fiction fait cependant retour à un autre niveau.

Les Destinataires du film de famille ont en effet tendance à confondre la diégèse qu'ils construisent à partir des indices proposés par le film, avec l'histoire vécue de la famille; or, il est bien certain que ce travail de reconstruction n'est pas seulement une entreprise de résurrection du passé, mais un véritable remodelage de l'histoire antérieure vécue.

Recréant les événements vécus, dans l'euphorie de la séance de projection, les membres de la famille cherchent à accroître au maximum leur plaisir présent en en "rajoutant" sur le plaisir passé (en enjolivant); ils en arrivent ainsi à introduire dans la diégèse qu'ils construisent, tout ce qu'ils auraient souhaité y trouver au moment où ils l'ont vécu.

La projection d'un film de famille tient, toujours, plus ou moins,

de la **revanche sur le vécu**.

Il faut bien voir également, que la diégèse d'un film de famille est construite à partir d'une **sélection** des événements vécus par la famille: les indices qui déclenchent le processus de remémorisation privilégient certains moments de la vie familiale (les moments de bonheur collectif) au détriment d'autres (les moments trop quotidiens, les moments de tension, les moments trop "personnels"...etc).

Les souvenirs retenus jouent donc bien souvent le rôle de **souvenirs-écrans** pour des situations que les Destinataires sont trop heureux d'oublier.

Ainsi, même si ce qui apparaît sur l'écran correspond toujours à des faits vécus, la reconstitution et la combinatoire qui en résultent basculent finalement dans l'**imaginaire** (il suffit, on le sait, d'ôter ou de modifier un élément d'une structure pour changer radicalement le sens de l'ensemble).

La diégèse du film de famille n'est donc, en fait, qu'une recreation **mythique** du passé vécu.

Une **fiction familiale** naît de la sorte du travail des Destinataires sur des éléments qui, en eux-mêmes, ne possèdent pas au départ un statut fictionnel.

Le leurre à l'oeuvre dans le film de famille n'en est que plus redoutable: il fonctionne derrière l'**alibi** du **vécu**.

Il n'est certes pas question, à la suite de cette analyse, d'assimiler purement et simplement la mise en place du Destinataire du film de famille à la mise en place du Destinataire du film de fiction.

Les points de séparation sont nets:

- en ce qui concerne la construction de la diégèse: un plus grand degré d'intériorisation et de familiarité, et un

degré moindre de secondarisation;

- en ce qui concerne le Destinataire lui-même: un degré d'éveil, de socialisation, et de participation supérieurs.

Force est bien toutefois de reconnaître que ce changement de positionnement du Destinataire ne se traduit pas par une visée de conscience plus claire ou par une lecture moins engluée dans l'imaginaire.... bien au contraire.

Chassé de l'écran, l'effet fiction resurgit à l'intérieur du Destinataire lui-même.... voilà qui devrait faire réfléchir ceux qui pensent qu'il suffit de "déconstruire" le film et d'afficher les conditions d'énonciation pour échapper au leurre et mobiliser l'activité critique du spectateur.

Le film de famille prouve, une fois de plus, que l'on n'en finit pas aussi aisément avec l'effet fiction...

Au demeurant, c'est l'effet fiction qui permet au film de famille de jouer son rôle véritable (ce rôle qu'il partage, comme l'a bien montré P. Bourdieu, avec la photographie de famille, mais qu'il assume à sa façon): le rôle de garant de l'institution familiale.

Donnant à la famille un ancrage mythique, il la met à l'abri des contingences temporelles, des épreuves du monde; il la fige dans une "image" toujours perpétuée, toujours réitérée (à chaque nouvelle projection du film de famille les membres de la famille "communient" dans cette "image"); il en assure de la sorte, la cohésion et la permanence; il la transforme en Famille.

Ainsi, le film de famille apparaît-il comme beaucoup moins futile, beaucoup moins vide, que ne laissait croire son apparence; le film de famille n'est pas un film innocent: il contribue à sa manière au maintien d'un certain ordre.

Même s'il n'intervient que sur un axe — l'axe familial —, même si son influence n'est pas comparable à celle du film

CONCLUSION

Au terme de cette étude le film de famille apparaît comme un genre cinématographique à part entière, un genre **fort** caractérisé par une adéquation remarquable de sa forme à sa fonction: sans les figures de rupture et d'agression qui stimulent l'activité fantasmatique des Destinataires et qui contribuent (avec l'organisation d'ensemble du dispositif de projection) à les positionner en **participants** du processus collectif de re-création de la diégèse mémorielle, la fiction familiale ne saurait s'épanouir; sans la pauvreté diégétique des images projetées, sans les faiblesses de leur structuration, cette fiction familiale ne pourrait être acceptée comme "bon objet" par le groupe familial.

On mesure ainsi l'erreur des animateurs de clubs de cinéma amateur qui poussent les réalisateurs de film de famille à se conformer aux normes du film de fiction.

Agir de la sorte, c'est non seulement ne rien comprendre au fonctionnement signifiant spécifique des films de famille (faire obstacle à leur bon fonctionnement dans le cadre familial), mais faire violence au **désir familial** qui s'exprime à travers ces films pour tenter de lui substituer un **autre désir** relevant d'une **autre institution**: l'institution cinématographique **spectatorielle**.

Bien plus, en continuant à considérer les films de famille comme des films "mal faits", on contribue à renforcer leur efficacité idéologique: l'idéologie travaille d'autant mieux que ce qui la véhicule semble plus anodin.

Nous avons voulu, simplement, dans ce chapitre, prendre le film de famille au sérieux et montrer qu'il mettait en œuvre un **faisceau complexe de mécanismes orientés vers une fonction**.

EXTRAIT N°1.

1. Plan très bref de deux personnes qui se regardent dans les yeux.

2. Autre plan des deux personnes qui se regardent dans les yeux beaucoup.

3. Les deux personnes qui se regardent dans les yeux, la caméra va de l'un à l'autre.

Il s'agit d'un plan très court.

coup de main.

on abaisse le son.

4. Très gros plan des deux personnes qui se regardent dans les yeux.

5. Plan moyen des deux personnes qui se regardent dans les yeux.

6. Plan moyen des deux personnes qui se regardent dans les yeux.

7. Plan moyen des deux personnes qui se regardent dans les yeux.

8. Plan moyen des deux personnes qui se regardent dans les yeux.

9. Plan moyen des deux personnes qui se regardent dans les yeux.

10. Plan moyen des deux personnes qui se regardent dans les yeux.

11. Plan moyen des deux personnes qui se regardent dans les yeux.

12. Plan moyen des deux personnes qui se regardent dans les yeux.

13. Plan moyen des deux personnes qui se regardent dans les yeux.

14. Plan moyen des deux personnes qui se regardent dans les yeux.

15. Plan moyen des deux personnes qui se regardent dans les yeux.

16. Plan moyen des deux personnes qui se regardent dans les yeux.

17. Plan moyen des deux personnes qui se regardent dans les yeux.

18. Plan moyen des deux personnes qui se regardent dans les yeux.

19. Plan moyen des deux personnes qui se regardent dans les yeux.

20. Plan moyen des deux personnes qui se regardent dans les yeux.

Trois extraits du
corpus analysé.

