

Le film polyphonique et son spectateur

François Jost

*Département des sciences et techniques de la communication
Université Paris III, Sorbonne Nouvelle*

Este texto propone una nueva teoría de la enunciación audiovisual fundada en la idea de que el espectador construye instancias enunciativas en función de la intencionalidad que él infiere de las imágenes y de los sonidos.

Al no poseer el equivalente de los deícticos de la lengua, la emergencia del discurso cinematográfico depende tanto del contexto audiovisual como de la sensibilidad del espectador al lenguaje cinematográfico. Este artículo identifica las instancias de una enunciación múltiple que el espectador puede reconstruir apoyándose en el análisis de una película de 1900 de escasos 50 minutos.

La imagen es interpretada en función de una polifonía enunciativa cuyo modelo se debe en gran parte al lingüista Oswald Ducrot. Se distinguen las diferentes "máscaras" de la enunciación: el supuesto realizador, el narrador implícito, el autor como tal, que finalmente orienta la construcción enunciativa realizada por el espectador. Esta construcción depende también del contexto histórico, de los saberes laterales sobre la película y del grado de ostentación de las intenciones en lo visible.

This text proposes a new theory of audiovisual enunciation that is based on the idea that the spectator creates expressive instances depending on the intention that he/she infers from the images and sounds.

Since it does not possess the deictics of the language, the mergence of discourse in cinematography depends, as much on the audiovisual context, on the spectators sensibility to the language of cinematography. This article identifies the instances of multiple enunciations that the spectator can reconstruct by utilizing the analysis of the 1900 movie, which lasts barely 50 minutes.

The image is interpreted in relation to the polyphonic enunciation whose model is due, in large part, to the linguist Oswald Ducrot. The different "masks" in the enunciation are distinguished: the supposed producer, the implicit narrator, and the author as such, who in the end, orients the construction of the enunciation that is carried out by the spectator. This construction also depends on the historical context, the general knowledge, and the extent of ostentation of the intentions of what is visible.

Comment le spectateur est-il amené à renvoyer ce qu'il voit sur l'écran à une instance qui le montre? Et sous quels traits doit-il imaginer celle-ci? Ces questions sont certes sans objet tant que l'on décide de ramener la problématique de l'énonciation à une série d'instances posées *a priori*, mais elles ne peuvent être évitées dès lors que l'on considère le film non pas comme un assemblage naturel de lumières et de sons, mais comme un «message» intentionnellement adressé à celui qui le regarde ou, autrement dit, dès lors que l'on abandonne l'idée de la reproduction inhumaine du réel pour situer le film dans un schéma communicationnel.

Le discours cinématographique se distingue du discours linguistique par plusieurs raisons:

Première thèse: Le discours cinématographique ne possède pas l'équivalent des déictiques de la langue naturelle. Il n'y a que des usages énonciatifs des signes, et non pas des signes énonciatifs en soi: l'écran noir, quand il vient fragmenter une continuité narrative, chez Duras, renvoie au discours; s'il s'insère dans le contexte d'une scène où l'on vient d'éteindre toutes les sources de lumière, il est du côté de l'énoncé (soit dit en passant, ce sentiment de l'énonciation cinématographique est pour moi un souvenir d'enfance: je n'ai jamais supporté ces scènes où le héros, après avoir éteint sa lampe de chevet pour se coucher, voit encore comme en plein jour tous les meubles qui l'entourent).

Seconde thèse, conséquence de la première: le discours cinématographique est bien moins une question de personne, si j'ose dire, que la conviction, pour le spectateur, qu'on lui parle cinéma. C'est l'irruption du cinéma dans la diégèse. L'énonciation cinématographique est d'abord un métalangage.

Troisième thèse: le sentiment de rénonciation est variable. Cette irruption du cinéma dans la diégèse, contrairement au "bon sens" selon Descartes, est bien mal partagée. Chez quelques-uns, elle commence avec une lampe qui s'éteint, chez d'autres, avec un écran noir...

