

Cinéma, rites et mythes contemporains

no 1 -

LE CINEMA : UNE MYTHOLOGIE CONTEMPORAINE?

HISTOIRE D'UN INTITULE DE SEMINAIRE

Nous avons vécu plusieurs années sous le titre Mythes et représentations de la réalité. Nous venons de rebaptiser le séminaire Mythologie contemporaine. Ce changement est l'occasion d'une réflexion sur notre travail.

1. MYTHES...

Dès l'ouverture du séminaire en octobre 1979, et maintenant encore, on a souscrit entièrement à l'analyse du mot mythe que Clémence RAMNOUX a faite dans un numéro spécial d'Esprit, consacré au Mythe aujourd'hui⁽²⁾. Elle l'y définit comme un récit - qui peut emprunter tout autre médium que la parole, tel que l'urbanisme, les spectacles, le calendrier etc. - récit qui construit ce qu'elle appelle l'armature du monde. C'est cette armature qui permet aux hommes, à toutes les époques, dans toutes les sociétés, d'accepter, de trouver vivables, voire de trouver légitimes - et en tous cas légitimées par les mythes - les contraintes posées par la société dans laquelle ils évoluent.

Clémence Ramnoux distingue deux niveaux, presque deux étapes, dans le rapport des mythes avec la société qui les porte. Dans le premier cas, celui des sociétés figées, fermées, le mythe est très fortement lié au système institutionnel dont il est l'expression, imagée ou conceptualisée, et qu'il vise à expliquer pour le conserver intact: il est effectivement l'armature du monde. Dans le deuxième cas, qui est celui de notre société depuis longtemps, l'idéologie et le système social qui lui est lié ont été fortement fissurés par le contact avec d'autres systèmes ou par des découvertes internes, éthiques ou techniques, qui remettent constamment en question l'immuabilité souhaitée de la société et son "armature". C'est alors que les mythes

évoluent et se mettent à proliférer, pour parer au plus pressé, pour boucher des trous, pour médiatiser des contradictions nées de ces heurts, de ces confrontations, de ces déchirures faites au tissu idéologique. "On doit donc attendre, dit Clémence Ramnoux, que les sociétés avec une histoire complexe produisent vraiment beaucoup d'histoires; elles se fissurent, parce qu'elles ont superposé des systèmes incompatibles à la suite d'une invasion, d'une migration, ou d'une invention culturelle"⁽³⁾.

Avec une ancienneté plus ou moins grande, la plupart des sociétés européennes, américaines, africaines et asiatiques sont "à histoire complexe".

Lorsque le cinéma naît à la fin du XIX^{ème} siècle, découverte scientifique et technique happée par le spectacle, les loisirs et les arts, il participe immédiatement à cette prolifération qui dure déjà en Occident depuis des siècles, signalant la multiplicité et la fréquence des fractures et des réajustements.

C'est donc dans sa double qualité de porteur de récit et de nouveau medium que le film nous a paru devoir être étudié.

2....ET REPRESENTATIONS DE LA REALITE

Cette perspective de travail - celle indiquée par Clémence Ramnoux - nous mettait relativement en porte-à-faux avec la deuxième partie de notre intitulé de recherche: ". . et représentations de la réalité". Ces mots étaient la survivance de la problématique dans laquelle j'avais effectué des recherches les années précédentes dans le cadre du séminaire de Marc FERRO, Cinéma et Histoire, à l'E.H.E.S.⁽⁴⁾.

Cet intitulé, donné un peu vite, lors de la rentrée, pour les besoins des programmes à imprimer, a mis en lumière un faux problème: celui des rapports du cinéma et de la réalité.

Ce faux problème n'est pas nouveau, on le trouve bien vivant au XIX^{ème} siècle, à propos du rôle de l'art, notamment au moment de la découverte de la photographie: l'art n'est-il que copie fidèle de la nature? La photographie n'est-elle que copie fidèle de la nature? Cf Baudelaire (Curiosités esthétiques, Salon de 1859).

Ces rapports du cinéma et de la réalité ont été et sont souvent posés comme allant de soi, comme constituant la "nature" du cinéma, sa "vocation réaliste", ainsi que le disait André Bazin⁽⁵⁾, ce qui comme la plupart des invocations à la "nature des choses" évite de se poser des questions sur ces "choses", ici, le cinéma.

Cette perspective "réaliste" réduirait notre recherche à un travail de repérage, dans un film documentaire ou de fiction, des écarts qu'il contiendrait par rapport à la réalité. Dans cette même perspective, le documentaire se trouverait affecté a priori d'un plus fort coefficient de réalité, puisque ne dérivant pas de l'imaginaire. La confusion entre réalisme, réalité et réel est remarquable chez Bazin: on trouvera plus loin dans ce Bulletin, une étude d'un des chercheurs du séminaire, Jean-Michel Gevaudan, sur quelques textes particulièrement significatifs d'André Bazin. Mais cette confusion est bien loin d'être propre à Bazin, elle est bien vivace chez beaucoup d'étudiants et chez bien des personnes qui ont pignon sur rue dans le monde du cinéma.

L'idée de la caméra objective et celle du cinéma fidèle à la réalité, sont des hydres renaissant inlassablement. Le titre "représentations de la réalité" nous a donné non pas l'occasion de nous débarrasser de ce problème, ce serait optimiste, mais il a donné celle d'en examiner les facettes, les bases, et fourni des armes pour le démasquer chaque fois qu'il se dressait (C'est-à-dire souvent). Un objectif de caméra n'est pas plus "objectif" que ne l'est un pinceau ou un stylo. Derrière chacun de ces instruments,

il y a quelqu'un plongé dans une époque, dans une culture, avec un réseau de perceptions lié à cette époque et à cette culture, quelqu'un qui, du moins je l'espère, a un projet - ou parfois une commande - . Ce serait faire une bien grave injure aux auteurs des films que de les considérer comme de simples mécaniques, sans pensée, sans culture, sans projets. Tout film est prélèvement et montage, on le sait bien.