Il convient également de signaler le film de Robert von Ackeren et de Erwin Kneihsl: Deutschland Privat (RFA,1980) qui présente un excellent échantillonnage de la production amateur allemande. Hormis toute la partie consacrée à ce que les réalisateurs dénomment les "films de l'ombre" (films amateurs voyeuristes ou franchement pornographiques) qui ne relèvent pas selon nous directement de l'institution familiale, les exemples retenus confirment parfaitement notre analyse.

EXTRAIT N°1.

1. Plan très bref de deux enfants en train de barbotter dans la mer; le plan s'achève par un coup de zoom flou sur le plus jeune des deux enfants.
2. Autre plan des enfants s'éclaboussant; zoom arrière flou au départ et un peu plus net à l'arrivée (grand angle); la caméra bouge beaucoup.
3. Les deux mêmes enfants sur la plage; ils jouent au ballon. La caméra va de l'un à l'autre sans véritablement suivre le ballon; il s'agit d'un balayage hésitant et saccadé. A la fin du plan, un coup de zoom tente de saisir le ballon en gros plan, mais en vain: on aboutit seulement à une image floue et bougée du sable.
4. Très gros plan de fleur (bougé).
5. Plan lointain d'une villa dans une pinède.
6. Panoramique gauche-droite sur des bateaux dans un port (le mouvement de la caméra est si rapide qu'il s'agit presque d'un filé).
7. Le long de la jetée, les deux enfants et leur mère avancent vers la caméra; la mère, ainsi que le plus jeune des enfants, font signe à la caméra. Le plan s'arrête lorsque les personnages sont cadrés en gros plan et flous.
8. Panoramique sur le Palais des papes à Avignon.
9. Une terrasse de restaurant: la famille, moins le père, est à table; tout le monde regarde la caméra; la mère montre avec sa fourchette le poisson qu'elle va manger; zoom (flou et bougé) sur le poisson.
10. Même décor, même cadrage; mais cette fois-ci, c'est le père qui est à table et la mère absente; le père élève son verre en direction de la caméra, puis fait signe d'arrêter de filmer; comme

la mère n'arrête pas immédiatement de filmer, le père renouvelle plus impérativement son geste (on le voit dire: "allez, ça suffit, assez..."); il amorce ensuite le mouvement de se lever de table mais la caméra coupe au milieu de l'action.

11. Plan flou et bougé d'un chien qui court après quelque chose (on ne voit pas quoi).

.....

EXTRAIT N°2.

1. Gros plan d'un enfant en train de manger (très court).
 2. Gros plan du même enfant jouant avec une petite voiture.
 3. Panoramique bougé accompagnant le même enfant qui court dans un pré.
 4. Autre panoramique accompagnant l'enfant; on est toujours dans le pré; la mère de l'enfant vient le rejoindre; elle le prend dans les bras et le tourne vers la caméra; ils font signe de la main; coup de zoom avant avec arrivée floue sur le visage de l'enfant.
 5. Panoramique sur une maison de campagne.
 6. La mère et l'enfant sortent de la maison et s'avancent vers la caméra.
 7. Plan très bref de canards sur une mare.
 8. L'enfant dans les bras de sa mère; zoom avant sur le visage de l'enfant (flou à l'arrivée).
 9. La mère et l'enfant lancent des morceaux de pain aux canards.
 10. Très gros plan de fleur. Fondu enchaîné.
 11. Autre très gros plan de fleur. Fondu au noir.
 12. Très gros plan du visage de l'enfant souriant.
 13. La famille joue aux boules dans un chemin.
 14. Autre plan de la famille jouant aux boules. Zoom avant sur les boules (bougé et flou).
 15. Mouvement bougé sur la cime des arbres (à la recherche d'un oiseau?).
-

EXTRAIT N°3.

1. Un car arrêté sur une route.
 2. Panoramique sur la façade d'un grand hotel (bougé).
 3. Une femme devant un parterre de fleurs.
 4. La même femme au bord de la piscine.
 5. La même femme en train de manger une brochette; coup de zoom (avec arrivée floue) sur la bouche et la brochette.
 6. Filé sans doute sur des gens dans la rue.
 7. Panoramique vertical rapide sur le minaret d'une mosquée.
 8. Des touristes montent dans un car; la femme est parmi eux; elle se tourne vers la caméra et fait signe de la main.
 9. Très gros plan d'un visage de petit arabe.
 10. La femme debout dans la rue tenant le petit arabe par la main.
 11. La femme à côté d'un marchand d'oranges; elle montre une orange à la caméra; coup de zoom sur la main et l'orange (mais l'image est tellement floue et bougée que l'on ne voit pratiquement rien).
 12. La femme entre dans un hotel.
-

NOTES

1. Ch.Metz le notait déjà: "La formule de base, qui n'a jamais changé, c'est celle qui consiste à appeler **film** une grande unité qui nous conte une histoire [...]; aller au cinéma, c'est aller voir cette histoire.", in Essais..., ed.cit., tome 1, p.52.

2. Cette expression est empruntée à G.Jacquinet, Image et pédagogie, PUF, 1977, p.27.

3. Sur le film industriel, cf. par exemple: C.M.Pellizzi, R.Petrograni, M.Wolf, F.Zanella: Cinema industriale e societa italiana, F.Angeli edit., Milano, 1972, 236p; G.Leblanc, "RP: une firme et ses films dans le secteur industriel audio-visuel" et G.Chapouillé: "Le cinéma du développement agricole", in Du cinéma selon Vincennes, Lherminier edit., 1979, respectivement p.117-140 et p.141-166.

4. Sur le film expérimental, cf. parmi d'autres: Cl.Eisykeman: La jouissance cinéma, 10/18, 1976, 312p; B.Lindemann: Experimental-film als meta-film, G.Olms Verlag, 1977, 369p.

5. Sur le film pédagogique cf. l'ouvrage de G.Jacquinet déjà cité.

6. Sur le film pornographique, cf. J.Ellis, "On Pornography", et P.Willemsen: "Letter to John", in Screen, respectivement N°1 et N°2, Vol.21.; ainsi que Ch.Descamps, "Pornographie, narration et représentation", in Cinéma de la modernité, ed.cit., p.209-219.

7. Ces chiffres sont tirés de "La photo et le cinéma en France", Information de presse, Kodak-Pathé, 1977.

8. Editions de Minuit, 1965.

9. Chapitre 1: "Culte de l'unité et différence cultivée", p.31-106; Chapitre 2: "La définition sociale de la photographie", p.107-138.

