



HAL
open science

L'Énonciation cinématographique – Caractéristiques et méthode(s) d'analyse d'une énonciation artistique audio-visuelle dans les longs métrages de Jean-Pierre Jeunet

Vanessa Loubet-Poette

► **To cite this version:**

Vanessa Loubet-Poette. L'Énonciation cinématographique – Caractéristiques et méthode(s) d'analyse d'une énonciation artistique audio-visuelle dans les longs métrages de Jean-Pierre Jeunet. Linguistique. Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2009. Français. NNT: . tel-00462563

HAL Id: tel-00462563

<https://theses.hal.science/tel-00462563>

Submitted on 10 Mar 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR

**ÉCOLE DOCTORALE SCIENCES SOCIALES ET HUMANITÉS –
ED 481 2SH**

CICADA – Centre Inter-Critique des Arts du Domaine Anglophone (EA 1922)

**L'ÉNONCIATION CINÉMATOGRAPHIQUE –
CARACTÉRISTIQUES ET MÉTHODE(S) D'ANALYSE D'UNE
ÉNONCIATION ARTISTIQUE AUDIO-VISUELLE DANS LES
LONGS MÉTRAGES DE JEAN-PIERRE JEUNET**

TOME I

Thèse pour le Doctorat en Linguistique française

Sous la direction de M. le Professeur **Jean-Gérard LAPACHERIE**

présentée et soutenue publiquement par

Vanessa LOUBET-POËTTE

Membres du jury

M. Antonio ANSÓN, PR, Université de Saragosse (rapporteur)

**Mme Raphaëlle COSTA DE BEAUREGARD, PR, Université de Toulouse Le Mirail
(rapporteur)**

M. Jean-Gérard LAPACHERIE, PR, Université de Pau et des Pays de l'Adour

M. Bertrand ROUGÉ, PR, Université de Pau et des Pays de l'Adour

UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR
ÉCOLE DOCTORALE SCIENCES SOCIALES ET HUMANITÉS –
ED 481 2SH

CICADA – Centre Inter-Critique des Arts du Domaine Anglophone (EA 1922)

L'ÉNONCIATION CINÉMATOGRAPHIQUE –
CARACTÉRISTIQUES ET MÉTHODE(S) D'ANALYSE D'UNE
ÉNONCIATION ARTISTIQUE AUDIO-VISUELLE DANS LES
LONGS MÉTRAGES DE JEAN-PIERRE JEUNET
Delicatessen, La Cité des enfants perdus, Alien Resurrection,
Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain,
Un long dimanche de fiançailles

Thèse pour le Doctorat en Linguistique française

Sous la direction de M. le Professeur **Jean-Gérard LAPACHERIE**

présentée et soutenue publiquement par

Vanessa LOUBET-POËTTE

Membres du jury

M. Antonio ANSÓN, PR, Université de Saragosse (rapporteur)

Mme Raphaëlle COSTA DE BEAUREGARD, PR, Université de Toulouse Le Mirail (rapporteur)

M. Jean-Gérard LAPACHERIE, PR, Université de Pau et des pays de l'Adour

M. Bertrand ROUGÉ, PR, Université de Pau et des Pays de l'Adour

AVANT-PROPOS

Ce mémoire a abouti après six années de recherches, ponctuées de périodes d'activité professionnelle, d'événements personnels, de moments de doutes et d'heures plus confiantes, qui ne sont pas sans justifier le temps passé pour présenter un travail que nous voudrions exhaustif, désir pourtant difficilement conciliable avec l'exigence d'une démarche scientifique et une minutie à l'image de celle du réalisateur dont les œuvres nous ont accompagné. Débutée en 2000 avec un sujet de Maîtrise portant sur « L'Énonciation en littérature : récit et théâtre, corpus Marguerite Duras » et poursuivie durant une année de DEA sur le thème « Théâtre et cinéma : deux énonciations artistiques, corpus Jean-Pierre Jeunet et Jean Cocteau », notre étude de l'énonciation artistique a trouvé dans le domaine cinématographique son support le plus captivant, bien que nous n'ayons à l'origine qu'une simple expérience de spectateur, sans formation technique spécifique. Il a donc fallu exercer notre œil et notre oreille aux subtilités du message filmique, apprentissage plaisant et fastidieux. L'œuvre de Jean-Pierre Jeunet s'est avérée à cet égard d'une telle richesse qu'au fil des visionnages et des analyses s'est dessinée la nécessité d'un propos centré sur son esthétique générale. Grâce à notre formation universitaire, nous avons acquis les outils de l'analyse linguistique, c'est par goût et prédisposition que nous avons choisi la rigueur et le systématisme d'une méthode d'analyse de type structuraliste ; notre jugement de spectateur s'en est trouvé par extension influencé. Dans cette perspective, nous espérons proposer des analyses aussi pertinentes que possibles et une démarche aussi fidèle que possible aux fondements épistémologiques qui ont été les nôtres.

Nous profitons de cet espace liminaire pour indiquer et justifier certaines conventions adoptées dans le but de faciliter la lecture de notre travail. Outre les abréviations traditionnelles, nous avons

jugé opportun de décider de quelques signes spécifiques afin de ne pas surcharger les références en notes de bas de pages, en voici le détail :

(*T.L.F.*) : *Trésor de la langue française*

(comm. DVD) : commentaires du réalisateur pour la version DVD des films

(p. 24) : les numéros de pages apparaissant entre parenthèses à la suite d'extraits du roman de Sébastien Japrisot *Un long dimanche de fiançailles* réfèrent aux pages de l'édition de référence de l'œuvre originelle.

Nous avons choisi d'illustrer notre propos par des reproductions d'images des films, chacune d'entre elles est numérotée ([Ill. 2a]), repérée dans l'œuvre par la mention du titre et du minutage de son apparition (*Delicatessen*, 0.00.22) et intitulée (Ocularisation et focalisation). Ces images sont des captations à partir des versions DVD des films¹.

Un second tome rassemble annexes, index, bibliographie et tables ; il permet notamment la consultation simultanée des transcriptions de séquences et de leurs analyses.

¹ Marc Caro, Jean-Pierre Jeunet, *Coffret intégrale, Delicatessen, La Cité des enfants perdus, Le Bunker de la dernière rafale* [DVD], Paris : Studio Canal, 2007 ; Jean-Pierre Jeunet, *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* [DVD], Paris : TF1 Vidéo, 2003 ; Jean-Pierre Jeunet, *Un long dimanche de fiançailles* [DVD], Paris : Warner Home Vidéo, 2005.

REMERCIEMENTS

Je remercie mon directeur de recherche, Jean-Gérard Lapacherie, pour la constance de son soutien, la pertinence de ses remarques et la qualité de ses relectures. Je tiens à lui exprimer ma reconnaissance pour sa confiance et l'équilibre précieux qu'il a su entretenir toutes ses années entre liberté d'action et rigueur de l'exécution.

Je remercie les lecteurs et les correcteurs qui ont eu le courage d'apprécier un texte parfois très en chantier et l'intelligence d'alimenter ma réflexion par leurs remarques.

Je remercie ma (grande et petite) famille et mes amis, pour leur soutien au fil de ces six années riches en événements mémorables et Jefferson, pour son impatience et sa patience.

J'exprime aussi ma gratitude aux membres du jury et aux rapporteurs pour avoir accepté d'évaluer mon travail.

SOMMAIRE

TOME I

AVANT-PROPOS	4
REMERCIEMENTS	6
SOMMAIRE	7
INTRODUCTION	8
CHAPITRE I – DES MARQUES D’UNE ÉNONCIATION VISUELLE	21
A. LE CADRE	22
I. Le cadre de l’image : l’image dans l’espace, l’image dans l’esprit	22
II. Le cadre de l’œuvre : le générique	104
B. L’ÉCRIT À L’ÉCRAN : LA LETTRE	142
I. Lettre et représentations	144
II. Le texte de la lettre	156
III. La lettre dans la narration : mécanismes énonciatifs et adaptation	178
IV. Une autre forme de communication à distance : la communication téléphonique dans <i>Un long dimanche de fiançailles</i>	201

TOME II

CHAPITRE II – DES MARQUES D’UNE ÉNONCIATION SONORE	218
A. DE DIFFÉRENTS DEGRÉS DE LA PAROLE	219
I. Défaut de parole : enjeux esthétiques et psychologiques	221
II. La parole publique	245
III. Coryphée, polyphonie : une étude comparée de la polyphonie romanesque et cinématographique	267
B. LE BRUISSEMENT DU MONDE	312
I. Pour une classification des bruits	315
II. Pour une ponctuation sonore	355
CONCLUSION	378

TOME III

ANNEXES	387
INDEX	469
BIBLIOGRAPHIE	474
TABLES	480

INTRODUCTION

Énonciation et cinéma, deux inventions du XX^e siècle. C'est en 1970 qu'Émile Benveniste définit le concept d'énonciation dans un article intitulé « L'Appareil formel de l'énonciation », quelques dix ans après un autre texte, « Les Relations de temps dans le verbe français », qui en donnait déjà les prémices¹. La première diffusion « officielle » d'images de cinéma a lieu à l'aube du XX^e siècle, le 28 décembre 1895, quand, grâce à l'invention d'un appareil technique nommé « cinématographe », Louis et Auguste Lumière présentent à Paris le spectacle inédit de la reproduction d'une scène de rue animée face à un public fasciné dans lequel se trouve Georges Méliès, qui décrit l'expérience en ces termes :

un cheval traînant un camion se mettait en marche vers nous suivi d'autres voitures, puis de passants, en un mot, toute l'animation de la rue. À ce spectacle, nous restâmes bouche bée, frappés de stupeur, surpris au-delà de toute expression.²

Si elle peut paraître anecdotique et approximative, cette concordance chronologique est peut-être la manifestation la plus visible d'un rapprochement plus essentiel entre ces deux termes qui font l'objet de notre étude. Ce parallèle ne saurait être un simple effet de style ou une accroche prometteuse à la manière de celle du film de notre corpus *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* où se produit le miracle d'une génération simultanée et incongrue du film,

¹ Émile Benveniste, « L'Appareil formel de l'énonciation » in *Problèmes de linguistique générale, tome II*, Paris : N.R.F. Gallimard, 1974. p. 79-88. « Les Relations de temps dans le verbe français » in *Problèmes de linguistique générale*, Paris : N.R.F. Gallimard, 1966. p. 237-250.

² Georges Méliès, cité par Emmanuelle Toulet, *Cinématographe, invention du siècle*, Paris : Gallimard, 1988. p. 14.

de l'héroïne et d'autres vicissitudes. Car au moins deux similitudes accréditent la comparaison de ces deux inventions : leur avènement et leur essor.

Spectaculaire et miraculeuse, la naissance du cinéma passionne les foules ; à l'évidence plus confidentielle, parce que restreinte au champ de la linguistique, celle de l'énonciation bouleverse néanmoins l'étude de la langue. Pour aussi surprenant et inattendu qu'a été le visionnage des premières images cinématographiques pour le public, il n'a été rendu possible qu'après un long processus d'innovations techniques, avec des tentatives plus ou moins fructueuses en marge de la photographie, même si, au vu du résultat, l'élaboration prend des allures de trouvaille. C'est plus d'un demi-siècle après les travaux de Ferdinand de Saussure¹ qu'Émile Benveniste définit l'énonciation, au terme d'une recherche qui s'étale sur près de quarante ans, avec la publication échelonnée des articles rassemblées dans les deux tomes des *Problèmes de linguistique générale*. C'est en effet sur la relecture des travaux de Saussure que Benveniste appuie les fondements de sa théorie, à savoir l'étude du discours et de la parole (et non plus seulement de la langue), un raisonnement structurel et systématique et la dimension éminemment sociale de la langue, à quoi s'ajoutent la notion de référent et le caractère nécessairement subjectif de tout acte de langage. L'avènement de l'énonciation sonne comme un aboutissement de la théorie de Saussure et un renouveau de la linguistique générale.

Le parallèle se dessine encore plus nettement au regard de l'essor de ces deux inventions. Nul besoin de discourir sur celui du cinéma, si ce n'est pour souligner que quelques dizaines d'années ont suffi à faire oublier la technique et l'appareillage derrière la production artistique. À la suite de Benveniste, un vaste périmètre de recherche s'ouvre aux linguistes et plusieurs courants de pensée émergent avec cette nouvelle approche de la langue qu'il convient de préciser. Définie comme la « mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation » ou comme « l'acte même de produire un énoncé et non le texte de l'énoncé »², l'énonciation recouvre à la fois l'activité psychophysique de l'émission de l'énoncé et l'événement historique particulier et non reproductible de l'apparition de cet énoncé. Parmi les applications les plus fructueuses de cette théorie, citons la philosophie analytique de tradition anglo-saxonne qui systématise la pragmatique, à partir des thèses de John Langshaw Austin contemporaines de celles de Benveniste³. Par l'observation des « actes

¹ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris : [1^{ère} éd. 1916] Payot, 1995.

² Émile Benveniste, *op. cit.* p. 80.

³ John Langshaw Austin, *Quand dire c'est faire*, Paris [1^{ère} éd. 1962] : Seuil, 1970.

de langage », il est permis de rendre compte de tout ce que le langage signifie au-delà de la production verbale et de ce qui se joue dans le rapport entre le locuteur et l'interlocuteur ; à cet égard, les ouvrages d'Oswald Ducrot sont d'une importance non négligeable¹. Le structuralisme linguistique tire avantage de l'étude de l'énonciation par la mise en place d'un système d'observation efficace pour repérer les manifestations de l'acte énonciatif au sein de l'énoncé avec un nombre assez limité d'unités concernées et de règles régissant leur interaction². En 1980, Catherine Kerbrat-Orecchioni soumet à sa lecture critique ces travaux antérieurs et propose dans son ouvrage *L'Énonciation, De la subjectivité dans le langage*³ l'étude de l'énonciation à notre avis la plus aboutie à ce jour, mettant en avant la nature subjective de tout acte de langage, quel que soit le média qu'il emprunte. En ouvrant le champ d'investigation à d'autres disciplines que la pratique langagière, les méthodes d'analyse de la pragmatique décrivent de nombreux phénomènes plus qu'ils n'entretiennent le propos théorique ; la démarche est celle d'un chercheur face à des actes et des faits de langue. Les travaux postérieurs ont été tentés par une ouverture disciplinaire à laquelle notre propos n'a pas non plus échappé. Cette perméabilité de la linguistique de l'énonciation avec la sociologie, la psychologie ou la psychanalyse (et généralement toutes les sciences qui réfléchissent sur les comportements humains) explique très certainement son succès, même si elle peut s'avérer périlleuse lorsqu'il en résulte une catégorisation excessive qui veut épuiser la question de l'énonciation par des moyens trop éloignés de la linguistique⁴. À côté des occurrences du discours quotidien, avec par exemple l'analyse conversationnelle qui suscite un réel intérêt⁵, le concept d'énonciation sert aussi l'étude des productions langagières artistiques. Ce sont précisément celles-ci qui nous intéressent et qui soulèvent les interrogations les plus heureuses quant à leur nature et à leurs circonstances d'apparition.

Production événementielle d'un discours, l'énonciation fait face à plusieurs limites et incohérences quand elle est appliquée à l'exercice littéraire. Parce qu'il résulte d'un travail de construction et de composition préalables, le discours littéraire n'est pas observable dans l'unicité de son émission, dans la singularité des circonstances de l'énonciation qui l'ont

¹ Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris : Hermann, 1972 ; *Le Dire et le dit*, Paris : Éditions de Minuit, 1984.

² Cf. Simone Lecointre et Jean Le Gaillot, « Le Je(u) de l'énonciation », Michel Arrivé *et al.*, *Langages : Sémiotiques Textuelles*, n°31, Paris : Didier, Larousse, septembre 1973. p. 64-79.

³ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation, De la subjectivité dans le langage*, Paris : Armand Colin, 1980.

⁴ Cf. Erving Goffman, *Façons de parler*, Paris : Éditions de Minuit, 1987 ; Christian Baygon, Xavier Mignot, *La Communication*, Paris : Nathan, 1991.

⁵ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La Conversation*, Paris : Seuil, 1996.

abrité¹. L'énoncé littéraire élabore lui-même sa propre scène d'énonciation ou, selon la formule de Dominique Maingueneau, sa « pseudo-énonciation »², en tant qu'elle est fictionnelle, qu'elle ne préexiste pas à l'énoncé, qu'elle en utilise les indices nécessaires (les coordonnées spatio-temporelles et actanciennes) mais qu'elle n'est pas authentique. De manière semblable, pour rendre compte de la singularité de la production discursive théâtrale, Catherine Kerbrat-Orecchioni emploie l'expression « trope communicationnel »³ pour qualifier le processus de communication du genre théâtral, qui est une forme détournée de la communication habituelle. L'énonciation littéraire s'érige en véritable jeu, au sens mécanique et ludique du terme (pour désigner le décalage entre deux éléments et l'ensemble des règles nécessaires à la pratique d'une activité). En marge de l'énonciation spontanée, elle se prête néanmoins à une analyse linguistique à partir de la grille du système traditionnel des déictiques, utile pour la critique narratologique de Gérard Genette⁴ ou efficace pour l'élaboration des stratégies actanciennes à la suite d'Algirdas-Julien Greimas⁵.

Les liens entre la linguistique énonciative et la production littéraire sont légitimes et féconds face à un questionnement commun sur les problèmes de mise en mots et en actes de la pensée, l'instauration d'une situation de communication ou l'apparition de la figure de l'énonciateur et son rapport à l'énoncé. La littérature est ce laboratoire d'expérience idéal dans lequel l'analyse pratique de l'énonciation rencontre l'expression langagière la plus artistique qui soit, c'est-à-dire peut-être la plus élaborée, la plus maîtrisée et la plus abstraite, et par là, la plus apte à servir une connaissance objective et théorique pour qui considère l'art comme une sublimation du réel.

Le cinéma est un art narratif au même titre que la littérature romanesque avec laquelle il entretient des relations parfois insidieuses parfois respectueuses pour leur aptitude commune à produire un récit. De cette filiation substantielle découle une ascendance théorique de l'analyse par la transposition des concepts narratologiques dans l'« analyse filmique »⁶.

¹ Les circonstances réelles de production de l'énoncé relatives à l'écrivain considéré comme énonciateur intéressent plus la recherche génétique que l'analyse linguistique.

² Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris : Dunod, 1993. p. 38.

³ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Implicite*, Paris: Armand Colin, 1986. p. 133-137.

⁴ Gérard Genette, *Figures III*, Paris : Seuil, 1972 ; *Nouveau discours du récit*, Paris : Seuil, 1983.

⁵ Algirdas-Julien Greimas, *Sémantique structurale*, Paris : [1^{ère} éd. 1966] Presses Universitaires de France, 2002.

⁶ Cf. Jacques Aumont, Michel Marie, *L'Analyse des films*, Paris : [1^{ère} éd. 1988] Nathan, 1999 ; André Gardies, *Le Récit filmique*, Paris : Hachette, 1993 ; François Vanoye, *Cinéma et récit I, Récit écrit / Récit filmique*, Paris :

Mais parce qu'il est une monstration autant qu'une narration et parce qu'il est fait d'une matière non strictement verbale mais composée de mots, d'images et de sons, le film ne peut se satisfaire de cette seule approche diégétique pour rendre compte du mécanisme énonciatif complexe qu'il met en place. Parce qu'il est aussi hétérogène que la réalité, il dispose des mêmes moyens linguistiques et extralinguistiques pour engendrer le discours, mais parce qu'il est une imitation et un intermédiaire artistique, il crée ses propres conditions d'énonciation et est en soi déjà un acte et une dynamique par rapport à cet état dormant que suggère la « mise en fonctionnement » de l'énonciation. De cette recherche de l'acte à l'origine du message peut naître l'opportunité de lever le voile sur le geste derrière l'effet, sur l'intention derrière l'événement pour le plus mécanique et le plus technique de tous les arts, le plus à même à noyer l'expression d'une subjectivité dans le flot ininterrompu du message et dans la somme presque insondable des consciences exerçant une responsabilité sur ce message. L'étymon latin « *enuntiare* » n'a-t-il pas pour acception possible « dévoiler, découvrir, révéler »¹?

Toutefois, en dépit de cette étymologie qui laisse espérer qu'une telle entreprise révèle les arcanes de la création artistique, il n'y a pas à succomber à de telles sirènes puisque, comme le dit Christian Metz :

à force de concevoir l'énonciation comme une mise à nu de l'énoncé, accusatrice, découvreuse de honteux secrets, on aurait presque oublié que cet énoncé est cela même qu'elle produit, et que sa fonction n'est pas de révéler, mais de fabriquer.²

Le système établi par Émile Benveniste et les applications nombreuses en conséquence ont pris pour objet l'énoncé dans le but d'y repérer les traces de l'acte d'émission et d'y rencontrer les signes d'une subjectivité, la survivance de l'individu dans son message. C'est là un aspect essentiel de la linguistique énonciative, mettre en évidence, et dévoiler, ce qui se joue surtout du côté de la production de l'acte énonciatif. Mais face au caractère factice et pluriel de cet acte dans l'art cinématographique, il serait judicieux de détourner le regard pour apprécier la fabrication de l'énoncé depuis la sphère du récepteur, du côté du spectateur. Le film, œuvre latente, n'existe réellement que par sa diffusion, c'est-à-dire sa rencontre avec autrui, avec l'œil et l'oreille du spectateur, réceptacles en même temps

Nathan, 1989 ; André Gaudreault, François Jost, *Cinéma et récit II, Le récit filmique*, Paris : Nathan, 1990 ; François Jost, *L'Œil-caméra, Entre film et roman*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1987.

¹ Félix Gaffiot, *Dictionnaire latin-français*, Paris : Hachette, 1967.

² Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire, Psychanalyse et cinéma*, Paris : Union générale d'édition, 1997. p. 43.

que filtres « matérialisants » par lesquels la matière du film passe de l'état insaisissable de flux d'informations chimiques, électriques ou numériques à celui concret de continuité narrative presque aussi dense que le réel. C'est cette position de spectateur que nous avons voulu occuper (et peut-être aussi réhabiliter) dans cette étude bien qu'il semble impossible de ne considérer que ce pôle réceptif. Si les marques de l'énonciation ne préexistent pas au discours filmique comme il en est pour le discours verbal et si la résurgence d'une conscience subjective au sein du message est mise en doute, alors il nous faut naviguer sans cesse entre l'une et l'autre des deux conceptions de l'énonciation esquissées derrière ce double constat, entre une énonciation déictique et une énonciation subjective. Ces deux directions potentielles nourrissent notre propos dans des proportions variables et cette partie préliminaire est l'occasion de préciser dans quelles mesures.

Malgré l'absence évidente de marques déictiques prérequisées et l'irréversible impossibilité d'assimiler le cinéma au langage, une approche déictique et pragmatique du fait énonciatif est productive à plusieurs égards. En questionnant le rapport entre les unités du langage et les unités du film qui pourraient fonctionner de manière semblable, elle oblige à réfléchir aux spécificités du « signe » cinématographique. Entre l'image et le son, il n'existe de similitude qu'à les considérer comme deux états, comme deux expressions possibles du signe cinématographique. Face au constat de leur impossible compatibilité (autre que synchronique), les outils d'analyse et les références théoriques diffèrent, ce qui justifie notre choix de présenter leur étude dans deux chapitres séparés, « Chapitre I - Des marques d'une énonciation visuelle » et « Chapitre II - Des marques d'une énonciation sonore ». Si le second intitulé ne va pas à l'encontre du champ d'application verbal (et oral) de l'énonciation en linguistique, le premier suppose qu'à l'identique l'énonciation puisse être exercée visuellement, c'est-à-dire qu'un dispositif de communication soit mis en place par le biais de l'image. Mais la frontière entre ces deux qualités du signe cinématographique et celle symboliquement marquée par la scission de nos deux parties n'est pas si hermétique qu'il y paraît, pour deux raisons principales : la nature audio-visuelle de l'objet d'étude d'une part et d'autre part, la volonté qui a été la nôtre d'examiner ces signes comme des unités signifiantes et comme les éléments intégrants d'un système. S'il y a là une tentation structuraliste, elle est motivée par la première raison invoquée, à savoir l'hétérogénéité de la matière filmique toujours agrégée par le montage ou le mixage dans le message final. La valeur déictique des signes invite également à réfléchir sur la construction d'un monde environnant et sur la mise

en place des trois coordonnées nécessaires à l'actualisation d'un message, le temps, l'espace et la personne, soit deux questions qui, transposées au film et à sa matière non strictement linguistique, sont d'un intérêt crucial pour comprendre le fonctionnement énonciatif mais aussi les mécanismes de représentation et de référence que le film utilise. Enfin, outre ces distinctions essentielles, cette interprétation déictique de l'énonciation établit un parallèle entre le film et la parole, et en particulier l'expression artistique du texte littéraire, et profite à cet effet des outils d'analyse déjà éprouvés par la linguistique et la narratologie pour dresser des ponts praticables entre le message filmique et le texte narratif et apprécier certaines modalités d'adaptation.

Par l'actualisation de son énonciation, tout énoncé s'abstrait de la sphère de l'objectivité, l'état virtuel de la langue est concrétisé par la responsabilité d'une instance émettrice qui imprègne son discours de son individualité. Les traits de sens axiologiques de certaines unités de la langue ou la construction des plans d'énonciation sont les indices les plus manifestes de cette possibilité pour le message de véhiculer l'attitude morale de son énonciateur. À un premier degré, la parole est marquée parce qu'elle est une utilisation individuelle ; à un second degré, artistique, elle est marquée stylistiquement parce qu'elle résulte d'un engagement esthétisant, expressif et intentionnel. L'acte énonciatif est un acte volontaire, reflet d'un état psychique et d'une aspiration esthétique. Ou, pour reprendre la formule concise de Christian Metz, elle-même inspirée d'un constat de François Vanoye :

L'énonciation est une opération, le style une manière d'être.¹

L'efficacité de cette formule réside dans son mouvement dichotomique et dans le fait qu'elle pose comme parallèles, comparées ou opposées, les notions d'énonciation et de style. Pourtant, il apparaît plus pertinent de les considérer dans un rapport d'inclusion et d'exclusion perpétuelles, qui plus est lorsqu'il s'agit de les appliquer au film, dans lequel, en l'absence de marques préétablies et *a priori* repérables, tout élément est susceptible d'être l'enjeu d'un marquage énonciatif, subjectif et stylistique. Les indices de cette subjectivité pragmatique ou artistique sont à chercher dans tous les « replis » du film, dans tous les rapports altérés, décalés ou suspects entre les signes (dans les rapports de l'image à l'image, de l'image au son et du son au son). Loin de l'ambition d'épuiser la prolifération de ces lieux de recherche, à la

¹ Christian Metz, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1991. p. 159.

manière de deux études majeures qui ont largement inspiré ce travail¹, notre propos en examine cinq en détails : le cadre, le générique, l'écrit, la parole et le bruit. Ils sont apparus, au visionnage des films du corpus, comme des éléments susceptibles de mettre à l'épreuve (et donc de révéler) l'acte énonciatif mais aussi comme des supports privilégiés à l'expression d'un style reconnaissable d'un film à l'autre et par là des éléments constitutifs de l'esthétique de Jean-Pierre Jeunet.

A l'issue de ce parcours entre une approche déictique et diégétique et une approche stylistique, il se dessine une autre direction possible, peut-être médiane, dans laquelle l'acte énonciatif est non plus envisagé par ses manifestations ou pour ses causes efficientes mais pour sa finalité. Et si le dessein de l'énonciation n'est autre que la fabrication même de l'énoncé, alors les éléments repérés et analysés ont cette capacité d'être des unités signifiantes métadiscursives et de fonder une énonciation *a posteriori* par laquelle l'énoncé lui-même devient le premier indice de cette énonciation. Pour Christian Metz, parce que « le cinéma n'a pas une liste fixe de signes énonciatifs mais [qu'il] pratique l'emploi de n'importe quel signe, signe qui peut-être prélevé sur la diégèse et lui faire aussitôt retour »², son énonciation est « impersonnelle », non consubstantielle à une expression subjective et exclue de toute interprétation anthropocentrée. L'acte d'énonciation est considéré hors de la sphère de création, inhérent au seul énoncé. Mais en référence à la théorie initiale de Benveniste, il est important de soutenir l'acte ontologique face à l'acte sémiologique, même pour justifier d'une énonciation autotélique. Dans cette mesure, l'expérience spectatorielle apparaît comme essentielle pour sortir de l'abstraction et donner au dispositif énonciatif une dimension herméneutique qui ne nous semble pas contradictoire compte tenu de la nature artistique du message.

Avant de mettre en pratique ces observations théoriques, il convient de justifier le choix de notre corpus d'étude composés des cinq longs métrages de Jean-Pierre Jeunet, *Delicatessen*, *La Cité des enfants perdus*, *Alien Resurrection*, *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* et *Un long dimanche de fiançailles*. Pour ce réalisateur qui revendique une très forte implication à tous les niveaux et dans tous les domaines de la création cinématographique (à défaut d'être individuelle, elle est collective, et pour le moins « personnelle » avec la

¹ Christian Metz, *op. cit.* ; Jean Châteauvert, *Des Mots à l'image, La Voix over au cinéma*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1996.

² Christian Metz, *op. cit.* p. 21.

permanence de ses équipes techniques)¹ et la stylisation absolue de tous les éléments filmiques, nul doute que l'acte de « cinématographier » (qu'on nous autorise ce néologisme, le seul à exprimer un acte de représentation audio-visuel) soit de première importance. Né en 1953, Jean-Pierre Jeunet vient à la réalisation et au cinéma en autodidacte, en éprouvant par goût et par curiosité les techniques de l'animation. Enfant, il fabrique des décors dans lesquels il met en scène des marionnettes et invente des scénarios originaux ; jeune adulte, il achète sa première caméra et apprend les rudiments de l'animation dans les studios Cinémathèque. Dans les années 1970, sa rencontre avec Marc Caro, alors dessinateur, marque le début d'une collaboration fructueuse pour trois courts-métrages, *L'Évasion* en 1978 (film d'animation avec des marionnettes qui a pour sujet le désir d'évasion d'un prisonnier), *Le Manège* en 1979 (film d'animation avec des marionnettes dans lequel des enfants jouant sur un manège sont finalement contraints d'actionner la manivelle pour perpétuer la révolution du manège) et *Le Bunker de la dernière rafale* en 1981 (film en noir et blanc dont l'action est confinée dans un bunker dans lequel militaires et scientifiques subissent les tourments de l'enfermement jusqu'à basculer dans la folie meurtrière). Ces premières œuvres rencontrent la reconnaissance de la profession (*Le Manège* remporte le César du meilleur court-métrage de fiction) et l'adhésion d'un public initié (*Le Bunker de la dernière rafale* devient une sorte d'emblème d'une esthétique « destroy et néo-punk » selon l'expression de Jean-Pierre Jeunet²). Pendant la décennie suivante, Jean-Pierre Jeunet travaille seul à deux autres courts-métrages : *Pas de repos pour Billy Brakko* en 1984 (collage d'images variées montées et commentées par une voix *off*, adapté d'une bande-dessinée de Marc Caro) et *Foutaises* en 1989 (film en noir et blanc sur le thème du « j'aime, je n'aime pas » qui énumère les plaisirs et déplaisirs d'un personnage unique joué par Dominique Pinon en associant vues réelles et images d'archives) et réalise par ailleurs plusieurs clips vidéo et publicités. Il semble que cette expérience de films à durée limitée ait été profitable par la suite tant pour la discipline qu'impose le respect d'un cahier des charges précis que pour le souci de l'intensité et l'efficacité de chaque plan. Dans ces premières créations cinématographiques, on repère certaines thématiques récurrentes qui émailleront les longs métrages à venir, comme le confinement physique et mental ou les comportements obsessionnels. Transparaissent

¹ Il est proposé en annexe des listes récapitulatives pour chacun des cinq films analysés, Cf. « Annexe n°1, Fiches techniques des films du corpus », p. 388-392.

² Gilles Ciment, Philippe Rouyer, Paul Louis Thirard, « Entretien avec Jean-Pierre Jeunet, Bicéphale ou presque », *Positif*, juin 1991, n°364. p. 43.

également les principales caractéristiques visuelles d'un style personnel, comme le collage, l'utilisation d'images d'archives, les incrustations, le goût des mécanismes ou la mise en abyme de l'acte de filmer. La présence de Marc Caro aux côtés de Jean-Pierre Jeunet n'est pas la seule marque d'une fidélité au travail en équipe, déjà, le réalisateur s'entoure de nombreux techniciens et collaborateurs qui participeront aux films suivants. En 1991, *Delicatessen* est le premier long métrage du duo Marc Caro et Jean-Pierre Jeunet, succès public (national et international) et critique (récompensé par quatre Césars). *La Cité des enfants perdus* (1995) est accueilli de façon plus mesurée, loué pour ses qualités plastiques et ses innovations techniques, blâmé pour ses faiblesses narratives, encensé outre-Atlantique, vivement critiqué en France. En 1997, Jean-Pierre Jeunet accepte de réaliser un film de commande, le quatrième film de la série des *Alien* ; *Alien Resurrection* est pour lui l'occasion d'expérimenter la machinerie hollywoodienne et ses moyens techniques presque illimités et d'apposer son style sur un projet non personnel. Le film suivant, *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, sorti en 2001, est un immense succès populaire et critique (plus de 9 millions d'entrées en France, quatre Césars et cinq nominations aux Oscars) mais qui fait l'objet de vives critiques (quant au manichéisme et à la naïveté de l'histoire et des personnages) et même d'une polémique (quant à l'idéalisation de la France représentée ou à la morale jugée bien-pensante)¹. Le triomphe du film affermit encore la notoriété internationale de Jean-Pierre Jeunet qui réalise en 2004 l'adaptation d'un roman de Sébastien Japrisot, *Un long dimanche de fiançailles*. Ce projet ambitieux et coûteux, notamment pour la reconstitution des scènes de guerre, reçoit des financements de studios américains et français ; ce statut de coproduction internationale fait l'objet d'une controverse juridique quant à la nationalité du film, son affiliation à des réseaux de subventions ou sa participation à des festivals. Comme pour le film précédent, le succès en salle et l'accueil critique plutôt favorable sont assortis d'un débat qui dépasse la seule création cinématographique. Avant la sortie de son dernier long métrage en date prévu pour l'automne 2009, *Micmac à tire-larigot*, Jean-Pierre Jeunet participe activement à la rediffusion et à la réédition en DVD de l'émission de cinéma *Cinéma, cinémas* ; diffusé de 1982 à 1991, ce programme télévisuel mêle des séquences de films à des interviews intimistes de réalisateurs. Preuve de l'attrait de Jean-Pierre Jeunet pour les « secrets de fabrication », cette production

¹ De très nombreux articles ont décrit (ou entretenu ?) le « phénomène Amélie Poulain », d'un point de vue sociologique ou politique, dépassant le domaine cinématographique pour toucher à des questions plus larges et servir des interprétations diverses, parfois extrêmes (citons le plus virulent d'entre eux, « Amélie pas jolie » par Serge Kaganski, *Libération*, 31 mai 2001, dans lequel le film est qualifié de « ultra formaliste, factice, ennuyeux, sentimentalo-passéiste, déconnecté de la réalité, populiste, démagogique et réactionnaire »).

est à la fois la volonté d'un cinéphile collectionneur et un écho de l'intérêt qu'il porte à l'explication des œuvres, exercice auquel il se prête volontiers, dans les versions commentées des éditions DVD de tous ses films. Ajoutons à cette liste le projet *Life of Pi* (film adapté du roman de Yann Martel *L'Histoire de Pi*, qui narre la survie d'un orphelin sur un bateau en compagnie d'animaux de zoo dont un tigre du Bengale), collaboration avec les studios américains de la Twentieth Century-Fox, qui est avortée en 2008 pour des raisons d'excès budgétaires et la réalisation d'une publicité « grand format » pour le parfum Chanel n°5 en 2009.

Il n'existe que peu d'études relatives à cette production cinématographique régulière et peu intense au regard de celles d'autres réalisateurs contemporains (ce sont au total cinq longs métrages réalisés en treize ans). Si les revues critiques et les différents événements autour du septième art rendent compte régulièrement de l'activité et des idées d'un réalisateur concerné par l'aspect technique du cinéma et l'évolution de son propre travail, la filmographie de Jean-Pierre Jeunet n'est que peu citée dans les recherches théoriques, qui plus est universitaires, souffrant certainement de l'image de son succès populaire. On doit la seule étude exhaustive à lui être spécifiquement consacrée à Elizabeth Ezra, qui publie ses recherches en langue anglaise, dans une collection dédiée aux « Contemporary film directors »¹. Cet ouvrage analyse les films surtout d'un point de vue thématique, avec la mise en évidence des similitudes d'une œuvre à l'autre et des interprétations qui dépassent le champ cinématographique pour envisager les circonstances sociales, culturelles, économiques et politiques de la création dans une large perspective historique. La thèse centrale repose sur la corrélation des principales thématiques de l'œuvre (les corps mutilés, la figure de l'orphelin et l'omniprésence du passé) et d'une vision traumatique de l'Histoire. Pour chacun des cinq longs métrages, l'interprétation met en exergue les idées de la blessure et du souvenir, comme le reflètent les titres des chapitres, ici relevés : « Cutting of the Past : Historical Trauma in *Delicatessen* », « "It's Hard to Be Original" : *La Cité des enfants perdus* », « Uncanny Ressemblances : *Alien Resurrection* », « The Death of an Icon : *Amélie* », « Screen Memories : *Un long dimanche de fiançailles* »². L'auteur prend l'image de la « prothèse »

¹ Elizabeth Ezra, *Jean-Pierre Jeunet*, Champaign : University of Illinois Press, 2008.

² « Cutting of the Past : Historical Trauma in *Delicatessen* », p. 24-45 [Amputer le passé : Le traumatisme de l'Histoire dans *Delicatessen*], « "It's Hard to Be Original" : *La Cité des enfants perdus* », p. 45-65 [« C'est difficile d'être original » : *La Cité des enfants perdus*], « Uncanny Ressemblances : *Alien Resurrection* », p. 66-85 [Ressemblances troublantes : *Alien Resurrection*], « The Death of an Icon : *Amélie* », p. 85-109 [La

comme fil conducteur de son propos (« Prosthetic Visions » est le premier sous-titre de l'ouvrage) et développe une analyse subtile et précieuse, même si elle nous paraît parfois risquer quelques transitions spécieuses entre le passé historique et la contemporanéité des œuvres. En outre, les questions d'esthétique sont négligées, refusant par là la piste sémiologique qui précisément nous intéresse. Cette étude est emblématique de l'intérêt porté par les chercheurs anglo-saxons au cinéma français contemporain et en particulier aux œuvres de trois réalisateurs dans les années 80. Jean-Jacques Beineix (*Diva*, 1981 ; *37°2 le matin*, 1986), Luc Besson (*Subway*, 1985 ; *Le Grand bleu*, 1988 ; *Nikita*, 1990) et Leos Carax (*Mauvais sang*, 1986 ; *Les Amants du Pont-Neuf*, 1991) sont désignés comme les représentants d'une esthétique cinématographique moderne, qui cultive des caractéristiques et des thèmes semblables, à défaut de répondre à une dénomination unanime. « Esthétique publicitaire » pour Marie-Thérèse Journot¹, « néobaroque » pour Raphaël Bassan², « cinéma du look » pour les théoriciens anglo-saxons³, ces expressions réunissent sous une même étiquette des films ayant rencontré d'une part un large succès auprès du public (devenus cultes pour certains) et ayant essuyé d'autre part de très vives objections de la critique. Bien qu'ils ne se réclament pas d'une même « école » ou d'un même mouvement, les trois cinéastes ont pour points communs principaux un souci constant du style, une ambition esthétique assumée et un intérêt sans complexe porté aux codes populaires, à la télévision, à la bande-dessinée ou à la publicité. Dans des films à budget élevé, ils tracent les parcours de personnages en marge de la société et de l'Histoire, qui se forment une mémoire personnelle et générationnelle virtuelle et audio-visuelle, au moyen de toutes les technologies d'enregistrement démocratisées à la fin du XX^e siècle. Malgré une reconnaissance des performances techniques et de l'usage artistique de tous les éléments filmiques (plusieurs films cités sont récompensés par des Césars pour la musique, le son ou la photographie), la scission est consommée entre ces réalisateurs et la critique qui rejette unanimement la profusion d'effets, le lissage artificiel ou l'esthétique « tape-à-l'œil » de ces films qui courtisent le populaire et assortissent dangereusement le cinéma à la publicité ou au clip vidéo. Pas plus que ces trois réalisateurs,

mort d'une icône : Amélie], « Screen Memories : *Un long dimanche de fiançailles* », p. 109-130 [Les souvenirs de l'écran] (trad. par nos soins).

¹ Marie-Thérèse Journot, « L'Esthétique publicitaire » dans *le cinéma français des années 80, la modernité en crise* : Beineix, Besson, Carax, Paris : Éditions L'Harmattan, 2005.

² Raphaël Bassan, « Beineix, Besson, Carax : trois néobaroques français », *La Revue du cinéma*, mai 1989, n°449. p. 45-50.

³ Guy Austin, *The Cinema du Look and the Fantasy Films, Contemporary French Films : An Introduction*, Manchester : Manchester University Press, 1996. Sue Harris, « The Cinéma du Look » in *European Cinema*, sous la dir. d'Elizabeth Ezra, Oxford : Oxford University Press, 2004. p. 219-232.

Jean-Pierre Jeunet ne s'arrogue une appartenance à ce courant auquel il est pourtant affilié dans la plupart des études citées par la coïncidence des dates et l'affirmation d'exigences stylistiques analogues.

L'expression « cinéma du look », largement employée dans la critique anglo-saxonne mais curieusement absente du lexique français, mérite d'être expliquée. Issu d'un emprunt à l'anglais, le terme « look » désigne en français l'aspect extérieur d'une personne, et en particulier la silhouette que lui dessine sa tenue vestimentaire. Chargée d'une légère connotation négative relative à la futilité qu'elle évoque, cette acception n'est pas la première, même si ce sème relatif à l'apparence et au paraître est attesté dans l'anglais d'origine, tant sous une forme nominale que sous une forme verbale. Le sens immédiat de « *to look* » en anglais est celui de « regarder », sens évacué par l'emploi francophone dans l'expression « cinéma du look ». Mais la polysémie et les opportunités offertes par le rapprochement de ce terme avec le cinéma dont l'essence est visuelle engagent la réflexion dans deux directions antagonistes. « Cinéma du look » pour un cinéma privilégiant le style et l'apparence, identifiable au premier coup d'œil et art du simulacre, tel celui symbolisé par la métaphore prothétique. Ou « cinéma du look », expression presque oxymorique qui associe « montrer » et « regarder », pour un cinéma spéculaire et cyclique, tel celui de Jean-Pierre Jeunet. Aux confins de ces deux conceptions, dans la lumière blanche du projecteur ou dans l'œil du spectateur, le film ondoie et expose sa surface et sa densité, le trouble et le reflet, entre l'accidentel et l'intentionnel, entre la performance et la compétence, fluctuation qu'une étude de l'énonciation est propice à cristalliser.

CHAPITRE 1

DES MARQUES D'UNE ÉNONCIATION VISUELLE

A. LE CADRE

I. LE CADRE DE L'IMAGE : L'IMAGE DANS L'ESPACE, L'IMAGE DANS L'ESPRIT

Le cadre est l'une des solutions matérielles apportées en réponse au besoin quasi-universel de délimitation de l'espace figuré.¹

Dans le langage verbal, c'est au moyen de marques linguistiques, telles que les déictiques, que l'énonciateur signale le contexte spatio-temporel de son message, et également sa position par rapport à celui-ci. Mais une image filmique, par son statut d'« icône », s'impose d'elle-même, comme particulière et singulière, sans pour autant suggérer la source énonciative qui l'engendre. Les définitions proposées par Charles S. Peirce aident à comprendre cet état particulier du signe-image, citons-les.

247. Un *Icone* est un signe qui fait référence à l'Objet qu'il dénote simplement en vertu de ses caractères propres, lesquels il possède, qu'un tel Objet existe réellement ou non. (...) N'importe quoi, que ce soit une qualité, un existant individuel, ou une loi, est un icône de n'importe quoi, dans la mesure où il ressemble à cette chose et en est utilisé comme le signe.

248. Un *Indice* est un signe qui fait référence à l'Objet qu'il dénote en vertu du fait qu'il est réellement affecté par cet Objet. (...) Dans la mesure où l'Indice est affecté par

¹ Jean-Philippe Breuille, *Dictionnaire des termes techniques, L'Atelier du peintre et l'art de la peinture*, Paris : Larousse, 1990. p. 50.

l'Objet, il a nécessairement certaines qualités en commun avec cet Objet, et c'est sous ce rapport qu'il réfère à l'Objet. Il implique, par conséquent, une certaine relation iconique à l'Objet, mais un icône d'un genre particulier; et ce n'est pas la simple ressemblance à son Objet, même sous ces rapports, qui en font un signe mais les modifications réelles qu'il subit de la part de l'Objet.

249. Un *Symbole* est un signe qui se réfère à l'Objet qu'il dénote en vertu d'une loi, habituellement une association générale d'idées, qui provoque le fait que le Symbole est interprété comme référant à l'Objet.¹

L'image filmique figure ce qu'elle désigne, l'identification entre la représentation et l'objet est immédiate. Paradoxalement, l'image seule est offerte directement au regard, elle se présente d'elle-même, mais elle est dans l'incapacité de s'articuler et de désigner une posture d'énonciation. Pour reprendre ici l'exemple développé par François Jost, l'image d'une maison signale « Voici *une* maison »². Dans le langage, le mot « maison » employé seul a une valeur générique, autonymique (c'est-à-dire qu'il est hors de l'usage, de la référence et de la désignation) ; dans le discours, sa référence est explicitée par un élément linguistique (« *cette* maison », « *sa* maison », « *la* maison de mon ami ») qui caractérise le nom et réfère à une réalité extralinguistique. On peut alors se demander par quels moyens l'image contourne cette absence de marques déictiques pour signaler une position d'énonciation, pour référer à une situation précise, pour caractériser les éléments en présence. Ou, pour citer François Jost :

Comment l'image dans l'impossibilité sémiologique de signifier la personne grammaticale et privée de critères aussi repérables que ceux de la langue, peut-elle signifier une attitude narrative ?³

L'image cinématographique met en place des moyens extérieurs à elle-même pour indiquer le contexte énonciatif duquel elle émane. Le problème de la source énonciative a engendré de nombreuses études dans le domaine de la littérature (en narratologie), mais l'application de ces mêmes concepts à la matière filmique ne va pas sans poser certains problèmes, comme par exemple la différence entre le « qui voit ? » et le « qui raconte ? », qui ne peuvent être traités identiquement dans les deux arts. À cet égard, la distinction proposée par François Jost entre « ocularisation » (action de voir) et « focalisation » (action de savoir, de raconter) est précieuse mais doit être l'objet d'une analyse précise.

¹ Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris : Seuil, 1978.

² François Jost, *op. cit.* p. 16.

³ *Ibid.*

Pour illustrer cette distinction, comparons deux images extraites de *Delicatessen* [Ill.2a et 2b] :



Ill. 2a
Delicatessen (0.00.22)
Ocularisation et focalisation



Ill. 2b
Delicatessen (1.28.50)
Ocularisation et focalisation

Le cadrage est à peu près identique, même position d'observation et même visée. L'angle diffère légèrement, avec un resserrement sur l'architecture plus marqué dans la première image [Ill. 2a]. Si l'ocularisation (la vision) est semblable, la focalisation (le degré de savoir) diffère entre les deux images, ce qui entraîne deux lectures et deux interprétations différentes. Dans la première image, le ciel est bouché, une brume opaque voile les éléments architecturaux et uniformise l'aspect. La route, la barrière, les murs ou les poteaux électriques semblent faits d'une même matière. Deux éclats de lumière se distinguent à peine dans la partie droite du bâtiment principal. Dans la seconde image, on remarque au contraire des effets de contraste entre des zones d'ombre, plutôt placées autour du cadre et des zones de lumière vive dans le centre de l'image [Ill. 2b]. La lumière crée le contraste, elle ouvre aussi une perspective pour le regard, vers un horizon dégagé. Par le jeu des ombres, la barrière au premier plan, imposante dans la première image, est dissimulée dans le noir. Les touches de lumière émanant des fenêtres de la partie droite du bâtiment sont plus nombreuses et plus intenses.

Replacées dans le contexte narratif, ces deux images sont relatives à des instants importants de la diégèse. La première image est le premier plan après l'écran noir du pré-générique, la seconde introduit la séquence finale du film et les retrouvailles du couple Julie et Louison. Nous disposons donc de la première et de la dernière vues de l'immeuble dans lequel est située toute l'action du film. Aucun regardant n'est désigné pour ces deux images, aucun personnage n'est signalé comme l'observateur. Celui qui voit, c'est donc celui qui tient la caméra. Mais, entre ces deux instants, le film a donné au spectateur les clés d'interprétation pour opposer ces deux prises de vues. Celui qui sait, c'est celui qui raconte et qui est de

connivence avec le spectateur. La mort du boucher meurtrier et la fin du trafic de viande humaine a dissipé la terreur et laisse entrevoir des perspectives d'avenir plus radieuses.

Les deux images mettent en place deux réseaux de sens distincts, déduits de leur description iconique, mais interprétables à la lumière de leur mise en discours et en situation filmique.

Ferdinand de Saussure distingue le signe du symbole par le critère de la motivation ; la relation entre le signifiant et le signifié des signes de la langue repose sur l'arbitraire et le conventionnel, à l'inverse du lien motivé (par analogie ou par habitude) qui existe entre le signifiant et le signifié des symboles. Dans la théorie de Charles S. Peirce, que nous suivons ici largement, le symbole est une catégorie possible du signe. Les mots de la langue sont des signes conventionnels, élaborés de façon arbitraire pour désigner les réalités du monde et peuvent par là s'abstraire de leur relation première à un signifié et devenir symbole. Contrairement à eux, en tant que fragment iconique du réel, l'image cinématographique ne sera jamais par elle seule un « symbole », elle ne connaît pas d'emploi générique et abstractif. Mais dans le contexte fermé d'une œuvre et d'un montage, une image peut devenir un symbole, à condition d'être identifiée comme tel par le spectateur et à condition de dépasser la seule dimension iconique du signe. Après plus d'une apparition, un attribut ou un lieu peuvent désigner son propriétaire ou son locataire en leur absence, ils tiennent lieu de symbole, c'est-à-dire qu'ils rendent présente une chose qui ne l'est pas. Ce statut de symbole n'est valide que dans la perspective du montage et de la continuité chronologique du film et ne peut valoir pour lui-même, hors de l'expérience du spectateur. Considérer certaines images cinématographiques comme des symboles implique à la fois l'idée d'un dépassement et celle d'une révélation. Les symboles excèdent le rapport iconique du signifiant et du signifié, ils sortent de la chaîne syntagmatique, posent le problème de la polysémie et ouvrent la voie à l'interprétation en déplaçant l'enjeu de leur décodage dans une direction transversale, du concret vers l'abstrait. Pour reprendre notre exemple, l'immeuble de *Delicatessen* devient au fil du film le symbole de l'enfermement des résidents (claustration dans l'épouvante et le mensonge), symbole finalement contredit et réactivé par la dernière vue. Pour qu'un tel symbole soit institué, la récurrence va de pair avec une certaine connivence avec le spectateur : dans l'enchaînement syntaxique du film, l'image est réitérée jusqu'à devenir un motif ; face à cet élément récurrent, le spectateur pressent l'existence d'une motivation supérieure et joue le jeu du décodage paradigmatique. Dans les autres films de Jean-Pierre

Jeunet, d'autres images nous paraissent participer de cette utilisation symbolique des signes cinématographiques, comme par exemple les vues de la plateforme de Krank dans *La Cité des enfants perdus* ou les vues du train dans *Un long dimanche de fiançailles*. À la fois pauses dans la continuité de l'action et signaux signifiants, elles sont les indices forts d'une composition esthétique raisonnée (qui renouvèle des moyens cinématographiques de représentation, comme le cadrage) et herméneutique (qui convie le spectateur à l'exégèse).

S'intéresser à la question de l'origine d'une image, c'est aussi réfléchir sur le fait qu'elle survienne aux yeux du récepteur, qu'elle se détache du réel environnant en tant que représentation de ce réel. Ce détachement n'est possible que grâce aux limites physiques de cette représentation, que l'on nomme généralement le « cadre ». Si celui-ci joue un rôle à sa limite extérieure (en séparant l'espace de réception de celui d'émission, par rapport à ce qu'il exclut), n'a-t-il pas aussi une incidence *sur* l'image (c'est-à-dire dans une relation à ce qu'il contient) ? Le schéma ci-dessous illustre cette double orientation, dont nous allons observer les manifestations dans différents types de productions artistiques afin de définir les « espaces » de la représentation.

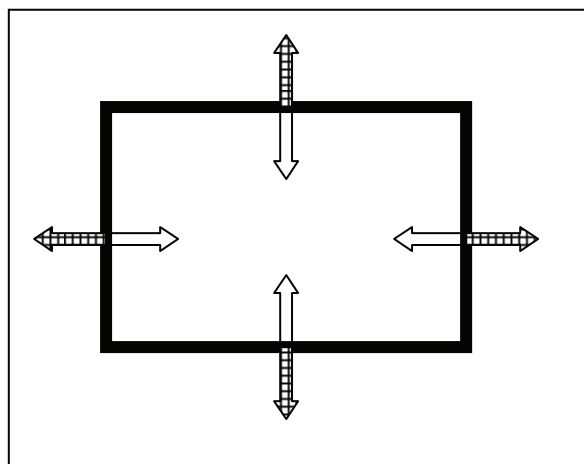


Figure n°1
Le cadre, force centrifuge et centripète

1. Cadre et espaces de représentation

Le problème de la clôture de l'œuvre d'art est récurrent dans les études esthétiques et artistiques. De l'enluminure des manuscrits à l'encadrement des toiles, différents métiers d'art, souvent considérés comme annexes et mineurs par rapport à la production artistique elle-même, ont pour objectif de délimiter l'œuvre en même temps que la sublimer. Pendant de nombreux siècles, ce travail autour de l'œuvre s'est toutefois avéré aussi important que l'œuvre elle-même. Dans une représentation, l'objet saisi est nécessairement tronqué du réel et circonscrit. Le paysage sur la toile, le quiproquo sur la scène ou le gros plan sur l'écran n'existent que parce qu'ils sont détachés de l'espace environnant et qu'ils obéissent à des règles ou à des conventions d'organisation, même si à l'époque moderne, l'encadrement majestueux de la toile n'est plus monnaie courante (beaucoup de toiles sont présentées sur leur simple châssis), la mise en scène théâtrale aime à jouer la carte du minimalisme.

L'absence de délimitation franche de l'espace artistique est-elle le signe d'une plus grande liberté ? L'image représentée entretient-elle ainsi une relation plus étroite avec son espace de réception ? La pénétration dans l'œuvre en est-elle plus aisée ?

Il est évident que les réponses à ces questions (et à bien d'autres) ne peuvent être communes à toutes les expressions artistiques visuelles, c'est pourquoi nous les envisagerons une à une.

Cependant, une constante demeure d'une activité esthétique à l'autre ; le cadre fait office de délimitation, mais il est aussi un outil de convergence, il fait coïncider deux points de vue, celui de l'auteur et celui du récepteur. Le cadrage est le résultat d'une visée, d'un point de vue, d'une conscience émettrice, en relation directe avec le récepteur, la conscience réceptrice. Au cinéma, nous l'avons entrevu en introduction, les indices de ce point de vue transparaissent de façon plus ou moins flagrante à l'image, le cadrage peut en être un exemple. À la fois immuable (l'image du film est forcément cadrée, découpée, prélevée d'un réel préexistant) et toujours fuyant (dans un film, le cadre change à chaque plan), il nous questionne et nous renseigne sur le siège de l'énonciation, sur celui qui « regarde » et nous « montre ».

1.1. Arts figés

1.1.1. *La peinture*

Le cadre d'un tableau, en tant que bordure de bois le plus souvent, a un rôle architectural (il marque l'espace de l'œuvre), décoratif (il est un ornement) mais aussi usuel (il protège et renforce la toile). Il signale l'entrée dans l'espace de représentation de façon plus ou moins ostentatoire. Comptant parmi les métiers d'art, l'encadrement a suivi des modes, des techniques et des emplois en relation directe avec les mouvements esthétiques, picturaux ou architecturaux. Mais quelles sont les implications de cet élément du tableau dans le processus créatif? Face à une toile le plus souvent non encadrée, le peintre opère habituellement un travail de composition préalable. Il découpe (mentalement ou graphiquement) la surface blanche et organise l'espace de façon à en occuper ou non la totalité. Les limites de la représentation sont donc inscrites dans le processus créatif.

Certains peintres ont tenté d'échapper à cette nécessité physique des limites de la toile. En peignant la toile posée sur le sol, Jackson Pollock déborde de l'espace initial de la toile, par la technique du *dripping*, en peignant par coulures et projections. L'entrée dans l'œuvre n'est plus frontale (comme dans la technique traditionnelle du chevalet), le regard n'est plus horizontal mais vertical. L'artiste peut marcher sur la toile, entrer et sortir littéralement de son espace de création, abolissant par là même la frontière entre l'espace symbolique de représentation et l'espace physique de la fabrication [Ill. 3a et 3b]. Par la suite, lors de happenings et de performances, des artistes associent cette gestuelle théâtrale ou chorégraphique à la représentation picturale (en utilisant leur corps comme pinceau par exemple). Voici comment Jackson Pollock explique son affranchissement des contraintes physiques de la toile :

Ma peinture ne provient pas du chevalet. Je tends à peine ma toile avant de commencer. Je préfère poser ma toile directement sur le mur ou sur le sol. J'ai besoin de la résistance d'une surface dure. Sur le sol je suis plus à mon aise. Je me sens plus proche de la peinture, y participant davantage, dans la mesure où je peux marcher tout autour, travailler par chacun des quatre côtés, et être littéralement dans la peinture.¹

L'intérêt de cette démarche apparaît sur la toile une fois relevée, mais aussi au sol, où l'œuvre se dessine en négatif, au sens photographique du terme. L'espace blanc de l'œuvre désormais absente est marqué par les traces de peinture au sol, signes fantomatiques de sa

¹ Jackson Pollock, « My painting », *Possibilities*, Hiver 1947-1948, New-York, article repris dans Hans Namuth, *L'Atelier de Jackson Pollock*, Paris : [1^{ère} éd. 1978] Macula, 1991.

présence. Désignée par le terme « *all-over* », cette technique permet de prolonger la création au-delà des limites traditionnelles. Le critique d'art américain Clément Greenberg la définit comme la production de « peintures couvertes d'un bord à l'autre par des motifs identiques espacés régulièrement comme le dessin d'un papier peint qui suggère la possibilité de se répéter à l'infini »¹.

Face au résultat, l'imagination du spectateur dépasse aussi facilement les limites de la toile. L'acte de cette « peinture gestuelle » (« *action painting* ») prend, dans ces circonstances, autant d'ampleur que le produit de cet acte. Le geste prédomine et survit à la fixité du dessin par les traces qu'il a déposé sur la toile. Autrement dit, les indices de l'acte de création persistent dans le résultat de cet acte.



Ill. 3a
Jackson Pollock *Painting*, Hans Namuth, 1950
Le cadre en peinture



Ill. 3b
Extrait du film *Pollock*, Ed Harris, 2000
Le cadre en peinture

Dans l'histoire de la peinture, la notion de cadre a évolué, passant du statut d'appendice décoratif ajouté à la toile à celui d'élément contesté, aboli et finalement intégré à l'œuvre. À côté de Jackson Pollock, les exemples sont nombreux. Pour illustrer cette volonté de dépasser et de repenser le cadre, citons deux autres artistes. Pierre Alechinsky représente un cadre à l'intérieur du cadre naturel de la toile [Ill. 3c]. L'intervalle entre l'espace de peinture et l'espace environnant perd de sa neutralité, puisque la création peut surgir aussi dans les marges de délimitation. Le peintre nomme le contenu de ces zones transitoires des « remarques marginales », en jouant sur la double dénotation de l'adjectif, qui désigne au sens propre ce qui est situé dans la marge, ce qui annexe (« les annotations marginales d'un texte ») et au sens figuré ce qui s'affranchit de la norme (« un individu marginal ») (*T.L.F.*). Dans une intention semblable de mise en abyme du cadre et de l'acte de cadrage, deux tableaux de René Magritte, *La Condition humaine* (1935) [Ill. 3d] et *Les Promenades*

¹ Clément Greenberg, *Art et culture*, Paris : Macula, 1988. p. 139.

d'Euclide (1955) [Ill. 3e], superposent l'espace de la toile peinte et celui du paysage modèle. Le chevalet et le découpage de la tranche de la toile signalent le trucage de la perspective. La représentation et l'objet représenté sont réconciliés dans un même cadre, celui de la fenêtre et celui du tableau réel. L'enchâssement des objets de la peinture (la toile, le chevalet, le modèle) est corrélatif de l'acte même de création, le travail de cadrage et de perspective du peintre entre aussi dans le cadre.



Ill. 3c
Pierre Alechinsky, *Central Park*, 1965
Le cadre en peinture



Ill. 3d
René Magritte, *La Condition humaine*, 1935
Le cadre en peinture



Ill. 3e
René Magritte, *Les Promenades d'Euclide*, 1955
Le cadre en peinture

Co-présence et réconciliation des espaces, ces expériences affaiblissent l'irréductible nécessité du cadre mais sans jamais l'abolir, composante inaliénable de la construction géométrique et perspective de l'œuvre. Pour reprendre ici les termes d'André Bazin, « le cadre polarise l'espace vers le dedans »¹, il fait converger le regard vers l'intérieur de la toile.

¹ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris : Éditions du Cerf, 1975. p. 192.

1.1.2. *La photographie*

La photographie a, en amont, induit des changements dans l'esthétique picturale et, en aval, généré la mise au point des premières techniques du cinématographe. Elle entretient donc avec l'un et l'autre de ces deux arts des caractéristiques communes. En peinture comme en photographie, un cadre fixe est présent autour d'une image fixe, le contenu comme le contenant sont immobiles. Sur l'écran comme sur le cliché, les objets captés sont strictement identiques à ce qu'en perçoit l'œil humain (hormis leur tridimensionnalité, il y a une fidélité de la reproduction).

A l'opposé de la peinture, le cadre de la photographie (comme celui du cinéma) est pour André Bazin l'équivalent d'un « cache »¹ ; ces arts sont fragmentaires, ils prélèvent dans un réel préexistant. Le cadre suppose obligatoirement un ailleurs environnant. L'intention créatrice diverge entre celle centrifuge du peintre (qui concentre les effets vers l'intérieur du cadre) et l'intention centripète du photographe (qui suggère un « autour » par le découpage du réel opéré).

1.2. Arts mouvants

1.2.1. *Le théâtre*

Comparer l'espace scénique et la toile du peintre est possible, à condition de se placer du point de vue de la réception. Face à la scène, le spectateur appréhende bien une « image », (une « re-présentation ») circonscrite dans un espace prédéterminé, celui de la scène. Bien sûr, une différence essentielle réside entre la surface plane de la toile et la tridimensionnalité de la scène. Mais la scène forme un espace clos, un espace de la fiction distinct de celui de la réception, même si ses contours sont perméables et flous, voire simplement symboliques.

Nous proposons ici un schéma sommaire, situant les différents espaces possibles dans et autour de ce cadre théâtral.

¹ *Ibid.*

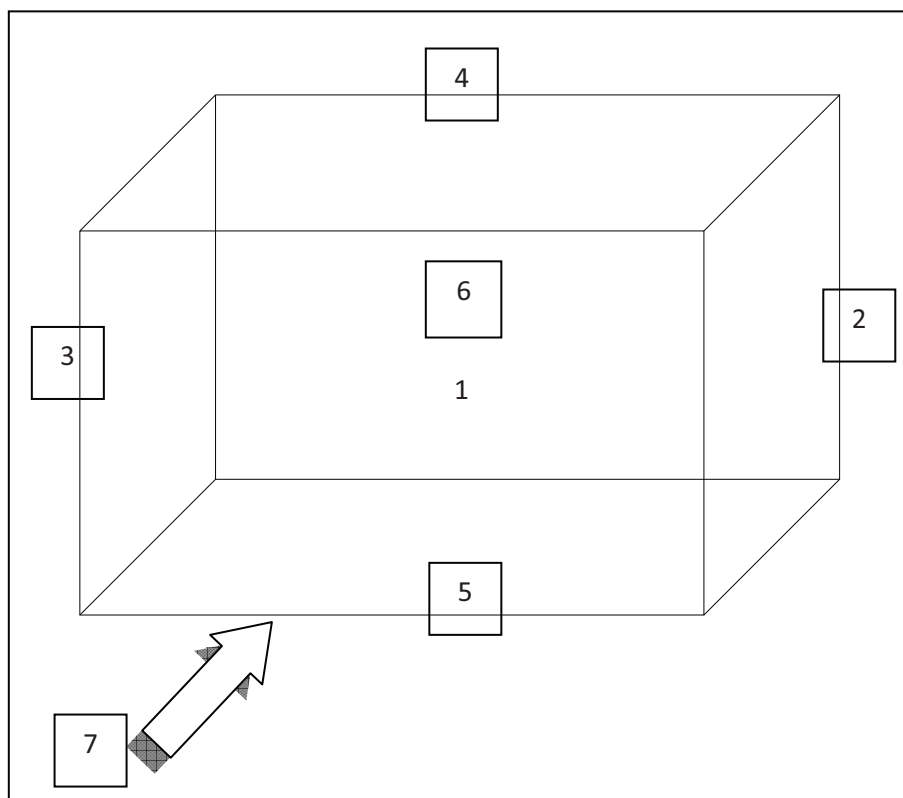


Figure n°2
Le cadre de la scène
théâtrale

1 : Cet espace accueille l'essentiel de l'action dramatique, il est visuellement accessible aux spectateurs. Ce sont les « planches » de la scène.

2 et 3 : Situés de chaque côté de la scène, ces deux espaces latéraux permettent les entrées et les sorties des acteurs ou des objets. Habituellement, ils sont visuellement inaccessibles aux spectateurs, masqués derrière des rideaux ou des paravents.

4 et 5 : De même que les espaces 2 et 3, ces espaces servent pour les entrées et les sorties, même si celles-ci sont moins habituelles parce qu'elles nécessitent des trappes ou des plateaux élévateurs et qu'elles s'écartent de la vraisemblance naturelle. L'espace 5 dissimulé par le plateau de la scène est rarement accessible à la vue.

6 : En général délimité par un décor de fond en dur, cet espace, comme les espaces précédents, est caché aux spectateurs et il n'est pas de coutume un espace de transition entre le fictif et le non-fictif.

Pour les espaces 2, 3, 4, 5 et 6, l'occultation visuelle peut-être contrecarrée par des moyens sonores. Un bruit diégétique émanant de ces espaces en signale l'existence, symbolique ou non. Par exemple, un cri d'animal ou le bruit de la ville postulent une activité extra-scénique (qu'elle soit prévue par la diégèse ou non) et élargissent *ipso facto* l'espace de représentation.

7 : Ce dernier espace est situé entre les acteurs et les spectateurs. Les premiers dessinent autour d'eux l'espace fictionnel, les seconds forment la zone de réception. Contrairement à ce qui se passe au cinéma (où la frontière est infranchissable), la coexistence spatiale et temporelle de ces deux espaces remet sans cesse en cause la distance entre les deux pôles, qui peut varier au fil d'une pièce. Par exemple, le jeu d'un acteur peut évoquer symboliquement des limites (ouverture d'une porte, portée minimale de la voix) ou au contraire étendre l'espace de fiction (interpellation au loin) et faire de l'espace de réception une extension de l'espace de fiction.

Il existe un espace scénique dès lors que celui qui s'identifie comme un acteur marque par ses gestes ou par un acte de parole une frontière entre lui et le public, c'est-à-dire les personnes extérieures à l'action dramatique. Ainsi, la « scène » peut varier d'un simple cercle symbolique tracé au milieu des spectateurs (comme dans le théâtre de rue) à l'architecture plus complexe du théâtre, au sens de bâtiment. S'il l'on veut comparer le cadre de la scène à celui du tableau, il est plus aisé de faire référence à des représentations scéniques classiques dans lesquelles le public observe des personnages en action dans un espace délimité et de forme plutôt rectangulaire.

Comme nous l'avons dit en commentant le schéma, les limites de la scène sont toutes franchissables. Le texte dramatique fait référence à différents espaces, ou, à défaut, la mise en scène en décide l'organisation. Si ces limites sont modulables, elles sont toujours physiquement marquées. La particularité de l'espace scénique réside dans sa tridimensionnalité, c'est avant tout un espace appartenant au réel, dont la clôture n'est, somme toute, que symbolique. La circulation entre la scène et la salle, entre l'espace d'émission et celui de réception, reste possible, même si elle peut mettre en péril la validité de la fiction. Par convention, le spectateur sait que l'essentiel de l'action dramatique se tient à l'intérieur d'un lieu fermé, vers lequel sont centrés les regards et l'attention.

1.2.2. Le cinéma

Le schéma suivant résulte de la lecture des remarques consignées par Noël Burch dans son ouvrage *Praxis du cinéma*¹. Voici comment sont répartis les 7 espaces du cadre cinématographique :

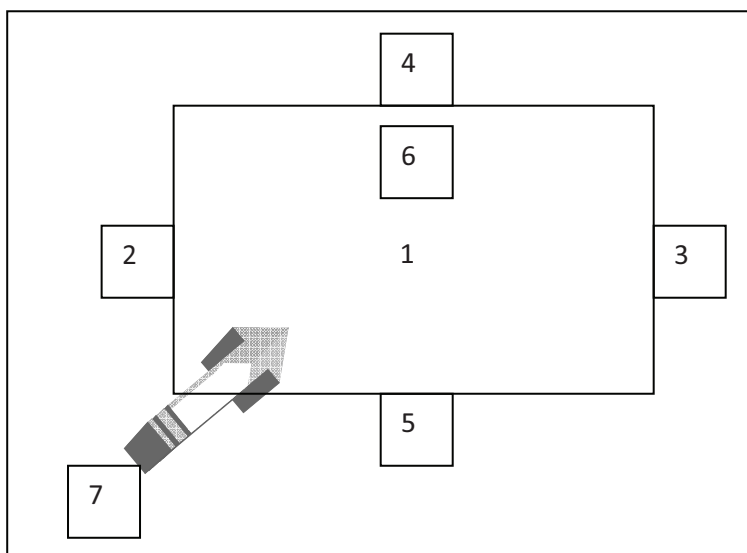


Figure n°3
Le cadre de l'image
cinématographique

1 : Nommé espace *in*, c'est l'intérieur du cadre dans lequel les personnages et l'action évoluent.

2 et 3 : Les bords droite et gauche du cadre permettent la circulation des personnages ou des objets, par leur entrée ou leur sortie du cadre. La direction d'un regard ou l'émergence d'un bruit sont également des moyens d'en signifier l'existence.

4 et 5 : Les espaces inférieurs et supérieurs entrent principalement en jeu dans les vues en plongée ou en contre-plongée, c'est-à-dire plus fréquemment que dans la représentation théâtrale.

6 : L'arrière-plan est dissimulé par les objets présents dans le champ de l'image, mais les effets de perspective offrent une ouverture plus ou moins grande, avec pour extrême limite l'horizon.

7 : Ce dernier espace est celui qu'occupe la caméra. Il est d'une étendue variable, entre l'espace de jeu des acteurs, l'espace où évolue la caméra et au-delà de la caméra. Son existence est signalée à chaque fois que l'objet-caméra est repérable (par un regard à la caméra, une obstruction de l'objectif ou un passage « trop près »).

¹ Noël Burch, *Praxis du cinéma*, Paris : Gallimard, 1986. p. 39-58.

On saisit aisément la tension qui se joue entre l'espace *in* et les six espaces *off*, le hors champ, dans lequel est situé tout ce qui est inaccessible aux yeux du spectateur. Le cadre de l'image cinématographique les délimite, mais les combinaisons du montage, les placements de la mise en scène ou encore l'utilisation des sons autorisent la circulation entre les deux, ils font les liaisons nécessaires à signifier un environnement plus large que ce qui est montré.

1.3. Le travail du cadre au cinéma

Lors du tournage et de son activité hautement technique, l'opération de cadrage est liée à des contraintes matérielles importantes. Les caractéristiques esthétiques du cinéma primitif (positionnement unique de la caméra, point de vue frontal) s'expliquent d'ailleurs par la difficulté à déplacer la lourde caméra. À l'inverse, dans le cinéma moderne, les soubresauts ou les mouvements mal assurés des plans d'un film réalisé « caméra au poing » sont les marques d'un point de vue embarqué au plus près du réel et souvent le signe d'une ambition documentaire. La machinerie crée le cadrage. Plusieurs choix sont possibles pour le réalisateur : positionnement de la caméra sur le plateau (choix de l'angle de vue), objectif (choix de l'ouverture du champ de vision), caméra en mouvement ou statique (choix du rythme de la séquence), durée de la prise de vue (choix des coupes en vue du montage). L'aspect visuel est corrélatif du traitement narratif du plan, de la séquence et du film. Pour des raisons autant techniques que pratiques, le travail du cadre est le plus souvent la responsabilité d'un technicien nommé « cadreur », qui assure la visée de l'objectif de la caméra, en lien étroit avec le chef opérateur (ou directeur de la photographie), responsable de la lumière et des éclairages. Le vocabulaire utilisé est intéressant : le nom « cadreur » est la forme francisée de « *cameraman* », littéralement « l'homme à la caméra ». En anglais, le technicien est donc qualifié par l'utilisation de l'appareil de captation, mais le nom de la profession en français insiste sur le travail de sélection et de placement qu'elle nécessite.¹ Mais une autre expression peut désigner ce poste : « opérateur de prise de vues », c'est-à-dire l'exécutant.

Citons la définition officielle du métier de cadreur, donnée par Pierre Brard, dans un ouvrage à destination des techniciens :

Cadre technique de la production cinématographique, sous les ordres directs du chef opérateur, mais travaillant en accord avec le réalisateur, notamment pour le réglage des mouvements

¹ Précisons d'ailleurs que le nom « *cameraman* » est plutôt employé en français dans le domaine de la télévision, du journalisme, formes de captation audiovisuelle sans réelle exigence esthétique.

d'appareil nécessités par la mise en scène, il est responsable de la composition équilibrée de l'image (...) et de son rétablissement au besoin, en créant des mouvements apparents du sujet par le déplacement raisonné de la caméra –déplacement dont le contrôle doit être assuré par d'excellents réflexes musculaires déterminés par appréciation visuelle, dans les conditions opératoires généralement difficiles.¹

Les qualités physiques et les facultés de jugement et d'anticipation sont les atouts de ce technicien, corps pensant qui manipule la caméra, en fonction des indications du metteur en scène. Dans l'ouvrage de Dominique Villain, *Le Cadrage au cinéma, L'œil à la caméra*², nous lisons les témoignages de quelques-uns de ces couples (ou trios si l'on compte le travail du chef opérateur) qui se retrouvent film après film. Si certains réalisateurs ont leur cadreur attitré, certains cadreurs expriment le désir de pouvoir concrétiser à l'image les visions de différents cinéastes ; mais à chaque fois, l'exécution du cadreur dépend des indications du réalisateur, du travail de préparation fait en amont et des circonstances du tournage. Pour ses films, Jean-Pierre Jeunet utilise différents types de caméras et la mention de ces différentes équipes de captation apparaît au générique de manière très technique. Au générique d'*Alien Resurrection*, film de science-fiction tourné à Hollywood sous l'égide d'un grand studio, nous découvrons le grand nombre de techniciens, cadreurs et assistants, réparti en équipes, selon leurs différentes affectations : « *camera operator* » pour la caméra principale, « *additional camera operator* », « *steadycam* » pour la caméra portée, « *underwater unit* » pour la séquence du film tournée sous l'eau, « *alien effects* » pour les vues de l'*alien*, numérisées ou modélisées, etc. Le cadre naît dans l'imagination du réalisateur, les membres des équipes techniques se chargent de l'accomplir. Le travail préparatoire (et notamment la constitution du *storyboard*) détermine le cadrage de chaque plan ou presque. Au moment du tournage, même s'il n'a pas l'œil dans l'objectif de la caméra, le réalisateur est le responsable du cadrage parce qu'il l'a pensé. Voici comment Jean-Pierre Jeunet décrit ce travail d'équipe dans *Le Technicien du film* :

J'ai besoin d'établir le cadre parce qu'il doit être esthétique : j'aurais presque la prétention de dire qu'il résulte du style. Au tournage, Bruno [Delbonnel, chef opérateur pour *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, *Un long dimanche de fiançailles*] s'efface et l'exécute. J'ai toujours procédé de cette façon, même avec Darius Khondji [chef opérateur pour *Delicatessen* et *La Cité des enfants perdus*] sur *Alien Resurrection*. C'est ma méthode. Le processus est toujours le

¹ Pierre Brard, *Technologie des caméras, Manuel de l'assistant-opérateur*, Paris : Éditions techniques européennes nouvelles, 1976, cité par Dominique Villain, *Le Cadrage au cinéma, L'œil à la caméra*, Paris : Cahiers du cinéma, 1996. p. 60-61.

² *Ibid.*

même : je dégrossis d'abord avec mon caméscope, puis je travaille avec des viseurs vidéo sur lesquels on monte les objectifs de la caméra 35 (...). Une fois le cadre défini, les machinistes en prennent possession et Bruno le réalise. Contrairement à Jean-Jacques Beineix, Patrice Leconte ou Luc Besson, je serais incapable de l'exécuter moi-même : je n'arrive pas à avoir un œil à la fois sur le cadre et sur les comédiens. Bruno s'occupe du cadre tout de suite après avoir fait sa lumière (...).¹

La visualisation préalable (par les dessins du *storyboard*, par des photos faites pendant les repérages avec les doublures des acteurs et par les essais tournés au caméscope) aide Jean-Pierre Jeunet à indiquer à l'équipe technique ses attentes esthétiques quant à l'exécution du cadre. Le tournage est considéré comme un lieu en chantier, « dégrossi » dans un premier temps par l'architecte en chef, puis investi par les « machinistes qui en prennent possession ».

Au cinéma certainement plus que dans les autres arts, l'élément « cadre » est une donnée constitutive de l'œuvre, qui est concrétisée par un travail technique pour être finalement reçue comme la manifestation d'un regard sur le monde. Que l'on juge ses limites ou son espace intérieur, que l'on considère qu'il est un cache ou une lucarne, le cadre est à investir autant qu'à combler. En ce sens, il nous semble possible de mettre en avant l'idée d'une *praxis* du cadre. L'observation des usages de ce cadre fixe peut-être les formes d'une utilisation personnelle et subjective qu'un réalisateur peut faire d'un enregistrement « mécanique » du réel, comme il existe un travail de la langue qui permet à chaque utilisateur, qui plus est dans un dessein littéraire, de donner à entendre une parole (c'est-à-dire une manifestation concrète et individuelle de langage, un acte de langage). Le cadre est une trace de l'acte de filmer.

2. Cadre et point de vue : le cas particulier des visions empruntées

Si le cadre détermine le plan, il résulte d'une opération de sélection du réel.

L'art cinématographique peut être tenté par deux visées. La première approche consiste à imiter l'œil humain, à capter un réel familier. C'est là un degré initial et neutre de captation auquel s'oppose une captation marquée méliorative (ou péjorative, plus rare), qui veut faire voir « mieux » (ou moins bien) que l'œil humain. En dépassant le modèle naturel, le

¹ Dominique Maillet, « Jean-Pierre Jeunet, Recréer Paris en 1920 », *Le Technicien du film*, octobre 2004, n°548. p. 40. Nous avons ajouté les précisions entre crochets.

film représente alors le monde de manière inédite. Le gros plan et le ralenti sont pour le spectateur l'occasion de voir des images inaccessibles sans le détour de la caméra¹. Avec cette seconde possibilité, les limites du cadre sont l'enjeu d'une approche plus picturale de l'image. Le travail de composition de l'image ou les effets de perspective sont les preuves d'une ambition de relecture du réel *par* le gabarit du cadre de l'écran ou de la focale de la caméra.

Non contradictoires, ces deux manières de saisir le réel pour le projeter ensuite sur la toile de l'écran laissent entrevoir deux états possibles du point de vue cinématographique. Le premier, technique et appareillé, est en lien direct avec la caméra en tant qu'outil ; le second, esthétique, suppose une approche plus subjective.

Si le cadre détermine le plan, il est révélateur d'une position d'observation.

Par le choix d'une perspective et d'un angle de vision, le cadrage signale un point de vue physique, une posture dans l'espace et un acte de regard. Cet acte est autrement nommé par François Jost « ocularisation », littéralement « action de rendre oculaire »². « Rendre oculaire », c'est-à-dire rendre accessible à l'œil, proposer un objet visuel. Mais une coïncidence est possible entre cet état physique et physiologique et un état moral, une position cognitive. Si la caméra capte mécaniquement le réel, la position qu'elle occupe est conjointe d'un acte de sélection volontaire, subjectif et *a priori* réfléchi. Le point de vue corporel se double alors d'un point de vue mental ; celui qui voit est alors aussi celui qui sait et qui assume l'acte de montrer et par extension le récit. Dès lors, le travail du cadre est un indice de l'acte d'énonciation, peut-être qu'il dépose dans l'image saisie les traces de son acte-même d'émission.

Le cadrage incombe techniquement au cadreur (qui vise dans l'objectif), il a été en amont le ressort du chef opérateur (qui gère la composition et la photogénie du plan), mais le plus souvent avant cela, il a été pensé par le réalisateur (et éventuellement consigné dans le *storyboard*). Il est bien entendu malaisé de déduire de cette fusion des regards *une* responsabilité unique, et de désigner *une* instance d'énonciation, comme l'autorise le récit

¹ On pense ici par exemple au film documentaire *Microcosmos, Le Peuple de l'herbe* de Claude Nuridsany et Marie Pérennou (1995) qui rend visible la vie microscopique des insectes et fait de leur espace de vie un univers diégétique à part entière, à l'« échelle » et à la dramaturgie humaines, grâce aux effets de grossissement visuels et sonores.

² L'étude morphologique du substantif, non attesté dans les dictionnaires de référence, décompose ce dérivé de la manière suivante : une base adjectivale à laquelle viennent se greffer un suffixe verbal « -iser » (qui a pour sens « rendre ») et le suffixe nominal de l'action « -ation ».

littéraire (par le recours aux indices de l'énonciation verbale, matériellement identifiables, et surtout, stables).

Pourtant, il existe bien dans le film une possibilité de signalement déictique. En révélant la position d'un observateur désigné, l'image met en scène un acte de regard et de captation. Lorsque le positionnement de la caméra correspond au plus près au point de vue d'un personnage, on a coutume de parler de vision « subjective ». L'espace couvert par l'objectif de la caméra correspond alors au champ de vision de celui qui regarde, la présence des éléments dans le cadre dépend des possibilités physiques de voir. Si sa perception est empêchée par un obstacle, celui-ci apparaît à l'écran. En narratologie, ce procédé de recentrage du regard (et de la connaissance) à un personnage particulier est nommé la « focalisation interne » ; par analogie, on parle pour le film d' « ocularisation interne ».

Lorsque l'image montrée est reconnue comme le contenu de la vision d'un personnage de la diégèse, l'acte de regard est mis en abyme, le personnage devient spectateur, voire même cadreur. Pour repérer cette illusion, plusieurs moyens techniques sont possibles, comme l'utilisation de caches qui déforment le contour du cadre et signalent l'utilisation d'un instrument optique ou le recours à des filtres de couleurs ou déformants (pour indiquer que la vision n'est plus objective et technique). Plus généralement, le montage peut aussi signifier cette subjectivité en associant l'image d'un personnage regardant à celle d'un objet regardé, que le spectateur, par juxtaposition, attribue au personnage. Dans ce cas, l'image de l'objet regardé ne porte pas nécessairement en elle les marques de l'acte de vision subjectif dont elle émane ; c'est pour cette raison que nous nous intéresserons ici seulement aux images « marquées », qui présentent matériellement les indices d'une subjectivité, les traces d'un acte.

Pour illustrer deux types possibles d'artifices du cadre, citons deux films : *Rear Window* (*Fenêtre sur cour*, 1954) d'Alfred Hitchcock et *La Mala educación* (*La Mauvaise éducation*, 2004) de Pedro Almodovar. Le premier met en scène un personnage de voyeur, devenu depuis archétype. Immobilisé dans un fauteuil roulant à la suite d'un accident, le photographe Jeff Jeffries (joué James Stewart) occupe ses journées à observer par la fenêtre la vie de ses voisins. En véritable professionnel du cadrage, il a à sa disposition différents instruments de visée (appareils photo, jumelles, viseurs, etc.). Lorsqu'il les utilise, le cadre de l'écran change de forme pour signaler que le regard transite par une ocularisation interne. Le personnage est un relais du spectateur, leur degré de connaissance est identique, tout aussi

impotents l'un que l'autre, « cloués » à un fauteuil. Les informations dépendent de la possibilité de vision, et la restriction de la focalisation devient source de tension dramatique (le voyeurisme va se muer en obsession, puis en soupçon, pour finir par faire de Jeffries le témoin gênant d'un meurtre supposé). Véritable démonstration cinématographique, ce film se prête à de multiples analyses de l'acte de regard, d'un point de vue technique, thématique, symbolique et même psychanalytique.

Le second film choisi n'a pas le même statut de « classique », mais il propose une intervention technique dans le marquage du cadre tout aussi intéressante. Trois niveaux de récit sont enchâssés. La diégèse principale, située dans les années 80, a pour objet les retrouvailles entre un réalisateur de Madrid à succès, Enrique Goded (joué par Fele Martinez), avec un ancien camarade de collège, Ignacio Rodriguez (joué par Gael García Bernal). Devenu acteur, Ignacio propose à son ami une collaboration autour de l'adaptation de leurs souvenirs de collège qu'il a transcrits dans une nouvelle intitulée « La Visite ». Voici donc les trois degrés de narration : l'adaptation et le tournage de la nouvelle (et l'histoire d'amour (re)naissante entre Ignacio et Enrique), le film tourné et les souvenirs d'enfance relatés dans la nouvelle. Ce principe transtextuel d'insertion n'est révélé qu'au fur et à mesure du film, qui lève progressivement le voile sur les véritables identités de chacun des personnages. En effet, pour chaque strate temporelle, les mêmes personnages sont campés par des acteurs différents, ce qui est d'abord une source de confusion pour le spectateur, surtout avec les multiples apparitions de l'acteur Gaël García Bernal, qui ne joue pas moins de quatre personnages¹.

Embarqué dans cette plongée vers la vérité, le spectateur repère deux formes distinctes du cadre : les premières images de la diégèse principale occupent tout l'espace du cadre [Ill. 4a], tandis que les images relatives à la transposition de la nouvelle sont contenues dans un cadre resserré sur les côtés [Ill. 4b]. La thématique du cadre est récurrente dans le film (cadres des fenêtres, affiches, tableaux, etc.), elle appuie le discours intrinsèque sur l'enfermement des personnages dans le mensonge, la honte ou la drogue ainsi que le tabou des pratiques pédophiles du directeur du pensionnat catholique. Mais le resserrement du cadre pour le récit enchâssé, souligné par une narration en voix *off*, relève d'une intention extradiégétique et n'est pas *a priori* justifié par l'utilisation d'un appareil de visionnage. Ce n'est que plus tard que sera révélé le truchement du film dans le film ; et lorsque Juan et le

¹ Il prétend au début être Ignacio, mais il est en réalité son jeune frère Juan ; il se fait appeler Angel pour son travail d'acteur et il joue dans le film tourné par Enrique le rôle du transsexuel Zahara (transposition d'Ignacio lui-même).

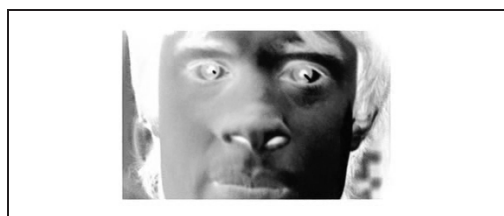
père Manolo filment leurs ébats amoureux, le cadre se resserre encore un peu plus pour marquer les images saisies au travers de leur caméra [Ill. 4c]. La mise en abyme du regard n'est pas directement assumée par un personnage comme dans *Fenêtre sur cour* (sauf dans la troisième configuration [Ill. 4c]), elle est le fait de l'acte de narration.



Ill. 4a
La Mala educación
Jeux de cadres



Ill. 4b
La Mala educación
Jeux de cadres



Ill. 4c
La Mala educación
Jeux de cadres

Les jeux du cadre présents dans ces deux films ne résultent pas d'une même intention : d'un côté, ils sont « cautionnés » par un appareillage technique ostensible et de l'autre, ils permettent, de manière très subtile, d'engendrer des niveaux de narration enchâssés, ils ont une portée métadiégétique.

La filmographie de Jean-Pierre Jeunet propose plusieurs exemples de marquage du cadre que nous nous efforcerons ici d'analyser de manière typologique. L'ambition encyclopédique et l'aspect « catalogue » que traduit parfois son œuvre pointent aussi dans ce que l'on pourrait nommer un inventaire des formes du cadre cinématographique, fondant plusieurs thématiques esthétiques, mais servant aussi un discours sur l'acte de captation cinématographique.

Si l'image et l'aspect graphique invitent à rapprocher spontanément le cinéma de l'art pictural ou de la photographie, il convient de préciser que pour ce qui concerne le cadre, le cinéma ne peut s'affranchir de la forme de son support nécessairement rectangulaire, alors que les œuvres picturales ou photographiques peuvent proposer des formes variées. Si, par

l'utilisation de caches, l'image du film peut se circonscrire dans une autre forme, il n'y a là qu'un effet d'illusion, qu'un trucage, puisque l'image continue d'occuper toute la surface de l'écran (dont la taille varie selon les conditions de projection), même si une partie en est masquée, même si le contour en est noirci. Depuis les cartons insérés dans la diégèse du cinéma muet, le noir dénote l'absence d'image, le vide de la trame imagée ; il supporte les mentions écrites (en couleurs claires), comme pour le générique de fin.

2.1. L'œil humain

L'utilisation dans la diégèse d'appareils ou d'outils facilitant la vision peut engendrer à l'écran la matérialisation de cette médiation entre l'œil et l'objet regardé. Thème récurrent dans l'œuvre de Jean-Pierre Jeunet, la fusion de la mécanique et de l'humain donne lieu à une galerie de portraits de personnages appareillés, palliant une infirmité physique (comme un trouble de la vue) par un artifice technique. Des simples lunettes aux outils plus perfectionnés, les différents films du corpus recèlent de nombreuses occurrences, d'artifices entés à l'œil et dont les effets sont représentés à l'image.

Dans cette typologie, il existe un « degré zéro », un niveau non marqué de la vision, qui est d'abord celui de la caméra elle-même. Lorsque la caméra emprunte le point de vue supposé d'un personnage, par une ocularisation interne, c'est le plus souvent sans marque à l'écran, le montage signifiant la circulation du point de vue. Les montages de conversations en champ-contre-champ procèdent de la sorte. Mais il y a une différence importante entre l'usage conventionnel d'une vision supposée empruntée et une véritable concordance du regard du personnage et de l'axe de la caméra. D'une manière générale, le point de vue supposé du personnage est saisi depuis « derrière son épaule », et très peu de films proposent ce point de vue embarqué de façon constante.

La vision humaine est *a priori* identique à celle de la caméra, quand celle-ci n'a pas recours à des focales ou à des angles de visée particuliers. Cette vision première et technique peut être considérée comme « neutre », exempte de distorsions ou de traces de subjectivisation.

Il est possible de distinguer dans cet « œil-caméra » trois états mentaux, qui correspondent éventuellement à trois marquages (ou absences de marquage) sur le cadre ou

l'écran pour lesquels nous proposons la terminologie suivante : l'œil éveillé, l'œil mental et l'œil fantasmé¹.

2.1.1. *L'œil éveillé*

Le personnage éveillé se place dans la situation de perception la plus consciente. Sa liberté de regard est totale, à moins qu'elle ne soit empêchée par des obstacles physiques concrets : les contraintes des lieux sont en règle générale subies aussi par la caméra alors que les jeux de distance sont conventionnellement compensés par les différents types de cadrages². À ce propos, l'utilisation du gros plan, ou très gros plan, est remarquable : la caméra opère une sélection restreinte sur un détail pour le mettre au premier plan, soit dans le mouvement continu d'un zoom ou dans l'association du montage. Mais il y a pour l'œil humain une incapacité physique irrémédiable. À moins d'un déplacement physique, le personnage qui est censé voir se trouve dans l'impossibilité de restreindre et de modifier l'échelle de son point de vue. Le zoom change les proportions du plan sans déplacer la caméra, son usage témoigne alors d'une séparation du corps et de l'œil et d'une affirmation de la présence de la caméra. Dans l'enchaînement du montage, l'insertion du gros plan a valeur informative, elle repère, pour le spectateur, un élément de l'ensemble et le met en relief, sans que le cadre ne change.

2.1.2. *L'œil mental*

L'expression « œil mental » désigne les exemples de vision relatifs à un personnage dans l'incapacité, temporaire ou non, de voir directement. Dans une intention narrative, les images mentales d'un personnage témoin peuvent être projetées à l'écran. La multiplication des récits enchâssés dans *Un long dimanche de fiançailles* se fait par transmission orale entre

¹ Nous trouvons chez Christian Metz une tripartition similaire entre les « visions normales attribuées à un personnage [...] par l'incidence angulaire, certaines distorsions optiques [qui montrent le monde comme] déformé, mélange de donnée optique et d'imaginaire [et] les images non optiques, les images mentales, qui ne prétendent pas donner un échantillon de ce que voit le personnage, mais de ce qu'il imagine », *op. cit.* p. 120.

² Si dans le cinéma classique, la caméra ne traverse pas les portes ou les murs, le décloisonnement des espaces et des corps n'est pas source de confusion pour le spectateur aujourd'hui. Dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* par exemple, à deux reprises, l'image représente l'invisible (le cœur d'Amélie ou la clé qu'elle dissimule dans sa poche), en traversant des couches hermétiques (la peau ou les vêtements). Grâce à un trucage manifeste (les objets sont auréolés d'une lumière vive et leur présence soulignée par un son particulier), cette « omnipotence » de la caméra apparaît comme anecdotique et humoristique. Le film de Wes Anderson *The Life Aquatic with Steve Zissou (La Vie aquatique, 2005)* joue aussi avec les lois de la physique en présentant des vues en coupe du sous-marin (lieu principal de la diégèse), qui ont un effet comique semblable, sans mettre en péril la validité de la fiction représentée.

les personnages, mais par relais visuel à destination du spectateur. Ainsi, les souvenirs partagent l'écran avec la diégèse principale, dans l'espace d'un même cadre, grâce notamment aux effets d'incrustation [Ill. 5a]. Les strates spatio-temporelles et les situations narratives coexistent au sein d'un même cadre, celui de la diégèse principale et de l'autorité narratrice (ici dans l'image proposée, il s'agit de la sœur d'un officier allemand, qui transmet le récit de son frère, témoin des derniers instants des condamnés sur le front). Toute la surface de l'écran est exploitée, un travail sur les couleurs et les textures délimite les deux messages.



Ill. 5a
Un long dimanche de fiançailles (1.30.04)
Le partage du cadre

Ce procédé cinématographique, qui consiste dans la séparation du cadre de l'image en plusieurs parties, de manière à montrer simultanément plusieurs actions, plusieurs temps et plusieurs lieux, est nommé « *split screen* » ou « polyptyque ». En histoire de l'art, le « polyptyque » désigne une œuvre (en général le tableau d'un autel) composée sur plusieurs volets, c'est-à-dire dans plusieurs cadres combinés au sein d'un même ensemble, à la manière d'un vitrail [Ill. 5b]. Abel Gance utilise ce procédé de partage dans *Napoléon*¹ ; la séparation de l'écran en trois parties distinctes permet la diffusion simultanée de trois images [Ill. 5c]. Le réalisateur nomme cette technique la « polyvision » et l'explique ainsi :

La partie centrale du triptyque, c'est de la prose et les deux parties latérales sont de la poésie, le tout s'appelant cinéma.²

Le centre de l'écran est réservé à la narration, à la linéarité (« prose ») du récit, quand les parties annexes logent des messages d'une intention plus lyrique et symbolique. Dans ce cas, la juxtaposition compte plus pour les connotations et les allusions qu'elle draine que pour l'effet de simultanéité qu'elle provoque.

¹ Abel Gance, *Napoléon*, 1927.

² Cité par Francesco Capurro, « Napoléon (Abel Gance, 1927) », *Il était une fois le cinéma*, site Internet <http://www.iletaitunefoislecinema.com/chronique> (consulté le 18 novembre 2008).



Ill. 5b
Hubert et Jan Van Eyck, *L'Agneau mystique*, 1432
Cathédrale Saint-Bavon de Gand, Belgique
Le partage du cadre



Ill. 5c
Napoléon
Le partage du cadre

Le terme anglo-saxon « *split* » présent dans l'emprunt « *split screen* » signale cette scission, cette division marquée de l'espace de représentation, telle que la télévision l'utilise aussi largement. Dans cette technique de collage, des contours sont en général dessinés autour de chacun des espaces, circonscrivant ainsi le message dans un cadre confiné et déterminé, le plus souvent dans une forme rectangulaire ou quadrilatère, dans une organisation géométrique aisément lisible. Jean-Pierre Jeunet choisit au contraire de fondre les deux discours l'un dans l'autre, comme dans cet autre exemple où la scène de la condamnation des soldats est incrustée pendant la lecture de la lettre officielle qui en rend compte [Ill. 5d]. La coexistence des messages repose donc sur une capacité stratiforme conférée à l'image et au cadre cinématographique, qui habituellement sont plutôt considérés comme des surfaces planes. C'est de cette épaisseur structurelle qu'émanent les récits enchâssés et les projections mentales, manifestations orales *et* visuelles d'une instance narrative et énonciative. Ainsi, de la même manière que les sons, les images se fondent. Si le personnage ne « voit » pas directement, l'incrustation relaie son acte de narration (dans le premier exemple) ou sa pensée (dans le second exemple d'une lecture muette) et projette les visions de son « œil mental ».



Ill. 5d
Un long dimanche de fiançailles (0.41.54)
Le partage du cadre

2.1.3. *L'œil fantasmé*

Un dernier pas vers un autre état d'inconscience est franchi avec « l'œil fantasmé », celui du personnage qui délire ou qui rêve. Les moyens cinématographiques pour signaler cet état d'activité inconsciente diffèrent de ceux présentés ci-dessus, en ce sens, que la représentation du rêve est souvent synonyme de vague, de flou et de brumeux. Pour ce faire, leur cadrage est plus tremblant, les limites de l'image saisies sont bordées de noir.

D'un film à l'autre, on retrouve des codes visuels semblables. Dans l'extrait du rêve de Julie dans *Delicatessen*, les images contrastent sur un fond noir, totalement opaque, sans profondeur [Ill. 6a]. L'éclairage est cru, mais partiel, de manière à ne montrer que des bribes d'éléments. Dans le rêve de Mathilde dans *Un long dimanche de fiançailles*, les zones obscures sont également importantes, elles dessinent autour des images un cadre « dans » le cadre [Ill. 6b]. Le contenu des visions apparaît dans une ouverture lumineuse, comparable à celle d'une ouverture en iris. Là encore, la luminosité est très vive, avec les mêmes tons sépia que dans le reste du film. Caractérisées par des mouvements rapides et des contours flous, ces deux images ont été travaillées, tant au niveau de leur composition que de leur apparition, de manière à suggérer l'émergence d'un mirage inconscient. Le contour du cadre intérieur comme le cadrage, hésitant et oscillant, génèrent une impression d'intangible et d'aléa propre au rêve.



Ill. 6a
Delicatessen (0.34.42)
L'œil fantasmé



Ill. 6b
Un long dimanche de fiançailles (0.33.54)
L'œil fantasmé

Parfois, le rêve est éveillé, il est une hallucination. Certains héros du corpus ont en commun une propension au fantasme. La mise en images de ces délires hypnotiques prend souvent la forme d'un film dans le film, par un effet de redondance narrative, mais aussi par le marquage générique et formel de ces séquences insérées. Les exemples les plus probants concernent le personnage d'Amélie Poulain, qui compose intérieurement des scénarios sur son destin ou celui des autres personnages. Le passage de la couleur au noir et blanc, l'utilisation d'images d'archives comptent parmi les moyens caractéristiques de ces messages

enchâssés. Par exemple, la jeune femme « visionne » chez elle le film possible de sa vie, son hypothétique destin malheureux ; les anecdotes la concernant sont composées d'images d'archives (ou *stock-shots*) et de trucages plus ou moins manifestes, agencés sur le récit d'une voix *off* à visée documentaire¹. Diffusées par le biais d'un écran de télévision (qui s'apparente plus ou moins à une machine d'optique fantasmagorique), les images apparaissent dans un cadre redoublé, symptomatique du discours dans le discours [Ill. 6c].



Ill. 6c
Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (0.37.01)
 L'œil fantasmé

Pour des qualités esthétiques et métadiscursives semblables, un autre exemple retient notre attention. Pour mettre en images les fantasmes érotiques de Mathilde dans *Un long dimanche de fiançailles*, le réalisateur a recours à l'esthétique cinématographique, plus particulièrement à celle du cinéma muet. Mathilde devient une héroïne de cinéma, surprise par l'arrivée d'un homme qui l'enlace et la déshabille. Les gestes accélérés, le noir et blanc, la lumière tremblante et l'air d'opéra créent l'illusion d'un film primitif, fonctionnant par tableaux, sans mouvement de caméra [Ill. 6d].

Les films grivois ou érotiques sont contemporains des premiers essais techniques du cinématographe. Par exemple, *Le Coucher de la mariée* ou *Le Bain de la Parisienne* d'Eugène Pirou et Albert Kirchner (1896) saisissent des jeunes femmes en situation d'« effeuillage », dans des scènes aux mœurs légères. Voici une légende accompagnant une reproduction d'un de ces films [Ill. 6e] :

Après un très discret effeuillage, la mariée (Mlle Willy) se met au lit, tandis que son mari exprime une satisfaction triomphante à la fin du *Coucher de la mariée* de Léar et Pirou. On remarque le format presque carré de l'image qui s'inscrit dans la largeur du film de 35 mm mais sur la hauteur de cinq perforations.²

¹ Cf. « Les enjeux cinématographiques de la parole médiatique : mise en abyme et effets de citation ». p. 255 et suiv.

² Vincent Pinel, *Le Siècle du cinéma*, Paris : Bordas, 1994. p. 35.

Le commentaire est éloquent : le cadre de l'image, pour des raisons techniques, est plus proche du carré que du rectangle. La transposition de cet héritage cinématographique adopte donc naturellement dans le film « moderne » une forme conforme à celle d'origine, d'où la présence des larges bandes noires latérales qui redessinent le cadre pour toutes les images d'archives, qu'elles soient authentiques ou factices.



Ill. 6d
Un long dimanche de fiançailles (0.25.58)
L'œil fantasmé



Ill. 6e
Le Coucher de la mariée
L'œil fantasmé

Cet épisode du fantasme érotique est présent dans le roman original (qui fournit les éléments textuels au récit de la voix *off*), bien qu'il n'y soit pas fait allusion à un éventuel imaginaire cinématographique. Dans le texte de Sébastien Japrisot, c'est l'art pictural (que Mathilde pratique avec plus ou moins de succès) qui alimente son imaginaire, avec cette référence au peintre du XIX^e siècle, Jean-François Millet :

Dans son lit où tout est possible, Mathilde imagine souvent qu'elle est l'arrière-petite-fille de Millet. Le coquin a fait une bâtarde à sa coquine d'arrière-grand-mère. Après avoir été femme de plaisir à Whitechapel et tuberculeuse repentie, cette bâtarde, une grande bringue à chignon torsadé, s'est entichée à seize ans du grand-père de Mathilde et a su s'y prendre. (...)