Cet appareil représente "la nature avec exactitude", il "saisit la nature sur le fait", s'écriaient les contemporains de Niepce et de Daguerre au moment de l'invention de la photographie. Ce sont exactement les mêmes mots que l'on retrouve sous la plume des commentateurs de la naissance du cinéma ⁽⁷⁾. Etait-ce naïveté de surface ou plutôt une façon de pensée? Car l'idée de "saisir la nature sur le fait" est révélatrice d'un système de pensée, où l'homme est le policier du monde. On sait bien que les oeuvres ne proposent pas la réalité, ni même seulement la façon de voir de leurs seuls auteurs. Ce qu'elles articulent et expriment, par la façon de voir et de donner à voir, d'entendre et de donner à entendre, d'éprouver et de donner à éprouver, c'est bien une pensée et l'itinéraire pour la visiter: pas seulement la pensée de l'individu créateur, mais celle de son monde. Si l'art n'était pas un itinéraire de saisie du monde, autant rester chez soi à contempler les pommes de son compotier et se dispenser d'aller voir celles de Chardin, de Cézanne ou de Braque.

Bien que Mythes et représentations de la réalité m'ait empêtrée un moment, je ne regrette pas cet intitulé: il a eu le mérite de poser clairement dans notre groupe de recherche que ce n'est pas en traduction plus ou moins fidèle de la réalité, en document plus ou moins fiable, que le film nous semble d'intérêt, car ce fil-directeur-là est lié à deux attitudes que je refuse également:

- d'abord la certitude de ce que seraient Réalité et Vérité, sortes d'étalons en platine irridiée déposés dans on ne sait quel Pavillon de Breteuil par un Gardien inconnu et auxquels on mesurerait les films;

- Ensuite une méconnaissance de ce qu'est l'art et de ce qu'est la création, ou du moins ce serait les réduire à n'être qu'une copie de la Réalité hypostasiée; les oeuvres, filmiques ou autres, seraient autant de statuettes votives plus ou moins offertes à cette divinité.

3. MYTHOLOGIE CONTEMPORAINE

Les travaux de Pierre Francastel⁽⁸⁾, l'un des premiers universitaires français à s'être préoccupé du cinéma, tout aussi bien que ceux de Foucault sur le discours⁽⁹⁾, ont permis à la fois d'amplifier et de préciser les questions à poser au cinéma, pris en tant qu'art et en tant que discours, et d'éclairer la perspective dans laquelle on a choisi de les poser.

Adieu donc au terme réalité, dont je ne crois pas que le cinéma soit le petit frère artificiel et distrayant.

Au bout de cinq ans, le séminaire, débaptisé, s'appellera désormais - et ceci tant que cet intitulé restera porteur de questions - Mythologie contemporaine.

Sous ce titre, se place la perspective choisie: les oeuvres filmiques forment entre elles une chaîne d'expression. Ceci n'exclut ni l'aspect créatif du cinéma, ni son aspect document, ni son osmose avec l'imaginaire. Elle réinsère la production filmique dès son origine dans une chaîne de mode de discours, qui a un amont, que nous recherchons dans le XIX^{ème} siècle, et un aval, ou une filiale, la télévision.

Soyons attentifs à la date de naissance de ce mode de discours cinématographique: entre 1893 et 1896, Edison, les Lumière et Méliès ne s'opposent ni ne s'excluent, ils agissent en mosaïque et mettent en place un nouvel usage de l'image et un nouvel art du spectacle; ceci se fait dans un contexte

général où les rapports de l'art et de la réalité, précisé-
ment, sont remis en cause une fois encore, et éclatent enfin.
La peinture, de par la naissance de la photographie, la pho-
tographie de par ses rapports avec la peinture, le théâtre
écartelé entre des tentatives aussi diverses que celles d'
Antoine et d'Appia, la poésie au tournant de Hugo et de Mal-
larmé, figurent parmi les terrains et les symptômes de cette
réflexion où le cinéma s'inscrit à son tour, aussitôt né, que
cela soit conscient ou non dans la tête de ses créateurs.

En moins de vingt ans, un nouveau mode d'expression se ré-
pand et répand des récits, à l'échelle de la planète: depuis,
il ne cesse d'évoluer et de s'adapter.

Héritier, porteur et créateur de discours, de mythologie
donc, nous l'avons placé au centre de notre recherche. Nous
ne perdons pas de vue que, pour mieux le comprendre et le situer,
il nous faut aussi, je viens de l'indiquer, regarder en amont
et en aval. Dans nos incursions vers le XIX^{ème} siècle, on s'
interrogera surtout sur les spectacles, la peinture et la
photographie dont les liens avec le cinéma paraissent grands:
des spectacles, - théâtre, danse, opéra, opérette - le cinéma
offre le même déroulement chronologique imposé. De la photo-
graphie et de la peinture, il a le même espace d'inscription
à deux dimensions et la fixité de la forme donnée, offerte
au spectateur, et non pas à travers la médiation d'une mise
en scène ou d'une interprétation variable, intermédiaire
entre créateur et spectateur. ⁽¹⁰⁾

On poursuivra parallèlement les recherches sur une variété,
sans doute plus éloignée du cinéma qu'il ne paraît, je veux
parler de la télévision. Avant de poursuivre ces recherches,
déjà esquissées dans les années passées, et dont on trouvera
quelques éléments dans les comptes rendus de l'Annuaire de
l'E.P.H.E. ⁽¹¹⁾, nous voulons présenter ici une mise au point
de notre méthode de lecture de film, dont on espère qu'elle
permettra de repérer 1) les éléments du discours filmique,
2) les itinéraires que ces éléments dessinent dans la pers-
pectives de construction de mythologie contemporaine.

Voici donc maintenant l'explication du sous-titre du séminaire, qui, lui, demeure toujours valable: lectures de films. Sur ce double pluriel, on reviendra dans la deuxième partie de cet article, intitulée Quels films lire ?