En cinquante secondes, une œuvre de 1900, *How it feels to be run over* (littéralement: «comment ça fait d'être écrasé»), d'Hepworth, nous invite à une telle métamorphose spectatorielle:

«Une voiture à cheval s'avance jusqu'au premier plan sur une route de campagne bordée d'arbres. Elle quitte le champ de la caméra et une automobile lancée à vive allure lui succède aussitôt. Tandis que celle-ci fonce sur la caméra, ses occupants s'agitent et font de grands gestes en direction du hors-champ. En vain. L'écran devenu noir se couvre d'une multitude d'étoiles blanches à laquelle succèdent une série de points d'interrogation et d'exclamation puis une suite de mots: Oh! - mother - will - be - pleased!¹»

¹ Fiche signalétique du film publiée dans *Ce que je vois de mon ciné*, sous la direction d'A. Gaudreault, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.

Ce résumé détaillé et précis correspond sans doute assez mal à ce que le spectateur d'aujourd'hui, et *a fortiori* celui d'hier, peut observer à la vision de ce film. Lors du passage de la première voiture, on a l'impression d'assister à une «vue» Lumière parmi d'autres (rappelons-nous que c'est comme cela qu'on appelait les premiers films). Ce pourrait être, par exemple, un *Bord de route dans la campagne anglaise*. Sans verser dans une ontologie mystique à la Bazin, on peut dire que la réception du document s'identifie à *l'enregistrement* d'une réalité préalable, connue ou inconnue, dans la mesure où l'image fonctionne ici comme une *icône indicielle*, c'est-à-dire comme une image photographique (n'appelait-on pas aussi le cinéma «photographie animée» au début du siècle?). Comme le montre Jean-Marie Schaeffer, la thèse selon laquelle l'image photographique est reçue comme une empreinte ne revient nullement à se lancer dans un débat stérile sur la fidélité de la reproduction; elle affirme seulement que la réception de ce type d'images est liée au savoir de *l'arché*, savoir qui à son tour permet la «traductibilité de l'image en champ quasi-perceptif²». En ce sens, le spectateur de notre film s'identifie d'abord à un *point de vue* et à un espace *photographiques*, c'est-à-dire à un espace unique pris sous un seul angle à la fois (à la différence du pictural qui peut mêler des espaces et des points de vue composites et multiples).

Avec le passage du second mobile, les choses se modifient: l'attention se déplace fortement du représenté (de l'iconique) à la situation du spectateur, du point de vue photographique à l'instrument de médiation lui-même, qui accomplit l'acte de *prise de vue*. D'où la forte sensation d'identification primaire à la caméra. De même que «le "eh!" que le cocher crie pour attirer l'attention du piéton qu'il risque d'écraser» est, pour Peirce, un indice, «parce qu'il met celui-ci [le piéton] en liaison réelle avec l'objet, qui est sa situation par rapport au cheval qui approche³», l'image d'*How it feels to be run over* met en liaison le spectateur avec son objet, à savoir la situation de la source d'observation par rapport à la voiture qui fonce. L'image est ressentie comme une trace qui lui permet d'établir un lien entre ce qu'il voit sur l'écran et une position réelle ou une situation diégétique (=l'écrasement).

On voit bien que l'identification primaire précède ici l'identification d'un regard (= l'ocularisation interne primaire). Ce n'est qu'avec l'inscription de la phrase «Oh! mother will be pleased!» que se pose la question de la fictionnalisation du vu : est-ce une caméra ou un personnage qui observe la route⁴ ? Un regard ou une vue? Questions nouvelles que ne posait pas le film à tableaux.

Quel interprétant permet de comprendre cette relation de la source d'observation à la réalité observée, que véhicule ici l'image comme indice?

² J.-M. Schaeffer, *L'image précaire*, p. 113.

³ C. S. Peirce, *Écrits sur le signe*, trad. fr., G. Deledalle, Paris, Seuil, 1978, p. 155.

⁴ Sur cette question reliée à celle du documentaire, cf. Jost, «Documentary: narratological approaches», *Image, Reality, Spectator*, Leuven, Acco, 1988, trad. fr.: «Mon tout est une fiction», *La Licorne* 1990/17, Publication de l'Université de Poitiers.