Mathilde, comme son arrière-grand-mère inventée, est une belle coquine. Avant de s'endormir, elle s'imagine dans des situations troublantes, toutes plus invraisemblables les unes que les autres, encore qu'elles tournent toutes autour du même thème simplet : elle est la victime d'un inconnu – elle ne voit jamais vraiment son visage – qui la surprend quelque part en chemise, ne peut résister à la formidable envie qu'il a d'elle, la cajole, la menace, la dénude, jusqu'à ce qu'elle se résigne à l'inévitable ou l'appelle de tous ses vœux. (p. 84-87)

Née avec le siècle (« le 1^{er} janvier 1900 »), Mathilde est aussi historiquement née (ou presque) « avec le cinéma » et cette coïncidence des dates contribue à en faire une jeune femme « en sons et en images » ; le travail d'adaptation du roman en film touche aussi à

certaines thématiques révélatrices. La passion de Mathilde pour la peinture s'est muée en pratique du tuba, la correspondance épistolaire ou télégraphique cède souvent la place dans le film à un échange téléphonique. Ces modes d'expression auditifs semblent mieux appropriés à une représentation filmique (même au risque d'apparaître anachronique pour le second). C'est dans la même conjoncture que l'écran de cinéma devient la toile de projection des rêveries cinématographiques d'une jeune femme d'une vingtaine d'années, en accord avec son époque. L'alternance des vues de Mathilde dans son lit et du tableau muet truqué signifie par association l'intériorité des pensées de la jeune femme. Cette séquence se clôt par une fermeture à l'iris, en deux temps, centrée sur le visage de Mathilde. Ce mode de raccord, très utilisé dans le cinéma muet, procède par un recouvrement progressif de l'image par le noir, qui entoure d'un cercle de plus en plus restreint un élément précis, mis ainsi en lumière. L'obturation complète laisse place à un écran totalement noir, signe fort de fermeture. Le cadre se resserre sur le visage de la jeune femme qui « se contente », pour reprendre les termes de la narratrice. Outre le procédé cinématographiquement marqué, ce jeu du cadre suggère deux interprétations complémentaires, selon que l'on considère le cadre ou l'élément cadré : tel un voile pudique, le noir envahit l'image et dissimule l'intimité de la jeune femme ; telle une vision à travers une serrure, la portion de réalité saisie propose un ravissement, au double sens du terme, le spectateur devient « voyeur », l'espace d'un court instant.

Ce rapprochement entre fantasme et cinéma évoque aussi l'effet hallucinatoire des projections primitives sur le public fasciné, et l'anecdote bien connue des spectateurs apeurés du train fonçant sur eux.

On croit être le jouet d'une hallucination (...). On sort du spectacle en se frottant les yeux et l'on n'est pas bien certain de ne pas être le jouet d'un rêve tant les choses qui viennent de se dérouler paraissent extraordinaires.¹

Spectateur moderne, entendons par là expérimenté, Jean-Pierre Jeunet reconvertit certains motifs du cinéma ancien et s'en souvient comme d'un phénomène prodigieux ; c'est avec le même plaisir et la même nostalgie qu'il use d'images d'archives, cinématographiques ou télévisuelles et modifie à loisir la forme ou la dimension du cadre de l'image.

¹ Ces réactions saisies à la sortie de projections en 1896 sont citées par Jacques Ribaud-Hutinet, « La magie et la peur : les premières projections publiques de cinéma en France (1896-1897) », *Les Arts de l'hallucination*, sous la dir. de Donata Pesenti Campagnoni, Paolo Tortonese, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2001. p.141-160.

2.2. Instruments d'optique et identification(s)

Pour pallier leurs défauts de vision, les personnages des films usent d'artifices. La mise en perspective de la vision neutre de la caméra et de ces vues empruntées et marquées est pertinente. Parmi les outils utilisés, il en est des communs (lunettes, jumelles, etc.) ou des plus techniques, inventions émanant d'un imaginaire fantastique.

Lunettes, jumelles ou loupe facilitent la vision empêchée ou perturbée par la distance ou une tare physique. Leur présence, surtout si elle est motivée par un impératif diégétique, devient l'opportunité d'un discours plus ou moins explicite sur le thème du regard, en désignant la capacité ou l'incapacité du personnage à voir. Les trucages les plus employés (et c'est le cas dans les films de Jean-Pierre Jeunet) jouent sur la forme du cadre de l'écran, en transformant le quadrilatère en cercle unique ou redoublé [Ill. 7a et 7b].



Ill. 7a
Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (1.49.18)
Les outils de la vision



Ill. 7b
Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (1.12.21)
Les outils de la vision

La caméra se confond avec l'outil de vision ; le point de vue, au sens physique, est désigné comme étant celui du personnage observateur. Il y a là un fort sentiment de subjectivité et d'intériorité. Les deux illustrations choisies signalent, par la révélation des instruments d'optique dans le cadre, une adéquation totale avec la vision du personnage, l'ocularisation interne est totale. Pourtant, bien que captées « par l'œil » d'un personnage, ces images répondent d'une esthétique semblable à celle du reste du film, preuve qu'elles passent par le filtre de la « même » caméra, on en veut pour preuve l'harmonisation des couleurs (sépia pour la première image relevée [Ill. 7a], tons de vert et de rouge pour la seconde [Ill. 7b]). Le contour modifié de l'écran opère un repérage déictique, désignant un foyer d'origine de la vision marqué, le montage en révèle l'identité.

Ces exemples de concordance des champs de vision entre le personnage et la caméra sont l'occasion de questionner le rapport entre perception et connaissance. Comme nous l'avons déjà évoqué en introduction, les théoriciens de l'analyse filmique distinguent, à la suite des études narratologiques, le « voir » du « savoir ». En embrassant temporairement le

point de vue d'un seul personnage, le film confère *a priori* au spectateur un degré de connaissance restreint, identique à celui d'une instance de la diégèse. Mais concernant les images choisies, c'est par ce biais que le spectateur est informé pudiquement de l'étreinte d'Amélie et Nino [Ill. 7a] en partageant le point de vue de Raymond Dufayel, ou qu'il découvre en même temps que Nino qu'Amélie lui rend l'album des clichés de photomaton [Ill. 7b]. Ici, le savoir relatif rejoint la confiance, la restriction visuelle n'est pas synonyme d'un défaut de connaissance mais plutôt d'une connivence. Le spectateur reste omniscient. Nous repérons une antinomie entre l'opération d'ocularisation, désignée comme interne et subjective, et la permanence d'une focalisation zéro. On peut se demander alors si le passage à une vue subjective n'est qu'accessoire.

André Gardies propose une autre terminologie qui nous aidera peut-être à légitimer ces insertions de plans subjectifs. Au néologisme « ocularisation », il préfère le terme de « monstration »¹. La base verbale nous place plus nettement du côté d'une action, « montrer », c'est « faire voir » et / ou « faire connaître ». Ce n'est plus seulement rendre accessible à la vue, c'est clairement désigner et diriger le regard. Le marquage du cadre tel que nous l'observons dans les exemples cités semble pleinement activer cette volonté de guider le regard. En effet, l'œil du spectateur ne circule pas dans l'image, du fait de la rapidité du plan, du resserrement du cadre par les contours noircis et de la désignation ostentatoire de la cible².

La rencontre entre l'œil du personnage et celui du spectateur, par le truchement du cadre modifié, soulève un autre problème, celui de l'identification. Emprunté à la psychanalyse, le concept d'« identification » analyse les procédés de construction du sujet, qui est en l'occurrence ici le spectateur. Comment le spectateur se positionne-t-il par rapport à ce regard de la caméra, qui lui est imposé ? Quels liens peut-il nouer avec cette force regardante (qui gouverne le récit) et avec ces forces agissantes (qui l'habitent) ? Peut-il se reconnaître en l'Autre, acteur de la diégèse ? Avec ces vues subjectives, un « je » est affirmé, qu'en est-il du « tu » qu'il suppose nécessairement dans la dualité d'une relation discursive ? Loin de l'interpellation directe faite au spectateur avec un regard-caméra (qui bouscule explicitement la situation énonciative en positionnant le spectateur non plus comme foyer

¹ André Gardies, *op. cit.* p. 30 et suiv. Les configurations possibles de l'ocularisation et de la monstration, elles, diffèrent peu, les deux analyses reprennent plus ou moins la distinction de Gérard Genette entre « interne », « externe » et « spectatorielle » (zéro).

² Souvent aussi (bien que ce ne soit pas le cas dans nos exemples), l'observateur doit d'abord « viser » sa cible, du fait du changement d'échelle et de la réduction des distances, ce qui occasionne des tremblements ou des hésitations dans le cadrage, qui eux non plus ne laissent pas errer l'œil du spectateur.

mais comme cible), ces instants mettent aussi en évidence les propriétés énonciatives du discours filmique.

En psychanalyse, l'identification est définie par deux stades. Au stade initial de « l'identification primaire », le sujet (infantile) touche à un « mode de constitution (...) sur le modèle de l'Autre, qui n'est pas secondaire à une relation préalablement établie où l'objet serait d'abord posé comme indépendant »¹. Coïncidant avec le « stade du miroir »², cette étape permet au sujet de se reconnaître comme Un parmi ses semblables, de se reconnaître comme soi. Dans la seconde étape, dite « identification secondaire », le sujet est en proie à un « processus psychologique par lequel (il) assimile un aspect, une propriété, un attribut de l'autre et se transforme totalement ou partiellement sur le modèle de celui-ci. La personnalité se constitue et se différencie par une série d'identification »³. Concomitante de la sortie de la phase œdipienne, le sujet se construit en prenant l'autre pour modèle (ou contre-modèle), il s'identifie à l'autre.

Transposé au cinéma, de l'enfant au spectateur, ce schéma de constitution du Moi diffère légèrement⁴. L'écran est assimilé à un miroir réfléchissant, sinon « la » réalité, du moins « une » réalité, isolant une image du reste du monde et la posant comme un tout en soi. La passivité physique du jeune enfant se découvrant dans le miroir évoque la posture du spectateur. Ces rapprochements ne doivent pas conduire à la confusion des deux sujets (le spectateur n'est pas aussi naïf et inexpérimenté que le jeune enfant), ils mettent tout de même en évidence des mécanismes semblables d'activité spéculaire. La première identification cinématographique est celle au regard de la caméra (on dépasse le stade du miroir, le spectateur se « sait » absent de ce simulacre de miroir qu'est l'écran). L'œil du spectateur converge avec celui de la caméra. L'identification cinématographique primaire a donc à voir avec la disposition des instances de l'énonciation et non pas avec un quelconque affect. Roland Barthes confirme cette idée lorsqu'il affirme que :

¹ Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, Daniel Lagache, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris : Presses Universitaires de France, 1967. p. 185.

² Cette expression est empruntée à Jacques Lacan, qui développe cette théorie de l'identification dans plusieurs textes et conférences, notamment dans « Le stade du miroir. Théorie d'un moment structurant et génétique de la constitution de la réalité, conçu en relation avec l'expérience et la doctrine psychanalytique », Communication au 14^e Congrès psychanalytique international, Marienbad, *International Journal of Psychoanalysis*, 1937.

³ Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, Daniel Lagache, *op. cit.* p. 187.

⁴ Nous reprenons ici les explications de Jean-Louis Baudry, « Cinéma : effets idéologiques produits par l'appareil de base », *L'effet Cinéma*, Paris : Albatros, 1978 et de Christian Metz, « Identification, miroir », *Le Signifiant imaginaire, Psychanalyse et cinéma*, Paris : Union générale d'édition, 1977. Voir aussi Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, « Le film et son spectateur », *Esthétique du film*, Paris : Nathan Université, 1994. p. 159-203.

L'identification ne fait pas acception de psychologie ; elle est une pure opération structurale : je suis celui qui a la même place que moi.¹

L'inclination entre en jeu pour les identifications cinématographiques secondaires, celles qui se tournent vers les personnages de la diégèse. Là, on retrouve les principes de la théorie psychanalytique, le sujet-spectateur se projette dans le récit et les personnages.

Même quand il ne compte pas dans la liste des appareils cinématographiques à proprement parler (qui eux opèrent une mise en abyme directe et un retournement métadiscursif), l'instrument de vision (dans nos exemples un télescope ou des jumelles) donne la possibilité au spectateur d'infiltrer le regard d'autrui. L'identification au regard est alors double, puisque se superposent, au sens strict du terme, deux regards. La partie animée et colorée du plan signale (par convention diégétique) le regard du personnage, tandis que l'espace « vide » et obscur du nouveau contour indique celui de la caméra. L'image porte ainsi la marque de son processus de production, comme les indices de son acte d'énonciation.

Si le niveau primaire de l'identification apparaît comme redoublé, il est intéressant de noter que le mécanisme des identifications secondaires semble presque suspendu. En effet, la vision n'est pas affectée d'un point de vue « émotif ». Les plans fixes, parfaitement cadrés et inscrits dans la continuité du montage, signalent plus un foyer de regard qu'une « conscience regardante ». Nous verrons qu'il n'en est pas toujours de la sorte, notamment lorsque la caméra devient une mire. Le changement de cadre est corrélatif d'une matérialité du regard.

D'autres exemples d'instruments optiques offrent des visions plus affectées, l'usage de filtres de couleurs distingue les objets subjectivement saisis du point de vue neutre de la caméra. C'est le cas pour les Cyclopes de *La Cité des enfants perdus*, ces êtres infirmes auxquels la technologie rend la vue et l'ouïe. Appareillés lourdement, ils ne perçoivent le monde extérieur qu'au travers d'instruments encombrants et voyants greffés (pour la vue) ou portés (pour l'ouïe). Plusieurs vues subjectives mettent le spectateur à la place de ces créatures, en donnant à l'image et au son des textures particulières [Ill. 8a]. Le même effet est produit par la déformation des plans supposés perçus depuis le point de vue d'Irvin, le cerveau-machine. Là, les perspectives sont courbées [Ill. 8b]. Dans les deux cas, la mécanisation crée des interférences et l'image restituée diffère largement de la réalité captée par la caméra neutre, qu'elle soit en focalisation zéro ou interne (depuis le point de vue

¹ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris : Seuil, 1977. p. 153.

d'autres personnages non appareillés). Il est intéressant de noter que ces machines produisent une dégradation qualitative de l'image, elles ne font pas voir « mieux » que l'œil humain, bien au contraire (il en est de même pour l'audition artificielle des Cyclopes, qui amplifie les sons minimes au point de les rendre insupportables). Nous retrouvons là un motif commun du cinéma de science-fiction (la relation entre l'humain et la machine) avec lequel le film de Jean-Pierre Jeunet partage des ambitions esthétiques et thématiques.



Ill. 8a
La Cité des enfants perdus (0.08.37)
La vision subjective



Ill. 8b
La Cité des enfants perdus (0.17.16)
La vision subjective

Au terme de cette analyse sur les vues subjectives faisant appel à des instruments d'optique, nous avons envisagé, outre leurs caractéristiques plastiques, la figure du spectateur qui reçoit et doit interpréter l'information d'un repositionnement de la caméra. Qu'en est-il lorsque le regard devient un enjeu dramatique et que le spectateur devient le témoin d'une confrontation ?

2.3. Voyeurisme et mire, pulsions de regard

Nous l'avons précisé, dans les exemples étudiés, la mise en scène du regard des personnages n'a pas d'incidence diégétique forte. Mais d'autres occurrences ont retenu notre attention pour leur inscription dans une situation dramatique, voire tragique. Il s'agit d'abord des « échanges » à distance entre Amélie Poulain et son voisin Raymond Dufayel, par l'entremise de lentilles optiques, comblant la distance physique et morale qui les sépare. En second lieu, nous songeons aux scènes sur le front dans *Un long dimanche de fiançailles* dans lesquelles la caméra se confond avec la mire du fusil. Voyeurisme innocent ou traque mortelle d'une cible, ces deux aptitudes du regard soulèvent des questionnements sur les conditions de leur mise en scène et de leur insertion dans le montage d'une part et sur une possible interprétation psychanalytique d'autre part.

Parmi les différentes pulsions qui gouvernent les agissements psychologiques de l'homme, il en est une centrée sur le regard, nommée « pulsion scopique ». Sans entrer dans les détails de la théorie freudienne, cette pulsion intègre la liste des « pulsions de vie », comme la manifestation d'une sexualité non physique mais psychique. Elle est associée à la « pulsion de savoir », toutes deux moteurs de la curiosité et du désir de maîtrise¹. Aussi désignée par le terme de « scotophilie », cette force pousse le sujet à voir (et par suite, à savoir), elle est « le besoin de voir et le désir de regarder »². La relation à distance entre Amélie et Raymond Dufayel repose sur cette pulsion³ et sur l'impossibilité de communication orale qu'elle entraîne.

La scénographie de la disposition des appartements des deux personnages est elle aussi révélatrice : les deux lieux se font face (vraisemblablement de chaque côté d'une cour intérieure) mais ne sont pas à la même hauteur, de sorte que les regards par la fenêtre sont nécessairement obliques. Lors de leurs échanges verbaux, dans l'appartement du vieil homme, les conversations se font rarement frontalement : l'opposition des vues en plongée et en contre-plongée souligne la distance qui les sépare. Quand ils se placent devant le tableau de d'Auguste Renoir reproduit (*Le Déjeuner des canotiers*), l'œuvre devient un sujet d'exégèse et de discussion biaisée sur le statut du personnage de la « jeune femme au verre d'eau », double symbolique d'Amélie Poulain. Lors d'une allusion à ce rapprochement, Raymond Dufayel dit que la jeune femme est « un peu lâche » et qu'il croit « que c'est pour ça qu'[il a] du mal à saisir son regard ». Signe de la médiation de leur relation, les deux personnages s'engagent dans une sorte de « correspondance télévisuelle », nécessairement différée, faite de collages d'images d'archives, comme autant de productions langagières dépersonnalisées. Ce n'est qu'à la fin du film que Raymond Dufayel exprime sans détour son opinion à la jeune femme, bien que ce soit encore une fois par l'intermédiaire de l'écran de télévision.

Malgré ces regards qui se fuient, il demeure pourtant un fort degré de connaissance et d'intimité : Dufayel est informé des manœuvres secrètes d'Amélie (pour les surprendre grâce à ces jumelles), cette dernière partage ses préoccupations quant au geste pictural. Les tentations de voyeurisme de part et d'autre participent donc bien d'un désir de rapprochement.

¹ Cf. Sigmund Freud « Pulsions et destins des pulsions », *Métapsychologie*, Paris : Gallimard, 1940 et Jacques Lacan, « Les fondements de la psychanalyse », *Livre XI du Séminaire, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris : Seuil, 1973.

² La formule est empruntée à Jacques Aumont, *À quoi pensent les films ?*, Paris : Séguier, 1996. p. 169.

³ Nous considérerons cette pulsion comme « vidée » de son caractère sexuel, le voisin représentant pour la jeune femme un père de substitution. L'éventualité d'un processus œdipien entre les deux personnages, si elle est loisible, ne sera pas étudiée ici.

Et l'utilisation par les deux personnages d'instruments d'optique à cette fin permet d'inclure, par l'insertion de vues subjectives, le spectateur dans cette relation. Comme nous l'avons montré, le cadre s'adapte à ces nouveaux objectifs ; mais cette fois-ci, le cadrage n'est pas certain et immobile, il se fait au contraire hésitant et trouble [Ill. 9a et 9b]. De la sorte, le spectateur témoin de ces intrusions profite de l'identification primaire au regard à laquelle s'ajoute un enjeu affectif d'identification secondaire, puisqu'il perçoit, en même temps que les cibles secrètes, l'émoi de celui qui les perçoit à la dérobée. Avec ces cadres mouvants, l'importance du foyer est égale à celle de la cible.



Ill. 9a
Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (0.13.33)
Vue et voyeurisme



Ill. 9b
Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (0.53.43)
Vue et voyeurisme

Dans un registre différent, certaines vues prêtées à un soldat allemand dans *Un long dimanche de fiançailles* ont retenu notre attention. Elles intègrent le récit enchâssé de la sœur de celui-ci, que Mathilde rencontre au hasard de son enquête¹. Là, le cadre prend la forme circulaire du viseur d'un fusil, et, plus encore, l'image est marquée par des repères gradués [Ill. 10a – 10e, Annexe n°2]. Notons que ce rapprochement entre la caméra et l'arme à feu constitue par ailleurs un motif assez récurrent, que ce soit dans les films, dans la genèse technique du cinéma ou dans son lexique². L'action qui se déroule dans cette ligne de mire concerne le sort réservé aux mutilés volontaires, abandonnés sur le front par leur commandement, scène déjà racontée plusieurs fois par des soldats français restés dans leur tranchée. Le point de vue physique et moral est cette fois inédit, puisque situé de l'autre côté du champ de bataille et allégué à un soldat ennemi. Pour Mathilde, comme pour le spectateur,

¹ Nous proposons en annexe un repérage précis de cette séquence, Cf. « Annexe n°2, La mire, *Un long dimanche de fiançailles* » p. 393.

² Concernant les films, les exemples de vues subjectives par la lunette d'un fusil sont nombreux : on peut citer *Man Hunt* (Chasse à l'homme) de Fritz Lang (1941) ou *Stalingrad* de Jean-Jacques Annaud (2001). Dans l'évolution des techniques de captation, le « pistolet photographique » de Jules Janssen (1874) et le « fusil cinématographique » d'Étienne-Jules Marey (1882) comptent parmi les premiers outils, ancêtres de la caméra. Dans le lexique du cinéma, le verbe anglais « *to shoot* » a pour acception première « *to fire a gun or other weapon* » [utiliser une arme à feu], mais désigne aussi « *to make a film/movie of something* » [tourner un film], *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, Oxford : Oxford University Press, 1998.

l'enjeu est de découvrir la vérité sur la survie des derniers soldats, et c'est grâce au transfert du point de vue qu'est révélé le fait que « par deux fois, Dieu aura épargné ce soldat français (Benoît Notre-Dame) », selon les mots de la jeune allemande, ce qui confirme les intuitions de Mathilde. Le récit oral est illustré de cinq plans fixes saisis au travers de la lunette du fusil, qui s'enchaînent avec des fermetures à l'iris, mimant le rechargement de l'arme. Un bruit métallique caractéristique ponctue l'acte. L'observateur tient donc dans sa visée Manech et Notre-Dame, qui, devenus ennemis, semblent pris au piège d'un cadre meurtrier. Mais malgré ces circonstances diégétiques et scénographiques idéales, le regard reste clément, aucun coup de feu n'est tiré. Ce regard est garant d'un savoir partiel mais déterminant pour la narration. En infiltrant le point de vue du *sniper* allemand, le spectateur occupe l'espace d'un instant une position incertaine, entre toute-puissance destructrice et omniscience jubilatoire. Le désir de voir et de savoir est inscrit dans un contexte funeste, le voyeurisme flirte avec le sadisme.

Avec Elizabeth Ezra, nous relevons deux autres exemples de regard « thanatologique » avec le personnage de Tina Lombardi, qui, pour venger son fiancé, exécute deux responsables militaires en usant de deux stratagèmes liés à un acte de vision :

She kills Major Lavrouye, the official who used the stay of execution to repair his magnifying glass, by tying him to a bed and shooting at the mirror above him, causing its shards to impale him. (...) Similarly, in the other scene in which Tina Lombardi kills an official (Thouvenel) who played a role in her lover's fate, she does so by pulling on her eyeglasses, which trigger a gun she wears on her waist. Both methods of murder allow Tina to remain literally outside the line of fire, like the soldiers in the trenches.¹

Tina Lombardi assouvit sa vengeance loin de la ligne de feu, mais elle agit surtout de manière déviée : le tir détourné vers le miroir au plafond est fatal à Lavrouye, le coup qui tue Thouvenel part de sa taille alors que son geste de retirer ses lunettes attirait l'attention sur son visage. Son regard est dans les deux cas associé à la mort, mais, transversal et oblique, il entraîne une exécution sans appel à laquelle le spectateur ne participe pas. Pour cette figure de Némésis, veuve sinistre, *eros* et *thanatos*, vérité et imposture ne font qu'un².

¹ *Op. cit.* p. 126-127. [Elle tue le commandant Lavrouye, le fonctionnaire qui a utilisé l'ordre d'exécution pour réparer sa loupe, en l'attachant sur un lit et en tirant dans le miroir au-dessus de lui, la chute des tessons provoquant l'empalement. De même, dans l'autre scène où Tina Lombardi tue un fonctionnaire (Thouvenel) qui a joué un rôle dans le destin de son amant, elle agit en tirant sur ses lunettes, ce qui déclenche un pistolet qu'elle porte à la taille. Chacune des deux méthodes de meurtre permettent à Tina de rester littéralement en dehors de la ligne de feu, comme les soldats dans les tranchées.] (trad. par nos soins).

² Jean-Pierre Jeunet qualifie les astuces de ces séquences de « trouvailles » ; ajoutées par rapport au roman initial, elles manifestent une recherche continue d'originalité et la volonté d'apposer perpétuellement une

2.4. Pour conclure, cadre et « point de regard »

Dans cette typologie de quelques artifices du cadre, nous avons relevé des procédés techniques dont l'intérêt structurel touche autant à l'organisation de l'univers montré qu'aux circonstances de sa réception par le spectateur. Le cadre concilie deux forces complémentaires, vers l'intérieur et le monde diégétique et vers l'extérieur et la sphère extradiégétique. Les marques de contour ou de textures indiquent les modalités de la vision subjective et renseignent sur celui qui regarde ; le spectateur, guidé par la caméra, convoite naturellement cette position physique et morale. Même s'ils concernent l'art pictural, nous empruntons à Étienne Souriau ces propos qui nous semblent pouvoir s'appliquer au film :

(...) la peinture met le témoin à mi-chemin entre une vision réelle, physique, et une vision spirituelle.

On dira : le point de vue de l'*Héliodore chassé du temple* (de Raphaël), c'est l'endroit physique où le spectateur doit se placer pour que la perspective du monument paraisse juste. Naïveté. On croirait que le peintre, réellement présent à la scène, était par hasard en un certain point d'où il a vu les choses ainsi ; et qu'il nous faut, spectateur, simplement retrouver ce point et nous y mettre. Assurément au contraire le peintre qui a créé cette figure fictive a cherché sous quel angle de vue la scène prendrait son apparence la meilleure, la plus signifiante, la plus intensive en même temps que la plus harmonieuse quant aux formes. Il a cherché le point de vue absolu, inhérent à ce microcosme pour le mener à sa perfection. Bien plus, ce point de vue est autant intérieur au tableau qu'extérieur. (...) Le spectateur pénètre dans l'aventure – on le force à prendre part à la scène, à y participer comme témoin, à entrer dans le tableau, ou plutôt dans le monde du tableau. Il y a sa place assignée, et c'est cette place-là qu'il s'agit, pour le spectateur concret, de retrouver : l'artiste l'astreint à s'identifier, physiquement et moralement, à ce témoin absolu, inhérent au monde offert.¹

Le rapprochement entre le cadre et le point de vue nous a conduit à réfléchir sur la position structurelle du spectateur, ainsi qu'à son implication psychologique et morale dans les procédés d'identification. Le concept de « point de vue » est difficile à cerner de manière globale, nous avons vu les distinctions terminologiques nécessaires qui préoccupent les théoriciens. Reprenons une définition de cette notion, proposée dans un dictionnaire spécialisé :

empreinte personnelle à la narration. C'est avec le même désir que, pour *Alien Resurrection*, le réalisateur s'est « fixé comme règle de trouver au moins une idée par scène afin de [s'] approprier le projet. » Philippe Rouyer, Yann Tobin, « Entretien avec Jean-Pierre Jeunet, Plus vite ! Moins beau ! », *Positif*, janvier 1998, n°443. p. 95.

¹ Étienne Souriau, *La Correspondance des arts, Éléments d'esthétique comparée*, Paris : Flammarion, 1969. p. 302-303.

1. un emplacement, réel ou imaginaire, depuis lequel une représentation est produite. En cinéma, c'est le point imaginaire, éventuellement mobile, depuis lequel chaque plan a été filmé.
2. la façon particulière dont une question peut-être considérée, c'est-à-dire, dans un récit, le filtrage de l'information et son assignation aux diverses instances de la narration. En pratique, c'est le problème du « mode » narratif (Genette), c'est-à-dire des rapports entre l'histoire racontée et le récit ; notamment la question de la focalisation plus ou moins complète du récit par un personnage.
3. une opinion, un sentiment à propos d'un objet, d'un phénomène ou d'un événement. Au cinéma, le marquage de ce point de vue est moins clairement codé qu'en littérature et il dépend davantage des normes stylistiques et des styles individuels.¹

Remarquons tout d'abord que cette définition propose trois acceptions et dépasse donc le clivage dichotomique entre point de vue physique et point de vue moral. Relisons-les à la lumière des analyses conduites sur le travail du cadre et des vues subjectives.

« Le point imaginaire » désigne la situation supposée de la caméra qui capte le film. Par le jeu de l'identification cinématographique primaire, le spectateur adhère totalement à cette position, qui lui est somme toute imposée. Ce point de vue, totalitaire, fait de « voir » un synonyme de « maîtriser ».

La deuxième acception soulève la question du rapport entre « voir » et « savoir », traitée pareillement en narratologie, comme l'atteste la référence à Gérard Genette. Selon les différents degrés de « régulation de l'information narrative »², une figure narrative infléchit nécessairement le contenu et la conduite du récit. Dans le film, quand cette instance n'est pas identifiée par la diégèse (personnage, voix *off*, etc.), l'omniscience coïncide avec le foyer de la caméra.

La dernière définition évoque la perspective modale du point de vue, passant du point de vue physique à un point de vue moral ou cognitif ; « voir » devient « sentir ».

Les distinctions terminologiques proposées par François Jost ou André Gardies sont la preuve de la difficulté d'appliquer une théorie littéraire à l'art cinématographique ; Christian Metz suggère de son côté de ne distinguer que les opérations mentales des opérations physiques.

Peut-être serait-il plus simple et finalement plus clair d'opposer les focalisations « mentales » aux focalisations « visuelles » et « auditives » ?³

¹ Jacques Aumont, Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris : Nathan, 2001.

² L'expression est employée et définie par Gérard Genette, *Figures III*, Paris : Seuil, 1972. p. 184.

³ Christian Metz, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1991. p. 115.

En suivant son raisonnement, il y aurait peut-être une autre possibilité de considérer cette question en recentrant l'attention sur la dimension optique et perceptive, puisque c'est précisément l'essence-même du cinéma et l'enjeu-même du film. Nous soumettons alors ici l'expression « point de regard ».

Synonyme de « panorama », « le point de vue » peut aussi désigner cette posture physique particulière à partir de laquelle on peut jouir d'un « paysage étendu et pittoresque » (*T.L.F.*) ; il suppose alors, en plus de la position spatiale, une capacité de regard, d'appréciation et de composition esthétique. Face à l'image du film, sans cesse renouvelée, le spectateur n'a pas la même liberté de regard que face à un paysage, dont l'immobilité permet la contemplation. Mais si nous considérons le film comme une production énonciative, le spectateur, en tant que récepteur, reste actif dans le décryptage et l'interprétation du message qui lui est soumis.

Catherine Kerbrat-Orecchioni, en reprenant le schéma de la communication pensé par Roman Jakobson, introduit les concepts d'« encodage » et de « décodage » dans le processus de construction du sens et de la réussite de la communication¹. Lorsque le locuteur produit un énoncé, il opère une sélection parmi le bagage lexical à sa disposition (bagage qui varie avec l'âge, la culture, le milieu social) ; ce choix résulte d'un raisonnement en plusieurs étapes, le référent (réalité extratextuelle) mobilise un signifié (dont les propriétés conceptuelles correspondent à celles du référent) qui s'exprime au moyen d'un signifiant. La tâche inverse attend le destinataire, qui perçoit d'abord le signifiant, lui attribue un concept et en « déduit » le référent. Spontanées, immédiates et indétectables dans la conversation courante, ces opérations deviennent des enjeux de l'interprétation dans un message artistique, lorsque le choix des unités de langues relèvent d'intentions sémantiques ou esthétiques précises.

En appliquant ces conclusions à la matière filmique et au travail du cadre, il apparaît que le spectateur, devant un choix de cadrage, peut et doit en déduire des intentions particulières. Nous ne posons pas ici une équivalence stricte entre la langue et le film (rendue impossible par l'irréparable différence de nature entre les signes qui composent les deux systèmes), mais, en postulant le spectateur d'abord comme un récepteur, nous mettons en avant les différents types de compétences nécessaires à l'accomplissement du message. Le spectateur n'est pas – ou n'est plus – une simple instance visuelle (et auditive), son œil n'est pas seulement le réceptacle d'images hypnotiques sur lesquelles il n'aurait aucun *pouvoir*.

¹ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation, De la subjectivité dans le langage*, Paris : Armand Colin, 1980. p. 34-35 ; Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale, tome I*, Paris : Éditions de Minuit, 1963. p. 213.

Fort de son habitude cinématographique et des indices filmiques, il sait que la caméra n'est qu'un relais d'une vue supposée subjective et que les trucages du cadre ne sont que des signes conventionnels ; fort de ses déterminations psychologiques, il joue le jeu des identifications et trouve dans ce point de regard fictif le redoublement de son propre regard, architecte et ordonnateur. Cette distinction, peut-être minime, nous paraît intéressante à côté d'un débat qui s'en tient pour l'essentiel à une interprétation narrative (liée au contexte diégétique et au sens du montage) des images subjectives, elle nous guide surtout sur la voie d'une interprétation herméneutique de l'énonciation cinématographique.

3. « Pour l'œil qui devient visage ou paysage »¹

3.1. L'art du portrait :

3.1.1. *Du storyboard au film : une genèse artistique*

Le travail du cadre dans le film peut s'apprécier dans le montage et les mouvements, dans la temporalité de l'enchaînement, mais aussi dans la fixité de l'image, qu'elle soit à l'intérieur du cadre (un personnage s'immobilise) ou qu'elle soit le fait de la captation. La technique de l'arrêt sur image consiste à enchaîner plusieurs fois le même photogramme (1/24^e d'image), de manière à ce que l'œil ne perçoive plus un mouvement mais une immobilité. Effet semblable mais obtenu par une technique différente, lors de la diffusion, il est possible d'arrêter le projecteur sur une image et d'arrêter le déroulement du film. La modernisation et la généralisation du visionnage privé offrent au spectateur la liberté d'interrompre, de suspendre la lecture du film et peut-être d'aborder l'œuvre comme on peut le faire d'un livre. Le support DVD propose un découpage en chapitres, qui permet de sélectionner et d'isoler des scènes, de la même manière que la mention des chapitres ou des parties d'un roman autorise une circulation libre dans l'œuvre². Toutefois, ces considérations

¹ Paul Eluard, « Je te l'ai dit pour les nuages », *L'Amour la Poésie*, 1929, *J'ai un visage pour être aimé, Choix de poèmes 1914-1951*, Paris : Gallimard, 2009. p. 103.

² Le travail de ce nouveau paratexte autour du film est l'objet d'un soin particulier, tant dans le choix des titres des chapitres (même s'ils sont le plus souvent simplement descriptifs) que dans leur apparition visuelle à l'écran (support de l'image pour faciliter le repérage). La tentation de rapprochement avec le livre est grande, même si elle ne devient que très rarement le prétexte d'une construction narrative en adéquation avec le modèle littéraire. On pense au cas « limite » du film de David Lynch, *Mulholland Drive* (2001), pour lequel l'édition DVD donne la possibilité d'un visionnage en chapitres aléatoires, mettant à mal la linéarité narrative.

ne concernent que la sphère de réception, et pour cette raison, elles ne peuvent être développées dans cette partie qui s'intéresse au travail du cadre dans la création de l'œuvre.

Les réalisateurs de cinéma n'abordent pas tous leur projet filmique avec les mêmes techniques de création. L'utilisation du *storyboard* (ou « scénarimage ») n'est pas un passage obligé, même si ce support en images est pendant le tournage une aide précieuse, qui fixe au préalable le découpage principal des plans, le positionnement de la caméra et l'aspect global du montage. Il doit faciliter l'étape du tournage en donnant une idée souvent très précise de ce que sera le film, il en concrétise l'apparence. Utile aussi pour des raisons économiques, il assure un plan de travail de référence et sert aux techniciens pour visualiser les attentes du réalisateur. Sans faire d'opposition stérile, on distingue généralement les cinéastes qui utilisent un *storyboard* de ceux qui laissent la place à l'imprévu et à l'aléatoire lors de la captation¹.

Pour Jean-Pierre Jeunet qui confie que « l'important pour [lui] est que chaque image, si on la sortait du film, puisse, accrochée au mur, faire un tableau »², l'aspect visuel du film est de première importance, au point de publier en marge de ces films son matériel génétique. Ainsi, le réalisateur participe en quelque sorte au premier numéro d'un magazine consacré au *storyboard*, *Storyboard, Du dessin au film*, en publiant le travail de Luc Desportes, dessinateur du *storyboard* du *Fabuleux destin d'Amélie Poulain* (et d'*Un long dimanche de fiançailles*)³. Le scénario du film (à savoir le découpage plan par plan, la transcription des paroles et la description des actions des personnages) est illustré par des vignettes dessinées en noir et blanc, de tailles diverses [Ill. 11a et 11b]. On lit et on regarde l'essentiel du film, certaines scènes (notamment des scènes de dialogue) ne sont pas imagées, mais retranscrites (par les répliques des personnages et des annotations faisant office de didascalies). Publié ultérieurement au tournage, la transcription est agrémentée de photogrammes du film. En exergue du dossier, une mention précise que « certaines séquences (très minoritaires) sont illustrées par des photogrammes du film et non pas des dessins de Luc Desportes [et que les

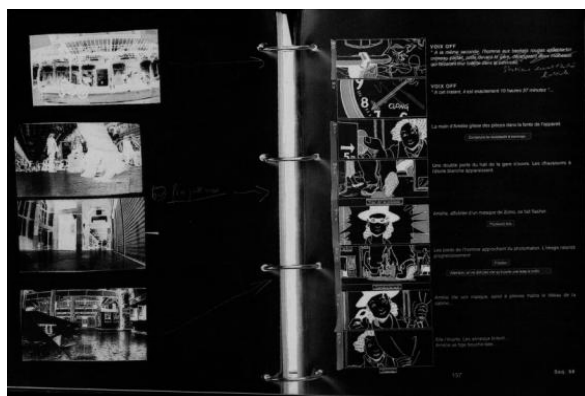
¹ Cette opposition n'a pas de réalité chronologique : des dessins en amont du film ont précédé les tournages de Georges Méliès ou d'Orson Welles. On a pourtant parfois coutume d'opposer les films de studio (visuellement très techniques, avec parfois l'utilisation d'effets spéciaux qui nécessitent une grande préparation en amont) et les films « intimistes » (réalisés plus spontanément, basés sur la relation entre les acteurs et le réalisateur).

² Martine Triquet-Guillaume, « Rencontre avec Jean-Pierre Jeunet, réalisateur », *Le Technicien du film*, février 2006, n°563. p. 28-37.

³ *Storyboard, Du dessin au film*, n°1, septembre-octobre-novembre 2002. La publication de ce magazine est aujourd'hui interrompue, Cf. site Internet <http://www.storyboard.fr/> (consulté le 9 septembre 2007).

auteurs n'ont] pas voulu tricher : ces dessins n'existent pas, un *storyboard* ne couvrant l'intégralité d'un scénario que dans des cas très exceptionnels »¹.

Généralement, autour des films, Jean-Pierre Jeunet diffuse les traces du processus de création ; commentaires verbaux pour les éditions DVD, photographies, notes, anecdotes, dessins et documents historiques publiés sur papier, avec une mise en page esthétique. Ce ne sont donc pas là les « carnets » du réalisateur, qui, à la manière des romanciers ou des peintres, regrouperaient les plans et les esquisses, mais plutôt les « albums » (c'est d'ailleurs leur titre), recueils de souvenirs mis en parallèle avec le travail concrétisé². La tentation du livre d'images et de la bande dessinée hante cette démarche. Le premier court-métrage de Jean-Pierre Jeunet, en collaboration avec Marc Caro, intitulé *Le Bunker de la dernière rafale*, existe dans une version papier. Publié par une maison d'édition de bandes dessinées (Les Humanoïdes associés), cet ouvrage fait partie d'une collection, « Autodafé », qui propose « un concept inédit entre roman et BD. Rendant toute la liberté aux créateurs, bannissant les frontières entre images et mots »³, ce livre associe des images choisies du film à un récit annexe, placé sous chaque vignette, qui explique, décrit ou cite le film. Cet ouvrage hybride, à la manière du roman-photo, crédite encore le lien fort qui unit Jean-Pierre Jeunet, et Marc Caro, à la bande dessinée [Ill. 11c].



Ill. 11a⁴
Storyboard *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*
De l'image au film



Ill. 11b⁵
De l'imaginaire de Jeunet à l'image de cinéma
Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain
De l'image au film

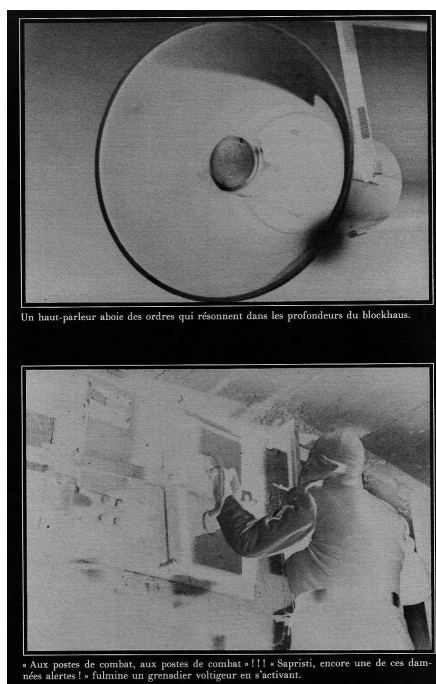
¹ *Ibid.* p. 33.

² *Le Fabuleux album d'Amélie Poulain*, Paris : Les Arènes, 2001 ; *Un long dimanche de fiançailles, Album souvenir*, Paris : Les Arènes, 2004.

³ Jean-Pierre Jeunet, Marc Caro, *Le Bunker de la dernière rafale*, Paris : Les Humanoïdes associés, 1982. 4^e de couverture.

⁴ Apparaissent à droite, les dessins et la description des plans, à gauche, les plans de repérage.

⁵ La première vignette est un dessin de Jean-Pierre Jeunet, la deuxième, un dessin de Luc Desportes et la troisième l'image du film.



III. 11c
Le Bunker de la dernière rafale
 (p. 13)

S'il confie le travail du *storyboard* à un artiste spécialisé, Jean-Pierre Jeunet confie avoir imaginé (et le plus souvent sommairement dessiné) chacun des plans de ses films. Le dessinateur a pour mission de croquer les idées de découpage que lui soumet le réalisateur, de poser sur le papier ce qui a déjà été pensé. Cela va sans dire que le processus de création passe par la visualisation, les idées sont exprimées en images autant qu'en mots. Ce sens de l'esthétisme visuel, qui est rendu à l'écran par la recherche constante des meilleurs effets de lumière, de couleurs ou d'organisation spatiale, inscrit d'ailleurs le cinéma de Jean-Pierre Jeunet dans une frange particulière du cinéma français, en général plus attaché à une tradition littéraire et verbale de la narration. Cette approche picturale du film participe pleinement de l'acte de création, elle se manifeste dans les choix de cadrage, de composition ou de perspective qui touchent de près à l'art du dessin, notamment pour les plans rapprochés des visages.

2.1.2. Réalisateur et portraitiste

a) Illustrer le récit

La narration en voix *off* des deux films, *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* et *Un long dimanche de fiançailles*, met en place dès les premiers instants la figure d'un narrateur omniscient, qui restera extradiégétique. En prenant en charge la diction du récit, cette instance occupe une position privilégiée entre la diégèse filmique et la sphère de réception, sorte de relais des informations. Par son intermédiaire, les différents personnages de la fiction sont présentés, désignés et identifiés, à l'aide de tournures déictiques. Dans le processus d'actualisation, les images et les mots participent de la même unité diégétique, font sens « en même temps ».

L'introduction des personnages principaux associe des plans « posés » à des formulations présentatives. Relevons ces quelques exemples des incipits du *Fabuleux destin d'Amélie Poulain* et d'*Un long dimanche de fiançailles*.

Pour présenter Suzanne, la patronne du café des Deux Moulins, nous suivons sa progression jusqu'à la caisse enregistreuse grâce à un travelling vers la droite le long du comptoir. Cadrée de profil, elle apparaît en déplacement, l'image et le mouvement justifient le commentaire de la voix *off* sur son handicap (« Elle, c'est Suzanne, la patronne. Elle boîte un peu, mais elle n'a jamais renversé un verre. ») [Ill. 12a].



Ill. 12a
Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (0.10.15)
Galerie de portraits

Cadrée en plein centre devant l'étalage de tabac, Georgette est présentée dans l'attitude caractéristique et caricaturale d'une personne enrhumée (« Au tabac, c'est Georgette, la malade imaginaire »). Le point de vue est frontal, la caméra se rapproche lentement vers elle, le temps qu'elle prenne ses médicaments, ce qui rythme le plan [Ill. 12b].



Ill. 12b
Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (0.10.29)
 Galerie de portraits

Pour présenter Gina, la caméra reste immobile, c'est le personnage qui s'avance vers l'objectif, sans y jeter un regard, pour terminer sur un plan très rapproché de son visage pendant qu'elle adresse une commande [Ill. 12c].



Ill. 12c
Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (0.10.43)
 Galerie de portraits

Dans *Un long dimanche de fiançailles*, dans la tranchée qui conduit les prisonniers vers l'exécution, un travelling arrière suit la démarche chaotique du cortège dans la boue. Désigné dans le discours de la voix *off*, chacun des personnages principaux saisi en gros plan est identifié par le spectateur.

Pour le couple Sylvain et Bénédicte, le portrait est plus qu'une inspiration, puisqu'en lieu et place d'une vue saisie sur le vif, la caméra s'arrête sur des clichés photographiques [Ill. 12d]. Un léger mouvement d'angle vers le centre de l'image donne du rythme à cette courte séquence, il empêche une vue statique peu « cinématographique » mais il assure également la cohésion avec les autres plans environnants, construits de manière semblable. Les fioritures du cadre en coquillages ainsi que le découpage et le grain des clichés signalent le portrait de famille, trônant sur une cheminée ou sur un meuble de la maison.



Ill. 12d
Un long dimanche de fiançailles (0.24.39)
 Galerie de portraits

Le personnage de Pierre-Marie Rouvière adopte une attitude de pose [Ill. 12e]. Par un jeu de mise en abyme souvent pratiqué par Jean-Pierre Jeunet, il n'offre pas sa stature à la caméra, mais à un appareil photographique dont on devine l'objectif, alors que le point de vue s'avance vers le personnage. Le décor aux accents antiques peint dans l'arrière-fond, le socle sculpté sur lequel l'avocat pose son bras et son allure très apprêtée laissent à penser qu'il s'agit d'un portrait officiel, peut être destiné à son activité professionnelle. Ce simple plan évoque simultanément trois techniques du portrait : la représentation picturale, suggérée par la toile de fond peinte, la représentation photographique, indiquée par la présence de l'objectif, mais aussi la représentation cinématographique, dénotée par de très légers et brefs mouvements du modèle (du bras, de la main), avant que la pose immobile ne soit prise. Pris dans son acte, le portrait n'est pas encore figé.



Ill. 12e
Un long dimanche de fiançailles (0.24.44)
 Galerie de portraits

Au vu de ces quelques exemples, il est intéressant de noter des constantes et des variantes dans la constitution de la galerie de portraits. Afin de varier les approches, les plans dans le café d'Amélie proposent des angles ou des travellings différents, servant tous à attirer l'attention sur un trait caractéristique du personnage, presque à la manière d'un dessin caricatural. Comme il a été dit, le défaut physique de Suzanne, annoncé dans le discours de la voix *off*, est illustré au mieux par le travelling qui accompagne sa démarche boiteuse. Le

personnage de Georgette n'exhibe que mieux son hypocondrie, montrée dans une posture peu raffinée. Gina, quant à elle, est saisie dans l'action et la communication, elle apparaît dans le film comme une personne sûre d'elle et très sociable. Pour continuer, nous pourrions citer rapidement Hipolito, « l'écrivain raté », pour lequel, un plan de profil vient dessiner son visage à contre-jour sur le rideau de la vitrine, de manière assez emphatique, comme le sont ses citations. Le plan de Joseph, « l'amant jaloux éconduit par Gina », fonctionne sur un axe vertical : la caméra descend, capte un instant son regard plein de rancœur, puis poursuit son mouvement jusque sous la table, où ses mains crèvent nerveusement des bulles d'un emballage plastique¹. La sournoiserie de ce personnage, qui joue les ingrats avec les deux femmes qu'il séduit, peut être symbolisée dans la vue de ses mains dissimulées sous la table. Arrivant de l'extérieur, l'air pressé, l'hôtesse de l'air Philomène est captée par un travelling avant assez rapide, qui la caractérise comme un personnage « de l'extérieur » et de passage. Dès lors, dans leurs variantes, les angles de vue marquent un effort de caractérisation qui trouverait son équivalent dans les traits grossis du portrait caricatural.

Si le film *Un long dimanche de fiançailles* reprend certains des procédés narratifs déjà expérimentés dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, comme la narration extradiégétique ou la description imagée des personnages, son ton résolument moins léger restreint les opportunités d'une approche caricaturale. La présentation est plus sobre, avec moins de subtilités de mise en scène et une attention plus portée à l'empreinte visuelle d'une époque, à l'ancrage temporel de la fiction (couleur sépia, solennité de la pose).

Ce goût pour la galerie de portraits, dont il sera analysé d'autres exemples, doit s'interpréter comme la manifestation indéniable d'une conscience plastique de l'image ; ces plans ne sont pas inscrits dans une continuité temporelle autre que celle de la narration de la voix *off*, l'intérêt de leur succession n'est pas de suggérer ou d'ouvrir un autre intervalle temporel. L'emploi d'un présent à caractère de vérité générale dans le discours du narrateur accentue cet effet. Les plans des visages signifient autant dans leur unicité, comme images seules, en dehors du montage, que saisies dans la trame filmique. Il importe peu qu'un repère

¹ Dans cette succession de portraits les vues des personnages coexistent avec les listes des plaisirs ou des déplaisirs de chacun, selon le jeu des « j'aime, j'aime pas ». Afin de scinder les deux temporalités, celle de l'action et celle de la biographie des personnages, les plans alternent couleurs et noir et blanc. Dans le cas du personnage de Joseph, le passage de l'un à l'autre est particulièrement intéressant puisqu'il se fait dans la continuité du travelling vertical : passée sous la table, l'image devient monochrome pour signaler le hobby. La table peut marquer une frontière, mais le plan n'a pas de coupe, de telle sorte que la continuité temporelle entre les deux états est à questionner : est-il en train, au moment du portrait de jouer avec cet emballage ? Si elle n'est pas chronologique, la continuité est thématique.

temporel soit indiqué dans la narration, les portraits présentés dans le café fonctionnent tels des clichés photographiques, figés dans la chronologie. Et ce sont les mots de la voix *off* plus que l'enchaînement du montage qui donnent une cohérence à l'ensemble. Même si l'unité de lieu et l'unité de temps sont mises à mal par les insertions de plans en noir et blanc et par l'absence d'interaction entre les personnages (pas d'adresse, pas de continuité dialoguée), une unité thématique et dramatique régit et légitime l'ensemble de cette collection de portraits.

Le film *Delicatessen* propose de manière semblable une galerie de portraits en guise de générique de fin, en utilisant la technique de l'arrêt sur image, qui met à distance la fiction en avouant la présence de celui qui a le pouvoir d'arrêter les images, de suspendre le temps fictif et d'immortaliser les personnages¹.

C'est avec une intention de caractérisation comparable que les moyens langagiers sont utilisés pour désigner les personnages dans tous les films du corpus. L'étude onomastique offre bon nombre d'indices pour une interprétation symbolique et psychologique de la plupart des personnages et de leurs relations. Sans verser dans un décodage systématique et par là abusif, citons ces quelques exemples parmi les plus évidents². Dans *Delicatessen*, les patronymes « Tapioca » et « Kube » réfèrent à des denrées alimentaires, explicitement pour le premier et avec une légère variante orthographique pour le second par rapport au nom d'un produit (« Kub » de la marque Maggi). La nourriture et le ravitaillement étant des enjeux narratifs de premier ordre dans la narration, il n'est pas négligeable de noter la correspondance entre ces noms motivés (qui évoquent qui plus est une nourriture frugale, telle celle disponible en temps de guerre) et le tribut que ceux qui les portent paient à la cause de la disette en passant sous le hachoir du boucher (la famille Tapioca « sacrifie » la grand-mère et Robert Kube sa propre jambe). Le non-dit et le secret assurent la réussite de l'entreprise du boucher et la survie des habitants résignés, le choix du patronyme « Clapet » pour nommer celui qui, par ses actes et son emprise, dirige la communauté en s'octroyant un droit de vie ou de mort sur ses semblables, est également signifiant. Comme il est montré dès la séquence pré-générique, les tuyaux de plomberie laissent entendre les bruits d'un appartement à l'autre ; un « clapet » peut obturer un conduit comme le personnage Clapet empêche par sa mainmise toute communication entre les habitants ou annihile toute résistance. Peu volubile, il est pourtant celui qui exerce l'autorité en ne laissant pas les langues se délier (jusqu'à ce que Louison l'affronte et le terrasse). Dans *La Cité des enfants perdus*, film au cœur duquel

¹ Cf. « Le générique de fin, la galerie de portraits ». p. 132.

² Pour d'autres analyses et d'autres interprétations, nous renvoyons à Elisabeth Ezra, *op. cit.* p. 33 et suiv.

surgissent les questions du double et de l'unité familiale, le héros est nommé « One », comme pour mieux s'opposer aux doubles et aux multiples malfaisants et les deux enfants qui sont au centre de la restructuration familiale et sociale sont opposés et complémentaires autant du point de vue de leur rôle diégétique que de l'interprétation symbolique de leur prénom (Miette et Denrée). Miette est celle qui agit et qui recherche la stabilité familiale, Denrée est celui pour qui l'action est lancée et qui n'accorde que peu de cas à sa situation affective (son seul intérêt se portant sur la nourriture). En désignant deux états de la matière alimentaire, ils symbolisent aussi deux états de l'attachement sentimental, entre celui qui désire et celui qui est désiré¹. Dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, beaucoup de patronymes évoquent des « noms de plaques émaillées » (entendons par là, plaques publicitaires ou odonymiques) que Jean-Pierre Jeunet apprécie² : « Poulain » est le nom d'une des plus anciennes marques de chocolat en France disposant d'une forte imagerie populaire ; « Quincampoix » et « Collignon » sont des toponymes à la consonance très « française ». Précisons pour « Collignon » l'existence d'un substantif formé par antonomase sur le nom propre pour désigner un « cocher de fiacre que l'on soupçonne de malhonnêteté » (*T.L.F.*), substantif axiologiquement marqué à l'instar du personnage ainsi nommé dans le film. Raymond Dufayel est nommé comme les « Grands Magasins Dufayel », une célèbre enseigne parisienne du début du siècle, qui abritait un des premiers cinématographes de la capitale ; cette filiation patronymique est renforcée par la présence d'une caméra vidéo dans l'appartement du vieil homme, caméra qui a la particularité d'être immobile (elle ne saisit que le plan fixe d'une horloge dans la rue) et utilitaire (elle sert de projecteur pour la diffusion des images transmises par Amélie), ce qui n'est pas sans évoquer les tableaux fixes du cinéma primitif tels ceux que pouvaient voir les spectateurs dans les Magasins Dufayel³. L'intérêt pour

¹ « *In a world of copies, originality is a scarce commodity, and the singular is prized above all else – hence the name of the film's hero, One, whose name suggests that he is the antidote to the clones and doubles who people the film.* », *op. cit.* p. 52 et suiv. [Dans un monde de copies, l'originalité est un bien rare et le singulier est estimé plus que tout le reste, d'où le nom du héros du film, One, qui suggère qu'il est l'antidote aux clones et aux doubles qui peuplent le film.] (trad. par nos soins).

² Jean-Pierre Lavoignat, Michel Rebichon, « Les 100 secrets d'Amélie », *Studio Magazine*, juin 2001, n°168, p. 76.

³ Elizabeth Ezra propose une interprétation proche mais non identique : « *Dufayel (...) evokes the famous department stores in Paris at the turn of the twentieth century that housed the largest cinema in the city. The Dufayel store became part of film legend when a significant stash of old Méliès films was discovered there in the late 1920s. The association is further reinforced when Lucien, the grocer's assistant who brings Dufayel expensive delicacies hidden in ordinary groceries (and whose name, etymologically, means light or "Lumière"), is referred to by Dufayel as the "king of magicians", a title claimed by Méliès himself.* » *op. cit.* p. 103. [Dufayel évoque les fameux Grands Magasins de Paris au début du XX^e siècle qui ont abrité le plus grand cinéma de la ville. Les Magasins Dufayel sont devenus légendaires dans l'histoire du cinéma quand il y fut découvert une

l'onomastique transparait même dans la diégèse lorsque les personnages la pratiquent ; c'est le cas de « Madeleine Wallace », qui se présente à Amélie en disant qu'elle s'appelle « "Madeleine Wallace", [qu'] on dit "pleurer comme une madeleine" et "Wallace" comme les "fontaines Wallace" » et qu'elle conclut en justifiant qu'elle était « prédestinée aux larmes. » Citons aussi l'analyse proposée par Alexandre Tylski, développant le thème de l'organique et de la corporéité dans le film :

Le mot « amélie » désigne dans le dictionnaire [dans le lexique médical] une monstruosité caractérisée par l'absence des membres supérieurs et inférieurs, du grec *melos*, « membre ». Pas de hasard si Jeunet insiste donc peut-être dès le début du film sur un prétendu dysfonctionnement physique d'Amélie Poulain (problèmes cardiaques) (...). Amélie est présentée comme un être non fini, à part, protégé, artiste repliée dans un monde imaginaire et paradoxalement, Amélie est une jeune femme très construite, capable des stratagèmes les plus sophistiqués, de mises en scène. Son nom de famille « Poulain » (...) rappelle peut-être ce qu'on nomme « poulain » et qui signifie dans le dictionnaire un « assemblage en forme d'échelle formé de madriers réunis par des barres de fer cintrées ». Amélie Poulain est peut-être cette personne solide et assemblée mais inachevée et fissurée (perte de sa mère, absence affective de son père), squelette bien formé mais en attente de complétude.¹

Dans *Un long dimanche de fiançailles*, parallèlement au roman, beaucoup de noms des soldats (noms civils ou sobriquets) ont un sens motivé : Kléber Bouquet a pour surnom « Bastoche », de la forme argotique de « La Bastille », quartier dans lequel il vit (p. 42) ; par son attitude lâche et sournoise, Ange Bassignano réprime la valeur vertueuse de son prénom, qui « jamais (...) n'avait été plus mal porté » (p. 21) ; Benoît Notre-Dame porte dans son patronyme complet les traces de sa généalogie clandestine, à en croire l'explication donnée dans le roman². L'identification par le nom est au cœur de l'intrigue du film, puisque les prisonniers déserteurs masquent leur véritable identité et que leurs proches n'ont que cet élément pour retracer leur parcours. Même s'il ne s'agit pas pour le film d'une création originale, il est sûr que la liste des noms a suscité de l'intérêt dans le travail d'adaptation. Mieux, l'abondance de personnages a même été l'occasion d'une valorisation des effets de désignation et d'identification, comme le révèle cette précision du réalisateur :

importante réserve de vieux films de Méliès dans les années 1920. L'association est encore renforcée quand Lucien, le commis de l'épicier qui apporte à Dufayel des mets délicats dissimulés en provisions ordinaires (et dont le prénom signifie étymologiquement lumière ou « Lumière ») est désigné par Dufayel comme le « roi des magiciens », un titre que s'attribuait Méliès lui-même.] (trad. par nos soins).

¹ Alexandre Tylski, « Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain, Les Cours de cinéma du Forum des images », conférence à l'I.N.H.A., Paris, mai 2007.

² « On a trouvé Benoît à quelques kilomètres de Cagnac, sur les marches d'une chapelle qu'on appelle Notre-Dame-des-Vertus. D'où son nom. C'était un 11 juillet, fête de Saint-Benoît. D'où son prénom. » (p. 106).

Souvent, ils [les spectateurs des projections tests] se perdaient dans les noms car la présentation du début est assez intense, avec tous ces personnages. La grande astuce que j'ai trouvée à la postsynchro, c'est qu'à chaque fois qu'on cite un nom on précise qui il est « Benoît Notre-Dame, le paysan de la Dordogne ; Bastoche, le menuisier. »¹

A la manière des épithètes homériques et des procédés linguistiques du style formulaire, des périphrases caractérisent les noms propres, en référant à une spécificité du personnage, à son activité civile ou encore à son matricule de soldat. Si le réalisateur qualifie cette pratique de « grande astuce » et semble la considérer comme une innovation pour le film *Un long dimanche de fiançailles*, nous trouvons dans toutes les galeries de portraits établies dans les films du corpus un équivalent visuel de cette technique d'identification narrative. La récurrence et la stabilité des référents linguistiques et des procédés visuels concourent moins à établir des repères pour simplifier le travail de création (comme le permettent les expressions fixes et les stratégies thématiques du style formulaire littéraire) qu'à lancer des appels (ou des rappels) au spectateur, en vue de l'impliquer dès les premiers instants de la narration dans une reconnaissance immédiate, intradiégétique (pour les personnages du film) et extradiégétique (pour les galeries similaires composées dans les autres films).

Au-delà de ces caractéristiques esthétiques, cette récurrence des portraits soulève la question d'une tension entre mobilité et immobilité. Alors qu'il peut accomplir le prodige de l'image mouvante, le film semble tenté par la cristallisation picturale. La technique de l'arrêt sur image, qui fige un photogramme, est le signe d'une démonstration de maîtrise sur le défilé de la pellicule et de la diégèse ; elle fait aussi accéder à la dimension de ce qui serait « non représentable », c'est-à-dire l'inerte dans le mouvement, à la frontière du cinéma et de la photographie. Les exemples connus et souvent commentés de l'œuvre de François Truffaut (*Les Quatre cents coups*, 1959 ; *Jules et Jim*, 1962) attestent de l'ambiguïté de ces formes cinématographiques, entre exacerbation du désir (du mouvement à (re)venir) et révélation d'un artifice (ce mouvement n'est *que* du cinéma). Maîtrise technique de l'art sur la turbulence de la vie, l'arrêt sur image n'est pas l'affirmation d'un terme ou d'une limite.

L'arrêt qui prononce la mort est aussi ce qui parvient à la suspendre, la retourne, la rend à la vie, le temps d'une vie indéterminée, et que le récit dure, pour substituer à la mort la force ravissante d'une plénitude d'énigme. (...)

¹ Philippe Rouyer, Claire Vassé, « Entretien avec Jean-Pierre Jeunet, Dans une autre vie, je suis mort à la guerre de 14 », *Positif*, novembre 2004, n°525. p. 10.

[L'arrêt sur image] rapproche le film du livre, est un feuilletage. Mais luttant contre le défilement « naturel » de l'image, il est aussi plus : un jeu, une permutation, une dérive. Une création dérivée.¹

En proposant des portraits « animés », Jean-Pierre Jeunet rend manifeste une esthétique du décalage et de la performance. En véritable exercice de style, la mise en scène du portrait du personnage de Gina exhibe la possibilité d'un transcendance des catégories du mobile et de l'immobile ; sont inscrits à l'image les principaux rapports de proportion entre le corps et le cadre, du plan américain (à hauteur de genoux) au gros plan (visage) ; l'échelle des plans se déploie dans les limites d'un seul et même plan².

b) *Cadrer les visages*

Le plus souvent, dans les films du corpus, le cadrage des visages est techniquement réalisé par l'utilisation d'une focale courte (qui aplatit l'arrière-plan pour mettre en évidence le premier plan) et un léger angle de plongée ou de contre-plongée ; serrés au plus près, les visages reflètent les émotions des personnages. L'absence « d'air » (pour reprendre une expression employée par les cadreur) autour des têtes ne laisse pas d'alternative au regard du spectateur, qui prête toute son attention au visage. Mais si Jean-Pierre Jeunet a souvent recours à ce type de plans caractéristiques, ses motivations ne sont pas toujours les mêmes, selon la relation entre le premier plan et l'arrière-plan, selon aussi la portée symbolique de l'image. Ces portraits stylisés indiquent trois types d'intention, parfois combinées : une intention iconique (mise en valeur du portrait pictural), une intention narrative (mise en valeur du jeu d'acteur) ou une intention structurante.

Lorsque le portrait du personnage excède les simples impératifs diégétiques pour appeler une forme de contemplation de la part du spectateur, la force iconique de l'image est mise en avant, et l'on peut penser, à ce même titre aux multiples reproductions, affiches et illustrations qui ont accompagné la sortie du *Fabuleux destin d'Amélie Poulain*. Le plaisir du spectateur naît de la composition picturale de l'image (visage centré, éclairage parfait, expression immédiatement identifiable). Le plan du boucher de *Delicatessen* adopte les codes du cinéma fantastique (éclairage par le bas, légère contre-plongée, expression terrifiante, arme menaçante) [Ill. 13a]. Replacé dans le contexte filmique, ce même plan acquiert une valeur

¹ Raymond Bellour, *L'Entre-images: photo, cinéma, vidéo*, Paris : La Différence, [1^{ère} éd. 1990] 2002. p. 13-20.

² Le traitement des sons est similaire. La voix *in* du personnage passe du « cri » au chuchotement : Gina annonce la commande qu'elle vient de prendre et le volume sonore est affaibli, ses propos passent « en dessous » du commentaire de la voix *off*.

artificielle et parodique, puisque le personnage en face de lui, la grand-mère Tapioca, est éclairé de façon zénithale, en adéquation avec le positionnement réaliste des lumières dans le décor de la séquence. La multiplication des mimiques du boucher avant d'obtenir un cri de sa future victime renforce cet effet. Ce plan figé est symbolique de l'esprit d'humour noir qui anime le film. D'une manière tout aussi symbolique, le portrait d'Amélie qui jette un regard à la caméra est devenu « l'image » du film, figurant sur l'affiche promotionnelle, après un trucage numérique [Ill. 13b et 13c].



Ill. 13a
Delicatessen (0.48.05)
Cadrer les visages



Ill. 13b
Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (0.12.41)
Cadrer les visages



Ill. 13c
Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain
Affiche du film
Cadrer les visages

Outre ses caractéristiques esthétiques, le plan rapproché des visages met au premier plan le jeu d'acteur, il aide à la lecture des émotions. Dans *Un long dimanche de fiançailles*, le face à face entre Mathilde et Tina Lombardi avant l'exécution de cette dernière alterne les plans larges (par lesquels nous découvrons le cadre spatial d'une cellule et la présence de gardes) et les cadrages au plus près, de manière à saisir dans les yeux des deux actrices l'émotion grandissante [Ill. 13d et 13e]. Les deux personnages, habités par la même quête, ont

pris deux voies différentes : la perte de tout espoir pour Tina et l'obstination irrationnelle pour Mathilde. De chaque côté de la table qui les sépare, dans chacun des plans où elles sont cadrées de façon presque identique, les deux jeunes femmes échangent des regards desquels se dégage une émotion intense. L'arrière-plan est flou, seules les ombres des barreaux de la cellule ajoutent à l'ambiance de la séquence sans vraiment attirer le regard.



Ill. 13d
Un long dimanche de fiançailles (1.34.00)
Cadrer les visages



Ill. 13e
Un long dimanche de fiançailles (1.34.22)
Cadrer les visages

Le portrait compte aussi pour le rapport qu'il pose entre le premier plan (occupé par un visage aux proportions démesurées) et l'arrière-plan (saisissable ou non). L'utilisation d'une focale courte amplifie l'angle du champ de vision, « grossit » les objets près de l'objectif et « écrase » ceux qui s'en éloignent. Une impression d'ouverture se dégage en même temps que celle d'un rapprochement, l'objectif cerne littéralement le personnage. Concernant l'arrière-plan, il peut être traité de deux manières différentes. Imperceptible, il est flou et contraste avec la netteté du premier plan. C'est le cas le plus courant, les conversations filmées en champ-contre-champ sont représentées selon un point de vue verbo-centré, grâce auquel le contenu des paroles prend toute son importance. Lors d'un échange entre Amélie et Joseph dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, les visages des deux personnages sont cadrés en gros plan, de façon à ne servir que leur dialogue à mi-voix (qui vise à faire naître chez l'homme un intérêt amoureux pour Georgette) [Ill. 13f]. La position de la caméra en contre-plongée adopte à peu près le point de vue de Joseph, qui est assis. Le raccord entre les deux regards recrée la structuration de l'espace : l'homme assis face à la jeune femme et derrière elle, dans le même angle, le tabac de Georgette. Quand Joseph est à l'image, le reflet dans le miroir derrière lui laisse apercevoir très rapidement la « cible » de ces manigances. La présence de Georgette dans le discours et dans le « dos » des personnages convie le spectateur à partager la confiance ; le futur couple a été réuni au préalable mentalement et cinématographiquement par un travelling mimant le point de vue d'Amélie avant le début de la conversation. Le flou de l'arrière-plan dénote la présence de Georgette (qui, elle, reste dans l'ignorance), mais aussi la cécité de Joseph, rapporté par Amélie en ces termes :

Ouvrez les yeux, elle [Georgette] est là à espérer une miette d'intérêt de votre part ! (...) La pauvre, quand on voit à quoi elle en est réduite pour essayer d'attirer votre attention. Il faut vraiment que vous soyez aveugle !¹

Le traitement de l'arrière-plan a valeur structurante, pour des raisons techniques, diégétiques et thématiques.



Ill. 13f
Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (0.44.24)
 Cadrer les visages

Un réglage technique peut toutefois associer rapprochement du premier plan et netteté du décor (par ailleurs toujours très soigné dans l'œuvre de Jean-Pierre Jeunet). Dans *La Cité des enfants perdus*, lorsque Krank écoute le rêve raconté par un des clones, il est installé dans ce qui ressemble à un cabinet de curiosités, le clone étant assis en contrebas face à lui, ce qui justifie la vue en contre-plongée et la direction du regard [Ill. 13g]. Ces personnages évoluent habituellement dans un décor de plateforme marine, fait de nombreuses poutres métalliques, de couloirs froids et longilignes ; mais dans cette scène, il en est autrement. Derrière Krank, on perçoit un environnement aux couleurs chaudes (deux rideaux rouges habillent l'encadrement de l'entrée, les tons sont orangés), des plantes vertes sont suspendues à différentes hauteurs, les poutres métalliques forment des arches. Le décor renforce le caractère intime et privé de l'endroit, de cette alcôve étroite. La lumière met en évidence l'arrière-plan, éclairé en rouge, sur lequel se détachent des fioles. Le savant fou apparaît dans ce plan sous les deux aspects de sa personnalité : d'un côté, réfugié dans ses obsessions et son mal-être, il peut susciter la sympathie (c'est plutôt l'arrière-plan qui suggère cela), de l'autre, menaçant et délirant, il suscite l'aversion (la contre-plongée accentue cet effet en exagérant ses mimiques et en focalisant l'attention sur la pince qu'il tient près de son visage). Dans ce

¹ Un effet comique naît de la confrontation de cet échange à la séquence suivante, dans laquelle les rôles sont inversés : Amélie fait asseoir Georgette à la place de Joseph, une fois le bar vide, en lui demandant de regarder le tabac et de trouver ce qu'il y manque, ce à quoi la vendeuse répond « J'vois pas ! ». La situation des personnages intervertis et l'écho des deux dialogues anticipent sur le rapprochement du couple manigancé par Amélie.

cas, derrière le portrait, les éléments du décor qui sont montrés de manière plus ou moins nette participent à l'interprétation psychologique.



Ill. 13g
La Cité des enfants perdus (0.27.27)
Cadrer les visages

D'une manière générale, que ce soit dans l'alternance entre le champ et le contre-champ de la conversation ou dans une volonté d'illustration par rapport à un discours *off*, le cadrage des visages invite toujours le spectateur à la contemplation, par le grossissement des traits physiques, le jeu des acteurs ou le travail de composition du décor et de la lumière. Le jeu physique de l'acteur et le choix d'un plan signifiant suffisent à compenser le silence des mots et l'immobilité des actions ; ce qui était de l'ordre de la limite technique dans le cinéma muet est un choix esthétique majeur dans la filmographie d'un réalisateur qui revendique dès son premier court-métrage que « le visuel est essentiel ».¹

L'attention portée aux visages des personnages et aux acteurs, révèle, outre des intentions plastiques, certaines dispositions psychologiques et philosophiques quant à la manière de saisir le personnage, en tant que figure humaine. Gilles Deleuze considère le visage comme un lieu de discordance entre l'individualité physique et psychique et l'appartenance à un rôle social². Selon lui, un portrait peut être peint de deux manières, selon que l'on accentue les traits de contours ou que le dessin se compose de lignes et de touches plus furtives³. Le premier type est celui du portrait classique, le modèle se détache de son environnement grâce à l'utilisation massive de « traits de visagéification » ; le second appartient à l'esthétique baroque, il procède plutôt par « traits de visagité ». À ces deux pôles possibles sont associées deux interprétations psychologiques : les traits de visagéification, par leur rigidité, offrent le dessin d'un visage qui pense, qui fixe son attention sur un objet ; les

¹ Jean-Pierre Fontana, « Entretien avec Jean-Pierre Jeunet », *L'Écran fantastique*, février 1983, n°34. Article accessible en ligne, site Internet <http://www.noosfere.org> (consulté le 15 octobre 2007). Le journaliste confie en introduction avoir délibérément « conservé le plus possible le discours originel (contrairement à la version de *L'Écran Fantastique*) afin que le lecteur puisse mieux s'imprégner de la faconde et de l'enthousiasme que manifestait alors le futur réalisateur d'*Alien IV* et du *Fabuleux destin d'Amélie Poulain*. »

² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Milles plateaux*, Paris : Éditions de Minuit, 1980. p. 216 et suiv.

³ Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, Paris : Éditions de Minuit, 1983, p. 126. et suiv.

traits de visag  t  , eux, saisissent un visage en mouvement, indice d'un corps soumis aux émotions et aux pulsions.

En transposant ces remarques au cinéma, Gilles Deleuze propose des clés de lecture intéressantes pour le portrait et le gros plan. Le cinéma construit des « gueules », les faciès des acteurs sont perceptibles grâce au rapprochement du point de vue, quand le théatre ne s'en tient qu'à la silhouette. Passés de la scène    l'écran, les « monstres sacrés » exposent à la loupe de la caméra et du gros plan un visage véritablement monstrueux (au sens étymologique), un objet hyperbolique à parcourir du regard¹. D'un film à l'autre, le spectateur repère des physionomies qui lui deviennent familières, qui plus est quand un réalisateur travaille avec les mêmes acteurs, comme c'est le cas pour Jean-Pierre Jeunet. Reconnaisables et permanents, les traits de visagéification ont pour effet de provoquer une sorte de « réification », figeant les profils, au sein du même film, mais aussi dans toute la filmographie. Mais, pris dans la diégèse, captés grâce à des cadrages et des éclairages travaillés, ces mêmes « masques » (le mot est peut-être un peu fort) sont soumis à un nouveau regard et une nouvelle lecture. L'émotion peut être mise en avant : c'est le cas dans la confrontation entre Mathilde et Tina Lombardi. Une caractéristique physique vient marquer l'image : les contre-plongées renforcent l'aspect particulièrement anguleux du visage de Krank. Déformée, exagérée, passée au crible du gros plan, la figure devient caricature.

Un trait de visag  t   n'est pas moins un gros plan complet qu'un visage entier. C'est seulement un autre pôle du visage et un trait exprime autant d'intensité que le visage entier exprime de qualité.²

Le visage devient donc le lieu d'un rapport métonymique entre l'élément et le tout, lieu privilégié d'expression et de traitement filmiques, comme l'est aussi le paysage. Car filmer le visage comme un paysage, au-delà de la démonstration d'une performance technique qui passe du gros plan au plan large, c'est aussi mettre en place des réseaux de sens et de symboles entre des unités iconiques et témoigner d'un regard subjectif. Du très près au très loin, la caméra façonne les corps et les espaces, elle accomplit le miracle créationniste, que l'écrivain réalisateur Jean Epstein décrit avec justesse :

¹ L'une des affiches du film de David Fincher, *The Strange Case of Benjamin Button* (*L'étrange histoire de Benjamin Button*, 2008), expose le visage en gros plan du personnage principal, dont la vie biologique se déroule à l'envers. Pour cette fable fantastique dont un des enjeux dramatiques est le vieillissement des corps et le défilement temporel, le choix s'est donc porté sur la représentation d'un visage figé à la surface lisse, emblème par excellence de l'instant insaisissable.

² Gilles Deleuze, *op. cit.* p. 137.

Brusquement, l'écran étale un visage et le drame, en tête à tête, me tutoie et s'enfle à des intensités imprévues. Hypnose. Maintenant la Tragédie est anatomique. Le décor du cinquième acte est ce coin de joue que déchire sec le sourire. L'attente du dénouement fibrillaire où convergent 1000 mètres d'intrigue me satisfait plus que le reste. Des prodromes peauciers ruissellent sous l'épiderme. Les ombres se déplacent, tremblent, hésitent. Quelque chose se décide. Un vent d'émotion souligne la bouche de nuages. L'orographie du visage vacille. Secousses sismiques. Des rides capillaires cherchent où cliver la faille. Une vague les emporte...¹

Avant de nous intéresser précisément à cette captation du paysage et de l'espace, nous empruntons ces mots à Manola Antonioli, qui nous semblent associer ces deux objets cinématographiques par excellence, l'un emblème de la mobilité et l'autre symbole d'une omnipotence :

Le paysage n'est jamais une donnée « naturelle », tout comme le visage décrit par Deleuze et Guattari n'est pas une simple tête et échappe à l'ensemble du corps. Le paysage est toujours un produit culturel, qui réunit des éléments naturels et humains et qui n'existe qu'en tant que *perçu*, qui ne se révèle qu'au regard de l'observateur, regard qui varie selon les sociétés, les personnes, les cultures et les modes de vie. [...] Le paysage est donc la synthèse d'une morphologie et physionomie : tout paysage peut devenir un visage de la Terre : une totalité signifiante qui produit une configuration spécifique de traits qui lui confèrent un caractère, prétendument unique et singulier.²

3.2. Les espaces filmés

3.2.1. *Espaces clos, espaces extérieurs*

a) *La géométrie urbaine*

L'environnement spatial de la diégèse détermine certains des choix esthétiques dans la représentation de l'espace ; du lieu-clos sans issue d'un thriller aux immensités sauvages d'un western, la captation des volumes, des perspectives et de l'horizon n'est pas la même, les circonstances de tournage en extérieur ou en studio n'impliquent pas non plus les mêmes engagements au niveau des éclairages et des cadrages. Les limites du cadre signalent une position d'observation et une distance, mais sont aussi liées à l'occupation du hors cadre par le matériel technique : micros, projecteurs, rails de circulation de la caméra, nécessaires à la prise de vue mais qui n'ont pas le droit de figurer à l'image. Le décor, naturel ou reconstruit, est pensé pour permettre l'illusion de la réalité et la restriction du champ de vision pour

¹ Jean Epstein, *Ecrits sur le cinéma*, Paris : Seghers, 1974. p. 71. Le texte est daté de 1921.

² Manola Antonioli, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, Paris : Editions L'Harmattan, 2004. p. 189.

gommer les artifices techniques. Situer une narration dans un espace clos limite *ipso facto* les possibilités de placement et de mouvement de la caméra, tant dans la latéralité que dans la verticalité et dans la profondeur. Le point de vue frontal, à hauteur d'homme, saisit les éléments présents entre 1 mètre et 2,5 mètres de hauteur, les personnages sont en général cadrés à mi-jambes, avec de l'espace au-dessus de leur tête. Ces proportions changent bien entendu en fonction des choix d'angle et d'orientation de l'objectif, contraints aussi par les repères du décor. Plafonds, murs, escaliers, fenêtres, planchers ou portes comptent parmi les limites possibles d'un décor intérieur, mais, en tant qu'éléments architecturaux et lignes géométriques, ils peuvent aussi servir de lignes de fuite. Afin de mettre en lumière les enjeux cinématographiques, narratifs et thématiques du cloisonnement des espaces, notre analyse prendra pour objet la fonction des éléments du décor qui servent d'encadrement, puis elle rendra compte des lieux dits « de transition », comme les couloirs ou les cages d'escalier. Les formes de la ville et la géométrie des bâtiments seront également observées afin d'en apprécier la valeur esthétique. Enfin, présente d'un film à l'autre dans l'œuvre de Jean-Pierre Jeunet, nous nous intéresserons à la thématique de l'espace clos, métaphorique du caractère psychologique de certains personnages.

Les encadrements à l'intérieur du cadre de l'écran redoublent la sélection de l'objet. Si un personnage passe une porte ou se met à une fenêtre, l'élément du décor fait office de cadre. Il est intéressant d'apprécier la corrélation des deux « rectangles » à l'écran ; ils peuvent être superposés, insérés ou désaxés (selon le choix de l'angle de vue de la caméra. Frontières entre les espaces, les portes ou les fenêtres indiquent aussi la présence d'un hors cadre. Dans les immeubles, espaces communs des films *Delicatessen* et *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, les jeux d'échange entre les personnages peuvent se faire par l'intermédiaire des fenêtres, qui nous font pénétrer dans un espace intime en même temps qu'elles ouvrent sur l'extérieur. Deux extraits ont à cet égard retenu notre attention. Dans le premier, Louison et M^{lle} Plusse apparaissent à la fenêtre de cette dernière, juste après que les enfants de la famille Tapioca ont hameçonné une pièce de lingerie avant de l'envoyer sur un réverbère [Ill. 14a].



Ill. 14a
Delicatessen (0.40.12)
 Cadres et encadrements

La séquence est composée de plans fixes, montrant alternativement la fenêtre de M^{lle} Plusse et celle de la famille Tapioca, sans mouvement de caméra. La conscience de la structure étagée (l'appartement des Tapioca est au-dessus de celui de M^{lle} Plusse) émane du montage de ces images et de la direction des regards : Louison et M^{lle} Plusse regardent vers le haut (avec un plan en plongée accentuant cet effet), les enfants vers le bas. La scène à portée humoristique a la particularité de présenter les événements d'un point de vue extérieur, quand la très grande majorité des scènes du film se déroulent en intérieur. L'immeuble est capté avec un léger recul, à des hauteurs différentes, et ce point de vue situé dans la cour est appuyé par un point d'écoute similaire. Les protestations de M^{lle} Plusse à l'encontre des deux enfants ont une qualité de réverbération plus importante, ils résonnent plus que les mots échangés avec Louison qui est à ses côtés. Dans l'extrait du *Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, les données spatiales sont à peu près les mêmes : la prise de vue se fait depuis l'extérieur de l'immeuble mais le personnage apparaît à une fenêtre dont les vantaux sont fermés [Ill. 14b et 14c]. La caméra se déplace vers l'avant et se rapproche de ce cadre ouvert vers l'intérieur de l'appartement d'Amélie. Aucun doute ici quant au point de vue adopté, qui est celui du voyeurisme, la caméra s'avance vers le secret d'Amélie (le plan conclut la séquence de la fabrication de la fausse lettre pour Madeleine Wallace¹), qui va à son tour épier son voisin Raymond Dufayel. Le regard jeté vers le bas, suivi d'une vue en plongée vers la fenêtre de l'appartement en contrebas, indique la supériorité de l'appartement de la jeune femme.

¹ Cf. « La lettre de Madeleine Wallace, lettre et collage sonore ». p. 161.



Ill. 14b
Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain
Cadres et encadrements



Ill. 14c
Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain
Cadres et encadrements

Il est intéressant de remarquer qu'à deux reprises, c'est par le montage que les images font sens les unes par rapport aux autres et que la structuration de l'espace devient logique. D'autres moyens, comme le plan d'ensemble (qui cadrerait simultanément les deux appartements) et le travelling (permettant de circuler de l'un à l'autre), auraient pu représenter l'espace. Le recours aux images fixes et aux raccords par le jeu des regards s'explique en premier lieu par les limites matérielles du décor. Pour les deux immeubles, le tournage a eu lieu en studio, de plain-pied. Le montage est donc le seul « trucage » possible pour étager l'ensemble et donner au spectateur l'illusion de ces rapports de verticalité. Ces vues extérieures, immobiles et planes, n'ont pas « d'ampleur », le recul par rapport à l'immeuble est minime, l'espace extérieur n'est pas exploité. Cela renforce l'impression de fermeture et de clôture des lieux intérieurs et recrée la promiscuité dans les immeubles anciens des grandes villes.

La séquence d'introduction de *La Cité des enfants perdus* transcrit le rêve d'un enfant qui se transforme en cauchemar par la multiplication hallucinée de pères Noël terrifiants. Plusieurs encadrements cloisonnent l'espace de la chambre d'enfant : la fenêtre (par laquelle on découvre d'abord le décor extérieur enneigé) la cheminée (où va apparaître le premier père Noël) [Ill. 15a] et la porte. Au fur et à mesure de la progression de l'action, le spectacle magique de la visite du père Noël devient effrayant : les pères Noël sont de plus en plus menaçants et sordides, la musique et le cadrage s'enraillent à l'image de la mécanique des jouets automates présents dans le décor. Les tintements de clochettes et les accords de cordes d'abord doux et mélodieux deviennent angoissants et perçants ; le rectangle de l'âtre se déforme, les contours ne sont plus parallèles, et le même effet d'altération courbe le montant de la porte, la fenêtre et le contour du lit à barreaux de l'enfant. La perte de repères est totale, même le cadre de l'écran semble vaciller alors qu'il est inaltérable [Ill. 15b]. Le spectateur, comme l'enfant, a une impression de trouble et de vertige. Mais *a posteriori*, dans le premier plan, nous remarquons que le cadre de l'écran est désaxé par rapport aux lignes du décor. Ce

type de décalage peut, pour des raisons de vraisemblance, dénoter la position excentrée d'un observateur (l'enfant), mais ici, l'angle semble un peu trop marqué pour être relatif à l'enfant. L'alignement des lignes du décor avec les parallèles du cadre n'est pas une règle d'autorité depuis que la caméra peut se déplacer, mais il est tout de même le signe d'une stabilité, le signe que la caméra est « posée » sur le sol. Dès le premier instant de la séquence, affleure donc un sentiment de déséquilibre qui se révèle prémonitoire.



III. 15a
La Cité des enfants perdus (0.01.10)
Cadre et déformation



III. 15b
La Cité des enfants perdus (0.01.47)
Cadre et déformation

Autres lieux récurrents, les couloirs et les cages d'escalier engendrent des réflexes dans la prise de vue ; plans fixes ou travellings, les lignes de fuite invitent à imaginer un hors champ ou à structurer l'ensemble de l'espace. Endroit étroit, fait pour le passage, la cage d'escalier dans les films *Delicatessen* et *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* est un lieu important de la narration, puisqu'elle distribue les relations et les échanges entre les personnages. Lorsqu'une scène se tient sur le palier d'un étage, les entrées dans le cadre ne sont plus seulement latérales, mais aussi verticales [III. 16a].



III. 16a
Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (0.27.26)
Cadre et verticalité

Si le point de vue n'est plus frontal mais vertical, l'aspect vertigineux de la cage d'escalier peut être mis en valeur et magnifié par l'utilisation d'une plongée ou d'une contre-plongée totales, l'axe de la caméra formant un angle de 90° avec le sol. Le dessin des lignes de fuite crée la profondeur du plan et l'effet de hauteur. Dans un extrait de *Delicatessen*, à des

étages différents, des personnages sont alertés par les cris d'une dispute [Ill. 16b]. Par une ouverture vers le zénith, l'ampleur dramatique de l'affrontement est accentuée (le motif de la dispute est un paquet de nourriture), mais cette vue signale aussi la situation spatiale de l'ensemble et la structuration étagée de l'immeuble (représentative des relations entre les personnages qui s'échelonnent entre entraide, alliance, trahison et voyeurisme). Dans *Un long dimanche de fiançailles*, l'escalier du phare est représenté selon un angle de contre-plongée totale ; l'effet de spirale est renforcé par le déplacement circulaire de la caméra [Ill. 16c]. Le point de vue cette fois-ci supérieur, correspondant à la direction du regard de Mathilde, il accentue la difficulté de sa montée, métaphorique de la recherche désespérée de son fiancé.



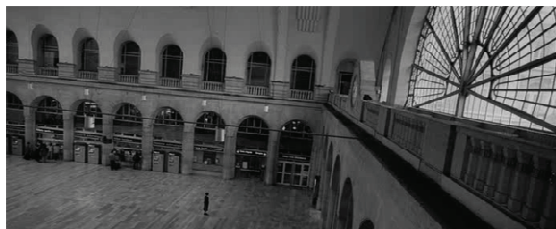
Ill. 16b
Delicatessen (0.18.07)
Cadre et verticalité



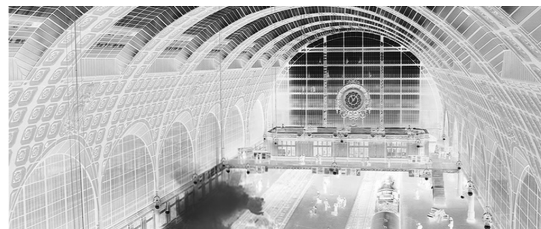
Ill. 16c
Un long dimanche de fiançailles (0.12.15)
Cadre et verticalité

Dans la ville, les décors reconstituent des lieux à l'architecture mémorable, les trucages numériques aidant. Dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* ou dans *Un long dimanche de fiançailles*, les vues de Paris ont des allures de cartes postales, jouant délibérément avec les repères géographiques et les attentes du spectateur. Les incohérences repérées en retraçant le parcours d'Amélie Poulain dans Paris sont revendiquées par Jean-Pierre Jeunet comme des licences esthétiques. Les vues des gares sont notamment l'occasion de mettre en scène des structures architecturales qui rappellent le style « Eiffel » : ossatures métalliques, effets de transparence et de lumière [Ill. 17a et 17b]. Pour ce faire, les plans en mouvement, soit en travelling montant ou descendant, font apprécier les hauteurs et les formes géométriques de ces endroits. Les jeux d'éclairage à travers les fenêtres ou les verrières renforcent la portée picturale et donnent à l'ensemble des teintes homogènes : on retrouve fréquemment d'un film à l'autre l'utilisation de tonalités jaunes, très chaudes, proches du sépia, évocatrices des vieilles photographies, ou encore des nuances tirant sur le vert, connotant un aspect plus urbain et plus métallique. Il est intéressant de remarquer le contraste entre ces volumes spectaculaires et les personnages, qui apparaissent très souvent comme des ombres, par la surexposition des éléments éclairés en arrière-plan. Ces silhouettes

sont caractéristiques du travail de Jean-Pierre Jeunet qui confie pour le film *Un long dimanche de fiançailles* son « envie de voir se dessiner [ses] personnages en silhouettes et le plus possible sur des fonds clairs [sans la crainte] de ne pas « voir » les personnages »¹.



Ill. 17a
Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (01.39.41)
Cadre et architecture



Ill. 17b
Un long dimanche de fiançailles (1.37.14)
Cadre et architecture

Cette remarque relative au travail de Bruno Delbonnel, le directeur de la photographie pour *Un long dimanche de fiançailles*, peut valoir pour ses autres films. Ce travail de la silhouette, à la manière d'une ombre chinoise, nécessite aussi une réflexion du côté des costumes, des allures ou des coiffures. L'image est stylisée, et même si elle demeure plane, elle accède à un relief que le cinéma ne peut suggérer que grâce à des effets de perspective et de profondeur. Ce soin tout particulier apporté à la représentation des monuments de Paris (les gares (Gare du Nord, Gare de l'Est), le Trocadéro, Montmartre ou le Muséum d'Histoire naturelle) est aussi présent dans les vues des tranchées des poilus, des couloirs du vaisseau spatial d'*Alien Resurrection* ou dans les ruelles de *La Cité des enfants perdus*. Dans tous ces lieux identifiés, la facture esthétique combine toujours de légers déplacements de caméra, l'organisation des plans par des effets de lumière et des angles de vue spectaculaires.

Si les lieux clos et l'espace de la ville déterminent certains choix esthétiques, ils servent aussi la thématique de l'isolement ou de la solitude récurrente pour la plupart des personnages principaux chez Jean-Pierre Jeunet. En quête de l'âme sœur, ils traversent le monde qui les entoure avec timidité et retenue, avec plus ou moins de fatalisme. Prisonniers de leur espoir ou de leur fantaisie, ils ne trouvent de salut qu'en rencontrant un « semblable » ; chaque film traite plus ou moins de ce passage de cet état de solitude à celui de couple. Louison et Julie pour *Delicatessen*, Miette et One dans *La Cité des enfants perdus*, Ripley et Call dans *Alien Resurrection*, Amélie et Nino dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, ou

¹ Dominique Maillet, *op. cit.* p. 39.

Mathilde et Manech dans *Un long dimanche de fiançailles* forment des duos réunis par un sentiment d'attachement et la conviction de voir en l'autre son double. De là, certaines scènes dans certains lieux ont une dimension symbolique, comme par exemple la communion finale entre Amélie et Nino dans l'appartement (espace intime) de la jeune femme, alors qu'il s'est toujours dressé entre eux des obstacles (vitre, porte, déguisement, etc.). La chambre de Mathilde dans *Un long dimanche de fiançailles* a des connotations semblables de lieu de refuge, privé et interdit.

b) *La peinture des paysages*

Loin des reconstitutions en studio, les tournages en extérieur décuplent les possibilités de mouvement de la caméra, qui n'est plus circonscrite dans un espace clos. Si cette ouverture est propice à l'utilisation de matériels plus volumineux (comme des grues par exemple), la présence des outils techniques impose les mêmes exigences que sur le plateau. Cette circulation plus libre dans l'espace peut être synonyme d'une plus grande ampleur des intervalles temporels : par le déplacement de la caméra dans l'espace, une scène peut être englobée dans un seul plan plus long (nommé plan-séquence) au lieu d'être découpée en plans successifs. Le montage de plans successifs n'est pas le seul moyen d'échelonner et de structurer plusieurs idées sur une ligne temporelle. Dans l'unité du plan-séquence, les strates de sens sont organisées par la profondeur ou l'éclairage qui mettent en relief les éléments et qui distinguent les actions de première importance des autres plus anecdotiques¹. Dès lors que la caméra circule dans l'espace, elle opère des sélections, elle divise l'espace, et par extension le temps, en points de vue successifs, et non plus contigus. Les mouvements de caméra, plus ou moins complexes, les éléments du décor et les effets sonores créent un découpage interne, en fixant des repères. Ces critères d'ouverture et d'étendue semblent pertinents et suffisants pour distinguer le « décor » du « paysage » ; pourtant, ces deux termes parfois synonymes dans le langage courant sont à définir avec précision si l'on veut saisir les incidences de l'une ou l'autre de ces deux possibilités pour l'ancrage spatial de la narration filmique.

Le « décor » désigne un ensemble d'éléments spécifiques destinés à embellir ou à figurer (dans le cas d'une représentation) un espace délimité ; le caractère d'artificialité est

¹ Le film d'Alfonso Cuarón, *Children of Men* (2006), fait le récit de la dégénérescence de la race humaine, en 2027 et la lutte d'un groupe de personnages pour sauver la seule femme fertile, sur le point d'accoucher du dernier descendant. Le recours à la technique du plan-séquence pour des scènes-clés (une course-poursuite, l'accouchement et la guérilla urbaine), invite le spectateur à partager, sans répit, l'intensité des événements en suivant au plus près l'un ou l'autre des personnages principaux.

intrinsèquement attaché à cette notion au point de nécessiter la formation du syntagme nominal spécifique « décor naturel » pour qualifier un environnement qui n'est pas reconstruit, mais tout de même choisi pour son aspect « pittoresque » (*T.L.F.*). À l'évidence, « décor » et « paysage » sont opposés dans ce rapport à l'espace environnant. Au cinéma, quand il est pensé en amont du tournage et qu'il fait l'objet d'un travail d'aménagement minutieux, le décor est le support d'un message signifiant. Ou, pour citer Elizabeth Ezra, il a une fonction « expressionniste », en tant qu'il est une réalité recomposée par une pensée subjective et qu'il sert une intention :

Artificial sets have their origins in the work of Georges Méliès and serve an expressionist function, "mediat[ing] the narrative relationships between the material and the emotional; they objectify a nexus between exterior and interior, between the physical and the psychological universe".¹

La radicalité et la déformation propres à l'esthétique expressionniste transparaissent avec plus ou moins d'évidence dans les détails des décors, très soignés dans les films de Jean-Pierre Jeunet. Il existe toujours une forte cohérence entre les intérieurs d'appartements et les états psychologiques de ceux qui y habitent. Par exemple, dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, le décor de l'appartement d'Amélie mêle habilement des tons de couleurs chaudes, des objets de facture quelque peu surannée (comme les lampes) et des « touches » de couleur bleu (au sens pictural du terme) à l'effet surréaliste, mimétiques du caractère à la fois pudique et fantasque de l'héroïne. À détailler et à décoder, les décors ornent en même temps qu'ils renseignent, alors qu'il est attendu des paysages qu'ils se laissent contempler. Dans les trois premiers films de Jean-Pierre Jeunet (*Delicatessen*, *La Cité des enfants perdus* et *Alien Resurrection*), l'action évolue dans des univers cloisonnés, urbains et étroits que le montage fait exister conjointement, la caméra ne parcourt presque jamais les volumes « d'une seule traite ». Le découpage en plans segmente les espaces et aucun « paysage » à proprement parler n'est représenté². Dans *Delicatessen*, l'immeuble est isolé de au milieu d'un *no man's*

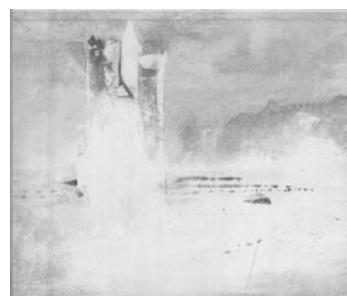
¹ *Op. cit.* p. 48. L'auteur cite Charles et Mirella Jona Affron, *Sets in Motion : Art Direction and Film Narrative*, New Brunswick : Rutgers University Press, 1995. p. 114. [Les décors artificiels trouvent leur origine dans le travail de Georges Méliès et remplissent une fonction expressionniste, « servant d'intermédiaire pour les relations narratives entre le matériel et l'émotionnel ; ils rendent objective la connexion entre l'extérieur et l'intérieur, entre l'univers physique et l'univers psychologique.] (trad. par nos soins).

² Il ne nous semble pas concluant de comptabiliser le nombre de plans par film pour cette raison principale que les limites de l'unité-plan ne sont pas strictement définies. Doit-on considérer le *split screen* comme un seul plan ou deux plans parallèles ? Certains plans-séquences sont rendus possibles par la fusion artificielle de plusieurs saisies successives, faut-il en tenir compte ? Durant l'étape du montage, il est possible de connaître avec précision le nombre de plans du film, mais nous n'avons pas cherché à avoir accès à ces informations. Notons

land ravagé, les résistances qui tentent de s'y organiser sont invisibles car souterraines. Les rares vues d'ensemble ne montrent que la silhouette de l'édifice [Ill. 18a]. Elles n'indiquent rien de la localisation géographique ou de l'ancrage temporel et, d'un point de vue esthétique, elles évoquent les dessins à l'encre de Victor Hugo [Ill. 18b]. Les lignes de contours sont saisies sommairement, l'aspect est brumeux et les contrastes d'ombre et de lumière créent une ambiance sinistre et mystique.



Ill. 18a
Delicatessen (0.34.29)
Espaces extérieurs



Ill. 18b
Victor Hugo
Souvenir du Neckar, 1849

C'est un décor tout aussi chimérique qui accueille l'intrigue de *La Cité des enfants perdus*. Entourée par des eaux d'un vert surréaliste, la cité n'est jamais perçue de manière globale, à l'exception de la séquence accompagnant la deuxième partie du générique d'ouverture, qui guide le spectateur, tel un nouveau venu arrivé par le port, dans les ruelles, à la rencontre des résidents. Construit dans un immense studio, le décor n'apparaît que par touches successives, sans recul [Ill. 18c]. La plateforme du savant Krank, endroit de l'exil des enfants volés, est un point dans un horizon aquatique. Par quelques plans fixes (comme dans *Delicatessen*), cet édifice, qui ressemble plus à une sculpture qu'à un bâtiment, est situé à grande distance et est marqué d'une connotation fantastique conférée par le choix des couleurs, la forme presque animale de la construction comme « prête à bouger », mais aussi la présence de la lune (qui n'est pas sans rappeler une image célèbre du film *E.T. : The Extra-terrestrial* de Steven Spielberg) [Ill. 18d]¹.

d'autant plus que ce chiffre peut être variable entre le décompte du réalisateur celui d'un spectateur, avec cet exemple relatif au film *Le Mépris*. Pour le réalisateur Jean-Luc Godard, le film compte 149 plans contre 176 pour la théoricienne Nicole Brenez (« Le Mépris, Jean-Luc Godard », *L'Avant-scène cinéma*, mai-juin 1992, n°412-413). Nos remarques reposent plus sur l'analyse des caractéristiques esthétiques générales que sur une estimation chiffrée.

¹ Comme pour *Delicatessen*, les contraintes budgétaires n'ont pas autorisé une reconstitution « grandeur nature » ; seuls des éléments ont été reconstruits pour les vues rapprochées, comme par exemple la scène finale de la fuite à travers les poutres métalliques.



III. 18c
La Cité des enfants perdus (0.04.37)
 Espaces extérieurs



III. 18d
La Cité des enfants perdus (0.04.01)
 Espaces extérieurs

Dans *Alien Resurrection*, le décor extérieur est pour ainsi dire inexistant, puisque l'action se déroule dans des engins spatiaux nécessairement hermétiques. Les seules vues de ce qui pourrait être appelé « paysage » empruntent les codes typiques du genre de la science-fiction : le ciel étoilé, un astre et un vaisseau spatial sont les seuls éléments de l'environnement intersidéral [III. 18e].



III. 18e
Alien Resurrection (0.02.57)
 Espaces extérieurs

Les deux derniers films de la filmographie diffèrent, en ce sens qu'ils ancrent la fiction dans une situation spatio-temporelle très précise, les repères chronologiques affluent dans les éléments à l'image ou dans le texte de la voix *off*. Les lieux sont visuellement et narrativement identifiés (Paris et ses monuments, la Normandie et le littoral, le front de bataille avec les tranchées, etc.) ; le spectateur n'est privé d'aucun détail pour la localisation des actions (même si parfois la vraisemblance pâtit de certaines ambitions esthétiques). Sans conteste, ces deux films comptent plusieurs plans dans lesquels l'espace est parcouru par une caméra plus mobile ; comme « suspendus » dans le montage, ces instants sont marqués par le sentiment fort d'une temporalité interne. Nous ne discuterons pas ici la question déjà évoquée des limites du plan-séquence ; citons une définition et expliquons, avec l'analyse d'exemples, la validité de la dénomination de « peinture de paysage » pour ces séquences :

Le plan-séquence est un plan assez long qui possède une unité narrative équivalente à une séquence.

Malgré une définition assez floue, cette notion participe à partir de 1940 de la construction d'un espace réaliste au cinéma avec pour corollaire la profondeur de champ, car elles permettent d'éviter le morcellement par le montage et de présenter en même temps plusieurs actions.¹

Les scènes de combat sur le front dans *Un long dimanche de fiançailles* ou les jeux de course-poursuite entre Amélie et Nino dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, parce qu'elles supposent un déplacement des personnages, un mouvement dans le cadre et la rapidité de l'action, semblent des sujets de représentation propices à la mise en valeur d'espaces amples. Mais le visionnage des deux films met en évidence que la technique du plan-séquence est peu utilisée dans ces cas, au profit de montages fractionnés. Par exemple, l'assaut raconté par Célestin Poux est une accumulation rapide de plans, un montage dense d'images et de sons pour rendre compte de la quantité des tirs et de la précipitation de l'action. Les points de vue sont multiples : surplombants pour accompagner la chute des obus, au ras du sol pour voir la chute des soldats, embarqués pour suivre la progression. Le choix du plan-séquence aurait nécessité de choisir un seul personnage pour point de repère et aurait pu, de ce fait, réduire l'envergure du mouvement (à l'inverse, il aurait renforcé le sentiment dramatique à l'égard du personnage concerné).