4. LECTURES DE FILMS

Les films ont fait couler tardivement de l'encre dans l'Université française: ce n'est qu'en 1946, alors que le cinéma a déjà cinquante ans et le succès que l'on sait, que la Sorbonne penche ses yeux sur lui. Sous l'impulsion d'Etienne Souriau, d'Henri Wallon, de Mario Roques et de Gilbert Cohen-Séat, l'Institut de Filmologie est créé: il regroupe alors surtout des philosophes et des psychologues, quelques professionnels du cinéma français ou étranger, et un groupe particulièrement actif de jeunes philosophes de l'E.N.S. de Saint-Cloud, parmi lesquels J.J. Rinieri, D. Anzieu, M. Caveing.

Cet Institut a pour instrument de diffusion de ses recherches, outre ses enseignements un peu dispersés, une revue à parution irrégulière, la Revue Internationale de Filmologie⁽¹²⁾ à l'histoire de laquelle nous avons travaillé dès la première année de notre propre séminaire⁽¹³⁾. Tour à tour y dominent dans leur manière de poser les problèmes, les philosophes, puis les psychologues, puis les sociologues. Quelques grands noms: Etienne Souriau, déjà nommé, Pierre Francastel, René Zazzo, Georges Friedmann, Edgar Morin. L'Institut de Filmologie disparaît en tant que tel et la Revue aussi, au milieu des années 50. Mais il a porté ses fruits: le cinéma est désormais matière universitaire. Dans la décennie 60, les historiens, puis les sémiologues et les linguistes appliquent à leur tour les outils de leur discipline à l'objet cinéma. J'ai dit tout à l'heure que la Sorbonne avait "penché" les yeux sur le cinéma; c'est à dessein que j'ai utilisé le verbe pencher, car il y a de la hauteur dans les vues de l'Université française: malgré la reconnaissance du cinéma comme objet de recherche, en dépit des grands travaux qui se sont fait autour et à cause de lui, il règne encore une condescendance à son égard. Edgar Morin raconte qu'en 1956, ses

collègues "se tordaient lorsque je disais que j'allais pour travailler au cinéma"⁽¹⁴⁾ : c'est toujours pareil en 1985. Cette condescendance, parfois amusée, n'a pas empêché que se mettent en place la sociologie du cinéma, l'esthétique du cinéma, la sémiologie du cinéma, cinéma et histoire, cinéma et sciences sociales. Tout ce qui s'y fait est intéressant à divers titres; cependant, il ne faut pas oublier la mise en garde que Maurice Caveing faisait dès le numéro 1 de la Revue Internationale de Filmologie, contre ce qu'il appelait le risque de "provincialisation" du cinéma⁽¹⁵⁾, c'est-à-dire la transformation du cinéma en terrain annexe et annexé par d'autres disciplines, plutôt que de garder le cinéma lui-même en objet de la recherche.

De toutes ces approches, nous avons fait notre profit, en grappillant à chacune un peu de leur savoir et de leur savoir-faire, puisque la chronologie, tant mieux pour nous, nous fait arriver après elles devant l'objet film.

Cependant, malgré l'efficacité de certains outils empruntés à d'autres disciplines - par exemple, l'analyse structurale des récits, la sémiologie de l'image fixe - le film continue d'échapper; il échappe d'autant plus que les grilles qu'on a essayé de lui appliquer ont été justement forgées ailleurs pour d'autres objets étudiés depuis bien longtemps, tels que le roman, la grammaire, les contes populaires ou la peinture. La richesse, l'originalité et la jeunesse du cinéma le défendent, il est vrai qu'il n'a pas cent ans, ce n'est guère vieux au regard d'autres arts qui comptent les Muses dans leur arbre généalogique.

Tout en étant redevables à nos prédécesseurs ou collègues, nous avons mesuré notre insatisfaction relative à l'égard de leurs méthodes et de leurs résultats, par rapport à la perspective de notre recherche: comment le cinéma s'insère-t-il dans le foisonnement des discours?

Nous nous sommes donc à notre tour plantés devant les écrans.

Si les clés sont dans les oeuvres, elles n'en sont pas moins liées à l'époque de la lecture du film. On sait bien que toute interprétation est datée, qu'elle est tributaire de l'interprète autant que de l'oeuvre qui la suscite. D'où le double pluriel de lectures de films: lectures, parce qu'il y a des lecteurs, des familles de lecteurs, des thèmes de lectures, des époques de lectures; films, parce que chaque film contient sa propre clé, qu'il n'y a pas de clé universelle, même si chaque clé montre que les pièces assemblées dans les oeuvres se ressemblent, se tiennent, sont parfois identiques, forment des séries assurément.

Cependant, il faut bien commencer par un bout. Nous avons donc fait intervenir deux limitations, l'une, de notre propre fait, par le choix d'un thème qui soit un problème de société; l'autre vient des sources et de leur degré d'accessibilité.

1. CHOIX D'UN THEME

On a dit plus haut que le mythe et ses proliférations bavardes médiatisaient une problématique de société, et, plus modestement, les problèmes d'une société. Si nous voulons suivre cette médiatisation, encore faut-il qu'elle ait le même objet; que cet objet - guerre ou mariage - évolue lui-même au cours des années n'en est que plus intéressant: : cette évolution du thème lui-même se traduit-elle par une modification du discours filmique tenu sur ce thème. Autrement dit, le jeu entre le contenu d'un discours et son véhicule - ici le film - d'une part, et le cadre de culture où ils sont produits d'autre part, se fait-il avec ou sans décalage sensible; comment le film, événement singulier, se place-t-il sur les "nappes d'histoire lente" dont Fernand Braudel a montré toute la viscosité?

Par le choix d'un thème, nous évitons aussi le glissement de notre recherche vers une abstraction qui serait un "discours filmique" indépendamment de ce qu'il dit, vers une construction intellectuelle dont on aurait retiré la base (le cadre culturel de l'époque de production et de lecture) et la chair, l'objet du discours, le récit.