10. Le questionnaire (p.352-56) précise: "Pour photographes ou cinéastes".

11. On trouvera des allusions au film de famille, aux pages 49 et 63.

12. P.Bourdieu,op.cit.,p.39.

L'album photographique de Ch.Boltanski: Reconstitution publié aux éditions du Chêne (1978) peut être considéré comme une sorte de travail sémiologique "poétique" sur la photographie de famille. Dans sa présentation, Ch.Boltanski déclare ainsi: "En voyant un jour un album de photos, je m'aperçus que ces images ne nous apprenaient rien sur ce qu'avait été réellement la vie de cette famille pendant vingt cinq ans: chaque photo nous renvoyait à notre propre passé, cet enfant sur le sable pouvait être moi, comme il pouvait être chacun d'entre nous, et cette image de plage évoquait une plage différente pour tous ceux qui la regardaient. Les albums de photos ne m'apparurent alors que comme des répertoires interchangeables des rituels familiaux dans une société donnée. Par la suite, j'ai eu le sentiment que la plupart des photographies réalisées par les amateurs n'étaient en fait que des copies d'images existantes, que la photographie représentant un paysage ne représentait pas ce paysage, mais l'image de ce paysage. J'ai recherché ce code esthétique que nous possédons tous plus ou moins consciemment [...] et j'établis une sorte de catalogue de ces images modèles. Je ne demande pas au spectateur de découvrir mais de reconnaître."

13. Sur ce point, cf. Ch.Metz, Langage et cinéma, ed.cit., p.171-175.

14. A titre d'exemple, voici quelques-uns des sujets, qui ne sont pas à proprement parler des "scènes familiales", repérés lors de l'analyse de notre corpus: monuments, paysages, fleurs, danses folkloriques, scènes de marchés, visites de zoos, matchs de foot, artisans divers au travail, manifestations politiques dans la rue, carnaval, régattes...etc.

15. Séquence par épisode; définition: "la séquence aligne un certain nombre de brèves scénettes, séparées le plus souvent les unes des autres par des effets optiques (fondus enchaînés, etc.) et qui se succèdent par ordre chronologique; aucune de ces évocations n'est traitée avec toute l'ampleur syntagmatique qu'elle aurait pu comporter; c'est leur ensemble seul, et non chacune d'elles, qui est pris en compte par le film [...]; cette construction sert à présenter en raccourci des évolutions lentes et à sens unique.", Ch.Metz, Essais..., ed.cit., tome 1, p.132.

16. Sur la notion de "suture", cf. J.P. Oudard: "La Suture" 1 et 2, Cahiers du cinéma, N°211-212.

17. On trouvera des indications sur le film de Bernard in Muriel (par Cl. Bailblé, M. Marie, M. Cl. Ropars; Galilée edit., 1974, p.382). Le film est décrit sous le plan 374 du découpage du film d'A. Resnais.

18. Id. Ibid., p.315-16.

19. P. Watkins s'est expliqué à maintes reprises sur son travail cinématographique dans ses films de "faux reportages": Forgotten faces, Cul-loden, The War game; cf. notamment son interview in Le cinéma pratique, N°67, 1966, p.114-121.

20. G. Jacquinet, op.cit., p.195.

21. Id. Ibid., p.195.

22. Ch. Metz, Le Signifiant imaginaire, ed.cit., p.137.

23. Id. Ibid., p.137-38.

24. Sol Worth, "The Development of a Semiotic of Film", Semiotica I,3, 1969, p.299-300.

25. Ch. Metz, Le Signifiant..., ed.cit., p.162.

26. R. Barthes in Roland Barthes par Roland Barthes, Seuil, 1975, p.90.

27. L. Althusser, Pour Marx, Maspéro, 1971, p.240.

Nous avons tenté de montrer comment certains textes qui s'affichent pourtant comme "historiques" visaient à modeler le comportement de leurs lecteurs (sur l'axe social, sexuel, familial, religieux, national...etc.), à propos d'une analyse du thème de Jeanne d'Arc dans les manuels d'école primaire et les livres pour enfants, de 1870 à nos jours, in Jeanne d'Arc à l'école, essai sémiotique, Klincksieck, 1980.

l'apogée de son développement
en matière de...
par une...
de la...
l'analyse...
conclusion...
nature...
l'analyse...
CONCLUSION
GENERALE

Si l'on considère le mouvement général de l'ouvrage, on peut dire que celui-ci se caractérise par une prise en compte de plus en plus explicite des conditions d'énonciation, par une visée de plus en plus **pragmatique**: nous sommes allés de la sémio-linguistique (approche en termes d'isotopie: 1.1.) à l'analyse en termes de codes et de systèmes (1.2.), de l'approche communicationnelle (1.3.4.) à l'approche en termes de positionnement psychologique (ouverture sur la psychanalyse) et institutionnel du spectateur (cf. toute la seconde partie).

Parmi les déterminations externes repérées, l'insistance a été mise essentiellement sur le rôle joué par les différentes **institutions cinématographiques**.

C'est que ce sont elles qui, dans l'espace proprement cinématographique (les autres déterminations relèvent de l'espace culturel dans son ensemble) règlent les relations de **compatibilité** entre **consignes** et **traitement filmique**, et ceci à tous les niveaux du fonctionnement des films:

- production du système hiérarchique des **traits de la matière de l'expression**,
- production de **sens**,
- production d'**affects**.

La conséquence majeure de cette approche en termes d'institutions, est que le fonctionnement filmique dominant (production de l'effet fiction, positionnement du Destinataire sur

le mode de la croyance) n'apparaît plus que comme **un** fonctionnement parmi bien d'autres possibles.

Les **écarts** repérables par rapport à ce fonctionnement ne doivent donc être considérés ni comme une mauvaise utilisation du langage cinématographique, ni comme le fait du hasard: ils résultent de l'adaptation du traitement filmique à des consignes institutionnelles autres (cf. nos analyses du Tempestaire et de l'institution du film de famille).

C'est dire que ces écarts sont eux-mêmes **codés**.

l'autre

La question que l'on peut alors se poser est la suivante: dans cette perspective, convient-il de distinguer entre **plusieurs objets cinéma** relevant d'approches sémiologiques nettement distinctes (autant qu'il y a d'institutions dans le champ cinématographique), ou au contraire convient-il de construire **une** sémiologie **du** cinéma intégrant les variations de consignes et de traitement au sein d'une même approche unitaire?

Les remarques que nous avons faites dans nos "Préliminaires" (à propos de l'Objet cinéma) laissent entendre que c'est cette seconde solution qui nous paraît la plus opératoire.

Les analyses que nous avons conduites par la suite semblent confirmer le bien fondé de ce choix théorique et méthodologique.

On notera, par exemple, que tout ne change pas lorsque l'on change d'institution.

C'est ainsi que l'on retrouve le même traitement filmique (disons, sommairement, agressif et discontinu) dans les films de famille, les films expérimentaux et les films documents. Ce qui change alors, ce sont les consignes de lecture:

- production de la fiction familiale, pour l'institution film de famille,

- production de l'effet expérimental pour l'institution film expérimental (1),
- production d'un effet d'authenticité pour l'institution film de document (2).

Inversement, une même consigne (du moins à un certain niveau) peut être compatible avec des traitements différents, voire même opposés.