Autre lieu, autre affrontement, l'épisode du face à face entre Mathilde et Élodie Gordes sur la place du marché, est transcrit dans un seul intervalle de plan, avec un déplacement minutieux de la caméra². Sans coupure, la séquence a un rythme propre, scandé par les déplacements des deux femmes et les prises de parole, au travers des éléments du décor, dans un espace ouvert.

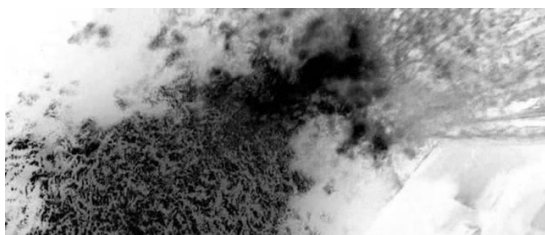
Deux autres séquences ont retenu notre attention pour l'ampleur qu'elles dénotent soudain, pour la brèche qu'elles semblent ouvrir dans l'espace et dans le temps du montage. Précisons dans un premier temps que ces plans requièrent un matériel technique particulier, comme par exemple des systèmes de grues télécommandées. Dans ces plans, l'impulsion du mouvement est toujours appuyée sur la structure géométrique de l'image. En parcourant totalement ou non l'ensemble de l'espace, le mouvement en révèle la profondeur et la hauteur, que le plan statique ne peut que suggérer dans le hors champ. L'objectif de la caméra guide l'œil du spectateur et semble prendre intégralement possession de l'espace.

¹ Marie-Thérèse Journot, *Vocabulaire du cinéma*, Paris : Nathan Université, 2002. p. 94.

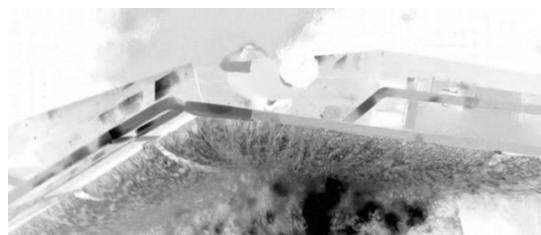
² Cf. « Le duel de la parole ou comment la parole fonde la scène d'affrontement ». p. 229.

La première des deux séquences montre l'héroïne du *Fabuleux destin d'Amélie Poulain* en train de faire des ricochets sur un canal [Ill. 19a à 19d]. Décrivons rapidement ce que l'on voit à l'image : le plan débute avec une vue à la verticale de l'eau du canal, dans laquelle se déverse l'excédent d'eau de l'écluse [Ill. 19a], la caméra passe ensuite au-dessus de l'écluse et nous découvrons Amélie, sur le parapet, en train de faire des ricochets [Ill. 19b] ; puis l'angle de vue pivote lentement vers l'horizontale [Ill. 19c], fait face à la jeune femme et finit par se placer au ras de l'eau, à proximité des ricochets [Ill. 19d]. L'utilisation d'une grue donne toute liberté à la caméra, d'un point de vue « suspendu » au début à un point de vue rasant la surface de l'eau à la fin¹. Par un retournement complet, la caméra capte le champ et le contre-champ dans un même élan. L'arc de cercle décrit au-dessus de l'écluse touche aux deux côtés du décor sans que ne soit mise en péril la « règle des 180° ». Cette règle veut que l'angle entre la caméra et l'axe central de l'image ne dépasse pas 180°, elle est surtout importante dans la représentation des conversations puisqu'elle permet de percevoir les participants toujours du même côté de l'écran. Elle est ici contournée par l'utilisation du travelling, grâce auquel le spectateur comprend la configuration des lieux. L'axe autour duquel pivote la caméra agit comme un miroir, qui reflète les éléments de manière inversée, et c'est sur cet axe, à la fois vertical et horizontal, que se trouve le personnage. Les couleurs et les effets de lumière s'opposent aussi par rapport à cet axe. La tenue rouge contraste avec les différentes tonalités de vert de la végétation, de l'eau et de l'écluse. La lumière « découpe » différemment les quatre moments du plan : une image lumineuse [Ill. 19a], une image scindée horizontalement avec la partie supérieure ombragée et la partie inférieure éclairée [Ill. 19b], une image scindée horizontalement avec la partie supérieure éclairée et la partie inférieure ombragée [Ill. 19c] et à nouveau une image lumineuse [Ill. 19d].

¹ Jean-Pierre Jeunet explique avoir opté pour une grue permettant d'aller à 9 mètres de hauteur, la Super Technocran, après avoir rencontré plusieurs problèmes techniques pour la captation de ce moment (comm. DVD *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*).



Ill. 19a
Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (0.12.49)



Ill. 19b
Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (0.12.54)



Ill. 19c
Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (0.13.02)



Ill. 19d
Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (0.13.07)

La seconde séquence, extraite d'*Un long dimanche de fiançailles*, présente le personnage de Benoît Notre-Dame dans sa campagne d'origine au moment de son enrôlement [Ill. 20a à 20d]. La première image [Ill. 20a] est un plan coupé, dans lequel le soldat conduit sa famille sur une calèche pleine de paille. Le plan en mouvement débute avec l'image suivante [Ill. 20b]. Le point de vue initial est situé au ras du sol, on devine des jambes et la roue d'un vélo [Ill. 20b] ; puis, en montant le long du corps, on reconnaît deux soldats armés [Ill. 20c]. L'élévation de la caméra continue bien au-dessus des hommes, pour montrer la charrette sur le chemin, le champ et la forêt [Ill. 20d]. Plus bref et plus rapide, ce mouvement est moins complexe que celui du *Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, mais il repose sur les mêmes caractéristiques d'organisation. Le chemin dessine dans l'image une ligne de perspective continue qui fuit vers la forêt ; sur cet axe, les deux groupes de personnages s'opposent frontalement, sans combler la distance qui les sépare. Les deux soldats en noir symbolisent comme un mur infranchissable. L'immobilité des personnages est compensée par la mobilité de la caméra. Les couleurs contrastent, le paysan (et sa famille, tous vêtus en clair) est comme « pris au piège », entre la forêt qui découpe une ombre noire derrière lui et ferme le chemin, et les deux uniformes noirs venus l'enrôler [Ill. 20c].



III. 20a
Un long dimanche de fiançailles (0.06.46)



III. 20b
Un long dimanche de fiançailles (0.06.54)



III. 20c
Un long dimanche de fiançailles (0.06.55)



III. 20d
Un long dimanche de fiançailles (0.06.57)

Dans les deux cas, le déplacement est suffisamment modéré dans la vitesse d'exécution et cohérent dans sa direction pour rester intelligible pour le spectateur, pour amener le regard le long d'une trajectoire précise. Mais par quoi sont motivés ces deux mouvements ?

Si le personnage d'Amélie constitue l'axe central dans le premier plan, l'élément aquatique en est le fil conducteur. De l'eau écumante de la première image à la surface troublée par les ricochets des galets, le canal occupe l'espace de la scène. Les jeux de réflexion à la surface de l'eau mettent en perspective les éléments du décor ; mais les reflets sont toujours troublés. L'omniprésence de l'eau pèse aussi au niveau des éléments sonores puisque le rendu des bruits varie avec le mouvement de caméra et les actions à l'image. Des remous aux ricochets, le bruit de l'eau est continu mais non homogène, puisqu'à mesure que la caméra s'éloigne de la cascade pour se rapprocher des ricochets, le volume augmente ou diminue, signalant la correspondance entre le micro chargé d'enregistrer les sons et l'objectif de la caméra. Les derniers éclats dans l'eau apparaissent si proches que l'on s'attendrait même à ce que l'eau projetée éclabousse l'objectif.

Dans le plan d'*Un long dimanche de fiançailles*, le déplacement de la caméra vers le haut s'accorde à la montée soudaine d'un coup de vent qui balaye les champs. Une interprétation symbolique mettrait en parallèle la végétation et le foin sur la charrette emportés par le vent comme la vie du soldat va l'être par la guerre. Les mots du roman de

Sébastien Japrisot qui relatent cet événement signalent d'ailleurs une réification du personnage :

On l'avait pris dans sa ferme, un matin d'août, on l'avait mis dans un train, on lui avait donné sa vie à garder, pour revenir, il ne comprenait rien d'autre. (p. 18)

L'emploi du pronom indéfini « on » pour représenter l'autorité militaire et la mention du personnage en position de complément des verbes « prendre » et « mettre » semblent référer à un objet plutôt qu'à une personne. Dans le film, le discours *off* de la narratrice insiste en reprenant qu' « un matin d'août, on était venu le prendre dans sa ferme et on l'avait mis dans un train ».

La silhouette sombre et anonyme des chargés militaires, le coup de vent et l'échappée de la caméra (qui abandonne une position narrative pour un point de vue esthétique) concourent à faire de ce plan une composition sur le mode de l'harmonie imitative. L'harmonie imitative est une figure de style qui repose sur l'idée de la motivation du vocabulaire défendue par Cratyle dans le dialogue du même nom de Platon¹. Les signifiants ressemblent aux référents qu'ils désignent, « le langage, qui est transcendant, imite les idées »². Dans ces manifestations littéraires, cette conception pose des équivalences entre les phonèmes ou les graphèmes et les objets du monde³. Par une sorte de « cratylisme filmique », le signifiant du film est analogue au référent qu'il désigne, à ceci près que ce rapprochement n'est pas naturel comme le suppose la thèse platonicienne. Le creux dans la narration laissé par le silence et la contemplation des effets du vent confère à l'ensemble une valeur émotionnelle. Jean-Pierre Jeunet confie avoir composé ce plan en hommage au cinéaste Tarkovski et à son film *Zerkalo* (*Le Miroir*, 1975), référence qui confirme la portée ontologique et poétique.

2.2.2. *Alien Resurrection : le jeu des distances*

Choisi par le studio de production américain Warner pour réaliser le quatrième volet d'une série de science-fiction initiée par Ridley Scott en 1979, Jean-Pierre Jeunet parvient à imposer dans ce film son style personnel, révélé par *Delicatessen* et *La Cité des enfants*

¹ Platon, *Cratyle* (385 av. J.C.), Paris : Les Belles Lettres, 2000.

² Georges Molinié, *Dictionnaire de poétique*, Paris : Le Livre de poche, Librairie Générale Française, 1993. p. 100.

³ Un exemple très connu est le vers d'*Andromaque* de Jean Racine, « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ? », dans lequel l'allitération en [s] « imite » le bruit des reptiles.

perdus, avec l'impératif de ne pas heurter les exigences génériques et les attentes sérielles. Réalisé à Hollywood, ce film de commande (classé dans les « grosses productions ») a engagé des enjeux financiers considérables, et exigé par là même des procédés de tournage, de trucage, de montage et de production différents de ceux des productions européennes ou indépendantes. Garant d'une approche plutôt artisanale et très minutieuse de ses œuvres, Jean-Pierre Jeunet témoigne à plusieurs reprises de ses relatives difficultés à concilier le cahier des charges d'une machinerie puissante et ses ambitions stylistiques personnelles, difficultés qui n'ont pas eu, selon lui, de conséquences irréversibles sur le film au final¹. Sans céder sur l'esthétique, le réalisateur a dû assimiler les impératifs techniques et technologiques propres au genre de la science-fiction et à la série. Pour ces raisons, *Alien Resurrection* est une œuvre à part dans la filmographie du réalisateur, mais par l'analyse de certains traitements du cadre dans ce film, nous pouvons de suivre les traces d'une utilisation personnelle des procédés de prises de vue.

a) *Le contraste des couleurs : la conquête des corps et des espaces*

La lutte à mort pour la survie de l'espèce oppose plusieurs forces dans le huis clos d'un immense vaisseau spatial : le commandement armé et scientifique (qui veut domestiquer les *aliens*), les *aliens* prédateurs (d'abord captifs puis libérés), l'équipage de pirates (engagé malgré lui dans l'affrontement) et le personnage d'Ellen Ripley. Héroïne récurrente de la saga, elle passe successivement d'un camp à un autre, mi-humaine mi-*alien*. Comme dans ses deux films précédents, *Delicatessen* et *La Cité des enfants perdus*, Jean-Pierre Jeunet a apporté un soin tout particulier à l'imagerie des groupes, notamment par le travail des costumes et de l'apparence physique des acteurs. L'armée au pouvoir évolue en uniformes sombres, sans marquage visible², elle est incarnée par un général sans pitié, qui fait figure d'autorité (sans légitimité, il est vite bafoué). Les scientifiques, à leur solde arborent des costumes et coiffures blancs ou argentés. Créatures terrifiantes, les *aliens* ont l'apparence d'insectes géants protégés par une cuirasse noire, suintante et répugnante. L'équipage pirate, composé de quatre hommes et de deux femmes, de statures diverses, ne trouve d'unité visuelle que dans l'hétérogénéité des allures et des styles futuristes (un homme sur chaise

¹ Notons que l'édition DVD du film propose deux versions au spectateur, la version sortie en salles, dont Jean-Pierre Jeunet se dit satisfait, et une version du studio, contenant certains arrangements particuliers. Notre propos concerne pour l'essentiel la version « officielle ».

² Cette absence de repères permet d'éluder toutes les questions de nationalité ou de temporalité, évoquées rapidement par les personnages, pour la cohérence de la série.

roulante, un afro-américain, une femme séduisante, une femme-enfant, un géant à la force imposante et un chef au regard sombre). Le personnage du lieutenant Ripley (cloné par les scientifiques dans le but de servir d'hôte à un *alien*) est le seul dont l'apparence change au fil de l'intrigue, de sa résurrection, de son passage de l'état de corps expérimental à celui d'être doué de raison et de conscience. Sa nudité ou ses cheveux qui poussent marquent les étapes de ce changement. À la fin du film, son costume aux teintes brunes et à l'aspect cuirassé la place visuellement à la frontière des deux groupes auxquels elle appartient, celui des humains (et en l'occurrence celui des pirates) et celui des *aliens*¹.

Le jeu des lumières souligne les ambiances et caractérise les espaces de l'action. Les couloirs interminables ou les innombrables sas sont sombres et métalliques, jalonnés par des éclairages agressifs, saturés et hypnotiques. Dans la scène de l'accouchement de la reine *alien* ou dans la salle servant de couveuse aux œufs pondus, des teintes chaudes et une lumière dorée imprègnent l'ensemble, accentuant les reliefs et les textures biologiques. C'est sous cette même lumière que nous découvrons pour la première fois Ripley au fond de sa cellule.

La symbolique des couleurs et des apparences physiques n'est pas laissée au hasard, surtout pour ce qui concerne Ripley. Personnage renaissant, elle passe d'un statut presque embryonnaire (entièrement nue, sans cheveux ni poils) à celui de femme, à la fois maternelle et guerrière. Elle revêt plusieurs costumes, à mesure de son évolution. D'abord nue, elle est protégée par un linge blanc ; dans les scènes traitant de son apprentissage (notamment du langage), elle a une tenue blanche à l'image de celles des scientifiques qui l'éduquent ; enfin, après être passée dans l'autre camp, elle porte deux costumes de teinte brune, très similaires (un premier en toile et un second en cuir avec un plastron). Ce travail sur les costumes, le maquillage ou la coiffure évoque celui fait pour le film *La Cité des enfants perdus* par Marc Caro, d'ailleurs crédité au générique d'*Alien Resurrection*, pour, comme le précise Jean-Pierre Jeunet (comm. DVD *Alien Resurrection*), un travail de deux semaines pour les esquisses de ces éléments visuels. Les costumes des personnages des scientifiques sont en effet assez semblables à ceux des clones interprétés par Dominique Pinon. [Ill. 21a et 21b]

¹ Ajoutons à cette liste la caractérisation physique des personnages féminins, qui représentent tous un état de féminité différent : Ripley est l'image de la mère, Sabra (la compagne du chef des pirates) celle de l'amante et Call (un androïde, comme il y en a dans chacun des épisodes de la série) celle de la femme-enfant, androgyne.



III. 21a
Alien Resurrection (0.04.49)
 Le travail des costumes



III. 21b
La Cité des enfants perdus (0.13.16)
 Le travail des costumes

b) *Les rapports de grandeur : de l'anatomique à l'astronomique*

En plus des couleurs et des lumières, l'agencement de l'espace et les angles de vue dessinent de façon très symbolique l'opposition entre les lieux des humains et ceux des *aliens*. Grâce à des focales courtes, les plans d'ensemble des couloirs ont une perspective accentuée et les décors ont une grande ampleur ; le choix de cette distance focale a coïncidé par ailleurs avec des exigences techniques (pour la construction des décors) comme en témoigne Jean-Pierre Jeunet :

Mes objectifs principaux étaient toujours le 18 et le 25 mm. J'ai même trouvé un objectif extraordinaire, un 10 mm, un *fish eye* sans déformation ; du coup, mes petits couloirs paraissent gigantesques.¹

Les nombreux plans fixes amplifient cet étirement de l'espace et cette fuite des perspectives.

Le repère des *aliens* (le nid de la reine) est un lieu caché du vaisseau, suggéré comme souterrain, bien que cet adjectif s'applique mal à la description d'un engin spatial, sans contact terrestre. Les vues des *aliens* ou des œufs sont, à l'inverse de celles dédiées aux hommes, souvent en mouvement, avec des travellings plus ou moins marqués et avec des focales longues, qui rétrécissent le champ de vision étroit, détachent le sujet du décor et centrent l'attention sur l'élément au premier plan. Outre éclipser les difficultés techniques de modélisme ou d'animation qui font vivre ces monstres, le fait de les percevoir presque toujours de façon partielle sert à mettre en place le suspens et le sentiment d'horreur. L'attachement aux détails anatomiques (les dents acérées ou l'aspect luisant de la carapace) est d'autant plus important pour le film qu'il rappelle des plans récurrents des précédents épisodes de la quadrilogie et qu'il inscrit l'œuvre dans la continuité sérielle.

¹ Philippe Rouyer, Yann Tobin, *op. cit.* p. 99.

Si les visages humains sont mis en valeur par les techniques du portrait semblables à celles déjà analysées, les vues des *aliens* sont souvent associées à des travellings. Une scène illustre cette opposition. Elle a pour objet la confrontation entre trois hommes et un *alien*. Le général Perez, le maître à bord, et deux scientifiques observent un *alien* dans sa cellule vitrée. Le passage par plusieurs portes coulissantes et la traversée de couloirs précèdent cette « rencontre » ; dans cette introduction, les trois hommes font face à la caméra, qui suit le rythme de leurs pas par un travelling arrière, jusqu'à leur arrivée à la vitre de la cellule. Un plan de côté montre les trois hommes sous leur profil droit et la caméra passe de l'autre côté de la vitre, en gardant les trois hommes dans son champ de vision. Sans jamais montrer le contre-champ, la scène évoque plus qu'elle ne montre. Le crescendo de la musique, le jeu des acteurs (sur les visages desquels on peut voir l'admiration, la terreur ou la satisfaction) et l'obscurité ambiante suggèrent un spectacle effrayant, mais inaccessible au spectateur dans un premier temps. Lorsque la caméra franchit la frontière physique de la vitre, la conversation des hommes se fait inaudible (bien que signalée par les regards échangés et les mouvements de bouche), la musique, au contraire prend de l'ampleur. En reculant, la caméra capte une partie de la mâchoire du monstre et elle continue de glisser le long du crâne de l'*alien*, pour venir se positionner en contre-plongée au-dessous de lui, laissant apparaître une large partie de son corps (son anatomie est difficile à visualiser puisque, comme nous l'avons dit, les monstres ne sont en général vus que partiellement).

Sans avoir quitté le cadre de l'écran, les trois hommes occupent maintenant, grâce à ce travelling, une position excentrée, à gauche de l'image. Avec l'éloignement de l'objectif et en contraste avec les proportions démesurées du monstre, ils ont une taille très réduite (alors qu'ils ont occupé précédemment toute la largeur du cadre, en plan rapproché) [Ill. 22]. Cette mise en perspective laisse déjà entrevoir l'issue fatale, la défaite du pouvoir humain. Le rapport de domination s'est inversé une fois l'objet de leur attention dévoilé. Pour clore la séquence, le plan laisse l'image des hommes pris dans un piège, enfermés dans une lucarne minuscule et livrés au regard et à la rage du monstre. Habituellement, la contre-plongée confère une lecture verticale à l'image et place en position de supériorité ce qui se trouve en haut de l'écran. Ici, le déplacement de la caméra vers l'arrière construit une ligne de fuite intéressante, qui n'associe pas la position la plus élevée à une quelconque domination. La profondeur de champ dessine un axe plutôt horizontal, elle dilate l'espace et accentue la distance. Les effets sonores appuient cet effet, les grondements de l'*alien* ont une intensité

croissante quand les hommes restent murés dans le silence « malgré eux ». Impossible de communiquer avec l'*alien*, et encore moins de le contrôler. Ces effets de distance sont d'autant plus intéressants qu'ils contrastent avec les vues très rapprochées de l'*alien*. Le travelling n'épargne aucun détail de la mâchoire, de la courbe du crâne et de l'enveloppe du corps. Le générique d'ouverture propose un grossissement semblable de l'organique en mouvement, filmé de très près, sans distinction des contours ou des formes, à la manière d'une substance observée au microscope¹.



III. 22
Alien Resurrection (0.13.15)
 Affrontement des regards et des espèces

La scène croise les regards : celui des hommes qui examinent la bête, celui de la bête qui sent leur présence et celui du spectateur. L'axe du regard des hommes derrière la vitre ne change pas, il reste fixé sur l'*alien*, celui du spectateur non plus, guidé par le travelling arrière de la caméra. Le mouvement de caméra assez complexe (puisqu'il varie en hauteur, en profondeur et en latéralité) met en scène l'apparition du monstre, en jouant sur l'échelle des grandeurs ainsi que sur l'étirement temporel de l'instant. Le cadrage et les jeux de lumière (qui laissent une bonne partie de l'*alien* dans l'obscurité) dissimulent et dévoilent tour à tour, ils entretiennent le suspens et l'horreur génériques.

Il est intéressant de remarquer comment la monstration enchaîne la vue de la bête titanesque et celle des détails de son anatomie. Comme le « microscope », la caméra a la possibilité de grossir les éléments grâce au zoom (ou travelling optique). Le zoom fait partie de ces effets cinématographiques qui diffèrent des capacités de l'œil humain et peut pour cela être considéré comme un procédé artificiel. Ici c'est sans passer par ce truchement que le même plan fait coexister des rapports de grandeur différents. Enfin, le travelling arrière sur le crâne de l'*alien* a l'effet d'une caresse, plus sensuel qu'une vue scientifique microscopique.

¹ Cf. « L'image-titre », p. 115.

A la différence des vues figées des couloirs ou des mises en scène structurées des attaques (toujours dans l'effet de surprise et d'horreur), les travellings sont comme des regards concernés et subjectifs posés sur les créatures. La scène de l'accouchement utilise les mêmes procédés de rapprochement et d'éloignement le long du corps gigantesque de la reine ; acte de renaissance (autant miraculeuse que monstrueuse) de l'espèce extraterrestre, il est donné à contempler par des mouvements de caméra, des plongées ou des contre-plongées d'une curieuse suavité.

De la même manière, la première vue du personnage de Ripley se fait par un travelling circulaire. Couchée en position fœtale au fond d'un « puits », elle est vue depuis une position zénithale à travers une vitre, habilement signalée. Le mouvement de la caméra laisse découvrir des pieds lourdement chaussés qui avancent « sur » le puits, ce qui révèle la présence d'une surface vitrée, invisible à première vue. Mise à l'échelle avec un élément humain (comme dans la scène de la confrontation avec l'*alien*), la profondeur de la cellule est accrue ; sa forme cylindrique et la présence de la vitre évoquent un télescope. Le cadrage semble en adopter la vue symbolique ; bien que le cadre soit de forme rectangulaire, les angles droits demeurent dans l'ombre, ne laissant dans la lumière qu'une forme circulaire. À l'inverse du spectacle de la reine *alien* saisi comme au microscope, la première image de Ripley met en place un rapport d'éloignement (qui peut être interprété comme indice de la distance entre ce personnage et les humains qui l'ont cloné). Mais il succède à cette image initiale une série de plans très rapprochés du corps de la femme, qui l'apparentent à l'*alien*. Ripley est enveloppée dans un tissu blanc, linceul métonymique de la mort (de l'humain), et cocon métonymique de la vie (de l'*alien*). Ce premier contact est déjà le récit d'une véritable métamorphose.

Dans ce film aux proportions intersidérales, le jeu continu des échelles et des distances questionne sur la fragilité des limites entre l'humain et l'*alien*. Les autres films de la saga traitent de ce clivage entre le Même et l'Autre mais sur le mode de l'affrontement et de la lutte à mort. Dans ce quatrième et à ce jour dernier chapitre, la symbiose a opéré, les deux espèces ont fusionné pour créer deux créatures hybrides : le dernier *alien* (conçu par Ripley mais enfanté par la reine) et Ripley. Dans la séquence finale, depuis un hublot du vaisseau, Ripley et Call observent la terre qui se dessine sous leurs yeux (et en plein écran sous les yeux du spectateur) [Ill. 23a et 23b]. De cette position que l'on pourrait presque qualifier de divine, les deux femmes appréhendent l'arrivée à cette destination inconnue pour les deux, Ripley se

qualifiant elle-même d'« étrangère ». Par un jeu de reflet, les territoires terrestres apparaissent sur le hublot mais ne courent que sur le visage de Call, celui de Ripley restant vierge, intact. Métaphoriquement, l'androïde est projeté vers ces lieux terrestres, alors qu'on peut supposer que Ripley n'y trouvera pas asile, près de trois siècles après son premier départ. Ces vues satellites, dernières images du film, sont une ouverture tant narrative que symbolique. Du point de vue de la fiction, la perspective d'une arrivée sur Terre d'un *alien* ou d'une forme hybride (Ripley) serait un socle scénaristique idéal pour un cinquième film. D'un point de vue allégorique, la beauté du spectacle évoque un paradis et inverse les rapports entre le connu et l'inconnu, le céleste et le terrestre.



III. 23a
Alien Resurrection (1.34.41)
Cosmologie et psychologie



III. 23b
Alien Resurrection (1.35.36)
Cosmologie et psychologie

« Art du portrait », « La peinture des paysages », ces intitulés de notre étude réfèrent explicitement à l'art pictural. Déjà évoqué en début de chapitre, le rapprochement entre cinéma et peinture est légitime quand il s'agit de s'intéresser à la question du cadre et de la composition plastique de l'image. Couleurs, perspectives, angles, lumière, ces objets communs aux deux arts ont été analysés dans les extraits choisis dans le but de mettre en évidence certaines techniques de représentation et certaines caractéristiques stylistiques de l'œuvre de Jean-Pierre Jeunet. Pour mener cette analogie à son paroxysme, permettons-nous l'expression de « caméra-pinceau », bien qu'elle soit certainement plus rhétorique que conceptuelle. Dans les paysages ou les portraits étudiés, la caméra dépose la trace de sa présence sur les modèles, elle laisse à l'image la marque de son mouvement (pour le paysage) ou de son absence de mouvement (pour les portraits). Elle est aussi l'outil grâce auquel l'espace intérieur du cadre est comblé et celui qui se heurte aux limites extérieures de ce même cadre. Quand les performances de la caméra sont motivées par des choix et des intentions cohérentes, les images qui en résultent peuvent même être classées sous l'étiquette d'une esthétique visuelle, empruntée aussi à l'art pictural. On définit ainsi certains films

d'« expressionnistes » (entre autres pour leur recours au symbolisme, à la stylisation des décors et au jeu des contrastes et des géométries)¹ ; on peut qualifier la séquence du ricochet sur le canal dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* et celle de l'enrôlement du soldat dans *Un long dimanche de fiançailles* de mouvements « impressionnistes » si l'on considère, comme nous l'avons montré, que l'espace y est représenté par touches successives, en associant mouvement et sensation, en projetant sur des éléments naturels (le bruit de l'eau ou le souffle du vent) une émotion subjective. Ces deux plans nous semblent remarquables, tant par la réussite de leur exécution (les déplacements complexes de la caméra et leur synchronisation avec l'apparition des éléments naturels ne sont possibles que grâce à une grande maîtrise technique) que par leur jaillissement dans le montage. À l'échelle du film et de la filmographe de Jean-Pierre Jeunet, ils illustrent peut-être l'avènement symbolique du paysage dans le film, à l'image de l'évolution que ce thème a connu dans l'histoire de la peinture. Le paysage n'a été d'abord qu'un encadrement, un ornement accessoire à la mise en situation du sujet principal, qu'elle soit réaliste ou symbolique. À partir de la Renaissance et du XVII^e siècle, il devient un objet autonome avec la construction de perspectives dynamiques, l'équilibre posé entre l'événement du premier plan et l'arrière-plan et l'homogénéisation de la lumière ; les œuvres de Pieter Bruegel l'Ancien (1525-1569) ou de Claude Gellée dit le Lorrain (1600-1682) marquent cette transition. À la vue de ces plans dans les films de Jean-Pierre Jeunet, nous mesurons le contraste entre cette volonté d'insuffler une charge émotionnelle et cinématographique, de mouvoir pour émouvoir, et la plus grande majorité des plans dans lequel paysages et personnages sont assortis en suivant la distinction du « décor » et de l'« action ».

Au-delà de ces références à l'art pictural, plus orientées vers les problèmes de l'espace de représentation et de la représentation de l'espace, il est opportun de considérer l'idée de temps qui émane de ces plans, et du montage cinématographique en général. Le cadre délimite l'espace, mais il circonscrit également l'action dans un intervalle temporel interne (le temps de l'action dans l'image) et externe (le temps recréé par la succession des plans). Le montage, en tant que sélection et agencement des segments du film, doit accorder ces deux temporalités, comme l'explique justement Andreï Tarkovski :

Les raccords de plans organisent la structure du film mais ne créent pas, contrairement à ce qu'on croit d'habitude, le rythme du film. Le rythme est fonction du caractère du

¹ Deux exemples parmi les plus connus : Friedrich Wilhelm Murnau, *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (*Nosferatu le Vampire*), 1922 ; Fritz Lang, *M (M le maudit)*, 1931.

temps qui passe à l'intérieur des plans. Autrement dit, le rythme du film n'est pas déterminé par la longueur des morceaux montés, mais par le degré d'intensité du temps qui s'écoule en eux. (...) Le temps fixé dans le plan dicte au réalisateur le principe de son montage. Et les morceaux qu'on ne peut monter ensemble sont ceux où le caractère du temps est trop radicalement différent. Ainsi on ne peut pas plus monter du temps réel avec du temps conventionnel, qu'on ne peut raccorder ensemble des tuyaux de diamètres différents. Cette consistance du temps qui s'écoule dans un plan, son intensité ou au contraire sa dilution, peut être appelée la pression du temps.¹

En littérature, cette « pression du temps » est évacuée dans le texte descriptif, qui traite la temporalité interne de l'objet. Souvent expliquée comme une « pause » dans le récit, la description se dérobe à la course temporelle pour différer l'instantané. Le film, qui montre pour raconter, produit en général un effet inverse, il contracte le temps au lieu de le dilater, il dilate l'imminent, sans cesse précipité par l'enchaînement inaliénable du montage. Il évacue la pression du temps interne en lui imposant la pression plus forte du montage. Au contraire, les portraits ou les paysages tels que nous les avons repérés dans le corpus semblent éliminer cette tension en y cédant, grâce au cadre qui investit le visage ou le paysage, pour l'œil du spectateur qui envahit ce visage ou ce paysage.

¹ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, Paris : Cahiers du cinéma, 2004. p. 111.

II. LE CADRE DE L'ŒUVRE : LE GÉNÉRIQUE

Moment particulier, le générique délimite le temps fictif du film ; en ouverture, il marque l'entrée dans la fiction et amorce l'horizon d'attente, en fermeture, il clôt le récit. Aux abords de la fiction, il est aussi le lieu d'une mise en exergue du travail technique et des contingences économiques nécessaires à la création d'une œuvre cinématographique. Son contenu extradiégétique et métafilmique le distingue du reste de l'œuvre. Il manifeste un décrochage et un dédoublement énonciatifs tout à fait propres au septième art.

Dans les premières années du cinéma, c'est au moyen d'un carton imprimé que le titre du film apparaît aux spectateurs en ouverture, en lettres blanches sur fond noir. Plus tard, les mentions du réalisateur, de la production, des acteurs et des équipes techniques sont les signes de la revendication assumée de la responsabilité de l'œuvre. Aujourd'hui, le générique accompagne nécessairement le film. Que ce soit au début ou à la fin de la fiction, tous les participants au processus de création (depuis l'écriture jusqu'au montage et la promotion, en passant par le tournage) y sont crédités. Au profit d'une entrée plus immédiate dans la narration, la tendance actuelle est à la diminution de la longueur du générique de début (qui présente les participants principaux : réalisateur, scénariste, acteurs, preneur de son et éclairagiste, etc.) ; à la fin de la narration, une « masse » d'inscriptions nomme la totalité des participants et tout autre type d'informations (remerciements, crédits photographiques ou musicaux, etc.).

Ces constantes, largement observées dans la plupart des films de notre époque, n'empêchent pas pour autant des innovations importantes et significatives, qui ont contribué à

remettre en cause le statut « annexe » du générique pour en faire un moment parfois privilégié de l'œuvre, parfois intégré à la fiction, ou parfois traité comme un véritable morceau de bravoure esthétique. Ainsi, les formes divergent et beaucoup de réalisateurs confient cette tâche à des créateurs « spécialisés », preuve de l'intérêt porté à cette parenthèse de la narration. Le lieu du générique n'est plus seulement un espace informatif.

1. Définition

1.1. Analyse lexicologique

Afin de mettre en évidence les particularités et les difficultés de ce segment filmique, nous nous proposons en premier lieu de réfléchir à sa dénomination, avant même de nous intéresser à ses formes. Voici deux définitions extraites de dictionnaires de langue :

générique n. m. – 1934. Partie (d'un film, d'une émission) où sont indiqués le nom des auteurs, des interprètes, des collaborateurs.¹

II — *Subst. masc.* Présentation d'un film ou d'une émission de télévision, placée en début de bande et indiquant les noms du metteur en scène, de l'auteur du scénario, des interprètes, du producteur et des principaux collaborateurs techniques. *Le générique s'achevait lorsque Baponot et Sabotier s'assirent enfin en soufflant. Le déroulement du film commença, une histoire assez curieuse* (QUENEAU, *Loin Rueil*, 1944, p. 112) :

4. Pour répondre exactement à la question « qui est l'auteur du film? », il faudrait énumérer presque tous les noms qui paraissent sur l'écran dans la longue liste du **générique** [it. ds le texte] projeté avant le début du texte.

CHARTIER, DESPLANQUES, *Derr. écran*, 1950, p. 41 (T.L.F.)

On repère dans ces deux définitions l'idée de liste, de taxinomie. Le générique est une somme d'éléments informatifs.

Sur l'origine de l'usage de ce terme, le *Dictionnaire historique du français* avance une hypothèse :

[...] le nom masculin (1934), dans le domaine du cinéma et de la télévision, désigne la présentation générale d'un film (titre, nom des auteurs, etc.). Ce terme fait certes allusion au « genre » de film annoncé, mais son choix n'est pas clairement expliqué (un emprunt est possible, mais pas à l'anglais).²

¹ *Le Robert quotidien, Dictionnaire pratique de la langue française*, sous la dir. de Josette Rey-Debove, Paris : Dictionnaires Le Robert, 1996.

² *Dictionnaire historique du français*, sous la dir. d'Alain Rey, Paris : Dictionnaires Le Robert, 1998.

En effet, les anglo-saxons désignent cette partie du film par l'expression « *title credits* » ou « *credits* » (ou « *title sequences* ») qu'ils définissent comme :

*a written acknowledgement of a contributor's role displayed at the beginning or end of a film or programme*¹

En français, le nom commun « générique » résulte d'une dérivation impropre de l'adjectif, qui signale en premier lieu l'appartenance à un « genre ». Le message préfilmique servirait-il d'avertissement et permettrait-il le classement du film dans un genre précis ? Ce rôle du générique n'est pas si évident. Si ponctuellement certains éléments peuvent référer à un genre codifié (on pense par exemple aux ambiances musicales spécifiques des films à suspens ou à la typographie utilisée dans les westerns), ce n'est en rien une constante. Ce rapprochement entre « genre » et « générique », lexicalement établi, ne semble pas recouvrir une réalité aussi manifeste. Afin d'en apprécier la validité, intéressons-nous tout d'abord à ce qui fait un « genre ».

1.2. Du genre au caractère générique

1.2.1. Le genre en littérature

La question de la répartition des productions artistiques en classes homogènes a préoccupé les théoriciens depuis l'Antiquité. Les « formats », les « courants », les « époques » ou encore les « écoles » ont été quelques-unes des pistes d'observation et de classification des œuvres d'art. Depuis Aristote, les œuvres littéraires, dans leur visée mimétique (la représentation d'actions humaines), s'organisent en catégories stables, selon différents critères.

Mode \ Action	Narratif	Dramatique
Supérieure	<i>Epopée</i>	<i>Tragédie</i>
Inférieure	<i>Parodie</i>	<i>Comédie</i>

Tableau n°1
Classification des genres littéraires
dans l'Antiquité

¹ *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, Oxford : Oxford University Press, 1998. [un remerciement écrit pour le rôle joué par un collaborateur affiché au début ou à la fin d'un film ou d'un programme] (trad. par nos soins).

Ce tableau résume les rapprochements et les différences observées par Aristote au sein de la production littéraire de son époque¹. Deux niveaux d'analyses coexistent : le mode d'énonciation est un premier critère de différenciation. Pour représenter des actions humaines, la parole peut être le fait d'un narrateur extérieur, étranger à l'action, qui assume un récit à la troisième personne (mode narratif) ; ou bien, ce récit est fait par des personnages en action et en paroles, qui utilisent donc les personnes du discours (première et deuxième personne) (mode dramatique). Le contenu de la représentation varie également : des actions hautes (effectuées par des personnages de haut rang, héroïques) engendrent l'épopée ou la tragédie, tandis que des préoccupations plus communes (actions non héroïques) sont l'apanage de la parodie ou de la comédie. Le croisement de ces deux critères d'observation donne naissance à quatre genres littéraires et à une classification originelle qui influence toutes les conceptions postérieures. Pourtant, si l'ambition et la méthode de classification demeurent, la pérennité des catégories de la *Poétique* aristotélicienne est remise en cause : aujourd'hui, point d'épopée ou de tragédie au sens originel ; la comédie n'a pas préservée les règles strictes qui la définissaient initialement ; idem pour le genre parodique.

Trois genres majeurs composent la production littéraire contemporaine : roman (mode d'énonciation narratif), théâtre (mode dramatique) et poésie, ou lyrisme, (mode lyrique). Ce dernier genre a pour objet la représentation de sentiments humains, et non pas la représentation d'actions humaines, d'où son absence du système aristotélicien. Dans ce genre, la première personne concourt à l'expression de l'intimité, alors que dans le genre théâtral (ou dramatique), elle est plus particulièrement dédiée à l'échange conversationnel avec un destinataire. En pratique, face à l'hétérogénéité des textes, plusieurs sous-genres sont définis pour mieux catégoriser les œuvres selon leurs qualités communes et leurs différences. Ainsi, selon les thèmes qu'il aborde (on retrouve ici le second critère de la classification antique, relatif au contenu), le genre romanesque est scindé en « roman d'aventure » ou « autobiographie », pour ne citer que ces deux exemples. Au fil de l'histoire et des mouvements culturels, les œuvres sont regroupées en fonction de leurs formes similaires, mais aussi de leurs thèmes communs.

¹ Aristote, *Poétique*, trad. Jean Hardy, Paris : Les Belles lettres, 1932.

1.2.2. *Le genre au cinéma*¹

A l'époque classique, la théorie de l'art pictural répartit les œuvres selon des thématiques préétablies : le sujet historique et religieux est la thématique la plus noble, face à la nature morte, jugée inférieure. L'art cinématographique, parce qu'il allie recherche esthétique de l'image et traitement narratif, doit pouvoir répondre de deux modes de classement : celui de la littérature et celui de la peinture. Mais la théorie des genres au cinéma fait face à d'importantes difficultés. Le schéma proposé par la critique littéraire peut-il convenir au septième art ?

L'expression « cinéma de genre », chargée d'une connotation péjorative, est employée pour désigner des films stéréotypés, à l'esthétique, aux thématiques et à la structure codifiées, en opposition à un cinéma dit « d'auteur », qui manifeste des ambitions plus personnelles et plus artistiques. Lorsque ce groupe prépositionnel « de genre » vient s'accoler à une pratique artistique, il restreint la portée esthétique de l'œuvre, et désigne, plutôt négativement, un travail populaire, de moindre prétention. L'appellation « littérature de genre » (autrement parfois nommée « paralittérature ») réfère à des textes aux thématiques fixes (science-fiction, policier, etc.) s'inscrivant dans un cycle ou une série (plusieurs épisodes composent une œuvre plus vaste). La « peinture de genre », elle, qualifie des sujets anecdotiques ou quotidiens, des scènes de l'intimité familiale. Au regard de la critique, la destination populaire de ces œuvres est assortie d'une certaine dévalorisation, dont n'est pas exempt le cinéma.

La désignation « de genre » relèguerait donc au second plan l'expression artistique personnelle pour insister sur un thème et des personnages stéréotypés ; le spectateur (ou le lecteur) s'intéresse à l'œuvre de genre d'abord pour le sujet de sa narration et n'accorde que peu d'importance à la création et à l'interprétation. Des études sociologiques mettent en évidence le caractère stéréotypé du public appréciant ce type de films ; on va voir un « film de guerre » en attendant de la projection une histoire, des personnages et des effets particuliers. Raphaëlle Moine fait état des difficultés de réception du film de Terence Malick *The Thin Red Line* (*La Ligne rouge*, 1998), pour lequel l'affiche, la promotion et le contexte historique de sa sortie (quelques temps après le succès de *Saving Private Ryan* (*Il Faut sauver le soldat Ryan*, 1998) de Steven Spielberg) dessinaient la perspective d'un film de genre, d'un film de guerre. De là s'explique la déception de nombreux spectateurs devant ce film plus contemplatif que narratif, qui prend pour sujet principal les émotions, la peur et la rêverie des soldats au

¹ Nous reprenons ici les analyses de Raphaëlle Moine, développées dans *Les Genres du cinéma*, Paris : Nathan, 2002.

combat, sans jamais attester de l'avènement d'un héros valeureux, à l'instar des films de guerre¹. Déception d'un horizon d'attente.

La réflexion sur les genres cinématographiques est une entreprise difficile, au carrefour de plusieurs conceptions. Trois perspectives principales engendrent toutefois une interprétation et une classification des productions. La première, suivie par Gérard Genette en narratologie littéraire ou par Christian Metz dans le domaine cinématographique envisage le film comme un élément intertextuel, comme une œuvre dans une continuité d'autres œuvres avec lesquelles elle partage des caractéristiques communes². La deuxième perspective est « structuraliste » ; inspirée des travaux de Claude Lévi-Strauss, elle aborde le film de manière synchronique et en dégage les structures narratives et iconographiques³. La dernière possibilité est nommée « sémantico-syntaxico-pragmatique », elle fait référence aux travaux de Rick Altman⁴. Plusieurs critères entrent en jeu pour déterminer l'appartenance au genre : critères sémantiques (format de l'œuvre, jeu des comédiens, présence d'une bande sonore, etc.), critères syntaxiques (stratégie narratives, rapport entre son et image, etc.) et critères pragmatiques (contexte social et historique de la production et de la réception du film). Une fois déterminée, cette appartenance à un genre doit être de plus « approuvée », c'est-à-dire reconnue par la communauté des spectateurs.

Devant l'hétérogénéité des critères définitoires, la liste des genres est allongée ou modifiée d'une analyse à l'autre. Théoriciens, critiques, réalisateurs, producteurs et spectateurs ne partagent pas exactement la même taxinomie, mieux encore, le genre d'un même film peut varier d'un contexte d'apparition à un autre (d'un dictionnaire de cinéma à un autre, d'un écrit théorique à une mention dans la presse). Si le format est un critère, le long métrage se distingue du court-métrage, la fiction du film documentaire, le film « réel » du film d'animation, le muet du parlant, etc. Ce classement, somme toute arbitraire, ferait apparaître bon nombre d'exceptions et de cas litigieux. Et la démonstration serait la même avec un autre critère définitoire ; chaque répartition semble insatisfaisante pour rendre compte de la multiplicité des œuvres, mais aussi des spectateurs⁵.

¹ *Ibid.* p. 83.

² Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris : Seuil, 1982 ; Christian Metz, *Langage et Cinéma*, Paris : Larousse, 1971.

³ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale I*, Paris : Plon, 1958 ; *Les Mythologiques II, Du miel aux cendres*, Paris : Plon, 1966.

⁴ Rick Altman, *La Comédie musicale hollywoodienne*, Paris : Armand Colin, 1987 ; *Film/Genre*, Londres : BFI Publishing, 1999.

⁵ La difficulté à constituer une vidéothèque par genres en est un exemple, les rayonnages des vidéothèques ou des magasins vendant des films sont plus souvent organisés par ordre alphabétique que par genres.

La question du genre au cinéma touche aussi à une dimension pragmatique (et énonciative) intéressante : de la production à la réception, la détermination du genre peut changer. Déterminer le genre d'un film revient à en donner une lecture personnelle, mais aussi à réveiller une compétence encyclopédique, en le rapprochant ou le distinguant d'autres œuvres. Selon que le spectateur est critique, initié ou occasionnel, les conclusions ne sont pas les mêmes. Cela explique peut-être que, compte tenu de leurs impératifs économiques, la mention explicite du genre n'ait pas une place de choix dans les messages paratextuels qui accompagnent la sortie d'un film (sur les affiches ou dans la bande-annonce). La littérature, elle, s'autorise ces précisions sans invalider l'œuvre, on peut lire « roman » ou « théâtre » sur la couverture même du livre. Georges Perec intime même une attitude de réception en joignant au titre de son œuvre *La Vie, mode d'emploi* la mention « romans », dont le pluriel est un indice de l'extension de la fiction, ligne de conduite de sa création et de sa réception¹. Au mieux, le cinéma de genre se plaît à sérier les épisodes, en les inscrivant dans une chronologie numérotée (du type *The Godfather ; The Godfather, Part II ; The Godfather, Part III*²), ou en adoptant des titres significatifs (avec par exemple la tournure « Le Retour de »³)⁴. Les cycles ainsi constitués servent de repère thématique, et donc générique, ils font appel à la compétence mémorielle du spectateur, mais sans toutefois désigner explicitement le genre commun à toutes ces œuvres.

En tant qu'acte énonciatif, en tant que mise en œuvre d'un complexe énonciatif, le film doit pouvoir signaler les intentions génériques de son émetteur, afin de fixer un horizon d'attente et tracer plus ou moins nettement une perspective d'implication pour que le film soit reçu avec cohérence.

Face à ces difficultés de classement, la théorie du cinéma ne propose pas de terminologie stable. Seuls de grands genres sont unanimement reconnus ; la comédie, le film d'horreur, le western ou la comédie musicale sont par exemple distingués parce qu'ils empruntent des circuits thématiques, iconographiques, mais aussi structurels (on pense à

¹ Georges Perec, *La Vie mode d'emploi : romans*, Paris : Hachette coll., Le Livre de poche, 1978.

² Francis Ford Coppola, *The Godfather (Le Parrain)*, 1972; *The Godfather, Part II (Le Parrain - 2^{ème} partie)*, 1974 ; *The Godfather, Part III (Le Parrain - 3^{ème} partie)*, 1990.

³ Les occurrences sont nombreuses, citons John Sturges, *The Magnificent Seven (Les Sept mercenaires)*, 1960 et Burt Kennedy, *Return of the Seven (Le Retour des sept)*, 1966.

⁴ À ce propos, la saga *Star Wars* est un exemple intéressant. La série est composée de deux trilogies, individuellement intitulées dans l'ordre de leur sortie : *Star Wars : A new hope ; The Empires strikes back ; Return of the Jedi* (première trilogie, sortie 1977, 1980, 1983) ; *The Phantom Menace ; Attack of the Clones ; Revenge of the Sith* (deuxième trilogie, sortie 1999, 2002, 2005) ; lesquels films adoptent tous une autre dénomination, en accord avec l'ordre chronologique de la diégèse et en désaccord avec l'ordre des sorties : *Épisode I, Épisode II, Épisode III, Épisode IV, Épisode V* et *Épisode VI*.

l'utilisation de la musique dans la comédie musicale) reconnaissables. À côté, on multiplie les sous-genres ou les genres mineurs : la comédie dramatique, la comédie de mœurs ou le western-spaghetti. Cette multiplication des étiquettes est symptomatique des hésitations de la recherche à établir une liste exhaustive, mais aussi de la subjectivité inhérente à l'acte de réception et de détermination du genre.

1.2.3. *Le genre, entre biologique et linguistique*

Afin de saisir pleinement les enjeux de ce lien entre « genre » et « générique », poursuivons notre analyse lexicale. La volonté de classer et d'ordonner les éléments est d'abord une préoccupation des disciplines scientifiques naturelles. Les espèces peuplant la terre comptent parmi les premiers objets d'étude inventoriés et répartis en classes distinctes mais hiérarchisées, de façon à mettre en évidence les ressemblances ou les dissemblances. L'étymon grec du nom « genre » est « *genos* » (γένος) pour lequel quatre sens principaux sont attestés¹ :

- A. naissance (temps de la naissance, lieu ou condition de la naissance, origine et descendance)
- B. tout être créé, toute réunion d'êtres créés (famille, groupe apparenté par des qualités communes, associations religieuses, politiques, sociales)
- C. génération, âge (idée de durée)
- D. sexe

« *genus, eris* », son équivalent latin, compte cinq acceptions² :

- 1. origine, extraction naissance
- 2. race, espèce de peuple, nation (sens social)
- 3. famille, maison
- 4. race, espèce, genre [a) pour les animaux et les hommes, sens biologique, b) sens grammatical, c) emploi avec les choses, indéterminé]
- 5. genre, sorte, espèce (avec des noms abstraits)

Le sens initial appartient au domaine des sciences naturelles, il indique l'extraction et l'origine biologique. Les sens dérivés concernent des domaines différents, avec ce trait de sens constant de « caractéristiques communes », qu'elles soient d'ordre social, familial, politique ou religieux. Ainsi, la notion de genre implique à la fois une caractérisation (quelles sont les caractéristiques communes entre les éléments qui permettent de les regrouper ?) et

¹ Anatole Bailly, *Dictionnaire grec-français, Le Grand Bailly*, Paris : Hachette, 2000.

² Félix Gaffiot, *op. cit.*

une globalisation (les éléments réunis peuvent être considérés comme un tout, désigné par leur genre). Citons ici Aristote :

Est genre ce qui est attribué en leur essence à plusieurs choses spécifiquement différentes¹

La lexicographie a posé ce principe aristotélicien en modèle pour la définition des unités du lexique. Les dictionnaires regroupent majoritairement des définitions dites « par inclusion » : le premier élément donné pour définir le sens d'un mot est le « genre », la classe générale à laquelle il appartient, puis il est distingué dans cette catégorie générale des autres éléments par des caractéristiques spécifiques (nommées « espèce »). Prenons cet exemple :

pin : arbre résineux (*conifères*) à feuilles persistantes (*aiguilles*), dont les fruits sont des cônes²

Un glissement hiérarchique du général au particulier définit par étape le substantif « pin ». Il est un « arbre résineux » (ou plus généralement encore un « arbre ») : cette classe est la plus vaste à laquelle il peut être rattaché (cette mention est nommée en lexicologie « incluant » ou « hyperonyme »). Viennent ensuite les mentions « à feuilles persistantes », « dont les fruits sont des cônes » : ce sont des caractéristiques spécifiques au pin, au sein de la classe générale des arbres résineux (« espèces » ou « hyponymes »). De la sorte, « pin » se distingue de « chêne » (appartenant au genre des arbres à feuilles caduques) ou encore de « sapin » (qui appartient au même genre, mais qui a des hyponymes différents).

Ce type de définition rencontre ses limites pour tous les mots dits « primitifs », qui sont déjà des dénominations de genres (comme par exemple « être », « chose » ou « personne ») et qui peuvent donc être difficilement inclus dans une catégorie supérieure. De plus, la définition par inclusion repose sur une interprétation sémantique du mot et n'est pas apte à rendre compte des unités grammaticales « vides de sens », comme les conjonctions ou les prépositions. Pour la constitution d'un dictionnaire, ce modèle est nécessairement combiné aux autres formes de définitions possibles (définition par analogie, définition morphosyntaxique, etc.)

¹ Aristote, *Topiques*, trad. Jacques Brunschwig, Paris : Les Belles lettres, 2007. 102a 31 et suiv.

² *Le Robert quotidien, Dictionnaire pratique de la langue française*, sous la dir. de Josette Rey-Debove, Paris : Dictionnaires Le Robert, 1996.

1.3. Le générique, substantif

Cette réflexion lexicologique sur la notion de genre nous permet d'avancer quelques hypothèses quant au choix du nom dérivé « générique » comme désignation du pré-texte au film.

Ce terme a d'abord un emploi adjectival, peu équivoque. Formé par la dérivation suffixale du substantif, l'adjectif « générique » signifie littéralement « relatif au genre, qui est propre au genre » et s'oppose à « spécifique », formé sur le même modèle, à partir de « espèce » (on retrouve là les dénominations chères à Aristote). L'emploi philosophique est attesté (est générique ce qui relève d'une extension supérieure), ainsi que l'emploi biologique (les espèces vivantes entretiennent des caractéristiques génériques, qui les rapprochent, ou au contraire des caractéristiques spécifiques, qui les distinguent).

Mais l'emploi qui nous intéresse résulte d'une dérivation impropre, l'adjectif passant dans la classe du nom commun. Ni l'histoire de la langue ni la théorie du cinéma ne précisent les circonstances de ce glissement de sens. L'incertitude laissée autour du choix de cette désignation ne le rend que plus curieux. En effet, la force de la culture littéraire nous pousserait dans un premier temps à considérer ce moment du film comme un révélateur des qualités « génériques » du film, c'est-à-dire de ces caractéristiques globales qui le rapprochent de certains films et l'éloignent d'autres, qui nous autorisent par suite à le classer dans une catégorie plus large (un genre au sens littéraire du terme). Mais il est facile de constater que les films ne profitent guère de cet instant digressif pour annoncer leur genre, ils accomplissent plutôt cette tâche dans la continuité de l'œuvre. Cet instant n'est pas plus qu'un autre révélateur d'un genre. Pourquoi donc le nommer ainsi ?

Le générique donne toutefois un certain nombre d'informations qui peuvent s'avérer précieuses dans les tentatives de repérage du genre. Le nom du réalisateur, le nom des acteurs et le reste de la liste des techniciens peuvent, dans l'absolu, être les indices du genre du film. Le nom d'Alfred Hitchcock est naturellement associé au suspense¹, celui de tel acteur à la comédie musicale, etc. Mais ces remarques ne sont valables que dans l'hypothèse d'un spectateur averti (dont la connaissance encyclopédique du cinéma est suffisante pour opérer ces rapprochements) et surtout dans l'idéal d'une stabilité des emplois et des rôles, idéal heureusement utopique. L'œuvre de Jeunet suffit à contrecarrer cette hypothèse : les cinq

¹ Il faudrait ici s'interroger sur la pertinence de cette dénomination, est-ce un « genre » à proprement parler ? L'œuvre d'Alfred Hitchcock, dans sa cohérence et sa continuité ne constitue pas elle-même un genre à part entière ? Les questions affluent.

longs métrages à son actif appartiennent tous à des genres différents : *Delicatessen* : comédie, comédie fantastique, humour noir ; *La Cité des enfants perdus* : film fantastique, film d'aventure ; *Alien Resurrection* : science-fiction, action, thriller ; *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* : comédie, comédie romantique ; *Un long dimanche de fiançailles* : comédie dramatique, adaptation littéraire¹. Le nom de Jean-Pierre Jeunet, réalisateur, ne suffit donc pas à fixer le genre du film à venir ; de même, celui de Dominique Pinon, acteur fétiche du réalisateur, présent dans toutes ses œuvres, ne peut être associé à un genre unique (par défaut, il l'est, à un réalisateur).

Ces indications d'ordre technique marquent pourtant l'origine du film, elles dévoilent les circonstances de sa création, de sa naissance. Nous rejoignons ici le sens initial du mot « genre », celui de *genos*, le lieu, les conditions, le temps de la naissance. Les mentions écrites du générique sont la trace de la « genèse » (mot issu de *genos*) du film, dans sa forme minimale, par la simple apparition de ses actants. Elles identifient le film par sa source et l'inscrivent également dans une filmographie. Et cette identification ne va-t-elle pas tout simplement à l'encontre du principe globalisant du « genre » ? Nous sommes là devant une quasi-incohérence, le générique porte, avec ses mentions écrites, un message de l'ordre de la « spécificité », qui détermine une « espèce », et non un genre.

2. Le générique, lieu d'expression d'un genre ?

Si le contenu du générique ne fixe pas le genre du film, qu'en est-il alors de ses modalités d'apparition à l'écran ? Peut-être qu'il y a là, dans sa forme graphique, dans le travail de composition et d'insertion dans la diégèse, un terrain d'observation propice à révéler l'appartenance à un genre. Par l'analyse des génériques des films de notre corpus, nous voulons mettre en évidence les moyens utilisés par ce segment filmique pour positionner le spectateur sur la voie d'un genre. Nous serons particulièrement attentifs à l'irruption du générique dans l'espace de l'écran (c'est-à-dire à la disposition des mentions graphiques sur l'image) et dans celui de la diégèse.

¹ Nous ne nous arrêtons pas sur la pertinence de ces dénominations, les différents dictionnaires ou répertoires de films consultés font état de plusieurs classements possibles, preuve supplémentaire de l'instabilité de cette répartition pour le septième art.

2.1. L'image-titre

L'image-titre correspond à cet instant précis du générique où le titre de l'œuvre est lisible à l'écran. Le titre fut la première information donnée par les cartons du cinéma muet, bien avant que ne s'affirment les responsables et les participants ; il est en quelque sorte un « générique minimal ». Le travail de graphie et de mise en espace dont il fait l'objet a pour but d'esquisser une ambiance, le plus souvent confirmée par le film. En passant en revue la composition visuelle des différents écrans-titres des longs métrages de Jean-Pierre Jeunet, nous en saisisons les enjeux esthétiques et symboliques.

2.1.1. *Delicatessen*

Dans le film *Delicatessen*, le générique d'ouverture est intercalé après une première séquence que nous résumons rapidement. Le film débute par un plan extérieur de l'immeuble dans lequel se situe l'action, avec des plans successifs de la façade et surtout de la vitrine de la boutique du boucher-traiteur, qui laisse apparaître à deux reprises le nom du magasin, « Delicatessen », sur la devanture et sur la vitre de la porte d'entrée. La porte s'ouvre avec un tintement de carillon et nous découvrons le boucher en train d'aiguiser son hachoir. Le bruit de son geste régulier se propage dans les conduits d'aération de l'immeuble, jusqu'à ce qu'il parvienne à un auditeur au visage inquiet, en train de se camoufler à l'aide de journaux et de papiers usagés. À l'extérieur, un camion signale son arrivée par un son d'avertisseur qui, à distance, unit les deux personnages dans une même attitude d'écoute. L'individu camouflé descend les escaliers prudemment. Au rez-de-chaussée, à côté du camion qui est celui du ramassage des ordures, les éboueurs manipulent les poubelles métalliques sous l'œil attentif du boucher. C'est dans l'une d'elles que s'est dissimulé l'homme camouflé. Mais c'est précisément dans celle-ci que le boucher jette le mégot de son cigare encore incandescent, et nous entendons, avec le boucher et l'éboueur, un petit gémissement de douleur émaner de la poubelle. Dans le plan suivant, le point de vue est situé à l'intérieur de la poubelle, qui est déplacée jusqu'à l'intérieur de la boutique (on perçoit le tintement du carillon de la porte d'entrée). Le couvercle s'ouvre et, en contre-plongée, nous voyons le boucher ricanant et levant haut son hachoir avant de l'abattre sur l'homme caché [Ill. 24a]. C'est à ce moment précis, à la suite du cri d'effort du boucher et du bruit du hachoir qui fend l'air et qui frappe l'homme, que survient l'image-titre et le générique d'ouverture [Ill. 24b].



Ill. 24a
Delicatessen (0.03.11)
 Image pré-générique



Ill. 24b
Delicatessen (0.03.15)
 Image-titre

Le mouvement de descente du hachoir entraîne la descente du titre de l'œuvre sur fond noir, dans un intervalle temporel très bref, d'où l'importance de la vue en contre-plongée qui accentue l'impression de descente verticale. Le mot « Delicatessen » surgit de cette façon à l'écran, il semble tomber du haut de l'écran avec poids, à la manière d'un rideau de fer qui se baisserait brutalement. Un flash sonore amplifie cet effet de soudaineté. Vient ensuite un très effet musical synchrone de l'apparition d'un nouvel élément. Au-dessus de l'inscription « Delicatessen », qui occupe toute la largeur de l'image, dans le fond noir, point l'enseigne de la boutique. Ce cochon sculpté se balance, retenu par deux chaînes, en jouant avec la lumière (sur le mode de l'apparition et de la disparition) et avec le son (la musique de fond est doublée d'un grincement métallique). Intéressons-nous au travail typographique du titre [Ill. 24b]. Sur fond noir, le mot tranche par ses teintes jaunes, plus ou moins claires. À y regarder de plus près, les lettres ont un aspect de « papier froissé » qui évoque les journaux utilisés par l'homme pour se camoufler, ou qui va rappeler *a posteriori* le papier d'emballage dont se sert le boucher dans son commerce. Les lettres capitales sont larges et sans empattement, avec un espacement minimum, ce qui a pour effet de donner du poids à cette mention, qui justement tombe du haut de l'image. Nous remarquons aussi la forme symbolique « S », évocation des esses, crochets utilisés par les bouchers.¹ Les lettres sont de dimension régulière, mais la forme du « C », l'inclinaison du « A » et la courbe donnée aux « S » laissent penser qu'il s'agit là d'une police de caractère dessinée pour le film, mêlant plusieurs esthétiques. Les trois lettres citées se distinguent de la régularité des autres. Aussi, ces écarts confirment l'idée

¹ Une interprétation plus radicale verrait dans ce double « S » une allusion à la *Schutzstaffel* du régime nazi. Le contexte social et politique, les références aux forces militaires et les trahisons et collaborations entre les locataires appuieraient sans doute cette lecture, mais à cet instant du film, elle nous semble excessive. De plus, le graphisme arrondi de la double lettre du générique ne correspond pas à l'emblème nazi connu, plus anguleux. Pour une relecture complète du film à la lumière des événements historiques de cette période, nous renvoyons à Graeme Hayes, « Replaying history as farce : postmodernism and the construction of Vichy in *Delicatessen* », *Modern & Contemporary France*, mai 1999. p.197-207.

de caractères découpés dans une feuille de papier d'emballage, la découpe infléchissant le mouvement des lettres.

Que dire du titre lui-même ? Le mot « *Delikatessen* » résulte d'un emprunt au français par l'allemand. À partir du nom commun « délicatesse », l'allemand a formé « *delikatesse* », nom féminin singulier qui fait son pluriel en « *delikatessen* » (graphie moderne) ou « *delicatessen* » (graphie antérieure calquée sur le français). Le singulier conserve le sens du français : « délicatesse, bon goût », le suffixe « -esse » signalant une qualité. Le pluriel désigne, comme en français, l'ensemble des « produits fins, de luxe, friandises ». Par métonymie, il désigne le lieu dans lequel on trouve ces produits, une « épicerie fine » (cette dérivation est surtout attestée en anglais)¹. Les premières images du film ont en effet présenté la devanture du magasin du boucher, avec par deux fois cette indication. La volonté de ne pas ancrer le film dans un espace-temps précis est d'entrée appuyée par le choix d'un titre polyglotte et polysémique. Outre cette explication étymologique et lexicologique, une interprétation plus symbolique peut être lancée : le verbe « *Essen* » signifie en allemand « manger », et c'est bien ce besoin qui est au cœur des préoccupations des habitants de l'immeuble, en quête d'une viande rare et précieuse, et que le boucher, bourreau des anthropophages, propose sur son étal.

Ce titre est extérieur à la diégèse, l'image sur fond noir n'est pas un élément du décor, et même si le nom du magasin est explicitement repris, la graphie de l'enseigne diffère de celle du titre (le cochon suspendu est identique, mais l'inscription au-dessus du magasin est en écriture cursive, plus douce). Le mot a un statut iconique et non narratif. À valeur de symbole, il apparaît avec brutalité, dans une atmosphère menaçante suscitée par le grincement du cochon qui se balance (atmosphère déjà augurée par le personnage du boucher dans la séquence pré-générique). À valeur de commentaire, l'image-titre suggère certaines pistes thématiques du film, comme le commerce ou l'anthropophagie. Enfin, pour revenir à notre questionnement initial, elle peut aussi avoir valeur d'indication générique. La séquence qui précède pose les jalons d'un meurtre de sang-froid, dans la connivence générale, puisqu'un regard complice est échangé entre l'éboueur et le boucher. Mais l'atrocité de cet acte est comme « dédramatisé » par l'irruption du flash sonore, aussitôt supplanté par le grincement menaçant. Ces bruitages outranciers ont presque un effet burlesque. Ainsi, ce début de film oscille, à la manière du cochon, entre une cruauté et une inquiétude propres aux films

¹ Pierre Grappin *et al.*, *Grand Dictionnaire allemand-français*, Paris : Larousse, 2007 ; *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, Oxford : Oxford University Press, 1998.

d'horreur et une mise en images ludique et fantaisiste ; ce qui fera classer ce film dans la catégorie des films d'humour noir. Cette désignation d' « humour noir » réfère initialement plus à un registre (un type de comique) qu'à un genre, mais, en tant qu'il emprunte des thématiques récurrentes (horreur, violence, rire et amoralité), il peut être considéré comme un sous-genre filmique.

2.1.2. *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*

Le film *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* présente son titre de manière semblable, non diégétique, dans un plan séparé de la continuité narrative. Le générique est précédé d'une séquence filmique de quelques minutes, composée de plans accompagnés d'un commentaire *off* humoristique qui présente trois événements anodins et divers synchrones et datés avec précision¹. Leur seul intérêt narratif est d'être contemporains d'un quatrième, le plus important, la conception biologique de l'héroïne, comme le raconte le narrateur :

Toujours à la même seconde, un spermatozoïde pourvu d'un chromosome X appartenant à M Raphaël Poulain se détachait du peloton pour atteindre un ovule appartenant à Mme Poulain, née Amandine Fouet. Neuf mois plus tard naissait Amélie Poulain.

Dans cette généalogie pour le moins farfelue, la première vue du personnage principal est celle d'un nouveau-né sortant tout juste du ventre de sa mère. Succèdent alors deux plans de mentions écrites. Dans le premier, sur fond jaune imprimé de petites formes triangulaires, on lit les inscriptions : « Audrey Tautou » et « Mathieu Kassovitz » réparties à droite et à gauche. Dans une suite de flashes lumineux, deux mains montent du bas de l'écran pour placer les lettres du mot « dans » en-dessous des deux noms ; le mouvement est saccadé, le montage très rapide et la lumière éblouissante. Une main s'attarde pour rectifier la place du « s » final, légèrement décalé [Ill. 25a].

¹ Par ordre chronologique, les images montrent l'atterrissage d'une mouche, le vent soufflant sur la terrasse d'un restaurant et un homme qui efface de son répertoire le nom d'un de ces contacts, ces événements sont datés du « 3 septembre 1973 à 18h 28mn et 32s ».



Ill. 25a
Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (0.01.24)
 Image avant le titre



Ill. 25b
Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (0.01.27)
 Image-titre

La préposition « dans », tournure traditionnelle pour introduire les acteurs *au sein* d'une fiction, laisse espérer le titre à venir qu'on découvre dans le second plan. Il est inscrit sur un fond imprimé rouge, là encore une main corrige très furtivement la position du « P » de « Poulain ». Quelqu'un semble donc surplomber ces deux images-titres qui seraient posées face à lui à l'horizontale¹. Il les agence en même temps qu'elles nous sont présentées. L'intervention de ces mains, dont il est impossible de connaître l'origine tant les mouvements sont rapides et la luminosité saturée, confère un côté ludique au plan-titre, d'ordinaire fixe et intouchable. Comme les cartons du cinéma muet, ce support appartient par convention à une sphère spatiale et temporelle décalée, abstraite, à côté de la sphère diégétique. Ici, une présence humaine pénètre clairement cet espace, allègue l'idée d'une composition spontanée et trouble les frontières entre diégétique et extradiégétique entre l'action et la mention. Elle donne aussi du film à venir un caractère atypique, presque artisanal, que la typographie confirme. Inspirée du style « Mistral », la police de caractères imite l'écriture manuscrite. Les lettres ne sont pas absolument régulières (le « e » a plusieurs formes possibles) et leur agencement n'est pas tout à fait rectiligne. Le contour ombré renforce l'idée de lettres posées sur un support² [Ill. 25b].

Ce titre éponyme ancre la narration dans une dimension biographique (par le nom « destin » et la mention du nom du personnage) teintée d'une connotation merveilleuse (par l'adjectif « fabuleux »), il pose un horizon d'attente précis et restreint pour le spectateur. La

¹ On peut aussi considérer que ces plans sont en fait verticaux, compte tenu des motifs de fond qui rappellent les trames de tapisserie. Les lettres seraient alors aimantées et l'observateur-correcteur leur ferait face. Cette interprétation ne nous semble pas en contradiction avec la suite du générique, qui, comme nous le verrons, expose divers jeux d'enfants usuels. Il y aurait ici une référence aux tableaux magnétiques sur lesquels les enfants disposent à leur guise des caractères aimantés. La graphie choisie pour « dans » est d'ailleurs conforme à celle de ces lettres en plastique.

² Notons au passage que cette graphie est celle des mentions concernant les partenaires financiers, au tout début du film, avant même la première image. Ce rappel visuel, assez fréquent, donne une cohérence esthétique à tout le paratexte. De même, l'affiche ou la présentation du support DVD ont cette même empreinte graphique (formes et couleurs).

manière dont le texte est présenté à l'image est déjà l'indice d'une approche ludique du matériau filmique (ailleurs exprimée par les regards à la caméra par exemple). D'entrée, le spectateur est confronté à une certaine légèreté de ton, propre au genre de la comédie et il reçoit déjà la promesse d'un dénouement heureux.

2.1.3. *La Cité des enfants perdus*

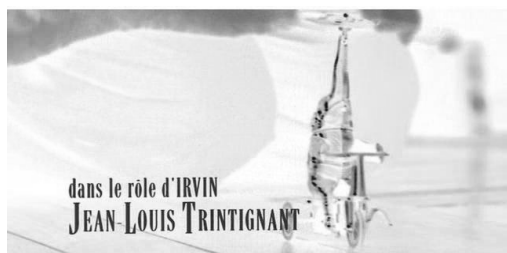
Un autre mode d'apparition du titre est possible : celui-ci prend place dans l'espace-temps de la narration. C'est ainsi qu'est inséré le titre dans *La Cité des enfants perdus*¹ [Ill. 26a].



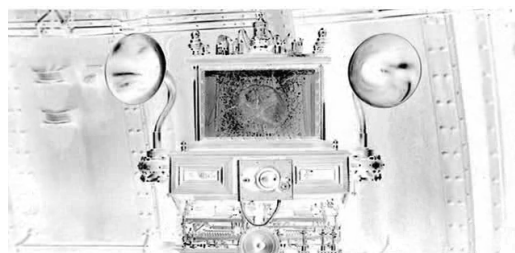
Ill. 26a
La Cité des enfants perdus (0.04.43)
Image-titre

Dans les premières images de la séquence pré-générique (séquence représentant le cauchemar d'un jeune enfant auquel Krank ravit les rêves), des mentions écrites prennent place directement *sur* l'image du film, en surimpression du décor, décentrées à droite ou à gauche, sans que ce changement ne soit justifié par une nécessité graphique. Généralement, cette place de la mention écrite dépend de l'agencement des objets à l'image : si le personnage est situé sur la droite de l'image, pour des questions d'équilibre esthétique, la mention graphique apparaît dans l'espace laissé libre à gauche. Rien de systématique dans notre exemple. Les mentions en lettres capitales se succèdent, elles désignent les acteurs du film ; la dernière retient notre attention, car elle associe le nom du personnage à celui de l'acteur [Ill. 26b].

¹ Ce procédé d'insertion est récurrent dans plusieurs réalisations de Marc Caro, pour plus de détails, nous renvoyons à Ludovic Graillat, « Caro & Jeunet, Le générique comme métonymie du film » in *Les Cinéastes et leurs génériques*, sous la dir. d'Alexandre Tylski, Paris : Editions L'Harmattan, 2008. p. 89-108.



Ill. 26b
La Cité des enfants perdus (0.01.36)
 Présentation du personnage d'Irvin



Ill. 26c
La Cité des enfants perdus (0.03.43)
 Irvin

Par l'ajout du groupe prépositionnel introducteur « dans le rôle d' », cette désignation réfère explicitement au fonctionnement de la fiction, associant un personnage de fiction, Irvin, à son interprète, Jean-Louis Trintignant. La particularité physique de ce personnage explique cette précision : Irvin est un cerveau conservé dans un récipient, connecté à une caméra et à des haut-parleurs [Ill. 26c]. L'acteur n'est donc reconnaissable qu'à sa voix, une voix sans visage, sans incarnation physique au sens habituel. L'identification passe par cette révélation explicite et préalable. La séquence se poursuit sans nouvelle inscription, l'action diégétique occupe tout l'espace de l'écran. Puis le générique réapparaît, l'énumération reprend, cette seconde partie étant réservée aux indications techniques de réalisation. Les mentions se font toujours en surimpression des images, sur une série de vues d'une ville portuaire.

Voici de quelle manière apparaît le titre. Grâce à un gros plan, nous découvrons un support métallique sur lequel un coup est porté à l'aide d'un marteau. Immédiatement, à la suite de ce coup marqué par un bruit métallique net, la caméra s'élève le long d'un rail coloré, jaune et rouge, jusqu'à montrer en plongée des personnes autour de ce qui se révèle être un appareillage de jeu de force traditionnel des fêtes foraines, communément appelé « la maillotte ». Ce jeu consiste à frapper un curseur métallique avec un marteau, dans le but d'atteindre le sommet du mât et de tester sa force physique. De ce point de vue élevé, on distingue le joueur, un enfant. La caméra suit de face le parcours du curseur par un travelling vertical qui s'arrête au moment où le sommet est atteint. L'exploit du joueur est signalé par un tintement et par l'illumination d'un panneau semi-circulaire sur lequel est inscrit « La Cité des Enfants Perdus ». Nom du jeu, nom du film, cette mention sert doublement le générique, servant à la fois à identifier le film dans un discours métafilmique et à identifier un objet du discours narratif.

Ce procédé d'incrustation du titre du film au sein de la diégèse est assez peu utilisé car difficile à amener de manière non artificielle. Une coupure de journal, une affiche sur un mur ou l'enseigne d'un lieu peuvent occasionnellement servir de double support. Ils sont destinés

à deux espaces de communication : celui de la diégèse, dans lequel la mention n'attire pas spécialement l'attention des personnages et celui du film, à destination du spectateur. Dans l'espace filmique diégétique, la mention n'a qu'un statut iconique, au même titre que les autres objets du décor. Le spectateur, lui, interprète ce signifié comme métatextuel.

La graphie choisie pour ce titre n'est pas particulièrement signifiante. Les caractères jaune doré, de forme classique, ont pour seule originalité d'offrir des majuscules initiales qui dépassent la ligne inférieure du tracé, leur conférant ainsi une hauteur plus importante.

Sur la question du genre, aucun élément graphique ou sonore du générique ne guide le spectateur sur la voie d'un genre particulier ; c'est surtout la séquence pré-générique qui laisse entrevoir un univers fantastique.

Les deux autres longs métrages de Jeunet sont plus nettement inscrits dans des genres précis, qu'en est-il de leurs images-titres ?

2.1.4. *Alien Resurrection*

La saga fantastique des *Alien* relate les aventures d'êtres humains confrontés, à chaque fois dans des lieux clos, à une créature extraterrestre terrifiante, qui parvient à se reproduire et à perpétuer l'espèce. Dès les premières images, le film de Jean-Pierre Jeunet affirme sa filiation, en débutant par un générique « habituel » pour le spectateur averti : l'écran est rempli d'une matière non identifiable, à cause de sa nature même et des effets déformants qu'elle subit.¹ La caméra parcourt un flot de textures d'apparence charnelle, on repère un œil humain, des poils, une bouche, mais surtout une dentition terrifiante sur laquelle surgit dans un éclair la mention du titre : « *Alien Resurrection* » [Ill. 27a].



Ill. 27a
Alien Resurrection (0.01.03)
Image-titre

¹ Nous proposons en annexe la reproduction des images-titres de chacun des quatre films, afin de mettre en évidence les similitudes des choix typographiques [Ill. 27a - 27e]. Cf. « Annexe n°3, Les images-titres de la quadrilogie *Alien* », p. 497.

La graphie du titre reprend plus ou moins celle des épisodes précédents, initiée depuis le premier, dans lequel les différents segments des lettres apparaissent petit à petit à l'image, sur fond de ciel intersidéral. L'aspect géométrique des caractères est mis en avant, de telle sorte que la lecture n'en serait pas facilitée si le texte était plus long. La police d'écriture tend vers le cryptogramme, avec la suppression du fût pour le « E » et de la traverse pour le « A », qui en fait des signes graphiques mais non alphabétiques. La lumière verte de laquelle point le sous-titre évoque aussi l'aspect visuel étincelant des autres épisodes. Ce quatrième volet narre la naissance d'une créature hybride, croisement prodigieux entre l'espèce extraterrestre et l'homme. Dès le générique, les substances corporelles fusionnent dans une mer d'images, qui suscite aussi le trouble et l'incertitude. À valeur programmatique, le générique décline le sujet principal de la tétralogie, à savoir la rencontre de l'homme et de l'étranger, le « huitième passager » (pour citer le sous-titre en français du premier épisode). Entre terreur de l'affrontement et désir du rapprochement, le générique contient des indices du genre de la science-fiction en même temps que le sous-titre « Resurrection » laisse présager l'orée d'une nouvelle époque, inédite et inquiétante.

L'édition DVD du film contient des documents inédits et parmi eux, une « édition spéciale » du film avec quelques idées de montage ou de scènes différentes. Il y figure un générique différent de celui qui a été retenu pour la version définitive. Le film s'ouvre sur la dentition extrêmement acérée d'une créature qui, par un lent travelling arrière, se révèle n'être qu'un insecte minuscule, écrasé par un homme dans une navette spatiale. Encombré par la substance gluante laissée sur ses doigts, il la projette à l'aide d'une paille en guise de sarbacane sur la vitre de son engin spatial. Dans le même mouvement de recul de la caméra, le champ de vision est encore élargi, nous sortons de ce petit lieu clos pour découvrir l'espace galactique et d'autres véhicules interstellaires. Au centre de l'image et de l'attention visuelle, la tâche sur la vitre est reléguée au deuxième plan par l'apparition du titre du film (avec la même typographie et la même luminosité que la version officielle).

De l'aveu du réalisateur, cette version n'a pas été conservée pour des questions économiques, mais aussi génériques : cette séquence est jugée *a posteriori* d'un ton trop léger par rapport à celui de la saga. Le genre cinématographique suppose aussi un ton, et, dans le cas de ce film, la cohérence est nécessaire, pour ne pas mettre en péril le cycle et décevoir l'attente des spectateurs. Il est intéressant d'observer la création d'un générique dans la contrainte générique *et* sérielle.

2.1.5. *Un long dimanche de fiançailles*

Un long dimanche de fiançailles, sorti en 2003, est l'adaptation du roman du même nom de Sébastien Japrisot ; il compte donc dans la catégorie des films d'adaptation, qui peut en soi être considérée comme un genre de cinéma. Ici, la référence et la qualité générique sont explicitement exposées dès l'image-titre, à la fois comme une filiation et une distinction. L'emploi de la locution prépositive « d'après » signale le modèle et l'adaptation [Ill. 28].



Ill. 28
Un long dimanche de fiançailles (0.00.30)
 Image-titre

L'image-titre s'insère dans une succession de mentions écrites qui composent le générique d'ouverture. La sobriété de la présentation concentre l'attention sur le contenu des inscriptions, qui nomment rapidement les principaux participants au film. L'actrice Audrey Tautou est la seule à être désignée, son statut de protagoniste transparait dans ce privilège. Comme nous l'avons remarqué pour *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, l'emploi de la préposition « dans » permet un enchaînement et une liaison directe avec l'image-titre. Même actrice, même réalisateur, même type d'annonce, les deux films manifestent ainsi, dès le générique, une ascendance, qui n'est pas démentie par les préoccupations thématiques et psychologiques communes aux deux narrations, comme par exemple le mutisme des deux héroïnes. *Un long dimanche de fiançailles* s'inscrit dans une perspective sérielle, comme le nouveau volet d'une collaboration.

Sur le plan esthétique, la typographie classique est ravivée par le choix du rouge et surtout par le prolongement de certaines lignes de jambages (supérieurs et inférieurs). Les caractères semblent s'étirer, l'effet de verticalité brise la linéarité des mentions écrites. La trame de fond s'apparente à du métal mouillé et rouillé, elle est éclairée par des flashes lumineux. Cette lueur se déplace sur l'image, à la manière d'un spot de poursuite. Elle illumine les caractères, qui projettent une ombre blanche sur le fond, créant un effet de distance entre le texte et le support. Si l'aspect métallique peut évoquer la matière des casques des soldats, la dynamique de « projection » du texte et les tremblements de la lumière font

penser à la projection cinématographique elle-même. D'un plan à l'autre, les diminutions d'intensité de l'éclairage rappellent les ouvertures et fermetures à l'iris, procédé qui introduit d'ailleurs la première image de la diégèse et que l'on retrouve aussi pour un plan de Mathilde. L'allusion métafilmique est moins immédiate que dans *Delicatessen* ou *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, il est difficile de parler de « générique ludique », comme nous nous apprêtons à le faire, pour cette composition d'une austérité et d'une réserve notables.

2.2. Le générique ludique

Pour deux de ses génériques, celui de *Delicatessen* et celui du *Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, Jean-Pierre Jeunet suit une démarche originale en soumettant à la perspicacité du spectateur un jeu de correspondances entre les mentions paratextuelles et le support iconique.

2.2.1. *Delicatessen, capharnaïm*

La séquence initiale de *Delicatessen* invite le spectateur dans l'atmosphère pesante d'un magasin tenu par un charcutier-traiteur menaçant. À la suite de l'image-titre, la caméra parcourt un enchevêtrement d'objets divers sur lesquels s'inscrivent les noms des techniciens, mêlant ainsi les informations paratextuelles à la matière diégétique, puisque tous ces objets peuvent être considérés comme appartenant à la diégèse, et plus précisément au personnage du charcutier joué par Jean-Claude Dreyfus¹.

Face à cet amoncellement d'objets, c'est la caméra qui opère une sélection et une continuité, par la restriction de son champ de vision et son déplacement continu. Elle insiste sur les objets à décrypter, les met en relief par des temps de pause, tout en ne cessant de les inclure dans le mouvement ininterrompu d'un travelling. Parmi les premiers objets identifiables, une main humaine coupée retient tout de suite l'attention du spectateur [Ill. 29a] ; cette allusion macabre prolonge les tentations meurtrières de la séquence pré-générique. Apparaissent aussi une ceinture et une boîte de conserve rouillée. La caméra se dirige ensuite vers une feuille de papier posée à la verticale, sur laquelle sont inscrits les noms des sociétés responsables de la production. L'activité financière qui accompagne la création cinématographique trouve naturellement sa place sur la page d'un livre de comptes, tels que

¹ Nous proposons en annexe le découpage des plans de ce générique. Les références des illustrations entre crochets renvoient à ce document [Ill. 29a – 29o]. Cf. « Annexe n°4, Le générique d'ouverture de *Delicatessen* », p. 395.

peuvent les tenir les commerçants. Sur le quadrillage serré de ce type de papier, une main a transcrit des noms de société, précédés de la mention « Une production » et quelques chiffres en face, dans des colonnes réservées [Ill. 29b]. L'écriture cursive, très appliquée, témoigne du soin apporté à ce genre de tâche par ses responsables. La pertinence des chiffres peut être mise en cause. Signalent-ils de réelles sommes d'argent ? Leur présence suffit à exprimer de manière directe la dimension économique de l'œuvre artistique, généralement tue car pouvant démystifier la création artistique. La caméra se déplace par la suite vers une sorte de carton d'invitation ou de faire-part, presque entièrement retiré de son enveloppe [Ill. 29c]. Détérioré et sali (comme le sont presque tous les objets de cet étal), ce carton porte la mention d'un remerciement, sobrement typographiée. La mention des responsables de la partie linguistique du film (scénario et dialogues) se fait entre un ressort rouillé et divers papiers, sur la page tâchée et abîmée d'un livre ouvert. La disposition est simple, elle imite une page classique de couverture de livre [Ill. 29d]. Sur le même principe d'équivalence entre le support et le domaine d'activité, le nom du responsable de la photographie apparaît sur la face d'un appareil photographique argentique [Ill. 29e]. Au-dessus de l'objectif, l'espace habituellement réservé à la marque contient la mention : « Directeur de la photographie Darius Khondji ». Bien que poussiéreux, l'appareil choisi est un archétype du genre, immédiatement reconnaissable. Un disque vinyle brisé porte sur son étiquette centrale la mention « Musique Carlos D'Alessio » [Ill. 29f]. C'est sur un poste de radio d'après-guerre en mauvais état qu'est apposé le nom du responsable du « Son » [Ill. 29g]. La graphie, type Mistral, qui imite l'écriture manuscrite, évoque probablement celle d'une marque existante. Une feuille de papier à motif vichy rose est le support la mention de la « Direction artistique » et de la « Mise en scène », dans un encadrement de style parchemin [Ill. 29h]. Ce type d'impression rappelle le papier servant d'emballage à la nourriture, notamment dans les boucheries, et en même temps de support publicitaire. Sur le col d'une blouse, une étiquette brodée nous communique le nom de la responsable des « Costumes » [Ill. 29i]. Fil, colle, ciseaux et pointes sont accumulés autour d'un mètre en bois jaune pliable, sur lequel, par-dessus les gradations en centimètres, on lit sur chaque segment les noms des responsables des « Décors » [Ill. 29j]. Pour le montage, une planche de photos de photomaton de deux enfants grimaçants a été déchirée et recollée, le nom du monteur est manuscrit au feutre noir, directement sur le cliché [Ill. 29k]. Une étiquette au bout d'un cordon porte la référence du « premier assistant » ; on peut l'interpréter comme un symbole du lien entre le réalisateur à

son premier assistant [Ill. 29l]. Un jeu de réflexion visuelle dans un miroir permet de lire une plaque en céramique gravée qui porte l'inscription « Directeur de production Michèle Arnould » [Ill. 29m]. C'est sur une boîte de cigares en bois qu'est imprimée la mention de la productrice, comme le nom d'une marque [Ill. 29n]. Enfin, parmi des feuilles de journaux en noir et blanc, qui s'avèrent être les pages des sorties cinéma (une observation attentive permet de distinguer dans les en-têtes les expressions « films », « théâtre et films », « western », « *Le Fantôme de l'Opéra* »), le point de vue se concentre sur un encadré imprimé en blanc sur fond noir dans lequel on peut lire « Un film de Jeunet et Caro » [Ill. 29o]. Le générique prend fin par un fondu au noir sur cet encadré et la diégèse débute, dans la boutique du boucher.

Nous pouvons dégager de cet inventaire complet quelques principes inhérents au fonctionnement iconique de ce générique d'ouverture. Il est très aisé pour la plupart des objets de déceler un lien métonymique entre le support et la fonction : la page de livre de comptes pour l'activité financière de production, la page de titre du livre pour mentionner le travail d'écriture du film, ou encore le mètre pliable pour désigner la profession de décorateur. Des objets du réel et du quotidien accèdent à un statut symbolique et dénotent deux univers de référence : celui du film, de la diégèse et celui de la création cinématographique. Le détournement de ces objets du quotidien à des fins paratextuelles est fait en toute discrétion ; en effet, chaque mention écrite rapportée prend naturellement place sur son support, sans dénaturer l'objet, sans effet de plaquage abusif. Ainsi, les mentions du générique sont suffisamment repérables pour être distinguées par le spectateur, mais en même temps, elles s'intègrent parfaitement dans le décor de l'image diégétique. Chaque typographie est adaptée à la nature de l'objet, de manière à paraître la plus naturelle possible. Cette circulation entre les deux espaces de l'énonciation (diégétique et extradiégétique) se fait sur un mode ludique, en jouant avec la double référence et la double destination. Les différents objets dessinent en creux un portrait de leur propriétaire (*a priori* le personnage du boucher), ils évoquent son quotidien et son environnement. En marge de son activité marchande soignée, son comportement brutal transparait par les objets cassés. Dans un même élan, les objets semblent des éléments sélectionnés par l'équipe technique pour symboliser chacune de ses tâches.

Ce générique fait littéralement l'étalage des fonctions techniques du film ; joyeux mélange, l'ensemble formé par cette somme d'éléments hétéroclites est un univers à lui tout seul, avec ses codes, ses repères et son agencement. Fatras du boucher, aventure du film, les

deux mondes fourmillent, font l'expérience du temps et de la dégradation tout en portant les indices d'une conscience individuelle responsable.

2.2.2. *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain, les règles du jeu*

A la suite de l'image-titre du *Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, une enfant apparaît à l'écran et durant une séquence de quelques minutes, elle effectue plusieurs actions propres à l'enfance qui sont accompagnées de mentions écrites ; voilà ce qui compose le générique d'ouverture. Le rapport entre les images et les mentions écrites obéit ici aussi à un jeu de correspondances. Les plans de la fillette se succèdent sous une lumière saturée, ponctués de flashes lumineux et de mouvements brusques de la caméra, dans un décor évanescent. On distingue le fond du décor (une tapisserie de couleur verte pour les vues horizontales et une table en bois pour les vues verticales), mais en l'absence d'objets précis, il est impossible d'identifier un lieu. Comme dans *Delicatessen*, le générique est inscrit dans un espace rêvé, à la fois lié à l'ambiance du film à venir et totalement insaisissable.

Afin de faciliter l'analyse, nous proposons en annexe un tableau récapitulatif, qui associe images, mentions écrites, et transcriptions¹. Sa consultation est précieuse pour le repérage des références dans la suite de notre étude.

Le décryptage de ces séquences met en évidence un jeu de correspondances entre les activités enfantines et les fonctions techniques du cinéma. En voici le détail.

Pour le scénario, le mouvement des doigts est l'équivalent symbolique de l'activité d'écriture [Ill. 30a].

Pour les dialogues, l'image est centrée sur la bouche et l'activité de parole ; en l'absence de sons le visuel est suffisamment évocateur [Ill. 30b].

La fonction du « casting » (repérage et sélection des acteurs, des « figures » du film) est évoquée, et quelque peu moquée, par un visage en gros plan déformé [Ill. 30c].

Les accessoires vestimentaires sont symbolisés par le port d'un bijou, en l'occurrence factice puisqu'il s'agit de cerises portées en guise de boucles d'oreilles [Ill. 30d].

La disposition ludique des dominos fait écho à l'aménagement des décors pour le film [Ill. 30e].

Le regard, « outil » de travail primordial du responsable de la photographie du film, est mis au premier plan dans le portrait de la fillette chaussant des lunettes [Ill. 30f].

¹ Les références des illustrations entre crochets [30a – 30s] renvoient à un document en annexe. Cf. « Annexe n°5, Le générique d'ouverture du *Fabuleux destin d'Amélie Poulain* », p. 396-400.

Si rien dans l'image ne suggère directement le travail de coiffure (on aurait pu imaginer que la fillette porterait une perruque), l'allusion au maquillage est explicite [Ill. 30g et 30h]. Cet écart évite tout systématisme, mais signale aussi, d'une manière globale, le travail d'apparat dans son ensemble.

Pour la musique, le sifflement strident qui émane d'un verre frotté est une illustration symbolique de la bande musicale de ce film. L'action est visuellement « sonore » [Ill. 30i].

Pour le travail du son, de la même manière, la correspondance est explicite [Ill. 30j].

Découpage et pliage sont nécessaires pour l'élaboration de la guirlande de la fillette, opérations semblables au travail du monteur qui découpe et rassemble les éléments du film [Ill. 30k].

L'alternance silence et bruit suggérée par le mouvement des mains de la fillette sur ses oreilles est symbolique du montage sonore, qui doit agencer la bande sonore du film et notamment combiner les temps de silence et les temps de bruit. Les effets sonores sont signalés par l'adjonction à cette image d'un bruit sourd, mais aussi par le ressenti supposé de la fillette, dont l'audition est corrompue [Ill. 30l].

La technique du mixage consiste à « assurer l'équilibrage des différentes bandes sonores du film en une bande unique »¹, à ajuster le volume et l'intensité des bruits, des paroles et de la musique. À l'image, la fillette doit elle aussi « doser » son souffle pour faire siffler la feuille d'arbre ; un souffle trop fort ou trop faible ne produirait pas de son [Ill. 30m].

Les fonctions de « premier assistant » et de « scripte » sont garantes de la bonne conduite du tournage du film ; en général, le premier assistant et le scripte veillent au respect du scénario et du planning de tournage, surveillant aussi la continuité des séquences (enchaînements, raccords des plans). Le jeu des correspondances nous permettrait (peut-être abusivement) de voir dans le fil de colle qui s'étire au maximum avant de s'arracher le symbole d'un lien, de la continuité du film, fragilisée par les impératifs du tournage [Ill. 30, et 30o].

Rien dans l'action de la fillette qui souffle sur un serpentín ne dénote un « trucage » ou un « effet spécial » comme l'annoncent les mentions. Rien de l'ordre du factice, si ce n'est l'illusion visuelle créée par le papier enroulé qui se propage dans l'espace [Ill. 30p].

¹ Marie-Thérèse Journot, *op. cit.* p. 77.

L'activité financière (« production » et « régie ») autour de l'acte de création cinématographique a comme illustration immédiate le gros plan d'une pièce de monnaie [Ill. 30q].

Le producteur du film a en charge la gestion et l'administration du tournage, la responsabilité financière ; le décompte du nombre de framboises à avaler est peut-être symbolique des impératifs de comptage (financier, temporel) liés à cette fonction [Ill. 30r].

Pour la dernière mention, réservée au nom du réalisateur, en lettres rouges sur fond blanc, la fillette a disparu. Comme pour les mentions initiales précédant l'image-titre, tout l'espace de l'écran est dédié à l'écriture bien que l'espace auditif soit encore occupé par une activité liée à l'enfance (puisqu'on perçoit le bruit d'une roue de bicyclette) [Ill. 30s].

La fable contée dans le film concerne le destin de la fillette ; celle contée dans le générique concerne la conduite du film lui-même. Le « jeu » est le fil conducteur de cette transposition ; le montage des différentes actions n'obéit pas à une continuité chronologique ou spatiale, il répond à la seule logique du thème du jeu¹. L'activité ludique est juxtaposée au « travail » du cinéma, qu'elle contamine. Si l'on parle du « jeu » des acteurs et comédiens, le réalisateur se plaît semble-t-il ici à élargir cette notion de plaisir et de divertissement à l'ensemble de la production cinématographique.

Parmi les nombreuses acceptions du mot « jeu » en français, nous retenons ces trois principales :

- I. Activité divertissante, soumise ou non à des règles, pratiquée par les enfants de manière désintéressée et par les adultes à des fins parfois lucratives
- II. Manière de jouer ou de se conduire
- III. Aisance dans le fonctionnement d'une chose ou de plusieurs choses entre elles
(*T.L.F.*)

La première acception recouvre les deux points de vue proposés dans le générique du film, celui du monde de l'enfance et celui du monde des adultes, dont la confrontation est largement traitée par la narration du film (pour plusieurs personnages, les biographies accentuent les différences entre les enfants qu'ils furent et les adultes qu'ils sont devenus).

¹ La fillette évolue dans un lieu qui semble unique, mais rien n'est signalé pour appuyer cette idée ; de même, on peut supposer que ces actions sont enchaînées chronologiquement, mais là aussi, aucun indice (d'heure ou de moment) ne corrobore cette intuition. Cette absence de repères prend toute son importance dans l'intervalle du générique, moment décroché de la diégèse. À part la pièce de monnaie, tous les accessoires sont intemporels (maquillage, papier, verre, etc.). Des jeux mécaniques ou électroniques auraient rompu l'idéal d'éternité de l'enfance ainsi préservé.

Rien n'illustre mieux ceci que l'insouciance manifeste de la fillette qui partage l'espace de l'écran avec les mentions sérieuses et protocolaires d'un travail professionnel. Un emploi dérivé de cette acception désigne un assortiment d'objets destinés à un même usage, tel un « jeu de clés ». Le générique du *Fabuleux destin d'Amélie Poulain* est aussi l'énoncé visuel d'une panoplie assez complète des jeux d'enfants à travers les générations et l'énoncé graphique de l'ensemble des professions techniques et artistiques du cinéma.

La deuxième acception fait référence à l'attitude de celui qui joue, qui allie capacités techniques et artistiques. Le domaine cinématographique, à la suite du théâtre, qualifie en ces termes la partie réservée aux comédiens.

La dernière des acceptions relevées attire tout particulièrement notre attention, d'autant plus que son rapport au générique n'est pas immédiat. D'« aisance » et de facilité à se mouvoir, le jeu qui peut exister entre deux éléments peut devenir « défaut », « décalage » ou « dysfonctionnement », et la notion de plaisir dévie vers l'inconfort. L'association des métiers du film à des jeux d'enfants devient avec ce nouveau sème plus équivoque. Ne peut-on pas sentir dans l'énumération de tout le « bric-à-brac » qui fait le plaisir de l'enfance, une critique (sans connotation péjorative) des artifices du cinéma, qui dès lors peuvent paraître futiles ou excessifs ? La fillette, à l'aide de quelques regards à la caméra, adopte une attitude « joueuse », elle joue devant la caméra, mais aussi avec la pellicule et ses responsables. Ses doigts qui s'agitent « pour rien » [Ill. 30a] s'éloignent du labeur du scénariste ; les mimiques muettes et caricaturales du visage maquillé [Ill. 30b] (qui tire même la langue) se distancient des vrais dialogues ; la déformation du visage tourne en dérision le travail du casting [Ill. 30c] ; le regard déformé par les lunettes grossissantes singe le regard du chef opérateur [Ill. 30f]. De même, l'économie de moyens qui émane de ces amusements simples parodie le caractère industriel du cinéma. Les cerises, simples fruits, deviennent accessoires [Ill. 30d] ; les dominos construisent une vraie structure (volontairement écroulée !) [Ill. 30e] ; un verre sert d'instrument de musique, par deux techniques différentes [Ill. 30i et 30j] ; les effets sonores naissent de la modification la plus élémentaire de la perception auditive, se boucher les oreilles [Ill. 30l] ; l'aspect financier est symbolisé par une pièce de monnaie unique, et donc improbable [Ill. 30q]. Il est peut-être abusif de penser que Jean-Pierre Jeunet propose au spectateur une sorte de pied-de-nez à la technique cinématographique, sous les traits de la fillette amusée, mais il est indéniable que la suite du film utilise des manipulations visuelles ou sonores (telles que les regards à la caméra, les mentions écrites à l'image ou la voix *off*)

témoignant d'une approche assez récréative et jubilatoire de la narration filmique et de l'art cinématographique, approche détachée et décomplexée des contraintes et passages obligés du cinéma classique. Les jeux sont aussi ceux du réalisateur qui donne les règles pour son propre film.

Ainsi, sous couvert d'une thématique appropriée à la narration (l'enfance et ses jeux), Jean-Pierre Jeunet sollicite dès le générique initial une double lecture pour envisager le processus de création autant que la diégèse. Le générique paraphe le film à venir, il en donne une grille d'interprétation métatextuelle et appelle du spectateur une attitude de réception active. En plus de sa mémoire (activée par le caractère universel des jeux) et de sa perspicacité (stimulée par les correspondances entre le jeu et le cinéma), ce générique d'ouverture éveille la sensibilité, en convoquant, outre la vue et l'ouïe, tous ses sens¹. On songerait presque à Amélie qui guide un aveugle dans la rue, ce générique nous prend par la main et par les sens pour nous guider vers la narration.

2.3. Le générique de fin, la galerie de portraits

Dans la salle obscure, plusieurs indices signalent au spectateur la fin de la diégèse pour le ramener à la réalité : le mot « FIN » éventuellement inscrit à l'écran, greffé sur les images ou sur un fond neutre, les lumières rallumées ou le début du générique final. Le passage de l'obscurité à la lumière fait se lever et sortir les plus impatients, quand certains restent à regarder l'écran jusqu'à ce que, à son tour, il s'éteigne. Le bandeau défilant énumère tous les participants du film, en commençant par les acteurs, dans leur ordre d'importance ou leur « ordre d'apparition » (mention précisée) ; le travail graphique est assez sommaire (la typographie peut éventuellement rappeler celle du titre ou du générique de début, mais elle est en général très classique). L'intérêt narratif retombé, le générique de fin constitue un intervalle non privilégié du film (à la différence du générique d'ouverture), très souvent négligé et réduit à la plus simple des fonctions informatives. Cependant, il arrive que les réalisateurs profitent de cet espace liminaire pour offrir au spectateur un « supplément ». Des images accompagnent le bandeau déroulant et semblent poursuivre un instant la fiction. Ces appendices de la diégèse sont plutôt l'apanage de films dits « comiques », qui n'hésitent pas à

¹ Le goût, l'odeur et le toucher, sens non privilégiés au cinéma pour les difficultés que leur représentation entraînent, sont évoqués grâce au jeu avec les framboises et celui avec la colle séchée.

montrer des images du tournage, des extraits du *making of*¹. Le temps de la mention des techniciens, souvent anonymes pour la grande majorité des spectateurs, (re)trouve ainsi un intérêt grâce à ces illustrations anecdotiques (à condition que les inscriptions soient lues). Le film d'animation *Toy Story* (John Lasseter, 1995) habille son générique de fin des ratés des comédiens durant le tournage, accentuant un paradoxe, puisque les acteurs du film ne sont que des entités numériques, créées de toutes pièces par les techniques d'animation graphiques ou numériques. En l'absence d'interprète conscient (sauf pour le doublage), capable d'erreurs ou d'émotions, ces ratages ne peuvent être que factices. L'opinion commune réserve ce type de film aux enfants, mais un film comme *Toy Story* révèle, notamment par ce détournement du générique de fin, des engagements esthétiques forts et un questionnement sur les règles de narration et de mise en fiction.

Jean-Pierre Jeunet profite de l'espace additionnel du générique de fin pour composer une galerie de portraits et repousser pour quelques instants les limites entre discours narratif et discours paratextuel. Pour presque tous les films de sa filmographie, la présentation des acteurs prend la forme d'un salut au théâtre, qu'ils aient été ou non annoncés au générique de début. *Alien Resurrection*, pour les raisons déjà évoquées (film de commande, opus d'une série préexistante) limitait les possibilités d'expression personnelle. Notons que l'actrice Sigourney Weaver a confié au réalisateur son enthousiasme face à cette mention individualisée des personnages, marque selon elle d'un grand respect pour les acteurs (comm. DVD *Delicatessen*).