Enfin, un thème, c'est un point commun assuré à nos lectures: on sait bien que le film est remarquablement polysémique, que chacun peut y voir ce qu'il veut, et, à partir de là, construire la structure de lecture qu'il veut ⁽¹⁶⁾; la lumière du thème permet de ne pas devenir complètement brouillons et dispersés. nous ne voulons pas tuer le film, mais nous ne voulons pas non plus tuer la cohérence du séminaire: un éclairage commun est donc fourni par le choix du thème commun.

Deux thèmes ont été étudiés conjointement: la guerre et le mariage.

Pourquoi la guerre? On s'en est expliqué dès l'origine du séminaire ⁽¹⁷⁾. Rappelons seulement ici que le problème de la guerre est suffisamment ample - il le serait peut-être même trop - , qu'il touche d'assez près la vie et la mort des individus tout autant que l'évolution des sociétés, pour être un objet de mythe. La prolifération d'un genre et son succès , celui du film de guerre, conduit à se poser des questions sur les éléments et le code de répartition des éléments de ce "genre", leurs variations, leur disparition éventuelle.

Et d'ailleurs, qu'est-ce qu'un genre? A quoi, à qui, un genre sert-il? Cette notion, floue, utilisée par les histoires du cinéma et les répertoires de films, est-elle purement plaquée de l'extérieur, ou bien la structure visible des films permet-elle de lui donner une assise et une crédibilité? Y a-t-il un code, une série de recettes, dans la fabrication des éléments d'un film et dans leur répartition entre eux, qui donnent droit à l'appellation "film de guerre"? Quels sont les morceaux du puzzle à la fois nécessaires et suffisants pour qu'il y ait film de guerre? Parmi ceux-ci, quels sont ceux dont l'absence entraîne la perte de l'étiquette, bien que la guerre soit toujours au milieu du scénario?

Le mariage était, lui, choisi uax fins de comparaison, une contre-épreuve en quelque sorte aux films de guerre. Les problèmes des couples légitimes n'ont justement pas formé de "genre". Ils sont cependant partout traités, soit en élément

ponctuel d'un policier, d'un thriller etc. soit en centre du récit: ces problèmes seront présentés dans de prochains numéros de CINEMA, RITES ET MYTHES CONTEMPORAINS.

Qu'un problème de société - la guerre - engendre un "genre" et l'autre - le mariage - apparemment pas ou plus, était en soi intrigant. Pourquoi cette différence de traitement? Quel aveuglement ou quel désir de voir? Quel bégaiement traduit-elle dans la société occidentale (source principale de nos films, cf infra §2). Le genre "film de guerre" et l'absence du genre film de mariage" ont-ils existé depuis les débuts du cinéma? Que reprennent-ils? Qu'innovent-ils?

2. LES SOURCES

La deuxième limitation vient du dehors: c'est l'accessibilité aux oeuvres.

Nous nous interdisons bien sûr de parler d'un film en partant d'autre chose que de son visionnement: nous écartons toute source fragmentaire écrite, scénario, synopsis, dialogues; je rappelle que nous les utilisons, mais toujours après le visionnement, en vérification de tel ou tel détail. De même nous ne par- tons jamais d'un fragment de film. Nous travaillons sur le film entier, projeté à vitesse normale. Or, tous les films ne sont pas disponibles.

L'Histoire s'est chargée de faire un ménage parfois radical: destructions d'archives, récupération de sels d'argent, censure etc. les changements techniques y contribuent aussi: au début des années Trente, par exemple, d'énormes quantités de films muets sont passées à la casse, démodées par le sonore, dont les appareils ne convenaient plus au muet.

Intervient aussi le fonctionnement de la distribution, qui diffuse massivement, ou retient, telle ou telle gamme de films: ainsi, en France, bien qu'appartenant à la première production mondiale, les films indiens ne sont pour ainsi dire pas accessibles, hormis quelques festivals assez récents. Par contre, les accords économiques avec les U.S.A. nous assurent

une diffusion convenable de la production de ce pays.

Enfin, la difficulté d'accès des archives filmiques en France constitue un obstacle permanent et assez scandaleux: privées et payantes⁽¹⁸⁾ ou publiques et fermées⁽¹⁹⁾, elles échappent complètement, à de rares exceptions près⁽²⁰⁾ aux chercheurs.

Une très grande quantité de films est donc inaccessible. Restent trois sources principales: les salles commerciales, les ciné-clubs, les vidéo-cassettes.

Les ciné-clubs ont une politique de choix, dont les critères sont les options plus ou moins politiques de leurs comités directeurs et surtout la notion, ambiguë, de chefs-d'oeuvre, de films qu'il faut avoir vus, toutes notions floues mais impérieuses, d'autant qu'elles sont basées sur les histoires du cinéma, reflétant elles-mêmes les options politiques et esthétiques de leurs auteurs. De plus les tarifs de location élevés des ciné-clubs, le devoir de ne louer qu'à un seul d'entre eux - on ne peut pas s'affilier à plusieurs - et leur temps de location limité à deux jours, ne facilitent pas la recherche.

Par contre, la distribution des cassettes se fait à peu près uniquement sur critère de succès d'un film à sa sortie publique. Les films qui s'écrasent au bout d'une semaine n'ont guère de chances d'être intégrés dans les catalogues des vidéo-clubs.

Côté distribution commerciale: 1) Dans les salles, à Paris, nous sommes privilégiés, c'est la ville du monde la mieux pourvue, aussi bien en salles commerciales qu'en salles d'art et d'essai. On peut y voir la plupart des films en v.o. et la politique des "reprises" assure un choix d'époques considérable.

2) De son côté, la télévision diffuse des films plus ou moins récents, sans compter ceux qu'elle produit elle-même. La possibilité d'enregistrement au magnétoscope apporte enfin des facilités pour les lectures, premières et de contrôle, et même la constitution d'une mini-vidéothèque.