C'est ce qui se passe, nous semble-t-il, entre l'institution film de famille et l'institution cinématographique dominante: l'une et l'autre donnent comme consigne à leurs Destinataires de produire une fiction (fiction familiale, fiction fictionnelle) et cette fiction est effectivement construite dans l'une et l'autre institution bien que les figures qui permettent la construction de cette fiction dans l'institution film de famille soient précisément celles qui l'interdiraient dans l'institution du cinéma dominant, et réciproquement (nous avons vu qu'un film de famille construit sur le modèle du film dominant provoquait un effet de rejet de la part du Destinataire familial).

Enfin, même lorsque deux institutions se distinguent à la fois par les consignes et par le traitement filmique qu'elles mettent en oeuvre, ceci ne signifie pas que ces deux institutions fonctionnent indépendamment l'une de l'autre: ainsi existe-t-il une relation forte entre l'institution cinématographique dominante et l'institution cinéma expérimental; c'est là un point qui a été bien mis en évidence par Eric de Kuyper, qui propose d'ailleurs, pour cette raison, de parler de cinéma "marginal" plutôt que de cinéma expérimental:

"Ce cinéma on l'appellera ici **marginal**. Uniquement pour nous souvenir que ce qui s'inscrit dans la marge d'un texte a un rapport (n'importe lequel mais il en

à un) à ce texte, au corpus plus grand auquel il se rattache, duquel il dépend, qu'il annote de ses remarques ou qu'il essaie de réfuter de son discours. Mais il est, qu'il le veuille ou non, **en regard**."(3).

Nous nous sentons donc légitimé à considérer que l'**hétérogénéité** institutionnelle du champ cinématographique est elle-même **structurée**.

Les variations repérables dans le champ cinématographique sont donc **doublement codées**:

- a) à l'intérieur de chaque institution, le traitement filmique acceptable est déterminé par la fonction sociale de cette institution;
- b) une **loi de co-détermination** intervient entre les institutions (il est probable que le cinéma dominant joue, dans cette relation, le rôle d'un référent privilégié pour les autres institutions).

Il est désormais possible de se faire une idée un peu plus précise du programme de recherche que devrait remplir une **sémio-pragmatique du cinéma**.

On peut attendre de la **sémio-pragmatique du cinéma**:

- a) qu'elle recense les institutions qui constituent l'espace cinématographique global,
- b) qu'elle précise leur niveau d'intervention tant sur l'axe diachronique que sur l'axe synchronique,
- c) enfin qu'elle décrive le fonctionnement de ces institutions en tenant compte de la loi de co-détermination.

Les quelques analyses allant dans cette direction que nous avons proposées dans cet ouvrage montrent que l'on ne saurait amorcer une telle réflexion sans convoquer des apports multiples; la semio-pragmatique sera **pluri-disciplinaire** ou ne sera pas...

Comme le notait déjà Ch.Metz dans l'introduction à Langage et cinéma :

"Par sa nature même, le projet sémiologique est condamné à avoir du souffle ou à disparaître [...]." (4).

NOTES

1. Bien évidemment, cet effet demanderait à être analysé précisément; on trouvera quelques remarques allant dans ce sens in D. Noguez, Eloge du cinéma expérimental, 1979, Centre Georges Pompidou (notamment au chapitre 1: "Qu'est-ce que le cinéma expérimental?").
2. Là encore, il conviendrait d'effectuer une analyse précise de cet effet.
3. Eric de Kuyper, "Le mauvais genre I (Une affaire de famille)", in Ca, N°18, p.45.
4. Ch. Metz, Langage et cinéma, ed.cit., p.13.

REFERENCES

La liste qui suit se limite aux ouvrages et aux articles effectivement cités dans l'ouvrage.

Rappelons que nous avons par ailleurs publié une bibliographie des analyses textuelles de films:

R.Odin, Dix années d'analyses textuelles de films. Bibliographie analytique.

Préface de Ch.Metz.

N°3 de Linguistique et Sémiologie, Université de Lyon II, 1977, 139p.

et collaboré à la réalisation d'une bibliographie générale de la sémiologie du cinéma:

A.Eschbach & W.Rader, Film Semiotik. Eine Bibliographie.

Préface de R.Odin.

Verlag Dokumentation, 1978, 203p.

CINEMA.

Ensayos sobre

1972 p. 2 F. Albéra, "Ecriture et image. Notes sur les intertitres dans le cinéma muet.", in Dialectique, N°9, 1975, p. 23-35.

B. Amengual, Clefs pour le cinéma, Seghers, 1971.

Anthologie du cinéma, M. Lapierre édit., La Nouvelle Edition, 1946.

A. Apra et L. Marielli, "Premese sintagmatiche ad un'analisi di Viaggio in Italia di Rossellini.", in Cinema e Film, N°2, 1967, p. 198-207.

R. Arnheim, Film as Art, Faber edit., 1958.

D. Avron, "Remarques sur le travail du son dans la production cinématographique standardisée.", in Cinéma: Théorie, Lectures, Klincksieck, 1973, p. 207-218.

D. Avron, "Musique et cinéma", in L'appareil musical, 10/18, 1978, p. 81-106.

Cl. Bailblé: "Le son: Programmation de l'écoute.", in Cahiers du cinéma, N°292, p. 53-59 et N°293, p. 5-12; 1978.

B. Balázs: Theory of the Film, Dover Public., 1970.

R. Barthes: "En sortant du cinéma", in Communications N°23, p. 104-107.

J.L. Baudry: "Cinéma: effets produits par l'appareil de base.", in Cinéthique, N°7-8, p. 1-8.

J.L. Baudry: "Le Dispositif", in Communications N°23, p. 56-72.

R. Bellour, L'Analyse du film, Albatros, 1979.

R. Bellour, "A bâtons rompus", in Théorie du film, 1980, p. 21-28.

J.C.Bernardet: "Sao Paulo,sociedade anonima",in Ch.Metz,
Ensayos sobre la significación en el cine,Tempo Contemporaneo,
1972,p.245-281.

G.Bettetini,L'indice del realismo,Bompiani,1971.

P.Bonitzer,Le regard et la voix,10/18,1976.

N.Browne,"Rhétorique du texte spéculaire"(à propos de
Stage coach)",in Communications N°23,p.202-211.

G.P.Brunetta,"Codificazione pittoria,codificazione letteraria
in Partie de campagne",communication au colloque "Le Texte fil-
mique",Urbino,Juillet 1976.

F.Casetti,Teorie del cinema dal dopoguerra a oggi,Espresso
strumenti,1978.

D.Chateau,Problèmes de la théorie sémiotique du cinéma,
thèse de 3°cycle,Paris I,Juin 1975.

D.Chateau,"Textes et discours dans le film",in Voir,entendre,
in Revue d'Esthétique,1976/4,p.121-139.

D.Chateau,"Projet pour une sémiologie des relations audio-
visuelles",in Musique en Jeu,Avril 1976,N°23,p.82-98.

Cinémas de la modernité,films,théories,Colloque de Cerisy,
sous la direction de D.Chateau,A.Gardies,F.Jost,Klincksieck,1981.

"Cinema/Sound" in Yale French Studies,N°60,1980.

Cinéma: Théorie,Lectures,N°spécial de la Revue d'Esthé-
tique,Klincksieck,1973 (Textes réunis et présentés par D.Noguez).