2.3.1. Images figées

a) *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*

La collection est l'une des thématiques importantes du film *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* : reproductions d'un tableau de Renoir par Raymond Dufayel, collection de photos de photomaton ratées par Nino, pour ne citer que les plus évidentes. Le réalisateur utilise le passe-temps du personnage de Nino à des fins paratextuelles pour proposer une galerie de portraits originale et présenter chacun des personnages du film au fil d'un album

¹ D'abord à visée documentaire, ce film « d'après le film » recueille les faits marquants du tournage, souvent commentés *a posteriori* par ses responsables. De plus en plus, ce discours non fictif devient une œuvre à part entière, jusqu'à devenir le film lui-même pour certains cas limites (on pense notamment à *Lost in La Mancha*, film documentaire à propos du film de Terry Gilliam sur la vie de Don Quichotte, seule trace cinématographique de cette entreprise avortée). Le DVD, qui réunit sur un même support tous les objets audiovisuels relatifs au film, offre une large place à ce type de discours.

photos dont on tourne les pages. Les clichés collectés par Nino ont été jetés par des clients insatisfaits ; surexposés, froissés, déchirés, les portraits retrouvent vie dans son album soigneusement tenu et annoté, objet qui précipite la rencontre de Nino et Amélie. Sur le même modèle, le générique de fin accumule à l'écran des portraits d'identité ratés des personnages du film. Lumière trop forte ou trop faible, défaut des couleurs, cadrage approximatif, défaut de netteté, visage grimaçant, voile de couleur, les clichés des acteurs ont les mêmes défauts que les épreuves ressuscitées de la narration ; comme elles, ils ont été déchirés, froissés, comme abandonnés, avant de retrouver une utilité sur les pages d'un album. Sur la première page de cet improbable album de famille, parsemée de petits morceaux de photographies, la mention « Avec... » en écriture manuscrite ouvre le générique. Cette formule conventionnelle signale le passage du texte au paratexte et sous-entend : « *Cette fiction que vous venez de voir a été tournée "avec"...* ». Une main presque invisible tourne les pages et son action (qui n'est pas sans rappeler celle déjà présente dans le générique d'ouverture) confère une dimension temporelle aux images, puisque les pages se succèdent selon un rythme humain, celui de la lecture, ou plutôt de l'observation. On distingue la reliure sur le bord gauche de l'écran, preuve que cet ouvrage existe et n'est pas une suite de plans isolés. Il s'agit donc d'un recueil de portraits réel à l'identique de celui du personnage de Nino ; nous en découvrons un exemplaire dans la narration, celui du générique en est une variante. Quatorze pages composent en tout cet album final. Les modalités d'apparition des clichés varient d'une page à l'autre, d'un acteur à l'autre. Quatre d'entre eux occupent une pleine page : Audrey Tautou (Amélie), Mathieu Kassovitz (Nino), André Dussollier (voix *off*) et Ticky Holgado (personnage imaginaire). Les différents « couples » se partagent la page : les parents d'Amélie (Rufus et Lorella Cravotta), Raymond Dufayel et Lucien (Serge Merlin et Jamel Debbouze), la patronne du café et son employée (Claire Maurier et Clotilde Mollet), le couple Georgette et Joseph (Isabelle Nanty et Dominique Pinon), le « poète raté » et la concierge de l'immeuble (Artus de Penguern et Yolande Moreau)¹, l'épicier Collignon et l'ancien locataire de l'appartement d'Amélie (Urbain Cancelier et Maurice Benichou)², les parents de l'épicier (Michel Robin et Andrée Diamant), les deux femmes actives célibataires (Claude Perron et Armelle). Enfin, groupés ensemble, les enfants du film (Kevin Fernandes, Flora Guiet et

¹ Leur association est inattendue puisque rien dans la narration ne les met en relation directe, si ce n'est leur mélancolie commune, apaisée par les actions d'Amélie.

² Là aussi, pas de confrontation directe dans la narration, mais ces deux personnages ont pour point commun d'avoir grandi dans le même quartier, l'un étant parti, l'autre non.

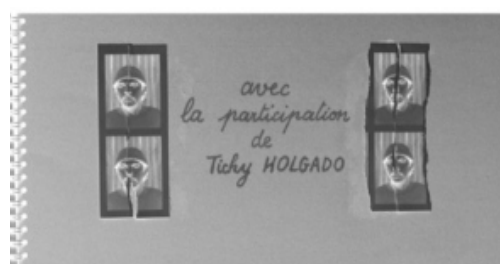
Amaury Babault) [Ill. 31a]. Pour ces derniers, l'aspect ludique est renforcé par l'ajout de dessins qui maquillent les visages. Autre précision pour l'un des enfants : le personnage joué par Kevin Fernandes (Dominique Bretodeau enfant) apparaît dans le film dans une séquence de *flash-back*. Le spectateur n'avait de lui qu'une image en noir et blanc, il le découvre ici en couleurs, synonymes d'un espace-temps contemporain.

Voilà la preuve, si besoin est, que les photographies du générique ne sont pas celles du film, mais qu'elles résultent d'un travail annexe à celui du tournage de la fiction, d'un travail d'acteur, mais non fictif. Ainsi, environ quarante ans séparent les deux « Dominique Bretodeau » (celui de la page 9 et celui de la page 13), sans que cette distance dans le temps ne soit matérialisée par un indice quelconque dans le paratexte, alors qu'elle l'est dans la narration par l'alternance des couleurs et du noir et blanc.

Deux autres acteurs ont un traitement particulier dans cet album, il s'agit de Ticky Holgado et d'André Dussollier. La mention du premier précise « avec la participation de Ticky Holgado » et, pour une fois, propose deux vues identiques à celle de la narration [Ill. 31b]. Cela s'explique par le fait que l'acteur n'apparaît que sur une série de quatre clichés de photomaton, au chevet de Nino à qui il sert de conseiller nocturne. Dernier de l'album, le portrait d'André Dussollier est composé de morceaux de photos. Ce visage morcelé n'appartient à aucun des personnages vus dans le film, puisqu'il est celui de l'acteur qui assure la narration en voix *off*. Sans empreinte visuelle dans la fiction, sa représentation dans l'album est fragmentaire [Ill. 31c].



Ill. 31a
Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (1.53.23)
 Le générique de fin



Ill. 31b
Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (1.53.20)
 Le générique de fin



Ill. 31c
Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (1.53.26)
 Le générique de fin

L'analyse de ce générique révèle le soin tout particulier apporté à ce segment conclusif, comme il en a été de son correspondant introductif. En marge de la narration, il partage avec elle des caractéristiques esthétiques communes : le générique est conclusif, il est une fermeture, la dernière page tournée, le dernier plan filmé. En décryptant ostensiblement la relation acteur et personnage, il rompt avec le fictif pour devenir un discours autonome et s'élever au statut de glose : le générique est une ouverture, le lever de rideau sur les coulisses du tournage.

b) *Un long dimanche de fiançailles*

Autre film, autre galerie de portraits. Des portraits photographiques des acteurs intègrent le générique de fin, mais ils engendrent une galerie d'un autre type. Avec un sujet de fiction qui appelle sobriété et respect (déjà présents dans le générique d'ouverture), point de références métatextuelles ou de décalages narratologiques. L'écran devient le support de clichés argentiques, mais à la différence de ce que l'on a observé pour *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, aucun album matériel n'est constitué, les clichés sont simplement saisis par la caméra et ne sont pas agencés dans une mise en scène particulière. Les personnages apparaissent par couples ou par groupes, suivant leurs relations diégétiques. L'esthétique de ces clichés attire tout particulièrement l'attention ; ces photos, prises lors du tournage par Bruno Calvo (le photographe sur le plateau), ont subi des retouches, de façon à ressembler à des images anciennes, ce travail d'usure étant la responsabilité d'un autre photographe, Gilles Berquet (comm. DVD *Un long dimanche de fiançailles*) [Ill. 32a et 32b]. Colorisation (utilisation du noir et blanc, des nuances sépia), travail sur la texture (qualité du papier, épaisseur et grain), cadrage (utilisation des marges), ces portraits donnent l'illusion d'appartenir à une époque antérieure. Ils portent les traces des dégradations du temps, les bordures sont cornées, déchirées ou brunies, pour laisser croire à leur survie au fil des ans. De

même, les marges blanches, qui dessinent un cadre rectangulaire ou ovale à l'intérieur du cliché sont le signe d'un contexte historique marqué.



III. 32a
Un long dimanche de fiançailles (2.02.03)
Le générique de fin



III. 32b
Un long dimanche de fiançailles (2.02.13)
Le générique de fin

A une époque où la photographie revêtait encore pour le grand public une certaine solennité (marquée par les poses figées caractéristiques), les portraits de ce type constituaient des jalons généalogiques importants. Le spectateur se trouve confronté à une série de portraits familiaux et peut éprouver le sentiment de respect désiré par le réalisateur, loin du caractère ludique ou facétieux des portraits du *Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, plus ancrés dans le quotidien. Cependant, dans les deux cas, cette collection de visages repousse un instant les limites narratologiques de la fiction, laissant vivre ou survivre un court instant le personnage aux frontières matérielles du discours diégétique, donnant de lui une expression et une pose supplémentaires.

La retenue qui caractérise ce générique final trouve un indice significatif dans la mention de la voix *off*. Si pour *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* l'absence de cette source sonore à l'image est révélée et traitée avec fantaisie, elle ne fait pas pour ce film l'objet d'une insistance métatextuelle. Florence Thomassin, narratrice exclue du champ de la caméra, est simplement évoquée par la mention écrite « Et la voix de Florence Thomassin », en caractères typographiques identiques aux autres. Nul désir d'incarner une voix, qui, de fait, ne l'est pas dans la diégèse.

2.3.2. *Figier l'instant*

Dans les deux premiers films de Jean-Pierre Jeunet, la galerie de portraits diffère quelque peu. Dans *La Cité des enfants perdus*, la mention des acteurs a, pour bon nombre d'entre eux, pris place dans le générique initial. Ces mentions ont informé le spectateur sans troubler son attention portée à la scène diégétique, en prenant place dans les espaces les moins occupés de l'image. La fin du film est marquée par un procédé visuel beaucoup exploité dans

les films muets, la fermeture à l'iris. Signe d'une limite, cet effet restreint le champ de vision et permet d'assister à la « fin » de l'image qui est emplie de noir. Avant le déroulement du bandeau de générique final, les portraits des acteurs sont légendés par des inscriptions typographiées comme celles du générique d'ouverture. De couleur sépia, avec une texture très granuleuse, les photos figent les expressions et les attitudes, à la différence des poses adoptées pour un portrait. Ces instantanés semblent avoir été extraits de la bande visuelle bien que le réalisateur confie que ce sont bien des photographies prises pendant le tournage (comm. DVD *La Cité des enfants perdus*). Elles n'ont donc pas été captées par la caméra de la fiction, mais par l'objectif d'un observateur privilégié (en l'occurrence Éric Caro). À la différence des deux autres galeries de portraits, les poses et les expressions sont très proches de celles de la fiction, le spectateur n'a pas l'impression d'une nouveauté tant les attitudes sont conformes aux circonstances de la fiction.

Notons que le personnage d'Irvin, vocalement interprété par Jean-Louis Trintignant, apparaît à l'image tel qu'il nous a été montré dans le film, c'est-à-dire sous la forme d'un cerveau conservé en activité dans un aquarium. Celui qui n'a été qu'une voix reste dans le générique sans corps et sans visage (comme il a été remarqué pour la voix *off* d'*Un long dimanche de fiançailles*).

Le film *Delicatessen* poursuit encore plus en amont cette recherche de la trame narrative, étant donné que le générique de fin montre des séquences du film et incluses dans le paratexte. Des plans des différents acteurs et personnages sont montrés et montés à nouveau mais leur succession n'a aucune cohérence temporelle ou spatiale, elle doit être perçue comme une galerie de portraits, mais en mouvement. Les personnages sont saisis à un moment de la diégèse, plutôt loufoque ou représentatif, ils se meuvent un bref instant puis sont figés par un arrêt sur l'image, comme pour une photographie. Cette reprise d'extraits est comme une relecture du film dans une optique purement paratextuelle et technique ; elle semble dire au spectateur : « *Souvenez-vous de ce personnage, il est interprété par...* » et fait appel à sa mémoire. Une anomalie cependant : pour un des personnages, le chauffeur de taxi, interprété par Dominique Zardi, l'image proposée ne fait pas partie du film (si elle a été effectivement tournée, elle n'a pas été retenue lors du montage final). C'est une scène coupée, exclue de la narration, qui trouve dans le générique une utilisation nouvelle. Sans valeur narrative, rejetée de la continuité chronologique, elle acquiert une utilité extratextuelle et iconique en signalant l'existence de ce personnage et mentionnant son interprète.

Pour tous les autres portraits, le spectateur peut à sa guise se remémorer le déroulement normal de la séquence et outrepasser la rupture imposée par l'arrêt sur image ou combler le vide sonore en retrouvant le bruit ou la musique du montage narratif (par exemple, un personnage utilise un diapason, un autre crie). Il y a au moins trois justifications au mutisme de ces images. Il permet d'abord d'affirmer la présence d'une musique de fosse qui est en soi un signal conventionnel des bornes de la fiction¹. En second lieu, l'absence de parole est nécessaire pour différencier le film du générique, plus encore que le trucage visuel de l'arrêt sur image. L'œil du spectateur est initié à l'esthétique photographique, qu'il sait reconnaître, interpréter et différencier du matériau filmique ; mais une parole, même isolée, laisse toujours pressentir et suspecter une présence humaine, une source et par conséquent une actualisation dans l'espace et dans le temps (à qui sont destinés ces mots ? qui les prononce ?). Enfin, par coutume, l'identification passe par la visualisation plus que par l'audition, l'impact visuel du visage des acteurs est plus « fort » que leur empreinte vocale. Pour toutes ces raisons, la présence de discours dans l'espace du générique pourrait laisser au spectateur une impression de doute quant à la poursuite de la fiction.

Certains films font l'expérience d'un générique « oral », comme *Le Roman d'un tricheur* de Sacha Guitry (1936) ou *Le Mépris* de Jean-Luc Godard (1963). L'énoncé des membres de l'équipe en charge du film est la responsabilité d'un énonciateur « physique », qui profère cette liste. Si la mention écrite typographiée reste assez « neutre » (elle n'expose pas un « geste » individualisé), la voix, elle, est marquée par les modulations, le débit et les intonations qui sont d'autant de signes extralinguistiques signifiants, révélateurs d'une subjectivité. Dans ces génériques oraux se pose le problème du statut de l'énonciateur. Qui est-il ? Peut-on le reconnaître comme l'énonciateur du film (du texte) ? Si l'on identifie cette voix comme appartenant à la fiction, y'a-t-il une mise en péril de la narration ? L'espace abstrait et inaccessible du générique est contaminé par une présence humaine, qui s'affiche dans cette position d'« auteur », en général peu confortable au cinéma, mais que les deux réalisateurs cités assument avec force (en conférant un statut privilégié à la parole). Jean Cocteau fait une expérience similaire dans le générique de *La Belle et la Bête* (1946) lorsqu'il « signe » littéralement l'ouverture du film en écrivant sur un tableau noir les noms du

¹ « Par opposition à la *musique d'écran*, la musique de fosse (dite aussi “musique non-diégétique”) est la musique perçue comme émanant d'un lieu et d'une source en dehors du temps et du lieu de l'action montrée à l'écran. », Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris : Cahiers du cinéma, 2003. p. 423.

générique. L'activité graphique de Cocteau (dessins, illustrations de poésies) rend ces inscriptions identifiables, le « trait » personnel de l'auteur est reconnu. Le générique expose l'empreinte visuelle de son auteur.

Du plan recyclé au cliché détourné, Jean-Pierre Jeunet utilise les multiples ressources des arts visuels pour offrir un dernier espace et un dernier instant de vie aux personnages et d'expression aux acteurs. Grâce à la photographie et à l'arrêt sur image, les génériques de fin rassemblent les vestiges de l'entité diégétique, de l'acteur costumé, de l'acteur sur le tournage ou de l'acteur en action. Indice de la personne, indice du personnage, les images sont les traces d'un moment qui n'est plus mais qui demeure à jamais sur la pellicule, plus encore que la liste des noms qui réfère bien plus à des statuts plus qu'à des individus. Cette attention dénote une grande considération pour la performance d'interprétation, telle que le théâtre l'a sublimée. Dans une même mesure, la récurrence des acteurs fétiches accroît ce sentiment. Une fois le « rideau » tombé et la fiction terminée, les personnages tombent les masques, les visages et les corps reviennent au premier plan sous leur vraie identité. La fiction cède place à la réalité, mais pas seulement sur un plan chronologique. Il y a un parti pris esthétique, et même éthique, à faire cohabiter ainsi la fiction et ses moyens techniques. L'art cinématographique s'est construit avec l'illusion de l'indépendance des deux domaines, le matériel technique étant banni l'écran, à l'inverse du théâtre qui a établi des conventions pour préserver l'intégrité de l'espace et du temps de la fiction. Le générique final dans les films de Jean-Pierre Jeunet tend à dilater cet intervalle de basculement minime entre le diégétique et le non-diégétique, comme pour dire que, tant que l'écran est allumé, le film, c'est *encore* du film.

Au terme de cette analyse, il est intéressant de poser à nouveau le parallèle entre « générique » et « genre ». On considère en littérature que les frontières entre les genres, sans être devenues caduques, se sont altérées surtout depuis la seconde moitié du XIX^e siècle. Force est de constater que la catégorisation des œuvres cinématographiques a évolué beaucoup plus rapidement, en brouillant les frontières et en multipliant les sous-ensembles dès les premières décennies suivant l'avènement de cet art. Est-ce le signe que l'essor qu'a connu le cinéma et le développement prodigieux de ses techniques ont fait voler en éclats le cloisonnement théorique ? Ou peut-être est-ce une preuve de l'irréductibilité du cinéma à l'état de langue ? Si des éléments langagiers interviennent dans la définition des genres

littéraires, il ne peut en être de même pour le cinéma, où les formes ne sont spécifiques aux genres que par convention. Le choix du système d'énonciation (temps verbaux, marques de personne) est corrélatif au choix du genre du fait de la nature même des éléments qui le composent (valeur aspectuelle des temps, contenu sémantique des unités). Mais il est impossible d'avancer que l'alternance de regards en gros plan (champ et contre-champ) est constitutive du genre « western », sinon par convention. Nous touchons là à une autre idée, nouvelle dérivation possible du mot « genre », celle de « génération ».

Peut-être que le générique n'est que la seule exigence « générique » du cinéma, procédé singulier d'une œuvre qui se signe elle-même, paradoxe de cet art qui met en scène sa signature et sa genèse quand il résiste à l'affirmation de l'auteur.

Avec l'analyse des génériques des films de Jean-Pierre Jeunet, nous découvrons la création d'un univers, l'élaboration de véritables « systèmes », dans lequel rien n'est laissé au hasard comme en témoigne ce récit de Marc Caro au sujet du générique de *La Cité des enfants perdus* :

nous avons le projet de reprendre le même système [que *Delicatessen*] mais à l'échelle d'une fête foraine où chaque baraque aurait représenté les différents postes. J'en ai même fait le *storyboard* mais cela coûtait trop cher. J'ai ensuite proposé une autre version du générique : tous les postes étaient symbolisés par différents tatouages sur le corps d'un personnage entièrement tatoué d'une baraque foraine. Mais là aussi les problèmes budgétaires ne nous ont pas permis de réaliser cette version.¹

Travail de création, difficultés du financement, recherche d'originalité, il émane de ces propos la conscience aiguë que le générique est *aussi* le film, que le paratexte est *aussi* le texte. L'intégrité formelle du film est conjointe de celle morale du réalisateur, qui compose presque une cosmogonie complète, de la naissance à l'évanescence, de la Genèse à l'Apocalypse². En ce sens, Jean-Pierre Jeunet appose sur son œuvre une véritable signature, la marque d'un engagement envers (ou *vers*) le film, le cinéma et le spectateur.

¹ Cité par Ludovic Graillat, *op. cit.* p. 96.

² Si ces références bibliques semblent éloignées du propos général des films de Jean-Pierre Jeunet, la piste étymologique reste néanmoins valable : « genèse » pour les sèmes communs avec le « *genus* » et la naissance ; « apocalypse » pour ce qui est *révélé* (les premiers mots du livre de l'*Apocalypse* sont : « Révélation de Jésus-Christ, que Dieu lui a donnée pour montrer à ses serviteurs les choses qui doivent arriver bientôt (...) »).

B. L'ÉCRIT À L'ÉCRAN :

LA LETTRE

Il est difficile de s'intéresser à la question de l'énonciation sans traiter de problèmes inhérents à la communication. Si l'on analyse la mise en place d'une situation d'énonciation, la relation d'un locuteur à son interlocuteur ou l'implication dans son propre message, il est opportun d'observer ce qui se joue à un degré supérieur, c'est-à-dire au niveau de l'engagement réciproque dans une dynamique d'échange. L'intérêt que nous portons à la communication épistolaire est justifié par cet élargissement possible et par notre volonté à mettre en évidence les mécanismes énonciatifs du film. La lettre est un objet de l'écrit et de la parole, elle est la trace visuelle d'un message hypothétiquement oral (mais empêché par un obstacle, tel que la distance ou la gêne). Les choix esthétiques de sa représentation dans le film portent donc autant sur l'aspect visuel que sur le rendu sonore, selon que la lettre est mise en images et / ou en sons, le rédacteur peut devenir orateur et le lecteur auditeur. Art de la monstration, le cinéma a la possibilité de faire coexister les scènes d'énonciation dans un même espace ou dans un même instant (par les jeux du montage et du mixage), mais en tant qu'art de la narration, la présence d'un texte enchâssé présume de la présence d'une responsabilité narrative (ou discursive). Dans le film *Un long dimanche de fiançailles*, la communication épistolaire est au cœur de l'intrigue, mais elle détermine également le fonctionnement narratif de l'œuvre ; adaptation cinématographique d'un roman largement épistolaire, elle est un enjeu stylistique. Pour ses caractéristiques esthétiques, pour les jeux

énonciatifs autant que pour la structure narrative qu'elle met en place, nous trouvons dans la lettre un objet d'étude privilégié pour illustrer les points théoriques analysés ailleurs plus en détails. Considérons ce nouveau chapitre comme l'application d'une étude théorique de l'énonciation au cinéma et autorisons-nous à apprécier la communication épistolaire comme un acte (d'écrit, de parole, de cinéma) autant que comme l'état possible d'un texte. Si le film *Un long dimanche de fiançailles* fournit l'essentiel du corpus d'étude, d'autres exemples probants ne seront pas exclus ; si le film est notre objet d'étude premier, il ne sera pas vain de comparer l'adaptation au texte original¹.

¹ Il est proposé en annexe un récapitulatif de toutes les occurrences de communications à distance repérées. Cf. « Annexe n°6, La communication à distance dans *Un long dimanche de fiançailles*, film et roman ». p. 401-408.

I. LETTRE ET REPRÉSENTATIONS

En littérature, l'échange de lettres est un moyen narratif qui fonde le genre épistolaire. Si le récit littéraire et le récit filmique partagent plusieurs codes narratifs, il n'existe pas de dénomination générique semblable pour le cinéma. Une lettre montrée ou lue à l'écran offre la perspective d'une scène de réception redoublée, à destination d'un personnage diégétique et du spectateur, tous deux lecteurs. L'acte d'émission, lui, n'est pas parfaitement redoublé puisque la caméra n'est un outil d'écriture que symbolique. Mais la seule monstration de l'intimité de l'acte d'écriture met en lumière les relations entre émetteur et récepteur. Convocation d'un espace et d'un temps différents, d'un ailleurs et d'un différé, la lettre superpose les procédés énonciatifs.

Dans le film, l'objet épistolaire, de sa forme la plus simple (un mot transmis) à la plus élaborée (une missive complète), compte d'abord parmi les objets du décor, au sens concret du terme, il doit pouvoir être traité comme tous les autres accessoires. Mais la lettre est aussi l'instant d'une narration, d'un message enchâssé qui superpose aux images présentes celles d'une évocation absente. Enfin, le texte épistolaire s'annonce comme la promesse d'un acte de parole différé, mais réactualisé.

Le texte littéraire a à sa disposition plusieurs techniques d'insertion et de citation de la lettre. Le discours direct la reproduit telle quelle, soit directement insérée dans la narration (typographiée en marge du texte principal, comme un gage de son existence), soit relayée par un discours indirect plus ou moins fidèle. Le discours indirect inclut le texte de la lettre dans le discours d'un personnage et le subordonne à une instance de parole supérieure ; le discours indirect libre adapte le texte épistolaire à celui de la narration ; le discours narrativisé poursuit cette transformation en n'offrant qu'un résumé du message plus ou moins succinct.

Dans le film, la transposition d'une lettre emprunte les mêmes moyens quand il s'agit de considérer seulement les mots de la lettre. Mais, même dans la perspective d'un art verbo-centré qui fait de la parole un élément fondamental, le cinéma ne se limite pas à une simple audition du texte de la lettre. Lue par un personnage, elle est déjà interprétée, et, parce qu'il superpose les espaces et les temps et qu'il combine l'image et le son, le film expose la lettre, il en fait un enjeu non seulement narratif, mais aussi énonciatif.

Pourquoi faire de la lettre un procédé du récit à l'écran, là où contrairement à l'écrit, la réalité des corps permet à la fois *mimesis* et *diegesis*, c'est-à-dire représentation et narration des actions ? Comment représenter à l'écran les actes d'écriture ou de lecture ? Le film est-il un lieu structurellement et esthétiquement approprié à ces actes silencieux et immobiles ? Comment accorder l'attitude d'un acte résolument intime à une trame mouvante et bruyante ? Le cinéma, et en particulier celui de Jean-Pierre Jeunet, bénéficie-t-il de codes de représentation singuliers, pour signaler au spectateur l'entrée dans une communication différée ?

1. La représentation de l'acte d'écriture : l'écriture iconique ou signifiante

Coupé de la situation de communication immédiate, le personnage qui écrit est lié à un ailleurs, à un absent de l'écran. Il est placé dans une relation entre le présent montré et un hors champ peut-être à jamais inaccessible. Mais il est en même temps pour le spectateur un écho de sa position de regardant. Généralement, ce sont par des images fixes que sont harmonisées la quiétude de l'acte et sa représentation. Attablé face à une feuille de papier ou à un clavier, le personnage-écrivain attire sur lui un double regard : celui du spectateur, qui s'intéresse à l'image de l'acte et celui du spectateur-lecteur, qui peut être curieux du contenu du message. Mais dans une vue globale, le contenu du message reste imperceptible compte tenu des différences d'échelle. Souvent, un gros plan rend le message déchiffrable, la monstration du texte de la lettre fait alors s'entrechoquer deux qualités du message : son signifié et son signifiant. Si le spectateur partage les compétences linguistiques du personnage, si les signes écrits sont déchiffrables et font sens, alors, instinctivement, le visionnage devient lecture, l'image du film une page d'écriture. Mais si le personnage écrit dans une langue inconnue ou confusément, le texte est une image iconique du film comme une autre, à contempler. Cette

frontière entre lisible et illisible, entre signifié et signifiant, délimite écriture et dessin, signification et représentation, elle coexiste à n'importe quelle apparition de l'écrit à l'image.

La représentation de l'acte d'écriture est peut-être un moyen de concilier ces deux dimensions. La présence de la main de l'écrivain ou de l'outil d'écriture libère le texte de son impératif de signification et en fait une image iconique. Si les symboles ne sont plus à décoder, le geste passe au premier plan. Le mouvement de la main et le bruit qui peut l'accompagner (frottement de la plume sur le papier ou choc des touches du clavier) centrent l'attention sur l'acte, sur le tracé des lettres. L'écriture devient calligraphie et manifestation d'une expression graphique personnelle. Le film a donc la possibilité d'évacuer le sens du texte pour n'en conserver que l'aspect iconique. Et si une voix assume le contenu du texte, le tracé, vidé de l'impératif de sens, n'en est que plus apprécié. La lecture cède la place à la contemplation. Cette tension entre le signifié et le signifiant du message écrit appelle nécessairement un choix de la part du réalisateur quand à la position du spectateur, dans la confiance ou non. Dans le cas d'une révélation du message (visuelle ou auditive), se met en place une convergence parfaite et idéale des points de vue du spectateur et du lecteur fictif. La caméra emprunte le champ de vision et d'audition de ce dernier, tout en usant d'un éventuel effet de loupe. Le tracé des mots est observé de très près, tandis que la bande son laisse entendre un énoncé audible, distinct des opérations mentales complexes et confuses qui se jouent dans l'acte d'écriture. Il est finalement rare que le spectateur se positionne en simple lecteur, qui n'aurait accès qu'à la simple matière écrite, les bruitages ou les mouvements de caméra sont autant d'indices signifiants de la matière filmique. L'intérêt visuel et sonore porté aux instruments de l'écriture illustre cette volonté de mise en scène de l'écriture.

2. La transmission de la lettre, enjeux dramatiques et esthétiques

La missive est un lien entre deux espaces et deux temporalités. Ce passage d'une énonciation à l'autre est une ressource dramatique précieuse, engendrant attente, surprise, frustration ou même fascination (comme lorsque la lettre est celle d'un mort ou d'un disparu). Parfois, le messager est aussi important que le message. La communication écrite diffère sur ce point de la communication orale à distance, par téléphone, pour laquelle il n'y a qu'un décalage spatial ; les utilisateurs n'ont pas recours à un dépositaire du message. Il sera

d'ailleurs intéressant d'observer les différences de traitement cinématographique de ces deux moyens de communication.

Le film *Un long dimanche de fiançailles* exploite cette étape de la communication épistolaire, elle profite des caractéristiques narratives et thématiques liées au rôle du messenger. En mettant en lumière ce personnage d'intermédiaire, le film accentue la tension dramatique créée par l'attente des personnages et du spectateur. L'héroïne publie une annonce dans le but de découvrir la vérité sur le sort des cinq soldats condamnés à mort. Par voie postale, elle recueille des témoignages en masse qui étayent sa reconstitution des événements et sa quête de l'être aimé. Dans cette dynamique de collection, le personnage du facteur est un personnage récurrent, lié à l'arrivée d'une lettre, c'est-à-dire à l'apport d'éléments nouveaux et à l'avancée de l'enquête et de l'action. Traitées sur le registre comique, ses apparitions à l'écran deviennent des indices de la communication épistolaire.

Jean-Pierre Jeunet cite comme référence de ce personnage le facteur du film de Jacques Tati *Jour de fête* (1949) [Ill. 35a et 35b]. Dans ce film, le facteur s'inscrit dans la lignée des caractères burlesques de la comédie. Les scènes de chutes, de prouesses acrobatiques et de courses effrénées s'enchaînent pour reconstituer le parcours de ce facteur de campagne, qui veut faire sa tournée « à l'américaine », c'est-à-dire le plus vite possible. Sa gestuelle, source du comique, est mise en avant par le traitement visuel à côté d'une bande son dépourvue de « sens ». Les apparitions du facteur sont « muettes », en ce sens que les seuls sons perçus sont la musique d'accompagnement et des dialogues inaudibles ou sans importance diégétique. La transposition de cette figure du burlesque dans l'enquête historique d'*Un long dimanche de fiançailles* a pour effet d'alléger la tension de l'attente, en exploitant le comique de répétition. Les événements dramatiques sont simples : à chacune de ses arrivées, le facteur à vélo dérape dans la cour de la maison de Mathilde, dispersant le gravier au grand désespoir de son oncle Sylvain ; agacé, ce dernier trouve une parade efficace en revêtant la cour d'un pavage, sur lequel le facteur ne dérape plus, mais tombe. Comment s'articulent cette attitude comique du personnage du messenger et les impératifs narratifs et dramatiques liés à sa fonction ?

Le personnage joué par Jean-Paul Rouve partage avec le modèle de Jacques Tati son apparence physique : veste sombre boutonnée, casquette, moustache et sacoche en bandoulière. Mais il lui est aussi semblable dans l'attitude et dans l'art de manier une bicyclette, et surtout dans l'exercice de « style » du dérapage (selon sa propre expression).

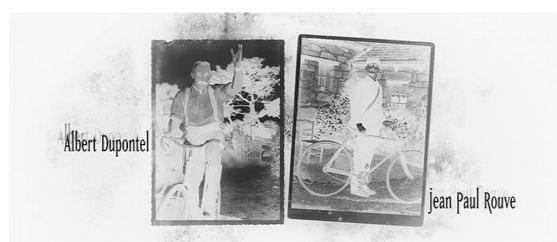
Outre ces codes visuels, le film use de procédés sonores récurrents pour signaler ses interventions, pour servir le registre comique (par les effets de répétition) et pour relancer l'action.



Ill. 35a

Jour de fête

Le personnage du facteur



Ill. 35b

Un long dimanche de fiançailles (2.02.27)

Le personnage du facteur (à droite)

Pour la première venue du facteur, un travelling latéral accompagne son trajet jusque dans la cour où il fait fuir un groupe d'oies. Le personnage avertit de sa présence par une sonnette et un dérapage vigoureux met fin à sa course. Par un plan fixe en contre-plongée, nous le découvrons brandissant une lettre en même temps qu'apparaît Mathilde à la fenêtre de sa chambre. Messager, destinataire et message sont ainsi réunis dans un même plan [Ill. 35c]. Le facteur est muet, mais point silencieux puisqu'il sifflote, fait tinter sa sonnette et dérape. Il n'affiche qu'une silhouette, impersonnelle, ou plutôt cinématographique, puisqu'elle rappelle sans équivoque le personnage de Tati. Trois signes auditifs marquent cette première apparition : le cri des oies, la sonnette de la bicyclette et le dérapage. Sans autre transition que cette lettre agitée aux yeux de Mathilde, la séquence suivante dévoile le contenu de cette lettre (envoyée par Véronique Passavant en réponse à l'annonce).



Ill. 35c

Un long dimanche de fiançailles (0.45.23)

La première arrivée du facteur

La deuxième arrivée du facteur profite d'une mise en scène semblable, même si l'angle de vue est différent. Un travelling vers l'avant accentue la sensation de mouvement et appuie le dérapage final. Là encore, les oies s'échappent, la sonnette retentit et les graviers volent. Mais cette fois, le facteur répond aux commentaires de Sylvain sur le dérapage. En accédant à la parole, il sort de l'anonymat, son visage est cadré en gros plan. Il est identifié verbalement.

Pour sa troisième apparition, deux plans se succèdent : un plan cadré au ras du sol qui ne laisse voir que les roues qui dérapent et les graviers qui volent et un gros plan du visage souriant et de la lettre brandie. À la musique de fond s'ajoutent le tintement de la sonnette et les cris des oies hors champ.

Un seul plan suffit à la quatrième apparition : toujours en vue basse, le dérapage est le centre de l'attention, nous percevons dans l'arrière-plan les oies affolées. La sonnette retentit en hors champ alors que les volailles qui crient sont visualisés dans le cadre.

A ce stade de la narration, Mathilde a recueilli plusieurs témoignages par voie épistolaire, mais elle a également loué les services d'un détective privé à Paris, qui lui indique la piste d'une autre veuve de Bingo Crépuscule, Élodie Gordes. Partie à sa rencontre, Mathilde n'obtient d'elle que la promesse d'une lettre. De retour chez elle, l'héroïne (tout comme le spectateur) attend cet écrit précieux. C'est dans ce contexte qu'intervient à nouveau le personnage du facteur. Mathilde est en train de jouer du tuba et, en même temps que ses notes, se font entendre le cri des oies et le dérapage, signaux de l'arrivée du facteur et d'une lettre éventuelle. Cet espoir est déçu dans la séquence suivante (puisque le facteur n'a apporté que le journal). Pour la première fois, les signes sonores corrélatifs à l'arrivée des lettres ne font plus sens pour Mathilde et pour le spectateur. Le détournement de leur interprétation réunit Mathilde et le spectateur dans la déception et dans l'attente de la lettre¹.

Pour sa sixième intervention, deux des trois bruits annonciateurs réveillent Mathilde : la sonnette et les oies. Le dérapage fait place à un fracas de chute et des mots de plaintes. Ce manquement à la règle préétablie est visuellement explicité par la séquence suivante (un dallage a remplacé le gravier) et relance l'effet comique. Mais cette scène légère précède la lecture de la lettre d'Élodie Gordes, tant espérée. La série des lettres anecdotiques lues

¹ Grâce à une écoute très attentive, nous repérons que la sonnerie perçue dans cette apparition diffère de celles des autres séquences ; compte tenu du soin minutieux que le réalisateur accorde aux signaux sonores, il y a là plus qu'une coïncidence. Cf. « Pour une classification des bruits ». p. 315.

précédemment est ainsi rompue, la chute entraîne la précipitation dramatique, le facteur n'est plus défini par son caractère loufoque, il reprend son vrai rôle de messenger.

Pour sa dernière apparition, il se signale à nouveau par le cri des oies et la sonnette. Le dérapage, ressort comique, est absent, puisque le facteur avance jusqu'à l'intérieur de la maison. Ce regain de comique est endigué par la solennité de la transmission de ce dernier courrier qui avertit de la survie de Manech et met fin à la reconstitution épistolaire.

Cette utilisation indicielle des sons est rendue encore plus efficace par le fait que la venue du facteur surprend toujours la destinataire dans l'intimité de sa chambre. Cette séparation entre l'espace de la jeune fille et celui du facteur accentue l'impératif de transmission et de circulation de l'information, enjeu principal de cette communication épistolaire. Les incursions du messenger dans la vie de Mathilde symbolisent aussi celles qui se jouent sur le front entre les deux armées ennemies. Pour affirmer l'inaccessibilité entre les différents lieux et instants de communication, le facteur ne pénètre jamais dans l'espace de réception de la lettre, sauf pour la dernière, signe que les espaces sont réconciliés et que le lien de communication entre les amants est renoué.

Le personnage du facteur représente la fonction phatique du langage, assurant le contact entre les deux pôles de la communication. L'absence de toute scène évoquant l'envoi de lettres nous place irrémédiablement du côté de la réception. Les lettres restent isolées puisqu'elles sont motivées par la publication d'une annonce dans un journal, ou par une demande orale (dans le cas de la rencontre avec Élodie Gordes), mais jamais par la nécessité d'une véritable correspondance écrite. Mathilde ne fait que lancer des appels (par l'annonce ou par le son du tuba), appels anonymes et aphasiques qui affermissent sa position de réceptrice et de lectrice.

3. La représentation de l'acte de lecture

Une fois la lettre transmise, son destinataire fait acte de lecture. Mais comment cet acte intime peut-il être mis en images et en sons, par la représentation cinématographique, animée et bruyante ? Par quels moyens techniques le film rend-il compte de ce processus de regard intérieur ? Quelle est la place du spectateur, œil extérieur, dans cette mise en abyme du regard ? Pour répondre à ces questions, il est nécessaire de juger des principales

caractéristiques de la représentation de la lecture dans *Un long dimanche de fiançailles*, c'est-à-dire la tension entre intimité et extériorité, la particularité d'une lecture déambulatoire et la co-présence des scènes d'énonciation.

L'analyse des scènes de lecture d'*Un long dimanche de fiançailles* établit comme premier constat celui de l'isolement du destinataire. En contact avec un ailleurs et un avant, il décroche de la situation d'énonciation présente à l'écran pour en intégrer une autre. Pour la représentation de cet acte, les solutions sont multiples, selon que la lecture est orale ou muette, selon que le contenu du texte est mis en images ou non. Pour les premières lettres reçues, adressées par le quincaillier « Leprince », « Olivier Nergeton » et « Étienne Morillon », la lecture est assurée par des voix d'hommes. Le spectateur les identifie par concomitance comme appartenant aux destinataires désignés. Comme c'est le cas pour leur transmission par le facteur, la lecture de ces trois lettres intègre un montage de plans très rapide, dans lequel apparaissent des bribes d'écriture par des incrustations à l'image. Sont ainsi mêlés les espaces distincts de la réception et de l'émission au sein de la même image. Par exemple, un plan large de Mathilde en train de lire occupe une moitié d'écran, quand l'autre moitié montre en gros plan le travail d'écriture d'une plume [Ill. 33i]. L'échelle des plans diffère d'une scène à l'autre, mais le fondu des couleurs et des luminosités laisse presque l'impression d'un espace commun, sans frontière. Dans ces plans composites, la parole sert de liant à la multiplicité des points de vue, en attirant l'attention d'abord sur le contenu du texte lu. Les trois témoins destinataires n'ont d'autre existence que celle conférée par les voix et les manifestations graphiques incrustées. Le message gagne par cette révélation orale et graphique une consistance matérielle que ne permet pas une lecture muette. Les mêmes remarques sont possibles pour les lettres adressées par les deux veuves contactées (Véronique Passavant et Élodie Gordes).



Ill. 33i

Un long dimanche de fiançailles (00.56.04)

Correspondance entre Mathilde et Élodie Gordes

Pluralité des points de vue et pluralité des points d'écoute, les épisodes de lecture sont des instants d'une fausse intimité, dans laquelle sont conviés une instance narratrice omnisciente et le spectateur. L'isolement de la lectrice installe dans un premier temps la possibilité d'un repli sur soi, il offre dans un second temps la possibilité d'une ouverture vers le temps et l'espace de la nouvelle scène d'énonciation. Les insertions de voix et d'images émanant des destinataires ne sont envisageables que dans l'éventualité d'une scène de lecture épurée, vidée de toute autre activité. D'ailleurs, la dernière missive reçue, parce qu'elle lève le voile sur la résolution de l'énigme (en confirmant la survie de Manech) et parce qu'elle existe devant des témoins intradiégétiques (le facteur, Sylvain et Bénédicte), est la seule lue à voix haute ; elle ouvre moins vers une nouvelle scène d'énonciation que vers les événements à venir. L'acte de lecture n'est plus intime, parce que devenu péripétie narrative. Symboliquement, l'objet-lettre tombe des mains de sa lectrice, la reconstitution du destin de Manech n'est plus vécue (lue) par procuration, la correspondance est terminée.

A côté de ces lectures intimes et situées dans l'espace confiné la chambre, il en est une (celle de la lettre adressée par Élodie Gordes) qui est effectuée le temps d'une promenade autour de la maison. Les vues de Mathilde alternent avec celle d'Élodie en train d'écrire ou les insertions relatives au récit de cette dernière. Il est intéressant de noter deux contrastes dans ce choix de transposition de l'acte de lecture dans un lieu aussi ouvert que celui de la lande de bruyère du bord de mer.

Le premier contraste réside dans la présence de Mathilde, personnage handicapé, dans un espace vaste. Malgré la démarche heurtée, sa progression est continue, puisqu'elle est en mouvement dans chacun des plans qui la concernent. Les angles de vue à chaque fois différents accentuent la sensation du déplacement. À plusieurs reprises dans le film, Mathilde est « contrainte » de marcher pour atteindre un objectif (dans le cimetière de guerre, lorsqu'elle veut rattraper la voiture qui emmène Manech ou encore lors de sa confrontation avec Élodie Gordes au marché), son allure boiteuse loin d'être dissimulée est au contraire appuyée par la mise en images : les plans fixes larges placent le personnage et son handicap à l'échelle du paysage et de la distance qui est à combler, les plans rapprochés en mouvement soulignent les pas. Notons que dans le roman de Sébastien Japrisot, Mathilde ne se déplace qu'en fauteuil roulant ; on comprend les intérêts esthétiques et symboliques qui ont motivé le choix de cette adaptation. En effet, d'un point de vue visuel, l'héroïne est identifiée par sa silhouette et sa démarche singulières ; ses difficultés à se mouvoir sont par ailleurs à l'image

de ses difficultés à retrouver Manech dans les méandres de l'enquête. Les déplacements dans l'espace sont autant d'épreuves infligées à ce corps infirme, ou de preuves de la détermination de cet esprit résolu.

Le second contraste est relatif à la diversité des plans saisissant l'acte de lecture. Presque toute l'échelle des plans est utilisée pour représenter la lectrice, alors que le point d'écoute est unique. La voix et le texte de la narratrice assurent la continuité de la séquence. Dans cette lecture « ambulante » (la seule du film), la révélation des informations est assimilée à un parcours, à un transport, pour la réceptrice qui avance dans sa quête, pour l'émettrice qui parvient aux aveux et pour le spectateur qui accède à un secret. L'étalement dans le temps et dans l'espace de l'acte de lecture est parallèle à celui qu'a occasionné la rédaction de la lettre¹. Mais cette promenade ramène l'héroïne à son point de départ, la maison. L'achèvement de la lettre et de sa lecture signe le terme de l'errance, qui n'est qu'une évasion temporaire. Les incursions dans le passé ou l'intimité de l'émettrice ne sont que ponctuelles et partielles, l'acte épistolaire est clos.

La dernière particularité repérée dans les représentations de la lecture est l'utilisation de procédés cinématographiques qui mettent en co-présence les scènes d'énonciation, comme par exemple la division de l'écran (*split screen*) qui concilie au sein d'un même espace et d'un même instant les deux pôles énonciatifs de la communication épistolaire. Nous repérons deux exemples intéressants car appelant des interprétations contraires : la lecture des lettres de Véronique Passavant et d'Élodie Gordes, liées par le même thème (les émettrices sont des veuves avec lesquelles la réceptrice partage la douleur de la séparation amoureuse et de la disparition de l'être cher). Pour la lettre de Véronique Passavant, c'est la situation d'émission de la lettre qui sert de repère. En incrustation, à la gauche de la jeune femme en train de rédiger sa lettre dans un café, apparaît la destinatrice, assise dans sa chambre, en train de lire [Ill. 33c]. Pourtant au vu de la séquence qui précède et de l'intervention du facteur, il serait légitime que ce soit la sphère de réception qui reste au premier plan. En plus de la superposition des scènes d'énonciation, le plan inverse le cours du temps en montrant le temps de la rédaction, préalable à celui de la lecture. Par ce retour en arrière, la situation d'émission du message est visuellement un espace-temps d'inclusion pour la sphère de réception, comme si la jeune femme avait à l'esprit l'image de Mathilde lisant. Les éléments sonores (mélodie populaire en musique de fond et frottement de la plume) réfèrent à des

¹ La lettre du roman y fait explicitement allusion ; dans le film, même si aucune mention ne l'affirme, on perçoit en regard de la scène d'affrontement au marché la difficulté du passage à l'acte pour l'émettrice.

éléments *in* de cette situation englobante. Cette hiérarchie est inversée pour la lecture de la lettre d'Élodie Gordes. La situation première (englobante) est celle de la réception, les bruits perçus sont relatifs à la scène de réception (nous percevons le bruit des pas de Mathilde et le souffle du vent ou des vagues. À gauche de l'image, dans une sorte de médaillon aux contours flous, Élodie Gordes apparaît écrivant à une table, dans l'espace confiné d'un bureau sombre [Ill. 33h]. Le contraste entre les deux parties de l'image est ici saisissant puisque les tons de couleurs les opposent : les nuances flamboyantes et lumineuses de la lande et du bord de mer tranchent avec la faible luminosité de l'intérieur contigu. La différence des postures des deux jeunes femmes (mouvement de Mathilde et immobilité d'Élodie) accentue le contraste en même temps qu'elle trouve pour pendant symbolique leur attitude respective face à la tragédie de la guerre (espoir de Mathilde et résignation d'Élodie).



Ill. 33c
Un long dimanche de fiançailles (0.45.27)
 Correspondance entre Mathilde et Véronique Passavant



Ill. 33h
Un long dimanche de fiançailles (0.55.46)
 Correspondance entre Mathilde et Élodie Gordes

Avec ces incrustations, la narration ne procède plus par un montage successif mais par une simultanéité (habituellement réservée à la matière sonore). Concrétisation de l'imaginaire (les pensées mises en images) ou dissociation du point de vue, ces incrustations (qui peuvent être jugées artificielles) réunissent les deux pôles de la communication épistolaire dans la sphère de réception du spectateur. Que ce soit pour la représentation de l'acte d'écriture ou de l'acte de lecture, l'incrustation condense aux yeux du spectateur la relation à distance, tout en lui confiant le message du texte ; elle participe donc pleinement d'une mise en scène (mise en espace et mise en son) du rapport écriture-lecture. De la même manière, la simultanéité est accomplie quand les vues des deux femmes se succèdent, puisqu'il est donné l'impression d'une simultanéité chronologique dans le passage alterné d'une scène à l'autre. L'adaptation cinématographique de la lecture parvient à donner l'illusion de la contemporanéité des événements.

A l'écran, les espaces et les lieux autour de la lettre sont comme perméables ; grâce à la lecture, les récits sont enchâssés et les points de vue (au sens cognitif) sont superposés de telle sorte que la connaissance des événements apparaît comme leur actualisation. La lecture est un acte, qui trouve dans ces représentations filmiques l'expression de sa complexité et de son efficacité.

II. LE TEXTE DE LA LETTRE

1. Une esthétique du collage

Dans l'art pictural, le collage, en tant que technique et esthétique, se développe au début du XX^e siècle avec notamment les travaux des peintres cubistes, pour lesquels la présence d'objets du quotidien sur la toile questionne sur le rapport entre le réel et l'œuvre d'art et établit en même temps un lien étroit entre peinture et sculpture. Les dadaïstes utilisent cette technique en développant sa portée symbolique et en s'interrogeant autant sur la confrontation d'éléments disparates que sur les codes de la représentation. La planéité de la toile est mise à mal, de nouveaux moyens de représenter la perspective et de donner l'illusion d'une tridimensionnalité sont explorés.

Dès sa naissance, le cinéma, puisqu'il veut imiter le déroulement temporel du réel, éprouve des impératifs de collage, nommés dans cet art le « montage »¹. La longueur limitée de la bobine de film nécessite d'accoler des morceaux de pellicule fixant le réel capté pour en donner un aperçu continu. De la juxtaposition d'images émane l'idée d'intervalle temporel, et plus généralement, la structuration d'une temporalité et d'un espace. De par sa nature même, le cinéma est affilié à une esthétique du collage, mais son essentialité en fait une technique plus qu'un accomplissement artistique. Les œuvres cinématographiques cherchent le plus souvent à masquer et à effacer tout ce qui dénonce ces ajustements, au profit de la vraisemblance. Entre les plans, la transition doit être la plus invisible et la plus

¹ Une distinction terminologique précise de ces deux notions est proposée en conclusion de cette partie. Cf. p. 166.

naturelle possible : certains mécanismes ont été édictés, comme des règles de « bienséance » cinématographique. On pense par exemple aux règles de distribution entre champ et contre-champ traditionnellement suivies pour le rendu d'une conversation.

Le passage au cinéma parlant a rendu plus complexe encore cette question du collage, puisqu'il n'était plus question d'agencer une suite d'images, c'est-à-dire une somme d'éléments de même nature, mais de faire coïncider deux moyens d'expression de natures différentes. Les deux réseaux de signes devaient converger au service d'un même discours. Là encore, des règles régissent l'agencement sonore, notamment pour ce qui concerne la stratification des éléments : les paroles et les sons *in* supplantent tout ce qui n'appartient pas à la diégèse, il est plus rare, ou surprenant, qu'une musique *off* couvre les mots des personnages. Matière par essence hétérogène, le film concilie des signes de nature et de fonctionnement différents pour les accorder au service de la narration. Ce collage sonore se doit d'être aussi audible que possible, même si le film est bruyant, comme l'est le réel.

Concrètement, en marge du support numérique qui gagne en simplicité et en maîtrise, l'étape du montage consiste en un travail semblable à celui d'un plasticien. Des segments de pellicule sont découpés puis assemblés à l'aide de colle. Une bande homogène est reconstituée, elle garde la trace des coupures (par les coupes des plans) mais gomme les effets de collure (les plans s'enchaînent avec fluidité et immédiateté). Si l'évidence de cette opération était révélée au spectateur, c'est la cohésion même de l'œuvre qui serait remise en question. Un écran noir entre deux plans normalement enchaînés, au milieu d'une poursuite par exemple, ou des traces d'usure sur la pellicule visibles à l'écran dénoncent le processus de création et mettent à mal l'illusion référentielle¹. Par-delà la juxtaposition, le spectateur ne doit percevoir du film que la continuité.

Mais quand l'image est avouée comme un collage d'éléments disparates ou que le montage souligne des traces de collures, il en résulte des exemples intéressants que nous repérons dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*. Il n'est pas question pour nous ici d'engager l'analyse dans une perspective purement plastique ; ce rapide détour par l'histoire

¹ Le film de David Fincher, *Fight Club* (1999), invite le spectateur à s'interroger sur les déviations de la consommation de masse et sur les mécanismes de destruction (d'autodestruction) en retirant le héros de la société et de ses règles éthiques. Aucun domaine n'est épargné, y compris le film lui-même : le double anarchique du héros, initiateur de toutes les perversions, travaille comme projectionniste et glisse des images pornographiques dans les films familiaux à l'endroit précis où doivent se joindre deux bobines de film. Le trucage est révélé au spectateur avec une explication détaillée et illustrée de cette technique de collage (le héros fait face à la caméra et à la manière d'un professeur, il fait la démonstration du procédé avec en arrière-plan les gestes synchrones du projectionniste). Lui-même jalonné d'images subliminales (dont une est identique à celle utilisée par le projectionniste), le film dénonce son propre processus de création, et encourt sa propre destruction.

de l'art (volontairement succinct) et les arts picturaux laisse envisager certaines caractéristiques structurelles de l'image-collage, avant de considérer le document épistolaire comme un « collage énonciatif ».

1.1. Les clichés-puzzles : photographie et collage visuel

Dans une perspective plastique de l'image, certains éléments de la filmographie de Jean-Pierre Jeunet retiennent notre attention, et notamment les photographies. Dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, le personnage de Nino collectionne les clichés ratés des photomaton et abandonnés par les usagers mécontents, il compose ainsi un album de famille d'anonymes. La surexposition ou un mauvais cadrage comptent parmi les défauts les plus récurrents de cette série de portraits. Afin d'attirer son attention pour lui fixer un rendez-vous, Amélie pose pour un cliché qu'elle déchire et dont elle sème les morceaux aux alentours du photomaton. Une fois résolu, ce cliché-puzzle révèle à Nino une heure et un endroit de rendez-vous [Ill. 36a]. Le collage est nécessaire à la résolution de l'énigme et à la rencontre du couple. Grâce à un plan fixe de la photo en morceaux, nous suivons la reconstitution de Nino de telle sorte que la révélation est simultanée pour le personnage et pour le spectateur. Ce cliché recomposé est à apprécier comme un indice de la relation étroite qui se noue dans l'œuvre de Jeunet entre photographie et identité, entre épreuve photographique et preuve de vérité¹. Non seulement la reconnaissance des amants emprunte l'intermédiaire du média photographique mais tous deux avancent d'abord masqués et déguisés (Nino en personnage de squelette et Amélie en personnage de Zorro), comme un gage à la fois de présence et d'intimité préservée. Un autre exemple de ce défaut d'identification est manifeste dans les clichés du nain de jardin que reçoit le père d'Amélie [Ill. 36b]. La diégèse justifie logiquement ces clichés souvenirs de voyage grâce au personnage de l'hôtesse de l'air, mais ils sont plus que suspects aux yeux du spectateur : la pose de la statuette devant les plus célèbres monuments du monde est le résultat d'un trucage (mise en perspective de l'objet sur un arrière-plan photographique)². Autre indice de ce lien entre vérité et photographie, les clichés sont le fait de deux techniques de photographie particulières, le photomaton et le « Polaroid ». La première technique est utilisée pour des photographies officielles, destinées à apparaître sur les documents administratifs (carte d'identité, passeport), la seconde produit des clichés développés instantanément, dans les secondes qui suivent la prise de vue. La

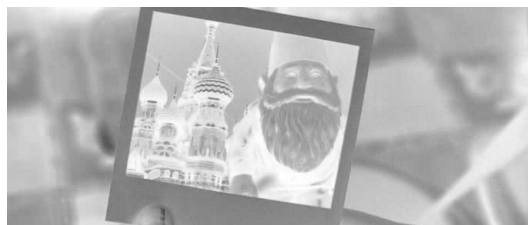
¹ Sur cette thématique, nous renvoyons à l'analyse des galeries de portraits. Cf. « L'art du portrait », p. 61.

² Jean-Pierre Lavoignat, Michel Rebichon, *op. cit.* p. 82. Le photo-montage est réalisé par Jean-Marie Vives.

spontanéité de ces clichés est communément un indice de réalité. Leur détournement à des fins artistiques pour le film remet d'autant plus en cause ce rapport d'authenticité.



Ill. 36a
Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (1.30.04)
Le cliché-puzzle recomposé par Nino



Ill. 36b
Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (0.55.17)
Un cliché-montage du nain de jardin

Selon Roland Barthes, la photographie implique que « je ne puis jamais nier que la chose a été »¹ ; cet art de l'immobilité atteste d'un réel passé. Confusément admise comme une preuve de vérité, cette image fige un instant illusoirement présent. Quand elle concerne les personnes, elle en conserve un souvenir physique impérissable, d'où son utilisation pour un art du portrait, officiel, modélisé ou pris sur le vif. La pratique utilitaire du portrait des usagers des photomaton est un thème central du film *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* ; elle se mue en pratique artistique par leur mise en collection et la mise en valeur de leurs défauts. Associée au thème de l'identification, elle est au cœur d'un des secrets du film, celui de « l'inconnu du photomaton », cet homme qui utilise régulièrement les photomaton mais qui laisse toujours ses clichés en sortant. La première explication proposée par Amélie est que cet homme est mort et qu'il fixe son image sur le film photographique pour ne pas se faire oublier des vivants ; il hante ainsi l'album et les pensées du collectionneur Nino. « Enigme fascinante et funèbre »², la photographie est la trace d'un moment qui n'est plus, mais qui demeure à jamais sur le cliché. À cet égard, il est possible d'évoquer en parallèle les photos que Mathilde dans *Un long dimanche de fiançailles* brûle à deux reprises : un trou béant est laissé à la place des visages de ceux qui ont disparu (ses parents et Manech), le feu consume les espoirs en même temps qu'il dénie le pouvoir mythifiant de la photographie. En marge de cette interprétation romanesque sinon philosophique de l'épreuve photographique, la révélation de l'identité du personnage énigmatique du *Fabuleux destin d'Amélie Poulain* a recours à une technique de collage pictural plus prosaïque [Ill. 36c – 36d].

¹ Roland Barthes, *La Chambre claire, Note sur la photographie* (1980), *Œuvres complètes, V, Livres, Textes, Entretiens, 1977-1980*, Paris : Seuil, 2002. p. 811.

² Roland Barthes, *Le Grain de la voix, Entretiens 1962-1980*, Paris : Seuil, 1981. p. 331.



Ill. 36c
Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (1.23.19)
 L'inconnu du photomaton



Ill. 36d
Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (1.23.21)
 L'inconnu du photomaton

Pour replacer cette séquence dans son contexte narratif, précisons que la révélation se fait à Amélie qui tombe nez à nez avec l'homme en ouvrant le rideau du photomaton. Les deux personnages se font face, la caméra est positionnée à hauteur d'yeux de sorte que le regard de l'homme, adressé à la jeune femme, devient un regard-caméra pour le spectateur. En adoptant le champ de vision d'Amélie, la caméra adopte aussi son point de vue cognitif : la jeune femme va, en pensées, associer le souvenir du portrait photographique à cet instant réel. Le plan fixe étire la durée temporelle et devient le support d'un trucage visuel progressif : une page de l'album de collection apparaît en surimpression du visage immobile et parfaitement cadré de l'homme. Par endroits, on remarque des morceaux déchirés d'un cliché en noir et blanc : ce contraste entre le tirage bicolore et le plan polychrome rend plus visible la superposition. Dans l'arrière-fond apparaissent d'autres visages, d'autres photos. La page même de l'album, en papier brun, transparaît là où les manques du cliché n'ont pas été comblés ; dans ces trous laissés, Nino a légendé d'une écriture manuscrite : « Toujours lui !! 16h20 gare de Lyon ». Dans ce plan unique, plusieurs temps coïncident : le présent de la diégèse (celui de la rencontre entre l'homme et Amélie), un temps antérieur (celui de la découverte et de la reconstitution de la photo par Nino) et un temps encore antérieur (celui de la prise de la photo). De même, à chacun de ces instants correspond un lieu : celui de la diégèse (« le photomaton de la gare de l'Est » selon la précision de la voix *off*), celui de la page de l'album et celui où a été pris le cliché (identifié par la mention écrite comme la « gare de Lyon »). Les deux visages visibles réfèrent à des situations spatio-temporelles différentes. Si l'on considère la prise de vue comme un acte énonciatif, les couches signifiantes de l'image désignent aussi trois énonciateurs, trois responsables du message : Amélie (qui voit l'homme en vue « directe »), Nino (qui archive le portrait) et le réparateur lui-même (qui fait son autoportrait). Mais l'objet de l'image est lui aussi multiforme : « l'inconnu du photomaton » est un personnage à part entière (nommé ainsi par le narrateur en voix *off*, il est la marotte de Nino, et par extension d'Amélie), son identification lui offre une nouvelle entité

(bien que ce gain d'identité soit corrélatif d'une perte d'intérêt, puisque, paradoxalement, « l'inconnu du photomaton » devient un anonyme parmi les anonymes de l'album une fois qu'il est démasqué et désigné par sa fonction). Dans le plan unique de la révélation, coexistent donc plusieurs actes énonciatifs et plusieurs messages. L'unité de cette superposition est rendue possible par le regard de l'homme, qui converge vers une même direction et permet d'aligner la photo et le plan. L'image cinématographique est traitée dans sa planéité comme son homologue photographique, elle supporte le découpage, la déchirure, le collage et la superposition. Dans un même cadre, des éléments disparates s'accumulent : plusieurs supports (papier, papier photographique et « réel » diégétique), plusieurs matières (l'écrit manuscrit, l'image figée, l'image mouvante) et plusieurs effets (couleurs, noir et blanc) composent un ensemble composite, comparable à un travail pictural ou sculptural.

La rencontre de ces techniques de collage et du thème de l'identité met peut-être aussi en lumière la possibilité d'un usage rhétorique du collage, qui devient, par l'association d'éléments disparates, l'expression visuelle d'une relation d'inclusion entre des fragments et un tout, dont la synecdoque en est l'expression lexicale. Plus largement, le montage du film en tant qu'assemblage narratif met en place une relation d'inclusion semblable, mais qui ne se conçoit qu'au péril de la continuité du récit : le discernement des segments du film ne permet pas celui de la somme narrative.

1.2. La lettre de Madeleine Wallace : lettre et collage sonore

Un texte épistolaire repéré dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* utilise des techniques de collage semblables. Transposé dans la sphère auditive d'une lettre lue, le collage passe du statut de procédé visuel à celui de procédé cinématographique. Cette lettre est celle adressée à la concierge de l'immeuble, Madeleine Wallace. Voici les circonstances diégétiques de sa rédaction : Amélie, attendrie par le récit de la concierge de l'immeuble dont le mari a « disparu » (en réalité, il l'a quitté), crée une lettre posthume de celui-ci, tout en excuses et en bons sentiments. Pour ce faire, après avoir subtilisé plusieurs lettres dans l'appartement de la concierge, elle en photocopie certaines pour en découper des extraits et assembler ainsi des phrases sur mesure. La mise en images et en sons de ce travail de relecture et de réécriture met en place une multiplication des points d'écoute. Afin d'en rendre compte, nous proposons dans un premier temps la description détaillée des plans concernés.

La première étape de ce travail de reconstitution consiste en la lecture des lettres envoyées par le mari. Seule dans son appartement, Amélie parcourt la correspondance du couple séparé, une voix *off* masculine récite le texte (elle est admise comme celle du mari disparu par effet de synchrèse du fait de sa concomitance avec l'acte de lecture). Quatre lettres sont retranscrites au total ; pour chacune d'entre elles, la lectrice adopte une posture physique différente et la voix *off* est accompagnée d'une ambiance sonore précise. Si ces bruits perçus ne peuvent correspondre à un référent de l'image, à un élément du cercle clos et intime de l'appartement, ils émanent eux aussi d'un espace *off* et d'une temporalité antérieure, celle de la rédaction de la lettre. Notons que les quatre plans de la lectrice s'enchaînent par des fondus légers, qui marquent la distinction entre les différents instants tout en les liant dans une séquence plus large. Les changements de posture systématiques accentuent la distinction des quatre lettres.

Pour la première lettre, Amélie est assise sur une chaise tournante, filmée d'un point de vue zénithal. En plus des mots prononcés par la voix *off*, un air militaire joué au clairon retentit.

Quand elle lit la deuxième lettre, Amélie est couchée sur le dos sur son lit. Les mots entendus sont agrémentés du bruit d'une pluie soutenue.

La lecture de la troisième lettre se fait couché sur le ventre. Le texte oralisé est auditivement illustré par un chant de cigales et des cloches.

Assise dans ses toilettes, Amélie lit la dernière des lettres. L'écoute révèle comme ambiance sonore le bruit d'un train en marche.

En plus de ces quatre lettres, une cinquième a été lue précédemment par la concierge elle-même lors d'une visite d'Amélie. La lectrice en a alors précisé le contexte d'émission, elle a été envoyée depuis une caserne militaire. Mais dans cette situation de dialogue avec Amélie, aucun doublage sonore n'a concrétisé cette information.

Après la prise de connaissance du contenu des lettres vient l'étape de la recomposition. Face au spectateur, Amélie présente, en plan fixe, une feuille dans une main et une paire de ciseaux dans l'autre, le regard déterminé [Ill. 37a]. La caméra opère un léger travelling avant vers elle, sans changer d'angle de vue, et un effet d'accélération réduit le temps réel du découpage à une durée minimale. De nouveau, l'héroïne porte un regard à la caméra, et présente cette fois une feuille et de la colle [Ill. 37b]. Un nouveau travelling vers l'avant précède le collage en accéléré. Enfin, la lettre reconstituée est montrée à la caméra [Ill. 37c].



Ill. 37a

Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (1.19.12)

La lettre-collage de Madeleine Wallace, la phase de découpage



Ill. 37b

Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (1.19.21)

La lettre-collage de Madeleine Wallace, la phase de collage



Ill. 37c

Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (1.19.27)

La lettre-collage de Madeleine Wallace recomposée

Sous les yeux des spectateurs-témoins et d'un témoin intradiégétique en la personne de Raymond Dufayel (qui épie depuis chez lui), la démonstration d'une lettre-puzzle est faite. Son contenu est révélé lors de sa lecture par sa destinataire. Nous reproduisons ici le texte entendu.

Mado chérie,

Je suis en exil. Je ne dors plus, je ne mange plus. Je pense sans cesse à toi. Je vis avec la certitude d'avoir commis la pire erreur de mon existence. J'ai renoncé à l'argent et à cette femme.

Si tout se passe comme prévu, dans peu de temps, je gagnerai suffisamment bien ma vie pour acheter une maison, et je me prends à rêver que des temps meilleurs viendront bientôt, que tu me pardonneras et que tu viendras me rejoindre, un jour, un jour couleur d'orange.

Ton Adrien, qui ne t'a jamais tant aimé.

La voix *off* assure la verbalisation de l'acte mental de lecture. Mais cette voix énonce les segments prélevés dans les lettres, de sorte que le collage textuel devient un collage sonore ; en plus des mots accolés, le résultat définitif laisse entendre les bruits qui ont accompagné les lectures d'Amélie. Le tableau suivant récapitule les différents éléments mis en correspondance.

Voici comment est découpé le texte en quinze segments¹ :

[Mado chérie,]

[Je suis en exil. Je ne dors plus, je ne mange plus.] [Je pense sans cesse à toi.] [Je vis avec la certitude d'avoir] [commis la pire erreur de mon existence.] [J'ai renoncé à l'argent] [et à cette femme.]

[Si tout se passe comme prévu,] [dans peu de temps, je gagnerai suffisamment] [bien ma vie] [pour acheter une maison,] [et je me prends à rêver que des temps meilleurs viendront bientôt,] [que tu me pardonneras et que tu viendras me rejoindre,] [un jour, un jour couleur d'orange.]

[Ton Adrien, qui ne t'a jamais tant aimé.]

	Texte de la lettre	Lettre d'origine	Ambiance sonore d'origine	Ambiance sonore finale	Correspondance entre les deux ambiances sonores
1	Mado chérie	1 ^{ère} lettre	Musique militaire	Musique militaire	Oui
2	Je suis en exil. Je ne dors plus, je ne mange plus.	1 ^{ère} lettre	Musique militaire	Musique militaire	Oui
3	Je pense sans cesse à toi.	2 ^{ème} lettre	Pluie	Pluie	Oui
4	Je vis avec la certitude d'avoir	Lettre lue par Madeleine Wallace	Absence	Pluie	Non (La précision de la caserne comme lieu d'origine aurait laissé supposer un fond sonore militaire.)
5	commis la pire erreur de mon existence	2 ^{ème} lettre	Pluie	Clocher	Non
6	J'ai renoncé à l'argent	3 ^{ème} lettre	Cigales	Cigales	Oui
7	et à cette femme.	Pas de source à l'écran pour ces deux mentions		Tonnerre	Non
8	Si tout se passe comme prévu,			Oiseaux	
9	dans peu de temps, je gagnerai suffisamment	4 ^{ème} lettre	Train	Enfants	Non
10	bien ma vie	4 ^{ème} lettre	Train	Pluie	Non
11	pour acheter une maison,	4 ^{ème} lettre	Train	Cigales	Non
12	et je me prends à rêver que des temps meilleurs viendront bientôt,	3 ^{ème} lettre	Cigales	Musique d'orchestre	Non
13	que tu me pardonneras et que tu viendras me rejoindre,	4 ^{ème} lettre	Train	Train	Oui
14	un jour, un jour couleur d'orange.	3 ^{ème} lettre	Clocher	Clocher	Oui
15	Ton Adrien, qui ne t'a jamais tant aimé.	3 ^{ème} lettre	Cigales	Cigales	Oui

Tableau n°2
La lettre de Madeleine Wallace, collage sonore

¹ À part quelques variantes, les morceaux de phrases de la lettre définitive sont les mêmes que celles collectées à la première lecture.

Le réalisateur témoigne de la difficulté de la mise en place d'un tel collage auditif, pour lequel les extraits découpés dans la lecture initiale doivent être mis bout à bout afin de former des phrases aussi limpides que possibles. Il confesse l'artifice de certains extraits absents de la lecture initiale ou l'alternance forcée entre certains effets sonores, mais il justifie ces ajustements par la nécessité d'indiquer ostensiblement au spectateur le jeu de recomposition (comm. DVD *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*).

L'intérêt d'un tel repérage réside dans le décodage de la lettre par le spectateur d'une part et par sa destinataire diégétique d'autre part. Les propos réinventés du mari prennent un éclairage différent selon qu'ils sont mis en parallèle avec l'histoire du couple ou avec les indices sonores. La version officielle de Madeleine Wallace veut que son mari, Adrien Wallace, ait connu une relation adultère avec sa secrétaire, qu'il ait « volé dans la caisse » (selon son expression) 50M de francs et se soit enfui avec sa maîtresse, sans donner aucune nouvelle, jusqu'au jour où l'on est venu annoncer à la concierge sa mort dans un accident de voiture en Amérique du Sud, en 1970. La version édulcorée de la lettre réécrite sonne comme une lettre de repentir, mais le trucage sonore laisse entendre la supercherie.

Si le début de la lettre (les segments du tableau 1 à 5) reste crédible, en ce sens que les bruitages ne sont pas contradictoires avec le contenu de la phrase, que dire des effets sonores qui accompagnent les regrets et la promesse des retrouvailles, si l'on s'en tient au principe que l'ambiance sonore est un indice du lieu d'émission de la lettre ? Le chant des cigales (segment 6 du tableau) ne peut-il pas évoquer une demeure paisible au soleil, acquise avec l'argent volé ? Les cris d'enfants (segment 9 du tableau) laissent supposer que le mari a refait sa vie, en opposition avec le sens du texte. La musique entraînante (segment 12 du tableau), elle, est incompatible avec le propos « je me prends à rêver que des temps meilleurs viendront ». Pour sa réussite, le montage des effets sonores nécessite une forte alternance des ambiances suggérées (par exemple, l'évocation de la pluie contraste avec celle des cigales [passage entre les segments 5 et 6 du tableau]). Ces décalages entre les indices sonores et le message textuel sont source d'une interprétation presque ironique, qui révèle en creux la véritable histoire du mari adultère.

La réception de ce message est double : la destinataire de la lettre perçoit le texte écrit comme homogène, continu, bien qu'il résulte d'un collage ; le spectateur est témoin d'une autre vérité, révélée par la bande sonore, qui fait voler en éclats la structure syntaxique du texte, par les coupes opérées et les effets sonores. L'utilisation spécifique et distanciée des

signaux sonores engendre un effet comique. La double interprétation possible met en avant la lettre plus en tant qu'objet diégétique qu'en tant que message informatif. Le marquage sonore du contenu laisse l'impression que la lettre se lit « seule », indépendamment de sa situation de réception, et qu'elle n'affiche sa vérité que sur le plan auditif, uniquement accessible au spectateur.

Dans cet exemple de « collage sonore », des matières différentes sont associées (bruits, paroles, musiques) et deux points d'écoute différents sont convoqués (Amélie et le mari) sans que l'on sache précisément duquel émanent les illustrations sonores. Au niveau structurel, l'ensemble procède par une superposition verticale des éléments (et une confrontation entre le texte et les bruits) mais surtout par une combinaison horizontale des différents segments qui sont inscrits dans la linéarité du texte syntaxique et dans la diachronie du récit (nécessaire à son interprétation).

L'analyse de ces deux types d'agencement du matériau cinématographique nous conduit à proposer l'hypothèse suivante : le collage n'est pas synonyme de montage, il en est même peut-être la manifestation contraire. Le montage de l'image au cinéma résulte nécessairement d'un travail d'organisation linéaire, sur un axe syntagmatique, alors que le mixage sonore se fait par l'étagement des différentes couches de signifiants, dans une perspective verticale. Lorsqu'il y a « collage », les rapports sont inversés : l'image gagne une dimension verticale par la superposition des éléments au sein d'un même plan, le son se divise en sections telles les mesures d'une partition musicale. En cela, il est légitime de parler d'une « esthétique du collage », de l'application artistique et personnelle d'une technique. La lettre, en tant qu'objet visuel et sonore et en tant que centre d'un acte de communication, nous semble cristalliser dans cet exemple relevé les questions de mise en mots et en images ainsi que les relations entre le lecteur diégétique et le lecteur-spectateur-auditeur et l'implication supérieure de ce dernier dans l'acte de décodage.

2. Le code écrit

L'écrit, en tant que production individuelle, intime et silencieuse, peut, tout comme la lecture, suggérer le soupçon en n'apparaissant à l'écran que sous la forme d'une attitude corporelle générale. Habituellement, lorsqu'un personnage écrit, on le perçoit assis à une table ; la bande son dispose d'éléments signifiants de l'acte d'écriture : le bruit de la plume sur le papier ou de la machine à écrire comptent parmi les moyens les plus fréquemment utilisés. Mais qu'en est-il du contenu du message ? Si la caméra s'intéresse plus à l'homme qu'au message écrit, comment le spectateur peut juger de la véracité du texte ? La monstration du message écrit nécessite un changement d'échelle des plans, mais ce grossissement n'est le plus souvent que temporaire et fragmentaire. L'écrit, comme code graphique tout autant que comme acte intime, fait l'effet d'une intrusion à l'écran du fait de sa nature figée et des caractéristiques de sa monstration.

Des difficultés semblables touchent la représentation de l'art pictural au cinéma. Les films qui prennent pour thème cet art font des choix esthétiques nécessairement éloquents dans la mise en scène de l'acte de peindre, mais aussi dans la représentation des toiles. Cadres, couleurs et perspectives sont des préoccupations communes à l'objet diégétique et au film, avec cette question latente : le film doit-il et peut-il montrer les choses de la même manière que le peintre les pose sur la toile ? Le rapport à la matière écrite diffère en ce sens que le texte n'a pas les mêmes moyens d'expression que ceux du film ou de la peinture, la ligne de l'écrit n'est le trait d'un dessin que dans des cas particuliers d'utilisation. Mais en tant que matière, en tant qu'assemblage graphique et en tant que tracé, il est opposé au vivant de la matière du film et c'est là que nous proposons d'étudier cette matière en tant que « code », mise en images et en sons au moyen d'autres « codes » propres au cinéma.

Le « code » est défini en linguistique ou en sémiologie comme :

un système conventionnel de signaux, de signes ou de symboles, qui est destiné à transmettre par l'intermédiaire d'un canal l'information de sa source à sa destination. Le code opère une transformation de la forme du message en une autre forme pour réaliser la transmission.¹

De l'encodage et du décodage du message dépend la réussite de sa transmission, entre un émetteur et un récepteur qui disposent des mêmes outils de codage. Le code de l'écrit le

¹ Franck Neveu, *Lexique des notions linguistiques*, Paris : Nathan, 2000. p. 37.

plus admis est le système graphique qui encode l'oral en associant phonèmes et graphèmes, mais il existe diverses possibilités d'encodage, plus ou moins utilisées, dans des circonstances de communication plus ou moins spécifiques. S'il suffit que deux utilisateurs partagent un même code pour que la transmission du message soit efficace, la confidentialité de certains systèmes vise au contraire à empêcher (ou retarder) cette transmission, le code devient secret, l'encodage devient cryptage. Cette tension entre transmission et hermétisme nous semble être au cœur des enjeux de la communication épistolaire dans sa représentation cinématographique.

2.1. Lettre et secret

2.1.1. *Texte et silence*

Intime et intériorisé, l'acte de lecture n'offre à l'image que l'attitude prostrée d'un corps. Si les mots se taisent aussi, alors, le texte demeure secret. Mais si la lettre est affirmée en tant qu'objet diégétique, et éventuellement en tant que ressort narratif, le spectateur fait face à une impossibilité d'accession à l'information. Comment la mise en scène du film peut alors combler ce vide laissé par l'absence du texte ? Nous trouvons dans une scène d'*Un long dimanche de fiançailles* un exemple de transmission faussée, reposant sur l'omission et le non-dit.

Lors de leur visite aux archives militaires, Mathilde et son tuteur Pierre-Marie Rouvière tentent de collecter des informations officielles sur le sort des condamnés de Bingo Crépuscule. La jeune femme profite surtout de cet instant pour dérober un document confidentiel, qui est un acte de grâce présidentielle, mais que Pierre-Marie Rouvière (le seul à le lire) va déguiser en un simple ordre de permission. Le décalage entre ce qui est lu et ce qui est dit est manifeste tant dans le jeu d'acteur (en situation de mensonge) que dans le choix de mise en images. Les deux personnages se font face, mais, assise sur son fauteuil roulant, Mathilde est en position inférieure, de sorte que les angles de vue alternent plongée (pour montrer Mathilde du point de vue de Pierre-Marie) et contre-plongée (pour montrer Pierre-Marie du point de vue de Mathilde). Si l'angle de vue est le même pour montrer deux fois le visage de l'avocat et s'il est justifié par la situation spatiale, l'intention qui anime l'acteur n'est pas la même. Dans le premier plan, la vue en contre-plongée suggère le regard et l'attente de Mathilde et sa position inférieure, par rapport à celui qui lit, celui qui connaît le contenu du document [Ill. 38a]. Le trouble sur le visage de l'homme, sa réponse hésitante

(« C'est rien... C'est un ordre de permission... ») et son regard absorbé par la lettre soutiennent l'interrogation et l'inquiétude latente. Le second plan en contre-plongée succède à la lecture du document ; le ton de voix est plus ferme, le regard se porte sur Mathilde, la contre-plongée appuie la position de supériorité de celui qui veut convaincre [Ill. 38b]. La situation de mensonge est révélée par cette double signification, simultanée, d'une même prise de vue. La lecture muette suscite une confrontation des savoirs, entre le lecteur, l'interlocutrice et le spectateur ; ces trois instances de réception convergent dans cette séquence, les indices de la mise en images fournissant au dernier un moyen d'être détrompé.



Ill. 38a
Un long dimanche de fiançailles (0.41.09)
Lecture et secret



Ill. 38b
Un long dimanche de fiançailles (0.41.16)
Lecture et secret

2.1.2. Lire, déchiffrer, regarder et écouter

Conjointement au roman original, le film *Un long dimanche de fiançailles* place le code secret au cœur des communications secondaires. Deux couples échangent par le biais de messages codés (Benoît Notre-Dame et sa femme Mariette, Ange Bassignano et Tina Lombardi), que Mathilde et le spectateur, non initiés à ces systèmes de cryptage, ne peuvent comprendre instantanément. Plusieurs allusions dans le roman sont faites à cette pratique reconnue comme un moyen efficace de déjouer la censure militaire et de permettre la communication entre le front et les familles.

ils avaient un code secret dans ses lettres à lui pour qu'elle sache toujours où le retrouver (p. 111)¹

j'avais un code avec mon Nino, pour savoir toujours où il était (p. 309)²

les époux, les fiancés, les amants avaient tous leur propre système pour tromper la censure. Par exemple, certains mots avaient une seconde signification, et forcément,

¹ Paolo Conte, amie de Tina Lombardi, témoigne de la ruse du couple pour se retrouver en dépit du mouvement des troupes.

² Condamnée à mort, Tina Lombardi confie la clé de son code secret à Mathilde.

seul le couple qui la leur avait attribuée pouvait comprendre, même un spécialiste du contre-espionnage s'y serait cassé la tête. Il y avait d'autres méthodes, il en connaît trois qui étaient fréquentes et plus simples à déchiffrer. Le saut de puce consistait, en lisant la lettre, à sauter des mots par groupes de deux, de trois, de quatre, ou plus. La Carte du Tendre, c'était de ne lire que les lignes convenues d'avance (...) Il y avait aussi l'Ascenseur, qui était d'aligner les mots sur la page de telle sorte qu'on puisse lire, soit de haut en bas, soit de bas en haut, à la verticale d'un terme-repère, décidé une fois pour toutes, une phrase secrète. (p. 274)¹

Sens inversé, mot devenu symbole-repère, linéarité du texte rompue, le code secret transgresse les règles habituelles de lecture, la mise en page du texte est de première importance. Dans l'adaptation cinématographique, l'opération de décodage profite de la mise en images (ou en sons) et le texte porté à l'écran devient un message à décoder pour le spectateur lui aussi. Les trois lettres « MMM » apparaissant à plusieurs reprises (gravées par Manech sur une cloche et sur un tronc d'arbre sur le front, gravées par Mathilde sur un tableau pendant qu'elle téléphone et divulguées par la sœur du soldat allemand lorsqu'elle efface les inscriptions d'un tableau noir pour ne laisser que les trois consonnes) sont un code entre Mathilde et Manech pour symboliser leur amour réciproque, « Mathilde aime Manech, Manech aime Mathilde », comme le crie le jeune homme. Les deux « M » encadrants sont les initiales des deux prénoms, leur décryptage est visuel. Le « M » central a une valeur phonétique, il représente la forme verbale « aime », qui se prononce de la même manière, son décodage est donc auditif. Un acte de lecture habituel ne révèle pas le sens caché de cet emblème alphabétique, la clé est donnée au spectateur par l'association du message visuel et de la révélation sonore faite par Manech². La lettre de Benoît Notre-Dame à sa femme est lue une première fois par Mathilde, dans sa chambre, mais cette lettre n'est pas l'originale, elle a été recopiée par le soldat Esperanza qui lui a confié les souvenirs des condamnés. Cette première lecture et cette première mise en page ne se prêtent donc pas au décodage, même si le contenu du message semble équivoque, car incongru et artificiel (il y est question de vente d'engrais alors que l'homme est condamné à mort). Dans le roman, l'héroïne découpe tous les mots de la lettre et les dispose de façon à former une phrase verticale à partir du mot-repère qu'elle pressent être « Bernay » puisqu'aucun témoin n'identifie celui qui est nommé ainsi.

¹ Mathilde soumet la lettre de Benoît Notre-Dame à Célestin Poux qui explique certaines techniques de codage usuellement employées.

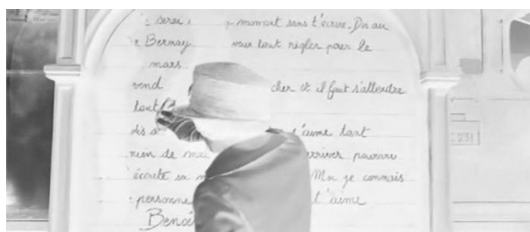
² Elizabeth Ezra fait une interprétation semblable de cet exemple de code. *op. cit.* p. 115.

Dans le film, c'est après l'avoir recopié sur un tableau noir que le texte peut être lu à la verticale et laisser apparaître le message caché tel que nous le transcrivons ici :

Je t'écris cette lettre pour t'avertir
que je **serai** sans t'écrire un moment. Dis au
père **Bernay** que je veux tout régler pour le
début **mars**, sinon tant pis pour lui. Il
nous **vend** son engrais trop cher. Je pense
malgré **tout** qu'il fera l'affaire.

Dis à mon Titou que je l'embrasse fort
et que **rien** de mal ne peut lui arriver pourvu
qu'il **écoute** sa maman chérie. Moi je connais
encore **personne** d'aussi bon. Je t'aime,

Benoît



III. 39

Un long dimanche de fiançailles (1.39.37)

La révélation du code de Benoît Notre-Dame

Inscrit sur un tableau noir, le texte secret devient lisible pour le spectateur en même temps que Mathilde efface les mots inutiles ; la révélation est faite par un procédé ostensible [III. 39]. De même que toutes les lettres retranscrites dans le roman ne le sont que partiellement et accessoirement dans le film, la mise en images autorise des variations dans la monstration de l'écrit. De plus, ayant déjà eu recours à la technique du « découpage » dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, le réalisateur n'a sans doute pas voulu se répéter. Malgré sa rigidité apparente, alléguée par une écriture cursive serrée et austère et l'aspect monolithique de l'ensemble, le texte de la lettre sur le tableau noir est une matière malléable, effaçable, en grand format. Le plan fixe par lequel il est saisi renforce la portée presque pédagogique de la démonstration.

Un autre épisode relate la découverte d'un message caché, échangé entre Ange Bassignano et Tina Lombardi, mais cette fois-ci, l'indice et la révélation sont auditifs. À la veille de son exécution pour le meurtre de plusieurs hauts gradés militaires, Tina Lombardi reçoit en prison la visite de Mathilde et se confie à elle. Mathilde lui remet un objet laissé à

son intention par Ange, transmis par le biais de Daniel Esperanza. C'est une montre musicale, dont la mélodie a déjà retenti deux fois dans le film : la première fois, elle sert de compte à rebours pour la mutilation réciproque d'Ange et d'un autre soldat et la seconde fois, elle est déclenchée par Mathilde qui a collecté les souvenirs posthumes des condamnés. Mais, à part dans la première occurrence, l'air musical est interrompu brutalement, par une fausse note, un dysfonctionnement, que seule Tina identifie. En ôtant le cadran de la montre, elle découvre un petit bout de papier plié et lit le message inscrit :

La vengeance est inutile. Essaie d'être heureuse et ne gâche pas ta vie pour moi. Ton Ange de l'enfer.

Si Mathilde entend la fausse note et remarque que « dans cette histoire aussi, il y a une fausse note », elle n'est pas initiée au code entre les deux amants et ne peut donc l'interpréter comme un indice.

Cette méprise de la part de l'héroïne n'a pas incidence sur la conduite de ses recherches, la précédente concernant la lettre de Benoît Notre-Dame a une plus grande importance dramatique puisqu'elle est un obstacle à la conduite de la quête ; ces deux épisodes mettent surtout en avant une des thématiques récurrentes de l'œuvre, celle de l'efficacité de la communication, au-delà des obstacles géographiques ou historiques. La coexistence du temps de la réception et du temps de l'émission occasionnée par l'acte de lecture ou de déchiffrement rapproche le temps des vivants et celui des morts et offre l'illusion d'une simultanéité. Ce type de communication codée a l'avantage de faire entrer en jeu le spectateur ; que ses capacités de décryptage soient avérées ou non, il est lui aussi destinataire d'un message presque illisible, qui est autant à lire, qu'à regarder ou à écouter.

2.2. Lettre et lisibilité

Le critère de lisibilité ne concerne pas seulement les messages codés ; les lettres manuscrites ou imprimées, dès lors qu'elles sont représentées à l'écran, posent le problème de leur clarté visuelle et de leur validité en tant que texte. Pour être considéré comme recevable, un énoncé doit pouvoir répondre de différents critères¹. La grammaticalité porte sur la conformité de l'énoncé avec les règles morphosyntaxiques, elle est appréciée grâce à la compétence linguistique, à la « grammaire intériorisée » qui réunit une communauté de

¹ Cf. Henri Le Priault, *Grammaticalité : traditions et modernités*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2006 ; Noam Chomsky, *Structures syntaxiques*, Paris : Seuil, 1979.

locuteurs partageant la même langue. L'interprétabilité repose sur la validité sémantique de l'énoncé, jugée par la compétence logique de l'interlocuteur. À côté de ces deux critères qui relèvent de savoirs théoriques, l'acceptabilité nécessite une performance (c'est-à-dire l'application pratique d'une connaissance), celle de l'appréciation de l'énoncé selon son contexte d'apparition et ses modalités de diffusion. Ainsi, un énoncé agrammatical ou ininterprétable peut être jugé acceptable dans des circonstances d'expression particulières, comme la poésie par exemple. Ces concepts linguistiques sont à appliquer au texte lorsque celui-ci est déjà lisible, lorsqu'il est déjà identifié comme un message, mais qu'en est-il s'il n'est montré que sous la forme du fragment et que l'image nie son intégrité ?

2.2.1. Lettre et fragment, objet textuel

Comme nous l'avons remarqué et comme l'illustre le film *Un long dimanche de fiançailles*, la représentation des textes épistolaires ne se fait le plus souvent que par extraits montrés en très gros plan. En déléguant la charge d'assumer le discours à une voix, le film ne donne du texte qu'une vision parcellaire et accessoire, saisie de plus par des plans très courts. Si les exemples collectés sont figés à l'état d'images dans notre travail et par là « lisibles », leur insertion dans la trame mouvante du film rend leur lecture difficile [Ill. 33d, 33e, 33g et 33i].



Ill. 33d
Un long dimanche de fiançailles (0.47.18)
Lettre de Leprince



Ill. 33e
Un long dimanche de fiançailles (0.47.40)
Lettre d'Olivier Nergeton



Ill. 33f
Un long dimanche de fiançailles (0.47.46)
Lettre d'Olivier Nergeton



Ill. 33i
Un long dimanche de fiançailles (0.56.04)
Correspondance entre Mathilde et Élodie Gordes

Au mieux, le spectateur repère quelques mots ou devine un enchaînement syntaxique. Pour ces énoncés incomplets, il est difficile de parler d'agrammaticalité, d'ininterprétabilité

ou d'inacceptabilité, même si ce qui est donné à lire ne constitue pas des segments syntaxiques corrects, ne fait pas sens ou ne trouve pas de référence. Qualifier ces traces écrites de « fragments » ne permet pas non plus de les considérer comme des formes d'écritures fragmentaires, qui, elles, sont le fait d'un projet littéraire et remplissent, malgré leur brièveté, les critères de grammaticalité, d'interprétabilité ou d'accessibilité. Ce terme est choisi pour le sème (le trait de sens) d'inclusion qui l'unit à un tout, un ensemble plus grand. Défini comme le « (petit) élément d'un ensemble » ou « (petit) morceau d'une chose qui a été brisée, déchirée » (*T.L.F.*), le fragment est indice d'une totalité. Dans le cas de la correspondance épistolaire, l'extrait textuel évoque des circonstances de communication particulières, la nécessité de deux interlocuteurs absents l'un à l'autre et la nature différée du message. Le mot vaut pour le texte, la main qui écrit vaut pour le corps, le geste accompli vaut pour l'acte de communication. Mais le texte épistolaire implique des marques d'ouverture et de fermeture reconnaissables comme l'adresse au destinataire ou la signature du destinataire ; la présence de ces marques conventionnelles atteste de l'intégralité du texte et leur absence d'un manque¹. Face à une partie de lettre, le spectateur reconnaît un objet textuel mais plus encore, une situation d'énonciation particulière dans laquelle il est convié. Quand il est de plus soutenu par la lecture ininterrompue d'une voix, l'extrait s'affirme comme la partie d'un texte en train de s'écrire.

2.2.2. *Lettre et image, objet filmique*

Dans la définition citée ci-dessus, outre la relation de synecdoque qui lie le fragment à un tout, il est à remarquer que le fragment émane d'une « chose qui a été brisée, déchirée », il est un « éclat » du texte, mis en morceaux par la prise de vue, la grosseur du plan et le l'angle de cadrage. L'écrit n'est plus à lire, il est regarder comme une image parmi les autres ; il est aussi éventuellement à écouter, si une voix se charge de le lire. L'appréciation du texte ne se fait plus sur le mode d'une interprétation sémantique et cognitive relative à l'acte de lecture, mais sur un sentiment esthétique et plastique. L'œil ne parcourt plus le message linéairement, mais de toutes parts. Tronqué par le jeu du cadre, amplifié par le très gros plan, l'écrit est sublimé par le geste calligraphique. Le travail d'une main qui trace des caractères ou l'égrenage de lettres produites par un clavier révèlent des éléments visuels qui échappent à la

¹ À ce sujet, les différentes lettres reçues ne font pas l'objet d'un même traitement sur le plan sonore ; pour la plus importante (celle d'Élodie Gordes), la lecture rend compte du texte jusqu'à la signature, tandis que les lettres secondaires sont interrompues assez brutalement une fois que l'information essentielle est communiquée.

pratique quotidienne de l'écrit. Et de même, la mise en sons de la lettre laisse entendre des sons normalement inaccessibles ou anodins, comme le bruit de la plume sur le papier ou le grain de voix du lecteur. C'est par un regard de spectateur (et non plus de lecteur) que sont repérés ces détails mis au premier plan, rendus manifestes, devenus « éclatants ». Mais le très gros plan suggère aussi le hors champ (la continuité du mot, de la phrase ou de la lettre) et signale la mise à l'échelle de la caméra, c'est-à-dire que l'image en présence évoque un contexte en absence. En lien avec un espace et un temps plus amples que ce qui est représenté, le fragment de la lettre est inclus dans la continuité du montage et dans la réalité d'un hors cadre.

2.2.3. *L'illisible montré, l'illisible révélé*

Si elle peut être considérée à la fois comme un objet textuel et comme un objet filmique, la lettre reste à interpréter. En effet, le texte marqué d'illisibilité soit par son incomplétude soit par sa figuration artistique prend plusieurs sens dans sa mise en écran et dans son insertion dans le mouvement du film. Portée à l'écran, mise en lumière, en sons et en mouvement, la trace écrite doit être perçue au regard des codes d'expression spécifiques au cinéma. En voici trois applications principales.

Quand la lettre est lue à voix haute, le rapprochement des mots vus et ceux entendus interroge sur les rapports entre image et son et plus particulièrement sur la coïncidence entre les deux chaînes de signes. Voit-on les mêmes mots que ceux que l'on entend ? La monstration fait-elle office d'une illustration ou d'un soulignement ? La conformité des deux messages est à évaluer. Dans les exemples relevés, la reconnaissance du nom de Célestin Poux dans la lettre tapée à la machine nous semble avoir valeur de soulignement du message oral, le soldat mentionné étant le sujet principal de la lettre [Ill. 33g]. À l'inverse, les mots visibles de la lettre d'Élodie Gordes (« j'étais fille » « Quand on ») ne sont qu'accessoires, agrammaticaux et en rupture thématique, ils manifestent seulement la continuité de l'acte d'écriture [Ill. 33i].

En deuxième lieu, le très gros plan occasionne un rapport particulier du mot à la page et du mot à l'écran. Mise à très grande échelle, la page se confond avec l'écran ; le cadre de l'écran isole certains mots, lesquels peuvent être disposés autrement que de manière linéaire, ce qui relèverait de la fonction poétique du langage dans la terminologie de Roman Jakobson¹. Sans aller jusqu'à les analyser comme des calligrammes, ces textes nécessitent des sens de

¹ Roman Jakobson, *op. cit.* p. 57.

lecture différents, aléatoires ou des angles de vue inversés qui révèlent de l'écrit un caractère formel plus qu'un contenu informatif. C'est bien le cadre et la caméra, par la coupe qu'ils opèrent et par le point de vue qu'ils proposent, qui donnent au texte une forme nouvelle, une lecture inédite.

La dernière caractéristique cinématographique qui confère du sens au texte montré à l'écran est relative au rythme. La lecture et l'écriture engendrent un mouvement qui se développe dans le temps et dans l'espace, elles sont aussi affaire de vitesse, vitesse propre à chaque utilisateur (émetteur ou récepteur du message) selon ses compétences et sa disponibilité cognitive. Mais à l'encontre de cette liberté individuelle, le mouvement de la caméra parcourant un texte et la durée du plan dans lequel il apparaît génèrent un rythme. Le spectateur est alors contraint d'apprécier le message en un temps imparti, dans un ordre donné. Parce qu'il est imposé et organisé, ce rythme de lecture de l'écrit porté à l'écran est un rythme véritable, structurel, quand la circulation de l'œil sur la page écrite du livre n'obéit pas à des contraintes extérieures ou que le rythme des pages que l'on tourne n'a de cadence que relative et instable. L'illisible fait sens parce qu'il est subordonné à la construction filmique et à ses codes spécifiques.

La lisibilité du texte épistolaire mis à l'écran questionne les opérations intellectuelles et les activités multiples de l'œil du spectateur, qui peut lire et regarder, lire sans regarder, regarder sans lire. Si ce qui est lisible est ce qui n'arrête pas la course de l'œil pour le décodage du message, alors le texte passé à l'écran et au rythme cinématographique accommode cet impératif de relâchement aux exigences de cadre et de montage. Montrer l'acte d'écriture nécessite de pouvoir lire un texte en puissance, d'adapter le rythme de lecture à celui plus lent de l'écriture et qui plus est, à celui d'autrui. L'écriture en tant que geste suppose une continuité : sur la page, les caractères s'enchaînent, ils « courent » comme le permet le mouvement de l'écriture « cursive ». Mais quand elle est mise en images dans le film, cette écriture spontanée est élevée au rang d'objet de contemplation. Habituellement, la lecture résulte d'un processus photographique, c'est-à-dire que l'œil saisit des groupes de lettres les uns après les autres. Le texte n'est pas balayé continuellement, mais décomposé par une succession d'instantanés ; dans le film, ce défilement est contraint par le point de vue de la caméra. Dans les deux cas, que le texte apparaisse dans son état définitif ou dans sa genèse graphique, le lisible comme l'illisible sont toujours sous le joug du visible.

Si la lettre est un collage, si l'écrit un code et si l'illisible est donné à regarder, le texte épistolaire compte moins pour son contenu que pour sa présence même à l'écran, qui suffit à mettre en place une situation de communication. L'utilisation de codes spécifiquement cinématographiques (le montage, le mouvement de la caméra ou le rapport entre son et image) déplace la frontière entre lisible et illisible dans le domaine du regardable et fait de l'écrit une matière à filmer. La transitivité de la communication prévaut sur la menace d'illisibilité, le signifiant sur la signification. Le film transcende la lettre en acte.

III. LA LETTRE DANS LA NARRATION : MÉCANISMES ÉNONCIATIFS ET ADAPTATION

Les indices de l'énonciation, naturellement présents dans la parole, donnent de multiples informations sur le locuteur, sur sa position physique et morale et sur son rapport à ce qu'il dit. Bien qu'il soit différé dans le temps et délocalisé de son lieu d'émission, le message épistolaire emploie les mêmes marques que celles du discours direct, avec la volonté de feindre l'échange dialogué. La communication écrite, choisie pour combler une distance ou un indicible, n'est pas opposée à la communication orale ; dans les deux cas, il faut seulement que « quelqu'un s'adresse à quelqu'un »¹. La lecture de la lettre d'Élodie Gordes dans le film *Un long dimanche de fiançailles* est un épisode important, pour sa position centrale, son volume et son contenu. Dans le roman de Sébastien Japrisot, elle court sur quinze pages. Une étude comparée des deux systèmes d'énonciation mis en place autour de ce même texte nous semble intéressante². Les traces de l'énonciation discursive dans le film sont-elles « les mêmes » que celles de la lettre au sein du roman ? Comment sont-elles transposées dans la matière audio-visuelle du film, qui permet, nous l'avons vu, de circuler librement et simultanément entre l'espace de production et l'espace de réception de la lettre ? Quels sont les moyens d'introduction de cette nouvelle scène d'énonciation, de ce discours en deçà de la narration ? Les déictiques fonctionnent-ils de la même manière dans les deux cas, trouvent-ils

¹ Émile Benveniste, *op. cit.* p. 241.

² Précisons que, pour des raisons d'économie narrative, le film propose au spectateur une version condensée de cette missive, qui, dans le roman, narre en détails la vie d'Élodie Gordes et de son mari.

le même socle référentiel ? Voilà quelques-unes des questions auxquelles nous veillerons à répondre en analysant ces deux textes épistolaires, reproduits en intégralité en annexe¹.

Parce qu'elle rompt nécessairement la situation d'énonciation en place, la lettre établit de nouvelles dispositions de communication. Dans le film, en marge du récit dont il est l'objet, un des personnages devient le sujet d'un nouvel acte d'énonciation, émetteur ou récepteur de la lettre. Le passage du plan de l'énonciation historique à celui du discours est plus ou moins brutal, de la coupure nette par un changement de plan à la transition fondue dans le dialogue. En suivant la tradition du roman épistolaire, le texte de Sébastien Japrisot est construit par une succession de lettres reproduites dans leur intégralité mais agrémentées de passages narratifs qui les introduisent ou les commentent. Le roman oscille donc entre une énonciation historique et une double énonciation discursive, pour laquelle la position de destinataire est occupée simultanément par Mathilde et le lecteur. Plusieurs lettres peuvent être retranscrites les unes à la suite des autres, les éléments inhérents à ce type de communication indiquent alors les changements énonciatifs : la date, la mention du destinataire, les formules d'adresse ou la signature encadrent et isolent chaque lettre du reste du récit. Le lecteur, comme la lectrice de la fiction, est face à un « objet-lettre » et la mise en page renforce l'impression d'accumulation des récits et des témoignages. Différentes références de dates jalonnent l'œuvre, à la manière du journal intime. Parfois, le livre ressemble à un journal de bord de l'enquête, tel que le tient Mathilde, en conservant les lettres et en recopiant tous les témoignages oraux qui lui sont fait, en écrivant des hypothèses, des doutes ou des questions restées en suspens². S'il n'y a que très peu de lettres de sa main, elle est une correspondante symbolique, en couchant sur papier les confidences qu'elle reçoit. Les lettres se succèdent comme des chapitres et l'efficacité et la vraisemblance d'un tel agencement ne sont possibles que par une variété de tons et de marques de la parole individuelle, qui miment une véritable polyphonie.

Dans le film, cette polyphonie est rendue concrète à l'oreille par le changement de grain de voix et à l'œil par la différence de la trace écrite (et éventuellement de son support). Quand Mathilde reçoit les premières réponses à son annonce, on perçoit des voix d'hommes et des actes d'écritures différents (machine à écrire, plume). Il suffit au film de faire surgir un nouveau timbre de voix pour marquer le changement énonciatif, d'autant plus que l'attitude

¹ Cf. « Annexe n°7, La lettre d'Élodie Gordes, *Un long dimanche de fiançailles*, film et roman ». p. 409-420.

² Voici un exemple : « Plus bas sur la feuille, Mathilde écrit, le lendemain matin, à peine sa toilette faite, à peine son café bu : *Qu'est-ce qui pouvait différencier l'Eskimo des quatre autres, à Bingo Crépuscule ?* » (p. 175-176).

de lecture (qui devient une sorte de mécanisme récurrent au fil du film) ouvre à chaque fois le champ des possibles pour la construction d'une nouvelle scène d'énonciation.

Comme nous l'avons remarqué, le film accorde une attention particulière à la mise en place de l'énonciation de la lettre, grâce au personnage du facteur. Le processus de réception de la lettre est représenté avec intérêt, quand le roman, lui, juxtapose les discours, sans les subordonner nécessairement au récit général. Mais dans les deux cas, le texte de la lettre contient les expressions linguistiques propres à ce mode de communication, tout en maintenant l'exigence de cohésion du texte narratif littéraire.

1. Les marques de la communication épistolaire

1.1. Plan d'énonciation du discours

1.1.1. Le jeu des personnes

Dans le roman, la lettre d'Élodie Gordes signale en en-tête l'émettrice, son adresse et la date du jour de rédaction. L'adresse à sa destinataire se fait par la désignation « Mademoiselle » et les indices de la deuxième personne. Le présent ou l'emploi de déictiques (« voici », « maintenant »...) nous entraînent sur le plan de l'énonciation du discours, même si cette lettre inclut des passages narratifs importants. En même temps qu'elle retrace sa vie, celle de son mari Benjamin Gordes et celle de Kléber Bouquet, Élodie Gordes en appelle à son interlocutrice, en tant que témoin et confidente. Les premiers paragraphes de la lettre font office d'avertissement sur l'importance des révélations à suivre, les marques de la deuxième personne y sont nombreuses :

vous écrire ; vous sera utile ; votre fiancé ; vous dites ; je vous ai sentie ; vous faire souffrir ; je vous supplie ; en vous disant (p. 190) ; vous me compreniez ; je vous dise ; je vous supplie de garder pour vous (p. 191)

Par ces nombreuses mentions de sa correspondante, l'émettrice construit le lien qui les unit en même temps qu'elle diffère les confidences attendues.