La réponse est claire: l'image doit être située sur un axe imaginaire *œil-caméra* :

- ou bien elle est considérée comme vue par un œil et elle renvoie à un personnage, c'est une ocularisation interne; *primaire*, lorsque l'image renvoie indiciellement au regard (au sens peircien); *secondaire*, lorsque c'est le montage qui construit celui-ci (il n'est pas rare toutefois que le montage renforce de façon redondante ce qui avait été construit indiciellement: on pourrait citer de nombreuses séquences dans les films d'Hitchcock);
- ou bien c'est son statut ou sa position de caméra qui l'emporte et elle renvoie à une instance extérieure à la fiction (grand imagier, narrateur, etc.): c'est une ocularisation zéro;
- ou, enfin, on essaye d'effacer l'existence même de cet axe: c'est la fameuse transparence bazinienne.

J'ai déjà eu l'occasion de dire cela sous une autre forme, mais sans en tirer les conséquences qui s'imposent au niveau du récit et de son énonciation⁵. Que révèlent les passages du *point de vue photographique* (la «vue») à la *prise de vue* et de la *prise de vue* au *regard*?

Le passage de la vue à la prise de vue déplace l'accent du représenté, du vu, à l'acte d'enregistrement. Or ce glissement s'effectue parallèlement à une déperdition de l'observation du visible au profit de l'identification à l'instrument qui le rend possible. Témoin le fait —de nombreuses projections publiques m'ont permis de l'observer— que les gestes des occupants de la voiture, décrits avec précision par le résumé *supra*, sont peu ou pas vus, alors même qu'ils sont des *indices* ostensifs, cette fois au sens inférentiel, à l'adresse de celui qui prend la vue ou qui en est la source. Cette mise en scène inhabituelle, surtout à l'époque, joue à son tour comme un indice, du fait même de son originalité. Et elle incite à la considérer comme une ostension, comme une intention de communiquer quelque chose par l'image. Savoir si l'intention décrite par les catalogues —«il restait au cinéaste à montrer à de vastes publics quelle impression cela fait d'être écrasé»— est bien comprise pose un autre problème. C'est dans la perception de cette ostension que se «lit» l'acte discursif du metteur en images en tant que *locuteur*, en tant qu'il «parle» cinéma plutôt qu'une langue naturelle.

Reste le passage de la prise de vue au regard. En ancrant l'identification primaire à la caméra dans le regard d'un personnage, vraisemblablement un enfant, en la transformant en ocularisation interne primaire, celui qui tient le discours cinématographique suggère du même coup, ostensiblement, qu'il faut recevoir ces images selon un schéma narratif et, partant, il se présente à nous comme un *narrateur*.

Cet exemple prouve une nouvelle fois que le récit n'est pas dans les images (et il est vain de chercher à le définir par la transformation et la succession, par exemple), mais

⁵ Cf. A. Gaudreault et F. Jost, *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990, p. 130 s.

qu'il naît avec la compréhension que celui qui nous montre des images veut nous raconter quelque chose et pas seulement nous le montrer. Un même plan peut être seulement un *punctum temporis* développé, une «vue», ou un récit : le même film pris par une caméra de surveillance n'est pas un récit si on l'observe en direct, il en devient un s'il joue, par exemple, comme pièce à conviction dans un film, de fiction ou non, relatant les circonstances d'un *hold-up*. C'est que, dans le premier cas, il ne s'agit pas de montrer quelque chose à quelqu'un, mais seulement, réalisant le vieux rêve du Panopticon, dont on trouve des traces dans *Les temps modernes* ou dans *Metropolis*, d'être où l'on n'est pas. Dans le second, monstration ou narration, on a capté un morceau de réalité dans le but de montrer pour narrer ensuite une histoire.

Le film mobilise des indices ostensifs et requiert une interprétation inférentielle de la part du spectateur. Mais comment se construit, chez ce dernier, l'idée que l'on s'adresse à lui?

Force est de constater, une fois encore, que le film ne construit pas un schéma de communication simple dans lequel un destinataire unique s'adresserait à un destinataire.