R.Claire,Cinéma d'hier,cinéma d'aujourd'hui,Idées,NRF,1970.

F.Chevassu,L'Expression cinématographique.Les éléments
du film et leurs fonctions.,Lherminier,1977.

J.L.Comolli,"Technique et idéologie",in Cahiers du Cinéma, 1971,N°229,230,231.

J.L.Comolli,"Quelle parole?",in Cahiers du Cinéma,N°241, p.20-30.

S.Daney,"L'Orgue et l'aspirateur (la voix off et quelques autres)",in Cahiers du Cinéma,1977,N°278-279,p.19-26.

J.R.Debrix et R.Stephenson,The Cinema as Art,Penguin Books, 1973.

E.De Kuyper,"Le mauvais genre",in Ca,N°19,p.31-36.

Ch.Descamps,"Pornographie,narration,représentation",in Cinémas de la modernité,p.209-219.

Dictionnaire du cinéma et de la télévision,par M.Bessy et J.L.Chardans,J.J.Pauvert edit.1966.

Du cinéma selon Vincennes,Département d'études cinématographiques et audio-visuelles de l'Université de Paris VII,Lherminier,1979.

J.Ellis,"On Pornography",in Screen,1980,Vol.21,N°1,p.81-108.

J.Epstein,Ecrits sur le cinéma,Seghers,tome 1,1974 et tome 2, 1975.

M.Fano,"L'attitude musicale dans Glissements progressifs du plaisir",in Ca,N°3,1974,p.20-22.

M.Fano,"Le son et le sens",in Cinémas de la modernité, p.105-122.

J.Farges,"L'image d'un corps",in Communications N°23,p.88-95.

E.Fuzellier,"Ecriture de film et écriture radiophonique", in Cahiers d'Etudes de Radio-Télévision,PUF,N°6,1956,p.135-150.

A.Gardies,"Genèse,générique,générateurs",in Voir,entendre,Revue d'Esthétique,1976/4,p.86-120.

A.Gardies,Approche du récit filmique,Albatros,1980.

A.Gardies,Esquisse pour un portrait sémiologique de l'acteur, Université d'Abidjan,CERAV,N°40,38p.

E.Garroni,Semiotica ed Estetica,Bari,1968.

E.Garroni,Progetto di Semiotica,Laterza,1972.

F.Guattari,"Le Divan du pauvre",in Communications:N°23, p.96-103.

Ph.Haudiquet,Anthologie du cinéma,tome 2,1967.

S.Heath,"Narrative Space",in Screen,1976,Vol.17,N°3,p.68-112.

"La photographie et le cinéma en France",Informations-presse Kodak,1977.

G.Jacquinet,Image et pédagogie,PUF,1977.

W.A.Koch,"Le texte normal,le théâtre et le film",in Linguistics N°48,1969.

S.Kracauer,Theory of Film,Oxford University Press,1960.

J.Kristeva,"Ellipse sur la frayeur et la séduction spéculaire", in Communications N°23,p.73-78.

Th.Kuntzel,"Le Défilement",in Cinéma:Théorie,Lectures,p.97-110.

Th.Kuntzel,"Le Travail du film (2)",in Communications N°23, p.136-189.

A.Laffay,Logique du cinéma,Masson,1964.

O.Larere,De l'imaginaire au cinéma,Albatros,1980.

Le cinéma américain, analyses de films, sous la direction de R. Bellour, Flammarion, tomes 1 et 2, 1980.

Lectures du film, par J. Collet, M. Marie, D. Percheron, J. P. Simon, M. Vernet, ed. Albatros, 1976.

P. Leprohon, Jean Renoir, Seghers, 1967.

M. L'Herbier, Intelligence du cinématographe, Corr  a, 1946.

B. Lindemann, Experimentalfilm als Metafilm, Olms, 1977.

I. Lotman, Esthétique et sémiotique du cinéma, Ed. sociales, 1977.

M. Marie, Intertitres et autres mentions écrites dans Octobre, Thèse de 3  cycle, EHESS, 1976.

M. Marie, "Description/Analyse", in Ca, N  7-8, p. 129-155.

M. Marie, "La parole dans le cinéma français contemporain: l'exemple d'India Song", in Ca, N  19, 1980, p. 37-49.

Ch. Metz, "Spécificité des codes et spécificité des langages", in Semiotica 1.4., 1969, p. 370-396.

Ch. Metz, Langage et cinéma, Larousse, 1971.

Ch. Metz, Essais sur la signification au cinéma, Klincksieck, tome 1, 1968; tome 2, 1972.

Ch. Metz, Essais sémiotiques, Klincksieck, 1977.

Ch. Metz, Le signifiant imaginaire, 10/18, 1977.

J. Mitry, Esthétique et psychologie du cinéma, Ed. Universitaires, tome 1: Les structures, 1963; tome 2: les formes, 1965.

Muriel, histoire d'une recherche, par Cl. Bailblé, M. Marie, M. Cl. Ropars, ed. Galilée, 1974.

D. Noguez, Eloge du cinéma expérimental, Publication du Centre Georges Pompidou, 1979.

D.Noguez,"Fonction de l'analyse,analyse de la fonction",in Théorie du film,p.186-197.

R.Odin,"Où en est l'analyse sémiologique des films?",in Degrés N°11,1976,f.1-3.

J.P.Oudard,"La Suture",in Cahiers du Cinéma,N°211-212.

P.P.Pasolini,Empirismo eretico,Garzanti,1972.

C.M.Pellizzi,R.Petrogani,M.Wolf,F.Zanella,Cinema industriale e societa italiana,F.Angeli edit.,1972.

D.Percheron,"Le son au cinéma dans ses rapports à l'image et à la diégèse",in Ca N°2,1973,p.81-86.

D.Percheron,"Rire au cinéma",in Communications N°23,p.190-201.

"Psychanalyse et cinéma",Communications N°23,1975,dirigé par R.Bellour,Th.Kuntzel ,Ch.Metz.

V.I.Pudovkin,Film Technique and Film Acting,Grove Press, 1970.

A.Robbe-Grillet,"Des stéréotypes aux structures: le sens en question",in Cinémas de la modernité,p.93-104.

G.Rosolato,"Souvenir-Ecran",in Communications N°23,p.79-87.

P.Schaeffer,"L'élément non visuel au cinéma",in Revue du cinéma,1946,N°1-2-3.

F.L.Schefer,L'homme ordinaire au cinéma,Cahiers du Cinéma, Gallimard,1980.

E.Sieminska,"Connotation & denotation in a work of Film Art",in Signs,Language,Culture,Mouton,1970.

J.P.Simon,Le filmique et le comique,Albatros,1979.

E.Souriau,L'Univers filmique,Flammarion,1953.

Théorie du film,études sous la direction de J.Aumont et J.L.Leutrat,Albatros,1980.

J.Toft,"Christian Metz og Eisenstein",in Exil,VII.1.,1973.

F.Vanoye,Récit écrit - récit filmique,CEDIC,1979.

M.Vernet et D.Percheron,"Entretien avec Ch.Metz",in Ca N°7-8,1975.