La fin de la lettre ne manifeste pas la même insistance, les adresses à la deuxième personne y sont réduites à l'essentiel :

le monsieur qui était avec vous ; je crois vous avoir tout dit (p. 204) ; Adieu, mademoiselle (p. 205)

Au fil de la lettre, dont la rédaction est étalée sur plusieurs jours et apaise la gêne et la douleur d'Élodie, la distance avec la destinatrice est peu à peu comblée ; les « vous » successifs du début sont moins nécessaires dès lors qu'elles partagent le même secret et que le jugement de la destinatrice est moins pesant (« ayant écrit cette lettre par à-coups, je ne suis plus la même que mercredi dernier, quand j'avais si peur de vous raconter ces choses. Maintenant, je me dis que si elles peuvent vous servir, je serai quitte du souci. » p. 200).

La cohésion entre les passages narratifs et les passages discursifs est assurée par le fonctionnement anaphorique de certains éléments du texte ; relevons quelques exemples.

Tous ceux qui l'ont connu vous diront que mon mari était un homme sensible et très bon (p. 193)

Le pronom personnel objet de la troisième personne a une valeur anaphorique (« Benjamin Gordes » cité dans la phrase précédente), mais aussi une valeur cataphorique, annonçant « mon mari » dans la suite de l'expression.

Ce qu'ont été pour moi les années terribles, je ne m'y attarderais pas, vous avez certainement vécu les mêmes tourments. (p. 196)

Le démonstratif résume anaphoriquement le propos précédent (concernant la mobilisation de Benjamin dès août 1914) en même temps qu'il est explicité par l'expression « les années terribles » ; un pont est jeté entre les angoisses vécues par l'épouse parisienne et la jeune fiancée.

Lorsqu'Élodie cite les paroles de son mari lui soumettant l'idée d'un sixième enfant comme expédient à sa mobilisation, alors qu'il se sait stérile, le discours direct est utilisé :

« Ou je déserte, et ils me prendront, ou il me faut un sixième enfant. Quand tu as six enfants, on te renvoie dans tes foyers. » Après un long silence, d'une voix altérée, il m'a dit : « Comprends-tu ? »
Comprenez-vous ? (p. 197)

La question du mari est relancée dans une nouvelle situation d'énonciation, entre Élodie et sa confidente ; Mathilde est placée non seulement en lectrice de cette scène entre les deux époux, mais elle est directement interpellée, impliquée dans ce secret. On passe d'un discours direct à un autre, d'une scène d'énonciation à une autre, avec un changement d'interlocuteurs.

Le texte de la lettre dans le film utilise de manière assez semblable des marques de personne, à savoir l'adresse directe à l'interlocutrice, à la deuxième personne :

mademoiselle ; je vous supplie ; pour vous ; je vous l'ai dit ; vous savez ; confier à vous ; mademoiselle

En introduction et en conclusion de la lettre, ces marques occupent des places stratégiques de l'acte de communication, mais ne jalonnent plus le récit de la narratrice comme dans la lettre du roman, à une occurrence près :

Je vous l'ai dit, des enfants, il pouvait pas en avoir.

La lettre est perçue du point de vue de sa réception, tant du point de vue visuel (plans de Mathilde lectrice) que du point de vue auditif (les mots d'Élodie résonnent en voix *off*, en dehors de la situation spatio-temporelle de leur émission), l'affirmation de l'Autre n'est pas aussi pressante que dans le roman.

1.1.2. *Les mentions métatextuelles*

La rédaction de cette lettre est une épreuve pour la veuve, même si elle considère l'exercice écrit moins pénible que l'affrontement de vive voix. Ses difficultés sont confiées avec sincérité. Repérons à cet égard les nombreux verbes liés à l'acte de parole ou à celui d'écriture, deux actes ici considérés comme équivalents :

vous écrire ; je commence cette lettre ; raconter ; confidences (p. 190) ; je vous dise (p. 191) ; je puis vous le dire (p. 193) ; je vous écris ; j'ai commencé cette lettre (p. 195) ; je veux dire (p. 196) ; ayant écrit cette lettre par à-coups ; vous raconter (p. 200) ; je viens de vous dire (p. 203) ; je peux bien vous le dire à vous ; cette lettre ; je crois vous avoir tout dit (p. 204)

L'acte même du discours est désigné avec insistance. Le présent ou le passé composé des verbes actualisent ces actions, contemporaines du moment de l'énonciation. Le film adapte la récurrence de ces mentions par la représentation de l'acte d'écriture.

Les épisodes relatés dans le récit trouvent également une forme d'actualisation dans certaines expressions de l'énonciatrice, qui ont valeur de commentaires, ou qui désignent sa position par rapport à ce qu'elle raconte. Empreintes de subjectivité, elles mettent en avant les émotions ressenties, jusqu'à parfois dégager l'impression que celle qui raconte se pose en spectatrice de son propre récit. Les modalisateurs, « qui signalent le degré d'adhésion du sujet

d'énonciation aux contenus énoncés »¹, engagent la sincérité de la locutrice sur ce qu'elle confie : « sans doute », « je l'avoue », « je m'en souviens », « je ne sais pas », « certainement », « c'est vrai », « je crois ». Dans le contexte plus général de la narration, ces marques résonnent fortement, comme tenu du fait que lors de leur première entrevue, Élodie est restée muette ou a menti aux questions posées par Mathilde sur les liens entre le couple Gordes et Bastoche.

Conventionnellement peu destiné à mentir, le film use des images et du son pour conférer au récit l'authenticité qui lui est due. L'occupation de la bande son par la voix de la veuve et sa présence à l'image certifient au spectateur la sincérité des paroles. Le soulignement de cette séquence parlée par une musique lente à forte connotation émotive renforce ce sentiment. Dès lors, dans le film, le texte de la lettre est vidé de toute notation modalisante, comme si la matérialité de la voix, la monstration des images ou encore l'utilisation d'une musique de fosse (éléments par nature absents du roman) suffisent à assurer cette volonté de l'énonciatrice à se positionner par rapport à son énoncé.

1.1.3. *Les marques d'oralité*

La simultanéité entre l'acte de production et l'acte de réception dans la communication orale occasionne des changements structurels de la langue, en particulier dans la syntaxe, dans l'impératif de répondre à la spontanéité de l'échange, marqué par la rapidité et l'expressivité².

a) *La cohésion*

Sans recul possible, la production orale offre une grande flexibilité aux procédés d'enchaînement et de reprise ; la structure syntaxique de l'énoncé ainsi que la progression de l'ensemble font une large place aux mises en relief, aux corrections ou aux répétitions.

L'emploi du tour clivé en est un exemple. Le rhème de la phrase, l'élément informatif nouveau par opposition au thème déjà connu, acquis, par le contexte textuel ou énonciatif, est souligné par cette tournure. La locutrice y a précisément recours, dans la lettre du film, pour insérer dans son récit l'épisode plus particulier de l'adultère consenti :

¹ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.* p. 118.

² La linguistique décrit avec précision ces particularités de la langue « parlée », longtemps prescrite au profit de la langue écrite (correcte). Voici deux références théoriques qui ont été utiles à notre analyse : Claire Blanche-Benveniste, *Approches de la langue parlée*, Paris : Ophrys, 1997 et Françoise Gadet, *Le Français ordinaire*, Paris : Armand Colin, 1989.

C'est la deuxième nuit qu'il a lâché le morceau.

Le tour clivé met en avant l'élément rhématique, la date précise de l'aveu, mais ce qui importe dans cet énoncé, c'est plutôt ce qui est donné en thème, « le morceau ». L'aspect chronologique a été accentué dans les énoncés précédents, avec l'utilisation massive d'indicateurs temporels (« puis », « au début », « quand », « septembre 1915 », « juste après », « tout de suite », « jamais plus comme avant », « depuis longtemps »), de manière à centrer l'attention du lecteur sur les détails de l'histoire de couple, de retarder l'indicible et de signaler la lente montée vers un point de non retour.

De manière semblable, nous relevons cet exemple de la lettre du roman :

C'est ce soir-là que je l'ai vu pleurer pour la première fois. (p. 197)

Là encore, l'attention portée à une référence temporelle diffère un instant la confidence importante.

Au fil de sa construction, l'énoncé oral s'autorise corrections ou reprises. L'énonciateur ajoute, au fil de son discours, les nuances ou les corrections voulues (que nous soulignons par l'emploi de caractères gras) :

Il était hardi, beau parleur (...) **mais doux aussi** (p. 192)

il aurait dû être versé dans la territoriale, rester à l'arrière pour réparer les voies de chemin de fer ou les routes, **mais non**, il a insisté pour aller avec les autres de son régiment. (p. 195)

Je vous ai déjà dit qu'il ne me parlait pas de la guerre, **et c'est vrai**, mais plus la guerre durait... (p. 196)

avec quelque chose de mort, **oui de mort déjà**, dans le regard (p. 197)

Benjamin, en contradiction de tout, était d'une jalousie entêtée, **ou il l'est devenu**. (p. 204)

La spontanéité de l'écriture, mimétique de la conversation, autorise ces appréciations rétrospectives, ces insertions et ces commentaires qui appartiennent aux procédés de modalisation de l'expression.

D'autres formules lexicales signalent des opérations répétitives de modalisation, avec principalement l'expression de la certitude :

je crois (p. 193) ; je le savais déjà (p. 194) ; probablement ; peut-être aussi (p. 195) ; sans doute ; je ne sais pas (p. 199) ; Pour être franche (p. 200) ; n'en parlons pas ; certainement ; c'est vrai que ce sourire lui changeait le visage (p. 201)

Cet effort de modalisation est absent du texte de la lettre dans le film ; encore une fois, la présence de la voix matérielle (avec son timbre et ses intonations) comble ce vide apparent de subjectivité.

La cohésion particulière de l'expression orale se manifeste aussi par des enchaînements rapides ou répétitifs, dont l'anadiplose¹ est un exemple :

Ma journée n'était faite que d'attente. Attente d'une lettre, attente d'un communiqué, attente du lendemain où j'attendrai encore. (p. 196)

« Kléber s'est renseigné, on aura bientôt une permission. »
La permission. Ce mot revenait souvent. (p. 196)

Après un long silence, d'une voix altérée, il m'a dit : « Comprends-tu ? »
Comprenez-vous ? (p. 197)

Les deux dernières occurrences sont particulièrement intéressantes : en plus de lier les deux énoncés, elles marquent une certaine perméabilité des strates de l'énonciation. La répétition devient le lieu d'un glissement entre plusieurs situations de communication, entre le discours direct de Benjamin (cité par sa femme) et la situation présente d'énonciation qui unit Élodie Gordes à la destinataire de sa lettre. Dans l'adaptation cinématographique, ces changements trouvent un expédient dans l'enchaînement des images montrant l'acte épistolaire et celles représentant le passé raconté.

b) Les structures syntaxiques

Dans les deux textes, nous repérons des exemples de topicalisation, c'est-à-dire de mise en relief du thème de la phrase, par une opération de reprise. En voici un exemple, extrait du film :

Je vous l'ai dit, des enfants, il pouvait pas en avoir.

¹ L'anadiplose est une figure de répétition qui consiste à « utiliser les mêmes mots ou groupes de mots à la fin et au début de deux phrases ou de deux membres de phrase, même si cette reprise n'est ni absolument contiguë ni rigoureusement parfaite. », Georges Moliné, *op. cit.* p. 48.

Par rapport à ce qui serait son équivalent écrit (« Je vous ai dit qu'il ne pouvait pas avoir d'enfants »), cette phrase présente plusieurs traits d'oralité : l'absence de « que », lien syntaxique entre la proposition principale et la complétive introduite par un verbe de parole, la présence d'un pronom à valeur cataphorique, annonçant la complétive, la construction incomplète de la négation et la thématization de « des enfants ». Placé en exergue entre virgules, ce groupe nominal est repris ensuite par le pronom « en », redondance syntaxique propre à l'oral, incorrecte à l'écrit.

Les présentatifs sont un autre exemple d'une construction syntaxique d'accroche immédiate. Non réservés à la langue parlée, ils conviennent cependant à en suggérer l'immédiateté :

ce n'est plus la peur qui a rongé mon mari, c'est la jalousie

c'est devenu une torture sans relâche pour lui et pour moi

Seulement voilà, il est revenu à la charge

Voilà comment un jour, ...

Voilà, Bastoche est mort...

La forme présentative « voilà » a dans ces exemples deux valeurs distinctes : amorce de l'information dans les deux premières occurrences et tournure conclusive dans la dernière. Dans ce seul mot placé en exergue se trouve résumé l'ensemble des paroles précédentes, en même temps qu'est ouvert le constat tragique final. Plus énonciatif que sémantique, ce terme maintient le contact avec l'interlocuteur. Dans la lettre du roman, nous repérons d'autres exemples de particules énonciatives, comme « maintenant », « sans doute », « en fait », « et alors », « en vérité » qui insistent sur la position spatiale, temporelle ou modale de l'énonciateur et affirment ainsi le lien conversationnel qui le lie à son destinataire.

Ces marques appartiennent au plan d'énonciation du discours, ils parsèment d'ordinaire une production orale mais sont à bannir de l'exercice de l'écrit, sauf quand il s'agit, comme ici, d'une communication épistolaire (qui s'efforce de préserver la contiguïté des communicants, pour aussi conventionnelle qu'elle soit).

A plusieurs reprises, les présentatifs introduisent les repères chronologiques, avec parfois des opérations de reprise :

C'était au printemps 1907. (p. 191)

Il y avait un an, presque jour pour jour, qu'il n'était pas revenu. (p. 196)

le 15 avril, c'était un samedi (p. 197)

Le 4, c'était un lundi (p. 200)

Cette insistance dans la précision temporelle semble même devenir un mécanisme de langage pour la correspondante, qui en vient à signifier la situation spatiale de la même manière :

un après-midi, c'était dehors (p. 198)

Outre une volonté d'exactitude, les présentatifs positionnent le message (et par là même sa lecture) dans une proximité propice à l'évocation imagée et à une connivence immédiate avec l'interlocutrice.

Dans la production orale, la chute de l'adverbe de négation « ne » est une variante avérée du tour négatif, que l'on retrouve dans le texte de la lettre du film :

il pouvait pas en avoir du tout

des enfants, il pouvait pas en avoir

j'osais pas imaginer

Dans la lettre du roman, un examen des marques de négation met en évidence le strict respect de la construction syntaxique, y compris dans les citations de discours direct, pour lesquelles on aurait pu accepter un relâchement, par similitude avec l'oral. De ce constat nous déduisons l'hypothèse suivante : la fixité du support écrit dans le roman contraint l'expression de la négation dans le respect des règles classiques, tandis que le détour d'interprétation du film (et de la parole réelle) concède des écarts. Il y a aurait là un indice de la supériorité des moyens auditifs de signification ; ailleurs, nous avons montré la difficulté de l'écrit pour exister à l'écran, ici, nous en constatons une application : dit, le texte emprunte naturellement les formes de la communication orale, en dépit de son statut diégétique d'« écrit ».

c) *La voix d'une actrice*

Au-delà des mots prononcés, la matérialité de la voix, et du son en général, compte tout autant. Nous constatons tout d'abord que lors de cette lecture, aucun bruit ne vient trahir la situation d'énonciation, aucun son environnant l'émettrice n'est perceptible. Michel Chion analyse ce procédé comme une « dématérialisation » : la voix *off* est comme dépossédée de tout caractère concret, elle est déterritorialisée pour exister dans une sphère d'émission idéale, les indices sonores matérialisants (I.S.M.) sont gommés au profit d'une clarté et d'une neutralité presque impersonnelle¹. En l'absence de tout ancrage dans une situation physique réelle, la voix *off* est hors du temps et hors de l'espace. Le narrateur, privé de réalité physique outre celle de sa voix, occupe une position surplombante et presque divine, qui convie à ne s'intéresser qu'au contenu prononcé.

Dans l'extrait d'*Un long dimanche de fiançailles*, la lecture de la lettre est confiée au personnage d'Élodie Gordes, interprété par Jodie Foster, actrice d'origine américaine. Parlant couramment le français, elle a joué en français et n'a pas eu recours à un doublage sonore. Au final, un très léger accent perçu caractérise un personnage diégétique lui aussi étranger, d'origine polonaise. Cette voix d'actrice marquée et reconnaissable est en soi un indice de subjectivité. Du point de vue du travail de l'acteur, ce texte est joué comme une séquence directe ; les intonations et le ton de la voix appuient le sens des paroles. La diction est régulière et sans grand relief, ce qui infirme la tentation d'interprétation dialoguée. La lettre, dans ce qu'elle suppose de différé ne peut contenir les mêmes implications émotionnelles qu'un dialogue en présence. Malgré les insertions de passages narratifs et les changements énonciatifs, le rythme uniforme de la parole assure la continuité de l'ensemble. Cette lecture, en dépit de la portée dramatique de son contenu, témoigne d'une intense sobriété.

Loin d'un récit totalement abstrait, ce texte est au contraire chargé de tourments et de non-dits ; cette intrigue, *a priori* secondaire, trouve, par sa mise en situation discursive, une actualisation de premier ordre.

¹ Michel Chion, *op. cit.* p. 424.

1.2. Le plan d'énonciation du récit

A côté de ces caractéristiques qui évoquent la communication parlée, les deux lettres ont aussi une vocation narrative, et résultent dans ce but d'un travail de composition écrite. Intéressons-nous aux composantes littéraires des deux textes. Si l'examen des indices énonciatifs a révélé la nature discursive de la lettre et sa dimension pragmatique, les deux textes attestent dans le même temps d'une ambition narrative, la locutrice se double d'une narratrice, qui prend en charge, hors de la situation de discours, des passages à portée historique.

1.2.1. *L'organisation logique et temporelle*

Les marqueurs logiques sont plutôt la caution d'une parole construite et ordonnée ; en nombre assez important dans les deux documents épistolaires, ils sont la preuve d'un travail d'écriture et d'une pensée structurante. La portée informative de la lettre est manifeste, et ce, dans ses deux réalisations ; pour répondre aux questions de Mathilde, la narratrice procède à des confidences biographiques complètes. Les indices temporels jalonnent son récit, les nombreuses dates établissent une chronologie très précise :

au printemps 1907 ; quelques mois plus tard ; En octobre 1908 ; janvier ou février 1909 ; mois d'avril ; un samedi ; le mercredi suivant ; dans la nuit (p. 191) ; pendant plusieurs mois ; au printemps 1909 ; un dimanche (p. 192) ; le 10 septembre 1910 (p. 193) les quatre années qui ont suivi (p. 194) etc.

De même, des conjonctions ou adverbes de temps ordonnent les épisodes les uns par rapport aux autres, toujours dans une perspective linéaire.

Devant la difficulté des aveux, l'Histoire est un socle d'informations solide, la narratrice évoque les détails du passé avant d'introduire l'épisode important, en même temps qu'elle s'attache à dresser un portrait psychologique assez détaillé des protagonistes. Plusieurs structures logiques indiquent la construction de l'expression, avec ces mouvements de comparaison (« comme moi », « moi-même », « comme avant »), d'opposition (« alors que », « mais ») ou de causalité (« puisque »). Le regard rétrospectif posé sur l'histoire du couple jouit d'un recul temporel, mais aussi affectif, ce qui permet une analyse et une reconstruction narrative des faits avérés.

1.2.2. *Les traces d'un « style »*

En plus de cet ancrage chronologique, on repère des tournures d'expression caractéristiques d'un travail stylistique propre au message écrit et non à la spontanéité du message oral. Certaines constructions anaphoriques sont à cet égard remarquables :

On a eu quatre ans de douceur, on avait des projets, on rêvait de voir la mer au moins une fois dans notre vie.

Dans cette composition ternaire, la reprise syntaxique anaphorique appuie le mouvement de gradation vers l'élément final, qui sonne comme un idéal.

Attente d'une lettre, attente d'un communiqué, attente du lendemain où j'attendrai encore. (p. 196)

La séquence nominale est construite sur une anaphore basée sur un rythme ternaire, la dérivation entre le nom commun (« attente ») et la forme verbale (« attendrait ») accentue la circularité de l'énoncé et l'attente incessante.

Le temps aggravait l'obsession de Benjamin. C'est la durée de la guerre qu'il ne pouvait plus supporter. C'est le mois où Kléber aurait sa permission qu'il me disait dans ses lettres. C'est les jours où je serais bonne à faire un enfant qu'il voulait savoir. (p. 199)

Ce court paragraphe insiste sur la monomanie du mari, l'anaphore du tour clivé en accroît la portée.

Parallèlement à ces effets de style, la thématique de la parenthèse pour désigner le temps de l'adultère devient un motif esthétique dans les deux textes. Dans le roman, Élodie Gordes qualifie les trois jours passés avec son amant de « parenthèse dérisoire » (p. 203). Le film adapte librement l'expression. Afin de comprendre le fonctionnement de cette transposition, il nous faut préciser quelques points diégétiques. Dans le roman, Kléber Bouquet est nommé « le 2124 », « Bastoche » ou « l'Eskimo » (p. 14), ce dernier surnom lui venant d'un voyage dans le grand Nord (le film ne conserve que le sobriquet « Bastoche »). Dès lors, l'absence de cet épisode dans le film gomme la référence à cette légende inuit selon laquelle l'homme peut connaître dans le sourire de sa femme le nombre de phoques qu'il prendra à la chasse, équivalent au nombre de dents dévoilées. Afin de préserver cette allusion à une connivence amoureuse et intime, le film propose une autre interprétation : la parenthèse

est cette trace dessinée dans le creux de la joue lorsqu'Élodie sourit. Ce jeu entre les amants est redondant, du dîner au restaurant à la scène d'adieu, dans le roman pour la première version, dans le film pour sa variante :

Quand tu penses à moi, montre combien de phoques. Tu me porteras bonheur. (p. 203)

Allez, un dernier petit sourire, pour refermer la parenthèse.

Les aveux d'Élodie insistent sur la clôture de cet intermède, de cette rencontre humaine, préservée des horreurs de la guerre, dans un lieu hospitalier. La mise en parallèle d'un même motif symbolique, la parenthèse, est dans les deux messages la preuve d'un détour esthétique.

A forte portée informative, l'aveu prend dans les deux œuvres la forme conventionnelle de l'écrit épistolaire, en intégrant un destinataire absent. Si la présence d'éléments stylistiques rappelle l'origine romanesque et littéraire, la position de l'énonciatrice, elle, reste ferme, en maintenant le lien verbal avec sa correspondante. L'adaptation filmique en sons et en images est conforme aux indications énonciatives proposées dans le roman.

2. Au-delà des mots, le film

De la lettre comme objet romanesque à la lettre comme objet filmique, la transposition s'engage sur le terrain des moyens purement cinématographiques, outre les procédés linguistiques. Il nous faut désormais être attentif à la manière dont s'articulent dans le film les mots, les images mais aussi les sons à partir de ce socle narratif. Comment naissent les images à partir des évocations de l'œuvre littéraire ? Quels sont les moyens cinématographiques qui permettent de (ré)activer les éléments déictiques, de (re)construire une situation d'énonciation ? Par ailleurs, à côté de la voix matérielle et de l'interprétation du texte, le cinéma s'offre par rapport au roman un luxe supplémentaire, celui du silence. Nous nous attacherons à la qualité de ce non-dit.

2.1. La synchronisation déictique

Les images sont apposées au récit de différentes manières, elles s'articulent par rapport au texte lu sur le mode du complément, de l'inférence ou de l'anticipation. Dans sa volonté narrative, la lettre ne propose que peu d'indices énonciatifs, de « creux » sémantiques dans lesquels pourraient s'immiscer les images, comme révélations des déictiques. Quels sont alors les éléments lexicaux qui supportent l'illustration et la monstration, sans pour autant créer une redondance ?

2.1.1. *La dénomination*

Les images peuvent, comme c'est le cas dans le début du film ou même dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, combler le vide référentiel des dénominations personnelles, par une synchronisation des mots et des images, du type : « Elle, c'est Suzanne, la patronne » (*Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*), ou même, sans recours lexical déictique, « Le deuxième soldat était le 4077, d'un autre bureau de la Seine. » (*Un long dimanche de fiançailles*), comme c'est le cas dans les galeries de portraits des deux films¹.

Dans la lettre, la nécessité de monstration est moins nécessaire que dans les deux exemples cités, puisque les personnes mentionnées sont connues, entendons par là reconnues, par Mathilde et par le spectateur, les deux destinataires de la lettre. Ainsi, quand Élodie Gordes mentionne « mon mari », le possessif suffit à identifier et à visualiser Benjamin Gordes. Mais lorsqu'il est question des enfants de celui-ci, issus de sa première union, un plan fixe accompagne la phrase « Aucun n'était de lui » et donne un visage à ces quatre enfants en bas âge. Ils posent pour une photographie mise en scène, qui semble presque avoir été glissée dans la lettre par Élodie. Cette allusion est intéressante, puisque, même si le plan fixe évoque un cliché caractéristique de l'époque, les enfants bougent à l'intérieur du cadre. Cette aptitude des clichés à être vivants est un thème récurrent de l'œuvre de Jean-Pierre Jeunet, qui brouille avec amusement les points de vue (qui voit ? le réalisateur extradiégétique ou un photographe intradiégétique ? le spectateur ou un personnage ?) et les outils de captation (comment est captée la scène ? par la caméra ou un objectif photographique ?).

Les autres personnages nommés dans la lettre (la première épouse de Benjamin (« une jeune veuve tuberculeuse ») ou la fille d'Élodie) n'ont pas d'appui imagé, certainement à cause de leur statut secondaire. À la différence du support littéraire qui admet l'accumulation

¹ Cf. « L'art du portrait », p. 61.

de détails et de précisions, l'œuvre cinématographique, dans un souci de cohérence et de concision, ne peut actualiser par des images toutes les références, au risque de rendre trop dense et trop complexe la trame des images, qui plus est dans le cadre d'un récit subordonné. Le film fait l'économie de ces éléments.

Mais lorsqu'il est question de l'amant Kléber Bousquet, la désignation verbale coïncide avec la monstration visuelle. Sur le nom de « Bastoche », un plan en contre-plongée par-dessus l'épaule de la jeune femme regardant par sa fenêtre signale l'arrivée du soldat. Les moyens de présentation sont cumulés, dans le texte et dans l'image : le nom officiel, le surnom, le regard d'Élodie et l'angle de vue. Cette concentration des procédés de désignation charge le personnage d'une valeur affective, et la vue surplombante semble l'accabler. La mise en images propose une piste d'interprétation supplémentaire, une présentation altérée, par rapport à la neutralité du texte entendu [Ill. 40w].



Ill. 40w
Un long dimanche de fiançailles
La lettre d'Élodie Gordes

2.1.2. *La chaîne des mots, la chaîne des images et les possibilités du montage*

De la confrontation des mots et des images peut naître un rapport logique de justification, d'annonce ou de reprise d'un système de signes par l'autre. Les deux chaînes de signifiants se déroulent l'une à côté de l'autre, parfois de façon simultanée, parfois montées séparément. Le document en annexe met en relation le texte de la lettre et le montage des images, nous renvoyons à ce document en utilisant les mêmes repères chiffrés¹. Nous relevons dans notre analyse trois exemples de la mise en correspondance des deux systèmes, d'un point de vue linéaire et temporel.

Une première possibilité consiste à faire coïncider les mots avec l'illustration, les deux signifiés concordent, à un même point du montage : la coupe d'un plan tombe sur un mot, les

¹ Cf. « Annexe n°7, La lettre d'Élodie Gordes, *Un long dimanche de fiançailles*, film et roman ». p. 409-420.

deux étant sémantiquement liés. C'est le cas de l'image montrant les quatre enfants de Benjamin Gordes (voir le plan [2], [Ill. 40b]), le plan débute avec la phrase « Aucun n'était de lui ». Le pronom « aucun » fonctionne dans la séquence textuelle comme un anaphorique, il reprend le groupe nominal « quatre enfants ». Mais il peut tout aussi bien se charger d'une valeur déictique, au regard de la séquence visuelle, la restitution du groupe nominal complet serait alors : « aucun *de ces quatre enfants* n'était de lui ». Les conventions classiques du montage cinématographique préconisent d'éviter des raccords trop brutaux entre les deux chaînes de sens, qui auraient pour effet de heurter et de marquer trop fortement la trame narrative, d'appuyer un découpage abusif ou artificiel. Cependant, lorsque cette simultanéité est occasionnée, elle insiste sur les deux signes en correspondance, et l'image et le mot.

A l'inverse, la non-coïncidence des deux chaînes de signes occasionne des effets d'annonce ou de reprise. Afin de s'entendre sur une hiérarchie possible et d'observer légitimement quel élément est « en avance » ou « en retard » par rapport à l'autre, nous considérons le message verbal comme point de référence, puisque c'est bien de sa lecture qu'émane le récit enchâssé.

Nous trouvons un exemple d'anticipation des images lorsqu'est remémorée la première permission du soldat : la scène s'ouvre sur l'adverbe « ensemble » (voir le plan [9], [Ill. 40i]), qui fait référence à un temps antérieur. Le plan fixe du repas familial intervient donc à un moment où l'énoncé oral ne l'avait pas encore suggéré et agit par prolepse. De cette manière, la narration gagne en fluidité et mène le spectateur d'un espace-temps à un autre. Les mots ne sont pas perçus « en retard » par rapport aux images, mais énoncés sur une situation spatiale et temporelle conforme. Les enchaînements se font sans rupture, la parole est distribuée alternativement entre l'espace de la narration épistolaire et celui de la scène diégétique.

Les images peuvent aussi émerger dans une ellipse du texte. C'est le cas lorsqu'est évoqué le projet de « la femme prêtée » (selon le titre du chapitre du roman de Sébastien Japrisot), mentionné dans le texte de la lettre par l'expression familière « il a lâché le morceau » (voir les plans [16] à [18], [Ill. 40p – 40r]). Lancées par la tournure présentative, ce sont de nouvelles scènes rétrospectives qui sont montrées et qui élucident, en partie, le contenu de ce « morceau ». Symbolisée par le geste de Mathilde qui tourne une page de la lettre, cette insertion, à la différence des autres exemples cités plus haut, a un contenu inédit, non exprimé par les mots de la lettre, elle prend donc place dans l'intervalle d'un non-dit.

Pour le spectateur, cette idée secrète et indicible est à déduire des paroles de Benjamin, qui joue le jeu du sous-entendu, en ne livrant que des bribes de son raisonnement :

Tu comprends, si je déserte, je serai repris par les gendarmes. (voir plan [16], [Ill. 40p])

Ma seule chance d'en réchapper, c'est d'avoir un sixième enfant. Quand on a six enfants, ils nous renvoient dans nos foyers. (voir plan [17], [Ill. 40q])

Non seulement cette confession de Benjamin se fait à demi-mot, mais elle est de plus proférée dans deux situations d'énonciation différentes. La trame audio-visuelle qui l'accompagne procède par rupture et enchaînement pour assurer la cohésion de l'ensemble. D'une part, le discours manifeste une continuité parfaite : un seul et même énonciateur (Benjamin) est désigné, sa voix reste homogène d'un plan à l'autre et l'énoncé de ses paroles est cohérent syntaxiquement, sémantiquement et thématiquement. Mais si la bande son déroule le message de manière ininterrompue, en laissant l'impression d'une seule réplique, les images signalent, elles, des lieux et des instants d'énonciation différents (dans le lit conjugal pendant la nuit et dans l'appartement au matin). La conversation est déplacée dans le temps et dans l'espace, mais elle est continue, par le jeu du montage. Mieux, la formule d'introduction « Tu comprends » a une forte dimension phatique : plus qu'une question déguisée, c'est une manière d'interpeller l'allocutaire. Cette expression est aussi un indice de continuité, elle laisse à penser que cette phrase audible n'est pas la seule, qu'elle est extraite d'un contexte linguistique plus large, dans lequel le soldat a déjà dû insinuer la possibilité d'être démobilisé.

La parole sert de liant au message visuel sectionné, et elle assure à la séquence une densité temporelle, en contraste avec le présent immédiat donné par les images. C'est par les mots prononcés qu'est justifié le rapport chronologique des plans. Par leur capacité à devenir un texte, ils intiment le sentiment d'une continuité temporelle (comme peut le faire aussi la musique). La mise en images de la lettre, narration emboîtée dans la trame principale, profite des possibilités de signification hétérogènes de la matière audio-visuelle et met en contraste la fixité linéaire de la parole et la nature ponctuelle de l'image.

2.1.3. *Polyphonie et « polyfocalisation » : Qui parle ? Qui voit ?*

Dans cet enchâssement des récits, les situations d'énonciation se multiplient et avec elles, les subjectivités. Déposées dans la trame du discours sous la forme de marques de l'énonciation ou dans la continuité des images sous la forme d'indices visuels divers, les manifestations personnelles d'un acte de parole ou de monstration invitent à se demander qui parle et qui voit. La présence d'une figure narratrice en la personne de l'émettrice de la lettre semble pouvoir subordonner l'ensemble de la séquence en images à son autorité, mais toutes les images ne procèdent pas de la même délégation à cette voix narrative.

Deux plans émanent suite à une évocation du personnage de Benjamin, qui raconte les épreuves au front. Ils montrent un champ de bataille visuellement équivalent à celui des scènes de guerre vues dans le reste du film ; souvenirs du soldat, ils proposent un niveau d'enchâssement supplémentaire.

Deux autres plans sont inscrits dans une relation de transtextualité puisqu'ils se donnent, par leur aspect graphique, comme des éléments d'archives. Le plan des touristes en bord de mer (voir le plan [7], [Ill. 40g] et celui de l'exécution d'un homme (voir le plan [17], [Ill. 40q]) ont une portée documentaire plus que narrative. Il est impossible de définir à quelle instance nous devons ces illustrations. Soit elles sont le fait des personnages diégétiques, et dans ce cas, nous visualisons leurs représentations mentales. Soit elles sont la responsabilité du « grand imagier », selon l'expression d'Albert Laffay¹, de ce narrateur virtuel qui ordonne la conduite générale du récit, et dans ce cas, le document d'archives convoque un imaginaire commun, et non plus le vestige d'une mémoire personnelle. L'œuvre de Jean-Pierre Jeunet n'est pas en reste de ce type de citations, les images d'archives dénotent, au-delà d'une intention encyclopédique, la présence d'une conscience de spectateur².

De la même manière que ces images réfèrent à plusieurs « responsables » possibles, la parole est distribuée entre plusieurs émetteurs sans signaler le changement d'énonciateur. Si l'identification des grains de voix en est un signe fort, il demeure un exemple qui fond deux discours l'un dans l'autre. Lorsqu'elle transcrit les questions de son mari sur la rencontre avec Bastoche, la narratrice insère un discours direct sans que celui-ci ne soit démarqué du texte citant.

¹ Albert Laffay, *Logique du cinéma, Création et spectacle*, Paris : Masson et Compagnie Editeurs, 1964, p. 81.

² Pour plus de précisions sur cette utilisation des archives, nous renvoyons à notre étude : *De la collection à l'événement : L'utilisation des images d'archives animées dans trois longs métrages de Jean-Pierre Jeunet*, article paru dans la revue en ligne Cadrage.net (avril 2009) et reproduit en annexe, Cf. « Annexe n°14, Article pour la revue Cadrage ». p. 457-468.

Mais très vite, ce n'est plus la peur qui a rongé mon mari, c'est la jalousie. Où ? Quand ? Comment ? Combien de fois ? Dans quelles positions ? Est-ce que tu as eu du plaisir ? C'est devenu une torture sans relâche pour lui et pour moi.

Le message textuel indique par convention le changement de position énonciative, par les marques typographiques du discours direct, par la subordination à un verbe de parole du régime indirect ou par la transposition syntaxique de l'indirect libre. On pourrait postuler que ces marques apparaissent dans le texte de la lettre que Mathilde parcourt. Mais dans le cadre d'une production uniquement orale, comment signifier alors que le locuteur reprend les propos d'autrui ? Les moyens sont minimes et la démarcation nécessairement faible. Dans cette occurrence de parole mentionnée, seule la présence du pronom personnel de deuxième personne permet de comprendre que ces mots sont ceux prononcés par Benjamin, à destination de sa femme. En empruntant ainsi le dire de son mari, la jeune femme instaure une nouvelle scène d'énonciation, dans laquelle elle prend la position de son mari, et Mathilde celle de la destinataire d'origine. Le dit reste identique mais le dire a changé.

2.2. Le défaut des mots

Dans le contexte d'abord verbal de la lettre, les images ne pourraient, à première vue, n'avoir qu'un rôle iconographique, il est cependant remarquable d'apprécier qu'à plusieurs reprises elles signifient plus que les mots.

La lettre telle que nous la percevons par la voix de l'actrice dans le film ne peut pas être celle que tient le personnage de Mathilde dans ses mains. Un défaut évident d'éléments laisse des zones d'ombre, ou plutôt des creux dans lesquels s'intercalent les images. Les ellipses du texte oral sont comblées par les séquences filmées. Le passage à l'acte des amants n'est pas dit dans le texte de la lettre, mais montré dans le film. Dans le roman, il en fait une ellipse toute aussi suggestive :

j'ai ôté ma robe près du divan et je me suis déshabillée. Il a embrassé ma nuque pendant que je le faisais.
Le soir, il m'a emmenée dans un restaurant de la Nation. (p. 202)

La séquence en images qui relate cet épisode est elle-même singulièrement silencieuse. La voix narrative se tait, le dialogue des personnages, hésitant et banal, est presque chuchoté, les bruits sont réduits à leur plus stricte nécessité et la musique affleure à peine. La phrase-couperet « Je n'ai même pas été enceinte » met fin à l'épisode en marquant

le retour de la voix narrative. À cette économie sonore répond une sobriété visuelle, avec presque exclusivement des plans fixes sous des angles opposés, de manière à marquer le contraste entre les amants. La décision de réaliser le vœu du mari se fait par un échange de regards ; point de discours direct, point de commentaire ou d'annonce en voix *off*, la parole ne peut s'accorder avec ce moment indicible. Moment indicible mais finalement aussi « immontrable » : le soldat suit l'épouse dévêtue vers la chambre, mais le plan suivant est consacré à la lectrice Mathilde. Ce retour à la scène de réception déplace l'instant du passage à l'acte dans le non-dit, le non-montré et le non-narré, même si la suite de la séquence présente les scènes d'intimité.

Ce procédé de transfert du message d'un acte d'énonciation subjectif oralisé à une mise en image « objectivée » est défini en ces termes par Christian Metz :

[dans] la figure que l'on appelle parfois *transvisualisation*, le récit commence en voix *off*, puis la voix se tait ; on considère communément que ce qui est dit est « remplacé », mis en actes, par les images et les sons ; mais en vérité, on ne peut pas savoir ce qu'elle dit, puisqu'elle ne dit rien. C'est donc *ce qu'elle aurait pu dire* qui est « transvisualisé ». Le spectateur en oublie d'autant mieux qu'elle a parlé, qu'elle a désigné le récit comme emboîté, et c'est maintenant « le film », tout court, qu'il regarde : la source a aboli le personnage.¹

Dans l'exemple qui nous intéresse, la communication épistolaire circonscrit le message dans un acte d'énonciation unique, il ne semble pas que « la source [abolisse] le personnage ». Que les images soient le fait d'une transposition structurelle d'une technique de narration à une autre (de l'illustration du récit à la monstration directe) ou le fruit de l'imagination de la lectrice, le cadre formel de la communication épistolaire demeure et impose ses repères. Le texte de la lettre n'est pas terminé, la figure de la destinatrice diégétique est affirmée, le spectateur sait qu'il voit *parce qu'il y a un acte de lecture*.

En dépit de l'absence de mots pour la narrer, l'histoire de l'adultère existe bien ; dans ce contexte de la confidence, le message audio-visuel use habilement des possibilités de signification des deux matières en présence. Le son et l'image se complètent mais aussi se relaient. L'accession à une narration secondaire a été facilitée et légitimée par la présence d'une narratrice identifiable et d'un acte énonciatif nouveau. Cependant, si le roman scinde par une rupture complète la relation entre le récit et la lettre, le film, lui, en mêlant les niveaux de signification, atteste de la supériorité d'une instance émettrice agissante, qui alterne les

¹ Christian Metz, *op. cit.* p. 121.

citations et les narrations, les illustrations et les discours. Le processus énonciatif de la communication épistolaire autorise cette démultiplication des voix et des regards que les moyens cinématographiques rendent homogènes, par leur place contiguë dans le montage, par leur aptitude à se superposer, ou encore par l'usage de la voix ou de musique, fils conducteurs entre toutes les scènes et les situations de discours.

La typologie de l'art épistolaire, dans l'œuvre littéraire ou cinématographique, nécessite un instant le retrait de l'instance énonciatrice supérieure (entendons par là le narrateur du roman ou le grand imagier du film). La transcription d'un récit émanant d'une nouvelle situation d'énonciation implique que celui qui a en charge la trame narrative principale cède la parole. Sous couvert d'une identification du destinataire et du destinataire (souvent très précise dans le cadre du roman épistolaire), sous couvert d'un paratexte ou d'un contexte (contexte des images du film), la parole est laissée, cédée à cet être « fictif », mais pour lequel la lettre agit comme une preuve d'authenticité. Par sa présence immédiate, la lettre offre la possibilité au spectateur-lecteur de se situer dans une position semblable à celle du lecteur dans l'œuvre, par une sorte de construction en abyme. Le film de Jean-Pierre Jeunet, *Un long dimanche de fiançailles*, fait la découverte rétrospective du parcours de l'amant disparu et base son entreprise sur la collecte de témoignages et de récits plus ou moins oubliés. Face à l'Absent, la jeune héroïne fait figure de destinataire, point de convergence de tous les textes. Ses relations avec les différents personnages qu'elle rencontre sur la route de sa connaissance sont marquées, dans le contexte tragique de la guerre, par l'indicible ou le secret ; ainsi, le détour de la lettre, en tant qu'elle existe précisément dans ce rapport d'absence, est un moyen littéraire, un principe typologique et pragmatique adéquat.

De plus, par sa dimension pragmatique qui repose sur une communication différée mais directe, la lettre appartient à l'énonciation discursive et instaure une apparente conversation, à sens unique, mais qui emprunte des formes à l'expression orale. Si le texte littéraire (lu) se doit, en principe, de respecter les tournures et les formulations de l'écrit, le texte récité ou entendu du film, lui, peut s'enrichir des procédés d'oralité. Ainsi, la bande son retranscrit ce qui ressemble à un acte d'énonciation immédiat, et réduit donc par là la distance entre les deux pôles de la communication. Face à cette monstration, on peut s'interroger sur le statut intime de ce message, initialement destiné par essence à rester privé. S'il choisit de représenter et d'actualiser le texte de la lettre, le film doit, pour que l'acte épistolaire conserve

toute crédibilité, mettre en place des circonstances propices à créer une situation d'intimité ; la mise en images des actes d'émission ou de réception joue précisément ce rôle. En centrant l'attention sur le personnage face à la feuille de papier (qu'il soit le destinataire ou le destinataire), en le positionnant seul face à l'écrit dans un environnement clos et silencieux, le film développe la thématique de l'intériorité à laquelle l'évidence audio-visuelle ne semble pas *a priori* pouvoir accéder. L'opposition entre les deux scènes suggérées dans le cas de la lettre étudiée (à savoir l'appartement clos et intime d'Élodie et l'extérieur du bord de mer où déambule Mathilde) prend à cet égard une dimension symbolique ; l'insertion des séquences filmées, pour lesquelles nous n'avons pu, après examen, attribuer de responsable énonciatif avec certitude, peut apparaître comme les rêveries de la lectrice, divagant au fil des mots lus. Le trajet qui la conduit vers la connaissance de cet épisode (et la révélation du secret du couple Gordes¹) va, dans la diégèse « supérieure », la ramener, grâce aux fortunes du montage, vers la maison, et plus précisément vers le coup de téléphone de maître Rouvière lui annonçant l'officialisation de la mort de Manech. Le spectateur suit la même route.

¹ Malgré les apparences, ce secret s'avère crucial pour l'enquête de Mathilde. Sa révélation élucide le motif de la dispute entre les deux amis Benjamin et Bastoche ; leur réconciliation consécutive confirme le fait essentiel, à savoir que Bastoche n'est pas celui qui portait la paire de bottes allemandes quand il a été livré sur le front.

IV. UNE AUTRE FORME DE COMMUNICATION À DISTANCE :
LA COMMUNICATION TÉLÉPHONIQUE
DANS *UN LONG DIMANCHE DE FIANÇAILLES*

Les circonstances de la communication téléphonique n'impliquent pas les mêmes principes énonciatifs que la communication épistolaire, bien qu'elles partagent toutes deux la mise à distance spatiale des deux pôles de la communication. Mais l'immédiateté de la parole, à la différence du détour par l'écrit, place les deux instances en situation réelle de dialogue, tout en signalant leur éloignement dans l'espace. Dans le film, le montage construit la narration par la mise en correspondance d'éléments concomitants et la succession des événements, mais il crée également l'espace diégétique en accumulant différents points de vue, et donc différentes positions d'énonciation, au fur et à mesure des coupes et des plans. Fusionner les espaces et abolir les distances, voilà deux principes communs à la communication téléphonique et au montage filmique, les deux accomplissant le prodige de la concomitance. La communication téléphonique semble être un moyen de communication privilégié dans la représentation cinématographique, adapté à l'immédiateté qu'engendre le montage. L'étude précise de différentes séquences ayant recours à ce mode de communication veut mettre en évidence les ressources narratives et esthétiques d'un tel choix, ainsi que les particularités intrinsèques de son montage et de l'articulation du son et de l'image.

Michel Chion propose une description typologique des différentes configurations possibles de séquences téléphoniques¹. En définissant « l'unité de conversation

¹ Michel Chion, *op. cit.* p. 324-329.

téléphonique », nommée « téléphème », il insiste sur la spécificité et la cohérence de ce moment parlant du film, de ce type particulier d'échange en parallèle de la conversation normale. Parler au téléphone suppose des règles propres à cet acte de parole et des contraintes liées aux circonstances du discours. Filmer cet acte suppose d'adapter la mise en sons et en images. Michel Chion repère six formes possibles de l'échange par téléphone que nous reprenons ici :

Type 0 : On voit deux locuteurs mais on ne les entend pas, le meilleur exemple étant celui du cinéma muet. Face à l'évidence visuelle d'une discussion, le spectateur est renvoyé à un état d'ignorance, à sa position de non-perception.

Type 1 : Tour à tour, les locuteurs apparaissent à l'écran quand ils parlent ; l'alternance des plans est conforme à celle des espaces d'énonciation.

Type 2 : Un seul locuteur est vu et entendu. Le point de vue et le point d'écoute sont centrés uniquement sur un personnage, le champ de perception et de connaissance du spectateur est réduit à un seul espace de discours.

Type 3 : En n'adoptant qu'un seul point de vue et d'écoute (comme dans le type 2), cette configuration offre au spectateur un plus haut degré de connaissance, puisque l'intégralité des paroles est perçue.

Type 4 : Par un montage alterné, les deux locuteurs apparaissent tour à tour. Mais lorsqu'ils sont en position d'écoute, la voix de l'interlocuteur est filtrée par le combiné téléphonique : le point de vue est celui de la caméra, le point d'écoute correspond à celui du personnage qui écoute.

Type 5 : Les deux locuteurs apparaissent simultanément à l'écran, l'image est partagée par un trucage visuel, un *split screen*, généralement vertical, les voix ne sont pas filtrées.

Type 6 : Tous les autres cas qui n'entrent pas dans cette typologie générale sont rassemblés dans cette dernière catégorie hétéroclite, la combinaison possible de deux types existants, la variété des procédés de mise en sons et en images et le développement des moyens techniques du cinéma empêchant toute exhaustivité.

La seule présence d'un téléphone à l'écran, au-delà d'un simple effet de réel, évoque largement le hors cadre de la scène, cet objet de communication est garant d'une

communication possible avec un extérieur, un ailleurs¹. Quand il sonne, il est le signe d'une action, d'une péripétie narrative ; il « est un pur acte avant d'être le véhicule d'un sens. [Il] est l'annonce que quelque chose est arrivé avant que l'on sache de quoi il s'agit »². Son utilisation est prolifique dans le cinéma sonore qui, grâce à de nombreux effets, donne un rendu réel ou dramatisé de la conversation ; le critère de clarté et d'audibilité est important à cet égard. Sur le plan visuel, le téléphone autorise par le montage la circulation d'un espace à un autre. Mais quand le discours devient le fil continu de la séquence, se posent alors des problèmes de rythme, de découpage et de combinaison des deux chaînes de signes. Dans ce type de communication, l'échange des informations, bien qu'immédiat, se passe de l'essentiel des signes non-verbaux qui accompagnent le dialogue en face à face. Seule la matérialité de la voix (l'intonation, le souffle, etc.) peut signifier au-delà des mots.

Centrée sur la parole, la conversation téléphonique active tous les moyens auditifs ; les choix du réalisateur en ce domaine peuvent alors témoigner d'un traitement discursif traditionnel ou original, et par là même d'une esthétique particulière.

1. Les formes de l'échange

Afin d'analyser en détails des formes possibles de l'échange téléphonique, nous repérons deux scènes du film *Un long dimanche de fiançailles* dans lesquelles le traitement cinématographique diffère. Ils comptent parmi les deux types les plus techniques relevés par Michel Chion, à savoir le quatrième et le cinquième type. Le montage des plans et la répartition du point de vue et du point d'écoute n'étant pas homogènes, nous avons volontairement choisi ces exemples pour mettre en avant leurs caractéristiques singulières.

¹ Songeons par exemple aux films à suspense dans lesquels le téléphone est un élément dramatique à part entière : il sonne dans les moments critiques (lorsque le silence doit être fait), il menace toujours de sonner ou bien il est remarqué par son inefficacité, défailant ou sonnante dans le vide. Le téléphone mobile, accessoire moderne, peut être considéré comme un indice de la personne ; comme l'empreinte de pas, il est la trace d'une présence humaine. Son emploi (ou de son contre-emploi) est une ressource dramatique importante dans le cinéma actuel.

² Claire Vassé, « Le téléphone, une figure du parlant », *Le Dialogue, du texte écrit à la voix mise en scène*, Paris : Cahiers du cinéma, 2003. p. 92-93.

1.1. Point de vue et points d'écoute

La première séquence qui nous intéresse met en contact Mathilde (depuis un café à Paris) et un curé (depuis son église à Milly) qu'elle contacte pour obtenir des informations au sujet de Benoît Notre-Dame. La participation à la parole est de durée à peu près égale entre les deux interlocuteurs, c'est une configuration habituelle d'un échange quantitativement et qualitativement équilibré. Nous reproduisons ici le contenu de la conversation et nous renvoyons en annexe pour une transcription plus complète des coupes opérées et des changements de plans¹. La première réplique est à charge du curé.

- Notre-Dame de Paris ?
- Non, pas Notre-Dame de Paris, je vous appelle de Paris à propos de Notre-Dame Benoît.
- Ah, Benoît Notre-Dame, oui ! C'est un brave paysan, bien solide, mais il est mort pour la Patrie. Ah, elle m'en a soufflé plus d'un paroissien, la Patrie...
- Sa femme et son petit Baptistin, ils sont toujours là ?
- Chut, un moment, M^{lle} Minet, je n'entends rien du tout². Non, un beau jour, elle a tout bradé et elle est partie sans laisser d'adresse.
- C'est une chorale que j'entends derrière vous ?
- Ah ben oui, c'est une chorale, oui, une chorale, nous sommes dans une église, mademoiselle. En revanche, derrière vous, c'est pas un cantique à la Sainte-Vierge !
- Merci monsieur le curé. Au revoir.
- Je vous en prie.

Les deux interlocuteurs sont vus et entendus alternativement, soit directement, soit par le filtre du combiné, ce qui relève du type 4 décrit par Michel Chion. Le point d'écoute est dépendant du point de vue. Deux types de plans sont utilisés pour montrer les personnages : un plan large qui les replace dans leur contexte spatial (l'église pour le curé, un lieu public pour Mathilde) et un gros plan sur leur visage. Pour le premier, la vue est frontale, plaçant le personnage à droite de l'image. Pour le second, l'angle de vue est différent : une légère plongée pour Mathilde souligne son air interrogateur, son regard se portant plutôt vers le haut ; à l'inverse, la contre-plongée pour le curé soutient plutôt sa posture d'autorité et son agacement croissant. Cette économie des moyens visuels permet la succession rapide des plans, rapide comme l'est la circulation de la parole orale spontanée, tout en assurant une

¹ Cf. « Annexe n°8, La première conversation entre Mathilde et le curé de Milly, *Un long dimanche de fiançailles* ». p. 421-422.

² Cette réplique est adressée en direction du chœur répétant derrière lui dans la nef.

stabilité nécessaire pour la compréhension du spectateur, qui s'intéresse en premier lieu à la conduite de la conversation. En maintenant des directions du regard similaires, les personnages sont virtuellement placés en symétrie, comme le ferait une opposition entre champ et contre-champ en situation de dialogue en présence. Cette alternance assume la fonction phatique du message, selon l'expression d'Alain Masson, elle « réalise le canal de la parole »¹.

La position presque immobile des interlocuteurs est due aux contingences mêmes du système téléphonique, les changements d'angle et de plan sont alors les marques d'une variation structurelle. Le passage du gros plan au plan large se fait pour Mathilde lorsque son interlocuteur souligne qu'il perçoit derrière elle une ambiance sonore particulière, il est à interpréter comme la révélation du hors champ, que le spectateur découvre en même temps que le curé. L'environnement spatial du curé, lui, n'est pas objet de dissimulation, présent à l'image, dans la musique de la chorale et dans les paroles de l'homme d'église, qui y fait référence par une phrase en aparté.

En parallèle de ces éléments visuels, les sons font l'objet d'un mixage intéressant qui assure le partage de la parole et le maintien du fil de la conversation. L'alternance des plans ne coïncide pas strictement avec l'alternance des répliques, comme cela est commun depuis l'époque classique du cinéma américain ; on juge plus fluide d'amorcer le discours d'un personnage avant que celui-ci n'apparaisse à l'écran que de trancher la bande image à mesure des répliques, ce qui s'avèrerait être un double découpage². La conversation, qui débute *in media res*, évite les formules conventionnelles et les présentations. D'emblée, le ton léger de l'échange est suggéré par la mauvaise compréhension et l'attention se porte sur la matière discursive, sans prédominance de l'image. Dans cette séquence, l'action est bien plus discursive et auditive que gestuelle et visuelle.

Mais les paroles ne sont pas les seuls signes de la couche sonore : chacun des deux personnages est situé dans un espace marqué par une ambiance musicale, le chant choral pour l'église et la musique populaire pour la ville. Les changements de plans s'accompagnent donc d'un changement de style musical, alors que le flot des mots reste indépendant puisqu'il n'obéit pas au découpage de la bande image. Hétérogènes, les signes sonores invitent à

¹ Alain Masson, *L'Image et la parole : l'avènement du cinéma parlant*, Paris : La Différence, 1989. p. 112.

² S'il n'existait pas une vraie méthode de découpage et de montage, les cinéastes et les monteurs de l'époque du cinéma classique hollywoodien (1930-1940) utilisaient un agencement commun, de manière à développer, même tacitement, une convention, aussi précieuse pour eux (pour la préparation et le tournage du film) que pour les spectateurs (dont la perception était ainsi plus ou moins guidée).

considérer cette scène soit dans sa portée informative (par les mots proférés), soit dans son détournement humoristique (par le contraste des deux ambiances). Une écoute attentive met en évidence le fait que le point d'écoute, manifestement homogène, désolidarise ces deux types de sons. En effet, les paroles des personnages sont perçues depuis le lieu à l'image, plus précisément par le personnage lui-même ; on entend par l'oreille du personnage montré, par le filtre du combiné téléphonique qui donne à la voix une texture et un volume particuliers. Cette oreille subjective perçoit les paroles mais pas la musique *off*, puisque les ambiances sonores sont *in*, liées à l'image. Les remarques des deux personnages concernant ce qu'ils entendent derrière leur interlocuteur prouvent que l'ambiance leur était accessible avant que la révélation n'en soit faite oralement. Un élément sonore manque à la restitution exacte des perceptions pour qu'elles soient strictement celles des personnages, la réalité sonore est épurée par une oreille omnisciente et sélective. Pourtant, une fois que le hors champ sonore est désigné par les mots (« C'est une chorale que j'entends derrière vous ? », « derrière vous, c'est pas un cantique à la Sainte-Vierge ! »), il contamine l'ambiance sonore *in*, comme s'il était introduit par le dialogue dans l'espace *in*. Quelques notes du chant choral se mêlent aux sonorités populaires de Paris. Pour les deux dernières phrases du dialogue, le point d'écoute correspond parfaitement à celui du personnage.

Ces deux types de perception (une oreille subjective et une oreille sélective) sont combinés tout au long de l'échange, jusqu'au terme de la conversation où, la communication ayant fonctionné et l'information ayant transité, on retrouve un point d'écoute stable et pur. Derrière la visée informative de la conversation et le registre comique de la confrontation entre les deux personnages et leurs deux univers, un soin particulier est apporté à la mise en présence des signaux sonores et des espaces qu'ils dénotent ; derrière l'unité de la séquence discursive, des moyens cinématographiques multiplient les pistes de lecture.

1.2. Hors champ sonore et présence visuelle

Une seconde scène du même film est propice à illustrer une autre forme de l'échange, elle réunit Mathilde et Célestin Poux. Un seul plan fixe saisit les deux personnages, pourtant dans des lieux différents, par le recours au partage de l'écran [Ill. 34g]. Dans un décor de gare, Mathilde utilise un téléphone public pour dialoguer avec Célestin Poux, lui aussi dans un lieu de transit, un port. La jeune femme se situe sur la gauche, et, à droite, la vue de son correspondant est incrustée par un fondu. En symétrie, ils apparaissent côté à côté mais avec

des directions de regards opposés. Ainsi, ce n'est pas leur sens de la vision qui est sollicité mais c'est bien celui de l'ouïe qui est mis en scène.



Ill. 34g

Un long dimanche de fiançailles (1.35.38)
Conversation entre Mathilde et Célestin Poux

Dans cet échange, aucune trace de médiation de l'appareil n'est perceptible, les deux voix, comme les deux sources, sont dans une contiguïté immédiate, le téléphone ne joue pas le rôle de filtre pour signifier qu'une des voix émane du hors champ, par rapport à l'image en présence. Comme l'écran est scindé en deux scènes d'énonciation spontanées et parallèles, le recours à la distinction entre champ et hors champ n'a pas lieu d'être, mais il aurait été possible de penser que la situation d'énonciation de Mathilde, la première chronologiquement, primerait sur celle de Célestin. En uniformisant le rendu des sons, le réalisateur renforce l'effet de collage visuel en éludant toute hiérarchie auditive.

De même que la voix, les sons ambiants de chacun des deux lieux d'énonciation sont perçus directement. Les bruits de la gare (la foule et les bruit des machines) sont mêlés à ceux du port (une sirène de bateau), fusion autorisée par la similitude des deux lieux, propice à ne pas créer une ambiance cacophonique. Bien plus, ces sons forts rythment la conversation, en l'absence de tout découpage visuel. Les bruits de la gare précèdent la conversation avec Mathilde, puis le signal d'une corne de brume est diégétisé par une allusion de Célestin (« Oh, excusez-moi, il faut que je vous laisse. J'embarque pour le Venezuela dans une heure ») et enfin, c'est un sifflement perçant de locomotive qui clôt l'ensemble, en enchaînant directement avec la scène suivante, le voyage en train vers la Normandie. Ces mentions donnent une consistance réaliste aux deux espaces, rythment le dialogue et marquent les repères temporels de cette continuité visuelle. L'apparition et la disparition de Célestin Poux pourraient aussi tenir lieu de coupes, mais, traitées en fondu, elles courent sur plusieurs mots. L'intérêt de cette scène est de proposer des sons hors champ (la locomotive, le bateau), mais de conserver toutes les paroles dans un rapport immédiat à l'image et de valoriser ainsi la proximité de la communication téléphonique. Le point d'écoute est parfaitement omniscient,

oscillant des deux côtés du combiné téléphonique, des deux côtés de l'écran ; il fait plus office de microphone (capteur des sons et des mots) que de récepteur.

A l'analyse de ces deux séquences, nous apprécions la diversité des moyens de représentation de la communication téléphonique, déjà supposée dans la catégorisation de Michel Chion. Mais les différents traitements possibles, pour aussi hétéroclites soient-ils, n'altèrent pas la cohésion du segment conversationnel et ce, même lorsque les moyens diffèrent au sein d'un même téléphème.

2. Conversation et communication

Alors qu'elle est caractérisée par son immédiateté, la communication téléphonique peut aussi, à contre-emploi, marquer le secret, la non-réciprocité ou le défaut de communication. Dans ces cas, le dialogue, habituellement bilatéral, n'est envisagé que depuis un seul des communicants. Nous trouvons dans trois séquences du film *Un long dimanche de fiançailles* différents degrés d'opacité dans la médiation du discours, un certain refus de l'immédiateté et cette possibilité pour le discours de se faire « dans le vide ».

2.1. La présence d'un tiers

Même dissimulé ou tronqué, le message transmis par le téléphone, en tant qu'énoncé, a une dimension dialogique, c'est-à-dire qu'il envisage nécessairement la présence d'un récepteur et de sa réponse, réelle ou virtuelle.

Tout énoncé est conçu en fonction d'un auditeur, c'est-à-dire de sa compréhension et de sa réponse (...) mais aussi en fonction de son accord, de son désaccord, ou pour le dire autrement, de la perception évaluative de l'auditeur.¹

Destiné immédiatement à l'interlocuteur de l'autre côté du combiné, le message téléphonique circule entre ces deux pôles uniques et individuels de la communication. Inclus dans une situation plus large, il peut trouver pour auditeur un tiers ; à un autre niveau encore supérieur, dans le récit filmique, il en trouve un autre en la personne du spectateur. Si dans les

¹ Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris : Seuil, 1981. p. 293.

cas observés plus haut, l'essentiel des conversations était perceptible, il peut arriver qu'un personnage ou le spectateur n'aient accès qu'à une partie du dialogue et que leur attente soit ainsi déçue. En les tenant à l'écart du savoir, le réalisateur s'offre des possibilités narratives et ouvre la voie à des non-dits ou des mensonges. Les exclus de la communication « voient » que l'on parle, mais n'entendent pas la conversation, ils sont exclus de l'énonciation discursive, bien que témoins.

Le tuteur de Mathilde effectue à sa demande plusieurs recherches tout au long de la narration, et une en particulier se fait par téléphone. Dans l'environnement bruyant d'une gare, l'avocat a des difficultés à comprendre son interlocuteur qui le renseigne sur l'adresse de Jean Desrochelles (qui est l'identité supposée usurpée par Manech), il hausse le ton de sa voix. À ses côtés, Mathilde est postée, impatiente et attentive, pendant qu'il prend des notes. Mais rien ne filtrera des propos de l'interlocuteur (ou de l'interlocutrice). Cette forme de l'échange relève du type 2 défini par Michel Chion. Il faut dans ce cas considérer les exigences du jeu de l'acteur qui parle seul mais à quelqu'un. Pierre-Marie Rouvière note l'adresse et ce recours à l'écrit renforce la mise à distance du contenu informatif du message, comme un redoublement du fait que le message est bien présent mais qu'il demeure inaccessible. Faute d'un interlocuteur réel, la conversation trouve pour témoins Mathilde et le spectateur.

Il est un autre exemple avec l'échange entre Mathilde et Célestin Poux, déjà étudié pour son utilisation du *split screen* : la présence du tiers (Pierre-Marie Rouvière), si elle est justifiée par la narration, sert surtout de point de départ à l'agencement spatial de la scène. Un gros plan sur son visage précède un travelling vers la droite (amorcé par le mouvement de tête du personnage, qui se tourne en direction de Mathilde au téléphone). Les deux espaces, celui de la communication téléphonique et celui de la situation englobante, sont mis en correspondance. Par le déplacement de la caméra le point de vue circule de l'un à l'autre sans coupure mais en installant une hiérarchie : au premier plan, l'homme est gommé du champ et se retrouve hors champ ; au second plan, la jeune femme devient le personnage de première importance (d'autant plus qu'elle parle), le point d'ancrage d'une nouvelle situation de communication dans laquelle intervient l'interlocuteur téléphonique. Leur dialogue attire toute l'attention, la présence de l'avocat devient anecdotique. Dans cette configuration, son oreille n'intègre pas la situation de communication téléphonique.

Le tiers est exclu du dialogue, il équivaut à une troisième personne du système des déictiques personnels de l'énonciation discursive, autrement désignée par Émile Benveniste, la « non-personne », par opposition aux deux autres personnes en interaction :

la non-personne [possède] comme marque l'absence de ce qui qualifie spécifiquement le « je » et le « tu » (...) De sa fonction de forme non personnelle, la « 3^{ème} personne » tire cette aptitude à devenir aussi bien une forme de respect qui fait d'un être bien plus qu'une personne, qu'une forme d'outrage qui peut le néantiser en tant que personne.¹

« Non-personne », « exclusion », « absence », la qualité de ce tiers est définie dans un rapport de négativité à la situation d'énonciation. Mais « non-personne » n'est pas synonyme de « non-existence », la deuxième partie de la citation de Benveniste affirme d'ailleurs la possibilité pour cette mise à l'écart structurelle d'engendrer une interprétation modalisante quand l'interlocuteur est désigné par cette troisième personne. Le pronom de la « non-personne » peut faire d'un sujet un objet (interprétation réifiante) ou un statut (interprétation symbolique). C'est de cette seconde possibilité que nous voudrions rapprocher le tiers tel qu'il apparaît dans le premier exemple analysé. À portée de voix ou à portée de regard, le tiers, même exclu du dialogue, peut participer à la communication. Son incapacité d'accès au message n'est pas source de frustration. Dans le premier exemple, apostrophée du regard par l'avocat qui parle au téléphone, Mathilde se positionne dans la scène diégétique comme un relais du spectateur. Elle est une oreille diégétique dans laquelle tombe le dialogue, même partiel, des interlocuteurs, elle est une oreille fictive dont la capacité de réception est strictement adéquate à celle de l'instance de réception extradiégétique, c'est-à-dire le spectateur. Le tiers, par sa seule présence et sa position de dépositaire, fait passer le média téléphonique dans une sphère de communication plus large, plus ouverte. Le contenu informatif de la conversation parvient à ce tiers et au spectateur, grâce à l'application de certaines lois conversationnelles, même si le dialogue est tronqué.

2.2. De quelques principes de la conversation téléphonique

Le média téléphonique circonscrit la conversation dans une situation particulière ; elle est délimitée par les gestes identifiables de décrocher et de raccrocher et par des formules conventionnelles qui marquent la prise de contact avec l'interlocuteur (c'est le rôle de l'interjection « allô » par laquelle le locuteur signale sa présence à son correspondant). Ces

¹ Émile Benveniste, *op. cit.* p. 230-231.

unités de parole sont l'occasion de voir en détails certaines règles de la conversation, garantes de sa progression et de son utilité.

Plusieurs travaux de linguistes mettent en évidence cette nécessité de règles tacites mais conventionnelles dans la bonne conduite d'une conversation, qui font du discours un acte raisonné et motivé et non pas un flot de mots incontrôlé et diffus¹. Ces lois, ou « maximes » dans la terminologie de Paul Grice, répondent d'un principe moral auquel adhèrent les interlocuteurs. Ce principe de coopération veut que « [la] contribution conversationnelle corresponde à ce qui est exigé de [l'interlocuteur], au stade atteint par celle-ci, par le but ou la direction acceptés de l'échange parlé dans lequel [il est] engagé »², il unit les interlocuteurs dans une collaboration équilibrée. À partir de ce principe premier, l'attitude du locuteur doit répondre à une exigence d'informativité, qui exclut que l'on parle pour ne rien dire. Les informations données doivent l'être en nombre suffisant. Mais elles doivent aussi l'être à propos, la bonne conduite de la conversation nécessite la cohésion et la cohérence des enchaînements et la pertinence de la sélection des informations. L'impératif de sincérité impose au locuteur d'adhérer à ce qu'il dit. Celui qui s'engage dans une conversation s'engage aussi à garantir la qualité des informations. Enfin, tout locuteur doit éviter l'obscurité dans ces propos, il doit viser la clarté et la concision. Il est à ajouter à cela une notion importante, celle de l'implicature, selon laquelle un énoncé peut transmettre des informations autres que littérales, que les mots et les circonstances extralinguistiques de l'énoncé recèlent du sens. Dans les situations de conversation téléphonique repérées précédemment, le respect de ces principes et de ces lois rend les dialogues pertinents, même lorsqu'ils sont incomplets.

Alors qu'elle est en règle générale matériellement délimitée, la conversation téléphonique se fait très souvent dans le film dans la continuité de la parole, sans indiquer par des mots ou des gestes précis l'ouverture ou la clôture de cette unité conversationnelle. Le personnage tient déjà le combiné, le dialogue est saisi à un point avancé de sa progression. Voici par exemple la première réplique perçue de l'échange entre Mathilde et Célestin Poux :

Gordes, celui qui avait échangé les bottes allemandes avec Bastoche, c'était un type costaud ?

¹ Citons principalement Paul Grice, « Logique et conversation », *Communications*, 1979, n°30 (p. 57-72) et Oswald Ducrot, « Lois de discours », *Le Dire et le dit*, Paris : Edition de Minuit, 1984 (p. 85-97). Nous reprenons ici largement ces théories, sans entrer dans le détail des distinctions de terminologie et de nature qui peuvent exister entre les travaux de ces deux auteurs et d'autres encore.

² Paul Grice, *op. cit.*

Le dialogue débute immédiatement dans la situation qui l'inclut. Ces ouvertures *in media res* et l'absence d'un marquage strict des limites conventionnelles conduisent quelque peu à nier le média téléphonique en tant que tel. Susceptible d'être considéré dans le film comme anachronique¹, le téléphone n'est pas l'outil qui rend la communication plus facile ou plus difficile. Son intérêt est de permettre l'échange d'informations plus que de souligner les modalités d'une prise de contact entre les participants. D'ailleurs, quand la communication est gênée par des bruits extérieurs et que l'attention est portée plus sur le média que sur le message, c'est dans un but comique, comme dans l'exemple de la première conversation entre Mathilde et le curé, ou pour justifier d'un mélange des espaces *off* et *in*, comme lorsque Rouvière est obligé de répéter les informations qui restaient inaudibles au spectateur.

La répétition aide au déroulement de la conversation, non seulement parce qu'elle attire l'attention sur des mots précis, mais surtout parce qu'elle fait résonner la voix de celui qui reprend et qui parle plus fort. Elle lie la conversation à la matérialité des corps et de l'espace. Dans le détail du texte, les procédés habituels de reprise et d'enchaînement engendrent la progression du dialogue. Nous proposons ici de voir comment une conversation transcrite unilatéralement, c'est-à-dire depuis un seul point de vue et un seul point d'écoute, suit une progression constante. Lors d'un second échange entre Mathilde et le curé, nous n'entendons et ne voyons que l'homme, ce qui laisse à compléter les blancs de la conversation.

- Allo, j'écoute ?

- ...

- Oui M^{lle}, je me souviens.

- ...

- Le père Bernay, ça ne me dit rien du tout. Non, je ne vois personne de ce nom-là.

- ...

- Benoît Notre Dame fumait ses champs avec le fumier de ses bêtes, jamais il n'aurait acheté d'engrais.

Brève et précise, la conversation va à l'essentiel, les questions de la jeune fille demeurent inaudibles mais se déduisent du contenu des réponses. Assurément, l'opacité des répliques de Mathilde n'a aucune incidence sur la conduite de la narration, il n'y a pas une manipulation du savoir, mais plutôt un choix esthétique. Fixé sur le personnage du curé, déjà stigmatisé lors de sa première apparition, l'unique point de vue n'envisage que ses

¹ Cf. « Le fil du récit », p. 301.

expressions maniérées. Le point d'écoute est extérieur au personnage (qui entend parfaitement les mots de la jeune fille pour pouvoir y répondre). Il y a donc dans ce traitement une adéquation entre le point de vue et le point d'écoute de la scène, tous deux situés « à côté » du personnage, contrairement à la première conversation étudiée qui combinait un point de vue externe et une écoute intériorisée.

Dans le texte, des procédés linguistiques assurent la cohésion entre les répliques. Les adverbes d'affirmation et de négation « oui » et « non » supposent la formulation d'interrogations totales et donc la validation d'un énoncé dans son ensemble et non pas une demande d'information supplémentaire. La question est aisément repérable. La mise en valeur du thème dans la troisième réplique signale la reprise d'un élément de la question (« Le père Bernay »), tout comme la mention du nom propre de « Benoît Notre-Dame » dans la dernière réplique. La modalité négative indique l'attitude (de refus) du locuteur par rapport à l'énoncé, et à l'opposé celle (d'adhésion) posée dans la question. Grâce à ces formulations, le texte partiel est intelligible et les répliques, mêmes unilatérales, fonctionnent dans l'économie d'une conversation pertinente et recevable.

Outre les circonstances matérielles qui l'enserrent dans une situation précise, la conversation téléphonique relève, dans *Un long dimanche de fiançailles*, d'un processus habituel de conversation, d'un dialogue enchaîné et perpétuellement relancé. Plus qu'un outil de parole, le téléphone est un moyen de communication destiné à l'échange d'informations, qui, collectées en somme, sont intégrées à la quête de l'héroïne et à la dynamique dramatique de la fiction.

2.3. La parole « dans le vide »

Dans le cinéma moderne (qui s'avère plus ou moins un art verbo-centré depuis la possibilité de représenter les sons), les mots de la bande son résonnent toujours « pour quelqu'un ». Même lorsqu'un personnage s'exprime sans que ses mots ne soient perçus, stoppés par un obstacle naturel ou par un choix esthétique, l'image de ce locuteur-muet évoque la présence d'un destinataire. Dans les exemples précédents, l'usage du média téléphonique ne suscite pas de réelle mise en valeur de la parole pour ses qualités sensorielles ou émotives, il sert à véhiculer les informations. Il est d'autres occurrences où cet outil de communication n'est pas seulement l'occasion d'un face-à-face à distance et où il met au premier plan les voix et le silence. Par exemple, lorsque c'est une machine qui est l'instance

de réception (un téléphone décroché ou un répondeur téléphonique), la parole s'imisce dans des lieux désertés et retentit pour elle seule. La distance et l'absence de contact visuel entre les communicants sont aussi des critères pour faire résonner la parole dans une sphère de réception inattendue ou inappropriée et engager la conversation sur le mode du malentendu et de la non-communication¹. Symboliquement, l'annonce de la mort de Manech par Pierre-Marie Rouvière est faite au téléphone, mais, au lieu de faciliter la circulation de la parole dans une confrontation immédiate, elle donne lieu à une situation de déni de la parole.

Représentée en trois plans successifs, cette conversation aboutit à une non-communication. Dans un premier mouvement lent et précis de la caméra, l'héroïne entre dans la maison, s'approche du téléphone et écoute. Elle entend le texte suivant :

Mathilde, c'est Pierre-Marie. J'ai une mauvaise nouvelle à t'apprendre. Enfin, une mauvaise, disons une nouvelle que tu étais déjà sensée savoir mais que tu ne vas plus pouvoir continuer à ignorer. Voilà, en deux mots, tu avais raison pour une chose. Manech et ses quatre compagnons se sont bien retrouvés dans cette tranchée au nom farfelu. Ils ont été inhumés dans le cimetière de Tertelat après avoir été ensevelis une première fois sommairement sous une bâche dans un trou d'obus. Voilà ma petite Mathilde. Allô ? Allô Mathilde ?

Le discours de l'avocat commence en hors champ, puis, dans le deuxième plan, nous le découvrons, assis à son bureau dans un silence pesant où résonne le seul bruit d'une pendule [III. 34e]. Et la révélation de tomber. Le dernier moment de la séquence montre Mathilde qui perd pied et ne parvient pas à raccrocher le combiné [III. 34f]. Ce dernier plan est caractérisé par un travail d'agencement des couleurs et de la lumière. Filmé à contre-jour devant l'encadrement de la porte ouverte, le visage de la jeune femme est impossible à percevoir et ne peut donc être le support des émotions. Ce n'est que par le geste que peut transiter l'émotion. La sobriété du plan fixe et du décor centre toute l'attention sur le fait que Mathilde n'arrive pas à raccrocher. À l'exception d'un faible « Allô ? » initial, qui n'a de valeur que phatique pour signaler sa présence à son interlocuteur, elle reste muette tout le long de l'échange (peut-on encore parler d'échange ?). La voix de Pierre-Marie Rouvière est alternativement *off* et *in* ; quand elle émane du combiné, elle est saisie par le filtre de

¹ Nous relevons un exemple de cette utilisation dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, lorsqu'Amélie téléphone au numéro indiqué dans une annonce laissée par Nino pour retrouver son album de clichés de photomaton. S'attendant à parler à Nino, elle ne comprend pas les réponses et les questions de son interlocuteur, qui se situe dans un *sex-shop* et ne partage pas les mêmes sous-entendus que la jeune femme (Amélie parle de l'annonce de Nino et l'homme d'une proposition d'emploi dans le *sex-shop*). La conversation tend à l'incompréhension, le comique naît de l'effet de décalage. Sur le plan visuel, la prise de vue en focale courte et la contre-plongée donnent l'impression d'un grossissement exagéré de la taille du combiné téléphonique, qui devient un objet aussi saugrenu que l'échange qu'il transmet.

l'appareil et elle porte les traces de la transmission, altérée, comme étouffée. Le point d'écoute correspond à l'oreille de la jeune fille, le spectateur perçoit les sons par ses sens. Quand elle ne veut plus en entendre et qu'elle tente de raccrocher, les mots de Rouvière continuent d'émaner du combiné mais ils ne trouvent plus d'oreille attentive. La musique de fosse appuie la portée affective des images et amplifie paradoxalement le silence des mots de cette scène ; elle détourne même l'attention du spectateur du discours et marque l'abandon de la conversation. L'incapacité à faire taire son interlocuteur (soit par des mots, soit par le geste de raccrocher) place Mathilde dans la position d'un « malgré soi », elle entend sans écouter. Le traitement de l'image en contre-jour souligne cet état d'une présence-absence, le personnage n'est plus qu'une silhouette en ombre chinoise. Dans ce film où la voix *off* de la narratrice d'une part et les nombreux récits de tous les personnages d'autre part occupent une large place dans la bande son, cet instant de refus du dialogue et de la communication marque l'acmé dramatique en ruinant les espoirs de la jeune femme.

Les conversations téléphoniques sont appréhendées après leur début présumé, ce qui constitue un moyen diégétique pour centrer l'attention sur le contenu de l'échange et non pas sur sa forme. À deux reprises, c'est par un travelling que la locutrice apparaît à l'écran, comme si la caméra cherchait la source de l'énonciation dans l'espace d'un lieu public (la gare). Ce dévoilement retardé de la source est utilisé à deux reprises, pour la conversation entre Mathilde et Célestin Poux et celle entre Mathilde et la sœur du soldat allemand. Est établie ainsi une relation d'inclusion entre la conversation téléphonique et la situation englobante. L'utilisation du téléphone n'est en aucun cas motivé par un impératif temporel d'immédiateté, aucun dialogue ne se fait dans l'urgence, il est finalement une circonstance possible de la conversation sans en contraindre réellement la conduite ou la forme. À part pour l'annonce de la mort de Manech, il n'y a pas dans le film une véritable exploitation des particularités de ce moyen de communication. Rien ne vient marquer la réalité de ces conversations comme les troubles de la voix, les défauts de prononciation, les hésitations, les grésillements de la connexion ou encore les auditeurs indésirables, pour porter toute l'attention sur le contenu des discours qui font avancer l'enquête. Même lorsque les personnages téléphonent depuis des lieux publics, l'audition est limpide. Plusieurs détails sont également suspects. L'usage du téléphone à cette époque était-il aussi généralisé qu'il y paraît dans le film ? Le téléphone privé, dans la maison de Mathilde, apparemment isolée en bord de

mer, n'est utilisé qu'une seule fois et il n'y est jamais fait mention, est-il le crédit d'une pratique réaliste ? Alors que les liaisons se faisaient au moyen d'une opératrice, pourquoi n'y est-il jamais fait allusion ? Outre ces incongruités historiques, relevées mais à notre avis peu probantes, le téléphone diffuse la parole à distance, mais une parole idéale, ou idéalisée.

A côté des lettres et de la correspondance épistolaire, il a l'avantage de brouiller les distances et de placer les personnages dans la contiguïté d'une même situation d'énonciation traitée aussi frontalement qu'une rencontre véritable. En donnant ainsi toute l'importance au récit, aux paroles énoncées (qui sont autant d'indices pour la quête de l'héroïne), il offre surtout le sentiment, comme l'ont fait les lettres au début, d'une multiplication des témoignages et des preuves, d'une accélération du rythme de la reconstitution et de l'action, tout en variant les effets.

Nous avons exploré dans ce chapitre deux systèmes de communication à distance d'abord sous l'angle visuel et scriptural (avec la communication épistolaire) puis dans leurs formes auditives (avec la répartition des voix autour des récits et de l'image), dans une sorte de glissement vers l'hétéroclite et l'« audio-visuel ». La lettre et le téléphone sont deux moyens particuliers de communication qui répondent à des règles spécifiques dont la représentation cinématographique tient compte dans les limites de leur intégration la plus naturelle possible dans la diégèse (dans l'exemple qui nous intéresse, les fondements épistolaires de la narration appellent à la plus grande transitivity possible entre les segments épistolaires et le récit des actions qui en découlent). Ces formes marquées peuvent être envisagées comme des altérations de la communication ordinaire (on met alors en évidence les manquements à la convention ou les difficultés occasionnées), ou, plus intéressant il nous semble, comme des sublimations de la communication en actes.

Ces communications sont marquées parce qu'elles se font à distance, et sur ce point précis, elles touchent de près aux problèmes de l'articulation du son et de l'image et des rapports de présence et d'absence à l'image, qui sont des données essentielles de l'audio-visuel. Segments de discours autonomes et identifiables, elles accomplissent pourtant l'éclatement d'une situation d'énonciation qui multiplie les énonciateurs et les énonciataires, les circonstances spatiales et temporelles autour du message. Si les séquences repérées ont pu être étudiées d'un point de vue esthétique et narratologiques, elles ont aussi posé le problème de leur fonctionnement pragmatique, notamment pour ce qui concerne l'avènement d'une présence émettrice identifiable. À ce point de l'étude, nous apparaît la perméabilité des

frontières entre les espaces sonores, pourtant théoriquement établies que ce soit dans la terminologie de Michel Chion (plus spécifiquement française) ou dans celle de Jean Châteauvert (plus spécifiquement anglo-saxonne)¹. Les manifestations sonores, la parole y compris y sont catégorisées par rapport à leur ancrage à l'image. La voix *off* (ou hors champ) et la voix *over* (ou *off*) se distinguent selon leur accessibilité au personnage :

La voix *off* partage avec la voix *over* d'avoir sa source non visualisée ; elle est distincte de la voix *over* en ce qu'elle est accessible au(x) personnage(s) visualisée(s). La voix *over* n'est pas accessible aux personnages du monde visualisé, le discours n'étant accessible qu'à des personnages participant d'un monde enchâssant, voire aux seuls spectateurs.²

Les voix des correspondants épistolaires accompagnant les actes d'écriture ou de lecture ont *a priori* le statut de voix *over*, posées par-dessus les images, elles assument temporairement la narration d'un récit subordonné en restant extérieures aux images. Elles sont hors de l'espace et hors du temps (puisque dans plusieurs espaces et dans plusieurs temps). Mais en même temps, montrées à l'écran, les lettres (même fragmentaires) sont comme les sources visibles de ces voix mentales intériorisées et actualisées par l'acte de lecture ou d'écriture. Cette tension entre extériorisation et intériorisation se joue aussi pour l'interprétation du spectateur, selon qu'il reçoit les lectures comme récits ou comme discours, selon qu'il considère de la lettre sa qualité littéraire et narrative et ou sa valeur pragmatique. Oscillant entre ces deux états, la lettre reste en creux, lettre avant la lettre et lettre idéelle.

¹ Michel Chion repère les sons *in* (source visualisée à l'écran), hors champ (source dans l'espace « caché » de l'image par la restriction du cadre), et *off* (source extérieure à l'image et à la diégèse, son acousmatique, écoute « aveugle ») ; Jean Châteauvert distingue les sons *in* (dans le champ), *off* (hors champ) et *over* (extérieur à l'image, ils correspondent aux sons *off* dans la terminologie de Michel Chion).

² Jean Châteauvert, *op. cit.* p. 209-210.

CHAPITRE 2

DES MARQUES D'UNE ÉNONCIATION SONORE

A. DE DIFFÉRENTS DEGRÉS DE LA PAROLE

L'univers représenté dans le film a toujours été bruyant, même si le cinéma des origines n'avait pas la capacité matérielle d'en rendre compte. Les progrès techniques de la captation et de la retransmission des sons n'ont pas rendu la parole aux êtres évoluant dans la fiction, ils ont plutôt donné le pouvoir de l'audition aux spectateurs dans la sphère de réception. Les personnages du muet étaient bavards, les mouvements de leurs lèvres et les expressions sur leurs visages constituaient les indices d'une activité discursive, les traces d'une manifestation métonymique de l'acte de parole, qui était privé de sa concrétisation physique (de son résultat auditif). Dans le cinéma moderne, qui plus est aujourd'hui dans une société très médiatique, remettre en cause cette aptitude des personnages à s'exprimer phonétiquement est un choix esthétique majeur, voire suspect, tant il est difficile de nier les progrès de la technique au profit d'un parti-pris artistique ; l'aptitude à entendre ne peut plus être refusée aux spectateurs. On reconnaît là une spécificité du cinéma, art et technique, qui trouve dans ses évolutions matérielles des ressources esthétiques et narratives.

Le statut de la parole dans un film, sa répartition entre les personnages et ses modes d'apparition sont autant de preuves d'un traitement dramatique et thématique propre à un genre ou à un réalisateur. Dans l'œuvre de Jean-Pierre Jeunet, les personnages ont un rapport intéressant à la parole, qui oscille entre déficience et excès. Se met alors en place une forme de hiérarchie, paradoxale, entre des protagonistes taciturnes et des êtres de second plan

outrageusement loquaces. Outre cette distribution particulière, il est important d'analyser aussi les manifestations d'une parole publique et médiatique, qui emplissent l'espace sonore et qui occupent une place non négligeable aux côtés de la parole intime.

I. DÉFAUT DE PAROLE : ENJEUX ESTHÉTIQUES ET PSYCHOLOGIQUES

1. L'homme-appareil : l'instrument au secours du handicap

L'acteur interprète le personnage au moyen de « tout » son corps ; on parle d'ailleurs d' « incarnation », littéralement « action de prendre un corps », pour définir l'assimilation parfaite qui peut exister entre l'acteur et le personnage. Les gestes, les expressions, les intonations, même s'ils peuvent être contraints par les exigences du scénario, sont des indices de la personne, ils exposent l'acteur en tant qu'être humain avant même de le suggérer comme personnage de la fiction. Le « jeu » d'acteur se situe peut être dans cet espace de liberté, cette marge entre oubli de soi et expression par les moyens de son propre corps, cet équilibre entre l' « être » et le « rôle » que des artifices, tels que le maquillage ou la transformation physique, peuvent contribuer à trouver.

Certains genres cinématographiques sollicitent plus particulièrement ces procédés, afin de créer des univers fictifs cohérents. Les univers des films de Jean-Pierre Jeunet ne sont pas homogènes, en ce sens que chaque film met en place une situation spatio-temporelle particulière (aussi bien le Paris des années 2000 que l'espace clos d'une station spatiale) tout en proposant un mélange des genres et des thématiques. Parmi les visages qui peuplent ces mondes variés, nombreux sont récurrents. L'acteur Dominique Pinon apparaît dans chacun des films, sa présence confirme cette disposition du réalisateur à jouer des faciès et engendrer

de la sorte des liens intertextuels forts¹. Du rôle de premier plan (on pense à Audrey Tautou, dans le rôle d'Amélie et de Mathilde) à la simple apparition (comme c'est le cas pour Rufus par exemple), le spectateur reconnaît les mêmes traits physiques, les mêmes intonations et les mêmes gestes d'un film à l'autre².

S'ils ne sont jamais exagérément grimés, les visages ou les corps se meuvent avec des anomalies plus ou moins inconfortables. Les êtres « malformés » ou handicapés sont récurrents dans l'univers de Jeunet, on peut citer de façon non exhaustive l'homme de verre du *Fabuleux destin d'Amélie Poulain* (atteint d'une maladie génétique fragilisant ses os), les Cyclopes de *La Cité des enfants perdus* (aveugles et sourds), Mathilde (atteinte du virus de la polio) ou Petit Louis (manchot) dans *Un long dimanche de fiançailles* [Ill. 41a], Julie (atteinte d'une forte myopie) dans *Delicatessen* ou encore Vriess (paraplégique) dans *Alien Resurrection* [Ill. 41b]³. Le réalisateur apprécie le travail avec son « acteur-fétiche », Dominique Pinon, autant pour la grande technicité de son jeu que pour son visage aux traits peu communs⁴ et confie en ces termes son attirance pour la difformité :

J'aime bien les personnages à la fois solitaires et un peu monstrueux, qu'il y ait un petit décalage. J'adore *Freaks*⁵. Amélie [*Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*] aussi est un peu monstrueuse. Même physiquement. Audrey [*Tautou*] est mignonne mais elle est spéciale. Ce n'est pas Virginie Ledoyen ! Par moments, on se dit que Mathilde [*Un long dimanche de fiançailles*] est près de basculer dans la folie.⁶

La tare physique et le comportement décalé sont des thèmes récurrents propices à explorer la limite ténue entre l'humain et l'inhumain. Pour ce qui est de l'anomalie physique, à chaque fois le défaut est compensé par un appareillage, par un outil ou un système plus ou moins complexe : les meubles simplement rembourrés chez Raymond Dufayel le protègent

¹ Il a un rôle dans tous les films de Jean-Pierre Jeunet : Louison dans *Delicatessen*, le scaphandrier et les clones dans *La Cité des enfants perdus*, Vriess dans *Alien Resurrection*, Joseph dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* et Sylvain dans *Un long dimanche de fiançailles*. Sa présence dans le film de commande hollywoodien faisait partie des « exigences » du réalisateur qui est parvenu à imposer cet acteur non habitué à ce genre de productions filmiques. Il interprète aussi le rôle principal dans le court-métrage *Foutaises*.

² Cf. « Annexe n°1, Fiches techniques des films du corpus ». p. 388-392.

³ Notons que dans le dernier film de Jean-Pierre Jeunet, qui n'intègre pas notre corpus, *Micmacs à Tire-Larigot* (octobre 2009), le premier rôle a été à l'origine écrit pour l'acteur handicapé Jamel Debouzze, interprète de Lucien dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*. Son infirmité avait été intégrée au scénario avant que cette collaboration ne soit rompue.

⁴ Alexandre Dubrigny, *Autofocus, Jean-Pierre Jeunet*, France 4 télévision, Prod. K.M., novembre 2005.

⁵ Tod Browning, *Freaks (La Monstrueuse parade)*, 1932. Ce film, dont l'essentiel de l'action se déroule dans un cirque, a pour thèmes principaux la difformité physique (les personnages sont presque tous des « monstres de foire ») et la difficulté à nouer des rapports sociaux (les conflits sont nombreux entre les « normaux » et les « anormaux »).

⁶ Philippe Royer, Claire Vassé, *op. cit.* p. 10. Les précisions entre crochets sont de notre fait.

des chocs et l'empêchent de briser ses os trop fragiles quand une prothèse technologique fait recouvrir la vue et l'ouïe aux Cyclopes. D'un point de vue thématique et symbolique, le fait de minimiser les inaptitudes physiques en ayant recours à la technique place les individus dans une relation privilégiée à la machine. Avec les Cyclopes ou encore Petit-Louis, corps et outils ne font plus qu'un, les frontières entre le biologique et le technologique s'atténuent. Mais surtout, il est intéressant de constater que ces artifices perturbent et dérèglent plus ou moins la communication avec autrui ; pour ceux qui touchent aux sens, ils fonctionnent comme des filtres entre les personnages appareillés et le reste des individus, même quand leur utilisation n'est pas permanente. Par exemple, dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, le personnage de Joseph compense sa frustration et sa solitude en épiant les femmes qui lui résistent à l'aide d'un dictaphone qui capte leurs propos et lui sert de faire-valoir. Affectant les pôles d'émission (le dictaphone de Joseph finit par le priver d'une conversation et d'une attitude spontanées) ou la sphère de réception (Julie Clapet, lorsqu'elle veut ôter ses lunettes par coquetterie, devient minaudière avec Louison), ces accessoires symbolisent toujours les difficultés de communication et d'interlocution entre les êtres. Pour en signaler les effets, la perception du spectateur est elle aussi altérée : le son enregistré du dictaphone est d'une qualité inégale à celle des autres signes sonores ; des filtres de couleurs sont posés pour rendre compte de la vision subjective des Cyclopes [Ill. 41c et 8a].



Ill. 41a
Un long dimanche de fiançailles (0.36.54)
L'homme-appareil, la main mécanique de Petit-Louis



Ill. 41b
Alien Resurrection
L'homme-appareil, Vriess sur son fauteuil



Ill. 41c
La Cité des enfants perdus (0.08.04)
L'homme-appareil, un Cyclope



Ill. 8a
La Cité des enfants perdus (0.08.32)
La vision subjective

2. Héroïnes et mutismes : « le silence n'est qu'une manière de dire »¹

2.1. L'image de l'héroïne

Le statut des personnages dans le film obéit à une hiérarchie qui en place certains plus que d'autres sur le devant de l'action. Le protagoniste se distingue des personnages secondaires, et plusieurs éléments mettent en évidence cette répartition. Ainsi, la présence au générique d'ouverture est un premier indice de la supériorité d'un rôle sur d'autres ; ce sont généralement des exigences de production qui, pour des raisons financières et promotionnelles, démarquent certains interprètes de la liste du casting (ce sont les mêmes préoccupations qui déterminent la composition d'un autre élément paratextuel, l'affiche). Cette manière de mettre en avant, en « tête d'affiche », le nom d'un acteur dès le générique, comme c'est le cas dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* et *Un long dimanche de fiançailles*, conditionne nécessairement le spectateur pour la réception des rôles du film. Tout naturellement, s'il a lu le nom sur l'affiche du film et au début du générique et s'il reconnaît l'acteur, il considère son personnage comme un des principaux du film. La mention du nom propre dans le titre produit la même mise en lumière, « Amélie Poulain » est d'emblée désignée comme sujet essentiel de la narration. De façon générale, les premiers instants de la diégèse confirment ce statut particulier en montrant à l'image le protagoniste, personnage de premier plan, mais cela n'est en rien une règle à suivre et sa transgression peut tout aussi bien décevoir ou surprendre les attentes des spectateurs. Les deux œuvres choisies pour référence déjouent cette hiérarchie, en plaçant avant l'apparition des deux héroïnes des séquences plutôt longues, qui retardent leur « naissance » à l'écran. Audrey Tautou, interprète d'Amélie et de Mathilde, n'intervient à l'image que quelques dix minutes après le début de la fiction, et sa prise de parole est encore plus retardée. C'est sur ce dernier point que nous voulons nous arrêter pour apprécier la singularité de la relation entre le héros et la parole dans les films de Jean-Pierre Jeunet.

Forts d'une voix *off*, les deux films bénéficient d'un relais narratif, d'une mise en situation narrative et discursive dans laquelle les paroles des personnages de la diégèse résonnent dans les interstices laissés par la voix supérieure, comme des discours cités. Le premier plan important d'Amélie adulte est un gros plan sur son visage dans lequel elle adresse un regard à la caméra, sur ces mots du narrateur :

¹ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris : Gallimard, 1969. p. 44.

Nous sommes le 29 août, dans 48 heures, le destin d'Amélie Poulain va basculer.¹

A ce moment précis, la jeune femme n'est pas encore envisagée comme une force agissante de la diégèse, cet instant fixe sur son visage fonctionne comme une illustration du propos du narrateur qui joint l'image à la parole. Le plan d'énonciation de référence est celui de la troisième personne et du récit. La mise en route de l'action ne se fait que lorsque la voix *off* se tait et laisse la place aux discours directs des personnages. Notons qu'avant cette transition des phrases ont été prononcées, mais elles ont toutes pour caractéristique de ne jamais engager de vraies conversations, elles ne sont que des bribes de dialogue, des énoncés isolés ou le fait de personnages secondaires. Les premiers mots d'Amélie proférés appartiennent à une situation d'énonciation particulière, extradiégétique, tissée directement entre la jeune femme et le spectateur par le truchement de regards à la caméra. En position de spectatrice dans une salle de cinéma, elle lance un regard complice à la caméra qui s'avance vers elle et révèle, à la première personne, qu'elle « aime bien [se] retourner dans le noir et contempler le visage des autres spectateurs ». La mise en abyme de la scène de réception projette le spectateur dans l'espace de fiction. La confidence à demi-mot dans l'ambiance silencieuse de la salle obscure se poursuit sur ses plaisirs cinématographiques et son goût pour les détails « démythifiant » le film, en alternance avec des archives de films montrant un insecte rampant sur une vitre en arrière-plan d'une scène de baiser (scène empruntée à *Jules et Jim* de François Truffaut) et un échange entre un conducteur et sa passagère (scène empruntée à *The Father of the Bride (Le Père de la mariée)* de Vincente Minnelli, 1950) :

puis j'aime bien repérer le petit détail que personne ne verra jamais. Par contre, j'aime pas dans les vieux films américains quand les conducteurs regardent pas la route.

Ces confessions, appuyées par les regards à la caméra désignent explicitement le moyen de captation et la sphère extradiégétique, un espace en marge de la fiction où semble se situer également la voix *off* en même temps qu'elles prennent pour objet les trucages du film.

Une courte séquence paraît échapper à ce principe de relais narratif, elle concerne Amélie et son père et est annoncée par le narrateur par la phrase suivante :

¹ Nous entendons par « le premier plan important d'Amélie adulte » un plan qui lui est spécifiquement consacré, puisqu'elle est déjà apparue à deux reprises, la première fois dans un plan large où elle ne fait que passer et la seconde en compagnie de son père à table.

Souvent, le week-end, Amélie prend le train Gare du Nord pour rendre visite à son père.

Suit alors un plan fixe du père et de sa fille, attablés et discutant du fait que celui-ci soit trop casanier. Le dialogue entretient les lieux communs, comme les voyages manqués de la jeunesse. Il est pris en cours (la première réplique perçue d'Amélie débute par un « mais » d'opposition) et n'a pas de fin marquée, se fondant avec la reprise du texte de la voix *off*. Bien moins qu'une scène de dialogue, ce passage affirme surtout de la supériorité du narrateur, dont les phrases sont le repère rythmique de l'ensemble ; si la parole est cédée aux personnages et si la situation fictive existe directement, ce n'est que pour un bref instant, trop succinct et anecdotique pour être considéré comme « autonome ». Il faut attendre encore plusieurs minutes avant que la véritable action et les dialogues *in* ne supplantent (temporairement) l'intermédiaire narratif. L'héroïne, pourtant explicitement identifiée dans ce début de film, fait donc preuve d'un mutisme manifeste. Les extraits relatant sa petite enfance la présentent aussi sans faire entendre sa parole : ses compagnons de jeux sont un poisson rouge ou des créatures imaginaires mutiques avec lesquels elle communique par le regard. Le son de sa voix ne retentit qu'à deux reprises, durant le cours de lecture donné par sa mère lorsqu'elle répète mécaniquement les mots d'une phrase dont l'intérêt n'est que phonétique (c'est-à-dire que l'exercice de langue n'est pas conjoint à celui d'une parole individuelle)¹ et à la découverte de son poisson rouge gisant sur le sol lorsqu'elle pousse un cri strident. Il n'y a là rien que l'on ne peut considérer comme une parole, ce ne sont que de simples manifestations articulatoires, des énoncés ou des sons vides de sens et sans référents.

En lieu et place de mots, le visage peut être un support des émotions et des réactions, saisies par des plans rapprochés, on interprète ainsi l'inquiétude et la tristesse quand le père diagnostique chez la petite fille une « anomalie cardiaque » ou encore la colère pour ce voisin qui s'est joué d'elle en lui affirmant que son appareil photo provoquait des accidents. Mais soulignons avec intérêt que les expressions de la fillette ne sont jamais forcées et que son visage reste assez impassible, c'est plutôt du rapprochement des images et des dires suffisamment explicites du narrateur que naît le sens. Il y a là une application de la célèbre

¹ La phrase à lire est « Les poules couvent souvent au couvent », exemple théorique pour l'apprentissage de la lecture. La lecture fautive de la fillette ([lépulecuvesuvocuve]) met l'accent sur le décalage dans le langage entre l'écrit et l'oral, puisqu'un même graphème « ent » a deux prononciations possibles [e] ou [â]. D'une manière symbolique, cette scène est aussi l'occasion d'apprécier le décalage dans le film entre le visuel (la phrase notée sur le tableau noir) et l'auditif (la diction fautive de la fillette).

expérience cinématographique faite par Lev Koulechov pour démontrer la puissance de signification du montage. Pour l'exemple, en accolant le même plan fixe de l'acteur Mosjoukine à trois objets différents (une assiette de soupe, le corps d'une femme dans un cercueil et une fillette en train de jouer), on parvient à donner aux spectateurs soumis au test la certitude que le personnage présenté éprouve respectivement la faim, la tristesse ou la tendresse¹. Le montage des plans donne une motivation au regard de l'acteur mais une motivation qui, paradoxalement, se révèle arbitraire. La postposition de ce qui est censé être l'objet du regard permet de faire rétrospectivement le lien entre la cause de l'émotion et l'émotion elle-même. Si cette démonstration est inscrite dans le contexte particulier du cinéma soviétique des années 1920 qui utilise le montage comme une arme politique, si elle a pu être idéalisée et est entrée quelque peu dans la légende, elle n'en demeure pas moins intéressante pour illustrer notre démonstration. Dans les exemples cités, ce n'est pas seulement le montage d'images entre elles qui fait le sens, mais la combinaison de l'image au son et à la parole signifiante du narrateur. Pour ce faire, de nombreuses occurrences appartenant au lexique de l'émotion et des sentiments jalonnent les phrases associées aux images ; citons par exemple :

bouleversée ; ballottée entre la fièvre de sa mère et la distance glaciale de son père ; pour consoler Amélie ; naïveté d'Amélie ; un doute affreux l'assaille ; s'effondre ; accablée ; décide de se venger

Toutes ces mentions, juxtaposées à des vues d'Amélie, donnent du sens aux plans d'un visage assez figé. La perception du spectateur est doublement guidée, par les mots du narrateur d'une part et par les mouvements de caméra d'autre part. Lorsque la petite fille se trouve « accablée » devant la télévision qui fait état des différentes catastrophes qu'elle a pu provoquer en prenant des photos, la caméra s'avance lentement vers elle, en légère contre-plongée, ce qui a pour effet de renforcer l'incrédulité, l'indignation et la culpabilité d'Amélie, réfugiée dans un fauteuil qui semble démesurément grand [Ill. 42].

¹ Cf. par exemple, « L'Effet Koulechov », *Iris, Revue théorique du son et de l'image*, volume 4, n°1, Paris, 1988. Il n'existe pas de documents audio-visuels attestant de la réalité de cette expérience, si bien que les exemples peuvent différer d'une analyse à l'autre.