Le modèle de rénonciation hérité de Benveniste ne suffit plus. En effet, en rabattant l'énonciation sur le discours, en définissant celui-ci par la présence repérable du locuteur en fonction de marques, Benveniste incitait à penser ce dernier comme une unicité posée *a priori* («toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur») ⁶. Or, un tel modèle appliqué au cinéma ne permettait pas de rendre compte, par exemple, du schéma énonciatif que je viens de décrire à propos de *How it feels to be run over* et, principalement, il ne permettait pas de rendre compte de l'entassement de l'ocularisation interne primaire sur l'identification primaire. Aucune marque ne les distingue et, pourtant, on ne peut ancrer l'identification à la caméra et le regard dans le même niveau énonciatif. A s'appuyer sur cette même conception de l'énonciation, qui revient, comme le dit Oswald Ducrot, à penser que «la phrase devrait déjà indiquer quel est le responsable des positions exprimées en elle, responsable qui ne pourrait être que le locuteur, celui qui est désigné par je ⁷», André Gaudreault, on l'a vu, en vient à refuser l'existence même de la focalisation: quelle que soit la pluralité des narrateurs et autres monstateurs, ils sont tous sous la responsabilité d'une instance unique —méga-narrateur filmique—, ils ne parlent que d'une seule voix. La polyphonie revendiquée est donc de pure façade .

A l'inverse, l'approche polyphonique de Ducrot, pense l'énonciation filmique, en refusant *a priori* l'idée d'un producteur de la parole. L'énonciateur est construit à partir «des renseignements que l'énoncé apporte, dans son sens même, sur le (ou les) auteur(s) éventuel(s) de son énonciation ⁸». Dans une telle perspective, les «voix» qui participent à

⁶ E. Benveniste, «Les relations de temps dans le verbe français», *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 42.

⁷ O. Ducrot, «Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation», *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984 p. 214.

⁸ *Ibid.*, p. 193.

la polyphonie énonciative sont des êtres de discours «constitués dans le sens de l'énoncé, qui en donne une image d'échange, de dialogue ou encore d'une hiérarchie de paroles» et, à ce titre, elles sont fort différentes des instances effectives. Rappelons très rapidement les résultats auxquels il parvient:

Instance empirique	«Êtres de discours»
Sujet parlant	<ul style="list-style-type: none"> • Locuteur L: locuteur en tant que tel responsable de l'énonciation considérée uniquement en tant qu'il a cette propriété = source de l'énonciation • locuteur λ: locuteur en tant qu'être du monde, «personne complète» = locuteur en tant qu'objet de l'énonciation (cf. l'autocritique) • Énonciateurs: «ces êtres qui sont censés s'exprimer à travers rénonciation, sans que pour autant on leur attribue de mots précis», (p. 204). = l'énonciation est leur point de vue

L'image polyphonique

Le locuteur est donc présenté dans le sens même de l'énoncé comme son responsable. Responsable d'un objet verbal, c'est un truisme. L'énoncé, en revanche, n'exprime pas forcément les paroles de l'énonciateur, mais seulement son *point de vue*. Cette différence est évidemment beaucoup moins nette pour l'image. Au cinéma, c'est la leçon de *How it feels to be run over*, rien ne distingue *a priori* la «parole», si l'on peut dire, de celui qui «parle» cinéma du regard du personnage qui est censé voir. Au spectateur, il revient donc de hiérarchiser l'importance relative de ces deux questions *Qui voit?* et *Qui parle?* que la narratologie genettienne sépare d'entrée de jeu. D'où la pertinence de l'axe œil-caméra. S'il n'y a aucune équivoque lorsqu'il y a raccord de regard (= ocularisation interne secondaire), puisque je comprends sans difficulté qu'il faut attribuer la suite des images au personnage, lorsque le personnage n'est pas représenté («travelling subjectif» ou ocularisation interne primaire), l'interprétation est beaucoup plus ambiguë, comme le montre encore le film d'Hepworth. Dans tous les autres cas où il n'y a pas d'observateur diégétique (ocularisation zéro), on peut hésiter entre plusieurs voix énonciatives.