M.Vernet,"Clignotement du noir-et-blanc",in Théorie du film,p.223-233.

P.Willemen,"Notes on Subjectivity.",in Screen,Vol.19,N°1, p..41-70.

P.Willemen,"Letter to John",in Screen,Vol.21,N°2,p.53-66.

S.Worth,"Cognitive Aspects of Sequence in Visual Commu-
cation",in Communication Review,1968,Vol.16,N°2,p.1-25.

S.Worth,"The Development of a Semiotic of Film",in Semiotica,I.3.,1969,p.282-321.

S.Worth,"Toward an Anthropological Politics of Symbolic
Forms",in Reinventing Anthropology,ed.Dell Hymes,1972,p.336-
364.

S.Worth & L.Gross,"Symbolic Strategies",in Journal of
Communication,1974,Vol.24.,p.27-39.

S.Worth,"Pictures Can't Say Ain't",in Versus,12/5.



LINGUISTIQUE, SEMIOTIQUE, PSYCHANALYSE

D. Avron, "Vers une métapsychologie de la musique", in Musique en Jeu, N°9, 1972, p.102-110.

R. Barthes, Mythologies, Seuil, 1957.

R. Barthes, Le plaisir du texte, Seuil, 1973.

R. Barthes, "Le bruissement de la langue", in Vers un esthétisme sans entrave, Mélanges Mikel Dufrenne, 10/18, 1975, p.239-242.

R. Barthes, Roland Barthes par Roland Barthes, Seuil, 1975.

M. Bense, Zeichen und Design, Semiotische Aesthetik, Agis Verlag, 1971.

E. Benveniste, Problèmes de linguistique générale, Gallimard, 1966.

A. Bergala, Initiation à la sémiologie du récit en images, Cahiers de l'audio-visuel.

A. Berrendonner, "Présentation", L'Illocutoire, N°4 de Linguistique et Sémiologie, 1977, p.5-16.

J. Bertin, Sémiologie graphique, Mouton, 1967.

P. Bourdieu, Un Art moyen, Ed. de Minuit, 1965.

Cl. Bremond, "La logique des possibles narratifs", in Communications N°8, p.60-76.

F. Bresson, "Compétence iconique et compétence linguistique" in Communications N°33, 1981, p.185-196.

M. Cusin, "Quand Lire c'est Dire", in Linguistique et Sémiotique, N°6, PUL, p.139-162.

M. Cusin, "Le Désir et la parole dans le discours polémique", in Le discours polémique, PUL, 1980.

"De l'image comme texte, au texte comme image", in The Canadian Journal of Research in Semiotics, Numéro préparé et présenté par R. Lindekens, Vol. VI, N°3, Vol. VII, N°1, 1979.

U. Eco, La structure absente, Mercure de France, 1972.

U. Eco, "Introduction to a Semiotics of Iconic Signs", in Versus, 2/1972.

P. Ekman & W. F. Friesen, "The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage and Coding", in Semiotica, 1.1.1969, p. 49-98.

P. Fédida, "L'écho minéral", in Musique en Jeu, N°9, p. 115-118.

S. Freud, Introduction à la psychanalyse, Payot, 1962.

S. Freud, Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci, Gallimard, 1977.

G. Genette, Figures III, Seuil, 1972.

A. J. Greimas, Sémantique structurale, Larousse, 1966.

A. J. Greimas, Du Sens, Seuil, 1970.

A. J. Greimas, J. Courtès, Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, 1979.

Groupe μ (J. Dubois, F. Edeline, J. M. Klinkenberg, Ph. Minguet), "Images. Iconique et Plastique. Sur un fondement de la sémiotique visuelle", in Rhétoriques, sémiotiques, Revue d'Esthétique, 1979, p. 171-192.

J. Guillaumin, "Freud entre les deux topiques: le comique après l'humour (1927), une analyse inachevée", in Revue française de Psychanalyse, N°4, 1973.

F. Hall, La dimension cachée, Seuil, 1971.

Ph. Hamon, "Mise au point sur quelques problèmes de l'analyse

du recit", in Le Français Moderne, N°3, 1972, p. 200-221.

Z. Harris, "L'analyse du discours", in Langages N°13.

R. Jakobson, Essais de linguistique générale, Ed. de Minuit, 1963.

C. Kerbrat-Orecchioni, De la sémantique lexicale à la sémantique de l'énonciation, Service de reproduction de Lille, 1979.

C. Kerbrat-Orecchioni, "Note sur les concepts d'Illocutoire et de Performatif", in Linguistique et Sémiologie, N°4, 1977, p. 55-98.

P. Kuentz, "Parole/Discours", in Langue française N°15, 1972, p. 18-28.

J. Lacan, Ecrits, Seuil, 1966.

J. Lacan, Le Séminaire, livre IX: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Seuil, 1973.

G. Lakoff, Linguistique et logique naturelle, Klincksieck, 1976.

J. Laplanche & J. B. Pontalis, Vocabulaire de la psychanalyse, PUF, 1968.

R. Lindekens, "Sémiotique de l'image: analyse des caractères typographiques", Documents de travail et prépublications, Urbino, N°3, 1971.

R. Lindekens, Eléments pour une sémiotique de la photographie, Aimav, Didier, 1971.

R. Lindekens, "L'image et le problème de l'isotopie", in Linguistique et Sémiologie, N°6, p. 13-54.

J. F. Lyotard, "Plusieurs silences", in Musique en Jeu N°9, p. 64-77.

J. F. Lyotard, Des dispositifs pulsionnels, 10/18, 1973.

J. F. Lyotard, Discours, Figures, Klincksieck, 1974.

L.Marin,Etudes sémiologiques,Klincksieck,1971.

J.A.Miller,"Eléments pour une étude de la langue",in Ornicar N°1,1975.

Ph.Minguet,"L'isotopie et l'image",communication au 1er Congrès international de Sémiotique,Milan,Jun 1974.

G.Mounin,Introduction à la sémiologie,Ed.de Minuit,1970.

M.Nojgaard,"Le lecteur et la critique",in Degrés N°21, 1980,a/8.

"Musique et psychanalyse",N°9 de Musique en Jeu,Seuil, 1972.

J.J.Nattiez,Fondements d'une sémiologie de la musique, 10/18,1975.

D.Parisi,C.Castelfranchi,"A model of linguistic comprehension and memory",Italian Journal of Psychology,1975,N°2,p.151-186.

D.Parisi,C.Castelfranchi,"The Discourse as a Hierarchy of Goals",Documents de travail,Université d'Urbino,1976.

M.Pêcheux,Analyse automatique du discours,Dunod,1969.

B.Pingaud,"La Voix de son Maître",in Musique en Jeu N°9, p.16-21.

F.Rastier,"Systématique des isotopies",in Essais de sémiotique poétique,Larousse,1972,p.80-106.

J.Ricardou,"L'or du scarabée",in Théorie d'ensemble,Seuil, 1968,p.365-383.

M.Riffaterre,"Le poème comme représentation",in Poétique N°4,1970,p.401-418.