Guidés par le fil des thèmes, ancrés dans le visionnement, nous pouvons donc non seulement accepter l'aléatoire de la dis-

tribution, mais encore l'intégrer dans notre recherche: la circulation des films, leurs succès et leurs échecs, font partie de leur discours.

COMMENT LIRE?

J'ai dit que le Gaffiot résumait notre méthode, c'était sans plaisanter. Détaillons un peu nos procédés pratiques. Les exemples viendront dans les numéros suivants, à propos des deux thèmes; seul un exemple "hors thème" figure dans ce premier bulletin.

1. Le visionnement: ramasser, recueillir, par les oreilles, par les yeux.

Nous voyons le film, soit en séminaire (sources ciné-clubs en 16 mm ou vidéo-cassettes), soit en salles (films de distribution commerciale).

Pendant la projection à vitesse normale, nous prenons un maximum de notes: cet exercice est le seul vraiment difficile et fatigant., car il demande une très grande attention, double puisqu'il faut voir et entendre, et même triple pour ne pas laisser échapper les possibles éléments d'association, les signes qui se font d'un film à l'autre, ou du quotidien au film ou de tout autre champ au film. Première étape donc, voir, entendre, recueillir. Ecrire sans perdre de vue l'écran demande un certain entraînement et aussi une mise au net.

2. La mise au net et la mise en place

Gribouillées, nos notes le sont, on s'en doute. En les mettant au net, on fait la mise en place, la mise en liste, des éléments: liste des personnages, traitement des temps et chronologie du film, traitement des espaces. On s'aperçoit aussi des inévitables trous dûs à notre variabilité d'attention, à la vitesse à laquelle nous avons dû noter, et ceci en fonction du film lui-même: une succession de plans hachés est plus difficile à prendre en note que les éléments relativement stables d'un plan séquence. Ces "trous" seront à combler par des visions postérieures à la mise en place de notre lecture.

Les personnages: importants et secondaires, leur répartition

par sexe, âge, génération, leur fréquence d'apparition. On dessine leurs relations - ou leur isolement -, couples, trios, quatuors, ainsi que les variations de ces relations. Quels acteurs, plus ou moins connotés par des rôles précédents, les incarnent? On n'oublie pas les personnages off, ceux qu'on n'entend qu'au téléphone, par exemple, ou dont on reçoit des lettres, ceux qui sont morts, mais combien actifs encore etc..

Les lieux: la prédominance ou non des intérieurs et des extérieurs. Quels "dedans", quelles pièces dans les maisons, quels lieux publics, intérieurs de voitures, d'avions, de trains, les couleurs, les décorations etc. Quels "dehors", campagnes, villes, lieux de circulation (routes, ponts etc.) ou intermédiaires entre le dedans et le dehors.

Chronologie du film: comment est-elle marquée, est-elle volontairement perceptible, pendules, calendriers, ou laissée floue, étalée, ellipsée, ramassée, imbrication de flash-back etc.

Ces éléments de l'image sont à mettre en relation avec le son, ce que disent les personnages, ce qu'ils taisent; la musique et les bruits associés à l'un ou l'autre des personnages ou aux lieux, les éventuels leit-motiv; la musique et les bruits en guise de dialogues ou en indication d'atmosphère; la musique comme moyen d'introduction d'un autre temps qu'elle évoque ou préfigure etc.

3. La construction de la lecture: "ramasser en déroband, parcourir"

Il est bien évident que, dans la prise de notes, si ouverte soit-elle, et dans la mise au net et la confection des listes, dans le balayage des associations, il intervient un élément qui est hors du film, celui-là, et qui est nous-même, spectateur. Dans le paquet de discours et d'indications du film, même si nous nous efforçons de les accueillir au maximum, nous sommes, chacun, plus ou moins sensibles à tel ou tel "aimant". Nous avons donc un travail d'évaluation à faire, dans le choix du principe de cohérence et dans le choix de l'aimant qui vont guider la proposition de structure que nous faisons au séminaire. Cet aimant, ce principe de cohérence, sa valeur n'en est reconnue que s'il attire à lui le maximum des éléments épars

dans le film.

Par exemple, lorsqu'on regarde Paris-Texas ⁽²¹⁾, on est frappé par les nombreuses utilisations de photographies, panneaux publicitaires, films d'amateur, cassettes enregistrées, qui jalonnent le film. Sont-ils de simples accessoires, gadgets de la société de consommation de 1984? Ou forment-ils une chaîne suffisamment forte pour rendre compte du déroulement du récit, le portent-ils, portent-ils en même temps les traits des personnages, et, puisque thème il y a - ici, nous avons étudié le film dans le cadre mariage et couple -sont-ils porteurs du thème?

A les considérer dans l'ordre - photo du terrain de Paris, Texas, panneaux publicitaires de l'entreprise de Walt, frère du héros, film de vacances S.8 montrant les deux couples et l'enfant, photo de Jane et de son fils, album de photos de famille, cassette enregistrée par Travis pour son fils - on s'aperçoit que toutes les relations entre les données passées et présentes du film y sont décrites (couple parental, couple Travis-Jane, couple Walt-Anne, couple Jane-Hunter) et s'y bloquent: car les personnages du film vivent en fonction de ces images et c'est ce blocage qui provoque les crises successives et imbriquées, nées en somme d'une succession d'"arrêts sur image" psychologiques.

Autre clé possible, parallèle, n'excluant pas la première, celle du traitement de l'espace (extérieur et intérieur), depuis le désert initial jusqu'à la place sombre de Houston, dominée par la chambre d'hôtel où les retrouvailles de Jane et de Hunter rendent à nouveau Travis à sa solitude initiale, en passant par les motels, les fast food, les intérieurs de voiture, la maison de banlieue, les cabines de téléphone, le peep-show; on glisse vers une inscription dans la nature de plus en plus faible, dans un espace de plus en plus réduit, parcours jalonné de vitres et de glaces, d'appareils, de machines, sans qu'il y ait jamais vraiment perte ou gain de solitude, signes d'étanchéité entre les personnages, isolés dans quelque espace que ce soit et fixés à leurs seules images, images-écrans, souvenirs-écrans, d'autant plus insupportables qu'

ils sont transparents en même temps qu'étanches.