Cette bipolarité locuteur/observateur s'articule, en fonction de la dualité de l'interprétant de l'image cinématographique (œil-caméra). Ou, pour dire les choses autrement : l'identification à la caméra, qui est une condition de la réception filmique, l'une de ses composantes sémiologiques, prend un sens narratif en fonction de

l'interprétation narratologique du point de vue pour, finalement, aboutir à la construction d'énonciateurs. Construction qui revient à interpréter la tripartition narratologique en termes prédicatifs, c'est-à-dire à renvoyer l'image peut-être pas exactement au «jugement du narrateur sur l'événement»⁹, dont parle Jacques Aumont, mais en tout cas au point de vue idéologique que le narrateur imagier adopte plus ou moins ponctuellement et qui peut ne pas être le sien, notamment dans le cas où l'observateur est mis en avant. Si le résultat de ce processus varie largement d'un spectateur à l'autre, il s'inscrit malgré tout dans un cadre conceptuel dont on peut esquisser les grandes lignes à l'aide du tableau suivant:

Identification à la prise de vue	Point de vue narratologique	Point de vue «idéologique»: Énonciateur
Locuteur, pas d'observateur intradiégétique		
non marquée (neutralité)	oc. zéro	«les images qui parlent», le supposé-réalisateur (style) le narrateur (fin <i>Citizen Kane</i>) sujet empirique, pauvreté, direct CAMERA
marquée	oc. zéro	
		{ énonciation cinématographique énonciation narrative énonciation filmique
		CEIL
	Oc. int. prim. Observateur diégétique	personnage
relayée atténuée	Oc. int. sec. Observateur diégétique	personnage
Observateur, atténuation locuteur		

L'idéologie de la transparence tout d'abord correspond bien à la construction d'un énonciateur: que ce soit dans sa version bazinienne, où la réalité elle-même se révèle à travers l'image, ou dans sa vulgate journalistique des images qui «parlent» toutes seules. Ces procédures qui permettent au locuteur de s'avancer masqué, c'est-à-dire d'atténuer l'ostension de son discours, ont été suffisamment étudiées pour qu'il soit utile de s'y attarder.

Des ocularisations zéro marquées, en revanche, on peut inférer quatre types d'énonciateur¹⁰:

⁹ J. Aumont, «Le point de vue», *Communications* n°38.

¹⁰ R. Odin a appliqué dans le même esprit le concept d'énonciateur à l'analyse du documentaire («Film documentaire, lecture documentaristante», *Cinéma et réalités*, Université de Saint-Etienne, CIEREC, 1984).

1. **Le supposé-réalisateur.** Ce niveau est celui de *dénonciation cinématographique*. Dans le cas de *How itfeels to be run over*, ce serait Hepworth, en tant qu'il a su rompre, par une position singulière de la caméra, avec la multitude des films tournés au début du siècle sur les effets possibles de l'automobile et qu'il a voulu communiquer, au moyen du cinéma, quelle impression cela fait d'être écrasé. Il faut aussi reporter ce film à une telle instance pour comprendre que les points qui «trouent» le carton final sont les étoiles vues par la personne écrasée et non pas des défauts de la pellicule d'un film ancien. Plus généralement, le film renvoie au supposé-réalisateur à chaque fois que l'acte d'ostension n'a pas de pertinence au niveau diégétique : ainsi, les contre-plongées de Welles ou les multiples mouvements de caméra de Beneix (extrait). La mise en cadre de ces plans n'a pas de justification immédiate au niveau des inférences narratives (par exemple, les contre-plongées de Welles ne correspondent pas au regard d'un personnage), elle renvoie au style du supposé-réalisateur en tant qu'il «parle» cinéma. C'est l'équivalent du locuteur L de Ducrot;

2. **Le narrateur implicite.** Ici, c'est le responsable de l'énonciation, *en tant qu'il raconte*, qui est visé : cette instance est impersonnelle et anonyme. Ce niveau est celui de *l'énonciation narrative*. En ce qui concerne *How itfeels to be run over*, c'est le carton final qui fait du locuteur L un narrateur. Le fait que l'image ne renvoie pas à une instance intradiégétique n'annule pas pour autant la pertinence narratologique du plan: une instance donne au spectateur un point de vue qui excède l'environnement cognitif des personnages. C'est le dernier travelling de *Citizen Kane*, qui révèle le secret de «Rosebud» (extrait), ou l'autonomie de la caméra chez Antonioni.