Ill. 42

Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (0.07.30)

Plan et discours accusateurs

Ces mécanismes de signification sont appliqués à tous les personnages, notamment lors des séquences initiales qui les présentent individuellement sur le mode du portrait. Mais, pour ce qui concerne le personnage d'Amélie, il est à noter que ce mutisme initial n'est pas que corrélatif aux impératifs du portrait, la suite de la diégèse ne laisse entendre que peu de répliques de sa part, par rapport à d'autres. Dans son rôle d'investigatrice, d'entremetteuse ou de justicière, elle est naturellement plus souvent en position d'écoute, de questionnement ou d'action qu'en situation de discours. Un état similaire caractérise le personnage de Mathilde dans *Un long dimanche de fiançailles*. Toutes deux entretiennent donc des points communs thématiques (comme la quête ou l'indépendance familiale) et, interprétées par la même actrice, elles jouent de traits physiques similaires, très souvent soutenus par les mêmes placements de caméra. Le réalisateur témoigne de ce lien fort entre les deux héroïnes, de cette filiation retrouvée, entre Amélie et son aïeule virtuelle, Mathilde. Pour leur interprétation, il confie avoir naturellement porté son choix sur la même actrice, Audrey Tautou, avec laquelle il tourne aussi une publicité pour un parfum, justifiant cette nouvelle collaboration par ces mots :

C'était l'occasion de clore le « triptyque ». On en parlait depuis longtemps. C'est un vrai film, c'est du cinéma, ça n'est pas vraiment une pub. Dans ce genre de rôle sans dialogue, l'intensité passe par le regard. Je me disais : « Ça serait bien que ce soit elle ». Je savais que ce serait bien quand elle regarde sur le quai s'il est là qu'il se passerait quelque chose. L'émotion doit passer par le regard sur des temps très courts.¹

Si le regard et l'attitude peuvent combler un certain défaut de la parole, il n'en demeure pas moins que le rapport à la parole pour les deux héroïnes du *Fabuleux destin d'Amélie Poulain* et *Un long dimanche de fiançailles* semble relever d'un complexe, en ce sens qu'il contraste avec celui des autres individus naturellement loquaces. Sur le plan de la

¹ Propos sur le *making-of* de la publicité pour le parfum Chanel n°5 (11 mai 2009), site Internet <http://www.chaneln5.com> (consulté le 28 mai 2009).

distribution des paroles, la hiérarchie diffère de celle révélée par la mise en lumière, en images et en thème. « Parler peu », dans l'environnement social, citadin ou familial qui est le leur, devient un élément d'identification par rapport au reste des personnages, et notamment par rapport à ceux qui « parlent trop ». Dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, bon nombre de rôles secondaires ont une pratique humoristique de la parole, décalée ou affectée : autour d'Amélie, plusieurs interlocuteurs entretiennent la caricature par un débit ou un accent exagéré, comme l'épicier Collignon (dont l'essentiel du discours consiste en railleries), Georgette, l'employée du café (pour laquelle l'interprète Isabelle Nanty a volontairement multiplié les expressions figées (du type « C'est beau la vie ! ») et alourdi sa diction d'un fort accent) ou encore la concierge Madeleine Wallace. Ces acteurs ont des voix autant que des visages, et leurs discours sont marqués par une forte identité. Si le monde et le contexte historique d'*Un long dimanche de fiançailles* n'autorisent pas la même légèreté de ton, soulignons tout de même le décalage entre les nombreux témoignages qu'elle reçoit (à l'oral ou à l'écrit) et sa position de réceptrice et de dépositaire de ces paroles. Mathilde écoute plus qu'elle ne parle.

Dans cette relation timide à la parole, les deux héroïnes jouissent de toute leur image pour émouvoir ou signifier ; sans le relais des mots, c'est leur corps et leur allure physique qui font sens. Ils sollicitent du spectateur une appréciation d'abord visuelle, grâce à des silhouettes « stylisées », mais ils peuvent aussi être un enjeu pour la narration, comme lorsque Mathilde utilise son fauteuil roulant comme moyen de pression sur son tuteur pour obtenir une aide concernant ses recherches. D'abord en conflit avec l'avocat en s'opposant à ses recommandations, elle gagne finalement son accord en l'apitoyant par son handicap au lieu d'un plaidoyer en sa cause. Les conversations biaisées entre Raymond Dufayel et Amélie par l'intermédiaire de l'analyse des attitudes figées des personnages du tableau de Renoir relèvent d'une mise en valeur semblable de la communication par l'image des corps.

2.2. Le duel de la parole ou comment la parole fonde la scène d'affrontement

Dans *Un long dimanche de fiançailles*, la scène de confrontation entre les deux veuves (Mathilde et Élodie Gordes) est à ce titre intéressante : située dans le contexte bruyant et désordonné d'un marché, elle oppose puis rapproche leurs deux attitudes, physiques et mentales. À la recherche d'Élodie Gordes, c'est avec Mathilde que le spectateur pénètre dans cet espace d'activité intense, rythmé par les mouvements perpétuels des marchands et des

clients, ponctué par les tintements, les bruits d'animaux ou les ventes à la criée ; la caméra se place à distance de la jeune femme, quelques pas en arrière, et suit sa progression vers l'étal d'Élodie Gordes, en passant au travers des monceaux de produits. Pour plus de clarté, nous retranscrivons le dialogue, ponctués par des repères du découpage scénique analysé (les chiffres entre crochets correspondent aux étapes de notre découpage, les croix (X) marquent les changements de plans par coupes). Nous proposons en annexe la reproduction du texte et des images du film¹.

- [1] Élodie Gordes ?
- Oui.
- Tenez.
- [2] Je les connais pas.
- C'est lequel celui que vous ne connaissez pas ? Ce serait pas celui-là par hasard ? Pourquoi Bastoche et Biscotte se sont fâchés ? C'est à cause de vous ?
- Allez-vous en, j'ai rien à vous dire. [3]
- Non, mais je veux juste savoir.
- Laissez-moi.
- [4] Ils se sont retrouvés pour la dernière fois à Bingo Crépuscule. Et mon fiancé était là aussi, avec Bastoche, [5] dans cette tranchée de merde. Et je veux comprendre. Je veux comprendre. [6] Je veux comprendre !
- [X7] C'est pas ce que vous croyez. Je peux pas vous le raconter. Donnez-moi votre adresse. [X8] Même si l'orthographe et moi, ça fait deux, [X9] je mettrai tout ça dans une lettre. Je vous promets. [X10]

Une fois le contact établi (par une apostrophe et une photo montrée), un jeu de déplacement dans l'espace commence, en plusieurs étapes :

[1] : La caméra est à distance des deux femmes, face à elles [Ill. 43a].

[2] : Élodie refuse de parler à Mathilde, lui tourne le dos et s'avance face à la caméra. Elle poursuit ses tâches sans prêter attention aux questions incessantes de Mathilde dans son dos, qui petit à petit se rapproche d'elle [Ill. 43b]. Arrivées toutes deux au premier plan, l'échange, qui n'en est pas vraiment un, tourne court par un nouveau refus d'Élodie [3] [Ill. 43c]. Celle-ci se retourne et s'éloigne de la caméra, elle est rejointe par Mathilde, qui lui emboîte le pas, d'une démarche bancale mais décidée. Élodie continue de s'éloigner et tourne derrière un étal.

[4] : Mathilde, toujours au premier plan mais de dos, pivote sur elle-même et suit à distance Élodie, un étal les séparant. La caméra accompagne ce mouvement par un travelling

¹ Cf. « Annexe n°9, La rencontre entre Mathilde et Élodie Gordes, *Un long dimanche de fiançailles* », p. 423-424.

latéral en avance sur Mathilde, qui a du mal à se déplacer, mais qui parvient au bout de l'étal à rejoindre Élodie, qui est passée par l'arrière [Ill. 43d].

[5] : Stoppée au bout de l'étal, Mathilde se fige et regarde passer Élodie devant elle, en proférant son discours de plus en plus intensément. La caméra prend dans son champ Élodie de face qui avance, toujours impassible. Quand elle s'approche suffisamment pour être vue en gros plan de face, l'acmé de l'échange est atteinte, avec le dernier « Je veux comprendre ! » de Mathilde, hurlé avec douleur [6]. Le visage d'Élodie se fige, elle inspire [Ill. 43e].

[X7] : Une coupe met fin à ce plan continu. Élodie est vue de dos par un plan mi-moyen (à hauteur des genoux). Elle se retourne rapidement et s'avance jusqu'à la caméra, jusqu'à ce que son visage entre en gros plan dans le cadre [Ill. 43f].

[X8] : Nouvelle coupe, les deux jeunes femmes sont perçues dans le champ, par un angle légèrement surplombant, par-dessus l'épaule d'Élodie. Mathilde se tient à distance [Ill. 43g].

[X9] : À nouveau, comme dans le plan [X7], le visage d'Élodie est saisi en gros plan [Ill. 43h].

[X10] : Enfin, un gros plan sur le visage de Mathilde la montre silencieuse, les yeux baignés de larmes [Ill. 43i].

Cette rencontre, hautement importante sur un plan diégétique puisqu'elle précède la révélation par lettre du secret de l'adultère du couple Gordes, profite d'une mise en scène spatiale complexe, qui positionne les deux personnages dans un jeu de chassé-croisé. Remarquons tout d'abord que toutes les paroles sont *in*, que l'émettrice est à chaque fois présente à l'image. Mieux, avant la coupe [X7], les deux femmes partagent l'espace visuel, le plan-séquence les envisage toujours ensemble, ce qui permet de mieux apprécier leurs différences et leurs ressemblances. Par deux fois, Élodie Gordes, qui fuit Mathilde et ses questions, semble venir « buter » contre la caméra, puisqu'une fois arrivée devant cet « obstacle », elle fait demi-tour et cherche une autre échappatoire : en [3], elle fait volte-face ; en [5], elle se résout au face à face. Telle une limite invisible, la caméra apparaît comme une extrémité, un précipice impossible à franchir ; pour Élodie, il est impossible de sortir de son champ de vision comme il est impossible d'échapper aux questions de Mathilde. Soupçonnée de cacher quelque chose, elle est présentée naturellement dans le rôle de la personne acculée, au premier plan, sous les regards, tandis que Mathilde occupe l'arrière-plan,

duquel elle décoche ses interrogations et ses plaintes. Le rapport à la parole et à l'espace s'inverse dans la seconde moitié de la scène, avec les passages en coupes. Le clivage se produit avec les derniers mots de Mathilde, « Je veux comprendre ! », pour lesquels sa voix se brise presque après s'être intensifiée progressivement. Comme un cri, cette phrase est celle qui finit par convaincre Élodie. Par quatre plans successifs, la communication réussit, mais sans vrai rapprochement physique : Élodie s'adresse à son interlocutrice, qui reste immobile, en retrait, comme figée par son propre cri. Le dernier gros plan sur son visage laisse découvrir ses larmes retenues et constater toute la tension émotive de cette scène. L'exclamation de Mathilde retentit de toute sa force, pour ce seul moment du film où l'héroïne hausse la voix et profère un discours passionnel. En effet, tous les autres instants d'intenses émotions sont marqués par une grande maîtrise de soi et de la parole : on songe à l'annonce au téléphone de maître Rouvière de la mort officielle de Manech, où elle demeure sans voix, le récit de la condamnée à mort Tina Lombardi, où elle écoute en silence, le monologue sur la tombe de Manech, murmuré et paisible, l'arrivée de Célestin Poux, quand elle se contient en crispant « ses mains l'une contre l'autre pour s'empêcher de trembler et de pleurer », selon les mots de la narratrice, ou encore les retrouvailles finales avec Manech, sans mot ni effusion. Les mots ne sont pas pour elle un expiatoire à la douleur, sauf dans cet instant précis, face à Élodie Gordes, qui fait figure de dernier espoir à ce moment de l'action.

L'adaptation de cette scène révèle des choix déterminés parmi les moyens cinématographiques. Le roman original situe cette rencontre dans l'espace clos d'une voiture, au bas de l'immeuble d'Élodie, sous la pluie battante d'un orage de juillet. Conviée à l'intérieur compte tenu des difficultés de Mathilde à se déplacer, Élodie se refuse à répondre, avant de s'enfuir puis de revenir auprès de Mathilde en lui promettant une lettre. Tout oppose donc ces deux scènes : l'intérieur confiné et intime de la voiture, perçu comme un refuge à l'orage, mais aussi comme un piège qui se referme sur Élodie, l'atmosphère lourde de l'orage, contre l'espace ouvert et encombré du marché, la luminosité vive évoquant un air sec et poussiéreux. La mise en scène du film exploite pleinement les possibilités du décor : le mouvement incessant des alentours s'accorde parfaitement à la valse des deux jeunes femmes, elles font « corps » avec l'activité environnante, bien que le cri de Mathilde n'arrête personne à part Élodie et le spectateur, les seuls à être à portée de sa voix et de sa parole. La voix de Mathilde redéfinit et redessine les contours de l'espace de la scène, espace duquel Élodie ne peut sortir.

Diminuée physiquement, ralentie par son handicap physique, Mathilde arpente l'espace d'une manière remarquable, quand Élodie se défile, en se faufilant entre les étals. De l'attitude physique à l'attitude morale, il y a là tout un symbole : la première poursuit un espoir, pour aussi mince soit-il, la seconde tente d'échapper à son triste sort.

3. Le silence de la rencontre

Les deux scènes finales des films *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* et *Un long dimanche de fiançailles* entretiennent des parallèles formels et thématiques pertinents. Dans les deux cas, l'enjeu est la rencontre amoureuse, ou plutôt les retrouvailles amoureuses, pour les deux couples éclatés des deux diégèses : Amélie et Nino qui se cherchent ou se perdent dans des rencontres imprévues ou des rendez-vous manqués, Mathilde et Manech qui surmontent la séparation infligée par la guerre. Les deux films narrent les parcours de cette quête amoureuse qui empruntent des voies plus ou moins détournées ; la disparition du soldat suppose des difficultés d'un degré autre que la simple distance géographique entre les deux jeunes gens à Paris. Pour autant, les derniers instants des deux films subliment l'image du couple formé, ou reformé, par une utilisation similaire du silence. Si, comme nous venons de le voir, la parole peut exprimer la finitude de l'être et révéler les inaptitudes sociales, c'est dans le silence que les corps peuvent se rejoindre.

3.1. Les obstacles à la communication

Après avoir essuyé différentes épreuves qui font songer aux jeux d'errance des romans de chevalerie du Moyen Âge (la jeune femme sème derrière elle des indices de sa présence dans le but de piquer sa curiosité mais en demeurant inaccessible), Nino vient chez Amélie. Les deux personnages se trouvent pour la première fois face à face, sans nul artifice pour masquer l'un ou l'autre. À part le regard furtif mais intense de leur première rencontre, ils n'ont eu de cesse d'user de filtres pour communiquer. En se déguisant, les personnages occultent leur véritable identité : Nino apparaît en squelette dans le train-fantôme, Amélie use de pastiches et de photos pour fixer des rendez-vous mystérieux. Quand ils se parlent, c'est par l'intermédiaire du téléphone (à la fête foraine), mais celui-ci est pour Amélie l'occasion de masquer sa voix.

Pourtant, les deux amants se trouvent un instant à portée de voix, mais là encore, la communication rencontre un obstacle, matérialisé par une vitre. Rappelons les circonstances de cette séquence. Nino arrive au café des Deux Moulins en suivant les indications laissées sur une photo déchirée. Assis à une table, il pense reconnaître Amélie : debout derrière lui, elle écrit le menu du jour à l'envers sur une vitre dressée entre eux. À ses questions, la jeune femme répond par la négative. Nous percevons chacun des deux personnages de part et d'autre de cette paroi transparente : Nino est vu en plongée selon l'angle de vue d'Amélie, et inversement, cette dernière est saisie en légère contre-plongée. Mais alors que la voix de Nino traverse ce panneau vitré, celle d'Amélie n'émet pas de sons, on devine ses mots sur ses lèvres. Avant le contact visuel, la jeune femme confie ses pensées par un discours intériorisé, court monologue par lequel elle communique avec elle-même et avec le spectateur, même si le contact ne peut s'établir avec Nino à cause de l'obstacle de la vitre, symbolique (puisqu'elle n'en est pas un pour le jeune homme) et de l'obstacle de ses sentiments, lui bien réel. Le seul bruit qui émane du côté d'Amélie, c'est celui du feutre traçant les lettres sur la vitre, comme une réponse ou plutôt une contenance futile (puisque le texte du menu qu'elle écrit reste incomplet) [Ill. 44a]. Devant l'absence de manifestation physique de la parole du côté d'Amélie, ce que l'on perçoit est assimilée à une pensée verbalisée. La voici retranscrite : « Maintenant, il a compris, il va reposer sa petite cuillère puis il va ramasser les grains de sucre sur la table avec son doigt. Ensuite, il va se retourner et là, il va me parler ». Le montage de ces propos avec les actions synchrones de Nino évoque l'omniscience d'une position de narration extradiégétique, telle que l'occupe le narrateur de la voix off. Outre cette transposition et l'affirmation d'une connivence entre Amélie et le spectateur déjà initiée au début du film, cette intériorisation d'une parole paradoxalement inaudible et extériorisée accentue la portée du mutisme de l'héroïne.



Ill. 44a

Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (1.32.48)
Les obstacles à la communication



Ill. 44b

Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (1.45.59)
Les obstacles à la communication

Précédemment dans la narration, le portrait croisé des deux enfants qu'ils ont été propose une vue parallèle, un *split screen* dans lequel apparaissent deux fenêtres et deux lieux. Chacun des deux enfants se tient à la fenêtre et fait scintiller un miroir, envoyant ainsi un faisceau lumineux, à la manière du code Morse. L'image fait coexister les deux espaces, le discours de la voix *off* souligne la solitude des deux enfants et avère donc que cette communication n'est pas interactive, mais bien unilatérale puisque chaque enfant émet « dans le vide », ou du moins en direction de cet espace frontal occupé par la caméra, et par extension le spectateur, espace duquel aucune réponse et aucune interaction ne peuvent jaillir.

Après des rencontres avortées, la scène finale réunit les deux personnages dans une même sphère de communication, non sans avoir auparavant érigé entre eux une dernière barrière, la porte de l'appartement, contre laquelle se pressent leurs deux oreilles [III. 44b]. Mais là encore, dans cette intimité contigüe, le silence règne, les gestes prennent la place des mots : Amélie entraîne Nino à l'intérieur et ils se donnent plusieurs baisers sur le visage. Afin de remotiver le poncif du premier baiser, Jean-Pierre Jeunet a fait le choix d'une scène parfaitement silencieuse, sans mots, sans bruit et sans musique. Les baisers déposés tour à tour sur les différentes parties du visage signalent une complicité et une tendresse intenses. L'échange est ludique et spontané, comme s'improviserait un jeu entre deux enfants dont Amélie serait l'instigatrice. Nul besoin de mots, ni entre les amants, ni de la part des témoins : le chat Rodrigue, Raymond Dufayel et Lucien. La présence de ces deux derniers observateurs, bienfaisants plus que voyeurs, jette un voile pudique sur la scène d'amour, puisque les corps enlacés des deux amants sont perçus seulement de leur point de vue, c'est-à-dire à travers les rideaux de la fenêtre d'Amélie. De la sorte, la cohérence est maintenue, le non-montré ou le non-visible préserve un silence religieux et la candeur de cette communion chaste.

Avant l'union finale, l'écran vitré et la porte de l'appartement tiennent lieu d'obstacles à la réunion des corps, mais ces artifices du décor facilement contournables ont une plus grande importance sur le plan visuel qu'auditif. Ils agencent l'espace visuel et commandent les choix de points de vue et de positionnement de la caméra, mais ils ne cloisonnent pas hermétiquement l'espace auditif. En termes de scénographie, ils représentent symboliquement les difficultés de communication et sont un moyen de matérialiser le silence.

3.2. Le silence comme « sublimation »

Dans *Un long dimanche de fiançailles*, les enjeux de la scène finale sont différents, puisque les amants ont consommé leur union bien avant que la guerre ne les sépare et que leur histoire ne soit empreinte de tragédie. Leur scène d'amour n'est pas finale mais liminaire, mais notons que, comme dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, elle est traitée sur un mode ludique, puisque les deux personnages se rapprochent grâce à un jeu avec la lumière (des allumettes grattées puis volontairement soufflées créent des intervalles de lumière, pendant lesquels Manech et le spectateur découvrent Mathilde à chaque fois un peu moins vêtue). Le traitement des retrouvailles est transposé du roman au film. Dans le roman, Manech a été recueilli par la mère du soldat Jean Desrochelles dont Manech a usurpé l'identité en fuyant la tranchée 107. Avertie par un compagnon de son fils de cet « échange de plaques », Juliette Desrochelles, veuve, décide de « sauver un autre » soldat et c'est à son domicile que Mathilde revoit Manech (p. 360-365). L'adaptation cinématographique fait état de la mort de cette mère de substitution, qui aurait basculé dans la folie, Manech vit dans une sorte de monastère. Dans les deux cas, l'ancienne recrue souffre d'amnésie et a reçu sa nouvelle identité sans le poids de la culpabilité (à l'inverse, le personnage de Benoît Notre-Dame représente le « vrai » fugitif). Plus que des retrouvailles, la scène finale est une renaissance pour le personnage de Manech.

Afin d'apprécier les particularités de la représentation filmique de cette ultime séquence marquée par le silence, il convient de s'intéresser à la mise en scène, qui suggère et signifie par l'appropriation de l'espace, au défaut des paroles et au travail de bruitage, qui assure une cohésion à l'ensemble. La description précise de la séquence est illustrée par le découpage proposé en annexe [Ill. 45a – 45d']¹.

3.2.1. *La distance comblée, l'espace gagné*

La rencontre n'est pas immédiate, elle est précédée d'un long trajet de l'héroïne, comme une ultime allégorie de son attente et des obstacles rencontrés. Accompagnée de Sylvain, Bénédicte, Germain Pire et Pierre-Marie Rouvière, Mathilde se dirige d'abord vers le seuil de la maison, sur lequel se trouvent un prêtre et une garde-malade. L'homme indique très brièvement la situation, sans aucune réplique des autres personnages :

¹ Cf. « Annexe n°10, La rencontre finale entre Manech et Mathilde, *Un long dimanche de fiançailles* », p. 425-426.

On l'a prévenu de votre visite. On lui a dit qu'une jeune fille qu'il a beaucoup aimée va venir le voir. Il a demandé votre nom, qu'il a trouvé très beau. Il est dans le jardin. Il vous attend [Ill. 45a – 45g].

Mathilde pénètre ensuite dans le bâtiment, traverse un couloir qui la conduit vers le jardin extérieur, au fond duquel Manech est occupé à une activité de dorure. Différents espaces précèdent donc la rencontre finale : l'avant de la maison, le couloir intérieur et le jardin.

Pour capter ces lieux de transition, la prise de vue se fait à plus ou moins grande distance des personnages. Ainsi, les premiers pas de Mathilde et de sa famille sont perçus par l'ombre de leur silhouette sur le sol [Ill. 45a]. La caméra adopte un point de vue surplombant, assez élevé, de manière à saisir la progression des cinq personnes sans se heurter aux obstacles multiples du décor. Mathilde en tête, ils passent une porte dans le mur d'enceinte pour avancer jusqu'aux marches du perron, en traversant un jardinet. À hauteur suffisante, la caméra se déplace par un travelling avant au-dessus de la scène, sans heurts, à vitesse constante, et laisse voir la végétation grimpante très présente ainsi qu'une croix en fer. Le mouvement de la caméra et des personnages est arrêté au niveau du prêtre, debout sur une des premières marches. Sans transition, on entend ses paroles, sans qu'il ne soit donné de voir son visage ou le mouvement de ses lèvres. Si la distance visuelle est maintenue, la distance sonore est très réduite pour que le spectateur perçoive très distinctement les mots du prêtre [Ill. 45c]. Le point de vue auditif rejoint alors celui des personnages, et plus particulièrement de Mathilde, la plus proche de l'homme. Justifions cela par le contenu informatif des phrases prononcées qui esquissent une ambiance pour le face à face, tandis que le point de vue maintient une grande distance et appelle à la contemplation du décor. L'ouverture du champ de vision contraste avec le rapprochement sonore, l'oreille du spectateur coïncide avec celles des personnages, quand son regard est condamné à se tenir à distance. Une fois ces paroles prononcées, Mathilde lance un bref regard vers Sylvain et Bénédicte, la garde-malade et le prêtre s'écartent et la jeune femme commence à gravir les escaliers menant jusqu'à la porte d'entrée de la maison. Dès son premier pas vers l'avant, la caméra se met elle aussi en mouvement vers l'avant tout en remontant pour dévoiler très lentement la façade. Le travelling cesse lorsque Mathilde atteint la dernière marche.

Contrainte par la maladie, Mathilde progresse lentement dans l'escalier, par étapes, en posant à chaque fois les deux pieds sur la même marche. Pour autant, le travelling assure à

l'ensemble cohésion et fluidité. Au lieu de souligner l'infirmité par un mouvement de caméra saccadé ou de la masquer par une coupe qui nous ferait directement pénétrer à l'intérieur une fois le mouvement amorcé, la mise en scène cherche plutôt à magnifier la lenteur du mouvement, à laisser apprécier cet instant jusqu'à sa limite finale. Sur le seuil, Mathilde pousse la porte et disparaît dans l'ombre du couloir, d'une manière presque irréelle [Ill. 45g].

S'ensuit l'avancée dans l'espace transitoire du couloir, pour laquelle la caméra est placée à hauteur d'épaules, dans le dos de la jeune femme. La démarche est toujours accidentée mais progressive ; l'angle de vue est fixe, de sorte que Mathilde s'éloigne petit à petit de l'objectif et que toute sa silhouette apparaît en contre-jour de la porte qui ouvre sur le jardin extérieur. Mais nous percevons de légers mouvements, symptomatiques d'un porté manuel, c'est-à-dire que la caméra n'est pas posée mais portée et qu'elle bouge de manière irrégulière, suivant les hésitations ou les balancements du corps de l'opérateur. Au plan extérieur aux déplacements rigoureux et tourné à l'aide d'une machinerie complexe, s'oppose cette prise de vue dans l'espace exigu du couloir où le personnage est accompagné par une présence plus humaine. L'allure hésitante s'en trouve appuyée, mais sans excès, toujours avec une distance respectueuse.

Parvenue au bout du couloir, la jeune femme s'arrête et pose une main sur la porte ouverte [Ill. 45h] ; c'est à ce moment précis que la caméra se met en mouvement, toujours avec cette imperfection très délicate, pour avancer jusqu'au niveau des épaules et laisser découvrir l'extérieur, le fond du jardin et une personne attablée au loin [Ill. 45i].

La vue suivante saisit Mathilde de face, depuis le jardin. Elle emprunte encore une fois des escaliers et descend dans l'allée vers le fond du jardin. Se succèdent ensuite plusieurs plans, qui alternent des vues rapprochées de la jeune femme, soit de face, soit de dos (avec des vues subjectives qui découpent dans le décor son point de mire). La déambulation prend fin quand Mathilde parvient à une chaise placée près de Manech, qui se met à lui parler. Ce qui peut s'apparenter à un dialogue, bien que l'héroïne demeure silencieuse, est traité selon les codes classiques du dialogue *in*, c'est-à-dire que celui qui parle apparaît à l'image, tour à tour, avec une grande stabilité. Le dernier plan propose un grand mouvement de travelling assez complexe, qui prend Mathilde comme axe de rotation [Ill. 45z – 45d']. Le point de départ est son visage vu de face, puis par un déplacement par la droite la jeune femme est vue de dos, et en même temps un recul tout le long de l'allée précédemment empruntée laisse les deux personnages dans l'arrière-fond, avant qu'ils ne disparaissent par un fondu au noir.

Il est intéressant de repérer dans cette longue séquence l'opposition entre deux types de traitement de la captation des images : lorsque Mathilde avance dans le jardin, les coupes successives et le porté de la caméra confèrent un style heurté à l'ensemble, à l'image de la démarche bancal du personnage. Au plus près de son corps et de son visage, le spectateur est embarqué dans le même élan, dans la même hâte, une hâte qu'il est impossible d'assimiler à de la précipitation, compte tenu du caractère quelque peu réservé de la jeune femme et de son problème physique. Quand la rencontre a lieu, entendons par là le contact visuel et oral, les mouvements s'apaisent, le montage s'harmonise avec le discours. Entre fragilité physique et trouble sentimental, la mise en scène rend tangible les difficultés de l'héroïne¹.

3.2.2. *Entre espace intérieur et espace extérieur*

Symboliquement, pour parvenir à Manech, Mathilde emprunte un couloir étroit et sombre ; une transition entre « intérieur » et « extérieur » affecte aussi l'héroïne, entre sa conscience intérieure et le monde qui l'environne. Pour ce faire, matière sonore et silence sont minutieusement mis en contraste.

Le mutisme de la jeune femme par rapport à tous les autres personnages constitue un premier moyen filmique d'assurer la cohérence de la séquence. L'émotion est allée grandissant depuis l'annonce de l'identification de Manech par Germain Pire. Le détective prend part au voyage de « re-connaissance » ; ses explications courent sur plusieurs lieux et plusieurs temps (extérieur en Normandie et espace clos de la voiture, en compagnie des autres membres de « l'expédition de Milly », selon l'expression de Mathilde), qui s'en trouvent ainsi réconciliés, par la linéarité d'un discours illusoirement continu. Les derniers mystères ont été révélés rapidement par quelques phrases simples, à destination autant des personnages que du spectateur. Loin de ces préoccupations diégétiques et informatives, la fin du film n'a donc qu'une portée émotionnelle. De là, l'absence de parole est le signe d'une réserve, mais aussi d'une dignité accrue : la jeune femme se caractérise à plusieurs reprises dans l'œuvre par sa volonté de « bien paraître », de ne pas se laisser aller à des émotions comme « une bécasse qui

¹ Nous rapprochons cette séquence d'un autre instant du film dans lequel Mathilde se lance dans une course effrénée à travers les landes de bruyère afin de voir si elle peut arriver au virage avant la voiture conduisant Manech à son bataillon et réaliser ainsi sa prédiction (« Si j'arrive au virage avant la voiture, Manech reviendra vivant »). Un montage très rapide de plans successifs de ses pieds, du chemin emprunté, de la jeune femme de dos ou de face fait sentir la vitesse de la course, mais sans que l'impression de fragilité ne soit mise en avant.

fait honte »¹. Pour aller plus loin, nous pourrions émettre l'hypothèse que l'entrave posée à ses sentiments et la retenue systématique de ses émois sont les expressions psychiques de sa paralysie physique ; une concordance existe entre son tempérament pudique (bien qu'intrépide et obstiné) et son corps, frêle, raide et empêché. Ainsi, le cheminement de Mathilde vers son fiancé prend les allures d'un parcours d'obstacles autant physiques que spirituels.

Relevons les éléments de la matière sonore de ces dernières minutes du film.

La musique de fosse retentit au début et à la fin de la séquence, avec des dégradés d'intensité. Deux thèmes complémentaires de l'œuvre originale d'Angelo Badalamenti accompagnent la mise en place de la rencontre (on reconnaît le thème principal du film quand Mathilde et ses proches se dirigent vers le perron de la maison) sans couvrir complètement les sons émanant de l'image (les pas sur le gravier, le chant des oiseaux ou les paroles du prêtre). La fin des paroles coïncide avec le decrescendo.

Quand Mathilde monte l'escalier, c'est dans un silence respectueux, scandé par quelques sifflements d'oiseaux mais surtout par le bruit des pas sur la pierre des marches. À côté de la grande souplesse du mouvement de caméra, la perception auditive des pas crée un rythme et des heurts dans la progression, centrant par-là même l'attention sur le corps diminué du personnage. Le volume sonore de ces bruits est minime, la captation correspond à celle de l'image, c'est-à-dire à une distance importante des personnages. Les bruits sont perceptibles, mais presque inaudibles, non exagérés.

Dans la demi-obscurité du couloir, la progression de Mathilde se fait en deux étapes, comme nous l'avons précisé plus haut. Ce jeu de distance avec la caméra est souligné par une différenciation sonore. Dans le premier moment, on perçoit les bruits des pas sur le plancher et le chant des oiseaux. Les pas résonnent plus dans cet espace clos qu'à l'extérieur. Le travelling avant de la caméra est appuyé par la musique de fond qui s'immisce doucement, et surtout par le bruit du vent dans les feuillages du jardin, qui détermine l'espace extérieur mais contamine aussi l'espace intérieur. La lumière et les bruits ornent la représentation du couloir (par ailleurs vide), ils structurent symboliquement l'espace, entre intimité et espace ouvert ; Mathilde est seule mais pas totalement isolée de l'extérieur.

¹ À l'arrivée nocturne de Célestin Poux, la jeune femme « crispe ses mains l'une contre l'autre, pour s'empêcher de trembler et de pleurer comme une bécasse qui fait honte », tout comme elle s'apprête pour voir Manech avec soin, en choisissant de ne pas mettre du noir « pour allonger ses cils, elle sait ce que ça donne quand on craque ». La retenue et l'inhibition sont des traits constitutifs de son caractère, elle qui proclame être une « idiote » quand une émotion trop grande l'étreint à la lecture du télégramme salvateur de Germain Pire.

Le jardin à l'arrière, pourtant semblable à l'extérieur à l'avant, apparaît comme nouveau. La seule présence du vent, plus visible et plus audible, en fait un lieu transformé, habité par de nouvelles émotions, et surtout, un nouveau personnage. La musique de fosse qui resurgit n'est plus la même (même si elle appartient au même registre et use des mêmes tonalités), la végétation s'anime par le jeu du vent (alors qu'à l'avant de la maison, elle était plus figée). Quand Mathilde descend les marches et progresse dans l'allée, les bruits environnants se font plus intenses : le bruissement des pas sur le gravier, le frémissement du feuillage effleuré ou tourmenté par le vent et ses légers soupirs résonnent d'autant plus fort que le point de vue est désormais rapproché, qu'il cadre le visage de Mathilde ou adopte son propre champ de vision. À l'éloignement prévenant dans le premier lieu répond maintenant une proximité plus affectée, dans laquelle le spectateur est au plus près du corps de l'héroïne, de sa réalité physique et psychologique. La suite de la progression dans l'allée, accidentée, se fait au son d'une musique de fosse douce et lente, qui va aller en diminuant, même sur les paroles de Manech, jusqu'à un instant de silence remarquable avant sa dernière réplique, la dernière du film. Mathilde le regarde les larmes aux yeux, et Manech de lui demander :

Ben, pourquoi tu pleures ?

En lieu et place de réponse, c'est une musique plus intense qui couvre tout l'espace sonore (les bruitages ne sont plus perceptibles) et « emporte » littéralement le mouvement de caméra complexe déjà repéré.

Les jeux de silence et de bruitage confèrent à l'ensemble des images une consistance esthétique et symbolique, à des degrés divers. Parmi les bruits entendus, tous n'ont pas la même importance. Le ramage signale un endroit naturel, champêtre et rural. La maison de Milly est dans un écrin de verdure. Le souffle du vent, lui, n'a pas la même visée, notamment par l'inégalité de son traitement entre la première scène devant la maison et la seconde à l'arrière. Il semble se charger de l'émotion suggérée par le personnage, il souffre d'être trop soudain et intense pour passer inaperçu et rester dans le décor¹.

¹ À cet égard, la concordance entre la portée émotive de la scène, l'exaltation du phénomène naturel et le mouvement complexe de caméra évoque d'autres plans analysés pour leur aptitude à éveiller des correspondances tangibles entre un transport intérieur et l'espace extérieur. Cf. « La peinture des paysages », p. 86.

Concernant la musique, les lignes mélodiques de cette fin de film révèlent avec justesse les possibilités d'inscription des images dans un déroulement temporel, autre que celui conféré par le montage des images. Michel Chion nomme cette propension des sons à créer du temps, la « ligne de fuite temporelle » (L.F.T.)¹. La présence d'un matériau sonore en superposition des images construit le sentiment d'un temps qui passe, appuie et concrétise l'idée de durée. Instinctivement, le spectateur anticipe sur la conduite de cette ligne temporelle et soupçonne les pauses à venir ou les crescendos, grâce à son expérience cinématographique et musicale. Grâce à sa sensibilité ou son intuition, il « sent » par exemple les derniers mots d'un dialogue.

Entre le premier thème musical de la scène et le deuxième, la montée des marches et le passage du couloir sont marqués par un long silence, une absence de discours et de métadiscours (musique de fosse). Les mouvements de croissance et de décroissance des deux thèmes induisent aux images un élan, un continuum, exprimé dans l'action par les pas de Mathilde et appuyé par la gradation des émotions. Le silence entre deux amplifie l'impression d'attente en ralentissant le temps, telle une mesure de soupirs, au sens musical du terme. De même, la dernière pause avant le thème final accentue la portée émotive de la question de Manech mais met aussi en valeur rétrospectivement (ou par anticipation pour le spectateur avisé) le transport de l'extrait final, plus intense. Son intensité en est accrue puisque nécessairement relative (on appréhende l'intensité d'un passage en fonction de ce qui a été joué juste avant²). La force soudaine du volume sonore et la richesse symphonique engendrent une montée émotionnelle, qui avec le mouvement de retrait de la caméra, nous emporte, nous fait rebrousser chemin et nous conduit vers la sortie du film.

Plus que des silences, la bande musicale (que l'on peut définir comme la somme des musiques de fosse du film) manifeste des pauses et des intervalles. Intervalles dans le temps, mais aussi dans l'espace. Ces creux de la matière sonore coïncident avec des lieux diégétiques ou extradiégétiques particuliers. Le premier silence court en même temps que s'expose à l'image le couloir sombre ; le second précède l'ultime travelling et marque l'espace transitoire entre ce qui est encore la diégèse et ce qui va appartenir, par un fondu au noir, au paratexte du générique final [Ill. 45d']. En plus de la partition musicale, la transition est aussi assurée par l'écrin de verdure du décor qui dessine autour des personnages une sorte d'iris naturel.

¹ Michel Chion, *op. cit.*, p. 238-239.

² Frédéric Platzer, *Petit lexique des termes musicaux*, Paris : Ellipses, 2002. p. 59.

A côté du silence des mots, le silence de la musique ou des bruitages est aussi signifiant et supporte une interprétation lorsqu'il est analysé conjointement au montage. Ces manifestations sonores entretiennent plusieurs types de relation par rapport aux images. Parfois compensatoires, musique et bruits comblent un vide référentiel des images. Souvent commentaires, ils appuient le sens des images et du montage. Mais plus étonnement, il a été fait état dans notre analyse d'une aptitude de ces matériaux sonores à « nier » l'image : les chants d'oiseaux demeurent impassiblement constants, même quand l'espace est resserré et refermé dans le couloir (là où les bruits de pas gagnent en amplitude, par un mouvement de rapprochement légitime). L'ultime mélodie, par son volume sonore, emplit tout l'espace sonore et les premières notes servent de repère cataphorique à la fin de la diégèse, avant même que l'objectif ne s'éloigne de l'action diégétique. Dans ces deux cas, le son *off* se libère de l'emprise de l'action *in*.

Dans les deux films étudiés, les plages réservées au silence sont traitées de manière semblable : le silence s'impose d'abord dans la bouche des personnages pour des raisons psychologiques. Les mots de Manech ne composent pas un véritable discours. Vidée de tout repère référentiel et historique par rapport à sa fiancée, sa parole est hors du temps. Sa première réplique est un écho lointain à sa toute première apparition à Mathilde (enfant, dans une séquence rétrospective, Manech demande à Mathilde si « ça lui fait mal quand [elle] marche »), c'est une redite chargée plus émotionnellement que sémantiquement. Nino, face à Amélie, esquisse un geste de parole, aussitôt réprimé par la main de la jeune femme.

De plus, en termes de conduite narrative, le silence de l'espace *off* (c'est-à-dire de la musique ou éventuellement de la voix narrative) met en avant les éléments de l'image et sublime les moindres bruits. Les pas de Mathilde ou le bruit très léger des baisers d'Amélie et Nino sont les seuls indices sonores de l'image et concentrent toute l'attention du spectateur, sur la synchronisation des bruits et des gestes. Ces silences sont aussi les retraits de l'instance narrative, qui commente, souligne ou conduit la diégèse dans le reste de l'œuvre.

Enfin, choisir le silence comme ressort narratif plutôt que les mots ou la musique dans ces scènes de retrouvailles amoureuses est la marque d'une volonté de modernisation des clichés cinématographiques. Passer sous silence la musique, indicateur temporel, fait accéder à une certaine atemporalité des images. Elles existent alors pour leur propre rythme, phénomène remarquable surtout si, comme dans les deux extraits étudiés, l'action est marquée

par la lenteur. En délestant le spectateur d'informations auditives, la scène gagne en épaisseur temporelle. Ces pauses silencieuses relèvent bien d'un choix esthétique. L'espace environnant tout autant que l'action menée concèdent un calme qui reste « relatif », susceptible d'être interrompu à tout moment. Le silence contraste avec les bruits les plus infimes, il les porte au premier plan sonore, même si objectivement, ils ne résonnent que faiblement dans la bande son. L'attention du spectateur est ainsi guidée, retenue et suspendue, dans la profondeur de la contemplation des images. Il n'y a là rien de commun avec un silence qui serait posé *sur* les images, tel celui des temps muets, qui maintient le spectateur à distance des images. De l'observation à la contemplation, et peut-être même jusqu'à l'absorption, le silence ne suscite pas la même posture du spectateur, devenu un instant un peu plus « auditeur »¹.

¹ Nous notons que le nom « auditeur » s'est chargé dans le lexique d'une acception supplémentaire par rapport au nom « spectateur ». Au premier trait sémantique commun de récepteur « passif » (auditif ou visuel) s'ajoute un sens marqué par l'action, synonyme de l'expression « titulaire d'une charge, d'un emploi » et rassemblant des emplois relatifs au domaine juridique, religieux ou militaire. Cette idée d'un « auditeur-agent » nous semble être illustrée par ces analyses (*T.L.F.*).

II. LA PAROLE PUBLIQUE

A côté des mutismes idiosyncrasiques, qui définissent certains caractères de la fiction, il est une parole postulée sur un mode non personnel, la parole « publique », émanant de sources médiatiques (radio, télévision et même la presse, pour une parole non verbalisée). La présence de ces discours à l'image interroge sur les modalités d'intégration et de fusion entre l'expression visuelle (pour la télévision ou la presse) et orale (pour la radio ou la télévision). Se pose aussi la question de l'apparition de ces discours *a priori* secondaires : sont-ils perçus unanimement par les êtres de la fiction et les êtres de la réception ? Leur accès à l'espace diégétique peut se faire par mention ; en plus d'être représentés, ces énoncés sont cités dans la diégèse et existent pour (et par ?) les personnages. Par l'analyse de ces paroles, nous voulons mettre en évidence les moyens cinématographiques de la citation, tout en considérant l'acte énonciatif qui la détermine et en évaluant l'utilisation des images d'archives dans les longs métrages du corpus.

1. Les sources d'émission

Empruntant un moyen de communication comme on emprunte un chemin, la parole publique est énoncée dans la société moderne par le biais de techniques de diffusion de masse (comme la radio, la télévision ou plus récemment Internet). Dans le film, la présence de ces procédés d'émission (qui supposent une matérialité du message et une réception particulières)

est déterminante d'un point de vue narratif, en tant que marqueur spatio-temporel mais aussi ressort dramatique.

1.1. Les signes d'une époque

Liés à des contraintes matérielles et techniques, les messages médiatiques réfèrent à une époque et à un lieu. Objets du quotidien en même temps qu'objets de communication, la télévision et la radio comptent d'abord parmi les éléments du décor, avant même d'être des « machines parlantes ». Objets de parole en puissance, ils accèdent au premier plan narratif lorsqu'ils diffusent un message, ils intègrent la sphère dialoguée du film. En devenant « parlant » (expression réductrice, mais révélatrice de la propension du septième art à exister à côté de la littérature ou du théâtre comme un art du verbe plus que du son), le cinéma attire l'attention immédiate du spectateur-auditeur sur les mots prononcés ; dès l'instant que ça parle, le film est organisé autour du discours, et la seule reconnaissance d'appareils médiatiques dans le décor laisse planer cette hypothèse. Le cinéma a utilisé ces ressources auditives (et visuelles pour la télévision ou l'informatique) de manière plus ou moins accessoire, allant même parfois jusqu'à en faire une entité¹ ; l'œuvre de Jean-Pierre Jeunet est propice à l'observation de cette convocation de la parole médiatique.

L'univers créé par la fiction sollicite les outils médiatiques comme des indices et des gages du réel. Dans *Delicatessen* et dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, l'usage de la télévision traduit par exemple des choix esthétiques particuliers. Introduit dans l'espace quotidien et familial, le poste de télévision diffuse des images et des sons d'un autre espace et d'un autre temps et est le support de messages diégétiquement importants. Ainsi, le destin de l'héroïne bascule par un concours de circonstances basé sur le principe récurrent de l'effet papillon, à partir d'un événement médiatique télévisuel². Surprise par un flash d'information spécial, elle laisse échapper le bouchon de son flacon de parfum, celui-ci heurte une plinthe creuse du mur et révèle la cachette aux trésors oubliée d'un enfant ; la restitution de la boîte

¹ On peut citer à cet égard deux exemples : *2001 : A Space Odyssey* (*2001 : L'Odyssée de l'espace*, Stanley Kubrick, 1968) dans lequel l'ordinateur de bord (nommé Hal) d'un vaisseau spatial agit et interagit avec les membres de l'équipage embarqués et *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982) dans lequel des créatures maléfiques font irruption dans le quotidien d'une famille ordinaire, par le biais de la télévision. Cette thématique de la machine potentiellement autonome et malfaisante a été traitée dans de nombreuses œuvres appartenant au genre de la science-fiction.

² À plusieurs reprises, dans les longs métrages de Jean-Pierre Jeunet, les événements narratifs s'enchaînent par des relations de cause à effet, en voici deux exemples : l'accident mortel des sœurs siamoises à cause d'une larme projetée de Miette dans *La Cité des enfants perdus* et l'explication du retard de Nino dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*. Ces séquences mettent en avant une conception « mécanique » et déterministe de l'Histoire, que le montage cinématographique reproduit avec efficacité.

découverte fixe le nouveau destin de la jeune femme, décidée à changer celui des autres. Le fonctionnement narratif de cette séquence est intéressant, puisqu'en premier lieu, l'élément perturbateur réside dans le flash spécial, qui interrompt le déroulement habituel des événements ; mais aussitôt désigné comme tel et traité avec importance (le cadre du téléviseur correspond à celui de l'écran, son volume sonore est au premier plan), le message devient l'arrière-plan (sonore et visuel) de la découverte d'Amélie. Sur un mode humoristique, l'attention du spectateur, d'abord fixée sur le message télévisuel, est déroutée par l'enchaînement des actions et le jeu d'une mécanique de cause et de conséquence. En même temps, il s'établit une confrontation antinomique entre l'événement « historique » (toute mesure gardée, le flash d'information annonce la mort de la Princesse Diana) et l'incident domestique ; et, dans la trame diégétique du film, c'est bien le second qui engendrera l'Histoire, quand le premier reste scellé comme une simple anecdote. Il y est fait allusion à d'autres reprises, notamment par les couvertures de journaux dans l'étalage du kiosque du quartier. C'est la presse qui est le média principal de ce fait divers, référence temporelle extradiégétique (si l'on excepte les séquences relatives à l'enfance, l'action s'étale sur quelques journées du mois d'août 1997) en toile de fond réaliste d'un Paris idéalisé. Mais là encore, l'héroïne se détourne de l'information puisque parmi les photographies et les titres accrocheurs, elle ne retient qu'un autre fait divers (la découverte d'un sac postal dans un glacier 30 ans après le crash de l'avion de transport qui lui donne l'idée pour le collage de la lettre de Madeleine Wallace). L'indignation publique ou au contraire la moquerie (perçue dans certains propos des personnages) face à ce « drame moderne » sont niées par l'héroïne ; sur un ton léger, le réalisateur utilise l'empressement médiatique relatif à ce fait, profite du repère temporel et s'en détache pour créer décalage entre l'engouement symptomatique d'une époque (celle des *paparazzis* et de la presse dite à scandales) et un espace et un lieu de fiction portés par l'héroïne, détachés de ces contingences. En parallèle, le thème de l'exposition médiatique est traité dans la séquence du destin fantasmé d'Amélie.

Le film *Delicatessen* use également du média télévisuel comme indice temporel, mais avec une plus grande liberté. Dans ce film qui entretient perpétuellement l'indécision quant à l'ancrage spatio-temporel, les programmes télévisés ne sont pas des indices de datation, comme tous les éléments qui servent habituellement de repères ; par exemple, les détails de l'habillement ou du décor font songer aux années 1950 sans que ceci ne soit confirmé ou démenti. La même exigence permet à *La Cité des enfants perdus* de se situer à la fois dans un

temps « technologique » (désigné par les machines ou la présence de clones) et un temps « archaïque » (d'après les costumes ou la situation sociale). Les messages diffusés par les médias, et en particulier par la télévision, sont censés constituer un lien avec l'extérieur. On constate que dans *Delicatessen*, toutes les images télévisuelles réfèrent à des sujets insignifiants, puisque ce sont des extraits publicitaires. C'est la presse qui informe de certaines circonstances spatio-temporelles et du contexte politique troublé desquels tentent de se préserver les habitants de l'immeuble. Le spectateur découvre en même temps que Clapet un journal de nouvelles apporté par le facteur [Ill. 46a]. Intitulé « Les Temps difficiles », ce journal fait sa une sur la menace des « troglodistes », dont un de leur membre a été abattu. La discussion entre les deux hommes se porte sur cette présence invisible d'activistes en résistance au pouvoir, et leur regard se dirige vers une affiche illustrée mentionnant : « Halte au complot troglodiste. L'ennemi conspire comme il respire » [Ill. 46b]. À plusieurs reprises dans le film, la presse entre dans le quotidien des résidents pour faire état d'événements semblables, en suscitant plus ou moins d'intérêt. C'est par le journal qu'est annoncée la diffusion de l'émission de télévision sur le cirque à laquelle Louison a participé et dont le visionnage précipite l'affrontement final avec Clapet.



Ill. 46a
Delicatessen (0.20.17)
La presse officielle



Ill. 46b
Delicatessen (0.20.23)
La propagande officielle

Une parole officielle émane de cette presse à laquelle ne semblent pas accéder tous les personnages (bien que les journaux passent de mains en mains) et qui fait de quelques-uns les garants d'un savoir, d'une autorité et d'un pouvoir. Le boucher Clapet filtre l'arrivée des informations et des arrivants dans l'immeuble, complice du facteur-messager. Alors que la télévision est présente dans chacun des appartements, elle n'est pas le média de l'information, puisqu'elle n'émet que des clips sonores, des tranches publicitaires ou des divertissements ; point de radio non plus, sauf celle utilisée par Julie pour entrer en contact avec les

troglodistes, moyen de communication clandestin. Clapet, lui, confie au facteur qu'il n'a « pas la télé », preuve de sa position privilégiée par rapport aux autres locataires et par rapport à la propagation des informations.

Repère du contexte spatio-temporel ou manifestation du pouvoir institutionnel, la parole officielle construit autour de l'univers diégétique l'hypothèse d'un environnement plus large. Le film *Un long dimanche de fiançailles* en prise avec une situation historique précise, n'a pas recours à ces moyens de convocation de l'extérieur, à ces justifications. La voie officielle ne peut conduire Mathilde à son fiancé, la jeune femme dessine elle-même les repères de sa propre histoire, sans attachement à la Grande Histoire ; les quelques détails politiques, militaires ou juridiques sont à chaque fois rapportés par les acteurs de cette histoire : les Poilus dans les tranchées (livrés au front sans connaître toutes les implications), les anciens Poilus soucieux d'oublier ou Mathilde isolée dans sa campagne. Dans ces conditions, les points de vue ne peuvent qu'être contaminés et conditionnés, l'histoire subit des arrangements, comme on le dit d'une œuvre musicale. Le seul événement relayé par la parole officielle de la presse (le seul mode de communication attesté) accroît sans conteste la distance entre la réalité historique et le ressenti des personnages puisqu'il s'agit d'une anecdote (la chute hors d'un train de nuit du président de la République Paul Deschanel, le 20 mai 1920) qui eut à l'époque grand succès auprès des portraitistes ou des chansonniers satiriques. Tous les témoins ne rapportent que leur propre histoire ou leur propre expérience de l'Histoire, et c'est précisément de cette dissolution de la version officielle dans la masse des anecdotes personnelles que naissent les difficultés de Mathilde pour reconstruire la vérité.

Mais, même vidés de contenu informatif, les outils de la parole publique impliquent par leur présence même à l'écran des enjeux de significations importants.

1.2. Du média de communication à l'objet du décor

L'analyse de la parole médiatique ne peut se faire sans traiter du statut iconique des instruments de cette parole, éléments du décor à part entière. Placés sous la responsabilité du décorateur et de son équipe, les postes de radio, les téléviseurs ou encore les journaux se fondent dans le décor du film pour faire partie intégrante de l'univers matériel de la fiction.

Les coupures de presse analysées plus haut illustrent ce souci par le traitement typographique des titres ; par exemple, les couvertures des journaux sur la mort de la Princesse Diana dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* sont en couleurs, avec une mise en

page moderne, quand le journal brandi par Sylvain est imprimé en noir et blanc, avec des illustrations d'une qualité sommaire [Ill. 46c et 46d]. Les pages de journal aperçues dans *Delicatessen* se rapprochent de la seconde esthétique, suggérant ainsi que l'action appartient à une époque antérieure, sans qu'il ne soit possible de la définir avec précision [Ill. 46a] ; le graphisme de la petite affiche est à ce titre assez intéressant, car la typographie en italiques évoque une composition plutôt moderne [Ill. 46b].



Ill. 46c
Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (0.46.25)
Le kiosque à journaux



Ill. 46d
Un long dimanche de fiançailles (0.54.39)
Un journal

Dans *Delicatessen*, la télévision est un objet du quotidien qui apparaît à de nombreuses reprises. Il est intéressant de noter tout d'abord que la plupart des locataires de l'immeuble sont à un moment donné en situation de spectateur, même si les dispositions psychologiques qui les y ont poussés diffèrent. Par ce simple constat, nous sommes enclin à penser que ce média aide à la structuration de l'espace de l'immeuble, pour ses caractéristiques sonores. En effet, à chaque appartement, son poste de télévision, à chaque poste de télévision son ambiance sonore (et ses images). Toutes ces illustrations audio-visuelles ou presque prennent pour sujet l'alimentation (pâtisserie, charcuterie, etc.), contrastant sans conteste avec la pénurie vécue par les personnages. En considérant que le pouvoir en place diffuse ces images, il y aurait à s'interroger sur ses intentions précises, quant à solliciter l'état de manque des habitants pour stimuler des pulsions meurtrières et autodestructrices. Autre constat, à part la séquence chez les époux Interligator dans laquelle le mari est spectateur d'un reportage sur un « fromage de crabe », tous les moments télévisuels consistent en extraits musicaux, et si parole il y a, elle est en langue étrangère (nous reconnaissons l'anglais). Aucun de ces documents n'a d'incidence informative, leur intérêt semble bel et bien surtout mélodique.

Dans un contexte où l'information n'est traitée que d'un point de vue anecdotique (la mort de la Princesse Diana) ou insidieux (la « menace troglodiste »), le support compte pour sa matérialité et non pour son utilité. Dans *Delicatessen*, les journaux servent à emballer la nourriture, à des tâches triviales de bricolage ou à boucher les tuyaux qui servent de conduits

de communication entre certains locataires (par une inversion ironique, le support de communication empêche celle-ci). Le poste de télévision est un meuble imposant, un obstacle (comme dans la scène de l'affrontement final entre Louison et Clapet ou bien il se « pare » de molleton ou de bourrelets saugrenus comme tous les objets contondants de l'appartement de Raymond Dufayel dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*).

Tous les appareils de diffusion audio-visuelle concentrent les défauts de leur matérialité et ne sont pas à l'abri de ratés ou de défaillance, souvent en corrélation d'actes dramatiques. À cause de son genre malveillant qui éteint le téléviseur, la grand-mère de la famille Tapioca se réveille et descend les escaliers suivant un fil rouge de laine, fil d'Ariane inversé qui la conduit au piège du boucher meurtrier ; la jeune Amélie se joue d'un voisin en débranchant l'antenne de toit pendant un match de football aux moments les plus critiques des buts marqués ; la mauvaise réception est aussi à l'origine de la lutte entre Clapet et Louison, sur le toit de l'immeuble de *Delicatessen*, l'antenne faisant office d'arme avérée. Interférences ou mauvaises utilisations, les écoutes sont tributaires de la mécanique que le rendu sonore prend soin de transcrire : le crépitement du disque vinyle ou la résonance ou le souffle du haut-parleur entretiennent l'effet de réel et distinguent le son objectif du film de ceux de la diégèse, la clarté et la neutralité de l'écoute des spectateurs est opposée à la matérialité de celle des personnages.

1.3. De l'objet du décor à l'objet filmique

L'étude d'une séquence de *Delicatessen* est l'occasion de mettre en évidence l'utilisation particulière de la parole (et de la musique) émanant de sources mécaniques, qui devient un élément de structuration spatiale, temporelle et symbolique. Cette séquence concerne le premier rendez-vous de Julie et Louison, qui est suivi de leur premier duo musical.

Les différentes mélodies perçues dans l'intimité de chaque appartement de l'immeuble donnent aux images une durée temporelle interne. Dans les appartements où il n'y a pas de poste de télévision en marche, une musique retentit tout de même par exemple par l'intermédiaire de l'électrophone (c'est le cas chez M. Potin, l'homme aux escargots, ou chez Julie). Les espaces, les actions ou les relations de couple sont ainsi mis en parallèle de façon symbolique et esthétique ; la scène du thé illustre parfaitement cette utilisation structurante du message musical. En fond sonore, une chanson d'amour populaire émane de l'électrophone et

agrément toute la première partie de la rencontre (la conversation gênée et le ballet des gestes maladroits pour le service du thé). Au même moment, par la juxtaposition du montage, à un étage inférieur, M. Interligator est assis devant son téléviseur, spectateur d'un reportage publicitaire sur le « fromage de crabe », un plan associe l'observateur et l'objet de son attention [Ill. 46e].



Ill. 46e
Delicatessen (0.26.57)
 Archives télévisuelles

Toujours synchrone, sur le palier de ce même appartement, M^{me} Interligator entretient une conversation à demi-mot avec Robert Kube. La porte entrouverte laisse percevoir l'écho de la musique du reportage en fond sonore des chuchotements intimidés des deux amants ; il est aussi difficile de distinguer avec exactitude les mots émanant de la télévision (trop éloignée) que ceux de la conversation (trop discrets). Par un nouveau plan du mari qui incite sa femme à le rejoindre, la source sonore médiatique vient au premier plan ; sur le palier, la femme lance un bref regard vers l'intérieur de l'appartement, glisse un papier dans la poche de Robert, entre et referme la porte derrière elle. Il ne reste alors que les chuchotements de Robert, finissant la conversation seul sur le palier, sans aucun fond sonore. Dans le plan suivant, l'action a lieu dans l'appartement de Julie Clapet où la conversation est reprise en cours, tout comme que la chanson de l'électrophone. La musique éclipse la conversation lorsque l'audition en est troublée par des ratés du disque vinyle. Dans le plan suivant, l'action est déplacée chez M^{lle} Plusse qui est en compagnie de Clapet, le fond sonore est subtilement occupé par un air musical chanté, dans la veine de celui qui retentissait quelques instants plus tôt chez Julie. Si la source en reste invisible, nous pouvons au vu des autres séquences chez M^{lle} Plusse émettre l'hypothèse que c'est la télévision qui est en marche ; il est surtout important d'identifier cette mélodie comme une musique de « machine », marquée par un crépitement et une intensité caractéristiques des appareils sonores. Les plans suivants

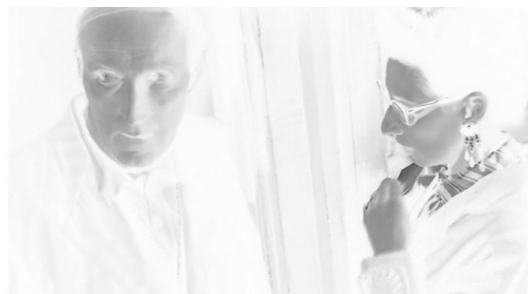
concernent le couple Julie et Louison. Cette fois-ci, l'ellipse temporelle n'est plus soutenue par un flot musical continu mais suggérée par l'entrée du personnage dans le plan, comme on entre en scène (il revient avec sa scie musicale dans l'intention de jouer avec Julie). Installés côte à côte, les deux musiciens exécutent un air sur le principe de l'alternance, les notes se faisant écho d'un instrument à l'autre. L'élargissement progressif du cadre met en valeur ce moment musical, cet intermède qui n'est plus un arrière-fond sonore, mais qui fait office de premier plan, en lieu et place d'une conversation. Assez rare pour être souligné, le plan suivant est un plan général de l'immeuble vu de l'extérieur : la mélodie jouée par les deux personnages file avec le mouvement de retrait de la caméra, mais aussi du micro, le volume s'affaiblissant significativement. De retour dans l'appartement de M^{lle} Plusse, le fond sonore n'est plus celui supposé de la télévision, mais bien celui de la mélodie des deux jeunes gens. Le volume musical est de faible intensité, mais demeure perceptible. La mélodie, construite en parallèle entre le violoncelle de Julie et la scie musicale de Louison, dégage une impression de douceur, qui contraste avec la trivialité des mots, des gestes et des voix dans la chambre de M^{lle} Plusse. Instant de communion et de légèreté pour Julie et Louison, cet échange de notes anticipe sur le final à venir, tout en laissant planer la menace du père, qui entend, surveille et tire encore les ficelles, depuis un étage inférieur, dans cet immeuble où tout semble gouverné par en-dessous. Après la mort du père et l'écoulement des eaux purificatrices, les jeunes gens, libérés, exercent leurs gammes depuis le toit de l'immeuble, en plein air.

Grâce au son médiatique, les espaces sont structurés et harmonisés selon la portée sonore : chaque appartement est marqué par rapport aux autres et les trois couples comparés sont caractérisés. La seule musique capable de traverser les espaces est celle qui émane des instruments, et non pas des objets mécaniques. Elle est aussi la seule qui suggère l'échange et le dialogue puisque Louison et Julie forment le seul couple qui se parle « de face », quand M^{me} Interligator converse avec son amant à la sauvette et que Clapet et M^{lle} Plusse ne se regardent pas et tiennent une conversation qui a plus des allures d'affrontement que d'échange. La mise en images des couples répond à cette exigence, les couples sont unis dans un seul plan fixe, mais dont le traitement diffère. Louison et Julie sont placés côte à côte, sans qu'il ne soit besoin de coupes avec champ et contre-champ pour représenter leur dialogue, l'approche visuelle concorde avec l'unité auditive de la mélodie [Ill. 47a]. Presque face à face, M^{me} Interligator et Robert Kube se partagent les deux moitiés du plan, mais leurs corps sont

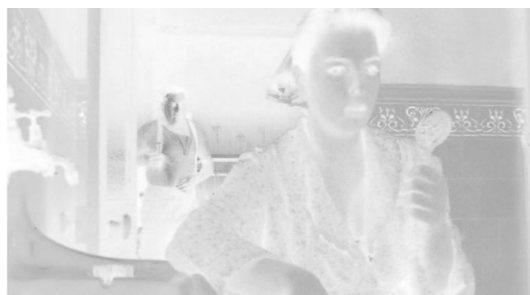
irréremédiablement inconciliables : l'épouse est à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de l'appartement, entre deux espaces et entre deux hommes, les regards sont fuyants, jamais directs [Ill. 47b]. Si Clapet et M^{lle} Plusse sont les seuls partager une intimité corporelle, ils n'en demeurent pas moins éloignés, dans la profondeur du plan, sans réelle complicité et sans échange franc [Ill. 47c]¹.



Ill. 47a
Delicatessen (0.30.15)
Louison et Julie, un couple en harmonie



Ill. 47b
Delicatessen (0.27.00)
Robert Kube et M^{me} Interligator, un couple secret



Ill. 47c
Delicatessen (0.29.04)
Clapet et M^{lle} Plusse, un couple sans amour

Plus qu'un hors champ cautionnant la structuration spatiale de l'espace, la mélodie des instruments confère à la fin de la séquence une portée symbolique, et interroge sur les thématiques de l'œuvre (l'expression artistique et amoureuse contre le pouvoir arbitraire et destructeur).

Par la confrontation du mélodique et du médiatique, ces extraits illustrent deux utilisations possibles du message public. Emanant d'une source instrumentale (et personnelle), la mélodie ordonne les espaces externes et les états psychologiques ; émanant d'une machine, elle est vide de sens et ne structure les espaces internes que par simple juxtaposition. Plus particulièrement, dans les films de Jean-Pierre Jeunet, ces deux types de

¹ À la fin du film, la jeune femme rallie d'ailleurs le camp des jeunes amants en se libérant de l'emprise de son amant.

messages donnent lieu à des applications spécifiques qui interrogent sur la perméabilité des espaces sonores définis en théorie. Alors que leur source apparaît à l'écran, les messages sonores ont une importance extradiégétique plus qu'une incidence diégétique, en ce sens qu'ils confèrent une ambiance générale à la scène ou ont presque valeur de commentaire. La mélodie perçue dans les couloirs du métro par Amélie dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* est diffusée par une source *in* (un électrophone), mais elle n'attire l'attention de l'héroïne que dans un premier temps, elle sert surtout de « décor » sonore ; dans *Delicatessen*, les messages télévisuels ont une fonction semblable, comparable à celle d'une musique de fosse, provenant d'un temps et d'un lieu extérieur à la diégèse. À l'inverse, la musique jouée par Louison et Julie dans *Delicatessen* revêt une telle ampleur symbolique et une telle fonction structurante qu'elle tend à devenir un « thème » extradiégétique et à résonner en l'absence de source visualisée. Les limites entre les espaces sonores sont ainsi réinterprétées et le traitement de la parole (ou la musique) médiatique révèle les tensions entre l'intime et le public et la dissociation possible de l'image et du son, du visuel et du sonore.

2. Les enjeux cinématographiques de la parole médiatique : mise en abyme et effets de citation

La présence du tableau dans le tableau, du miroir dans le miroir, de l'œuvre dans l'œuvre trouble en même temps qu'elle met en lumière la relation entre le spectateur et le sujet, entre le regardant et le regardé. Lorsqu'un message audio-visuel apparaît dans le film, la relation mise en place entre les pôles d'émission et de réception au sein de la fiction est révélatrice de celle qui se joue dans la salle obscure. Citée et convoquée dans la mise en scène, la parole médiatique pose le problème de l'émergence d'une nouvelle scène d'énonciation au sein d'une communication établie. L'image du spectateur pénètre le monde fictif et cette réflexivité met en perspective le partage et l'échange entre le message et son destinataire. Un extrait du *Fabuleux destin d'Amélie Poulain* est à ce sujet explicite, puisqu'il fait état des contraintes filmiques, diégétiques et énonciatives d'un tel choix d'insertion, et qu'il illustre aussi sans conteste l'esthétique du collage déjà repérée dans l'œuvre de Jean-Pierre Jeunet¹. L'héroïne y apparaît en position de spectatrice face à son écran de télévision,

¹ Cf. « Une esthétique du collage ». p. 156.

elle visionne un reportage documentaire sur sa propre vie (dont l'appartenance générique reste à définir), commenté par une voix *off* notoire de la télévision, celle de Frédéric Mitterrand. Le montage suit un jeu d'échange entre champ (l'écran de télévision qui diffuse les images) et contre-champ (Amélie assise sur son canapé) simple et régulier : sans aucun mouvement de caméra, les plans alternent par des coupes nettes. Face à cette structure dichotomique, l'attention du spectateur est maintenue dans l'opposition cadencée des deux sujets filmés. Pour autant, dans ce visionnage sans heurts, les signes sonores attachés à chaque dimension de la scène opèrent un découpage intéressant, qui ne coïncide pas obligatoirement avec celui des images, mais qui renforce la dimension émotionnelle de l'extrait. Nous proposons en annexe une retranscription complète de cette séquence, de manière à mettre en parallèle les éléments visuels, les éléments sonores et la parole du commentateur et d'apprécier au mieux les correspondances et les discordances entre ces différents éléments du message filmique¹.

2.1. Le registre pathétique : la citation comme emprunt

Apposé sur une série d'images d'archives en noir et blanc, le texte énoncé par la voix *off* utilise les procédés langagiers du registre pathétique. Les images représentent la vie passée de l'héroïne *a posteriori* et le texte commente ses actes selon les codes génériques de l'éloge funèbre. Le plan d'énonciation choisi est celui du récit, assurant au narrateur, le retrait nécessaire pour une apparente objectivité ; les temps verbaux repérés sont le présent de narration et l'imparfait d'aspect duratif (qui renforce le processus d'affaiblissement décrit dans le texte). Bien que l'énonciateur ne soit pas impliqué dans le système des personnes, le texte est marqué par une forte subjectivité dans le choix du vocabulaire. Les champs lexicaux de la misère (« laissés-pour-compte », « mal-aimés », « détreuses humaines »), de la douleur et de la mort (« succombe », « fatigue », « chagrin », « deuil », « douleur », « orphelins », « dépossédée d'elle-même », « exsangue », « s'étioler », « mal de vivre », « regret », « mourir », « asphyxié ») sont soulignés par des tournures hyperboliques, qui insistent sur le caractère émouvant des faits relatés. Il est possible de relever les expressions « extrême », « un Paris accablé », « des millions d'anonymes », « incommensurable », « implacable », « à peine », « courte existence », « universel », « lancinant », « sans qu'elle n'eût jamais », « tant d'autres » qui opèrent une double exagération, dans l'évaluation tragique de la lutte obstinée et vaine de la jeune femme et dans le constat affligeant de la brièveté de sa vie. L'énonciation

¹ Cf. « Annexe n°11, L'imaginaire d'Amélie, *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* », p. 427-431.

du récit, en masquant le locuteur derrière l'acte de communication, écarte aussi le destinataire, dont la présence n'est à aucun moment suggérée. Dans le contexte diégétique, il faut souligner l'importance de cette neutralité du discours, qui s'adresse à Amélie, la jeune femme du film, mais qui parle d'une Amélie fictive, archivée, par un jeu intéressant de dédoublement.

La syntaxe est elle aussi marquée par une certaine affectivité, avec le recours à des procédés oratoires caractéristiques du registre pathétique, comme les longues phrases rythmées et composées avec des phases ascendantes et descendantes (on pense en particulier à la dernière phrase). C'est sur ce point que la diction joue un rôle essentiel : avec un ton uniforme, le débit du commentateur respecte l'accumulation des propositions. La lenteur de la diction et l'insistance portée sur certains mots forts (« incommensurable », « implacable ») mettent en avant la matérialité de cette voix, celle de Frédéric Mitterrand, homme de télévision et de cinéma connu pour ses qualités de lecteur et son timbre de voix particulier. Jean-Pierre Jeunet confie avoir monté les images en imitant la voix du chroniqueur, avant l'enregistrement définitif du texte lu (comm. DVD *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*) ; la musicalité et le rythme des commentaires de Frédéric Mitterrand pour ses émissions télévisuelles ont résonné dans l'esprit du réalisateur, comme peut le faire une mélodie musicale. Le grain de la voix est un marqueur d'identification de l'énonciateur en tant qu'individu, mais ici, il inscrit surtout la séquence dans le cadre générique du documentaire télévisuel et de la chronique élogieuse. Par cette seule signature auditive, le texte rompt l'anonymat et arrive même à jouir d'une certaine authenticité. Collage d'archives historiques et d'éléments fictifs, la suite d'images acquiert une homogénéité par le discours qui l'accompagne, ainsi que par la musique, mais elle accède aussi à une légitimité, qui, bien que feinte, ancre cette séquence dans le genre du documentaire audio-visuel.

Plus que la trace d'une individualité ou l'expression d'une disposition psychologique subjective, cette voix qui commente compte pour les références génériques qu'elle laisse transparaître dans la séquence. En effet, la visée de ce montage est de créer un discours « à la manière de », à la manière des émissions télévisuelles retraçant la destinées de personnages illustres (têtes couronnées, chefs d'état ou acteurs de cinéma). Dans ce type de message, le locuteur ne peut laisser filtrer ses émotions ou ses sentiments personnels, un discours emprunté romprait avec l'exigence d'exactitude voulue par l'exercice. Avec cette neutralité de ton, une transition s'établit entre *pathos* et *ethos*, la circulation se fait entre l'un et l'autre de ces deux concepts hérités de la rhétorique ancienne et repris dans les théories de la

linguistique pragmatique de l'énonciation, notamment par Dominique Maingueneau¹. Le *pathos*, contenu dans les mots du discours et dans les images, joue sur l'émotivité du récepteur et sur sa sensibilité sentimentale ; l'*ethos* repose, lui, sur les différents éléments qui permettent à l'émetteur du message de capter l'attention, de se rendre crédible et de le rester. Les éléments sonores, la voix si particulière du commentateur et la musique à forte connotation affective (un rythme lent de cordes), posent les jalons d'un genre et d'un registre très marqués. Le concept d'*ethos*, qui définit la personnalité à travers la façon de s'exprimer et qui est initialement associé aux manières de l'orateur (c'est-à-dire aux caractéristiques physiques de la production du message), permet d'apprécier deux aspects du message, le « dire » et le « dit », pour reprendre la terminologie d'Oswald Ducrot². L'*ethos* aide à situer la position de l'énonciateur par rapport à son message, mais il invite aussi l'énonciataire à occuper une place précise par rapport au message et à la manière dont il est énoncé. Parallèlement à cette notion, Dominique Maingueneau propose de considérer la scène d'énonciation comme un triple espace dans lequel coexistent la scène englobante, la scène générique et la scénographie³. Le discours de la voix *off* est un discours de type narratif et informatif, c'est là sa scène englobante, qui en détermine une réception pragmatique en conséquence. Le texte est inscrit dans la scène plus large d'un genre, que l'on pourrait qualifier de biographique ; là encore, par convention, cette scène suggère une position de réception conforme. La scénographie est établie par le discours lui-même, elle dépend, entre autres, de l'*ethos* et est instaurée au fur et à mesure du texte par la stratégie de l'énonciateur, sorte de « piège » dans lequel le récepteur du message se prend et valide l'énoncé. Outre la personnalité de l'énonciateur du discours oral, le film dispose d'un autre réservoir d'indices dans la manière de *montrer* (et non plus de *dire*). En posant comme premier destinataire du message le personnage d'Amélie, le montage postule une réaction émotionnelle manifeste et efficace. Le spectateur dans la salle est placé dans une plus grande distance, conscient du détournement parodique, mais il est tout de même pris dans l'acte de communication et la scénographie activée par la représentation. Il est un destinataire tout autant que l'héroïne, le cadre de la télévision redoublant celui de la toile. La scénographie du reportage télévisuel et

¹ Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire, Énonciation, écrivain, société*, Paris : Dunod, 1993. p. 139-140.

² Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, Paris : Edition de Minuit, 1984.

³ Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, Paris : Dunod, 1998. p. 69-76.

celle de l'éloge funèbre sont mises en parallèle et légitimées par l'alternance des vues directes des images et des plans d'Amélie.

Dans le texte littéraire, le passage d'une voix à l'autre est matérialisé par différentes marques typographiques (guillemets, tirets, alinéa) ; dans le film il est perceptible par le simple changement « physique » de voix (changement de grain, de ton ou de timbre). Avant la séquence d'archives, Amélie, seule dans sa cuisine, jette un regard à travers la fenêtre vers son voisin Raymond Dufayel, puis, passant d'un certain enthousiasme à un état d'abattement face à sa solitude, elle singe l'attitude de l'homme qui a eu cette phrase à son sujet lors de leur première rencontre :

Quand elle était petite, elle ne devait pas jouer souvent avec les autres enfants, même jamais.

Cette phrase est initialement destinée à justifier le regard perdu de la jeune fille au verre d'eau du tableau de Renoir, *Le Déjeuner des canotiers*, mais, par extension, elle est adressée à Amélie. Cadrée en plan fixe et rapproché, la jeune femme prononce à son tour cette phrase qui fait l'effet d'une citation, compte tenu de l'air ironique et du ton de voix emprunté :

Elle n'a jamais su établir de relations avec les autres. Quand elle était petite, elle était toujours toute seule.

L'emploi de la troisième personne pour parler d'elle-même signale avec force l'effet de mise à distance et d'emprunt d'un discours qui n'est pas le sien. Avant même d'assister à la représentation de son propre destin, le personnage adopte donc les mots d'un autre et laisse entrevoir par son attitude la possibilité d'une remise en question. Un processus de citation est déjà enclenché par le jeu des voix et par la subtilité des grains de voix.

Dans le reportage documentaire, la cadence des mots du texte énoncé donne un rythme à l'ensemble ; les points de concordance du montage des images et du texte accentuent certains mots, sur lesquels des coupes tombent comme autant de césures. Pour ne citer qu'un exemple, la série des plans concernant le cortège funèbre supposé d'Amélie débute sur le mot « chagrin » et la synchronisation de ces deux points n'est pas sans souligner le caractère pathétique de l'ensemble. Que le discours soit considéré comme postérieur ou antérieur aux images, la coïncidence des deux chaînes de sens (les mots et les images) allègue d'une homogénéité dans l'intention pathétique.

La citation fonctionne comme un emprunt, à la fois mise à distance et retour sur soi, tant la présence d'un énonciateur avéré met en place les repères pragmatiques et génériques pour la réception du discours et tant le contenu de ce discours entraîne une attitude morale de réception.

2.2. Le découpage sonore : la citation comme parodie

La trame sonore de la séquence est composée des signes émanant du documentaire télévisé et de ceux en rapport avec la jeune femme spectatrice. Leur montage est intéressant du point de vue de la progression de l'ensemble de la séquence, mais aussi de l'actualisation de la source sonore. Plusieurs bruits accompagnent le récit imagé : l'explosion des feux d'artifice, le bruit des sabots des chevaux du cortège funèbre, la corne de brume d'un bateau à vapeur, mais aussi le bruit des caméras qui filment la jeune femme en bord de plage. Ce dernier indice sonore est utilisé de manière très subtile. Dans un premier temps, l'héroïne est perçue de face, cadrée au niveau du buste, adressant face à elle un regard et un signe de la main dans le silence caractéristique des images muettes. Dans le plan suivant, nous découvrons un alignement de caméras, enrichi par le bruit des moteurs, puis avec le retour d'Amélie dans le cadre, le bruit des moteurs persiste et révèle que ce portrait est mis en scène pour un parterre de journalistes et que ces trois plans sont l'alternance d'une même scène par l'opposition du champ et contre-champ.

Les signaux sonores (hormis les paroles) dont la source est le poste de télévision sont au final peu nombreux, ils alternent avec les sons émis dans l'espace de réception de l'appartement d'Amélie. Ceux-ci touchent tous à la corporalité de la jeune femme ; les bruits de mastication, les sanglots et les soupirs contrastent avec la portée lyrique du commentaire oral et avec la visée épique des images. Ils servent tout autant à produire un effet de réel et à donner de la consistance à la présence spectatrice et passive de l'héroïne, qu'à rythmer l'ensemble de la séquence, par la gradation progressive de l'émotion. Voici comment ils sont enchaînés : tout d'abord la mastication nerveuse des gâteaux, puis le froissement des mouchoirs en papier sortis de leur boîte, plusieurs reniflements, et enfin des sanglots plus affirmés. Leur volume sonore est assez faible, de sorte qu'ils ne dominent jamais le son des archives et de leur commentaire, mais, grâce au montage en alternance, ils appuient la gradation pathétique de l'ensemble (sans conférer un bruitage outrancier qui aurait plutôt un effet comique). La construction de la séquence profite de cet effet de rythme : les images des

funérailles, l'évocation de la détresse humaine en général et celle de la jeune femme et de son père en particulier sont les étapes de la désolation et de l'accablement à chaque fois appuyées par le spectacle d'Amélie s'effondrant un peu plus. L'émotion ressentie n'a pas recours aux mots, mais à une expression corporelle, plus à même à faire naître le *pathos*. Il en est de même de l'évolution de sa posture physique : son regard est d'abord plein de détermination [Ill. 48a], puis, avec les premiers pleurs, elle finit par baisser les yeux dans un découragement extrême [Ill. 48y].

Le plan qui clôt la séquence est d'une importance toute symbolique, surtout si on le considère à la lumière de ce repérage de l'amplification du registre pathétique : la place de la caméra change, elle sort de l'axe d'opposition entre Amélie et le poste de télévision pour se placer au plus près du visage, en légère plongée. Dans le cadre découpé sur les tons rouge du décor, la jeune femme tourne lentement la tête, vers l'arrière et dirige son regard vers le haut, c'est-à-dire dans une direction diamétralement opposée à celle de la source médiatique. Sur ce plan, la musique et le commentaire du documentaire cessent pour laisser revenir au premier plan la diégèse principale et, à ce moment précis, les yeux du personnage ne semblent plus contenir de tristesse, son regard est dirigé vers un ailleurs, vers l'action à venir. La mise en parallèle de l'attitude spectatorielle est rompue [Ill. 48b'].

Dans un dernier temps, il faut être attentif à la différence de traitement sonore des deux messages. Selon toute vraisemblance, le commentaire émane des haut-parleurs du téléviseur ; en effet, on décèle un très léger écho du son, mais il n'y a pas une grande différence qualitative avec les sons de la diégèse, comme cela peut être le cas dans d'autres apparitions du message télévisé ou radiophonique. On pense notamment ici au rendu très altérés des sons télévisuels dans *Delicatessen* (avec des postes de télévision d'un autre temps et d'une qualité moindre). Pour ce qui concerne la musique, elle est supposée appartenir au documentaire même si elle ne semble pas filtrée par l'appareil ; le fait qu'elle soit d'un volume inférieur à celui du commentaire laisse à penser qu'elle joue bien un rôle d'accompagnement du texte récité, et par là même, qu'elle n'est pas une musique de fosse.

L'air musical choisi n'est pas une œuvre originale, mais est aussi un emprunt, comme les images d'archives ; ce thème célèbre du cinéma, composé par Samuel Barber en 1936 et intitulé *Adagio for strings*, appartient à la bande sonore de films tels que *Elephant Man* (David Lynch, 1980), *Platoon* (Oliver Stone, 1986) ou *Les Roseaux sauvages* (André Téchiné, 1994), films de genres divers qui ont tous rencontré un public nombreux. Cette

mélodie éveille la connaissance encyclopédique du spectateur cinéphile et, imprégnée d'une forte valeur émotionnelle (par sa partition autant que par ses précédentes utilisations), elle appuie le caractère pathétique du message, tout en éveillant le sentiment d'un détournement parodique, par la réactualisation de ce thème dans un contexte fantaisiste. Si, comme nous l'avons précisé, les bruits du reportage sont rares et par conséquent précieux, ils sont aussi d'une grande clarté. Pourtant, les images en noir et blanc qui sont données pour sources réfèrent à l'époque du cinéma muet ; les sons font alors l'effet de bruitages apposés sur les images, d'une manière volontairement artificielle (comme les bruitages stéréotypés des films d'animation), pour mieux souligner encore l'aspect fictif et ludique du montage. Paradoxalement, ce bruitage à outrance déréalise et allège le caractère pathétique manifeste. Le renversement parodique ne vise pas discréditer la tristesse du personnage, mais plutôt à s'interroger sur le symbolisme de ce qu'elle voit. Pour qualifier cette séquence, Jean-Pierre Jeunet parle de « l'imaginaire d'Amélie » (comm. DVD *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*) ; d'autres séquences semblables fonctionnent sur le mode de la double lecture, comme les images d'archives de Staline pour lesquelles le sous-titrage du discours en russe est détourné pour traiter des problèmes personnels d'Amélie ou encore la séquence du collage d'archives pour expliquer le retard de Nino. Ces montages burlesques sont autant des parodies que des ressorts dramatiques, ils nous projettent dans l'esprit excentrique de l'héroïne (dont les références esthétiques et culturelles sont d'un autre temps et volontairement désuètes) et en révèlent certains comportements psychologiques, face à des situations dramatiques précises (par exemple, le rapport à un père laconique ou l'attachement amoureux). Le téléviseur n'est qu'un prétexte habile pour diffuser les pensées de la jeune femme, le rendu factice des sons et des images est ainsi légitimé. Mais le recours au message télévisuel permet surtout, par une sorte de dédoublement et de mouvement réflexif de placer Amélie en position de spectatrice de son propre destin, quand elle vient justement de décider d'agir pour celui des autres.

2.3. Le jeu des confrontations : la citation comme miroir

Pour la deuxième fois du film, l'héroïne adopte symboliquement l'attitude du spectateur dans la salle, à la différence près que cette nouvelle inversion des positions se fait dans le lieu privé de l'appartement et face au poste de télévision, la première occurrence, à l'occasion des portraits de présentation et du jeu des « j'aime, j'aime pas », prenant place dans un cinéma. Pour autant, l'attention est la même, le silence est respecté. Par une projection qui

relève de la dépossession et qui manifeste des symptômes proches de la schizophrénie, la jeune femme « se voit » dans le montage d'images d'archives, la destinée tragique de ce double fantasmé lui fait prendre conscience des défauts de ses comportements et l'avertit de son malheur à venir. De la « projection » des images naît un autre type de « projection », d'ordre psychologique. La psychanalyse utilise en effet ce terme pour désigner un mécanisme de défense par lequel le sujet attribue aux autres ses propres traits de caractère et ses propres désirs. C'est ce mécanisme d'extériorisation et d'ouverture qui étoffe la relation du spectateur aux personnages de l'écran et engendre les processus de reconnaissance et d'identification. Du dedans au dehors, les pulsions du spectateur sont exacerbées à l'écran puis calmées par un phénomène de purification cathartique. Mais un mouvement inverse se dessine aussi, du dehors vers le dedans, que la psychanalyse nomme « introjection »¹. Le spectateur s'approprié un trait de caractère qui n'est pas le sien, il fantasme les actions et les sentiments des personnages du film. Cette mécanique d'échange et de va-et-vient est constitutive de l'attitude du spectateur. Instant de solitude et d'échange, le temps du film, qui n'existe que dans l'espace de réception et dans la fenêtre de l'écran, est multiple. De ce regard jeté vers l'écran, le spectateur en retire une inclination, plus ou moins consciente, à l'introspection. Repli sur soi, le moment du film peut être aussi celui d'une interrogation ou d'une analyse.

Au-delà des caractéristiques psychologiques de la rencontre du personnage avec lui-même, il est intéressant de remarquer que la séquence d'archives en noir et blanc interroge précisément sur le rapport à l'image et sur la question de l'exposition médiatique. Tous les plans du personnage ont presque tous le même cadrage frontal, doublé de la monstration d'une source observatrice, derrière l'objectif d'une caméra ou d'un appareil photo. Les regards à la caméra du reportage sont identifiés grâce au montage comme destinés à ceux qui semblent accompagner chacune des sorties publiques de la jeune femme. Sur le décor de plage, Amélie salue un objectif face à elle [Ill. 48h], le plan suivant montre plusieurs *cameramen* alignés [Ill. 48i]; dans la dernière vue, elle est encore en attitude de pose et l'on perçoit le bruit des caméras. Le personnage est le point de focalisation de tous les regards, ceux des preneurs d'images intradiégétiques et ceux de la conscience (implicite et hiérarchiquement supérieure) responsable du reportage, de la spectatrice intradiégétique et des spectateurs extradiégétiques.

¹ Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, Daniel Lagache, *op. cit.* p. 349.

Le caractère artificiel du reportage (souligné par les bruits rapportés ou exagérés) est manifeste : le collage associe des documents d'archives à des images fictives d'Amélie dans diverses situations. Même si elles sont travaillées, même si leur grain est grossier pour donner un effet vieillissant, les vues de la jeune femme ne sont pas strictement de la même facture que les archives et l'impression de décalage est forte. Leur succession dans le montage de la séquence assure une relation logique de cause à effet (entre les observateurs et l'objet d'observation), en même temps qu'est proposée une relecture du matériau originel (que saisissent véritablement les caméras du document authentique ?), sur un mode humoristique, en assumant la supercherie. Dans l'impossibilité de consulter les documents originaux, il est difficile de juger pleinement du travail de collage effectué, les mentions du générique final du film ne créditent pas avec précision l'origine de ces images, mais l'intention parodique est indéniable.

Le regard à travers l'objectif se trouve donc ici mis en abyme, par un jeu de focalisations multiples. En plus de nous faire accéder aux coulisses, au hors champ de la prise de vue du côté de l'observateur, cette séquence positionne plusieurs spectateurs, à des degrés différents : une Amélie fictive (la jeune femme du reportage), une Amélie diégétique (la jeune femme dans son appartement) et le récepteur extradiégétique (le spectateur dans la salle obscure). Le montage sonore et visuel signale des choix de registres et des intentions esthétiques relatifs à une même responsabilité supérieure qui ordonne cette circulation des regards grâce à laquelle nous transitons du reportage visionné à la diégèse en cours, de la citation au récit contenant. Mais les effets de citation sont multiples et ne participent pas tous du même niveau de convocation et d'insertion.

Les images d'archives sont le premier degré de citation, leur apposition dans la diégèse apparaissant avec vraisemblance dans le cadre de la télévision ; la voix de Frédéric Mitterrand appartient au même niveau.

Viennent ensuite toutes les marques de truchement, plus ou moins visibles, les surimpressions de la jeune femme sur un décor authentique ou encore les sons amplifiés, sur des images supposées muettes. Ce deuxième niveau conduit à une exégèse parodique.

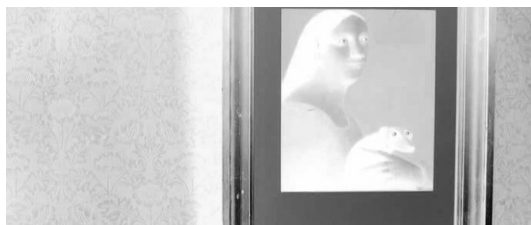
Lorsque les images falsifiées d'Amélie ne sont plus collées sur les archives mais montées, dans une logique de succession, le discours n'est plus seulement à la citation, mais à la réinterprétation. Par la combinaison des images, le réalisateur donne une nouvelle signification au contenu originel des images. Par exemple, les funérailles deviennent celle de

la jeune femme : sorties de leur contexte originel, elles font sens dans un premier temps par leur statut iconique (un cortège funéraire monumental), puis évoquent un temps et un lieu plus identifiés, par le raccord aux autres images et aux mots du commentaire (l'enterrement d'Amélie Poulain).

Quand le film propose les plans d'Amélie dans son salon, le documentaire apparaît inséré dans la diégèse, le découpage des plans fonctionne comme un marquage du discours cité et du discours citant. Notons que la distinction opère sur un mode visuel, les paroles, la musique ou les bruits, comme il a été dit, sont perméables aux deux messages, et fonctionnent de ce fait comme un liant. Deux modes d'apparition des images en noir et blanc sont possibles : le plus souvent, les images sont perçues dans le cadre du téléviseur qui les contient (la source est visible), mais à deux reprises, elles couvrent la totalité de l'écran et apparaissent au même niveau que la diégèse englobante [Ill. 48m et 48x]. L'alternance des deux effets fait varier les points de vue puisque la perception d'Amélie depuis son fauteuil ne peut être que celle d'une vue d'ensemble de l'écran et du poste de télévision. L'autre point de vue, qui ne coïncide pas avec celui de l'héroïne, dépend d'une instance autonome, qui, en choisissant de resserrer ou non le cadre des images, fait preuve de son omnipotence et de sa subjectivité. À ces distinctions visuelles répond une homogénéité sonore, le rendu des sons étant uniforme et la qualité de perception égale, que la caméra soit dirigée vers Amélie ou vers le téléviseur. Le point d'écoute est situé dans l'appartement, au plus près du téléviseur. Le montage des deux messages (les archives et la narration principale) confronte les deux espaces de significations et fait circuler de l'un à l'autre, de façon à mieux mettre en écho le monde réel d'Amélie et son imaginaire.

Pour reprendre les mots du commentateur, la jeune femme est « dépossédée d'elle-même », plus précisément, elle semble dépossédée de son image par les photographes ou les *cameramen* du documentaire. Depuis son appartement, Amélie assiste donc au récit de son destin probable, comme face à un miroir qui lui renvoie une image d'elle hypothétique, fantasmée et esthétisée. La mise en perspective du regard donne à ce qui n'était d'abord qu'une citation, le statut d'une glose et d'une interprétation, qui tiennent lieu d'avertissement.

L'insertion du film dans le film relève d'un véritable travail d'intégration et de mise en narration, par le jeu de montage et l'échange entre le cadre télévisuel et le cadre diégétique. La parole médiatique n'a pas, comme dans *Delicatessen*, une simple valeur décorative et ornementale, elle accède à une symbolique forte, dans un film qui compose un univers protéiforme et stratifié par la technique du collage. Le modèle narratif de la séquence d'archives est précisément celui que suit le film, à savoir la voix extérieure racontant et commentant les événements montrés par les images, en toute omniscience, selon le principe du conte ou de la narration orale. Les archives évoquent plus ou moins explicitement certaines des thématiques du film : les portraits d'Amélie sous les traits d'une madone ou d'une sainte coïncident avec le caractère assez « chaste » du film (dans les relations entre Amélie et Nino et dans le travail minutieux de composition de l'univers visuel, sans imperfection), l'ambition totalisante du reportage est semblable à celle du film, annoncée par le titre lui-même. Les divers procédés de collage et de montage par lesquels des images et des sons hétérogènes coexistent dans une seule et même intention de signification associent et concilient également les différents types de supports médiatiques que sont la télévision, la photographie ou le cinéma, plusieurs « âges » de l'histoire du cinéma et plusieurs effets de redondance, comme le redoublement du cadre, avec le cadre de l'écran de cinéma, celui de la télévision et celui de l'œuvre picturale qui apparaît dans le décor [Ill. 49]. Cette peinture de Michael Sowa est remarquable par le dessin exagéré des yeux des deux personnages (une jeune femme et son chien), leur regard presque exorbité est dirigé, comme celui d'Amélie, vers le téléviseur. L'effet de mise en abyme n'en est que plus prégnant. Les axes du regard dessinent une triple perspective, que ce soit à l'intérieur du message cité (par l'opposition entre champ et contre-champ du modèle et des observateurs), dans la diégèse (Amélie face au téléviseur) ou dans la sphère de réception (le spectateur face à un spectateur).



Ill. 49

Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (0.36.39)

Tableau de Michel Sowa

III. CORYPHÉE, POLYPHONIE :

UNE ÉTUDE COMPARÉE DE LA POLYPHONIE ROMANESQUE ET CINÉMATOGRAPHIQUE

Afin de comparer deux types de manifestations polyphoniques, nous choisissons d'analyser en parallèle deux états d'un même message, un texte romanesque et son adaptation cinématographique. Si les théories linguistiques de l'énonciation sont précieuses pour juger l'élaboration d'une polyphonie linguistique, il nous faut réfléchir à leur transposition dans le film. Les extraits sélectionnés sont les débuts respectifs du roman de Sébastien Japrisot, *Un long dimanche de fiançailles*, et du film du même titre de Jean-Pierre Jeunet. Placés en ouverture, ils sont stratégiques, donnant certaines clés d'interprétation pour la narration, les thèmes mais aussi le style du reste de la diégèse. Le premier chapitre du roman, intitulé « Samedi soir », compte vingt pages (p. 11-31), qui correspondent aux douze premières minutes du film, immédiatement après le générique d'ouverture. La limite finale de ces deux extraits est maquée par cette même phrase (proférée dans le film par la voix *off* de la narratrice) :

Et puis, Mathilde est d'heureuse nature. Elle se dit que si ce fil ne la ramène pas à son amant, tant pis, c'est pas grave, elle pourra toujours se pendre avec. (p. 31)¹

Ce « fil », qui revêt une grande importance symbolique, n'est-il pas aussi celui du récit, de cette continuité narrative dans laquelle nous plonge cette longue ouverture ? Mais

¹ Une annexe reproduit l'intégralité de ces deux textes. Cf. « Annexe n°12, Incipit *Un long dimanche de fiançailles*, roman et film ». p. 432-443.

comment la narration romanesque et son adaptation filmique concilient-elles cet impératif de liaison avec l'émergence d'une multiplicité de voix ? Des mots du roman aux signes du film, quels sont les moyens (du texte et du film) mis en place pour l'élaboration et la maîtrise d'un discours polyphonique¹? La capacité matérielle du cinéma à faire entendre simultanément plusieurs voix (entendons par là plusieurs « grains de voix » qui peuvent se superposer) n'est pas une réponse suffisante. Il nous faut envisager tous les moyens (les moins ostensibles et peut-être certains non spécifiquement cinématographiques) qui permettent au film de répondre des ambitions littéraires dégagées par l'incipit du roman ?

Précisons quelques points de la théorie linguistique de la polyphonie. Développée par Mikhaïl Bakhtine et reprise entre autres par Tzvetan Todorov, la théorie du « dialogisme » met en avant l'altérité inaliénable de toute production discursive :

Le discours rencontre le discours d'autrui sur tous les chemins qui mènent vers son objet, et il ne peut pas ne pas entrer avec lui en interaction vive et intense. Seul l'Adam mythique, abordant avec le premier discours un monde vierge et encore non dit, le solitaire Adam, pouvait vraiment éviter absolument cette réorientation mutuelle par rapport au discours d'autrui.²

Tout acte de parole est fondé sur l'interaction et l'échange et, de ce dialogisme inhérent à la communication humaine, découle le caractère polyphonique du discours littéraire, qui convoque plusieurs voix, de manière plus ou moins explicite. Du grec « πολυφωνία » (*polyphonia*) qui signifie « grand nombre de voix ou de sons (en parlant d'oiseaux, de flûtes) » (*T.L.F.*), le terme « polyphonie » est d'abord propre à l'écriture musicale, il désigne la possibilité de superposer plusieurs mélodies indépendantes. Passé dans la linguistique et dans le domaine littéraire, il continue de désigner cette accumulation et cette stratification de voix distinctes.

Si, avec la métaphore de Tzvetan Todorov, un discours totalement indépendant de la parole d'autrui est théoriquement impossible, se pose aussi le problème de la singularité de l'instance responsable du discours. En distinguant l'énonciateur du locuteur ou du sujet parlant, Oswald Ducrot propose une redéfinition de l'énonciation comme un principe polyphonique³. Celui qui assure un discours a la possibilité de se dédoubler et de faire

¹ L'étude des signaux sonores occupe légitimement l'essentiel de cette partie, mais nous ne pouvons pas faire l'économie de quelques remarques sur l'organisation visuelle de l'ensemble.

² Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, Le Principe dialogique*, Paris : Seuil, 1981. p. 98.

³ Oswald Ducrot, « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », *op. cit.* p. 171-233.

entendre par sa voix (au sens phonique) les mots ou les intentions d'un autre. De la citation à l'allusion déguisée, les degrés d'investissement de la parole par autrui sont divers, mais l'énoncé en conserve toujours des traces, que notre étude du texte romanesque veut mettre en évidence. L'espace de la citation peut varier, du simple mot au segment textuel. À l'échelle du mot, on repère par exemple les emplois en autonymie ou la mise entre guillemets ; au niveau de la phrase, la négation ou la modalisation sont les marques d'un énoncé mis à distance par rapport à un autre énoncé correspondant « neutre » ; sur un plan macrostructural, le texte, quand il est ironique ou parodique, contient des indices plus ou moins explicites de l'emprunt, de la dénonciation ou du détournement dont son message fait l'objet. Dans tous ces cas, des signaux permettent de repérer les changements de voix.

Mais l'application de ces concepts linguistiques au film est problématique puisque le film ne met pas à disposition du spectateur un système comparable à celui du discours, avec des signaux définis au préalable et conventionnels. En effet, l'image, si elle est par essence démonstrative, ne peut pas dans l'absolu affirmer la présence d'un locuteur identifiable et qui plus est la relation de ce locuteur à ce qui est montré. C'est par la mise en contexte par le montage (et l'enchaînement temporelle qui en découle) que l'image unique est inscrite dans un processus de narration (et non plus seulement de monstration) et qu'elle peut révéler la place d'une instance narratrice, à défaut d'une instance énonciatrice.

L'adaptation cinématographique d'*Un long dimanche de fiançailles* met en place, dès la première séquence, un personnage de narrateur en voix *off*, qui occupe vocalement ce « creux » généralement laissé vide par la grande majorité des films non narrés. La seule présence de cette conscience supérieure et douée de langage oriente le film dans une direction littéraire, mais elle entraîne aussi une focalisation qu'il faut définir et l'agencement polyphonique de l'ensemble des paroles, des récits et des messages combinés. Si dans le film les indices d'énonciation propices à repérer l'entremêlement de ces discours font défaut, il est nécessaire d'y trouver d'autres éléments garants de cette distribution. En accord avec la théorie de Jean Châteauevert¹, nous suivons la piste d'une énonciation cinématographique herméneutique dans laquelle la compétence et l'habitude du spectateur sont nécessaires à toute entreprise de repérage et de décryptage des ces « marques de l'énonciation (...) idiosyncrasiques »². C'est le film lui-même qui édicte les indices de sa construction énonciative et narrative pour le spectateur devenu un temps exégète. Le choix de la séquence

¹ Jean Châteauevert, *op. cit.*

² *Ibid.* p. 33.

initiale n'est pas anodin si nous considérons qu'en tant qu'espace et temps d'exposition, elle cristallise les procédés de distribution de la parole et d'enchâssement des récits perpétués dans la suite du film. Avant de nous intéresser au message audio-visuel, notre attention doit se porter sur le texte littéraire afin d'en saisir les contraintes stylistiques que l'adaptation fidèle doit respecter.

1. Les marques d'une polyphonie romanesque

Dans le roman, la polyphonie est rendue effective par l'utilisation de différentes unités de la langue et constructions syntaxiques qui indiquent les différents niveaux de discours et hiérarchisent la parole entre discours cité et discours citant.

1.1. Les plans d'énonciation

Dans un premier temps, l'observation des temps verbaux aide à repérer la répartition des plans d'énonciation dans le texte. Le temps central est l'imparfait, temps du récit au passé, présagé par l'annonce liminaire « il était une fois », conventionnelle du genre du conte. La narration des événements est faite depuis un moment postérieur, et les sauts antérieurs sont mentionnés au plus-que-parfait, forme composée, signalant l'aspect accompli du procès verbal.

Le 2124 était vif et robuste, avec les fortes épaules de l'homme de peine qu'il avait été dans sa jeunesse, quand il était parti, aventureux et gai, en Amérique, des épaules de bûcheron, de charretier, de chercheur d'or, qui le faisaient paraître petit. Il avait maintenant trente-sept ans, presque jour pour jour (p. 15)

Un décrochage temporel est signalé dans l'opposition de la forme verbale simple « était » et la forme composée « avait été », pour caractériser l'homme par sa vigueur dans les deux époques (celle de l'homme civil et celle du soldat).

Les présentations des cinq soldats condamnés et de Mathilde à la fin du chapitre empruntent la forme du portrait. L'aspect sécant de l'imparfait place tous les procès dans une temporalité figée et engage le discours sur la voie de la description. Lorsque les informations ont trait à la biographie du personnage, cet aspect sécant de l'imparfait peut se doubler d'une valeur itérative :

au beau temps d'avant, il taillait des planches, il les rabotait, il allait boire un blanc sec entre deux placards pour cuisine – un blanc chez Petit Louis, rue Amelot, à Paris – il enroulait chaque matin une longue ceinture de flanelle autour de sa taille. (p. 14)

Mais cet imparfait, doublé de sa forme composée, est le seul temps du récit utilisé dans tout l'extrait, ce qui a pour effet d'uniformiser le mouvement descriptif. Aucun passé simple ne vient rompre cette unité chronologique en arrière-plan, et ce, même pour les récits des mutilations volontaires. Par exemple, les événements qui ont conduit à la blessure de Manech sont transcrits à l'imparfait et au plus-que-parfait, préservant un temps descriptif, presque mythologique, hors de l'action.

C'est par la même volonté d'unicité que l'on peut expliquer l'emploi de participes présents en emploi verbal :

Le 2124 avançait dans les boyaux en arrachant, pas après pas, ses jambes de la boue, et parfois l'un des bonhommes l'aidant en le tirant par la manche de sa vieille capote, changeant son fusil d'épaule, le tirant par le drap de sa capote raidie, sans un mot, l'aidant à soulever une jambe après l'autre hors de la boue. (p. 13-14)

Ancrés dans le passé défini par le verbe conjugué, ces participes présents signalent une succession d'actions (éventuellement rapides) sans rompre la continuité temporelle de l'imparfait. À côté de ces nombreux imparfaits, il faut noter quelques emplois de présent omnitemporel, dans des énoncés qui résonnent comme des sentences ou des dictons et qui ne supposent donc pas la mise en relief temporelle d'un procès.