G.Rosolato,"Répétitions",in Musique en Jeu N°9,p.33-44.

M.Schapiro,"On Some Problems in Semiotics of Visual Art: Field and Vehicule in Image-Signs",in Semiotica 1.3.,1969.,traduction française in Critique N°315-16,1973,p.843-866.

R.Schank,R.Abelson,Scripts,plans,goals & understanding",Vily, 1977.

M.Tardy,"Les zones privilégiées de la perception de l'image", in Terre d'image,N°2,1964.

M.Tardy,"Sémiogénèse d'encodage,sémiogénèse de décodage", in The Canadian Journal of Research in Semiotics,1979,Vol.VI.3, Vol.VII.1.,p.111-122.

D.Vallier,"Malevitch et le modèle linguistique en peinture", in Critique N°335,1975,p.284-296.

T.Van Dick,"Text grammar & Text Logic",in Studies in Text Grammar,D.Reidel,1973.

D.Vasse,"L'arbre de la voix",in Linguistique et Sémiologie, N°6,p.127-138.

E.Verón,"Pour une sémiologie des opérations translinguistiques", in Versus N°4/3,1974,p.81-100.

E.Verón,"Semiosis de l'idéologie et du pouvoir",in Communications N°28,1978,p.7-20.

F.Will-Levaillant,"La lettre dans la peinture cubiste",in Le Cubisme,CIEREC,Université de Saint-Etienne,1973.

DIVERS

1970.

Alain, Système des Beaux-Arts, Gallimard, 1963.

L. Althusser, Pour Marx, Maspéro, 1971.

J. Barbizet, "Les hypothèses de la latéralité", in Le Monde,
11-12 Octobre 1981.

C. Boltanski, Reconstitution, Chêne, 1978.

J. Charpier & P. Seghers, L'Art de la peinture, Seghers, 1970.

N. Chatelet, Le corps à corps culinaire, Seuil, 1977.

P. Dufour, "La mort de l'image dans la peinture", in Critique,
N°291-292, 1971, p.805-829.

R. Escolier, Matisse, Flourey, 1938.

M. Foucault, L'archéologie du savoir, NRF, 1966.

E. Gombrich, L'Art et l'illusion, NRF, 1971.

W. Kandinsky, Point, ligne, plan, Gonthier-Denoel, 1972.

W. Kandinsky, Du spirituel dans l'art, Gonthier-Denoel, 1974.

P. Klee, Théorie de l'art moderne, Gonthier-Denoel, 1971.

G. de Maupassant, "Partie de campagne" in La maison Tellier,
Livres de Poche, 1962.

R. Odin, Jeanne d'Arc à l'école, essai sémiotique, Klincksieck,
1980.

R. Passeron, Clefs pour la peinture, Seghers, 1969.

M. Philippot, "Problèmes de la réverbération", in Cahiers d'Etudes
de Radio et Télévision, N°8, 1956.

E. Rice, Voyage à Purillia, Gallimard, 1934.

P. Schaeffer, Traité des Objets musicaux, Seuil, 1966.

T.Todorov,Introduction à la littérature fantastique,Seuil,
1970.

V.Vasarely,Notes Brutes,Denoel/Gonthier,1972.

DEUXIEME PARTIE: suite.

CHAPITRE 2.

Mise en phase, déphasage et performance dans	
<u>Le Tempestaire de Jean Epstein.</u>	428
<u>Dérangement du 325.</u>	431
<u>Le 325 et la 325.</u>	433
<u>325.</u>	435
<u>325.</u>	437
<u>Le 325 et le 325.</u>	439
<u>325.</u>	441

TABLE DES MATIERES

DU VOLUME 3.

<u>Le troisième chapitre.</u>	511
<u>Le 325 et le 325.</u>	521
<u>Le 325 et le 325.</u>	531
<u>Le 325 et le 325.</u>	541
<u>Le 325 et le 325.</u>	551
<u>Le 325 et le 325.</u>	561
<u>Le 325 et le 325.</u>	571
<u>Le 325 et le 325.</u>	581
<u>Le 325 et le 325.</u>	591
<u>Le 325 et le 325.</u>	601
<u>Le 325 et le 325.</u>	611
<u>Le 325 et le 325.</u>	621
<u>Le 325 et le 325.</u>	631
<u>Le 325 et le 325.</u>	641
<u>Le 325 et le 325.</u>	651
<u>Le 325 et le 325.</u>	661
<u>Le 325 et le 325.</u>	671
<u>Le 325 et le 325.</u>	681
<u>Le 325 et le 325.</u>	691
<u>Le 325 et le 325.</u>	701
<u>Le 325 et le 325.</u>	711
<u>Le 325 et le 325.</u>	721
<u>Le 325 et le 325.</u>	731
<u>Le 325 et le 325.</u>	741
<u>Le 325 et le 325.</u>	751
<u>Le 325 et le 325.</u>	761
<u>Le 325 et le 325.</u>	771
<u>Le 325 et le 325.</u>	781
<u>Le 325 et le 325.</u>	791
<u>Le 325 et le 325.</u>	801
<u>Le 325 et le 325.</u>	811
<u>Le 325 et le 325.</u>	821
<u>Le 325 et le 325.</u>	831
<u>Le 325 et le 325.</u>	841
<u>Le 325 et le 325.</u>	851
<u>Le 325 et le 325.</u>	861
<u>Le 325 et le 325.</u>	871
<u>Le 325 et le 325.</u>	881
<u>Le 325 et le 325.</u>	891
<u>Le 325 et le 325.</u>	901
<u>Le 325 et le 325.</u>	911
<u>Le 325 et le 325.</u>	921
<u>Le 325 et le 325.</u>	931
<u>Le 325 et le 325.</u>	941
<u>Le 325 et le 325.</u>	951
<u>Le 325 et le 325.</u>	961
<u>Le 325 et le 325.</u>	971
<u>Le 325 et le 325.</u>	981
<u>Le 325 et le 325.</u>	991
<u>Le 325 et le 325.</u>	1001

DEUXIEME PARTIE : suite.CHAPITRE 2.

<u>Mise en phase,déphasage et performativité dans</u> <u>Le Tempestaire de Jean Epstein.</u>	489
<u>Déroulement du film.</u>	491
<u>Le niveau de la signification.</u>	493
Modèle 1.	493
Modèle 1bis.	495
<u>Le positionnement du spectateur.Première</u> <u>approche.</u>	497
Le premier mouvement.	497
Le second mouvement.	514
Le troisième mouvement.	521
La mise en phase.Modèle 2.	529
<u>Le positionnement du spectateur: la relation</u> <u>de déphasage.</u>	531
Déphasage par décalage syntagmatique.	531
Déphasage par défaut de réalisme.	532
<u>Propositions pour une lecture non fictionnelle.</u>	535
Le statut des représentations cinématographiques.	535
Le dispositif cinématographique.	539
Le positionnement du spectateur.	542
Modèle 3.	547
<u>Le Tempestaire: un texte performatif.</u>	548
Le paradigme des ouvertures.	549