3. **Le «filmeur» empirique** (cameraman, journaliste, reporter, etc.). Dans *How itfeels to be run over*, c'est bien d'abord le cameraman qui prend la vue dont je redoute l'écrasement. Lorsque le tremblé, le flou, l'angle de prise de vue marqué, etc., ne sont renvoyés ni à des intentions discursives (= supposé-réalisateur) ni à des intentions narratives (= narrateur), mais au contexte d'énonciation, à la situation concrète du tournage. Ces images renvoient plus au sujet empirique qui fait *ce* film que je vois qu'à celui qui parle cinéma : pour cette raison je parle d'énonciation *filmique*. Contrairement à l'énonciation cinématographique qui apparaît couramment, même si ce n'est que ponctuellement, dans *le* film de fiction, rénonciation *filmique* y est presque toujours dissimulée; elle caractérise le reportage (et c'est donc souvent sous forme de parodie, comme on l'a dit, qu'elle prend place dans le premier: cf. *Zelig*, W. Allen, 1983) (*extrait C'est arrivé près de chez vous*).

¹¹ G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987. Le paratexte est tout ce par quoi un texte se fait lire; l'épitéxte désigne plus spécialement les messages qui sont à l'extérieur du livre (interviews, correspondance, etc.)

4. **L'auteur construit.** Il est difficile aujourd'hui d'admettre que les instances énonciatives du film ne se construisent qu'à l'intérieur de celui-ci. Comme je l'ai indiqué plus haut, le paratexte et l'épitéxte¹¹ jouent un rôle dans la réception, en particulier lorsqu'il s'agit de penser l'instance discursive non plus comme un sujet parlant cinéma, mais comme un être du monde doué de sentiments, d'idées, voire d'impressions qu'il cherche plus ou moins à communiquer, l'équivalent du locuteur *X*.

Voilà donc la panoplie des «masques» dont le réalisateur dispose pour s'avancer. La tripartition narratologique de l'ocularisation décrit les différents usages possibles de la caméra par rapport au *motif*, comme on dirait en peinture. Pour autant, cela ne revient pas à affirmer que la signification de ces ocularisations est codée. On m'a fait remarquer, à raison, que l'ocularisation recouvrait des réalités narratologiques fort différentes, qu'il n'y avait pas beaucoup de rapport, par exemple, entre un plan d'ensemble quelconque (ou n'importe quel *establishing shot*) et, disons, le dernier *travelling* de *Citizen Kane*¹². Cette critique est fort juste, mais elle n'a pas de solution restrictivement narratologique. A ce dernier niveau, il n'y a que trois relations possibles de la caméra à l'œil, mais, sémantiquement, en revanche, l'interprétation de cette relation n'est pas donnée d'avance. Sa réception dépend de plusieurs facteurs, notamment du contexte historique et du savoir latéral sur le film.

1. *Le contexte historique.* La reconnaissance de l'intention est aussi, évidemment, un phénomène variable historiquement, qui requerrait des analyses aussi brillantes que celles de Michael Baxandall pour la peinture.¹³ Nul doute que, même en l'absence de tout bonimenteur, le plan de *How it feels to be run over*, dans le contexte du film à tableaux propre au début du siècle, devait renvoyer immédiatement à une intention communicative. A l'inverse, le regard à la caméra n'est apparu tel que vers 1910, quand l'intégration narrative s'est substituée à la logique de l'attraction.¹⁴
2. *Le savoir latéral sur l'objet.* Une fois reconnue une telle intention, le spectateur doit encore décider de la valeur énonciative de tel ou tel plan. Or, un tel acte de compréhension n'est pas un phénomène purement textuel, purement immanent, comme pourrait le laisser supposer une approche restrictivement sémiologique. Il ne peut s'accomplir qu'en fonction d'un savoir latéral sur l'objet. Il faut s'y résigner: rien ne différencie un *travelling* subjectif d'un *travelling* dont le tremblement est dû à un manque de budget (c'est pour négliger cette différence de significations entre l'un et l'autre que les films tournés en vidéo légère sans l'utilisation d'un pied sont narrativement si curieux). La signification dépend très largement de ce que je sais sur le film, sur les conditions ou le lieu de production, sur le réalisateur, etc. Si

¹² C. Kerbrat-Orecchioni, Compte-rendu critique de *L'Œil-caméra* dans *Iris*, n°8, 1988.