Si le plan de l'énonciation du récit (de la description devrions-nous dire) est dominant et si l'imparfait suspend le temps de l'action à proprement parler, quelques énoncés laissent entrevoir un glissement vers le plan de l'énonciation du discours, en même temps qu'ils joignent d'autres voix à celle du narrateur. Parmi ceux-ci, une phrase nominale revient à plusieurs reprises :

Attention au fil. (p. 14)

A visée informative et surtout performative, cet énoncé signale un acte de communication et d'interlocution fort, faisant passer le texte de la description au discours. Cette expression est mise en relief par un retour presque systématique à la ligne, qui l'isole

tant sur le plan visuel que sur le plan énonciatif. De plus, elle est souvent introduite par un verbe de parole et la mention d'un acte de discours :

Il y avait une fille aux cheveux noirs dans sa chambre, qui disait – qu'est-ce qu'elle disait ?

Attention au fil. (p. 14)

une voix s'élevait, une voix tranquille, jamais la même, une voix neutre qui disait attention au fil. (p. 14)

Les mains levées, ouvertes, une mèche jaune sur un œil, vingt ans, et il [un prisonnier allemand] parlait français. Il disait – qu'est-ce qu'il disait ?

Attention au fil. (p. 15)

(...) personne ne lui demandait rien d'autre que de rester à l'abri et de faire attention au fil. (p. 27)

Quelqu'un, quelque part, disait de faire attention au fil. (p. 30)

Le fil en question est celui qui assure les télécommunications avec l'arrière-front et qui traverse ou longe la tranchée. Dans la redite de cette phrase, la polyphonie émane du décalage effectif entre la source d'émission désignée par le texte et la source d'émission réelle. Dans le premier exemple, le contexte spatio-temporel est celui de l'intimité de Bastoche et de la « fille aux cheveux noirs » (p. 14) avant la guerre. À trois reprises, les mots sont attribués à une instance anonyme désignée par les expressions « une voix » (p. 14), « personne » (p. 27) ou « quelqu'un » (p. 30). Dans l'avant-dernière occurrence, l'énonciateur supposé est un prisonnier allemand. À l'évidence, les énonciateurs désignés (la jeune femme et le prisonnier allemand) ne sont pas ceux qui ont proférés la phrase « Attention au fil », le rapprochement des contextes est logiquement impossible. Les sources anonymes, quant à elles, font entendre une sorte d'écho lointain, une parole fantomatique (même si elle est ancrée dans le réel de l'horreur de la tranchée). La répétition de l'expression rythme le texte, en clôture de la description d'un personnage ou pour stopper la rêverie de Manech.

Cette voix (ces voix ?) qui profère cette phrase s'ajoute à celle du narrateur, mais la citation n'emprunte pas les marques habituelles de citation. Les deux discours se fondent l'un dans l'autre et glissent d'une temporalité à une autre, d'un lieu à un autre, sans que la description ne soit interrompue. La jonction au sein d'un même texte, parfois au sein d'une même phrase, d'énoncés constatifs et performatifs lie deux actes de communication et deux énonciateurs, même s'il l'un reste non identifié.

1.2. Les voix déléguées

Comment est convoquée la parole d'un locuteur identifié ? Observons les marques de citation du discours d'autrui.

Les signaux les plus manifestes sont ceux de la typographie et de la mise en page, notamment les guillemets et les retours à la ligne. Nous avons déjà relevé le retrait utilisé pour la mise en relief de l'énoncé répétitif « Attention au fil », sans que celui-ci ne soit pour autant encadré de guillemets, signes du passage de la narration au discours. Bien qu'il soit décrypté comme discours, cet énoncé n'est pas distingué de la narration. L'emploi des guillemets sert dans l'extrait à repérer des expressions utilisées en mention, convoquant le discours d'un autre locuteur. Mais la règle classique pour leur utilisation n'est pas strictement respectée (comme dans de nombreux textes du XX^e siècle). Couplés aux tirets, ils signalent plusieurs modes de citation, pour faire entendre une voix plus ou moins identifiée ou un discours plus ou moins verbalisé. Pour autant de voix qui résonnent dans l'extrait étudié, parsemées dans les portraits des condamnés, l'emploi des guillemets est limité à cinq occurrences, lesquelles attestent toujours d'une parole fortement subjectivée. La présence d'un verbe de parole complète le système de citation du discours direct, comme dans les exemples suivants :

– « et la calotte avec nous », il [Six-Sous, le 2^{ème} prisonnier] disait – (p. 17)

il [le sergent de l'unité de Manech] disait avec l'accent de l'Aveyron têtue et des larmes de rage dans les yeux : « Taisez-vous ! Merde, taisez-vous ! Qui suis-je, moi, si je laisse aller des choses pareilles ? Et si tout le monde fait comme ce petit salaud, qui va défendre ? Qui va défendre ? » (p. 29)

si chacun était rentré tranquillement chez soi en laissant la tranchée vide, cela n'aurait rien changé – « vous m'entendez, rien » – (p. 24) [paroles attribuées à Six-Sous]

Les guillemets isolent aussi les termes encadrés en les attribuant à un locuteur autre que le narrateur ; en voici un exemple :

pour ce qu'il appelait « une affaire de cœur » – ou « d'honneur », selon qu'il parlait à une femme ou à un homme – (p. 22)

Le narrateur emprunte avec ironie les expressions d'Ange Bassignano pour nommer l'acte de vengeance qui l'a conduit d'abord en prison, puis sur le front.

Une dernière expression apparaît entre guillemets et entre tirets ; en plus du changement énonciatif, elle précise ce qui vient d'être dit :

le nez juste assez napolitain pour se rengorger dans sa compagnie d'un dicton de garnison – « Gros pif, gros paf » – (p. 21)

Dans ces mentions, l'expression est souvent familière, argotique, voire vulgaire, que ce soit dans le choix du lexique (« la calotte » (p. 17)) ou de la syntaxe ; la parole est rapportée directement, sans être adaptée au niveau de langue et au ton littéraire de la narration.

A côté de ces citations directes, en nombre assez restreint, de nombreux passages de ce chapitre initial sont au discours indirect libre, qui fait fusionner de deux actes d'énonciation au sein d'une seule et même expression.

Il [Bastoche] était menuisier, il était passé en conseil de guerre pour mutilation volontaire, on avait trouvé des morceaux de poudre sur sa main gauche blessé, on l'avait condamné à mort. Ce n'était pas vrai. Il avait voulu arracher de sa tête un cheveu blanc. Le fusil, qui n'était même pas le sien, était parti tout seul, parce que de la mer du Nord aux montagnes de l'Est, depuis longtemps, les labyrinthes creusés par les hommes n'abritaient plus que le diable. (p. 15)

Il [Six-Sous] savait depuis toujours – son père, qui le tenait de son père, lui avait mis ça dans le sang – que les pauvres font de leurs mains les canons pour se faire tuer mais que ce sont les riches qui les vendent. Il avait essayé de le dire aux cantonnements, dans des granges, dans des cafés de village, quand la patronne allume les lampes à pétrole et que les gendarmes vous supplient de rentrer, vous êtes tous des braves gens, soyez raisonnables, rentrez. (p. 17)

(...) il [Six-Sous] avait même balancé à ses galonnés-juges une chose terrible : depuis plus de deux ans que les armées s'étaient enterrées, de part et d'autre, sur toute la longueur du front, si chacun était rentré tranquillement chez soi en laissant vide sa tranchée, cela n'aurait rien changé – « vous m'entendez, rien » –, on en serait exactement au même point qu'après les hécatombes sur toutes les cartes d'état-major. (p. 24)

Dans ces trois exemples, un acte de parole est désigné ou sous-entendu ; ces discours ont tous la particularité d'exprimer une remise en cause du pouvoir militaire, soit par la défense de Bastoche face à ses juges (dans le premier exemple), soit par la révolte du soldat Six-Sous (dans les deux exemples suivants). À travers la parole des prisonniers, on perçoit l'émergence d'une contestation quant à l'issue finale des affrontements ou à la légitimité des

condamnations pour mutilations volontaires. Le discours indirect libre gomme les marques de citation du discours et intègre le contenu des paroles à l'énonciation narrative. En l'absence de marques ou d'embrayeurs, ce type de mention est moins distinct que le discours direct ou le discours indirect.

Dans le premier exemple, les temps verbaux sont homogènes (imparfait et plus-que-parfait), mais dans le deuxième exemple, l'imparfait se mêle au présent au sein d'une même phrase et les déictiques de la troisième personne côtoient ceux de la deuxième personne. Le présent de la première phrase (« les pauvres font de leurs mains les canons pour se faire tuer mais que ce sont les riches qui les vendent ») peut être analysé comme omnitemporel, mais ceux de la deuxième phrase créent un glissement intéressant vers la parole directe. Une interprétation générique de « quand la patronne allume les lampes à pétrole et que les gendarmes vous supplient de rentrer » est encore possible, avec un emploi généralisant de la deuxième personne et un discours narrativisé. Mais la fin de la phrase bascule vers le discours direct, en mentionnant les mots de ces mêmes gendarmes : « vous êtes tous des braves gens, soyez raisonnables, rentrez. » L'emploi de l'impératif et l'expression « braves gens » marquent sans nul doute l'oralité de cette fin de phrase. L'insertion des paroles directes n'est signalée par aucune marque typographique ou linguistique, mais le récit cède bien la place au discours. Pour ce qui concerne le dernier exemple relevé, l'acte de citation emprunte encore des moyens différents. Le verbe de parole « avait balancé » et les deux-points qui lui succèdent introduisent une citation directe. Mais l'absence de guillemets et l'emploi du premier plus-que-parfait à valeur temporelle (le deuxième « si chacun était rentré tranquillement chez soi » est justifié par la tournure hypothétique) sont incompatibles avec un changement de plan d'énonciation. D'ailleurs, un insert de discours direct est ensuite proposé entre guillemets et entre tirets.

A l'étude de ces trois exemples, nous constatons la perméabilité voulue par l'auteur entre le récit du narrateur et le discours des personnages, utilisant à cette fin toutes les imprécisions du discours indirect libre quant à ses marques. Sans suspendre le récit, il cède un intervalle à la voix des soldats, tout en gardant le loisir de commenter ce qui est dit. Il n'est pas négligeable de remarquer que le contenu des paroles ainsi transcrites touche à des sujets problématiques, comme signalé plus haut. C'est à demi-mot que sont exprimés les élans de révolte ou l'iniquité des condamnations « pour l'exemple » que s'apprêtent à subir les prisonniers. Et le personnage de Six-Sous, présenté comme un ouvrier syndicaliste et un

opposant à la guerre, expose ses idées antimilitaristes « en sourdine », dans la trame du récit¹. Le seul personnage pour lequel un espace de discours important est dégagé de la narration est le sergent témoin de l'insurrection de Manech, symbole d'une autorité légitime. Le film adapté met en place des moyens auditifs et visuels pour rendre compte de cette prégnance de la voix narrative d'une part et de ces intervalles polyphoniques d'autre part. Nous en analyserons les caractéristiques.

1.3. La figure du narrateur

Une voix domine dans la hiérarchie des discours et ordonne l'ensemble du récit ; certains indices de son texte désignent la position diégétique et morale de cet énonciateur-narrateur. En cernant plus en détails le rôle et le caractère de cette instance extradiégétique, nous verrons qu'elle ne s'efface pas derrière le récit mais qu'elle affleure dans différents interstices du texte pour exprimer un point de vue affirmé.

1.3.1. *La focalisation*

Le narrateur d'*Un long dimanche de fiançailles* n'appartient pas à la diégèse, il n'en est pas ni personnage principal ni un personnage secondaire. Dans certains chapitres, un narrateur intradiégétique assure un récit, intermittence justifiée par le recueil des témoignages ou la correspondance épistolaire.

Dans une position omnisciente, le narrateur sait tout des personnages, du temps et du lieu de la diégèse, présente ou passée. La courte biographie dressée pour chacun des prisonniers en est la preuve, de même que les précisions sur leur physique ou leur caractère. Cette supériorité de savoir est compatible avec des resserrements du point de vue et des transitions entre focalisation omnisciente et focalisation interne. C'est le cas lorsque le personnage de Benoît Notre-Dame cherche à reconnaître l'endroit où les prisonniers ont été conduits depuis leur jugement, la fatigue, les arrêts et les changements de véhicule leur ayant fait perdre tout repère.

Et la terre qu'il avait prise dans sa main de croquant n'était pas celle de la Champagne ni de la Meuse. C'était autre chose, que le bon sens se refusait de reconnaître (...)
(p. 20)

¹ Ce personnage entonne une chanson avant d'être fusillé : dans le roman, il s'agit du *Temps des cerises* (« il chantait à tue-tête *Le Temps des cerises*, que c'est de ce temps-là qu'il gardait au cœur une plaie ouverte » p. 261) et dans le film, du refrain de *La Chanson de Craonne*, soit deux chansons à connotation antimilitariste ou révolutionnaire.

1.3.2. *Les marques de personne*

Si l'essentiel du récit est à la troisième personne et appartient au plan d'énonciation historique, il a été démontré que les insertions de discours étaient multiples et étaient par exemple marquées par le changement de temps verbaux. Les déictiques de la première ou de la deuxième personne en sont une autre manifestation. Il est bien question ici d'une première ou deuxième personne assumée par la voix du narrateur, et non pas par les autres personnages discourant, dans les extraits de discours indirect libre, comme étudié plus haut.

L'utilisation du pronom « on » est à cet égard révélatrice. Ses emplois variés lui confèrent une valeur référentielle instable. Il est un substitut de « nous » dans la langue orale (mais il n'y a aucune occurrence de ce type dans le texte), ou, marque d'une troisième personne indéfinie, il peut signaler l'équivalent sémantique d'une tournure passive :

on l'avait condamné (...) on l'avait cité (p. 16)

on l'avait pris dans sa ferme, un matin d'août, on l'avait mis dans un train, on lui avait donné sa vie à garder, pour revenir, il ne comprenait rien d'autre (p. 18)

Les occurrences de ce type sont nombreuses, avec à chaque fois, le même référent, à savoir le pouvoir militaire, cette même autorité qui enrôle et qui condamne. C'est ainsi que le narrateur désigne le commandement, par une référence anonyme et généralisante, en reléguant les soldats au rang d'objet grammatical autant que sémantique. Il y a là un moyen linguistique d'indiquer une position morale vis-à-vis des circonstances de la condamnation à mort des prisonniers et plus largement de la guerre.

Un extrait en particulier retient notre attention sur cette question de l'emploi des déictiques de personne, il a pour sujet les terreurs de Manech au front et intègre son portrait :

Il avait peur de la guerre et de la mort, comme presque tout le monde, mais peur aussi du vent (...) peur de l'abri inondé qui te noie, de la terre qui t'enterre, du merle égaré qui fait passer une ombre soudaine devant tes yeux, peur des rêves où tu finis toujours éventré au fond d'un entonnoir, peur du sergent qui brûle de te brûler la cervelle parce qu'il n'en peut plus de te crier après, peur des rats qui t'attendent et viennent pour l'avant-goût te flairer dans ton sommeil, peur des poux, des morpions et des souvenirs qui te sucent le sang. (p. 26)

En une seule phrase, le narrateur décline toutes les phobies du jeune soldat en incluant une marque de deuxième personne, alors que l'extrait ne relève pas *a priori* d'une énonciation discursive. Pourtant, cette deuxième personne associée au présent vise bien à introduire dans

le portrait narratif une situation directe. Cette irruption dans le récit interpelle le lecteur et l'inclut dans la description d'une réalité. En activant ainsi la fonction conative du langage, il incite le lecteur à partager les émotions de Manech. La liste, par sa composition et par son existence même, appartient au registre pathétique grâce à l'accumulation (anaphore de la construction « peur de »), aux figures de style de répétition qui mettent en valeur une expression (la dérivation, emploi de mots différents ayant la même racine, « la terre qui t'enterre » ; l'antanaclase, répétition d'un mot avec un sens différent, « qui brûle de te brûler la cervelle »), à l'association sémantique et syntaxique finale entre la vermine et les souvenirs, les allitérations et les assonances (« abri inondé qui te noie ») et à la gradation décroissante entre les premiers éléments (« la guerre », « la mort ») et les derniers (« rats », « poux », « morpions » et « souvenirs »).

A l'évidence, le narrateur entraîne le lecteur à partager un fort sentiment de pitié à l'égard de ce personnage, le seul pour lequel il a recours à cette deuxième personne inattendue. L'empathie ainsi créée est conforme au statut de celui qui est, par son absence, le héros de l'histoire.

1.3.3. *La subjectivité*

Nous avons déjà noté que les impressions du narrateur affleurent quand est évoqué la situation des condamnés ; les marques de sa subjectivité se repèrent aussi dans les portraits des cinq soldats. Dans ce chapitre d'exposition, les condamnés sont caractérisés selon un ou plusieurs traits distinctifs, mais des termes axiologiques et des modalisateurs nuancent le propos et dévoilent un regard individuel.

Pour le personnage de Bastoche, nous relevons les adjectifs subjectifs « vif », « robuste », « fortes épaules » qui le définissent par sa force physique. Concernant sa condamnation, l'expression « on l'avait condamné (...) une autre fois aussi, malheureusement, parce qu'il était saoul et qu'il avait fait une bêtise » (p. 13-16) signale le regret et la compassion du narrateur avec l'emploi d'un adverbe de modalisation.

Benoît Notre-Dame est désigné comme marchant d'un pas « lourd », « tout en lui était lourd et patient et obstiné », il est « le plus brave et le plus redoutable » (p. 18) des cinq condamnés. Là encore, les adjectifs, et surtout, le superlatif soulignent un point de vue mélioratif.

Le 4^{ème} prisonnier, Ange Bassignano, est d'abord désigné par deux démonstratifs, « celui qui le suivait » et « celui-là ». La deuxième occurrence, par la particule « -là », suppose une distance défavorable confirmée dans la suite du portrait. L'accumulation de substantifs et d'adjectifs fortement connotés ne laisse aucun doute sur la personnalité décrite et sur le jugement du narrateur : « sournois », « tricheur », « discutailleur », « chapardeur », « cafardeur », « peureux », « faux », « traficoteur »¹, « avare », « pleurard », « matamore », « bon à rien », « le plus misérable et le plus minable ». Et la dépréciation continue, presque avec des injures, lorsqu'il est désigné comme un « polichinelle trébuchant et pitoyable » et « le pauvre barbot de Marseille » ou que son compagnon de mutilation est qualifié de « plus con que lui ». (p. 20-25)

Si la compassion du narrateur pour Manech a déjà été repérée dans l'énumération de ses peurs, elle est également perceptible dans l'emploi de qualificatifs axiologiquement marqués, tels que « si intrépide, si généreux » et « brave ». (p. 26-30)

Reste le deuxième soldat, Six-Sous, le seul pour lequel le portrait n'est pas caractérisé par des formulations axiologiques. Nous suggérons que pour ce personnage (qui est le seul à détenir une vraie « parole », exhortant ses camarades à la réflexion) l'assentiment du narrateur passe au travers de ses actes décrits et de ses mots transcrits.

Le premier chapitre assure ainsi ses fonctions d'ouverture ; grâce à une forte caractérisation, les personnages sont immédiatement identifiés (impératif nécessaire dans un roman où les personnages sont nombreux) et le lecteur peut évaluer le point de vue du narrateur qui le guide dans l'histoire.

1.3.4. *Les fonctions du narrateur*

Il est un autre rôle de ce narrateur dans le texte, celui de commentateur. À côté des jugements qui marquent sa subjectivité, plusieurs expressions ont un contenu explicatif, parfois renforcé par un décrochement énonciatif, signalé par la typographie. Détachées du reste de la narration par des tirets, elles apportent un complément d'information sur ce qui vient d'être dit :

Des hommes avec des fusils les conduisaient (...) – flocc et flocc des bottes dans la boue prises à un Allemand – (p. 13)

¹ L'homéotéleute, figure de répétition d'un même son final, accroît la force de l'énumération.

il [Benoît Notre-Dame] s'était tiré une balle dans la main – la droite, il était gaucher – mais sans fermer les yeux. (p. 18)

il [Benoît Notre-Dame] ne se rappelait pas une larme depuis son premier souvenir – un platane, l'écorce, l'odeur d'un platane – (p. 19)

il [Ange Bassignano] avait vécu cinquante jours qui étaient cinquante fois cent ans de baigne – à Fleury, au Bois-Chauffour, à la côte du Poivre – (p. 22)

Dans le premier exemple, le changement brutal de ton est le signe d'une nouvelle position d'énonciation : l'évocation douloureuse et tragique de la progression des prisonniers dans la tranchée cède la place à une anecdote plus légère et à une onomatopée. Le narrateur devient un instant bruiteur ou accessoiriste, pour reprendre des termes cinématographiques, mais son intention est plus divertissante que documentaire.

La précision apportée par le deuxième exemple peut sembler anodine. Sur fond de suspicion médicale, elle assure cependant *a posteriori* l'opposition entre Benoît Notre-Dame et Ange Bassignano, le héros de guerre et le lâche). En effet, face à la recrudescence des blessures douteuses, les médecins militaires ont publiés des rapports qui rappellent par exemple que « tout blessé à la main gauche et particulièrement au doigt, doit être l'objet d'un examen particulier »¹. Dans le raisonnement logique du narrateur, la mutilation de Notre-Dame est plus « intègre » que celle de Bassignano, puisque ce dernier, droitier, a agi « d'un mauvais bras, d'un vouloir incertain » et en « ferm[ant] les yeux » (p.25). Ce mauvais calcul a occasionné pour lui-même une blessure superficielle, et donc suspecte, et la mort pour son compagnon de mutilation. Par répercussion, la précision sur la blessure de Notre-Dame sert les intentions de ce personnage et place le narrateur dans une position de justification à son égard et de juge par rapport à Bassignano.

Le troisième exemple explicite le contenu du premier souvenir du même Notre-Dame et marque l'omniscience du narrateur. Le décalage est temporel, par la mise en parallèle de deux temps de la diégèse, et typologique, puisque l'évocation entre tirets relève d'une pause poétique dans la narration.

Pour le dernier exemple, le narrateur devient encyclopédiste, en citant différents lieux de baigne de la Première guerre mondiale, il renseigne le lecteur.

¹ Extrait du *Rapport du médecin-major Ménard*, 5 octobre 1914, cité dans *Un long dimanche de fiançailles*, *Album souvenir*, *op. cit.*

Le discours du narrateur dans ce premier chapitre disperse différents indices révélateurs d'une position morale, ces traces, émanant par différents moyens linguistiques permettent au lecteur de construire une image du responsable de la narration.

1.4. Voix populaire et voix littéraire

1.4.1. *Les lieux communs*

Si différentes subjectivités s'expriment conjointement dans la fusion du récit et des discours, il perce dans le texte étudié une voix particulière, qui semble émaner d'une conscience populaire. En effet, certains énoncés résonnent comme des expressions proverbiales et des lieux communs, inscrits dans un contexte socio-historique particulier.

Ponctuant ça et là le récit, ces phrases rompent quelque peu la continuité narrative par des sortes de maximes destinées à illustrer le propos du narrateur. En voici les principaux exemples relevés dans l'ordre de leur apparition dans le texte et numérotés pour en faciliter l'analyse :

1 : de la mer du Nord aux montagnes de l'Est, les labyrinthes creusés par les hommes n'abritaient plus que le diable (p. 15)

2 : le vin qui est le compagnon de la misère (p. 17)

3 : Gros pif, gros paf (p. 21)

4 : il fallait qu'il soit tombé bien bas pour s'imaginer que la méchanceté humaine a des limites, le pire c'est ce qu'elle invente encore le plus volontiers (p. 23)

5 : comme les enfants dans le noir cherchent à se rassurer mais s'effraient de leurs propres cris (p. 25)

6 : Anjou, feu, feu de cheminée, nez de canard, canard à mare, j'en ai marre, marabout, boue des tranchées (p. 25)

7 : Les maux des hommes, par trop d'enflure, vont quelquefois au néant plus vite qu'eux. (p. 29)

Leur portée généralisante est exprimée par des moyens linguistiques, comme le présent gnominique que l'on trouve dans les exemples 2, 5, 7 et 4, même si dans ce dernier, la sentence est intégrée dans l'énonciation narrative. Les articles définis en emploi générique confèrent aux référents des exemples 1, 2, 4, 5 et 7 une extensité maximale, permettent de

désigner l'ensemble des « hommes » (exemples 1 et 7), « enfants » (exemple 5), « maux » (exemple 7).

Les tournures allégoriques, comme dans les exemples 2, 4 et 7, produisent une expression imagée, en associant un objet concret ou un sentiment abstrait à des caractéristiques animées ou humaines. Les évocations du « diable » (exemple 1), du « pire » (exemple 4) ou du « néant » (exemple 7) ont également une intention parabolique, voire religieuse.

Les exemples 3 et 6 se distinguent du reste des occurrences par leur niveau de langue et leur ton. Ces deux formulations sont idiomatiques, c'est-à-dire qu'elles n'ont de sens que par la combinaison proposée de leurs signifiants, elles ne sont pas littéralement traductibles. L'énoncé 3 met en parallèle deux onomatopées « pif » et « paf » (souvent associées pour leur proximité sonore¹) qui ont ici un sens plein, un référent nominal : le nez pour « pif », dans un registre familier et le sexe masculin pour « paf », dans un registre vulgaire.² Le jeu linguistique, sonore et référentiel de l'expression signale un usage spécifique, socialement marqué, et d'ailleurs annoncé dans le texte comme « dicton de garnison » (p. 21).

L'expression 6 est au même titre intéressante : cette suite de mots transcrit les pensées d'Ange Bassignano « dès qu'on l'attacherait au poteau de misère et qu'on lui banderait les yeux » avant de le fusiller (p. 25). L'accumulation de substantifs crée un effet de chaîne, la fin de chaque signifiant devenant le début du signifiant suivant. Le jeu débute avec l'homonymie entre l'avertissement « En joue » et la région française « Anjou » et se poursuit selon les règles d'une célèbre chanson enfantine (dont la version traditionnelle est « Trois p'tits chats, chapeau de paille, paillason, somnambule, bulletin, tintamarre, marabout, bout d'ficelle... »), sur le principe de l'anadiplose ou du jeu des kyrielles³. La comptine ne fonctionne à l'origine que sur la reprise des signifiants, sans élaboration d'un sens ; ici, l'univers du soldat transparaît dans les dernières évocations, pour revenir vers la narration de sa progression dans le boyau de boue.

¹ « *Pif* : onomatopée, presque toujours redoublée ou suivie de *paf*, exprimant le bruit sec de quelque chose qui éclate (détonation, explosion, etc.) », *Dictionnaire culturel en langue française*, sous la dir. d'Alain Rey, Paris : Le Robert, 2005.

² *Ibid.* « L'aube pointait, quelle aube que ce paf auréolé pointant hors du froc du voyou, quelle aube attristante ! » Jean Genet, *Pompes funèbres*.

³ « L'anadiplose est la répétition, au début de l'unité suivante, d'un terme (ou de plusieurs) qui clôt une unité linguistique ou poétique. » « La rime dite de kyrielle consiste dans la répétition d'un même vers à la fin de chaque couplet ou de chaque strophe. » Georges Molinié, *op. cit.* 1993. p. 53 et 165.

L'inscription de l'expression dans un registre familier et enfantin ancre le texte dans un contexte sociologique marqué et lui confère également une valeur historique. Dans les exemples relevés, le narrateur semble parfois céder la parole à un énonciateur impersonnel et à l'opinion commune (*doxa*), mais sans éluder une certaine connivence avec le lecteur. La comptine remaniée du quatrième prisonnier est interprétée comme telle grâce un acte de présupposition et à la connaissance partagée du narrateur et du lecteur. De même, les tournures proverbiales transmettent un jugement de valeur, un point de vue axiologique, qui est en adéquation avec l'image du narrateur-énonciateur qui est construite au fil de ce premier chapitre¹. Loin d'être « désincarnés », ces stéréotypes ont une grande importance énonciative, tant du côté de l'émission que du côté de la réception du texte.

1.4.2. *L'argot des poilus*

Outre ces traces d'une pensée populaire, de nombreux termes d'argot propres à la situation spatio-temporelle de la diégèse imprègnent le texte d'un réalisme historique. Le lexique des « poilus » sert à désigner les personnes (« bonhommes » (p. 13) pour les simples soldats ; « dragons » (p. 20) pour les officiers supérieurs ou de cavalerie, « cuistot » (p. 23) pour le cuisinier, « Bleuet » (p. 26) pour une jeune recrue, « pépère » (p. 27) pour les soldats des vieilles classe), le quotidien (« capote » (p. 14) pour le manteau, « godillots » (p. 16) pour les chaussures, « barda » (p. 23) pour l'équipement du soldat, « roulante » (p. 23) pour la cantine mobile, « totos » (p. 25) pour les poux), l'activité militaire (« boyaux » (p. 14) pour les fossés étroits, « marmites » (p. 22) pour les gros obus)². On trouve d'autres expressions moins spécifiques à l'argot de la Première Guerre mondiale, mais qui appartiennent aussi à une parole socialement marquée.

1.4.3. *Le mélange des registres de langue*

La présence de ces termes dans la narration relève d'une véritable intention polyphonique. Les registres de langue se mélangent : le vulgaire ou familier (dont nous avons

¹ On en veut encore pour preuve le portrait à charge du quatrième prisonnier ; le contraste entre le moment tragique de la fusillade et ses pensées enfantines est une nouvelle manifestation de sa niaiserie déjà signalée.

² Tous ces exemples extraits du texte sont attestés dans nos dictionnaires de référence comme des acceptions propres au langage militaire de la Première Guerre mondiale. Cf. François Déchelette, Gaston Lenôtre, *L'Argot des poilus, Dictionnaire humoristique et philologique des soldats de la Grande guerre de 1914*, Paris : Editions de Paris-Max Chaleil, 2004.

vu plusieurs occurrences) est associé au registre courant (dans la plus grande partie du texte), sans exclure des passages en langage soutenu, avec différents effets stylistiques.

Après le coup de massue de la sentence, alors qu'il était couché dans le noir d'un wagon à bestiaux, emporté avec quatorze autres vers ils ne savaient où, quelque chose en Bleuet avait crevé doucement, comme un abcès monstrueux, et il n'avait plus depuis, sauf en de brefs sursauts d'égarement, conscience de ce qu'il achevait de vivre, la guerre, son bras sans main, le silence des hommes de boue alignés sur son passage et tous ces regards qui se détournaient du sien, parce que le sien était docile, confiant, insupportable, et son sourire figé celui d'un enfant fou. (p. 30)

Dans cet extrait centré sur le personnage de Manech, nous repérons plusieurs tournures stylistiques marquées. Du point de vue de la syntaxe, cette longue phrase fonctionne par subordination (enchâssement de propositions circonstancielles ou relatives) et par juxtaposition (« de ce qu'il achevait de vivre, la guerre, son bras sans main, le silence des hommes » : l'accumulation des groupes nominaux sans mots de liaison s'apparente à une asyndète). Des figures de sens font naître des images fortes (on remarque la comparaison entre la douleur de Manech et « un abcès monstrueux » et la métonymie « des hommes de boue »). On repère aussi au sein d'une même phrase plusieurs registres, mêlés dans la continuité narrative :

Les deux autres étaient restés près d'un des leurs qui achevait de mourir, n'importe quoi dans le ventre, des éclats de feu, des éclats de soleil, des éclats. (p. 15)

L'expression familière et elliptique « n'importe quoi dans le ventre » précède l'anaphore du mot « éclats » et le glissement de sens métaphorique entre « feu » et « soleil », qui marquent un registre stylistique supérieur.

Par sa position initiale, ce premier chapitre trace l'horizon d'attente du lecteur, tant d'un point de vue diégétique (c'est-à-dire du contenu de la narration) que d'un point de vue stylistique. Les sursauts d'une parole populaire, stylistiquement marquée, font surgir les voix des personnages, autrement que par la mention directe des discours. Ces différentes voix s'accordent sous l'empreinte subjective du narrateur. La construction même du chapitre signale une ambition multiforme et totalisante par l'intérêt égal passant d'un personnage à un autre et la succession des témoignages. Livrée par bribes au fil d'une longue enquête, la vérité sur la condamnation des cinq mutilés est finalement « accommodée » (pour reprendre la

thématique du « fil ») par Mathilde. À l'image de la jeune femme qui collecte et organise les récits qu'elle reçoit par lettres, le narrateur ordonne et distribue les paroles de tous les personnages et les harmonise à la sienne. Cette conscience surplombante, omnisciente et omnipotente, existe-t-elle dans l'adaptation filmique ? La voix *off* en est-elle la seule manifestation ?

2. Les marques d'une polyphonie cinématographique

Du livre à l'écran, la fidélité de l'adaptation d'un texte littéraire a des degrés divers, de la simple inspiration à la mise en images rigoureuse. La littérature romanesque et le cinéma sont historiquement liés par leur nature narrative, mais la transposition filmique fait souvent l'objet de vives critiques, comme si la préexistence du texte littéraire était synonyme d'autorité. Des personnages trop caricaturaux, des lieux trop ou insuffisamment marqués, une diégèse réduite voire incomplète, les défauts souvent reprochés au film adapté touchent à ces composantes structurelles du récit. Dans le cadre de notre étude sur l'énonciation, nous choisissons d'aborder cette question de la transposition sur les points linguistiques et narratologiques déjà évalués pour le roman de Sébastien Japrisot. Si la plupart des outils se prêtent aisément à l'analyse comparée des deux messages, il nous faut aussi tenir comptes de la particularité de l'œuvre cinématographique. Rappelons que ce chapitre intègre l'analyse des marques de l'énonciation sonore, notre attention se portera sur ce point et plus précisément sur la voix narrative et sur le mixage de toutes les autres manifestations sonores.

2.1. Le récit iconogène

L'illusion mimétique propre au cinéma est telle que l'image n'a plus besoin du discours authentifiant d'un narrateur pour être vécue comme une réalité directe que ne viennent plus médiatiser des choix énonciatifs visibles.¹

Cette remarque de Jeanne-Marie Clerc met en avant la propension du cinéma à créer sa propre illusion, à se donner d'emblée comme un acte d'énonciation, sans nécessité d'un intermédiaire linguistique. La présence d'une voix narrative et extradiégétique, comme dans

¹ Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, Paris : Nathan Université, 1993. p. 187.

le film de Jean-Pierre Jeunet, tend peut-être à remettre en cause cette immédiateté de l'image, en l'intégrant dans un discours, plus ou moins littéraire.

Dans le début d'*Un long dimanche de fiançailles*, les mots de la voix narrative et les images sont mis en correspondance immédiate, les informations données s'accordent, les deux discours concordent au niveau du sens, même s'ils n'émanent pas de la même position énonciative et n'ont pas par conséquent les mêmes enjeux narratifs.

2.1.1. *Les plans d'énonciation*

Le texte de la narratrice entendu peut s'étudier comme un récit à part entière. Calqué sur le roman de Sébastien Japrisot, il en reprend des nombreux passages, qu'ils soient transcrits fidèlement ou adaptés avec plus ou moins de liberté. Le message appartient au plan d'énonciation du récit (comme dans le roman). Les temps verbaux (imparfait et plus-que-parfait) ont la même valeur temporelle et aspectuelle que celle analysée plus haut. Le récit débute par un fait narratif :

Le samedi 6 janvier 1917, cinq soldats condamnés à mort étaient conduits dans le secteur de Bouchavesnes sur le front de la Somme.

L'ouverture du récit se fait *in media res*, la forme verbale « étaient conduits » (de sens passif) a l'aspect sécant de l'imparfait, elle présente le procès en cours d'accomplissement. Notons que la formule initiale « il était une fois » n'a pas été conservée dans le film, absence que nous expliquons de deux manières. En tant qu'énoncé performatif, cette expression rompt le discours ordinaire pour marquer le début du récit, le conteur signale par cette convention qu'il va raconter son histoire. Dans la transposition cinématographique, cet artifice semble superflu, compte tenu des différents indices paratextuels et extratextuels qui ont déjà averti de l'entrée en fiction (le noir dans la salle de cinéma, le générique, etc.). La seconde hypothèse concerne l'ancrage générique de l'expression ; caractéristique du conte (en tant que genre littéraire), elle réfère à une tradition littéraire peut-être trop marquée par rapport au contenu diégétique à venir. L'horizon d'attente qu'elle dessinerait pour le spectateur serait trompeur. Dans le roman, cette formule liminaire a une visée proleptique qui laisse présager l'issue positive au lecteur.

Les marqueurs spatio-temporels qui jalonnent le texte appartiennent aussi pour la plupart au plan d'énonciation du récit : « jadis », « avant », « parfois », « une fois », « un

matin d'août ». La présentation des cinq soldats est semblable à celle du roman, passant en revue les informations biographiques essentielles à la caractérisation de chacun.

Comme nous l'avons remarqué en analysant le texte du roman, la tension entre les deux plans d'énonciation est permanente, jusqu'à produire des effets de contamination, notamment pour le portrait du quatrième soldat. Voici comment est présenté Ange Bassignano :

Le fil du téléphone, c'est le seul lien avec le monde des vivants. C'est par ce fil tenu que pourrait leur parvenir la grâce du président Poincaré, même si le seul à y croire encore, c'est lui, le matricule 7328, d'un bureau de Corse, Ange Bassignano.

Pour la première fois, le récit de la narratrice prend un élément de la trame audiovisuelle comme repère déictique : le fil est désigné auditivement (par une voix anonyme qui, comme dans le roman, demande de faire « attention au fil ») et visuellement (cadré en gros plan et obstacle à la progression du prisonnier qui s'y entrave). L'utilisation soudaine du présent brise la continuité du récit, le déterminant défini acquiert une valeur déictique par la co-présence de l'image qui détermine le référent. De la même manière, la formule présentative « c'est lui » trouve sa référence déictique dans le portrait synchrone.

Un démonstratif fixe une nouvelle situation temporelle : « cet été 1916 ». La scène diégétique première a lieu durant l'hiver 1917, c'est par une analepse (retour en arrière) qu'est inséré un épisode relatif au parcours de Bassignano, enrôlé pour échapper à la prison. À l'image, des soldats fossoyeurs creusent des tombes devant le défilé des nouvelles recrues qui s'en intriguent, la voix *off* et la mention déictique explicitent cette nouvelle scène spatio-temporelle.

Le portrait de Manech est l'occasion de lister les terreurs du jeune homme, comme dans le roman. Cet inventaire vient après la marque déictique « à présent » qui marque une prolepse :

Il lui manquait 5 mois pour avoir 20 ans. À présent, il avait peur de tout.

Le message audio-visuel synchronisé avec cette phrase est une succession de plans illustrant les différentes sources de peur. Les transitions par des fondus et des effets de flammes renforcent l'idée que toutes ces peurs s'entraînent les unes les autres. Ces images ont caractère d'archives, puisqu'elles sont antérieures à celles de la diégèse principale, le déictique ne réfère donc pas à cette temporalité enchâssée, mais bien à la situation

d'énonciation présente, celle de la narratrice en train de présenter chacun des personnages et qui pose sur eux un regard rétrospectif.

A la fin du texte, nous repérons une autre situation spatio-temporelle relative au couple Manech et Mathilde, dans laquelle sont employés le présent et le passé composé, de manière à introduire le présent diégétique de l'action. Le récit devient discours pour coïncider avec une réalité actualisée.

L'adaptation filmique conserve donc les principales caractéristiques narratives du roman en débutant comme un récit et en se dirigeant progressivement vers le discours et le présent de la situation d'attente de Mathilde (qui est le point de repère « historique » de la fiction). Tous les événements sont ensuite organisés par rapport à 1920, date à laquelle la jeune femme reçoit les premiers témoignages. À l'image, le décor maritime et les tons sépia et dorés contrastent visuellement avec le décor du front (gris et éclairé d'une lumière froide). Dans le roman, cette transition vers la vie civile ne fait pas l'objet d'une description, mais il apparaît légitime que le film porte le spectateur hors des tranchées, pour ouvrir sur une nouvelle scène d'action, sinon le discours de la narratrice relatant l'histoire d'amour et l'obstination de Mathilde aurait été discordant avec des images du front. La liaison entre les deux situations diégétiques est assurée dans le récit par l'allusion à la main blessée de Manech (qui caressait autrefois Mathilde) et à l'image par le parallèle visuel posé entre deux vues de cette main ; la transition est appuyée par la mise en situation d'un même élément de l'image.

2.1.2. *Discours cité, discours citant, des marques cinématographiques ?*

Si les marques de citation sont repérables dans le texte littéraire, il n'existe pas dans le message cinématographique de signes spécifiques pour mentionner différents discours, pour distribuer la parole autour d'un éventuel narrateur.

Ferdinand de Saussure définit le signifiant sonore comme linéaire, il se déroule sur la ligne du temps.

Par opposition aux signifiants visuels qui peuvent offrir des complications simultanées sur plusieurs dimensions, les signifiants acoustiques ne disposent que de la ligne du temps ; leurs éléments se présentent l'un après l'autre ; ils forment une chaîne.¹

¹ Ferdinand de Saussure, *op. cit.* p. 103.

La trame auditive du film est composée de sons divers (bruits, mots et musiques) qui coexistent simultanément, comme dans la réalité. Mais la superposition de deux paroles est possible, comme l'est en musique la superposition de plusieurs lignes mélodiques. Deux personnes parlant en même temps, alignant leurs discours sur une même ligne temporelle produisent un effet qualifié de « cacophonique », puisque les mots simultanés ne sont pas aisément discernables. Pourtant, le cinéma a la capacité, par le mixage, de faire résonner deux discours simultanément et produire ainsi une vraie « polyphonie » verbale, une polyphonie de discours ordinaire.

L'extrait étudié en donne deux exemples ; le récit de la voix *off* est superposé d'abord au jugement rendu lors du procès des soldats, puis à la tentative de discours partisan de Six-Sous. Dans les deux cas, la voix extradiégétique domine, elle est supérieure aux voix diégétiques par son volume, mais des bribes du discours des personnages restent audibles. Grâce au montage, l'essentiel des discours *in* est perçu dans les « blancs » du discours *off*. Le spectateur reçoit donc les informations principales et n'a pas l'impression déplaisante de ne pas comprendre ce qui se dit, d'autant plus que les éléments sont narrés par la voix *off*. Par exemple, le discours narrativisé relaie l'énoncé du jugement :

on l'avait condamné à mort

Ou encore, le récit a recours à une forme de discours indirect pour citer les paroles supposées prononcées par le soldat :

Il savait que les pauvres font de leurs mains les canons pour se faire tuer et que ce sont les riches qui les vendent.

Les pauses de la voix narrative sont un premier moyen remarquable pour distinguer le discours citant du discours cité ; même dans les agencements polyphoniques, c'est à ce prix qu'est assurée la cohérence de l'ensemble. Il en est fatalement de la parole cinématographique comme de la parole réelle.

Déjà utilisé de manière semblable dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, le récit en voix *off* retarde l'entrée en discours des personnages, il introduit les principaux éléments spatio-temporels et diégétiques avant de laisser entendre la voix des personnages. La galerie des portraits est d'abord visuelle et muette, mais pas silencieuse. Cris, souffles ou chuchotements enrichissent les passages cités et marquent la distinction irrémédiable entre l'espace de l'action celui de la narration où seule la voix narrative résonne. Nettoyé de toute

nuisance sonore, l'endroit d'où émet la voix *off* se situe dans un ailleurs conventionnel. Par opposition, l'image cadrée sature de bruits divers, qui servent aussi de marqueurs énonciatifs.

Remarquons tout d'abord qu'une véritable typologie des bruits aide à la caractérisation de chacun des cinq soldats, en créant une ambiance sonore déterminée pour chaque univers présenté. Comme dans le roman, quatre « états » successifs sont désignés : la vie antérieure au front, le comportement au front, l'élément déclencheur de la volonté de mutilation et l'acte de mutilation lui-même. Les sons associés à la vie civile dénotent un trait de caractère pour chacun des personnages. Pour Bastoche, les bruits relatifs à son travail d'ébéniste sont montés en parallèle de ceux liés à l'amour charnel (par un montage rythmique qui évoque une séquence de *Delicatessen*¹) ; ce personnage est d'ailleurs impliqué dans une relation adultère avec Élodie Gordes. Le portrait de Six-Sous est bruité par des sons plus métalliques (grincements et coups résonnants), synonymes de sa condition d'ouvrier. Désigné comme « un paysan de la Dordogne », Notre-Dame est présenté dans un décor champêtre au silence apaisant et rassurant. En bruitant l'anecdote du règlement de compte qui lui vaut son enrôlement, le film caractérise Bassignano par un silence inquiétant (suggérant la loi du silence) et par la violence (bruit de l'ouverture du couteau, de la blessure infligée au rival et cri de douleur). Enfin, Manech est présenté comme un héros modeste, grâce à des images d'archives de sauveteurs maritimes agrémentées d'un bruit de vent et de vagues plus apaisant que menaçant (en opposition avec les bruits fracassants quand il est montré au front).

Par ces manifestations sonores simples et immédiatement identifiées par l'image, le début du film individualise chacun des personnages, au-delà du contenu du texte narratif. Le montage des bruits *in* et de la voix *off* donne lieu à des alternances entre bruit et silence qui sont intéressantes d'un point de vue rythmique. En effet, il n'y a pas de bruit diffus d'une séquence à l'autre ; à chaque état, les bruits *in* cessent, ils ne s'atténuent pas sur la séquence suivante. Par exemple, les cris des soldats qui s'infligent les mutilations ou les coups de feu résonnent très fortement quand la source est à l'écran, mais s'interrompent quand le plan suivant réfère à un autre lieu ou à un autre temps. Marqueurs de la situation diégétique discursive, ces bruits suggèrent des actions brutales (bombardements, tirs, souffrance physique) ; servis par un fort volume sonore, ils confèrent aux scènes filmées un accent de violence qui contraste avec le débit assez monotone de la voix *off*.

¹ Cf. « Symphonie bruitiste ». p. 370.

Il est donc possible de trouver dans ces manifestations sonores éclatantes les signes d'une rupture énonciative (entre le récit *off* et le discours *in*). Ils ont aussi un rôle rythmique dans le montage des images et de l'enchâssement des diégèses et servent à la caractérisation des personnages d'une manière autre que visuelle ou verbale.

Comme souvent dans la filmographie de Jean-Pierre Jeunet, les personnages semblent souffrir d'une sorte d'aphonie dans les premiers instants où ils apparaissent. Au service d'une présentation d'abord en images, les portraits muets laissent l'espace verbal libre ; le champ « réservé » à la parole s'en trouve donc vidé, la voix *off* peut l'occuper pleinement. Ce cloisonnement isole les éléments cités du discours citant. Notons aussi la possibilité de multiplier les niveaux d'enchâssement des citations et des récits, comme par exemple, lorsque des personnages de la diégèse assument un instant le rôle de narrateur, que ce soit de manière orale (Esperanza, Célestin Poux) ou épistolaire (Élodie Gordes).

La voix narrative « retarde » l'action à proprement parler, mais elle notifie l'existence d'une conscience supérieure. C'est à cet égard qu'il est possible de parler d'un récit « iconogène », qui génère les images. Dans cette longue séquence d'ouverture (comme dans celle du *Fabuleux destin d'Amélie Poulain*), les scènes visuelles sont des illustrations du texte de la voix, avec plusieurs fonctions. Elles peuvent mettre le texte en valeur : la violence des combats est visuellement et auditivement plus expressive que les mots simples de la narratrice (« il y avait eu un obus de trop »). Les images comblent aussi une ellipse du texte : cet « obus de trop », c'est celui qui vient désintégrer le corps d'un soldat juste sous les yeux de Manech. Le montage positionne toujours le récit en amont des images, ce qui lui confère l'illusion d'être iconogène. Cette tentation de l'image comme illustration a déjà été repérée chez Jean-Pierre Jeunet et il a été intéressant d'analyser ici les manifestations sonores corrélatives à ce mode de fonctionnement. Dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, film d'un registre plus léger, certaines séquences laissent apparaître une conscience métafilmique derrière la voix du narrateur. Avec un ton plus « autoritaire » et l'association d'archives authentiques et de trucages non dissimulés, le narrateur se fait presque « monteur », de ses mots naissent le récit, presque au gré de ses désirs¹.

¹ On retrouve des exemples de fonctionnement métafilmique dans plusieurs films utilisant une voix narrative : arrêt sur image, retour en arrière (avec visualisation du rembobinage), ralenti ou accélération. On pense par exemple à *L'Auberge espagnole* de Cédric Klapisch (2002) où le décollage d'un avion est « stoppé » en élan par le commentaire *off*.

2.2. Le narrateur, un sujet embrayeur ?

Mais quel est le statut énonciatif et narratif de cette médiation verbale ? Non nécessaire (contrairement au narrateur du roman), cette instance est un intermédiaire entre le récit audio-visuel des images et le spectateur. Reprenons cette formule de Jean Châteauevert, qui définit le narrateur de la voix *over* (nommée voix *off* dans notre étude) comme :

non plus une instance obligée comme son homonyme littéraire, mais un instrument que peut convoquer à loisir la narration filmique et qui module notre perception du récit.¹

Le terme d'« instrument » signale avec justesse le mécanisme particulier que son utilisation dans un film met en place mais également le rôle de médiation de la voix narrative. Derrière la voix, il existe un acteur, un corps mais aussi l'intelligence d'un narrateur, un point de vue, une « attitude propositionnelle », pour reprendre les termes de Jean Châteauevert.

2.2.1. *Un texte littéraire*

Garante de la conduite du récit, la voix récite un texte directement adapté de celui du roman. La voix a l'avantage de laisser passer en plus du message verbal des indices extralinguistiques quant à la personnalité de son propriétaire ; le texte littéraire n'a pas les mêmes qualités d'expression et d'interprétation. Pourtant, dans *Un long dimanche de fiançailles*, le choix a été fait de conserver l'aspect littéraire du texte et de ne pas l'ancrer dans une oralité spontanée.

Pour définir les qualités et les ambitions de la parole cinématographique, Michel Chion distingue trois états possibles : la parole-théâtre, la parole-émanation et la parole-texte. Les critères retenus touchent au rapport du texte aux personnages et à l'image, du contexte et des modalités d'apparition des mots à l'écran. Calquée sur le modèle scénique, la parole-théâtre est pleinement dramaturgique, c'est-à-dire qu'elle sert l'action autant que les gestes ; elle est le type de parole le plus communément employé. Lorsque la consistance matérielle des mots compte plus que leur sens, la parole est dite « d'émanation », elle devient un signe sonore à part entière². Enfin, le dernier modèle est nommé « parole-texte ». En voici la définition :

La parole-texte correspond au cas où le son des paroles a une valeur de texte en soi, capable de mobiliser, par le simple énoncé d'un mot ou d'une phrase, les images ou

¹ Jean Châteauevert, *op. cit.* p. 95.

² Cf. « Quand la voix devient un bruit ». p. 338.

même les scènes de ce qu'il évoque. Ce niveau de texte est généralement réservé à des voix *off* de narration, mais il peut arriver aussi qu'il sorte de la bouche de personnages en action, cette parole iconogène tendant à nier la consistance même de l'univers diégétique cinématographique, qui ne deviendrait plus qu'images qu'on feuillette au gré des phrases et des mots. Le cinéma parlant, qui été fasciné au début par ses possibilités, s'est mis par la suite à l'employer, sauf exceptions célèbres (*Le Roman d'un tricheur*, 1936, de Guitry) de manière prudente et limitée : la parole-texte n'y règne que quelques minutes à chaque fois dans un film. Les années 90 ont vu un retour spectaculaire de la parole-texte (*Toto le héros*, 1991, de Jako van Dormaël, *Les Affranchis/Goodfellas*, 1990, de Martin Scorsese, *The Usual suspects*, 1995, de Bryan Singer, *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, 2001, de Jean-Pierre Jeunet).¹

La portée narrative de cette voix n'en fait donc pas une parole privilégiée du cinéma ; en assumant le récit, elle pourrait mettre en péril la validité de la diégèse imagée et la réduire à un simple appendice visuel. Sa présence dans le film *Un long dimanche de fiançailles* est commandée par une intention littéraire qui apparaît de plusieurs manières. La reprise des passages du roman est la première preuve d'une fidélité au roman, l'essentiel du texte du film vient de l'œuvre écrite, textuellement identique ou adapté. À titre de comparaison, voici deux extraits :

Le 1818 était certainement des cinq soldats le plus brave et le plus redoutable (...) Une fois, il avait étranglé un officier de sa compagnie. C'était sur la Woëvre, pendant une offensive. Personne ne l'avait su. Il l'avait étranglé, avec ses deux mains, en lui écrasant la poitrine d'un genou, il avait ramassé son fusil, il avait couru, plié sous les gerbes de feu, et puis voilà. (p. 18)

Le 1818 était certainement des cinq le plus redoutable et le plus redoutable. Une fois, il avait tué un officier de sa compagnie. Un officier qui tuait les morts. Personne ne l'avait su.

La première citation donne plus de détails sur le déroulement de l'action, simplement désigné dans la seconde par le verbe générique « tuer ». Si le roman use de ce recours descriptif, on comprend que le film, par l'utilisation des images et du son, peut en faire l'économie. Réduit aussi pour des raisons d'économie textuelle, le texte conserve par ailleurs le rythme assez rapide du roman, avec la succession de propositions courtes.

Certaines tournures stylistiques sont maintenues, comme l'accumulation d'attributs pour la présentation de Bassignano ou pour l'énumération des peurs de Manech. De même, nous retrouvons les formes passives avec l'emploi du pronom « on » (« on était venu le

¹ Michel Chion, *op. cit.* p. 428.

prendre dans sa ferme », « on l'avait laissé choisir »). Le mélange des différents niveaux de langue mis en évidence dans l'étude de l'extrait romanesque se manifeste dans la transposition filmique par l'emploi de quelques termes argotiques ou familiers (« en pinçait pour », « boire une Champigneulle », « vieux godillots », « sa gagneuse », « Bleuet »). Ils sont peu nombreux, puisque les images montrent les lieux et les objets (le « barda », les « boyaux ») qui sont nommés dans le roman. Outre le texte de la voix narrative, les marques de l'argot apparaissent naturellement dans les discours *in* des personnages insérés dans les espaces de silence (« ça a chié des marmites dans le secteur », « les nantis nous mènent à l'abattoir pour pas un rond »). Ces intrusions de la parole populaire résultent de la même intention polyphonique déjà analysée, bien qu'ici elle se manifeste par la réalité de deux voix matériellement distinctes.

Autre preuve de valeur littéraire, la cohérence thématique du texte qui progresse par thème constant pour le portrait de chaque prisonnier. La cohérence typologique est assurée par la continuité de la narration, même si certaines marques de l'énonciation discursive tendent à attirer le récit vers le discours, notamment à la fin de l'extrait, lorsque la diégèse en images prend le dessus sur la narration orale.

Outre ces indices textuels, l'interprétation de la voix confère aussi au texte un caractère littéraire. Le ton neutre et posé et le débit très régulier sont les indices extratextuels d'un acte de diction plus proche de la lecture que de la diction spontanée. L'absence de souffle et d'accident dénote une posture de narration idéale, de même qu'une certaine distance par rapport à la trame audio-visuelle.

2.2.2. *Une conscience subjective ?*

Alors que le récit romanesque compte des traces linguistiques révélatrices d'une position narrative et d'une subjectivité, le texte du film, à cause du relais des images, est moins prolix en la matière. La caractérisation des personnages, par exemple, ne requiert pas beaucoup de subjectivèmes, surtout quand l'illustration en images est suffisamment explicite. Mais la voix omnisciente et consciente, en tant qu'intermédiaire entre la diégèse et le spectateur, « module notre perception du récit »¹ ; sujet embrayeur, elle prend en charge le récit et le formule à travers le filtre de ses mots. Et si ces mots donnent peu (ou pas) d'indices

¹ Jean Châteauvert, *op. cit.* p. 135.

de subjectivité (comme c'est le cas dans *Un long dimanche de fiançailles*), il y aurait à croire que le locuteur ne « pèse » pas sur son discours.

La posture omnisciente est indéniable. Les précisions temporelles, spatiales ou actanciennes ne laissent pas de doute sur le degré de savoir de la narratrice. De plus, les dates et les noms de lieux ancrent le récit dans une logique historique. La modalité d'énonciation est celle de la certitude, la diégèse montrée n'appartient pas à un monde des possibles ou ne relève pas d'une croyance ou d'une rêverie. Cette affirmation modale est constante tout au long du film, même lorsqu'il s'agit de traiter l'irréel¹.

2.2.3. Une parole déréalisée ?

La sincérité de la voix *off* n'est ainsi jamais remise en cause, d'autant plus qu'elle n'entre jamais en discordance avec les images. Le spectateur reçoit le récit verbal comme une preuve d'évidence. Cependant, quelques indices semblent pointer le caractère fictif de l'œuvre, et nous repérons à cet égard des similitudes avec *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, l'autre film de Jean-Pierre Jeunet dans lequel résonne une voix *off*. À côté de repères chronologiques précis, plusieurs marqueurs temporels font référence à un temps qui se rapprocherait de la légende : « jadis », « avant », « parfois », « une fois », « avant », « à présent », « et puis ». Rappelons que le roman s'ouvrait par la formule « Il était une fois ». Les notations historiques de dates et de lieux contrastent avec la temporalité « ouverte » de la fable ou de la légende².

Si les images diégétiques ne contredisent pas les mots du récit, elles sont souvent insérées dans une ellipse et semblent profiter d'un non dit du texte. Ainsi, certains rapprochements des mots et des images créent un effet de décalage intéressant, voire un jeu énonciatif, au sens mécanique du terme.

L'effet de contraste peut émaner de l'association de l'image à une expression atténuée. Par exemple, la litote « Il avait pris ces bottes à un ennemi qui n'en avait plus besoin » est activée par la monstration d'un cadavre atrocement mutilé. À l'image, sur les mots de la narratrice, la caméra avance en travelling dans un boyau de la tranchée jusqu'à rencontrer

¹ Quand sont représentés les fantasmes cinématographiques de Mathilde, même si le contenu est du domaine de l'irréel, le mode de narration est ancré dans la certitude, notamment par l'emploi de l'indicatif. Cette impression d'une position de connaissance inflexible est également ressentie dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*.

² Cet effet est également à l'œuvre dans les premières minutes *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, où l'association de faits anodins mais traités sur un mode poétique et les précisions presque scientifiques de la voix *off* provoque un trouble plaisant, voire burlesque.

Bastoche en train de déchausser un cadavre figé contre une paroi, vu de côté. L'expression et le teint du visage suggèrent une mort violente, aussitôt confirmée par le mouvement de rotation de la caméra qui dévoile l'autre profil du mort, littéralement arraché. Cette vue macabre et déconcertante signale l'horreur des combats et la fragilité des corps¹, que le discours vise à atténuer par la seule mention des bottes, accessoire vestimentaire d'une importance « ironique ». Un euphémisme évoque la relation amoureuse entre Bastoche et Véronique Passavant : la tournure verbale familière « en pincer pour », qui signifie « être attiré », tempère l'ardeur de trois plans de baisers et d'acte sexuel. Là encore, c'est une certaine indécence des corps qui est absente du discours.

Certaines ellipses du texte sont comblées par l'explicitation en images, c'est le cas de toutes les scènes de mutilation, volontaires ou non. Pour chacun des soldats, le spectateur découvre la mise en scène de l'acte et l'acte lui-même, mais pour aucun, le texte ne relate cet épisode ou n'y fait même allusion implicitement. De même, les raisons du passage à l'acte sont tuées ou au mieux sont suggérées par une allusion très lointaine.

il savait encore moins comment les atteindre

La tournure suggère l'incompréhension et l'impuissance à l'origine du geste de Six-Sous.

Il avait tué un officier de sa compagnie. Un officier qui frappait les morts.

C'est ainsi qu'est annoncé le désarroi de Notre-Dame qui le conduit à la mutilation.

Et puis, il y avait eu un obus de trop.

Dans cet exemple, l'atténuation est doublée d'une ellipse ; l'obus en question pulvérise un corps sur Manech, élément déclencheur de sa tentative de désertion.

Ces blancs du récit offrent des espaces d'insertion pour la diégèse, mais ils articulent aussi les deux modes d'expression possibles du film, les mots ou les images. Il n'est pas anodin de remarquer que les creux du texte touchent à des thèmes « tabous ». Pour les actes de mutilation volontaire, la censure et les scandales sont attestés aussi bien dans la fiction que dans les faits historiques qui l'ont inspirée. Le silence autour de cette pratique place le

¹ Précisons que cette image a été inspirée à Jean-Pierre Jeunet par un dessin de Tardi, extrait de *C'était la guerre des tranchées*, d'après une référence citée dans *Un long dimanche de fiançailles, Album souvenir, op. cit.*

spectateur dans ce contexte historique difficile et suggère aussi les obstacles qui se posent à Mathilde pour passer outre la version officielle et obtenir la vérité. C'est avec une intention semblable que, dans le roman, les représentants de l'autorité sont désignés par un « on » indéfini. Le second sujet non verbalisé touche au corps, en tant qu'objet de désir ou objet de torture. Le plaisir comme la souffrance ne sont pas exprimés par les mots, mais directement montrés à l'image¹.

Dans ces exemples, la parole est comme confrontée à ses propres limites, celles de l'indicible, de l'innommable. Mais les images ne relaient le texte que de manière suggestive. Toujours esthétisées par des jeux d'éclairage ou des mouvements de caméra, elles ne présentent jamais une réalité crue et n'adoptent pas un point de vue « voyeuriste ». Bien au contraire, la caméra, la mise en scène et le montage sont des filtres pour évoquer presque autant que représenter. Citons ici ce commentaire de Jean-Pierre Jeunet sur la représentation de l'horreur des combats :

Un soir, alors que je regardais avec mon épouse *La Chute du Faucon-Noir* [Ridley Scott, 2001], au moment où un soldat perd deux doigts, elle s'est levée, elle est partie. Quelques jours plus tard, on regardait *Gladiator* [Ridley Scott, 2000] et là, pas de problème, alors que les têtes coupées volent dans tous les sens. « Comment se fait-il que tu supportes ça ? ». Et elle, qui a fait du montage, m'a dit : « Parce qu'il n'y a pas de complaisance, il coupe tout de suite. » On voit l'horreur, mais on ne la contemple pas. J'ai compris que c'était ce qu'il fallait faire : suggérer ou entrevoir, mais couper très vite, ou encore mettre l'horreur hors cadre.²

Un jeu énonciatif émane parfois de ces décalages entre les mots du récit et la trame des images. Il est pourtant difficile de dire qu'il existe deux discours ou deux messages, puisque la mise en correspondance des deux est toujours dans la continuité, jamais dans la rupture. Jean Châteauevert définit la « relation intercodique » comme « la relation qui s'établit entre deux discours lorsqu'on reconnaît dans l'un, l'objet de l'autre, établissant du coup une continuité entre les deux discours. On identifie par exemple dans le lacis audio-visuel le personnage ou l'événement décrit dans le discours verbal établissant une relation intercodique qui se traduit par une continuité entre les deux formes de discours³ ».

¹ Plus loin dans le film, lorsque Élodie Gordes et Bastoche deviennent amants, les scènes d'amour restent muettes (entendons sans mots) ; la lectrice de la lettre se tait et use d'un droit d'ellipse que les images et les sons du film comblent. Cf. « Le défaut des mots ». p. 197.

² *Un long dimanche de fiançailles, Album Souvenir, op. cit.*

³ *Op. cit.* p. 208.

Les effets de référence, d'anaphore ou de cataphore, équilibrent le discours des mots et celui des images, selon plusieurs modes de continuité. La continuité est narrative lorsque par exemple les ellipses sont révélées (le saut du texte est explicité par les images) ; elle est thématique quand il s'agit d'associer par le montage des éléments formellement proches (par exemple, les différents gestes du menuisier Bastoche, associés rythmiquement) ; enfin, elle est énonciative lorsque les deux discours émanent d'un même destinataire, ou du moins d'une même intention énonciative (puisque'il est évident que la « personne » de la narratrice n'est pas celle qui dirige la captation des images). Dans les films de Jean-Pierre Jeunet, lorsqu'un écart apparaît, il peut être source d'humour ou de dérision, mais il ne met jamais en péril la validité de l'instance narrative. Dans le cas de l'adaptation, la continuité est aussi d'ordre typologique et esthétique, le film reprenant le principe des témoignages différés et de la communication à distance (épistolaire ou téléphonique).

La voix *off* qui accompagne les premières images d'un film paraît toujours suspecte (est-ce la vérité qui est contée ? qui raconte ? un témoin direct, un personnage de l'histoire ?). En lui attribuant d'emblée les qualités narratives, littéraires et énonciatives d'un narrateur omniscient, supérieur et, dans la mesure du possible, objectif, les premières minutes du film *Un long dimanche de fiançailles* postulent un fonctionnement narratif stable.

2.2.4. Une voix

Après avoir apprécié les indices linguistiques du texte, il est intéressant de considérer la matérialité de cette voix qui perdure tout au long du film.

Le choix d'une voix féminine est en soi important. La tradition attribue la fonction de narrateur à un homme, comme le conteur du Moyen Âge ou le bonimenteur des prémices du cinéma ; du côté de la psychanalyse, on pose une distinction entre la voix paternelle, signe d'autorité et la voix maternelle, signe d'intimité et d'affection¹.

La voix dominante est celle de l'actrice Florence Thomassin ; à côté d'elle, les personnages diégétiques, pour la plupart masculins, au mieux, émettent des paroles presque inaudibles, des cris ou des gémissements, au pire, restent muets. Placée « par-dessus » toutes les autres manifestations sonores du film, elle est caractérisée par son grain particulier. Jean-Pierre Jeunet dit à son égard qu'elle lui rappelle la voix de Jeanne Moreau (comm. DVD *Un long dimanche de fiançailles*). Comme cette voix très célèbre du cinéma français, la narratrice

¹ Jean Châteauvert, *op. cit.* p. 117.

d'*Un long dimanche de fiançailles* a un timbre plutôt rauque, légèrement éraillé. Elle débite le texte lentement et régulièrement, d'une manière douce et enjôleuse, presque hypnotique. Au vu du contenu diégétique, du thème et de l'ambiance des premiers instants du film, ces qualités pourraient sembler dissonantes : la délicatesse de la voix s'oppose à la brutalité montrée ou évoquée par les images. Mais d'entrée, cette présence féminine augure aussi de l'autre orientation du film, l'enquête de Mathilde et son abnégation amoureuse. La visée n'est pas qu'historique ou documentaire, *Un long dimanche de fiançailles* n'est pas (qu') un film de guerre¹.

En réservant le récit à la voix remarquable d'une véritable actrice, le réalisateur témoigne aussi l'importance qu'il accorde à la qualité du texte narré. Entre présence sonore et absence visuelle, la figure de cette narratrice mène le récit. Dès les premiers instants du film, elle conduit le spectateur vers un inconnu diégétique mais en même temps, elle l'amène à elle, à accepter la position énonciative et narrative qu'elle occupe.

2.2.5. Récapitulation : *les fonctions du narrateur verbal*

En suivant la typologie proposée par Jean Châteauvert², nous récapitulons ici les différentes positions occupées par la voix narratrice.

En premier lieu, cette voix perçue, érigée au-dessus de toutes les autres « dirige notre regard, donne un sens et une portée au monde audio-visualisé, y ajoute des informations particulières et, ce faisant, participe directement à notre compréhension du récit filmique. » Les précisions temporelles ou spatiales, la présentation ou la caractérisation des personnages ont un rôle informatif, leur verbalisation relève du pouvoir référentiel du langage.

La deuxième fonction, déjà annoncée dans la première définition, est de « modalise[r] l'existence du récit enchâssé ». L'existence d'un intermédiaire verbal entre la trame des images et le spectateur opère nécessairement une modalisation, c'est-à-dire l'affirmation d'un point de vue, d'une conscience pensante. La narratrice d'*Un long dimanche de fiançailles* occupe une position visuelle supérieure, omnisciente (ce qui est le cas de la plupart des

¹ Une distance semblable est manifeste dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, où le choix d'André Dussollier pour assurer la narration entre volontairement en contraste avec le climat irréaliste et les références au conte parsemées tout au long de la diégèse. De même, l'insertion de la séquence du destin fantasmé d'Amélie narrée par Frédéric Mitterrand repose sur le même décalage. Ces deux voix sont assez rapidement reconnaissables pour le spectateur, habitué à les entendre dans des films documentaires, ce qui provoque un effet comique. André Dussollier prête notamment sa voix à la série *Ils ont filmés la guerre en couleur* (2000-2005), pour le commentaire d'images d'archives de la Deuxième Guerre mondiale.

² Jean Châteauvert, « Les Fonctions du narrateur verbal », *op. cit.* p. 181-198.

exemples de narration en voix *off*) et une appréciation morale que nous avons estimée plutôt « neutre » et objective. Relativement épuré des mentions subjectives par rapport à la version romanesque originale, le texte récité laisse le soin aux images de propager les indices d'une pensée subjective par les choix de cadrage ou de mixage.

Emanant d'une sphère inaccessible, la voix narrative entre directement en connivence avec le spectateur, c'est là sa troisième fonction, celle d'une « ouverture sur l'espace spectatorial ». L'intervention en tout début de film aide à la délimitation de l'horizon d'attente. Si des effets de déception (ou de révélation) sont possibles (comme par exemple la remise en cause de la crédibilité du narrateur), il n'en demeure pas moins que le spectateur, averti de ce relais entre lui et les images, accorde intuitivement un crédit à celui ou celle qu'il entend. Les mots ont cette capacité de l'éveiller au récit, et de lui en fournir certaines clés. Dans notre exemple, la répartition des informations entre le discours cité et le discours citant et la combinaison des mots et des images indiquent déjà le mode de fonctionnement narratif du film, qui procède par strates successives, en mettant sur le même plan différentes temporalités. La fonction de la narratrice est aussi celle d'une « méta-narratrice », garante des circonstances d'énonciation de son propre discours. Certains films proposent des ouvertures encore plus franches, avec par exemple des interpellations directes au spectateur, qui activent la fonction conative du langage.

La quatrième fonction repérée par Châteauvert est nommée « l'effet-sujet », elle rejoint les deux propriétés précédentes. La seule présence de la voix, en deçà des marques subjectives linguistiques ou extralinguistiques, arguent d'un sujet-embrayeur, responsable de l'enchâssement des récits. C'est son existence même qui est à observer, dans ses manifestations, mais aussi dans ses retraits. D'une présence constante tout au long du film, la narratrice d'*Un long dimanche de fiançailles* cède à plusieurs reprises sa position à d'autres narrateurs intradiégétiques. Cet effacement est ponctuel, maîtrisé et justifié par le récit ; elle « n'abandonne » pas réellement le spectateur, toujours conscient de la reprise à venir. Et, comme elle l'a ouvert, la voix ferme le récit. C'est avec la même rigueur que le narrateur de *Fabuleux destin d'Amélie Poulain* fait peser sa présence tout au long du film.

Certains films proposent cependant un fonctionnement plus lâche, le commentaire *off* s'étiolant au fur et à mesure que la diégèse en images prend du rythme et de l'importance. Ce procédé, nommé « transvisualisation » par Christian Metz, concerne les cas où la narration verbale est temporairement assumée par un personnage intradiégétique (récits de souvenirs ou

de rêves) ; les exemples sont nombreux dans *Un long dimanche de fiançailles*. Pourtant, il en est pour ces narrateurs occasionnels comme pour la narratrice principale, la présence de l'effet-sujet demeure. Le responsable de la narration ne se délite jamais dans l'accumulation des récits emboîtés. Dans une diégèse et une enquête qui progressent par soubresauts, le maintien de l'autorité narrative (qu'elle soit intermittente ou permanente) s'avère nécessaire. Pour le dire d'une manière imagée, le film a intérêt à refermer chaque nouvelle porte qui s'ouvre avec un nouveau narrateur s'il ne veut pas perdre le spectateur dans le labyrinthe de ses récits entremêlés.

C'est là aussi la dernière fonction du narrateur verbal, il est celui qui a la « possibilité d'introduire un double récit dans le film », c'est-à-dire de construire un réseau polyphonique, d'instaurer plusieurs situations d'énonciation et de démultiplier les messages, entre ce qui est mis en images et ce qui est mis en mots. Il peut, à l'instar de son homologue littéraire, distribuer la parole. Figure d'autorité, il assure l'enchaînement narratif du film et déroule le « fil » de l'histoire.

2.3. Le fil du récit

L'origine musicale du terme « polyphonie » renvoie à l'idée de mélodie et de combinaison harmonique et prolongée. Si des voix se combinent, se répondent ou se superposent, elles s'étalonnent aussi dans un intervalle de temps marqué. Le cinéma, par le montage des images, construit cette continuité par l'accumulation d'instantanés saisis. Mais quels peuvent être les moyens sonores et visuels dont dispose le film pour laisser de cette succession d'instantanés le sentiment d'une pérennité ? Quels sont les manières d'articuler et de lier les différentes voix qui composent le message polyphonique ?

2.3.1. *Références mythologiques*

L'extrait choisi propose plusieurs interprétations d'une même thématique, celle du « fil ». Objet concret du décor ou symbole iconographique ou mythologique, cette référence est récurrente dans les premières minutes et nous présumons qu'elle n'est pas étrangère aux directions esthétiques et herméneutiques qu'emprunte le début du film.

La mythologie antique donne plusieurs représentations du fil, parmi lesquelles, celle d'Ariane. Fille du roi Minos et demi-sœur de la créature Minotaure, elle aide par amour Thésée, venu combattre le Minotaure, en lui offrant une pelote de fil avant qu'il ne pénètre

dans le Labyrinthe dans lequel est enfermé le monstre. À son retour triomphal, Thésée, qui avait promis de l'épouser, trahit sa confiance en lui préférant sa sœur, Phèdre. Elle fuit et devient l'épouse de Dionysos et la mère de ses enfants. Cette version, la plus commune, propose avec le personnage d'Ariane plusieurs visages de la figure féminine: l'amante délaissée, la fille infidèle (puisqu'elle trahit sa famille en permettant le meurtre de son demi-frère) et l'ingénieuse. La métaphore du labyrinthe a déjà été formulée pour désigner l'entremêlement des récits à l'œuvre dans le début du film et la multiplication des pistes diégétiques possibles (avec l'émergence de six personnages importants). Le récit de la narratrice, par sa construction textuelle, son homogénéité littéraire et sa permanence, joue le rôle d'un fil conducteur, tel le fil d'Ariane. La narratrice n'est pas présentée comme un personnage à part entière (du fait de son anonymat et de la neutralité de son ton), il est difficile de la comparer à un modèle mythologique. Par autant, l'autre présence féminine de cette séquence liminaire, Mathilde, entretient quelques ressemblances avec Ariane. Abandonnée, elle l'est elle aussi, même si l'absence de Manech n'est pas volontaire comme celle de Thésée ; ingénieuse, elle l'est au cours du film, pour démêler les nœuds des différents témoignages qu'elle reçoit ou pour obtenir des informations (elle est l'opposée de Tina Lombardi, veuve noire et fatale, qui cherche vengeance et justice sans connaître la vérité). Mathilde use de divers stratagèmes et se montre astucieuse pour lever le voile sur plusieurs secrets. Dans le mythe d'Ariane, le fil est un guide, il perpétue la trace, « agent de rattachement du retour à la lumière »¹. L'optimisme et l'obstination de Mathilde, qui « jamais ne se décourage » (selon les mots de la narratrice), son espoir envers et contre tout, sont symbolisés par cette référence.

La deuxième référence mythologique est celle des Parques : ces trois divinités officient depuis l'Olympe en tissant les destinées humaines. Elles décident inflexiblement de la vie ou de la mort, en continuant de filer ou en sectionnant le fil de la vie placé sur leur métier. Dans ce mythe, le fil est non plus un conducteur mais une fibre fragile, mais filable à souhait. Symbole de la précarité en même temps que de la pérennité de la vie humaine, le fil tissé par les Parques représente le Destin ou le *Fatum*. Dès le début du film, la marche des soldats dans la tranchée, inexorable malgré la boue qui ralentit la progression (ceux qui tombent sont immédiatement redressés), appelle cette notion de fatalité, annoncé dès les premiers mots de la narratrice, puisqu'ils sont « cinq soldats condamnés à mort ». Conduits

¹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris : Robert Laffont, 1997.

vers un destin funeste, ils sont des vivants en sursis, leur sort ayant été réglé par les décisions antérieures des autorités militaires. Les images de leur vie civile ne font que renforcer cet idée d'un passé révolu et d'un avenir sans perspective. De la même manière que les soldats, le film progresse, l'action du film est mise en marche. Le long mouvement de plongée et de travelling du plan d'ouverture emporte le spectateur dans cette marche en avant, il chemine lui aussi dans la tranchée et suit la diégèse, sans qu'il ne lui soit possible de l'interrompre. Pour ces raisons esthétiques, thématiques, mais aussi métafilmiques, les portraits des personnages sont inclus dans le même mouvement, liés par les mots de la narratrice¹. Une autre image fait sens à la lumière de cette interprétation, celle de Mathilde gravissant les escaliers du phare. La structure en colimaçon de l'édifice, soulignée par une rotation de l'axe de la caméra, symbolise parfaitement un mouvement perpétuel et cyclique.

Dernière référence convoquée, Pénélope. Epouse fidèle à Ulysse, elle parvient par un stratagème à détourner les avances de ses nombreux prétendants en l'absence de son mari ; son remariage ne peut avoir lieu avant la fin de son ouvrage de tissage. Chaque soir, elle défait ce qu'elle a tissé tout le jour. Si l'idée d'obstination a déjà été évoquée au détour du rapprochement d'Ariane et de Mathilde, elle trouve ici tout son sens. Le travail insatiable de la fileuse, comme les démarches multiples de Mathilde, symbolise l'état de vie et d'attente. L'ouvrage achevé, il n'y aura plus rien (ou il y aura autre chose). Une fois Manech retrouvé, Mathilde s'assoit près de lui, elle ne dit rien, ne fait rien. La quête insuffle le souffle de vie et imprime son rythme cadencé, à Pénélope (qui tisse et détisse son ouvrage) comme à Mathilde (qui progresse et régresse dans ses recherches). Ce fil tissé par Pénélope et suivi par Mathilde est aussi celui qui lie, symbole de l'attachement amoureux. Les deux femmes sont caractérisées par leur fidélité sans faille.

Le personnage de Mathilde cristallise donc plusieurs mythes féminins. Dans ce film choral où les personnages sont nombreux et les caractères affirmés, elle incarne une forme d'humanité et de désir de survie, une force de vie, sur fond d'une Histoire tragique.

¹ Il n'est pas rare que les scènes d'ouverture de films, ou les génériques, proposent une représentation du mouvement, que ce soit par un moyen de transport, ou un déplacement des corps ou des objets. D'ailleurs, les premières images par lesquelles débute l'action directe sont celles de la voiture conduisant Mathilde vers son premier témoin.

2.3.2. *Le fil cinématographique*

Outre ces références plus ou moins explicites, deux objets en relation directe avec le thème du fil apparaissent dans cette séquence initiale : le téléphone et l'araignée. Signalés tous les deux dans la diégèse, ils ne sont pas de simples éléments décoratifs en arrière-fond. Les soldats dans la tranchée signalent verbalement le fil du téléphone par leurs mises en garde ; visuellement, il entrave et contraint la marche des condamnés. Sa présence est manifeste dans le rendu sonore et dans le rendu visuel. À l'inverse, le fil tissé par l'araignée, lui, n'est ni visualisé, ni sonorisé. L'araignée saisie en gros plan et son mouvement descendant en sont les seuls indices. L'animal se pose sur la joue de Manech endormi contre Mathilde, dans un silence absolu. Invisible et muet, ce fil n'a pas l'importance diégétique de celle du téléphone. Pourtant, nous voulons montrer ici que ces deux éléments ont une valeur symbolique indéniable.

a) *Le fil du téléphone*



Ill. 50a
Un long dimanche de fiançailles (0.07.13)
 Le fil du téléphone

Désigné par la narratrice comme « le seul lien avec le monde des vivants », le fil du téléphone chemine dans la tranchée [Ill. 50a]. Lien avec l'arrière-front, il permet la transmission des ordres du commandement et un éventuel acte de grâce pour les cinq condamnés, tel le fil des vies tissé par les Parques. Longeant ou entravant les boyaux creusés dans la terre, il court à l'horizontale entre les étais, les casemates et les silhouettes des soldats agglutinés contre la boue des parois. Il semble interminable et entrelacé.

L'utilisation du téléphone comme moyen de communication ouvre une ère de modernité, abolissant la distance entre deux interlocuteurs en les réunissant par un échange instantané et direct, contrairement à la communication épistolaire qui n'annule « que » l'espace. Instrument technologique et mécanique, il est choisi à de nombreuses reprises dans le film par Jean-Pierre Jeunet pour mettre en relation les personnages. Dans le roman de

Sébastien Japrisot, il n'est pas fait un usage aussi systématique de cet outil moderne pour l'époque, et son importance dans le film peut être jugée anachronique ou maladroite. Nous y voyons plutôt, au regard des analyses de la représentation cinématographique de la communication à distance, une licence filmique, autorisant le réalisateur à des effets de montage, d'incrustation et d'enchaînement intéressants. Peut-être aussi un « objet cinématographique », mieux adapté au langage cinématographique que l'acte épistolaire idéal, lui, pour l'œuvre romanesque.

Avec l'art cinématographique, le fil du téléphone entretient aussi le concept d'horizontalité. Le montage, assemblage successif des éléments visuels et sonores, construit la trame narrative. Garants de cette continuité, certains signes audio-visuels resserrent les liens et prolongent ce fil ; la voix narrative qui conduit le récit en est un exemple. Que ce soit grâce à des signes linguistiques (temps verbaux, mots de liaison) ou extralinguistiques (qualité et permanence de la voix), la présence du texte et de l'autorité narrative sont des fils conducteurs. Parmi les signaux sonores aptes à nouer les éléments, il en est un de premier ordre : la pluie. Dans le roman, il est peint un décor hivernal, recouvert de neige :

la neige était tombée, lourde et silencieuse, (...) et elle avait tout recouvert, les plaies ouvertes dans les champs, la ferme incendiée, le tronc des pommiers morts et les caisses de munitions perdues. (p. 20)

De l'aveu du réalisateur, la neige aurait donné au décor un « aspect poli, joli » (comm. DVD *Un long dimanche de fiançailles*), lissant les accidents des bombardements, masquant les cicatrices des affrontements. La pluie lui a donc été préférée, dans le but d'offrir au spectateur une ambiance plus proche de celle des représentations classiques du front de la Première Guerre, des images typiques de la vie dans la boue des tranchées. Mais au-delà de la forte impression visuelle que la pluie confère au décor, elle est aussi comme un élément sonore de liaison entre les images. Sur ce même thème, citons un extrait d'un poème de Francis Ponge, justement intitulé « La Pluie » :

Chacune de ses [pluie] formes a une allure particulière : il y répond un bruit particulier. Le tout vit avec intensité comme un mécanisme compliqué, aussi précis que hasardeux, comme une horlogerie dont le ressort est la pesanteur d'une masse donnée de vapeur en précipitation.

La sonnerie au sol des filets verticaux, le glou-glou des gouttières, les minuscules coups de gong se multiplient et résonnent à la fois en un concert sans monotonie, non sans délicatesse.¹

¹ Francis Ponge, *Le parti-pris des choses*, Paris : Éditions Flammarion, 1967. p. 31.

Les conséquences auditives de la pluie et la diversité des sons qu'elle produit composent un « concert sans monotonie » semblable à celui auquel nous assistons dans le début d'*Un long dimanche de fiançailles*. À mesure que le cortège des condamnés progresse dans la tranchée, la pluie, en percutant des objets divers, produit des effets sonores différents : clapotant sur l'amas d'eau au fond de la tranchée, métallique sur le casque d'un soldat, sourd sur les capotes en cuir des soldats et encore plus sourd sur les planches de bois posées au sol ou sur les constructions solides. Conduits jusqu'au commandement, les cinq soldats se rapprochent du centre de la tranchée, qui est de plus en plus habitée et aménagée. Les variations de bruit agrémentent la sensation d'avancée et de progression.

L'averse enveloppe le moment représenté dans une ambiance marquée ; elle est un élément distinctif de la scène spatio-temporelle et le mixage sonore l'utilise pour la caractériser par rapport aux autres scènes présentées. En effet, il ne pleut dans aucune des images de la vie antérieure des soldats, de telle sorte que les espaces de récit sont aussi éloignés auditivement que temporellement. Même lorsque les insertions montrent d'autres scènes au front, l'ambiance auditive est différente. Le film joue sur trois degrés d'intensité sonore pour faire de cette pluie un élément narratif : elle retentit seule (soulignée par la musique de fosse), elle est glissée sous les mots de la narratrice ou coupée par les changements de plan. Ajoutons qu'à cette ambiance sonore correspond aussi une impression visuelle ; la lumière crue et froide et l'aspect ondoyant du décor distinguent cet instant et cet espace du récit de tous les autres. Plus encore, dans le générique qui précède, nous repérons un effet visuel comparable à un rideau de pluie. La pluie joue ce rôle de fil conducteur, entre les différents récits, entre le discours et le récit, et même entre le texte et le paratexte.

Le fil du téléphone peut être senti comme symbole de ce lien continu, de cette mécanique en marche de la narration filmique. Fil de la communication, il n'est pas, comme suggéré, le lien entre le front et l'arrière, puisque l'acte de grâce des prisonniers n'arrive jamais. Il est au contraire le signe de la non-communication pour les condamnés, ces hommes murés dans le silence des portraits pour leur première apparition. Pour Mathilde et le spectateur, il est un outil de la quête de Mathilde, utile pour la reconquête d'un passé dissimulé dans le labyrinthe de la mémoire.

b) *Le fil de l'araignée*



Ill. 50b
Un long dimanche de fiançailles (0.11.40)
 Le fil de l'araignée

Symbole complexe, l'araignée jouit de connotations diverses au gré des civilisations : prédatrice (pour les proies qu'elle emprisonne dans sa toile), démiurge (pour la toile qu'elle tisse) et cosmique (grâce au mythe d'Arachné¹). Son apparition qui n'a pas d'importance diégétique dans la fiction mais elle condense plusieurs interprétations en relation avec l'art cinématographique.

Sur le fil invisible qu'elle tisse, l'araignée pénètre dans le cadre de l'image par le haut [Ill. 50b]. Cet axe de verticalité n'est pas une entrée naturelle, le cinéma étant par ses analogies avec le théâtre plutôt habitué à proposer des accès latéraux, même si les mouvements de caméra et les jeux du cadre tendent à atténuer cette impression. D'un point de vue symbolique, cette arrivée, marquée par un travelling descendant, suggère le passage entre le cadre et le hors cadre. L'intercession entre ces deux mondes, entre le visible et l'invisible, c'est aussi ce qui définit tout le processus cinématographique, avec les jeux de cadre, les angles de prise de vue, les échelles des plans ou encore les effets de cache et de dévoilement.

Il en est aussi ainsi de plusieurs rapprochements transtextuels repérables dans le film. Tout d'abord, la co-présence du récit narré et des discours est la marque d'une relation intertextuelle entre les deux messages. Entre les cinq condamnés, des parallèles sont également créés par le montage symétrique des images biographiques ; la volonté de lier leur destin est manifeste dès le début de l'histoire. En recourant au plan d'énonciation du récit, la présentation de la narratrice scelle dans une même temporalité des époques différentes, un passé civil, un passé militaire, un acte récent (la mutilation) et un présent diégétique. La suite du film confirme d'ailleurs que plusieurs lectures des événements, depuis plusieurs points de

¹ Cette jeune fille ose défier et surpasser Athéna dans une épreuve de tissage. La déesse, vexée, déchire l'ouvrage et la jeune fille se pend de désespoir. Dans un élan de mansuétude, Athéna la sauve en la transformant en araignée. Arachné est donc une figure de renaissance et de transition entre la vie et la mort.

vue, doivent être combinées pour aboutir à la vérité de ce présent narré. En oscillant entre les genres cinématographiques, le début du film ouvre des pistes architextuelles. Film de guerre, comédie sentimentale ou récit d'une enquête, les indices divergent et laissent le spectateur à l'orée d'un message hétérogène, même si l'identification générique est une composante importante de l'interprétation herméneutique. De même, les références intertextuelles abondent. Le montage rythmique des scènes de la vie de Bastoche est une allusion directe à un extrait de *Delicatessen* ; la mise en scène des combats réfère sans conteste au film *Il faut sauver le soldat Ryan* ; le réalisateur cite *Le Parrain II* comme repère pour le travail de lumière et de texture de l'image¹ ; plusieurs images ont été composées d'après des représentations existantes de la peinture, de la bande dessinée (Jacques Tardi) ou de la littérature (le cadavre à un seul profil par exemple) ; le roman originel est aussi une preuve de modèle hypertextuel. Enfin, plusieurs éléments font allusion à l'art cinématographique lui-même, à des techniques de prises de vue. Le générique reprend le principe de l'ouverture en iris [Ill. 50c], en cerclant de noir l'image qui apparaît, référence explicite aux procédés du cinéma muet. C'est aussi à ce cinéma muet que font penser les portraits de soldats, figés dans un mutisme relatif. De même, comme souvent chez Jean-Pierre Jeunet, l'insertion d'images d'archives (illustrant Manech comme sauveteur en mer, [Ill. 50d]) est un moyen de référer à l'acte même de la prise de vue.



Ill. 50c
Un long dimanche de fiançailles (0.01.10)
Le fil cinématographique, ouverture à l'iris



Ill. 50d
Un long dimanche de fiançailles (0.09.41)
Le fil cinématographique, image d'archives

Ces rapprochements intertextuels offrent la possibilité d'une interprétation transversale, verticale, à côté de la lecture linéaire narrative. L'araignée théurgique évoque aussi cette fascination pour le septième art, pour son aspect fantasmagorique. Plus encore, la polyphonie des discours et l'articulation des récits entraînent un écrasement des temporalités et des espaces, puisque les époques et les lieux coexistent dans un même intervalle. L'écran, et par là le film, peut tout (ré)concilier : le discours enchâssant et les discours enchâssés, le

¹ Dominique Maillet, *op. cit.* p. 39-41.

narrateur et l'histoire narrée, le sommeil et le fantasme, le secret et la mémoire, comme l'explique Pierre Eisenreich :

[les] trucages offr[ent] à l'image une démultiplication des cadres et des détails. Cette esthétique (...) permet de composer, de façon simultanée, l'illustration de la psyché du personnage et sa pensée en action. Le cinéaste ne filme pas uniquement la voix intérieure du personnage, il confronte le spectateur à l'imaginaire du protagoniste, et à son évocation par ce dernier. Le narrateur et le récit peuvent figurer dans le même plan. Ce dédoublement des introspections renoue en fait avec une grande idée cinématographique, celle de l'écran vampirique. Le souvenir apparaissant à l'image absorbe l'interprète et vice-versa. (...) Une annulation des temporalités se développe, entretenant la mémoire sensorielle comme une obsession à perpétrer son contenu dans l'avenir. Tel est le dessein de Mathilde, rôle vampirique qui chasse dans le présent les témoignages pour immortaliser et retrouver son existence amoureuse.¹

Le travail de mémoire et de reconstitution est indissociable de celui du récit et de la représentation. La mise en images et en sons des différentes strates narratives actualise les souvenirs et rend présentes et éternelles les vérités et les émotions. Mais si l'écran a cette capacité d'abolir les distances spatiales et temporelles, que reste-il de l'épaisseur narrative, de la consistance de la diégèse ? Il en demeure sans nul doute l'acte même de raconter.

Voici pour terminer les deux versions du texte désignant le fil, dans le roman de Sébastien Japrisot et dans le récit de la narratrice du film :

Il restait ce fil, rafistolé avec n'importe quoi aux endroits où il craquait, qui serpentait au long de tous les boyaux, de tous les hivers, en haut, en bas de la tranchée, à travers toutes les lignes, jusqu'à l'obscur abri d'un obscur capitaine pour y porter des ordres criminels. Mathilde l'a saisi. Elle le tient encore. Il la guide dans le labyrinthe d'où Manech n'est pas revenu. Quand il est rompu, elle le renoue. Jamais elle ne se décourage. Plus le temps passe, plus sa confiance s'affermi, et son attention. Et puis Mathilde est d'heureuse nature. Elle se dit que si le fil ne la ramène pas à son amant, tant pis, c'est pas grave, elle pourra toujours se pendre avec. (p. 31)

Si Manech était mort, Mathilde le saurait. Depuis l'avis de décès, elle se raccroche obstinément à son intuition comme à un fil ténu. Jamais elle ne se décourage. Et puis Mathilde est d'heureuse nature. Elle se dit que si le fil ne la ramène pas à son amant, tant pis, c'est pas grave, elle pourra toujours se pendre avec.

Les deux extraits développent une métaphore filée, profitant de la polysémie du mot « fil » et associant les sèmes de « guide », « lien » et « entrave ». Du passé ou du lointain, les

¹ Pierre Eisenreich, « *Un long dimanche de fiançailles*, La marque du vampire », *Positif*, novembre 2004, n°525. p. 6.

souvenirs et témoignages sont la matière narrative que la narratrice (mais aussi le spectateur et surtout Mathilde) tisse tout au long de la diégèse. On le lit dans les phrases du roman (« serpentait au long de tous les boyaux, de tous les hivers », « il la guide dans le labyrinthe d'où Manech n'est jamais revenu »), la reconquête de la mémoire n'est pas que temporelle, elle est aussi spatiale. La mise en scène et le mode de narration choisis par Jean-Pierre Jeunet rendent compte de cela, en cristallisant dans les sons et dans les images les discours et les récits, les analepses et les prolepses.

L'analyse de la polyphonie nous a conduit d'une étude des marques linguistiques présentes dans un texte romanesque à une étude des éléments esthétiques de son adaptation filmique. La figure du narrateur, dénominateur commun aux deux formes du récit, apparaît comme un embrayeur nécessaire, pivot de l'articulation entre récit et discours, mais aussi garant de la fluidité narrative. Située dans cet obscur espace à la frontière de la sphère énonciative et de l'action diégétique, cette voix émane toujours comme une insertion « par-dessus » le film. La narratrice d'*Un long dimanche de fiançailles* reconquiert à chacune de ces manifestations le territoire investi par l'action en images grâce au pouvoir référentiel des mots, des marques déictiques et de l'actualisation du discours. Mais elle réconcilie aussi les temporalités, par sa qualité littéraire. Sous la tutelle de cette voix d'« outre-écran », les temps, les espaces, les discours et les récits s'accordent, se font écho, se superposent et s'harmonisent dans une polyphonie parfaitement maîtrisée.

En annonçant dans le titre de ce chapitre qu'il existait plusieurs « degrés de parole », nous avons attiré l'attention sur les différents rapports possibles à l'acte locutoire dans la sphère diégétique (entre les personnages) mais aussi à un niveau extradiégétique (dans la relation qui unit les actants-parlants du film au spectateur-auditeur). C'est dans ses formes les plus marquées (entendons par là les configurations d'utilisation les moins habituelles et naturelles) que la parole cinématographique peut être appréciée comme un enjeu structurel pour le montage et le mixage et comme une ressource esthétique. La parole défectueuse des protagonistes, la parole empruntée des machines et la parole absolue de l'instance narratrice sont trois états possibles de cette utilisation concrète du langage, de cet « acte individuel de volonté et d'intelligence », pour reprendre la formule de Ferdinand de Saussure¹. Elles renseignent sur le locuteur en tant que personne physique et morale, sur le contexte de leur

¹ Ferdinand de Saussure, *op. cit.* p. 30.

énonciation, sur leur caractère « plus ou moins accidentel » et sur l'élaboration de la situation de communication (et éventuellement d'interlocution) mise en place. Et peut-être qu'il y a résonance entre ces manifestations de la parole individuelle, accessoire et fonctionnelle des personnages et le Logos démiurge du réalisateur, qui raisonne et exprime l'ordre des choses.

B. LE BRUISSEMENT DU MONDE

(...) j'avais remarqué sa fille [M^{lle} de Stermaria] dès son entrée, son joli visage pâle et presque bleuté, ce qu'il y avait de particulier dans le port de sa haute taille, dans sa démarche, et qui m'évoquait avec raison son hérédité, son éducation aristocratique et d'autant plus clairement que je savais son nom, – comme ces thèmes expressifs inventés par des musiciens de génie et qui peignent splendidement le scintillement de la flamme, le bruissement du fleuve, la paix de la campagne pour les auditeurs qui en parcourant le livret, ont aiguillé leur imagination dans la bonne voie.¹

Dans cet extrait d'*À l'ombre des jeunes filles en fleur* de Marcel Proust, le pouvoir évocateur de la musique est rapproché de trois sensations distinctes : la vision d'une source lumineuse (« le scintillement de la flamme »), l'écoute d'un phénomène naturel (« le bruissement du fleuve ») et l'appréhension d'un sentiment général (« la paix de la campagne »). La fusion de ces perceptions fait naître une émotion ou une intuition, les phénomènes sont intrinsèquement mêlés : la musique devient le lieu d'expression d'une « peinture » métaphorique (entendons par là une « représentation ») visuelle, auditive et affective.

Il est de ce « fleuve qui bruit » comme de ce monde qui bruit dans l'œuvre cinématographique. L'irruption sonore, fracassante ou continue, signale un objet du monde, en même temps qu'elle peut le caractériser et déclencher chez l'auditeur une émotion plus ou moins forte. Au-delà de la seule idée d'une représentation, l'association synesthésique et le

¹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, tome II, À l'ombre des jeunes filles en fleur*, 1919, Paris : Gallimard, 1992. p. 241.

glissement opéré entre les disciplines artistiques tentent de décrire au mieux une sensation et une impression complexes.

Le flot d'un cours d'eau, le frémissement du vent dans les arbres ou le murmure d'une activité humaine, le monde qui nous entoure est fait d'une masse de sons mêlés, souvent indistincts, vers lesquels notre attention n'est pas toujours portée. Comment la transposition cinématographique, s'aidant de micros (qui sélectionnent les éléments à enregistrer) et de haut-parleurs (qui calibrent le rendu sonore), s'accorde-t-elle de cette matière bruyante ? Si le terme « bruissement » est défini par une faible intensité et une confusion, il réfère aussi à un caractère continu, ininterrompu¹. En tant qu'expression artistique destinée à capter, à représenter et à esthétiser le réel, le cinéma se doit de rendre compte de cette présence sous-jacente, de ce monde émergent, de cette substance signifiante. Entre l'harmonie de la musique de fosse ou l'articulation intelligible des paroles, il existe une épaisseur sonore, composée de bruits divers, de bruits qui ne sont « presque rien » : respirations, frottements, grincements. C'est à l'analyse de cette matière qu'est consacré ce chapitre. Après en avoir défini la nature et les possibilités d'utilisation, il nous faudra observer comment cet ensemble de signes presque impalpables devient, dans l'œuvre minutieuse de Jean-Pierre Jeunet, un réseau signifiant à part entière, créant des liens de sens entre les scènes, les lieux et les personnages, devenant des empreintes esthétiques, comme peuvent l'être la lumière ou les couleurs. Entre le bruissement du réel qu'il tend à représenter et la discipline de la composition artistique, nous percevons le raffinement et l'organisation de cette couche sonore, et peut-être la volonté du réalisateur d'inoculer au désordre du monde une euphonie artistique.

La matière sonore du film combine des signes de nature diverse, outre la parole (somme des discours articulés) et la musique (ensemble des compositions mélodiques), le bruit occupe plus ou moins massivement la piste sonore². Ponctuels, plus ou moins brefs, sans harmonie, les bruits peuvent avoir des origines ou des causes différentes : élément naturel, objet, être vivant. Cette répartition aux frontières assez indéfinies distingue les sons harmonieux, déployés sur une trame mélodique (comme les paroles et la musique), des échos intermittents qui jalonnent la diégèse et renforcent le rendu du réel (les bruits). Pour autant,

¹ Voici quelques définitions repérées dans différents dictionnaires : « bruit faible, continu, et formé de sons indistincts » (*Dictionnaire culturel en langue française*) ; « bruit léger et continu fait d'une multitude de sons ténus » (*Dictionnaire de l'Académie 9^{ème} édition*, en ligne) ; « petit bruit continu » (*T.L.F.*).

² Nous proposons une distinction détaillée entre « son » et « bruit », Cf. p. 316 et suiv.

des mots prononcés de manière inaudible ou simplement incompréhensibles pourront être désignés comme « bruit » et non comme « parole », de même qu'une sirène ou un claquement répété peuvent accéder à une dimension mélodique et être qualifiés de « musique ». Il sera question dans cette analyse de tous les bruits du monde, sans distinction de leur source, mais qui ont pour point commun de ne pas se positionner *a priori* dans une perspective prosodique et intelligible. Nous verrons que leur signifiante et leur rapport au référent ne participent pas toujours des mêmes opérations, mais aussi que leur utilisation dans la continuité diégétique du film n'est pas toujours homogène et peut jouer sur différents types de correspondance à l'image et à la narration.

I. POUR UNE CLASSIFICATION DES BRUITS

Qu'ils soient le produit d'un travail de « bruitage » en deçà du tournage ou qu'ils aient été captés directement sur la scène du plateau, les bruits du film ont pour but de faire exister au mieux le monde audio-visuel de la diégèse et de rendre compte des réalités physiques de cet espace reconstruit. Cependant, le rendu des sons ne résulte pas seulement de la volonté de calquer la réalité, il dépend aussi des intentions du réalisateur et des possibilités de captation. Non linéaires, les sons existent en simultanéité, les voix, les musiques ou les bruits se superposent les uns aux autres ; contrairement à la caméra dont l'objectif agence l'image dans un champ prédéfini et opère une sélection des éléments, le microphone est multidirectionnel, c'est-à-dire qu'il saisit *tous* les sons sans distinction, sans présélection. Afin d'assurer la cohérence de ce flux sonore, ou d'en proposer une représentation subjective, des micros de portées différentes sont utilisés pour construire des relations de proximité ou d'éloignement avec la source lors de la captation (les mots des acteurs sont enregistrés par exemple grâce à des micros-cravates, au plus près de la source sonore, les sons d'ambiance le sont par les perches surplombantes, etc.). De plus, lors du travail de mixage, qui est chargé d'assortir la bande des images au flux sonore en tenant compte des coupes du montage, ces éléments hétérogènes sont réévalués : le volume des voix peut être mis en avant par rapport au fond sonore, la musique peut couvrir les mots. Ces manipulations des volumes et des reliefs sonores assurent la cohérence du message et signalent au besoin la nécessité de doubler une scène, si la prise initiale n'est pas satisfaisante¹. Comme le contour de l'écran désigne les

¹ Dans un espace bruyant, lors des tournages en extérieur par exemple, si les paroles des personnages ne sont pas suffisamment présentes par rapport aux bruits environnants, les comédiens posent à nouveau leur voix sur les images tournées en studio.

limites, toujours redéfinies, de l'espace de représentation, le travail du son, pendant et après le tournage, révèle les frontières de l'univers représenté, même si elles sont toujours perméables. Situés sur plusieurs plans sonores, du plus proche au plus éloigné, les bruits se font moins retentissants à mesure qu'ils distancent le point d'écoute, ou, plus remarquable, selon qu'ils intéressent la diégèse. Une scène de dialogue dans un lieu bruyant comme un restaurant par exemple nécessite une sélection des éléments sonores, de manière à laisser entendre le discours des personnages, tout en percevant les bruits environnants (murmures des autres personnes, bruit du service des plats, etc.). Mieux, cet agencement est combiné à n'importe quel angle de vue, que la caméra cadre les personnages dialoguant ou qu'elle fasse un plan d'ensemble, sans que le spectateur ne soit perturbé par cette « inadéquation » entre l'ouverture du champ visuel et la restriction de l'audition.

Considérer les bruits du film comme autant de signes et de représentations matérielles d'un phénomène auditif permet d'analyser leur rapport au monde diégétique et à leur source, effective ou supposée, et d'observer leur valeur sémantique et leur présence dans la perspective esthétique de l'œuvre. Pour ce faire, il est possible de distinguer différents types de bruits qui signalent un simple rapport au référent, comportent une connotation symbolique ou touchent à la dimension énonciative du message.

Mais avant d'analyser en détails ces utilisations possibles, il convient de formuler quelques remarques générales et théoriques sur la différence nécessaire entre « bruit » et « son » et de questionner la validité d'une « écriture du bruit ».