L'un ou l'autre de ces éléments proprement filmiques sont principes de cohérence et aimants du discours, et non traduction d'un discours qui serait écrit: espaces ou images, on y est à la fois nul et vu, possédé sans réciprocité.

4. "A haute voix"

Le dernier sens indiqué par le Gaffiot pour legere est lecture à haute voix ; c'est ce que nous faisons au séminaire, où chacun déballe et propose sa propre organisation, autour de tel ou tel élément ou groupe d'élément; ainsi, pour Paris-Texas, les uns avaient "lu" à partir des photos-films-cassettes, d'autres à partir des espaces, d'autres à partir d'une thématique des couleurs, intéressante mais qui laissait de côté des pans importants du récit, telle la relation de Travis et de ses parents. Il y a donc confrontation des "aimants" proposés, des choix entre ces aimants, et des mariages d'aimants: ainsi, pour Paris-Texas, celui des images avec celui des espaces, enrichis à leur tour par une lecture qui prenait l'organisation des plans comme autant de tableaux, avec des grandes horizontales dominant dans la première partie, des figures géométriques aiguës dans l'épisode de Los Angeles, et enfin, les grandes verticales de la dernière scène.

Chaque film est ainsi soumis à la pluralité des éclairages individuels des membres du séminaire, contre la dispersion desquels le choix d'un thème nous protège. Le résultat de cette mise en lumière d'une chaîne d'éléments qui se trouvent proprement dans le film et non en dehors, est à son tour renvoyé à une série ou des séries qui se sont établies progressivement par la récurrence de certains éléments dans les films que nous déballons sans hypothèse au cours de la première année de mise en route d'un thème: un prochain numéro de CINEMA, RITES ET MYTHES CONTEMPORAINS fera l'historique de la recherche sur le mariage, avec ses tâtonnements et sa mise en place progressive.

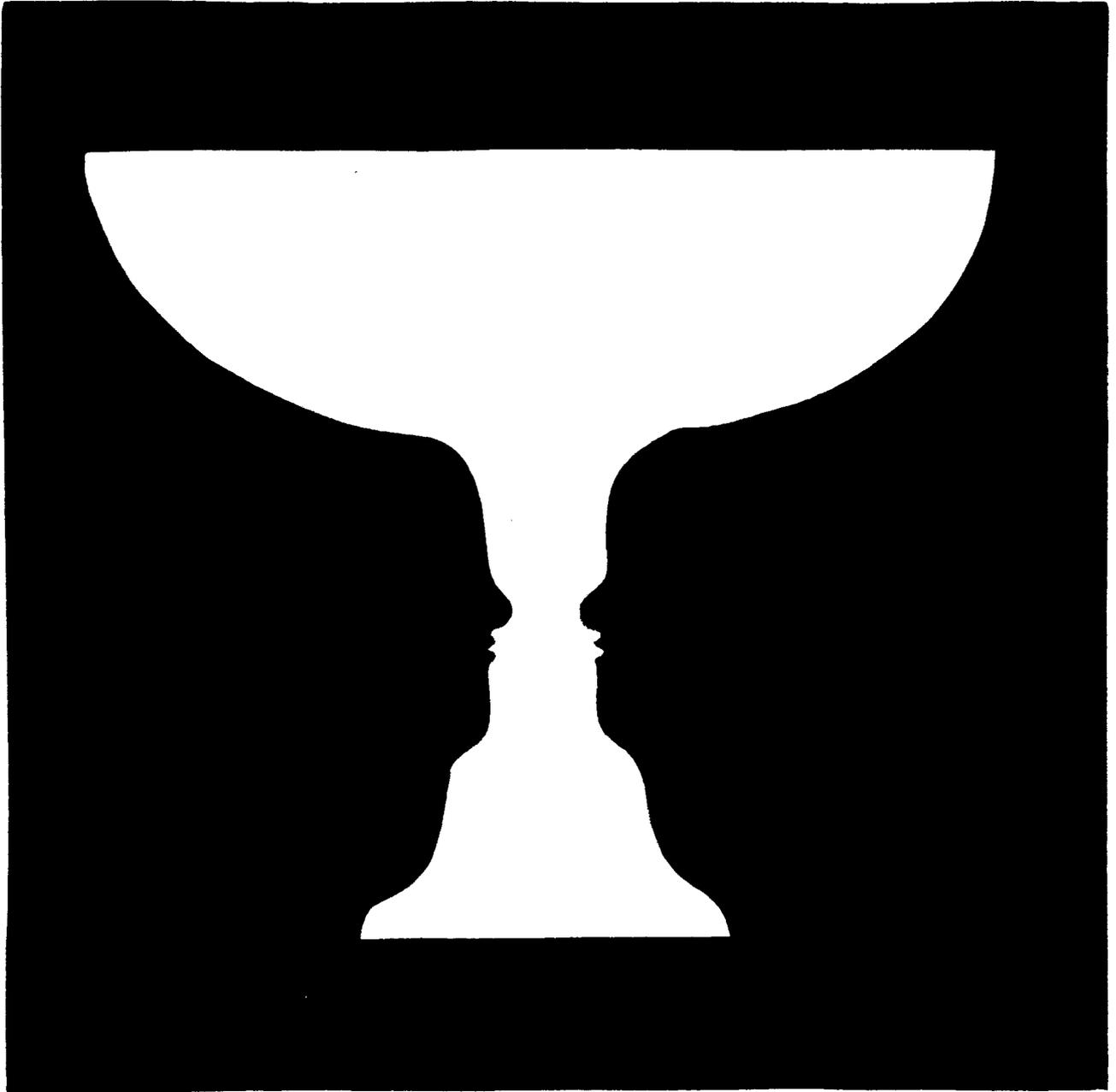
Les séries ne sont bien sûr pas closes: plus nous visionnons de films sur le thème guerre ou sur le thème mariage, plus elles s'enrichissent, s'entrecroisent, donnent naissance à d'autres séries plus subtiles. Pour le mariage, par exemple, l'

importance et la fréquence du domicile conjugal à l'image ou au son d'une part, et le poids moral qu'il exerce dans le récit d'autre part, nous ont fait ouvrir récemment la série domicile conjugal et y inscrire rétrospectivement des lectures passées. De même sont ouvertes et fonctionnent efficacement la série présence et utilisations des lits, la série absence d'enfants etc. La guerre joue autrement, nous y reviendrons en détail, elle utilise surtout des stéréotypes de décors et de comportements.