¹³ M. Baxandall, *L'Œil du Quattrocento*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1985.

¹⁴ Cf. Thomas Gunning, «Présence du narrateur: l'héritage des films Biograph de Griffith», *D. W. Griffith*, J. Mottet ed. Paris, L'Harmattan, 1984.

la caméra tremble dans un film hollywoodien à gros budget, il y a une forte présomption d'intention: on doit construire un regard, plutôt que renvoyer aux conditions de tournage. En revanche, le même mouvement dans «News on the March», de *Citizen Kane*, doit bien être lu comme une parodie du direct et de la prise de vue volée. Il va de soi que ce savoir latéral est divers et qu'il explique, en fin de compte, la disparité des réceptions que la sémiologie du cinéma a mise entre parenthèses, jusqu'à présent, en la réduisant à un singulier: le spectateur.

L'ostensible: la part intentionnelle du visible

Une question subsiste, évidemment: comment repérer l'ostensible dans le visible? A première vue, une réponse s'impose: la pertinence, pour le spectateur, ne commence que là où le *vu* est interprété comme du *montré*, de l'intentionnel. Mais comment être sûr que le visible est ostensif? Comment savoir ce qui est voulu dans la quantité indéfinie d'informations que nous propose l'image? N'y a-t-il pas dans ce que je pourrais voir — littéralement ce qui est *visible*— des éléments sans importance, aléatoires non maîtrisés? Comme on le voit, l'identification de l'ostension visuelle ou sonore a partie liée avec le rattachement de tel ou tel aspect du visible ou de l'audible à une intention, ce qui n'étonne guère quand on sait que “la reconnaissance de l'intention qui sous-tend l'ostension est nécessaire pour que le traitement de l'information soit efficace. Si on ne reconnaît pas cette intention, on risque de ne pas remarquer l'information pertinente¹⁵”.

Un exemple: la sortie du film de Woody Allen *Husbands and Wives*.

La récente sortie de *Husbands and Wives* (Woody Allen, 1992) confirme, à n'en pas douter, ces hypothèses théoriques. Comme on sait, le film s'ouvre sur une conversation vive entre deux couples d'amis : le premier annonce au second sa décision de se séparer. Pour nous montrer cette scène, la caméra passe brutalement d'acteur en acteur, cadrant la réplique de l'un, panotant pour saisir la réaction de l'autre, suivant avec heurts une troisième (Mia Farrow) qui disparaît dans un couloir, etc. Tout ici est mouvement, tremblement, secousse. Pour un public habitué à la production hollywoodienne, cette façon de filmer a de quoi choquer. Pire, elle risque de ne pas être comprise ou, ce qui revient au même, d'être prise pour une maladresse. Woody Allen a parfaitement vu le danger: en rédigeant une note à l'attention des projectionnistes pour préciser que “l'usage de la caméra portée au cours du premier quart d'heure est bel et bien un choix artistique et non pas une erreur due à des problèmes techniques¹⁶”, il assure, en fait, ce que j'appelle *l'auteurisation* des images. Loin d'être renvoyées à la seule reproduction mécanique du

¹⁵ *La pertinence*, *op. cit.*, p. 83.

¹⁶ Prospectus de présentation du cinéma GrandAction, Paris.

réel, affirme-t-il en substance, les images doivent être anthropomorphisées, c'est-à-dire, en l'occurrence, ancrées dans une intentionalité artistique.

Mais cette auteurisation passe par l'attribution d'un nom et par celle d'une position énonciative. Pour les uns, l'auteur s'identifie au supposé-réalisateur qui élabore, à travers des esquisses successives, une œuvre cinématographique;

7. *“Il se produit quelque chose de nouveau avec Maris et femmes, qui ferait presque dire que tous les précédents films étaient des esquisses...” (Jean-Michel Frodon, Le Monde).*

pour d'autres, il est d'abord cet homme dont les démêlés conjugaux ont fait la une des journaux.