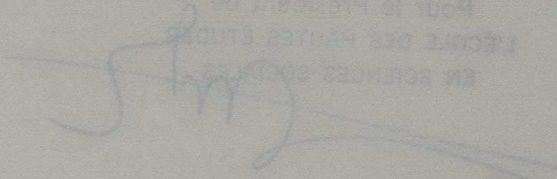
<u>Conclusion.</u>	557
Notes du chapitre 2.	559
CHAPITRE 3.	
Les voies retorses de l'effet fiction.A propos de	
<u>La Jetée</u> de Chris Marker.	561
<u>Le travail de la bande-image contre l'effet fiction.</u>	564
L'absence de reproduction du mouvement.	564
L'arrêt sur l'image généralisé.	564
L'autonomisation des plans.	565
<u>L'effet diapositive au cinéma.</u>	578
<u>La bande-image comme dispositif variable.</u>	580
La reproduction du mouvement.	580
Le mouvement reconstitué ou reconstruit.	581
<u>En manque de récit.</u>	587
<u>Le travail de la bande-son.</u>	591
Les éléments sonores diégétiques.	591
La musique.	592
Le commentaire.	593
<u>Le fonctionnement signifiant du film comme</u>	
<u>récit de la production de la fiction.</u>	596
Modèle 1.	598
<u>Les voies retorses de l'effet fiction.</u>	599
Le rôle de la voix off.	599
La récupération du travail signifiant par la diégèse.	600
Modèle 2.	601

Modèle 3.	603
Le modèle actantiel.	604
Le commentaire.	605
Les séquences initiale et finale.	606
<u>Conclusion.</u>	610
<u>Texte du commentaire de La Jetée.</u>	611
Notes du chapitre 3.	637
CHAPITRE 4.	
Sur le film de famille.	639
Introduction.	640
Film de famille et photographie de famille.	641
<u>Le film de famille dans le cinéma.</u>	649
Cinéma amateur vs cinéma professionnel.	649
Le film de famille: tentative de définition.	649
<u>Tentative de caractérisation du film de famille en termes de figures.</u>	652
L'absence de clôture.	652
Une temporalité linéaire,discontinue et indéterminée.	652
Localisation et indifférenciation spatiale.	653
L'emiettement narratif.	654
Les sautes.	656
Brouillage de la perception.	656
L'adresse à la caméra.	657
Evaluation de la définition par les figures.	659
<u>Pour une définition pragmatique du film de famille.</u>	662



Construction de la diégèse et film de famille.	662
Film de famille et positionnement du spectateur.	667
<u>Film de famille et effet fiction.</u>	673
<u>Conclusion.</u>	677
Trois extraits du corpus analysé.	678
Notes du chapitre 4.	682
CONCLUSION GENERALE.	685
Notes de la conclusion.	691
REFERENCES.	692

VU ET PERMIS
PARIS, LE 10 Mars 1875
Pour le Président de
l'École des Hautes Études
en Sciences Sociales

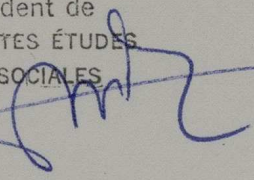


Paul GREGO

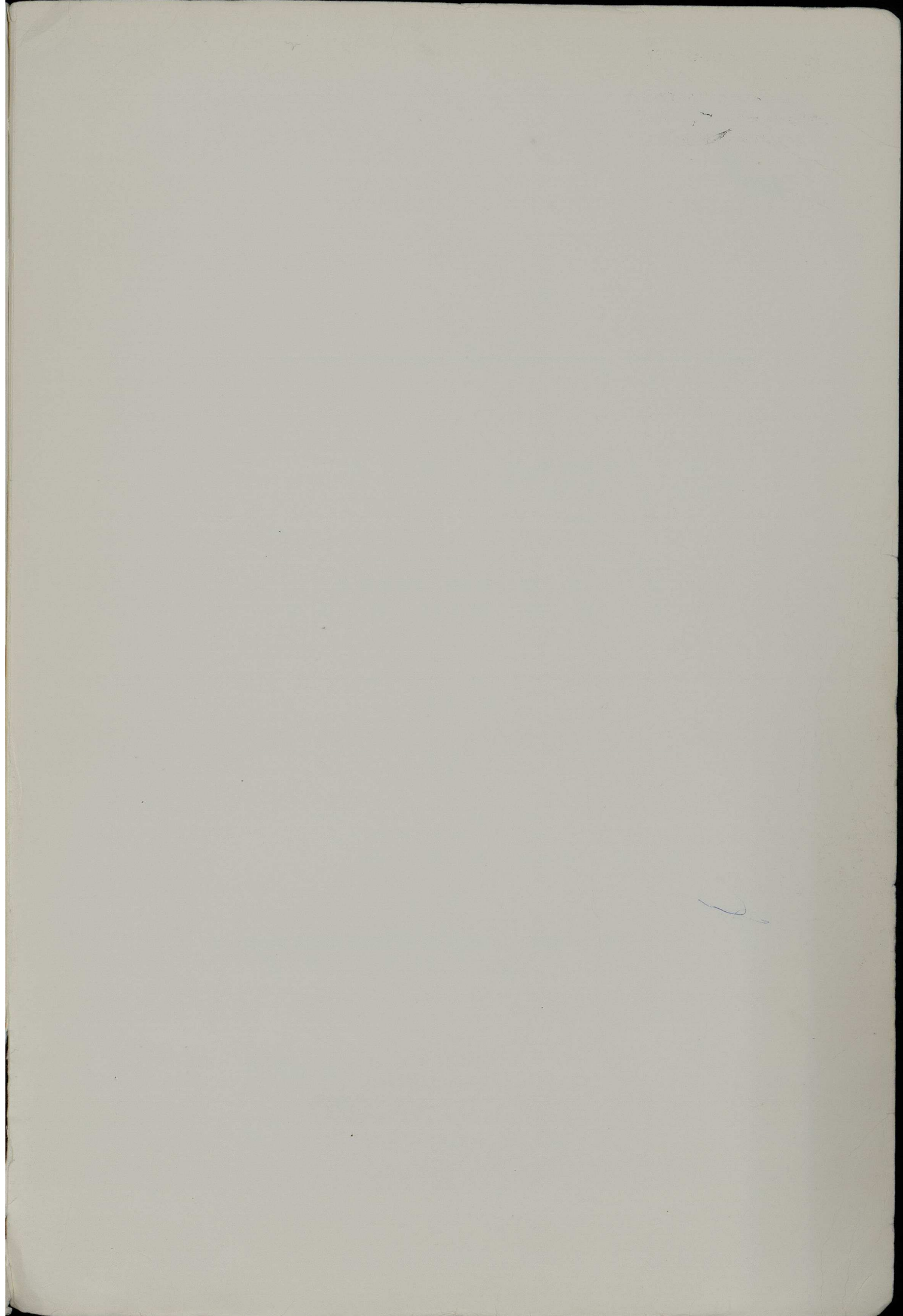
VU ET PERMIS D'IMPRIMER

PARIS, LE 5 octobre 1982

Pour le Président de
L'ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES
EN SCIENCES SOCIALES



Pierre GRECO





3