Nos films ainsi lus, bout à bout, au fil des semaines, ressemblent un peu à une mosaïque ou à un paysage vu d'avion: la perspective, hors des cadres habituels - cadres qui, en caricaturant un peu, font qu'on lit la "japonéité" dans les films japonais, de l'Antonioni dans les films d'Antonioni et du 1950 dans les productions des années 50 - la perspective adoptée, donc, permet de voir des liens là où, en bas (je parle de l'en-bas qui serait vu de l'avion imaginaire de notre méthode), on n'aurait vu que des champs clos, des fragments heurtés. D'en haut, ils se composent, se relient grâce à tel chemin de terre ou telle voie de chemin de fer, et telle ombre souligne un oppidum depuis longtemps disparu.

JEUX D'OPTIQUE

Cette image de vue aérienne serait tout à fait bonne si elle rappelait en même temps que nos lectures survolent en fait un paysage lisible comme le sont certains dessins, qui sont des jeux d'optique⁽²²⁾. Dans le croquis de la page suivante, on peut voir tantôt deux visages de profil se regardant, tantôt une coupe. Le plein de l'une des figures est formé par le vide créé entre les bords de l'autre. C'est une sorte de contact qui détermine les deux lectures possibles, naissant de ce contact et inséparables. Il semble que dans le film, le contact entre la forme filmique et la forme récit se fasse de même; les éléments que nous puisons exclusivement dans le film



et dans le temps du film se prêtent ainsi à deux lectures qui devraient être simultanées, mais que notre propre perception nous oblige à dissocier dans le temps; dans le cas d'une figure d'optique, il n'y a pas antériorité de l'une par rapport à l'autre, mais seulement notre incapacité à les percevoir autrement qu'en deux temps consécutifs et alternatifs.

De même, le film est une chaîne d'éléments dont les uns sont visibles, les autres audibles, les autres naissant du rapport imaginaire que nous entretenons avec les deux premiers, si bien qu'il est à la fois - et indissociablement:

1. pièce d'un ensemble de récits renvoyant à un problème de société de façon plus ou moins normative et qui s'insère dans un ensemble de discours que la société s'adresse à elle-même;
2. pièce d'un ensemble formel qui renvoie à un langage, ou, mieux, à un mode d'expression, le mode d'expression film, comme il y a un mode d'expression théâtre, ou un mode d'expression peinture, mode d'expression qui est à lire en propre, à relier et à comparer avec les autres modes d'expression d'une société.

Dans notre méthode de lecture, nous sommes constamment soumis à cette alternance, c'est-à-dire celle que provoque le jeu entre ces capacités du film, discours, et mode de discours. Qu'est-ce que je fais, qu'est-ce que je vois, est-ce une grammaire de plans qu'il faut dresser, ou bien les récurrences et les variations des récits par rapport au système de pensée qui les produit; il y a du vertige dans cette lecture et ce vertige est lui-même une réponse: il est le signe de la qualité particulière du film où se lisent une façon de pensée et une façon d'exprimer inséparées de leur mode technique d'expression, mode qui l'engendre et est engendré par elles.

Revenons à la métaphore de la vue aérienne, grâce à laquelle nous avons tenté d'exprimer l'unicité de deux questions que nous posons en alternance, discours, mode de discours. Chaque film figure lui-même comme un jeu d'optique et la mosaïque de plusieurs films fonctionne de la même manière.

Mais tout paysage est le résultat d'une géologie, d'un climat et assez souvent d'interventions humaines, chacun en interaction. De même le film, ou un ensemble de films, flotte et appuie sur et dans ce que Braudel⁽²³⁾ perçoit en histoire grâce à la longue durée, sur et dans ce que Foucault appelle les positivités d'une époque⁽²⁴⁾. Ce vaste jeu d'interaction est le champ des productions humaines et figure un espace englobant un système de pensée et d'organisation du monde dans lequel nous faisons et usons nos outils intellectuels et éthiques. Champ à la fois symbolique et normatif, cette architecture porteuse des oeuvres humaines et portée par les oeuvres humaines - dont le film - n'est pas fixe; elle se modifie, digère plus ou moins vite de nouvelles données, de manière visqueuses, insaisissable à l'échelle du temps court; il arrive aussi, Foucault l'a montré pour le tournant XVIII^{ème}-XIX^{ème} siècles, qu'il se modifie comme par une fracture qui n'est perceptible qu'avec du recul. Fractures ou viscosité, les mouvements ne sont ni linéaires, ni orientés, ni cycliques. Quand un modèle d'explication du monde en remplace un autre, les lumières du nouveau modèle font apercevoir des lignes de crête ou des liaisons, des bouleversements de hiérarchie, des rapports de valeur, qu'on ne soupçonnait pas dans les oeuvres qui participaient à la structure de l'ancien modèle.

La création d'un mode d'expression nouveau à la fin du XIX^{ème} siècle est à considérer comme un signe, un symptôme d'un changement dans l'architecture générale; pas forcément précurseur mais peut-être arrière-garde d'un changement amorcé depuis longtemps.