IL “Plutôt que de chercher à nous présenter une apologie larmoyante de son échec matrimonial, il en dresse le portrait hilarant, féroce et sans concession : une désarmante critique. A la manière d'un reportage voyeuriste, il a eu le courage de porter sur son malheur un regard extérieur et de s'en moquer (...) Le film semble avoir été filmé au caméscope” (Laurent Tirard, Studio).

On peut certes se gausser d'une telle interprétation et la vouer aux gémonies. Quant à moi, je préfère la prendre pour ce qu'elle est: une réception possible, parfaitement explicable en termes énonciatifs. Plus: elle est le pendant de la précédente.

Dans la perspective qui est la mienne, seul importe ce constat : selon que l'on choisit l'hypothèse autobiographique ou que l'on note la récurrence d'un thème à travers la multiplicité des films, les mêmes traces énonciatives prennent des sens opposés. Dans le premier cas, les mouvements heurtés de la caméra sont tirés du côté du documentaire: la réalité de la vie conjugale l'emporte, et le style adopté s'explique par la volonté de ne pas “esthétiser” son malheur (cf. “un regard extérieur sur son malheur”); dans le second cas, ils appartiennent à l'art du cinéaste. Quoi qu'il en soit, les choix du supposé-réalisateur sont fonction à la fois de l'auteur construit et de l'intention qu'on lui attribue.

Une autre solution consiste à chercher la raison de ces procédés dans le film lui-même. L'énonciation cinématographique cède la place à l'énonciation narrative. En identifiant la caméra à un enquêteur, à un psy ou à un dieu, *Télérama* rabat l'identification primaire, particulièrement forte dans ce début sur une ocularisation interne primaire. Tout se passerait, selon le critique, comme si la scène était vue par une instance intradiégétique restant toujours hors champ. Une fois de plus, se confirme, s'il en était besoin, qu'au cinéma l'identification d'un regard peut se faire en dépit de l'absence de tout regardeur.

III. *“Judy explique le trouble qui s'est emparé d'elle à l'annonce du divorce de Jack et Sally. Devant qui s'explique-t-elle ainsi? On ne le saura jamais vraiment. Imaginez une sorte d'enquêteur. Un psy, pourquoi pas! Un dieu, peut-être: un Asmodée qui, au lieu de soulever les toits des maisons pour en percer les secrets,*

tenterait de fouiller les âmes pour y lire des bribes de vérité” (Pierre Murât, Télérama).

Globalement, on est donc en présence de deux schémas d’explication narratologique:

- soit le supposé-réalisateur fait comme si le film était l’œuvre d’un filmeur empirique (aucun critique, après la mise en garde de Woody Allen ne prend au premier degré les apparents défauts techniques): il serait “filmé au caméscope” (I), “tourné à la manière d’un reportage amateur” (V), “un reportage télévisé mal dégrossi” (VI). Ces pastiches ayant diverses fonctions, selon l’idée que l’on se fait de l’auteur construit: regard froid de celui-ci sur son propre malheur, “confession”, “danse macabre” en forme de “géométrie implacable”...
- soit le procédé cinématographique est imputé directement à un personnage (enquêteur) ou à narrateur omniscient.

Il y a fort à parier que cette navigation dans des choix interprétatifs est en partie sociale et que l’hypothèse biographique ne se trouve pas sollicitée dans les mêmes catégories de spectateur que l’hypothèse stylistique. Il n’y a pas de raison ici de penser qu’il en soit autrement que ce que Bourdieu montre dans *la Distinction* à propos de l’interprétation d’une photo.

Décidément, l’idée du spectateur monolithique, qui est à la base de la sémiologie du cinéma, est bien loin. Non seulement rien ne prouve que l’attitude interprétative du spectateur soit constante, mais l’image de l’auteur est en constante évolution pour un même film et dépend des interventions médiatiques. Voir un film, c’est, en quelque manière, chercher à faire coïncider deux images de l’auteur: celle que l’on avait en entrant et celle qu’inspire le film que l’on est en train de visionner. C’est sans doute pour cette raison que l’on ne voit jamais deux fois le même film, pas plus que l’on ne se baigne deux fois dans le même fleuve.