Dans notre perspective de recherche, le discours filmique est marqué par ses deux lisibilités alternées et non dissociables, par son inscription dans un temps donné et un espace non modifiable; le discours filmique se décompose à son tour en d'innombrables oeuvres singulières: les films. Chaque film agit

en quelque sorte comme parasite de ce discours filmique global, lui-même branché sur le champ de la longue durée et des positivités. Parasite, comme on le dit des crépitements qui naissent de la variation de l'état électrique ambiant et qui viennent brouiller les signaux radio-électriques; parasite aussi dans le sens des micro-organismes vivant d'échanges fortement infléchis dans la direction hôte --> parasite, mais dont la présence modifie l'hôte et dont l'apparition signale une faille dans le système de l'hôte.

Hélène PUISEUX

avril 1985

NOTES

1. Cf résumés des séminaires d'Annie COMOLLI, in Annuaire de l'E.P.H.E., Section des Sciences religieuses, T.XC, pp.437-443, T.XCI, pp.493-498, T.XCII, pp.467-475.
2. C. RAMNOUX, "Mythologique du temps présent" in Esprit, Le Mythe aujourd'hui, Avril 1971, n°4, pp.618-631.
3. C. RAMNOUX, op. cit. p.626.
4. H. PUISEUX, Les actualités cinématographiques allemandes, 1918-1933, Inventaire et analyse, 6 tomes dact., 1220 p. 1977. (Thèse de 3e cycle Paris X-EHESS).
5. André BAZIN, Qu'est-ce que le cinéma, Paris, Ed. Cerf, coll.7e art, édition définitive, 1981, p.78.
6. A. BAZIN, op. cit. Les articles réunis - et, pour ce faire, plus ou moins comprimés - qui forment ce recueil montrent la confusion des principes d'André Bazin. A ce sujet, cf. infra l'article de Jean-Michel GEVAUDAN p.
7. Cf La Nature, numéro du 31 août 1895, "Le cinématographe de MM. Auguste et Louis Lumière" p.218, et autres articles de journaux, p.ex. La Poste, 31.12.95, Le Monde Illustré, 25.1.96, Le Magasin Pittoresque, mars 1895, Le Radical, 30.12.95. Cf aussi A.LIEBERT, La photographie en Amérique, Paris, 1864, et quantité d'autres ouvrages contemporains.
8. De Pierre FRANCASTEL, cf notamment, Peinture et société, naissance et destruction d'un espace plastique, Lyon, Audin, 1951. Quant aux principaux articles de P. FRANCASTEL sur le cinéma, ils ont été récemment regroupés et édités sous le titre L'image, la vision et l'imagination de la peinture au cinéma, Denoel-Gonthier, Médiations, n°227, 1983. Rappelons que P. Francastel a participé aux travaux de l'Institut de Filmologie en 1947.

9. Cf notamment, de Michel FOUCAULT, Les mots et les choses, Paris, Gallimard, 1966; L'ordre du discours, Paris, Gallimard, 1971; L'archéologie du savoir, Paris, Gallimard, 1969.
10. On parle ici du moment de la projection, où chaque fois, le plan reste identique à celui enregistré au tournage, alors qu'au théâtre, les mouvements, l'emplacement des personnages, leur façon de dire le texte, est remis en cause à chaque mise en scène nouvelle et fait ressortir des sens annexes ou nouveaux. Le cinéma est fixe comme la photo, comme la peinture, contrairement au théâtre et à la musique ou la danse.
11. Cf résumés des séminaires d'Hélène PUISEUX sur la naissance du cinéma, in Annuaire de l'E.P.H.E., Section des Sciences religieuses, T.LXXXVIII, pp.481-486 et T. LXXXIX, pp.579-582.
12. La Revue Internationale de Filmologie est parue aux Presses Universitaires de France de 1947 à 1955 (N° 1 à 20-24).
13. Cf ci-dessus, note 11.
14. Edgar MORIN, Le cinéma et l'homme imaginaire, Paris, Minuit, 1956, 2e éd. 1982.
15. Cf Maurice CAVEING, in Revue Internationale de Filmologie, P.U.F. n°1 Juillet-août 1947, pp.71-78.
16. Baby Doll, film d'Elia Kazan est un bon exemple de plusieurs structurations : on peut y lire les problèmes des individus en couple, les problèmes d'immigration au U.S.A., l'adaptation économique du Sud etc.(1956)
17. Cf Annuaire de l'E.P.H.E., T.LXXXVIII p.486 sq et T.LXXXIX, p.582 sq.
18. Citons les riches cinémathèques des firmes de production, Gaumont, qui regroupe aussi les archives Eclair; Pathé.
19. Les Archives du Film à Bois d'Arcy sont fermées au public et maigrement ouvertes à des chercheurs très sélectionnés. La Cinémathèque Française ne prête pas aux chercheurs. Seule la Cinémathèque Universitaire (Paris I, directeur Cl. BEYLIE) est d'un abord possible.
20. Parmi les archives accueillantes et non payantes, j'ai plaisir à citer l'Etablissement cinématographique et photographique des Armées (E.C.P.A.), au Fort d'Ivry, dont l'accès est subordonné à l'autorisation du SIRPA (Service d'information et relations publiques des armées).
21. Paris-Texas, Wim Wenders, prod. germano-française, 1984, Palme d'Or du Festival de Cannes 1984.
22. Cf à ce sujet Claude GANDELMANN, "Leonardo et la métastabilité des formes", in Peinture, n°14/15, mai 1979, pp.160-179. Cet article étudie, à partir de l'exemple de Leonard de Vinci, la question des formes à interprétations variables, anamorphoses, trompe-l'oeil etc. et à partir d'elles, présente la traduction de la perception que Léonard de Vinci avait du "moteur du monde". Nombreuses références bibliographiques dans les notes de cet article pp.178 et 179.

23. Les principaux articles de F. BRAUDEL sur le temps de l'histoire sont regroupés dans Ecrits sur l'histoire, Flammarion, 1969.

24. Michel FOUCAULT, Les Mots et les choses, Gallimard, 1966.