1. Prélude

1.1. Des bruits et des sons

Pour apprécier avec pertinence les différences et les ressemblances qui existent entre ces deux réalités physiques, il est opportun de se référer à la théorie des bruits développée corrélativement au mouvement futuriste. Publié en 1909, le *Manifeste du Futurisme*¹ fait l'éloge du progrès technique et industriel ; la modernité et les formes qu'elle emprunte (notamment la vitesse) sont revendiquées, non sans une certaine violence, comme des sources d'inspiration artistique. L'homme moderne vit dans un monde en mouvement, empli de bruits,

¹ Filippo Tommaso Marinetti, « Manifeste du Futurisme », *Le Figaro*, 20 février 1909.

dans une société urbaine, et l'art doit exprimer les mutations et l'énergie de cette nouvelle époque. C'est dans ce contexte qu'émane une théorie du bruit, analyse autant que célébration de la manifestation sonore de l'activité humaine sur son environnement. Dans *L'Art des bruits*, la définition et la catégorisation des bruits ouvrent la voie vers leur connaissance et leur maîtrise, dans le but de les utiliser à terme comme une matière à façonner et à transformer en ouvrage artistique¹. Dès le siècle des Lumières, une différence précise semble posée entre son et bruit, même si l'expérience scientifique ne dispose pas encore de tous les outils nécessaires pour en apprécier toutes les caractéristiques. Voici ce qu'écrit Jean-Jacques Rousseau dans le *Dictionnaire de musique*, à l'article « Bruit » :

BRUIT : C'est en général toute émotion de l'air qui se rend sensible à l'organe auditif ; mais en musique, le mot *bruit* est opposé au mot *son*, et s'entend de toute sensation de l'ouïe qui n'est pas sonore et appréciable. On peut supposer, pour expliquer la différence qui se trouve à cet égard entre le *bruit* et le son, que ce dernier n'est appréciable que par le concours de ses harmoniques, et que le *bruit* ne l'est point, parce qu'il en est dépourvu. (...)

Ne pourrait-on pas conjecturer que le *bruit* n'est point d'une autre nature que le son ; qu'il n'est lui-même que la somme d'une multitude confuse de sons divers qui se font entendre à la fois et contrairement, en quelque sorte, mutuellement leurs ondulations ? (...)

Pourquoi le *bruit* ne serait-il pas du son, puisqu'avec des sons on fait du *bruit* ? Touchez à la fois toutes les touches d'un clavecin, vous produirez une sensation totale, qui ne sera que du *bruit*, et qui ne prolongera son effet, par la résonance des cordes, que comme tout autre *bruit* qui ferait résonner les mêmes cordes. Pourquoi le *bruit* ne serait-il pas du son, puisqu'un son trop fort n'est plus qu'un véritable *bruit*, comme une voix qui a crié à pleine tête, et surtout comme le son d'une grosse cloche qu'on entend dans le clocher même ? (...)²

Au premier constat de leur opposition, assez communément admise, succède l'hypothèse d'une analogie. Dans un ouvrage scientifique contemporain, nous trouvons l'évocation de cette parenté et cette possibilité pour les sons de devenir des bruits.

Son et bruit – Tout le monde fait une distinction entre le son et le bruit. Le son a lieu lorsque la vibration du corps qui le produit se continue pendant un certain temps, et que les oscillations successives sont isochrones ; en sorte que l'oreille distingue, pour ainsi dire, une suite de petits coups dont chacun produit sur elle la même sensation, quoiqu'allant successivement en diminuant d'intensité. Au contraire, lorsque la vibration se termine brusquement, l'oreille ne distingue que du bruit, c'est ce qui

¹ Luigi Russolo, *L'Art des bruits*, Paris : L'Age d'Homme, 2001.

² Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique* (1768), *Œuvres complètes V, Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Paris : Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, 1995. p. 671-672.

arrive par exemple, lors de l'explosion d'une arme à feu : l'organe attend pour ainsi dire la suite de la vibration. De même, lorsque dans un corps les vibrations successives sont irrégulières, l'oreille distingue une suite de petits coups qui produisent sur elle des sensations différentes, dont le mélange l'affecte désagréablement ; c'est ce que produit une suite de sons dont chacun est très-pur en particulier mais qui n'ont entre eux aucun rapport. Dans certains cas même où les sons produits par divers instruments ont entre eux des rapports bien suivis, s'ils se suivent trop précipitamment, l'oreille ne peut plus les distinguer et n'entend qu'un mélange confus qu'elle qualifie de bruit. Il arrive souvent que dans un concert on n'entend que du bruit lorsqu'on se trouve trop près de l'orchestre, tandis qu'à une certaine distance, l'oreille saisit distinctement les sons et se trouve affectée de manière agréable.¹

La difficulté de justifier scientifiquement de la frontière entre ces deux manifestations sonores est palliée par le recours à une interprétation psychologisante, qui situe cette limite entre le plaisir et le déplaisir qu'elles peuvent engendrer. La différence de nature est expliquée plus précisément par Luigi Russolo (« on appelle *son* ce qui est dû à une succession régulière et périodique de vibrations ; *bruit*, au contraire, ce qui est dû à des mouvements irréguliers aussi bien pour le tempo que pour l'intensité »²), mais elle n'évite pas le déplacement du problème sur le plan de la perception et de l'interprétation, c'est-à-dire du côté de la réception plutôt que de la source. Suivent ici les principaux critères définis par Luigi Russolo pour reconnaître l'un et l'autre³. Le son résulte d'une succession d'éléments régulière et simple ; le bruit est produit par un agencement complexe. Le son appartient à l'art, à la musique ; le bruit est le plus souvent technique, inhérent à la machine. Le son, par sa pureté, est aisément accessible et source de plaisir ; le bruit s'impose brusquement et est désagréable. Au nombre limité des sons s'oppose l'infini des manifestations possibles du bruit. Le son est la preuve d'un arrangement conscient et raisonné, le bruit n'est que la preuve d'une trace de vie. Cette dichotomie est repérable dans des domaines divers : le langage oral produit des sons (les voyelles) et des bruits (les consonnes). Dans la nature coexistent aussi les sons (les chants des oiseaux par exemple) et les bruits (la pluie, le vent ou le tonnerre). L'homme émet des sons lorsqu'il parle ou chante et des bruits dans tous les autres cas. Les machines sont habituellement sources de bruits, mais au sein de l'orchestre futuriste, elles créent des sons. Il

¹ François-Sulpice Beudant, *Essai d'un cours élémentaire et général des sciences physiques*, Paris : Tilliard, 1815. p. 175. Ouvrage numérisé, site Internet http://books.google.fr/books?id=_tgTAAAQAAJ (site consulté le 10 janvier 2009).

² Luigi Russolo, *op. cit.* p. 51.

³ *Ibid.*

apparaît de cette distinction l'inclination naturelle pour les sons, que le bruitisme futuriste renverse au profit des bruits en alléguant de leur richesse :

(...) la machine crée aujourd'hui un si grand nombre de bruits variés que le son pur, par sa petitesse et sa monotonie, ne suscite plus aucune émotion. (...) Il faut rompre à tout prix ce cercle restreint des sons purs et conquérir la variété infinie des sons-bruits.¹

Non sans provocation, la musique et les sons qu'elle produit sont rejetés dans le banal et l'ennuyeux, l'oreille de l'homme moderne, lassée des mélodies académiques, est prête, à l'aube du XX^e siècle, à entendre de nouveaux airs, techniques, inspirés du monde industriel qui l'entoure. L'orchestre que propose de former Luigi Russolo, et après lui des compositeurs comme John Cage ou Pierre Schaeffer, est composé d'appareils mécaniques, de machines inventées ou d'instruments de musique modifiés, destinés à recréer différentes gammes de bruits artificiels (à partir de six catégories primaires). En les identifiant, en les classant et en tentant de les reproduire mécaniquement, les bruits sont maîtrisés et deviennent la base d'une séquence harmonique.

Se réapproprier le réel par le biais de la machine, voilà une initiative analogue à celle du cinéma, qui met la matière sonore à l'épreuve des appareils de captation et de restitution. La filmographie de Jean-Pierre Jeunet, d'autant plus qu'elle révèle un goût particulier pour la mécanique et l'appareillage, semble pouvoir satisfaire cette exaltation du bruit artificiel par rapport au son pur.

Pour finir, faisons ici quelques remarques terminologiques. Trois expressions permettent à Luigi Russolo de distinguer les différents états possibles de la matière sonore musicale : le « son-pur » (engendré par les instruments de musique dans une composition classique), le « son-bruit » (produit par les compositeurs modernes férus de polyphonie et de dysharmonie) et le « bruit musical » (créé par l'orchestre bruitiste)². Le bruit est présenté comme une forme particulière de son, un son « marqué », mais paradoxalement, c'est le « son » qui témoigne d'un ordre. La manifestation désordonnée devrait être donnée comme première, elle est affirmée comme consécutive. Sans doute que le substantif « son », en désignant à la fois le phénomène physique et la sensation qu'il provoque, s'impose naturellement ; sans doute que les acceptions axiologiquement marquées (« son » est un terme

¹ *Ibid.* p. 36-37.

² *Ibid.* p. 36.

neutre ; « bruit », synonyme de rumeur, est péjoratif) entretiennent la hiérarchie ; sans doute qu'il est difficile d'utiliser exclusivement l'un et l'autre¹.

1.2. Une écriture du bruit ?

Malgré les similitudes dans l'enregistrement et le rendu, bruits, musiques et paroles ne sont pas considérés au cinéma de la même manière. S'il existe une partition qui fixe par écrit les mélodies composées pour le film et un script qui retranscrit de manière plus ou moins littéraire les paroles des personnages, il n'y a pas, à proprement parler, de support écrit pour répertorier les bruits qui hantent le film. Le synopsis ou le scénario peuvent toutefois mentionner les principaux, mais ce défaut de texte spécifique est un indice du traitement souvent annexe dont souffrent les bruitages, simples illustrations sonores d'un phénomène visuel. Créés traditionnellement par les bruiteurs ou de manière plus moderne par les *designers* sonores, les effets de bruits sont composés par rapport aux images, qui sont rediffusées et agrémentées des sons qui leur font défaut. Responsabilité des équipes de techniciens, le bruitage est en général peu pensé dans la mise en scène. À l'origine, les bruiteurs s'exécutaient dans la salle de diffusion, leurs effets accompagnaient les images muettes projetées, comme la musique du piano ou les commentaires du bonimenteur. Théâtre et cinéma entretiennent alors des affinités à cet égard, en usant des mêmes techniques et des mêmes inventions, comme les machines à bruits². Cette habitude laisse entrevoir deux faiblesses : le caractère foncièrement accessoire de ces manifestations et, par conséquent, leur éventuelle inanité.

D'un constat assez généralisé, dans le cinéma moderne, la tendance est au surenchérissement, la scène sonore abonde d'occurrences, mais pour la grande majorité au service de la diégèse. Les gros plans sonores servent d'abord l'image et l'action : il n'est pas rare en effet, dans les films dits « d'action », lors d'une course-poursuite par exemple, d'entendre avec précision la respiration des individus, les cris des passants bousculés ou les pas des poursuivants, sans que l'atmosphère extérieure de la rue ne soit audible (les voitures

¹ Nous nous efforçons dans notre étude de les repérer quand cela est pertinent, il peut toutefois demeurer des formulations où ils sont pris comme synonymes.

² Au théâtre, des inventions mécaniques assez encombrantes recréent le bruit du vent, de la pluie ou du tonnerre. Plus moderne, le travail en studio permet la production des bruits, leur enregistrement et leur rediffusion, ainsi que leur collection, en vue de former une banque de données, utile pour les œuvres à venir. En studio, le bruiteur se sert de nombreux objets, de différents matériaux et de son propre corps, pour faire résonner des bruits approchant au mieux la réalité souhaitée. On distingue généralement le « bruitage » proprement dit du *design* sonore (« conception sonore »). Dans le premier cas, le film est doublé manuellement, dans le second, les bruits du film sont enregistrés lors du tournage pour certains et choisis dans des sonothèques pour d'autres.

ou les passants). Ce recentrement vers l'essentiel visuel confère à l'ensemble une portée dramatique, quitte à user de signes stéréotypés, au mépris de la cohérence (c'est l'exemple des crissements de pneus de voiture, sur toutes les surfaces, y compris le sable), mais au service du rendu sonore.

Cette instrumentalisation du bruit peut relever d'une écriture, en ce sens qu'elle puise dans un réservoir de signes convenus (y compris des banques de données) avec la volonté de produire un sens (immédiat). Mais une véritable écriture du bruit ne saurait être réduite à cette utilisation conventionnelle ; le rapport au contexte (diégétique, générique ou esthétique) ainsi que la composition textuelle de l'ensemble (construction de réseaux de sens) semblent des critères plus pertinents pour définir une « écriture ». Notre analyse des occurrences de bruits dans la filmographie de Jean-Pierre Jeunet veut mettre en évidence les modalités d'une telle entreprise et les conditions nécessaires à l'élaboration de correspondances intrafilmiques et extrafilmiques.

En dernière preuve, ou conséquence, de l'utilisation instrumentale et du désintérêt qui caractérisent les bruits au cinéma, nous citons la hiérarchie établie entre les genres cinématographiques, qui laisse une part minimale au « cinéma bruité », relégué dans les rangs du cinéma d'animation. En effet, il n'existe pas de genre spécifique à cette expression sonore, alors que la parole ou la musique ont leur(s) genre(s) approprié(s) : la séparation entre parlant et muet fait valoir la première, la comédie musicale célèbre la seconde. Il n'y a guère que les films d'animation pour exposer une éventuelle primauté des bruits, mais le plus souvent de manière non exclusive, c'est-à-dire en complément de la musique et des paroles. Relégué à l'expression d'une certaine forme de trivialité, de truisme, le bruitage apparaît comme le parent pauvre de la bande sonore.

Afin de comprendre quelles peuvent être les différentes utilisations des bruitages dans le film et dans quelle mesure elles manifestent une position énonciative par rapport au message, nous proposons d'observer, ou plutôt d'écouter, avec attention certaines scènes de la filmographie de notre corpus. L'étude des modes d'apparition, de superposition ou d'enchaînement mettront en évidence les rapports entre le matériau sonore et une étude pragmatique du film. L'œuvre de Jean-Pierre Jeunet se prête à cette analyse puisqu'elle atteste d'une grande minutie dans le choix et le mixage des occurrences et que l'auteur en affirme, pour ne pas dire en revendique, l'importance depuis ses premières réalisations. En voici deux

témoignages, l'un relatif au premier long métrage *Delicatessen* et l'autre au dernier en date *Un long dimanche de fiançailles* :

Et là, un des grands regrets de mon film, vous voyez, il [Roger Kube] pousse la vitre [avec sa canne] et on avait fait un bruitage merveilleux du bruit du caoutchouc sur la vitre et on l'a oublié au mixage. Hein, Vincent Arnardi, il sait combien je le déteste pour ça (rires) ! Et je ne peux pas voir le film sans me faire moi-même le bruitage parce qu'il me manque trop ! Ça ne tient pas à grand-chose un film raté quand même ! (comm. DVD *Delicatessen*)

Ce qu'on tourne, dans les scènes d'assaut, c'est peut-être vingt pour cent de l'effet recherché. Après, en numérique, on rajoute vingt pour cent, par exemple des traçantes de mitrailleuse. Ainsi, on peut visualiser les trajectoires des balles, ces petits filets rouges ou blancs. Et c'est là qu'on prend vraiment conscience de ce que signifie le titre du livre d'Ernst Jünger, *Orage d'acier*. Cette impression d'être littéralement au milieu d'une pluie de métal, de n'avoir aucune chance de s'en sortir, parce qu'une seule goutte d'eau de cet « orage », c'est en réalité du métal qui transperce. Et les soixante pour cent qui manquent pour atteindre l'effet brutal recherché sont obtenus grâce au son. Quand on regarde un film de guerre comme *Le Soldat Ryan*, si on coupe le son, il ne se passe plus rien. C'est le son qui fait tout.¹

2. La représentation du monde

Les bruits du monde diégétique rendent compte de la réalité de l'espace de fiction dans lequel évoluent les personnages, ils structurent l'environnement, signalent une ambiance et certifient le contact des corps et des objets. Comme il a été évoqué dans l'introduction, leur présence peut révéler la position d'un point d'écoute ; qu'il soit spatial (c'est-à-dire ancré dans la situation spatiale de la scène) ou subjectif (symboliquement positionné dans la tête d'un personnage), ce point de perception aide à l'agencement de l'espace de la scène. En variant de volume, en résonant plus ou moins fort, le bruit marque son appartenance à un lieu ouvert ou fermé, isolé ou proche.

Le bruit rend manifeste la réalité d'un objet. Il peut en être l'expression iconique ; ainsi, le bruit du moteur d'une voiture ou le souffle du vent peuvent se substituer à l'objet qu'ils représentent, leur présence est signifiée par l'audition. Tout aussi bien, le bruit peut avoir avec l'objet une relation indicielle ; par exemple, le bruit d'une porte qui claque signale

¹ *Un long dimanche de fiançailles*, *Album souvenir*, *op. cit.*

l'action d'une main ou du vent sur celle-ci¹. Cette distinction de nature entre deux états possibles du bruit accroît les possibilités de signification des signaux sonores. En plus de leur aptitude à reconstruire un espace invisible en hors champ, ils donnent de la profondeur et du relief à l'image plane. Les modulations, l'intensité, l'écho ou encore la résonance apportent des informations supplémentaires sur la distance et la position de l'impact sonore par rapport au point d'écoute. Les cloisons ou les obstacles, s'ils ne sont pas représentés à l'image, peuvent être signalés par les variations de la matière sonore. Comme nous allons le voir, ce rapprochement entre bruit et espace est riche de sens ; par l'analyse du lien intrinsèque qui les réunit, la matière sonore est pensée d'un point de vue structurel et rhétorique.

2.1. La caractérisation des lieux

2.1.1. *Couleur, ambiance, atmosphère*

Mêlés et mixés, les indices sonores composent une ambiance susceptible de caractériser un lieu et de lui imputer un climat auditif reconnaissable, aussi efficace que les éléments visuels (couleurs, lumière, décor). Pour qualifier cette matière qui semble définir le lieu, on trouve dans le lexique les substantifs « ambiance », « atmosphère » ou « couleur », auxquels on ajoute l'adjectif « sonore », cette précision impliquant que l'« ambiance », l'« atmosphère » ou la « couleur » d'un lieu ne sont pas immédiatement ou exclusivement conférées par les bruits qui en émanent. Une recherche étymologique fait apparaître que le terme « ambiance » est formé tardivement sur une base adjectivale héritée du latin « *ambiens* »². Utilisé dans l'Antiquité pour désigner les éléments naturels environnants, attesté au XVI^e pour qualifier l'air environnant (« air ambiens »), l'adjectif est repris dans la traduction des travaux de physique de Newton ; la première approche est donc scientifique. Le nom « ambiance », plus récent, réfère à l'environnement seulement d'un point de vue moral et psychologique. Le terme « atmosphère », composé savant, concerne le domaine de la science, puisqu'il désigne une réalité physique avant de devenir, dans des emplois figurés, un synonyme d'« ambiance ». Entre le sens scientifique et l'acception figurée, on retient l'idée de l'investissement d'un lieu par un état d'esprit et un regard qui génèrent une interprétation.

¹ Ces précisions s'appuient sur la distinction de Peirce sur le statut du signe. Le statut symbolique du bruit sera abordé dans la deuxième partie de ce chapitre.

² Emmanuèle Baumgartner, Philippe Ménard, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Paris : Le Livre de Poche, Librairie générale française, 1996.

Dans le domaine plus spécifique de l'audio-visuel, le terme « ambiance » a deux acceptions qu'il est pertinent de relever. La première désigne l'« atmosphère de la réalisation ou de la projection du film », et plus particulièrement du côté de la réalisation, l'« ensemble des bruitages créant l'illusion de réalité », on parle alors d'« ambiance sonore » (*T.L.F.*). La seconde concerne les impressions visuelles, l'« atmosphère que produit en studio l'échange adouci d'une scène », comme dans l'expression « éclairage d'ambiance » (*T.L.F.*). La distinction des ces deux contenus sémiqes, matière sonore d'un côté et matière visuelle de l'autre, laisse entendre que l'ambiance d'une scène est spécifiquement sonore ou visuelle, mais pas les deux en même temps. Il s'en dégage surtout l'aspect qualitatif.

Le dernier trait de sens important est l'homogénéité qui caractérise l'espace désigné : l'« atmosphère » cinématographique réunit les « moyens par lesquels un film vise à l'unité de ton ou à l'évocation exacte du cadre et du milieu de l'action » (*T.L.F.*). Cette idée d'homogénéité est également présente dans l'expression « couleur sonore », qui laisse supposer une identité reconnaissable. Pourtant cette unité résulte de la combinaison d'éléments hétérogènes, comme l'indique le terme au pluriel « moyens » ou cette citation de Jean Cocteau :

(...) ce que les cinéastes appellent, dans l'atroce vocabulaire moderne « l'ambiance ». C'est le *mixage*, le mélange des voix humaines, des cris d'animaux, du vent dans les feuilles, de la mer et de l'orchestre qui les accompagnent.¹

L'ambiance ou l'atmosphère sonore sont conférées à un espace filmé par l'accumulation de tous les signaux sonores du film, intradiégétiques ou extradiégétiques.

L'expression « couleur sonore » qualifie par une association synesthésique l'harmonie et la dominante auditives d'une scène (comme il en est dans un tableau sous son aspect visuel). Rapprochées par Étienne Souriau dans son ouvrage *La Correspondance des arts*², la musique et la couleur sont des manifestations de vibrations physiques. À ce premier parallèle fonctionnel s'ajoute un deuxième, d'ordre structurel (Étienne Souriau parle des « relations architectoniques, qui, dans la composition de l'œuvre, s'établissent entre [les] éléments, par la manière dont ils travaillent esthétiquement »³), les jeux de nuances, d'oppositions et de contrastes organisent la surface colorée comme la séquence mélodique. Enfin, une fonction esthétique donne à l'élément prélevé comme à l'ensemble une harmonie, une progression et

¹ Jean Cocteau, *Le Foyer des artistes*, Paris : Plon, 1947, p. 196.

² Étienne Souriau, *op. cit.* p. 251-269.

³ *Op.cit.* p. 259.

une dynamique. Même s'il est ici question de la musique, la possibilité d'utiliser un terme d'ordre d'abord visuel pour référer à un message sonore permet de considérer les bruits propres à des lieux comme des indices de l'atmosphère représentée, comme des éléments du décor, qui confèrent une dominante à l'ensemble.

Pour terminer cette analyse lexicographique, précisons la similitude entre « ambiance » et « couleur » qui qualifient l'identité sonore mais aussi une qualité des éléments qui la compose. On passe alors de la « couleur sonore » à la « couleur du son »¹, de l'« ambiance sonore » au « son ambiant ».

L'ambiance sonore d'un espace résulte de la combinaison d'éléments divers que le spectateur perçoit de manière plus ou moins consciente. En effet, certains bruits sont sans importance diégétique, c'est-à-dire qu'ils ne dénotent pas un objet, une personne ou une action de premier plan ; ils participent à l'ornementation de la scène et laissent une empreinte dans l'imaginaire du spectateur, sans que celui-ci y prête nécessairement attention.

En plus de structurer l'espace, d'en signaler les ouvertures ou les fermetures (grâce aux phénomènes de réverbération), les bruits animant l'espace induisent un climat, en corrélation avec les effets de lumières. L'espace clos d'un appartement ne profite pas du même traitement sonore qu'un lieu extérieur. Le travail technique de l'équipe en charge du son est de maintenir la cohésion de l'ensemble, que ce soit par la captation des bruits ou dans le rendu, avec les étapes du mixage et du montage.

Parmi ces sons composant l'ambiance, icônes ou indices de ce qu'ils représentent, il faut distinguer deux types de manifestations, qui n'entretiennent pas la même relation avec leur contexte d'apparition. Pour reprendre les définitions de Michel Chion, les « sons ambiants » se distinguent des « éléments du décor sonore » selon leur rapport à l'image. Le « son ambiant », ou « son-territoire »² dénote plus un espace qu'une réalité physique ou qu'une action diégétique. Il est un :

son d'ambiance englobante qui enveloppe une scène et habite son espace sans soulever la question obsédante de la localisation et de la visualisation de sa source³

¹ Cette expression trouve ses fondements dans un glissement métaphorique entre l'art pictural et la phonétique, on parle de la « couleur » des voyelles pour caractériser un timbre particulier et classer les sons vocaliques (comme le fait par exemple Arthur Rimbaud dans le poème *Voyelles*, 1871).

² Michel Chion, *op. cit.* p. 412.

³ *Ibid.*

Comme des tableaux accrochés aux murs que personne ne regarderait, les sons ambiants font partie de l'espace, mais n'interagissent pas avec l'action en train de s'y dérouler. Pour citer deux types d'occurrences massivement utilisées au cinéma, les chants d'oiseaux ou les klaxons dans la rue meublent l'endroit dénoté, mais sans importer dans la diégèse. Ils n'attirent sur eux ni l'attention du spectateur, ni celle des personnages. Ils sont définis par une permanence et une immédiateté qui, paradoxalement, les rendent presque « inaudibles » et surtout « invisibles ». Voilà ce que souligne Michel Chion lorsqu'il les définit comme étrangers à la question de la spatialisation. L'oreille du spectateur n'est pas attentive à ces bruits d'arrière-plan, son œil n'est pas attiré par la localisation de leur source.

A l'inverse, dès lors que ces sons sont signalés dans la diégèse, ils deviennent des « éléments du décor sonore », ils se distinguent par leur valeur singulière et ponctuelle, au milieu de la masse sonore ambiante. Ils émanent d'une « source plus ou moins ponctuelle », leur apparition est « plus ou moins intermittente », ils « contribuent à créer l'espace par petites touches distinctes et localisées, et à situer le lieu de l'action ou sa périphérie »¹.

Tous les bruits peuvent accéder à ces deux états, et ce même pendant le film. Les chants des oiseaux omniprésents dans la séquence initiale du film d'Alfred Hitchcock, *The Birds* (*Les Oiseaux*, 1963) ont d'abord une portée « territoriale » puisque l'action se déroule à l'intérieur d'une animalerie spécialisée. Ils marquent l'espace de leur empreinte, emplissent l'atmosphère, mais ne sont pas « repérés » par les personnages ou les spectateurs comme les signes d'un événement diégétique. Cependant, après les premières attaques, le moindre cri d'oiseau devient un signal d'alarme et un élément narratif. L'opération inverse est également possible : dans le film *Delicatessen*, les bruits diffusés par les tuyaux de plomberie dans la séquence pré-générique connotent les intentions meurtrières du boucher ; attentivement perçus par la future victime, ils signalent la menace. Plus tard dans le film, les mêmes bruits de tuyauterie résonnent comme sons ambiants, sans que les habitants ne prêtent attention à ces émanations, pour eux continues. Dans ce cas, le spectateur averti dispose d'un degré de connaissance supérieur et cloisonne différemment sa perception entre l'accessoire et l'indispensable.

¹ *Ibid.*

2.1.2. Pour une topologie sonore ?

Les sons d'ambiance marquent donc l'espace. Utilisés de manière constante par Jean-Pierre Jeunet, ils comptent autant dans l'opération de caractérisation des lieux que les éléments du décor visuel ou les jeux d'éclairage, le but étant de conférer une homogénéité à l'ensemble et de permettre une identification immédiate. Si ses premiers films proposaient une économie relative des lieux de l'action¹, le réalisateur a toujours recours à des signaux forts dans les films suivants lorsque l'action s'étend vers des espaces extérieurs. En plus des couleurs, des lumières et du décor, le bruit sert aussi de repère spatial. Mais par sa continuité et sa répétition, le bruit induit également une épaisseur temporelle à l'ensemble. La musique de fond n'est pas à proprement parler du « bruit » si l'on s'en tient à la distinction énoncée en début de chapitre, puisqu'elle suit une ligne mélodique. Mais certaines utilisations vont dans le sens d'une matière sonore indistincte, diffuse, qui identifie l'espace en même temps qu'elle installe le sentiment d'une durée temporelle. Les lieux publics (les cafés) comme les lieux privés (les appartements) laissent entendre, en sourdine, des airs populaires, qui ne sont pas souvent clairement reconnaissables, mais qui tracent une ligne temporelle. Les bruits de verres ou les chants d'oiseaux fonctionnent de manière semblable, sans redondance, grâce aux effets de superposition des différents messages auditifs. L'examen des œuvres du corpus atteste une certaine régularité dans le choix de ces motifs bruités et dans la récurrence de leur utilisation. Il apparaît donc possible de dresser une liste des sons ambiants, dans l'exemple du *Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, mettant en évidence les équivalences entre les bruits et la situation spatiale et d'en déduire la possibilité d'une « topologie », d'une écriture de l'espace par les bruits. Pour parvenir à une typologie probante, seuls les lieux principaux sont cités.

Chacun des espaces du film est imprégné d'une matérialité auditive stable.

Les extérieurs résonnent des chants d'oiseaux (espaces urbains ou non), de quelques bruits de circulation (voiture, moto, vélo) et du bruit du vent dans les feuillages.

Le mixage des sons perçus dans le café des Deux Moulins mêle bruits de verres, de tasses posées, de liquides versés et de mouvements humains, accompagnés d'une musique de fond². Lorsque l'action se déplace dans un autre café, seuls quelques bruits de verres et de

¹ Rappelons que le premier court-métrage a pour cadre un bunker (*Le Bunker de la dernière rafale*) et que l'action de *Delicatessen* est circonscrite dans un immeuble.

² Malgré l'absence de confirmation visuelle d'une source sonore (comme un transistor ou des enceintes), nous identifions cette musique comme telle (et non pas comme une musique de fosse extradiégétique) ; les airs entendus sont mentionnés au générique comme des chansons populaires des années 1930, sans qu'il ne soit possible d'en percevoir distinctement les paroles.

bouteilles sont audibles, comme gages de vraisemblance. Abritant la rencontre entre Amélie et Dominique Bretodeau, ce deuxième café met en place une ambiance beaucoup plus silencieuse que celle des Deux Moulins : pas de musique de fond, mais une musique de fosse à valeur émotionnelle (on reconnaît un des thèmes du film), pas de discussions ou de bruits de déplacement. De la même manière que l'arrière-fond du décor reste flou et fait contraster les visages des personnages, la discrétion du fond sonore met en avant le monologue de Dominique Bretodeau (pour mieux contraster avec le silence d'Amélie). L'attention portée à ce discours est révélatrice de l'importance de cet instant-clé du film, instant où le destin de l'héroïne bascule.

Les halls de gare ou les couloirs de métro laissent entendre les sifflements, les souffles ou les chocs des trains, la tension des néons ou des lignes électriques avec un rendu très « métallique ».

Les lieux de passage vers l'intérieur (couloirs, escaliers) associent des bruits dits « extérieurs » (chants d'oiseaux, bruits de circulation, paroles et cris) à des claquements ou grincements de portes.

Dans l'appartement de l'homme aux os de verre, le plancher craque, les verres cognent, comme pour symboliser la fragilité des os ; on perçoit aussi des frottements évoquant la présence de tissus autour des meubles matelassés. Le traitement de ces bruits suggère une ambiance feutrée.

Un dernier espace retient notre attention, il s'agit de l'appartement d'Amélie. Lieu de l'intimité préservée et de la solitude, il n'est pas « contaminé » par une ambiance sonore qui lui serait propre. Des bruits parviennent parfois de l'extérieur, quand la fenêtre est ouverte, mais il est surtout caractérisé par le silence.

Rien d'inattendu ou de contre-nature dans ces équivalences répertoriées, les bruits perçus sont légitimement présents dans les lieux représentés, la relation iconique ou indicielle au référent est immédiate. Sans questionner sur la source d'origine, ils intègrent parfaitement l'image présentée et aident à la structuration de l'espace. Sur ce point, du lieu topographique au lieu rhétorique, il n'y a qu'un pas. Les bruits sont « topiques », dans tous les sens du terme. Ils dénotent un lieu géographique (sens locatif) et signalent un raisonnement, un positionnement mental pour envisager la scène (sens rhétorique). Pour justifier rapidement ce rapprochement avec le concept du « lieu » en rhétorique, nous trouvons une analogie entre le

bruit comme manifestation sonore dans un espace qu'elle investit, délimite et définit et le lieu rhétorique comme un espace mental dans lequel convergent « un grand nombre de raisonnements oratoires à propos de différents sujets »¹. La retranscription des bruits ambiants dans le film pose des questions semblables à celles des grilles de la topique antique, qui forment la matière des arguments. Parmi les principaux lieux cités par Georges Molinié², nous en retenons seulement deux : la confrontation du possible et de l'impossible et l'amplification. Les bruits, par leur présence même, s'opposent au silence, à la possibilité ou l'impossibilité d'un silence ; le mixage sonore exige des variations d'intensité relatives au « trop » ou au « peu ». Le bruit engage une réflexion sur toutes ses possibilités d'occurrences et de confrontation par rapport à l'image. En ce sens, il est peut-être loisible de le reconnaître comme *topos*, si l'on considère le film comme une production textuelle raisonnée.

L'emploi actuel du *topos* reste ainsi proche du lieu rhétorique comme trésor argumentatif (*inventio*) ; il comprend l'idée de balise textuelle (*dispositio*) et remplit les fonctions d'un guide mémoriel au service de l'expansion descriptive qu'il ordonne et qu'il arrête (*memoria*).³

« Trésor », le bruit est une des ressources possibles de la représentation ; « balise », il organise l'espace qu'il dénote ; « guide mémoriel », il sert de repère et est un enjeu de connivence avec le spectateur. Ce dernier glissement de sens vers la *memoria* (mémoire), vers cette cinquième partie de la rhétorique qui est une des compétences nécessaires du bon orateur pour produire un discours cohérent même lorsqu'il improvise, fait passer le lieu rhétorique au statut de « lieu commun ». En stylistique, ces lieux de la rhétorique ancienne (ces espaces de raisonnements vides) peuvent devenir des passages obligés ou des formes rebattues, comme le portrait ou la topographie, quand ils empruntent les étapes et les thèmes canoniques⁴. Sans connotation péjorative, de tels lieux communs existent dans le cinéma, qui utilise des bruits éculés pour caractériser les scènes. Les klaxons pour la ville, les oiseaux pour la campagne, les grillons pour la nuit, ces indices sonores sont récurrents et universels.

Dernier glissement notable, dans une acception moderne, le lieu commun a pour synonyme « cliché », il est alors marqué d'une forte charge négative. « Cliché »,

¹ Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Le Livre de Poche, Paris : Librairie Générale Française, 1992. p. 191.

² *Ibid.* p. 192 et suiv.

³ Florence de Chalonge, *Espace et récit de fiction: le cycle indien de Marguerite Duras*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2005, p. 150.

⁴ Dans la description des lieux, on compte par exemple le motif du lieu retiré et agréable, le *locus amoenus*.

« stéréotype » ou « poncif », les trois termes (dont on remarque l'origine visuelle¹) désignent par métaphore une répétition sans originalité. Dans les films de notre corpus d'étude, en plus des décors travaillés, des teintes accordées et des éclairages soignés, les bruits entrent dans la composition de ces lieux « trop stylisés » pour être vrais, de ces « cartes postales »². Mais s'ils n'ont pas l'ambition de référer à une réalité autre que stéréotypée, ces bruits ne jouent pas qu'un rôle accessoire dans la représentation. La première conséquence de leur utilisation périodique est la construction de réseaux de signes, tout au long du film, la seconde est relative à l'articulation du son et de l'image.

Le bruit hors champ a habituellement cette capacité signifiante d'attirer l'attention vers un espace extérieur et d'étendre les limites physiques du cadre visuel. Cette force centrifuge convoque l'ailleurs, ou même l'après ou l'avant. En effet, dans la continuité du montage et de l'enchaînement des plans, le décalage d'un signal sonore anticipe ou rétrograde par rapport au présent de l'image. Par exemple, les paroles des personnages apparaissent par prolepse (l'événement est anticipé, signalé alors qu'il n'existe pas encore) ou par analepse (par un retour en arrière, l'événement est évoqué rétrospectivement) ; elles sont décalées dans un autre décor ou un autre temps. Cette indication anticipée ou retardée est un procédé de liaison possible entre deux environnements suggérés.

Dans les films du corpus, on constate la rareté des occurrences de bruits révélant narrativement le hors champ, c'est-à-dire de bruits hors champ ayant une importance pour la narration. Les bruits perçus, même sans source visualisée, réfèrent toujours prioritairement à l'espace et au lieu auxquels l'image réfère. Le hors champ n'est jamais très étendu, il se limite à quelques mètres au-delà des frontières réelles ou supposées de l'espace visuel. Ainsi, les chants d'oiseaux sont perceptibles même dans un décor urbain (par exemple les rues pavées entre les immeubles du quartier d'Amélie), mais ce qui pourrait apparaître comme une incongruité n'est pas perturbant pour le spectateur dans la mesure où le lieu est identifié comme un « extérieur », sans que le rapport à l'image ne soit remis en cause. Dans la composition visuelle très travaillée de ses tableaux, le réalisateur utilise les bruits comme éléments de repérage.

¹ Ils désignent d'abord une forme de reproduction graphique, la possibilité de reproduction à l'identique d'une image, dans les arts ou en imprimerie.

² Nous reprenons quelques-unes des critiques adressées au réalisateur sur l'aspect artificiel de son univers.

Il est possible de qualifier ce hors champ de « passif » (selon l'expression de Michel Chion¹), car il n'interfère pas réellement dans les actions *in* ; pour autant, il marque l'espace diégétique et en autorise l'agrandissement. Remarquons que pour la plupart des lieux intérieurs de ces films, Jean-Pierre Jeunet utilise des décors reconstruits en studio. Les raisons en sont financières, mais aussi esthétiques : la reconstitution permet une plus grande maîtrise des décors et des espaces, elle est aussi l'occasion de penser le lieu en fonction du tournage et non pas l'inverse (le décor est conçu en fonction de l'angle d'une prise de vue ou d'un mouvement de caméra). Cloisonnés (même symboliquement, puisque la scène de tournage en décor ressemble plus à une scène de théâtre ouverte, sans « quatrième mur ») et artificiels, les intérieurs d'appartements des personnages de *Delicatessen* et du *Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, profitent d'un traitement des bruits aussi méticuleux que l'est celui des couleurs ou de l'agencement général.

Les bruits ont cette possibilité de diriger l'attention vers l'extérieur et la limite, d'élargir l'espace par leur nature évanescence et centrifuge. Mais dans le cinéma de Jean-Pierre Jeunet associés à une image ciselée et à des décors fixes, voire « figés », ils affirment plus l'espace diégétique qu'ils ne mentionnent un ailleurs possible. La caractérisation des lieux par les bruits est plus esthétique que géographique, elle est l'objet d'un soin comparable à celui qui concerne le travail physique sur les personnages (coiffures, costumes, etc.), qui les ancre dans une réalité plus symbolique qu'historique.

2.2. L'échelle des plans

Dans l'esthétique cinématographique classique, le point de vue est souvent souverain ; c'est d'abord par le cadre de l'image qu'existent les éléments importants de la diégèse, la vue anticipe ou confirme ce que perçoit l'ouïe. L'attente du spectateur, comme le mot l'indique étymologiquement, passe d'abord par le divertissement visuel, auquel « s'ajoute » l'aspect auditif. Ainsi, outre la sélection des images par le découpage du cadre, la matière filmée est en général très largement épurée des sons périphériques, qui dérangeraient l'attention. Le fameux « silence » exigé lors du tournage est encore le meilleur moyen d'isoler les sons et les bruits de l'action filmique, de les isoler de l'espace non diégétique extérieur au plateau. Le travail en aval, les visionnages et les mixages du montage opèrent aussi, *a posteriori*, des choix dans les bruits captés afin de ne conserver pour la version définitive que ceux qui servent la diégèse.

¹ Michel Chion, *op. cit.*, p. 424.

Pour illustrer cette épuration de la matière sonore, très souvent au profit de la parole, nous pouvons citer les exemples des scènes collectives, dans le bar du *Fabuleux destin d'Amélie Poulain*. Dans ces scènes, trois types d'indices sonores coexistent, mais sans avoir la même intensité : au premier plan (c'est-à-dire avec le volume le plus fort et la clarté la plus optimale), on repère les conversations entre les personnages filmés ; à l'arrière-plan (là où le volume est le plus faible et les éléments assez indistincts), des mélodies difficiles à identifier ; entre les deux, sporadiquement, des bruits brefs, typiques du lieu, comme le choc des verres ou des tasses, les liquides versés ou les bruits des couverts. L'activité humaine est signalée par ces signaux sonores qui n'ont pas de valeur diégétique. Ils n'attirent pas l'attention du spectateur, ils émanent d'un hors champ qui n'a pas d'épaisseur narrative. Nous verrons toutefois que ces bruitages peuvent passer au premier plan et acquérir une valeur esthétique, symbolique, voire pragmatique.

Généralement, l'accompagnement bruité va dans le sens de l'image, c'est-à-dire qu'il l'agrémente et que le point d'écoute suit le point de vue. Autour de la parole centrale, seuls les bruits dignes d'un intérêt diégétique retentissent, avec deux fonctions premières : faire exister un hors champ proche, cohérent et réaliste (comme dans le cas des scènes dans le café citées plus haut) ou signaler un objet ou une action hors champ. Dans ce second cas, un bruit inattendu et identifiable interpelle le spectateur comme il peut interpeller les personnages (par exemple, une porte s'ouvre bruyamment laissant deviner l'arrivée d'un personnage). L'image appuie le bruit en incitant à repérer la source d'émission, que celle-ci soit visualisée ou non. Un bruit *off* le reste tant que les images ne le justifient pas ; l'image prise comme point de référence suscite chez le spectateur de manière plus ou moins instinctive un univers sonore de possibles, des bruits susceptibles d'émaner du décor et de la situation donnés. L'image présente le bruit, entendons par là qu'elle l'actualise, qu'elle offre des procédés de référenciation pour faire exister ce bruit dans un monde concret. La distinction entre les bruits *in* et *off* n'a de réalité que par rapport à ce qui est visuellement présent à l'écran.

Il ne semble pas qu'à l'inverse le bruit actualise l'image. Une image silencieuse dénote une « lacune » technique (c'est le cas du cinéma muet), une perception subjective (l'observateur signalé à travers la caméra est « coupé » de la réalité observée et entendue) ou un choix esthétique (une référence au cinéma muet par exemple). Mais l'absence de bruit ne gêne pas la lecture de l'image, qui s'actualise d'elle-même. Par nature et par habitude, l'image est imprégnée par rapport au son en général et aux bruits tout particulièrement.

Néanmoins, par sa forme hétérogène, le message filmique a la capacité de livrer deux interprétations de l'univers capté, de suivre deux points de perception séparés, un point de vue et un point d'écoute différents. Grâce à une terminologie empruntée directement à l'analyse de l'image (preuve supplémentaire de la hiérarchie posée entre les deux types de signes), le rendu des bruits est décrit selon des degrés d'éloignement et de rapprochement, il se positionne sur une échelle des plans. Du plan large, qui capte les sons dans un environnement étendu, au gros plan, qui amplifie un seul son, le point d'écoute se déplace par rapport à la source, comme le cadre de la caméra resserre ou non sur l'objet observé. Pourtant, les outils techniques de captation ne sont pas identiques ; si la caméra isole en même temps qu'elle dessine un cadre autour de son sujet, le micro ne peut exclure de manière aussi franche les bruits environnants de ceux qui sont destinés à la bande son. Le silence sur le plateau de tournage est plus protocolaire que véritable. Même les différents types de micros utilisés en fonction des réalités à capter n'ont une efficacité que relative. La force de l'ancrage visuel invite souvent à considérer le son comme couplé à l'image : un plan large est généralement accompagné des bruits environnants, un plan rapproché des bruits les plus proches. Intuitivement, les deux types de scènes sont perçus comme si le micro et l'objectif de la caméra ne faisaient qu'un.

C'est pourtant dans une remise en cause de ce parallèle entre des matières distinctes et dans une distorsion du cadrage sonore et du cadrage visuel que peut résider l'expression artistique d'un message audio-visuel, la marque d'une utilisation individuelle et subjective. Lorsque les bruits eux-mêmes sont mis en scène, lorsqu'ils investissent la dimension pragmatique du message en désignant une position d'énonciation, il y a multiplication des sources d'énonciation et transcription(s) subjective(s) de l'univers filmé. Le message filmique gagne en épaisseur dramatique, les possibilités de la matière audio-visuelle sont exploitées au maximum. C'est dans cette volonté d'intellectualisation et d'esthétisation que les décalages du point de vue et du point d'écoute ont été utilisés par les réalisateurs de la Nouvelle Vague par exemple ou par Marguerite Duras, même si cette dernière s'est d'abord attachée à l'expression de la voix¹. À côté d'un cinéma verbo-centré, où tout est ordonné et agencé par rapport aux dialogues des personnages, à côté de cette représentation minimale qui se doit d'être audible et immédiatement intelligible, une utilisation minutieuse des bruits du monde

¹ On pense par exemple à *India Song* (1975), film dans lequel des voix résonnent au premier plan alors que l'image présente des personnages à l'attitude muette ou filmés en plan large. Le contraste entre ce que perçoit l'ouïe et l'évidence offerte à la vue met en scène la voix (parlée ou chantée) et son rapport au corps.

suggère des réalités plus subtiles et tisse des réseaux de sens multiples. Ainsi, les changements d' « échelle » deviennent un moyen d'organiser la masse sonore et la surcharge d'indices.

Lorsque la caméra est signalée dans le cadre par le jeu des regards, des changements de focalisations ou par le recours à des outils optiques¹ (téléscope, lunettes, etc.), il est possible de parler d'une écriture du point de vue, qui laisse entrevoir la présence d'une caméra symbolique face à un objet précis. Mais par sa nature immatérielle et sa propagation ambiante, le son est partout, et peut-être nulle part à la fois. Associés par la terminologie, le point de vue et le point d'écoute ne le sont pas dans leur nature même et dans la nature de ce qu'ils prennent pour objet. Le point d'écoute est déterminé plus par une intuition ou une convention qu'une réelle position géographique. Il est ce point « à partir duquel il nous semble pouvoir dire que nous entendons »², selon la formule de Michel Chion qui suggère plus qu'elle n'affirme. Au lieu de « point » d'écoute, il faudrait peut-être parler d'un « espace » d'écoute fréquenté par plusieurs types d'écoute, plusieurs « oreilles », qu'elles soient spatiales ou mentales³. Il n'y a que la déformation qui, en marquant le son de l'empreinte du réel, informe d'une écoute perturbée par rapport à l'écoute-zéro, et signale une position particulière. Le filtre du téléphone, l'écho d'un espace vide ou l'altération par un obstacle comptent parmi les exemples possibles de distorsion et par là d'une audition subjective. Mais ce ne sont là que des cas particuliers, des occurrences précises au milieu de l'écoute générale et non marquée du film, alors que le point de vue, lui, est réaffirmé à chaque plan.

Si la caméra est un moyen de composer, de re-présenter l'espace (plus que de la capter) et qu'on peut en ce sens parler d'une écriture du point de vue, il ne peut en être de même du micro. S'il n'y a « pas de médiateur symbolique de notre écoute au cinéma »⁴, au moins l'écoute est « symbolisable ». La séquence pré-générique de *Delicatessen* expose deux lieux de la diégèse et la circulation entre ces espaces (le magasin du boucher au rez-de-chaussée et le reste de l'immeuble où vivent les locataires, hypothétique marchandise à mettre sur l'étal). Par un mouvement continu de caméra, nous pénétrons dans le magasin où nous

¹ Cf. « Cadre et point de vue : le cas particulier des visions empruntées ». p. 37.

² Michel Chion, *op. cit.* p. 429.

³ Michel Chion en repère douze, de l' « oreille technique », somme de tous les micros à la « Grande oreille », celle par laquelle on entend tout du film, mais, idéale, elle n'appartient à personne. *Ibid.* p. 268-275.

⁴ *Ibid.* p. 261.

découvrons le boucher en train d'affûter un hachoir, puis, « en passant par » la tuyauterie, nous rencontrons à un étage supérieur un homme couvert de papier journal. Les lieux sont multiples et divers (extérieur et intérieur, lieu public de l'échoppe et lieu privé de l'appartement, lieu d'activité et lieu de repos, passage étroit et non habité des tuyaux et espace large de vie), mais la séquence les réunit par le travelling de la caméra et surtout par le bruit de l'aiguisage qui contamine tous ces espaces. Les sons audibles sont en nombre très limité : le tintement de la porte du magasin, le frottement de la pierre à aiguiser sur la lame du hachoir et quelques grondements sourds perçus dans les tuyaux. En l'absence de mots ou de musique, l'attention auditive est naturellement portée vers ces bruits caractéristiques qui, leur source une fois révélée, font appel aux sens plus qu'à la compréhension. Les grondements qui résonnent dans les tuyaux n'ont pas de cause avérée, mais en référant aux ambiances typiques des films d'épouvante, ils évoquent la présence d'une menace. L'écoute est intuitive plus que cognitive ; le spectateur devine le lien macabre entre les personnages, d'instinct, comme l'instinct dont font preuve les différents participants à l'action (instinct de conservation pour la victime, instinct de domination pour le boucher).

Le son¹ est défini comme un :

mouvement vibratoire, périodique ou quasi-périodique, simple ou composé, de fréquence fondamentale et de timbre déterminé, consistant en une perturbation dans la pression, la contrainte, le déplacement ou la vitesse des ondes matérielles qui se propagent ensemble ou isolément dans un milieu élastique, et capable de provoquer une sensation auditive. (*T.L.F.*)

De cette définition complète et technique, nous voulons surtout retenir que le son est par nature un « mouvement », une vibration qui progresse dans un espace. Le travelling visuel proposé dans la séquence, même s'il est composé de plusieurs plans enchaînés par des fondus, mime cet effet de diffusion continue. La propagation du son se fait dans tous les sens, de proche en proche, la caméra va vers l'avant, sur les côtés, vers le haut, avec une vitesse constante. L'aspect vibratoire trouve un équivalent visuel dans les différents degrés de luminosité qui oscillent entre éblouissement et obscurité. Outre ce phénomène physique, le son désigne aussi la sensation qui en découle ; et là, le trajet de la caméra passe successivement de la source du bruit (le hachoir aiguisé) à une première oreille, celle du boucher, furtivement, puis à une seconde oreille, celle du locataire. Si le premier ne fait

¹ Considérons ici ce terme dans son acception la plus large, en tant que manifestation sonore et non pas par opposition au « bruit ».

qu'entendre le bruit, le second l'écoute véritablement et la circulation dans les conduits de l'immeuble symbolise celle qui, dans une interprétation psychophysiologique, fait du son une information. En simulant le parcours de l'onde sonore jusqu'à l'oreille humaine, le mouvement visuel rend compte d'une réalité auditive impalpable et par nature invisible¹.

2.3. Du bruit au son, du son au bruit

Les éléments de l'image filmique sont nombreux : lumière, couleur, perspective, mouvement de caméra, mouvement dans l'image, agencement de l'espace sont autant de signes et de niveaux de lecture possibles, autant de strates significatives superposées et que l'on peut apprécier les unes par rapport aux autres. La fixité de l'image ainsi que la diffusion massive, voire la vulgarisation, des discours sur l'image aident le spectateur quelque peu averti à juger des effets techniques et à en tirer des conclusions esthétiques. Par exemple, l'œil exercé reconnaît assez facilement l'impact écrasant d'une vue en plongée.

Pour ce qui est du son et plus particulièrement du bruit, force est de constater que les compétences du spectateur ne sont pas aussi développées et qu'il est beaucoup moins aisé d'identifier et d'analyser les éléments qui composent l'univers sonore. Pour être appréciés, la hauteur, la réverbération, le volume, la tessiture ou le grain nécessitent une capacité de discernement autre, ne serait-ce que par la nature linéaire du son, pour lequel il est impossible de faire un « arrêt sur ». Si les bruits du monde diégétique peuplent la bande sonore, ils n'en affleurent pas le plus souvent la surface ; à part pour une justification narrative, ils demeurent presque inaudibles au spectateur, qui y prête peu attention, de la même manière que dans la vie quotidienne, l'oreille va repérer seulement les bruits inhabituels au milieu de la rumeur environnante.

2.3.1. *Phonogénie*

Le terme de « phonogénie » désigne l'« aptitude (d'une voix ou d'un instrument) à être l'objet d'un enregistrement et d'une reproduction de qualité »², la capacité pour un élément sonore d'être sublimé dans une bande sonore. Il n'est pas vain de remarquer que la définition citée n'attribue cette aptitude qu'à la voix ou à l'instrument. Modulés et travaillés,

¹ Notons qu'un procédé semblable est utilisé pendant la séquence métronomique : les bruits émis par les différents locataires se propagent dans tout l'immeuble, notamment par les conduits de chauffage dont nous « visualisons » une nouvelle fois l'intérieur en suivant les échos et les résonances du bruit. Cf. « Symphonie bruitiste », p. 370.

² *Dictionnaire culturel en langue française*, sous la dir. d'Alain Rey, 2005.

ces deux vecteurs sonores semblent les seuls à pouvoir faire l'objet d'une réévaluation esthétique. Pourtant, au cinéma, les bruits peuvent eux-aussi être manipulés, arrangés ou stylisés, que ce soit lors du doublage en postsynchronisation ou lors du mixage. Devenus « phonogéniques », les bruits perçus produisent alors un effet « supérieur » à celui du bruit réel, de la même manière que le modèle photogénique accroche plus la lumière et les contrastes que l'original.

(...) nous nous découvrons, devant nos clichés, « photogéniques » ou non (...). La photographie nous flatte ou nous trahit ; elle nous donne ou nous dénie un je ne sais quoi.¹

Comme l'explique Roland Barthes², le jugement évaluatif et la réaction affectée définissent le caractère photogénique de l'objet capté. Le critère de « photogénie » ébranle la hiérarchie entre le sujet et l'image, le naturel et l'artificiel, puisque la perfection ne se révèle que dans la reproduction, qui amplifie les qualités du modèle. Ce critère s'apprécie « dans cet entre-deux du visage, dont le propre est de toujours se tenir à mi-chemin entre la surface, le signe et l'artifice »³ ; elle émane de cette confrontation entre la réalité du modèle (ce qui est), sa représentation (ce qui est montré) et son interprétation (ce qui est perçu).

Il peut en être de même des sons, et plus particulièrement des bruits qui sont rendus plus « beaux » par les variations du mixage et qui sont mieux appréciés par leur mise en relief dans le film.

Dès lors, dans bien des films, les bruits les plus usuels, en plus d'être conformes à une source identifiable, vont jusqu'à en signifier l'essence : créés par les artifices et les trucages d'un bruiteur ou puisés dans le fonds d'une sonothèque, certains bruits usuels finissent par n'être qu'un écho de leur réalité, en ce sens qu'ils sont devenus conventionnels. Les bruits de pas, de porte, le souffle du vent ou les klaxons des voitures résonnent comme identiques d'une œuvre à l'autre, ou d'un plan à l'autre à l'intérieur d'un même film. Dans la perception auditive de notre univers quotidien, des nuances plus ou moins infimes dans la texture de ces bruits (leur réverbération, leur volume ou leur hauteur) nous font en identifier avec précision la source. La lourdeur du pas d'un familier ou le claquement caractéristique d'une porte font

¹ Edgar Morin, *Le Cinéma ou L'homme imaginaire, Essai d'anthropologie*, Paris : Éditions de Minuit, 1958, p. 48.

² Roland Barthes, *La Chambre claire, Note sur la photographie* (1980), *Œuvres complètes, V, Livres, Textes, Entretiens, 1977-1980*, Paris : Seuil, 2002, p. 819.

³ Louise Merzeau, « De la photogénie », *Faire face, Cahiers de médiologie*, n°15, Paris : Gallimard, 2002, p. 200.

immédiatement sens pour l'auditeur, qui reconnaît le référent derrière le signe, le différencie du bruit provoqué par un autre pas, une autre porte. Si les progrès de la technique, tant dans l'enregistrement que dans la diffusion, ont offert au cinéma moderne plus de subtilité dans le rendu sonore, il n'est pas rare d'entendre des bruits stéréotypés ou calibrés. Envers toute vraisemblance parfois, les pas d'un homme en chaussures de sport résonnent de la même manière que ceux d'une femme en talons hauts. Cette uniformisation trouve ses intérêts sur le plan narratif : accoutumée aux mêmes types de bruits, l'oreille du spectateur ne se concentre instinctivement que sur les manifestations inhabituelles, sur celles que le mixage met en avant, par-dessus.

Harmonisés et homogénéisés, les bruits sont en ce sens phonogéniques. Leur transcription est agréable à l'oreille ; même tonitruants, ils ne franchissent jamais le seuil de l'insupportable¹. Ils ont fonction d'exemples, par leur capacité à révéler leur propre qualité et leur essence et ce caractère exemplaire les rend par suite mémorables. Par le fait du concept de « phonogénie », les bruits sont à considérer comme plaisants, essentiels (pour ne pas dire purs) et presque mnémoniques ; les limites édifiées entre les bruits et les sons ne sont plus, à ce stade de l'étude, imperméables.

2.3.2. *Quand la voix devient un bruit*

Si la phonogénie est d'abord une capacité de la voix humaine, il est des exemples où la voix humaine se distingue au contraire par sa mauvaise qualité, sa déformation ou son utilisation contre-nature. Par une sorte de phonogénie négative, la parole ne communique plus des phonèmes intelligibles mais des bruits étrangers au langage articulé. Dans ces cas, la voix évoque le corps, la production physique et la matérialité des sons. Le « grain de la voix », comme le définit Barthes dans un article ainsi intitulé², « c'est le corps dans la voix qui chante, dans la main qui écrit, dans le membre qui exécute », c'est « cette matérialité du corps surgie du gosier ».

Remarquons que, dans le lexique de la photographie et plus généralement dans les arts visuels, les termes « bruit » et « grain » sont sémantiquement proches. Le grain d'une surface désigne sa rugosité, la qualité de ce qui n'est pas lisse. Bien que l'acception ne soit pas

¹ Si toutefois il est à représenter un bruit « intolérable » (comme par exemple un cri strident ou un grincement perçant), la narration justifie cette nécessité et fait accepter au spectateur ce désagrément passager.

² Roland Barthes, « Le Grain de la voix », *L'Obvie et l'obtus, Essais Critiques III*, Paris : Seuil, 1982. p. 236-245.

attestée dans les dictionnaires de langue de référence, il est admis dans le lexique de la photographie d'employer le terme de « bruit » pour référer à la qualité d'un cliché sur lequel apparaît un grain marqué, dû à une sensibilité photographique trop élevée. La netteté de l'image est troublée par des points, comme dans l'utilisation d'un papier à grain élevé. Sans doute que l'aspect parasite du « bruit » est perceptible autant auditivement (on parle de « bruit » dans les télécommunications) que visuellement ; dans les deux cas, le bruit altère le message.

Mais lorsqu'il signale l'individualité d'un corps, qu'il est à écouter comme le grain de la voix, le bruit du corps ancre le message dans une réalité spatio-temporelle. Il se manifeste de différentes façons, par un souffle, une toux, un raclement de gorge. Mais outre parasiter le message et éventuellement le rendre non intelligible, il le contextualise et le particularise. Au cinéma, le travail d'interprétation de l'acteur touche nécessairement à ces questions de la parole, de l'articulation et du rendu du texte ; mais généralement, c'est l'intelligibilité qui prime¹. Les « indices sonores matérialisants » (I.S.M.)², ces « indices de résistance du réel » sont gommés ou limités comme des défauts, comme un grain trop marqué.

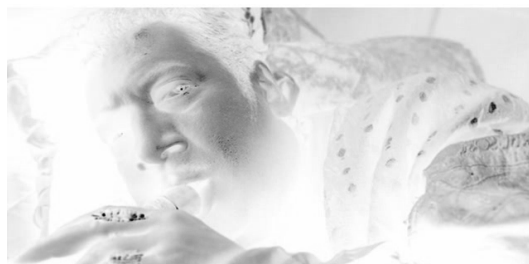
Dans les films de notre corpus, plusieurs choix d'interprétation vont dans le sens d'une forte matérialisation de la voix, que ce soit par le jeu spécifique d'un acteur ou par les circonstances de la mise en scène. À cet égard, un acteur retient notre attention, il s'agit de Jean-Claude Dreyfus. Il apparaît dans *Delicatessen*, *La Cité des enfants perdus* et dans *Un long dimanche de fiançailles*, interprétant à chaque fois un rôle axiologiquement marqué : boucher sanguinaire dans *Delicatessen* [Ill. 13a], dresseur de puces opiomane dans *La Cité des enfants perdus* [Ill. 51a] et commandant d'armée lubrique dans *Un long dimanche de fiançailles* [Ill. 51b]. Sa forte corpulence est à chaque fois mise en avant dans des positions assez indécentes et sa manière de parler est elle aussi l'objet d'un travail de mise en relief des émotions : il grommelle, marmonne, crie ou ricane en ponctuant toujours son phrasé de souffles ou de grognements. D'un film à l'autre, d'un rôle à l'autre, l'identité physique et vocale de l'acteur est affirmée et entretenue par des usages voisins.

¹ La postsynchronisation ou le doublage pour les versions étrangères sont des opérations manifestes d'uniformisation de la parole, les textes étant interprétés en décalage avec l'action des corps et hors des espaces de la fiction. Ce décalage entre le temps et l'espace de la captation et le rendu sonore déleste la bande son de tout ancrage dans un réel cohérent.

² Michel Chion, *op. cit.* p. 219-220.



Ill. 13a
Delicatessen (0.48.05)
 Jean-Claude Dreyfus (Clapet)



Ill. 51a
La Cité des enfants perdus (0.40.00)
 Jean-Claude Dreyfus (Marcello)



Ill. 51b
Un long dimanche de fiançailles (0.34.21)
 Jean-Claude Dreyfus (commandant Lavrouye)

Nous repérons un autre « dire » singulier dans le jeu d'acteur de Jamel Debbouze dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*. Pour son interprétation de Lucien, le commis de l'épicerie Collignon, il accentue des défauts de prononciation, sa diction est confuse et hésitante, son débit est précipité. La scène dans laquelle il se livre aux « exercices » recommandés par Raymond Dufayel (qui consistent en l'invention d'expressions dépréciatives rimant avec le patronyme Collignon) est intéressante à ce sujet. Raymond Dufayel lance l'initiative d'un ton magistral (« Collignon, crêpe-chignon »), il est suivi par Lucien qui enchaîne les propositions et se laisse emporter par son enthousiasme. Les quolibets ne sont alors plus compréhensibles, la parole évolue en vocifération et les mots en syllabes. L'exercice est cathartique : en laissant libre cours à sa parole, Lucien libère ses émotions. Une musique de fosse souligne l'excitation, elle est brutalement interrompue quand Raymond Dufayel parvient, par un cri, à rétablir le contact avec son interlocuteur. Dans cet état que nous pourrions presque qualifier de transe, la voix humaine est apparentée à un bruit intense, dérangeant et non mélodique.

Parfois, ce n'est pas le jeu d'acteur lui-même qui porte les marques de cette matérialisation de la parole, mais ce sont les circonstances de la fiction qui les exigent. Le personnage d'Irvin dans *La Cité des enfants perdus*, déjà repéré pour la déformation du point

de vue qu'il occasionne quand il devient celui par qui l'on voit¹, s'exprime oralement par la voix d'un acteur connu, Jean-Louis Trintignant. Mais l'identification de son grain de voix peut être compromise par l'aspect métallique de la voix qui résonne au travers de haut-parleurs. Même s'il n'y a pas de ratés ou d'interférences notables dans le film, l'artificialité de cette voix, couplée à la vision déformée, fait de la parole une prouesse mécanique plus qu'une émanation de l'individu. L'espace d'expression personnelle pour l'acteur est limité, le ton assez uniforme.

Il est également possible de considérer les accents comme des indices sonores matérialisants. Ces traits de prononciation propres à un individu, à un lieu ou à une collectivité fixent la parole dans un contexte spatio-temporel précis. Dans les films de Jean-Pierre Jeunet, de très nombreux personnages ont un accent marqué : dans *La Cité des enfants perdus*, Krank (interprété par Daniel Emilfork) ou One (interprété par Ron Perlman), dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, Georgette (interprétée par Isabelle Nanty) ou Madeleine Wallace (interprétée par Yolande Moreau), dans *Un long dimanche de fiançailles*, Élodie Gordes (interprétée par Jodie Foster), Germain Pire (interprété par Ticky Holgado) ou la sœur du soldat allemand (interprétée par Elina Löwensohn), pour ne citer que les exemples les plus manifestes. Ces accents sont plus ou moins facilement identifiables, mais plus qu'une référence précise, ils dégagent le sentiment d'une parole sans frontière. Dans *La Cité des enfants perdus*, la volonté de situer l'action dans un espace-temps indéterminé et merveilleux est renforcée par le mélange de parlars divers ; dans les deux autres films qui mettent en place des situations spatio-temporelles précises, les accents laissent entendre la diversité des voix humaines et peuvent être considérés comme la manifestation orale du caractère pittoresque qu'entretiennent les décors et la mise en images. L'accent est un gage d'authenticité, il enracine la parole dans le concret d'un espace géographique (même indéfini ou irréaliste), dans la singularité d'une utilisation personnelle de la langue.

Se piquer de n'avoir point d'accent, c'est se piquer d'ôter aux phrases leur grâce et leur énergie. L'accent est l'âme du discours, il lui donne le sentiment et la vérité. L'accent ment moins que la parole (...)²

Pour Jean-Jacques Rousseau, l'accent est à privilégier à une expression plate, foncièrement mensongère car « empruntée » et vidée de toute spontanéité ; non seulement,

¹ Cf. « Instruments d'optique et identification(s) ». p. 50.

² Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou De l'éducation* (1762), *Œuvres complètes IV, Émile, Éducation, morale, botanique*, Paris : Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, 1969. p. 345.

elle éloigne l'individu de ce qui serait son ton naturel, mais elle altère aussi la relation à l'interlocuteur. En plus d'être cette preuve de sincérité, la présence récurrente d'acteurs à l'accent prononcé (parfois exagéré dans une intention comique) participe à l'écriture d'une partition vocale multisonore, avec une variété de tonalités, de timbres et d'intonations.

Les inflexions de la voix permettent d'identifier l'individu, comme une sorte de signature vocale ; grâce à elles, l'acteur imprime une marque physique personnelle sur l'acte de parole. En deçà de cet aspect de la langue articulée, il faut aussi considérer les exclamations non articulées. Dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, il est question de deux « collections » d'exclamations. La première résulte de l'accumulation de cris orgasmiques (Amélie les compte depuis un point de vue culminant sur la ville), la seconde s'intéresse aux rires étranges (c'est une des collections de Nino). Cette seconde collection n'est qu'évoquée, illustrée par une seule pièce. Pour la première, il est proposé un montage très rapide de plans fixes de couples en situations intimes. Chaque plan est accompagné d'un cri singulier, de telle sorte que leur enchaînement produit un fragment bruité saccadé mais homogène, puisque le même thème est décliné avec des variations harmoniques. Les cris n'ont pas tous la même intensité et la même hauteur, mais, grâce au montage, ils acquièrent une longueur semblable, ce qui crée le rythme de la séquence. Ces cris ou les rires de la collection de Nino (dont on imagine aisément, au vu de la première collection, le traitement similaire que le réalisateur aurait pu en proposer) transcrivent les émotions et les sensations du corps. On peut citer à nouveau Jean-Jacques Rousseau, qui décrit en termes semblables la langue originelle et naturelle des hommes :

Je ne doute point qu'indépendamment du vocabulaire et de la syntaxe, la première langue, si elle existait encore, n'eût gardé des caractères originaux qui la distingueraient de toutes les autres. Non seulement tous les tours de cette langue devaient être en images, en sentiments, en figures ; mais dans sa partie mécanique elle devrait répondre à son premier objet, et présenter aux sens, ainsi qu'à l'entendement, les impressions presque inévitables de la passion qui cherche à se communiquer. (...) on chanterait au lieu de parler ; la plupart des mots radicaux seraient des sons imitatifs ou l'accent des passions ou de l'effet des objets sensibles : l'onomatopée s'y ferait sentir continuellement.¹

Cette langue initiale mettrait en avant le caractère organique de la parole et de la communication humaine ; les signifiants sonores signifieraient par suggestion et connotation

¹ Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues* (1781), *Œuvres complètes V, Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Paris : Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, 1995. p. 382-383.

et par leurs propriétés imitatives. Cette description confirme aussi la possibilité pour des bruits ou des sons inarticulés de faire sens, d'être modulés et combinés. Il s'agit ici de bruits humains, tels les rires ou les cris, il peut en être de même ailleurs avec les bruits des objets ou des machines. La séquence pré-générique de *Delicatessen* déjà analysée met en place une utilisation mélodique des bruits de lames aiguisées, avec des variations de timbre et de rythme.

2.3.3. *Quand le bruit est une création mélodique*

Le bruit est comme « apprivoisé » pour devenir l'unité d'une séquence, la « note » d'une mélodie plus large, à la manière de ce que propose l'orchestre futuriste. Dans le film, pour qu'une écriture du bruit soit possible, pour que le bruit puisse faire l'objet d'une utilisation réfléchie, sa maîtrise est corrélative de deux exigences, en amont et en aval de son apparition. En amont, la production (ou la reproduction) doit être précise et efficace ; en aval, la captation et la rediffusion sont des opérations techniques plus ou moins complexes. Dans l'œuvre très minutieuse de Jean-Pierre Jeunet, les bruits n'échappent pas au grand soin que le réalisateur accorde à tous les éléments hétérogènes de la bande filmique. Voici ce qu'il confie à propos de ce travail et des difficultés rencontrées pour le film *Delicatessen* :

Ce n'était pas évident parce qu'en France, on manque d'une culture, ou on manquait, d'une culture du son « à l'américaine », je dirais, qui fait que c'était difficile de trouver la base de certains sons, par exemple d'un simple coup de feu. Aujourd'hui, les français savent faire ça aussi bien que les américains, mais ce n'était pas le cas à l'époque. Je me souviens que pour obtenir un coup de feu efficace, on a galéré pendant une semaine. Un coup de feu, ce n'est pas juste un coup de revolver bien sûr, c'est un mélange de cinq ou six bruits différents (comm. DVD *Delicatessen*).

Soulignons dans cette citation la volonté de créer des bruits « efficaces », des bruits qui produisent les effets attendus. Pour ce faire, ils n'échappent pas au travail de mixage, de modulation et de répartition par rapport aux autres manifestations sonores en aval et ils n'échappent pas non plus au travail de repérage et de reconstitution en amont. C'est sur ce second aspect que nous voulons attirer l'attention. L'emploi du terme de « reconstitution » n'est pas anodin, avec certains bruits, il y a la volonté d'évoquer et de retrouver un temps passé par une recomposition authentique. Par exemple, voici comment est décrit le travail de reconstitution des bruits d'obus pour les scènes de combat dans *Un long dimanche de fiançailles* :

Pour reproduire les différents sifflements d'obus, Jeunet a relevé dans les livres des témoignages qui parlent de roulements de charriots, de locomotives qui déraillent, de glouglous de bouteilles qui se vident, car il n'y a pas de référence pour les obus de 14-18, faute d'enregistrements.¹

On comprend avec cette mention toute la difficulté et l'ingéniosité du travail de bruitage, dans lequel les objets les plus divers produisent des effets destinés à d'autres objets. Mais on saisit aussi la dimension nécessairement réceptive de cette entreprise, qui fait appel à l'interprétation et à la mémoire. Les bruits d'autrefois ou les bruits d'ailleurs (on pense ici aux bruits entendus dans le film *Alien Resurrection*) nous sont potentiellement inconnus ; pourtant, le cinéma les recrée, ou plutôt les crée. Et, à ce sujet, la connivence avec le spectateur-auditeur est grande : ces bruits ne sont jamais réellement inédits, la compétence encyclopédique du spectateur est sollicitée. Parmi ces bruits caractéristiques, citons les bruits des véhicules ou les bruits des objets du quotidien, les plus propices à éveiller les souvenirs. Le contact de l'aiguille en saphir sur le disque en vinyle ou le déclic de l'appareil photographique argentique en sont des exemples².

Des sons utilisés comme des bruits, des bruits harmonisés comme des sons, les deux types de manifestations sonores ont en commun d'être considérés comme de la « matière » à modeler, à moduler ; passés par les filtres successifs du micro et du haut-parleur, ils deviennent des éléments signifiants, indices d'une activité. En aidant à la représentation du monde, ils caractérisent des lieux, désignent des positions et ancrent l'action dans un réel. Au final, la bande son est débarrassée de tous les bruits parasites, il ne reste que des bruits esthétiques, des bruits tous signifiants. Par conséquent, le réel qu'ils dénotent est déjà cinématographique, puisqu'ils n'existent que dans l'espace du film et dans la perspective artistique de sa création. Dès lors, s'il est possible de leur accorder une telle importance, peut-être acquièrent-ils aussi la capacité de signifier par artifice et convention, c'est-à-dire en tenant lieu de symboles.

¹ *Un long dimanche de fiançailles, Album souvenir, op. cit.*

² Ces références sont extraites de *Delicatessen* et du *Fabuleux destin d'Amélie Poulain*.

3. Un usage symbolique

Le rendu sonore du monde diégétique sur la pellicule est composé dans des proportions variables de sons « réels », qui sont la manifestation auditive concrète des actions et de sons « simulés », réenregistrés, ajoutés au film lors de l'opération de postsynchronisation. La dissociation des sons et des images, des manifestations sonores et de la confirmation visuelle de leur source, dessine d'une part les limites entre les champs saisis par le micro et par la caméra ; elle est structurelle et organisante. D'autre part, elle indique la possibilité pour les deux types de signes de s'abstraire l'un de l'autre. Lorsque la perception sensitive est dédoublée, voire contradictoire, la faculté d'abstraction du spectateur lui permet de décrypter des bruits isolés, inconnus ou inattendus. Il en est alors d'un usage symbolique des bruits, qui dénotent une réalité en vertu d'une loi, d'un code ou d'une convention et non plus par ressemblance ou contiguïté. Nous voulons observer ici certaines de ces « lois » qui figent la relation du signe sonore à un référent et qui motivent le bruit.

3.1. Les hypallages sonores et la loi de synchrèse

Définie en rhétorique comme une figure de construction qui associe syntaxiquement deux éléments alors que l'un d'eux est sémantiquement lié à un autre, l'hypallage produit un effet de rapprochement inattendu, il peut perturber l'équilibre syntaxique de la phrase et conduit souvent à une interprétation métaphorique¹. Pour exemple, citons ce quatrain de Charles Baudelaire :

Une île paresseuse où la nature donne
Des arbres singuliers et des fruits savoureux ;
Des hommes dont le corps est mince et vigoureux,
Et des femmes dont l'œil par sa franchise étonne.²

Dans le premier groupe nominal, l'adjectif « paresseuse » est syntaxiquement lié à « île », mais du point de vue du sens, il réfère à ceux qui habitent cette île, aux « hommes » et aux « femmes » que les deux derniers vers décrivent. Cette hypallage est proche d'une métonymie.

¹ Georges Molinié, *op. cit.* p. 165.

² Charles Baudelaire, *XXII, Parfum exotique* (1857), *Les Fleurs du Mal*, Paris : Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1999. p. 71.

Transposée au film, cette figure peut désigner des phénomènes d'association incongrus entre une image (une action visuelle) et sa manifestation sonore. Travaillés en postsynchronisation, certains bruits ont un caractère artificiel volontairement marqué, qui les rapproche des techniques de bruitages exagérées des dessins animés ou, par extension, des jeux vidéos. Ajoutés, intégrés et comparés au rendu réaliste du reste de la bande sonore, ces éclats de trucage sollicitent une perception subjective de l'image ainsi soulignée. Sans tomber dans les excès de la caricature de l'animation (tel les bruitages cinglants qui accompagnent les attitudes outrancières du loup dans la transposition du conte de Charles Perrault par Tex Avery par exemple¹), l'étape de mixage des bruits mêle bruits réalistes (captés en direct ou réenregistrés) et bruits modulés, réarrangés et déformés qui s'écartent des manifestations sonores du monde réel. La relation d'équivalence entre les mouvements ou les sources sonores vus à l'image et le bruit perçu est générée par le phénomène instinctif de la synchrèse. Michel Chion définit cette première loi comme un :

phénomène psycho-physiologique spontané et réflexe, universel, dépendant de nos connexions nerveuses, et ne répondant à aucun conditionnement culturel, et qui consiste à percevoir comme un seul et même phénomène se manifestant à la fois visuellement et acoustiquement la concomitance d'un événement sonore ponctuel et d'un événement visuel ponctuel, dès l'instant où ceux-ci se produisent simultanément, et à cette seule condition nécessaire et suffisante.

La synchrèse, phénomène incontrôlable, amène donc à établir instantanément un rapport étroit d'interdépendance et à rapporter à une cause commune, même s'ils sont de nature et de source complètement différentes, des sons et des images qui n'ont souvent que peu de relation dans la réalité. Le cinéma utilise abondamment cet effet, qui permet notamment la postsynchronisation et le bruitage.²

Grâce à ce réflexe de perception, les bruits les plus improbables peuvent être liés aux images les plus incongrues. Dans les cas d'hypallages, la loi de synchrèse invite le spectateur à trouver une justification sémantique, logique ou symbolique au rapprochement non naturel d'un bruit et d'une image. D'instinct, l'image est prise comme point de référence et réservoir potentiel d'explications à l'origine ou à la réverbération d'un bruit.

Pour illustrer ce type d'utilisation des bruits, nous empruntons deux exemples cités par Julien Bertholon, dans une étude sur le film *Delicatessen*³.

¹ Tex Avery, *Red Hot Riding Hood*, 1943.

² Michel Chion, *op. cit.* p. 433-434.

³ Julien Bertholon, *Les Relations son et image dans Delicatessen*, Mémoire de fin d'étude, Institut Supérieur des Techniques du Son (ISTS), juillet 2001, mis en ligne en mars 2005, <http://jillprod.club.fr/delicatessen.html>. Nous remercions ici l'auteur de son aimable autorisation.

Robert Kube se présente à la porte d'Aurore Interligator et lorsqu'il referme le papier qu'elle lui avait donné, on entend un *boom* inconnu, comme si la fermeture du papier était sonorisée. La source de cette inquiétante étrangeté nous est révélée au plan suivant : c'est le premier coup de marteau hors champ que Louison donne sur le ressort du lit de M^{lle} Plusse.

Dans ce premier exemple, la loi de synchrèse incite le spectateur à associer une action à un bruit sans qu'une cause physique réelle puisse être invoquée pour justifier le rapprochement, le papier froissé ou plié ne pouvant produire un bruit de coup. L'image et le bruit sont liés syntaxiquement, ils sont donnés pour simultanés. La justification sémantique est faite au plan suivant par la monstration d'une action légitimant, elle, le bruit d'un impact. L'hypallage, en tant que figure de construction, bouleverse l'ordre « naturel », elle appelle une autre attitude de lecture. Elle engendre plusieurs décalages dans la structuration du message. Dans le premier plan, il y a un décalage entre la perception visuelle et la perception auditive, décalage que l'on pourrait nommer « vertical », entre deux strates de sens superposées dans le plan. Il y a aussi un décrochage « horizontal », entre l'instant visualisé à l'image et celui suggéré *a posteriori* par le plan suivant. Enfin, il y a une dispersion entre l'espace de l'action *in* et celui du bruit *off*. Il a été montré que dans ce film, à défaut de « communiquer », les espaces et les habitants de l'immeuble se signalent les uns aux autres au moyen de bruits divers. L'hypallage fait l'association thématique de deux couples impossibles du film : à l'image, Robert Kube et M^me Interligator entretiennent une relation platonique adultère ; évoqués par le bruit *off*, Louison et M^{lle} Plusse sont amis et non amants.

Voici la description du second exemple :

Le boucher donne de la viande à Madame Tapioca et on peut déceler deux gémissements ou pleurs aigus sous mixés et non identifiés lors de ses réactions. Le premier quand elle relève les yeux et prend le paquet juste avant la phrase du boucher « Consolez-vous, madame ! » et le deuxième juste avant la phrase de Marcel Tapioca « Allez, viens ! »¹

L'action à l'image prend place dans le magasin du boucher, les bruits de gémissement réfèrent à une action hors champ, qui ne trouve aucune source plausible dans ce qui est montré. Le plan suivant n'élucide pas cette mention sonore, comme dans le premier exemple. L'hypallage est d'une nature différente : elle unit sur le plan de la syntaxe et du montage deux éléments, mais la relation sémantique n'est pas immédiate et explicite. Les « gémissements »

¹ Julien Bertholon, *op. cit.*

et les « pleurs aigus » ne peuvent être associés à l'action *in* car aucun des personnages présents n'est en train de gémir ou de pleurer et leur volume sonore est beaucoup plus faible que tous les autres signaux sonores dont la source est présente à l'image (les paroles ou les gestes). D'un point de vue symbolique, ils donnent à l'action en cours une charge émotionnelle : le ravitaillement en viande est consécutif au meurtre de la grand-mère Tapioca, les cris ou les plaintes peuvent évoquer la souffrance des victimes du boucher-meurtrier ou la culpabilité des survivants.

Dans ces deux exemples, nous trouvons deux applications possibles des figures de rhétorique, selon qu'elles mettent en rapport des éléments de manière explicite ou implicite. Les figures *in praesentia* (en présence) associent deux objets co-présents dans le discours ; les figures *in absentia* (en absence) réunissent un élément présent et un élément absent du contexte, mais attendu ou latent. Le bruit de coup de la première scène étudiée trouve sa source dans une action co-présente, les gémissements n'ont pas d'autre référence que celle que le spectateur peut leur octroyer symboliquement. Cette tension entre l'ostensible et le virtuel interroge le rapport du son à l'image et de l'image au son. Il n'y a pas à proprement parler, dans les exemples cités et dans les longs métrages du corpus, de mise en péril de l'équilibre entre les deux ; d'un volume très faible, les signes sonores n'attirent que partiellement l'attention du spectateur et, même si le rapport à l'image est parfois ambigu, comme dans le second exemple, il n'est jamais suspect ou contradictoire. L'hypallage sonore est structurante, elle sépare les couches signifiantes du plan cinématographique et en étend en même temps la portée, vers un autre plan cinématographique ou vers un autre niveau d'interprétation.

3.2. Les effets sonores et les lois génériques

Par opposition à l'hypallage sonore, nous définissons l'effet sonore lorsque la relation entre l'image et le bruit n'est pas en décalage mais qu'elle est mise en avant par une accentuation du bruit. Par défaut, les effets spéciaux désignent d'abord les « procédés (visuels) permettant de produire une image irréaliste » ; appliqués au son, ils « résultent de la reconstitution, de l'enregistrement, du filtrage, de la déformation, de la postsynchronisation et du mixage »¹. Cette série d'étapes techniques remodèle à plusieurs niveaux un son enregistré pour en changer le rendu final. Un écho exagéré, un volume très fort ou très faible, une

¹ Marie-Thérèse Journot, *op. cit.* p. 43.

déformation appuyée, ce sont là quelques-uns des moyens possibles pour faire des bruits des artifices sonores. La mise en relief de leur caractère factice reste acceptable dans les limites d'un genre établi. Les genres les plus marqués thématiquement sont coutumiers de ces effets sonores, qui, de la même manière que la musique de fosse, prennent part à la constitution d'une ambiance particulière. Dans les films du cinéma d'horreur, par exemple, pour suggérer la menace, les portes grincent outrageusement, les bruits de pas résonnent plus que de raison. Dans le cinéma d'action, pour intensifier le mouvement et la tension dramatique, l'éclat des coups de feu et les crissements des pneus de voiture retentissent. Le spectateur admet ces effets anormaux en y trouvant des lieux communs propres au genre prédéfini. Bien qu'elles ne soient pas édictées et qu'elles relèvent plutôt de conventions, les lois génériques assurent la cohérence du film et dessinent un horizon d'attente pour le spectateur, en attente de thématiques, de caractères psychologiques, de situations, mais aussi d'ambiances sonores spécifiques.

Dans plusieurs séquences du *Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, les bruitages sont exagérés et reprennent une esthétique propre à d'autres genres que celui auquel appartient le film (la comédie). Une séquence située dans le café des Deux Moulins est à ce titre remarquable. Amélie joue les entremetteuses, elle met en place un stratagème pour rapprocher un client, Joseph, et une employée, Georgette : en lui renversant volontairement du café dessus, elle oblige Georgette à se rendre dans les toilettes où elle retrouve inopinément l'homme pour céder à leur forte attirance physique. L'idée lui vient en observant une discussion du futur couple, le passage à l'acte se fait de manière spontanée et les événements s'enchaînent rapidement. Amélie pose sur un plateau en métal une tasse qu'elle s'apprête à servir et se dirige d'un pas assuré vers le stand de tabac. Le contact de la tasse sur le fer du plateau produit un bruit aigu, mais ce tintement se prolonge anormalement ; le bruit bref attendu devient continu. Sa persistance est appuyée par un autre son sous-jacent, qui débute avant la fin du tintement et se poursuit après sa fin, une sorte de grésillement qui accompagne le déplacement d'Amélie jusqu'à ce qu'elle renverse la tasse. L'effet apporté au bruit de la tasse sur le plateau souligne l'objet comme « arme du crime », le bruit perçant et continu évoque l'esthétique des films à suspense dans lesquels les gestes malfaisants ou les attaques sont agrémentés de bruits stridents et aigus. Dans une moindre mesure, on peut penser ici à la célèbre scène du meurtre du film *Psycho* (*Psychose*, Alfred Hitchcock, 1960) dans laquelle le bruit de l'ouverture du rideau de douche (qui précède les coups de couteau) est synchrone

d'un son aigu de violon. L'intensité de la fameuse scène du film d'Alfred Hitchcock naît notamment de l'économie des signaux sonores (successivement, on perçoit le bruit de la porte refermée, le glissement du rideau de douche refermé, un soupir de la future victime, le bruit du déballage du savon, les bruits d'eau de la douche) dans le moment précédant l'acte. Cette quiétude contraste avec la violence suggérée par les coups portés, les cris et les violons agressifs. De manière semblable, si l'on accepte le parallèle parodique, l'ambiance qui prélude à l'acte prémédité d'Amélie est composée d'un minimum de bruits, tous essentiels : le murmure amoureux de Joseph et Georgette, le salut bruyant d'un client, le grincement de la porte des toilettes, le bruit de l'eau qui coule, un souffle et finalement la tasse posée. Notons d'autre part dans le film d'autres déformations de certains bruits qui soulignent la portée émotionnelle de l'action en cours. Quand Amélie dérobe le nain de jardin chez son père, l'arrachage de la statuette est agrémenté d'un accord tonitruant, en signe de victoire. Dans le train fantôme, les gémissements de Nino déguisé en squelette sont modulés de manière à ressembler plus à une aubade amoureuse qu'à la plainte d'un revenant. Lorsque Amélie s'apprête à découvrir l'identité de l'inconnu du photomaton, toutes les actions sont bruitées exagérément : les flashes résonnent sourdement, les bruits de pas durent, la pièce glissée dans le photomaton semble tomber dans un circuit sans fin grâce à un effet d'écho, etc.

L'amplification et la déformation ajoutent aux bruits une valeur esthétique et une connotation par rapport à la forme non marquée, nécessairement présente à l'esprit du spectateur. Elles apportent une qualité supplémentaire, facultative et non permanente (un peu à la manière des adjectifs qualificatifs). Ces effets sonores sont des indices de la constitution du registre du film ; en chargeant le bruit initial d'une valeur émotionnelle (la déformation peut surprendre, intriguer ou amuser), ils caractérisent la scène. Ainsi, les exemples cités appartiennent plutôt au registre fantastique, puisque des gestes du quotidien entraînent des conséquences (et des bruits) sinon irréalistes, du moins étranges. En empruntant à des codes génériques précis, ces effets renforcent ou troublent (comme c'est le cas dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*) l'appartenance du film à une catégorie générique. Se dessine ici déjà la possibilité pour les bruits de référer plus largement qu'à la seule action en cours.

3.3. Les catégories de bruits et les lois du film

Le repérage des bruits, s'il est assez précis, peut être enrichi d'une catégorisation des occurrences. Dans *L'Art des bruits*, Luigi Russolo propose un classement des bruits en familles, comme il en existe pour les instruments de musique¹. Six catégories tentent d'épuiser la variété des bruits du monde, afin de faciliter leur reproduction mécanique en vue de la composition de l'orchestre bruitiste. Les voici ici retranscrites :

1. Grondements, éclat, bruit d'eau tombante, bruits de plongeon, mugissements
2. Sifflements, ronflements, renâclements
3. Murmures, marmonnements, bruissements, grommellements, grognements, glouglous
4. Stridences, craquements, bourdonnements, cliquetis, piétinements
5. Bruits de percussions (obtenus en frappant diverses matières : métal, bois, peaux, pierres etc.)
6. Voix d'hommes et d'animaux (cris, gémissements, rires, sanglots etc.)

Cette classification organise la diversité des bruits possibles, en proposant toutefois des nuances difficiles (entre les « murmures » et les « marmonnements » par exemple) ou des distinctions douteuses (on pourrait associer les « sifflements » à la quatrième catégorie, qui regroupe des bruits aigus). Elle témoigne néanmoins d'une volonté de rationaliser les bruits. Cette répartition est préalable à la reconstitution des bruits par des machines, les obstacles à cette reproduction sont d'abord d'ordre physique et acoustique, relatifs à la qualité de l'imitation et à la possibilité d'user des machines comme d'instruments, c'est-à-dire en variant les timbres et les intensités. Comme le précise l'auteur du *Manifeste*, « le nouvel orchestre obtiendra les plus complexes et les plus neuves émotions sonores, non pas par une succession de bruits imitatifs, mais par une association fantastique de ces timbres variés »². De leur utilisation au sein d'un projet d'écriture mélodique, d'une « musique », naîtront les émotions. Il n'est donc pas question dans un premier temps d'accorder à chaque type de bruits une portée émotionnelle et symbolique particulière, comme on ne pourrait le faire avec les instruments de musique. Pourtant, l'origine mythologique ou rituelle de la musique justifie, après le rapport imitatif, le lien symbolique entre les sons musicaux et les éléments naturels.

Quiconque traverse les pays tropicaux remarque une parenté d'espèce entre les bruits naturels ou les cris d'animaux et les timbres instrumentaux que l'on y a cherché de préférence. Ces rapports d'homophonie, au sens non musicologique du terme, sont peu perceptibles en nos régions et au stade actuel de notre instrumentation, mais ils ont dû

¹ *Op. cit.* p. 40-41.

² *Ibid.* p. 42.

se présenter dès l'origine. Ils subsistent encore, là où la qualité, et disons l'étrangeté du timbre l'emporte sur d'autres éléments, rythme, hauteur, intensité...¹

Si, à la lecture des travaux du futurisme et au terme de notre démonstration, il est acceptable de considérer les bruits cinématographiques tels qu'ils résonnent dans l'œuvre de Jean-Pierre Jeunet comme des occurrences mélodiques et musicales, il doit pouvoir en être des bruits comme des « timbres instrumentaux » ; une fois oubliée leur genèse imitative, ils accèdent à une dimension non figurative et symbolique.

Dans les films de Jean-Pierre Jeunet, certains bruits sont récurrents, mieux ils ont tendance à « sonner » de la même manière. Leur présence répétée dans des situations plus ou moins similaires invite à les considérer comme les éléments signifiants d'un système, les unités d'un réseau de sens symbolique. Nous en développons ici plusieurs exemples.

Le premier d'entre eux concerne le personnage du facteur dans *Un long dimanche de fiançailles*². Les trois signes auditifs qui accompagnent ses arrivées tonitruantes (les oies qu'il fait fuir, le dérapage et le tintement de la sonnette), fonctionnent dans la première séquence comme de simples icônes. Le signifiant est analogue au signifié et à son référent réel, il y a un rapport motivé entre le bruit de la sonnette, la présence de cet objet à l'image et le référent qu'elle signale. Mais dès la deuxième venue du facteur, les bruits sont des indices diégétiques, signalant la présence du messager et l'arrivée d'une lettre. Il suffit d'en percevoir les effets (comme le font Mathilde et le spectateur depuis l'intérieur de la maison) pour en connaître la cause. La remise en cause de cette relation de contiguïté entre le signifiant et le référent fait ensuite naître l'effet dramatique lorsque le facteur n'apporte que le journal (épisode pour lequel nous repérons l'absence du tintement de la sonnette comme indice supplémentaire) ou l'effet comique lorsque le dérapage devient une chute. L'attente est déçue à ces deux instants, mais cette déception réactive en même temps la portée iconique des bruits. Une fois les indices désamorçés, les bruits redeviennent de simples icônes et contribuent à réintroduire le personnage dans la diégèse, comme un actant, et non plus comme un unique ressort comique. Entre l'icône et l'indice s'opère un passage entre l'analogie et la contiguïté, le degré supérieur de séparation entre le signifiant et le signifié-référent étant atteint avec le symbole, pour lequel le rapprochement n'est que conventionnel, arbitraire. Nous pressentons dans l'attitude

¹ André Schaeffer, « Genèse des instruments de musique », *Histoire de la musique*, Paris : Encyclopédie de la Pléiade, 1980, cité par Michel Chion, *op. cit.* p. 195.

² Pour une étude générale de la fonction diégétique de ce personnage, cf. « La transmission de la lettre, enjeux dramatiques et esthétiques », p. 146.

physique du personnage (qui est une référence explicite au cinéma de Jacques Tati) la possibilité d'un symbole. Les oies, la sonnette et le dérapage, par leur répétition, sont les traits sonores caractéristiques d'une allégorie du burlesque.

Dans ce même film, un autre bruit récurrent manifeste des propriétés analogues. Il s'agit du bruit, ou plutôt des bruits, émanant des locomotives à vapeur. Pour effectuer ses déplacements depuis la Normandie, Mathilde emprunte le transport ferroviaire et elle fréquente les gares. Dans chacune des scènes en lien avec cette activité, les bruits caractéristiques, comme le sifflement strident de la locomotive, le ronflement de la chaudière ou le frottement régulier des roues sur les rails, résonnent avec une très forte intensité. Souvent très brefs et transitoires entre deux séquences de plus grande importance, les plans de train ont un aspect « flamboyant », tant par les moyens visuels déployés que par le caractère retentissant des manifestations sonores. La vitesse et le déplacement sont accentués par des mouvements de caméra assez rapides ainsi que par le fort volume sonore des bruits. Le film fait ainsi la part belle aux essors de la technique du début du siècle. Dans cette mise en sons éclatante de la locomotive, il est peut-être possible d'entrevoir la relecture symbolique d'une autre revendication technique contemporaine, celle du cinéma. Quand les frères Lumière présentent en 1896 *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, les réactions que l'on qualifie traditionnellement de « terrifiées » de la part du public n'étaient pourtant dues qu'à un effet d'illusion partiel, puisque le bruit assourdissant d'un train approchant leur était inaccessible. À partir de cette image qui appartient aux fondements mythiques du cinéma, de ce symbole visuel, Jean-Pierre Jeunet conçoit dans son film un bruit emblématique correspondant, une exploitation maximale des prouesses techniques du cinéma.

Chaque film peut étendre son propre réseau de bruits symboliques, en développant les thématiques et les analogies propres à chaque diégèse. Dans le film *Alien Resurrection*, on repère une forte opposition entre les bruits mécaniques et les bruits organiques. L'environnement du vaisseau spatial et l'époque technologique sont caractérisés par les chocs de l'ouverture des portes et des sas, le rendu métallique des voix transmises par haut-parleurs ou encore le cliquetis des armes et des équipements des hommes ; quand les créatures *aliens* apparaissent, on perçoit des renâclements et des soufflements et quand elles se déplacent, ce sont des bruits d'écoulement visqueux qui signalent leur présence. L'aspect poisseux et humide des créatures est propice à susciter l'horreur et le dégoût. Dans *Delicatessen*, un contraste semblable existe entre le monde supérieur (la vie de l'immeuble où les bruits

circulent par les conduits métalliques) et le monde souterrain (l'espace secret des troglodistes qui se déplacent dans des combinaisons en plastique, en produisant des bruits de froissement gluants)¹. D'un point de vue symbolique, cette distinction dans le rendu des bruits suggère des espaces et des habitudes de vie différents, les créatures opposées aux humains, les troglodistes résistants opposés aux locataires collaborateurs.

D'une manière générale, chaque film édicte ses propres lois d'équivalences symboliques et laisse au spectateur le loisir de repérer les bruits signifiants à l'échelle du plan et à l'échelle du film.

Les bruits du film aident à la construction et à la caractérisation du monde de la diégèse. Ils participent de l'effet de réel en soulignant les actions et les mouvements dans l'image ou en signalant la présence d'un hors champ visuellement inaccessible. L'immense variété des occurrences et de leur rendu en fait une matière à part entière, dont la mise en forme révèle des préoccupations esthétiques. Mais nous avons par ailleurs observé qu'en plus d'imprégner le réel et le concret, les bruits sont créateurs de certains effets filmiques et cinématographiques. Les hypallages soulèvent des considérations propres au montage et au mixage, à l'enchaînement des éléments de la trame audio-visuelle et à la mise en correspondance du son et de l'image ; les usages symboliques convoquent des références et, par suite, des interprétations qui dépassent l'intervalle du plan pour ouvrir sur le film en tant que texte global, voire sur le film en tant qu'événement cinématographique.

Il émane de ces deux observations une qualité des bruits peut-être insoupçonnée à la première écoute, celle d'ordonner le film et le monde qu'il construit. Face à ce constat toujours renouvelé dans les films de Jean-Pierre Jeunet, il est loisible de parler d'une « écriture » : écriture *pour* les bruits, qui ne sont jamais laissés au hasard de l'enregistrement, écriture *par* les bruits, structurants. Écriture ou musique, « art de s'exprimer par les [bruits] en suivant des règles »², la reproduction du bruissement du monde au cinéma est un enjeu important au point de pouvoir inspirer parfois des schémas de montage, comme nous voulons le montrer avec une analyse de la ponctuation sonore.

¹ Pour un repérage détaillé des occurrences des « sons organiques » dans ce film, nous renvoyons à l'étude de Julien Bertholon, *op. cit.*

² Nous « corrigeons » ici une définition de « musique », donnée par le *T.L.F.* : « art de s'exprimer par les sons en suivant des règles variables suivant les époques et les civilisations ».

II. POUR UNE PONCTUATION SONORE

1. Approche théorique

Multiforme et sans cadre, la bande son se compose d'éléments divers, qui ont pour point commun d'être donnés à entendre ; la voix, la musique ou les bruits viennent *en plus* des images rendre compte d'une réalité auditive. Michel Chion remet en cause la notion même de « bande son », compte tenu de l'impossibilité pour les sons, si disparates, de constituer une « entité globale solidaire et homogène »¹. D'autre part, la prégnance instinctive de la perception visuelle sur la perception sonore établit dans l'esprit du spectateur la dominance de l'image sur le son, puisque c'est elle qui pose tous les repères.

La présence d'une image répartit et divise [les sons] (c'est l'audio-divisionnel), et, en présence de cette image, les rapports de sens, de contrastes, de concordance ou de divergence que paroles, bruits et éléments musicaux sont susceptibles d'avoir *entre eux* sont beaucoup plus faibles, voire inexistants, proportionnellement aux rapports que chacun de ces éléments sonores, pour son compte, entretient avec tel élément visuel ou narratif simultanément présent dans l'image.²

Si le substantif « bande » convient pour désigner le support de la pellicule, utilisé à la fois pour les images et pour les sons, ce que l'on entend par « bande image » existe bien au-delà du support technique, dans la structure même du film, continuité autonome. Mais pour qu'il existe une bande son, par analogie à la bande des images, « il faudrait que les rapports noués par les sons entre eux soient au moins aussi forts et prégnants que ceux que ces sons ont chacun avec l'image ».

¹ Michel Chion, *op. cit.* p. 413-414.

² *Ibid.* p. 204.

Si les sons ne sont perçus que comme les manifestations réalistes des actions de l'image, alors il ne semble pas y avoir entre chacun d'entre eux la même densité que dans le rapport des images entre elles, ou même dans le rapport des images aux sons. Pour éviter confusion et assimilation, Michel Chion propose d'appeler « piste sonore » l'ensemble des sons divers qui accompagne le film afin de respecter la distinction qualitative des deux trames de signes.

Au-delà de ce constat, les éléments de la piste sonore n'entretiennent pas tous le même rapport au temps, au déroulement textuel du film.

L'assimilation du cinéma à un langage, notamment proposée et discutée par les sémiologues¹, tente de trouver des équivalences, ou du moins des ressemblances, entre les unités du langage et celles du film. Si dans leur unicité, les concepts de « mot » et de « plan » ne sont pas strictement similaires (l'image n'équivaut pas à un mot, la séquence à la phrase), l'observation de leur combinaison et de leur agencement met en évidence certaines correspondances utiles pour saisir les enjeux du découpage syntagmatique de la trame filmique. En divisant le film en segments autonomes, Christian Metz isole plusieurs types d'unités, qui, du plan à la scène, forment des segments signifiants ; pour ce faire, à partir d'un film précis, le théoricien s'intéresse aux agencements de la bande image, à la pertinence des coupes et du montage, mais n'engage pas, comme il l'admet, les signes de la bande sonore. Pourtant, il peut sembler opportun de confronter ce type de lecture syntagmatique à la matière filmique tout entière, c'est-à-dire aux images sonorisées. Notre propos vise à montrer comment l'utilisation des bruits dans le film peut relever d'une relecture et d'un découpage de la trame visuelle, et de confronter son emploi à celui de la ponctuation dans le discours.

Le système graphique qu'est la ponctuation moderne résulte d'une longue évolution au fil des siècles de son utilisation, de son importance et aussi de son étude. Bien avant de devenir un réflexe dans l'acte de rédaction du scripteur, elle a été le fait des lecteurs, ou plus précisément, pour reprendre la distinction proposée par Nina Catach, elle a appartenu en premier lieu aux « transmetteurs »². Ces intermédiaires entre l'émetteur et le lecteur

¹ Voir par exemple Jean Mitry, *La Sémiologie en question, Langage et cinéma*, Paris : Éditions du Cerf, 1987 ; Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma, tome I et II*, Paris : Klincksieck, 1962, 1972.

² Nina Catach, « La Ponctuation et les systèmes d'écriture : dedans ou dehors ? », *À qui appartient la ponctuation ? Actes du colloque international et interdisciplinaire de Liège, 13-15 mars 1997*, Paris : De Boeck Université, Éditions Duculot, p. 31-46.

« réalisent l'objet, l'éditent et le diffusent »¹ ; ils sont les lecteurs qui transmettent à voix haute les textes sacrés lors d'offices religieux tout aussi bien que les imprimeurs soucieux de publier des textes typographiquement organisés. La vulgarisation et l'évolution de l'usage de la ponctuation ont couru sur de nombreux siècles, depuis les signes aléatoires des lecteurs-diseurs, qui annotent le texte en vue de faciliter leur propre diction, jusqu'aux codes modernes diffusées avec la masse des textes publics. Historiquement, jusqu'au XVII^e siècle, la première fonction de la ponctuation a été respiratoire ou prosodique.

La ponctuation en écrivant ou en composant est très-nécessaire pour le soulagement de celui qui doit faire la lecture, soit d'un manuscrit, soit d'un imprimé ; elle lui fait distinguer plus facilement le sens, & elle lui marque où il doit faire des poses [*sic*], afin de respirer autant qu'il est nécessaire pour continuer à son aise sa lecture.²

Avec le développement de l'écrit « socialisé et codifié », selon l'expression de Nina Catach, le rôle des transmetteurs supplante celui des émetteurs, mais l'accroissement des techniques de diffusion immédiate du texte (telle l'informatique) tend à renverser le rapport. Ces distinctions diachroniques mettent en évidence la polyvalence de la ponctuation, qui touche tous les pôles de l'acte de communication, qui est du ressort de plusieurs instances.

Les signes de ponctuation sont individuellement « inaudibles » c'est-à-dire qu'ils sont hors du rapport sonore entre graphèmes et phonèmes ; mais à l'échelle de la phrase puis du texte, ils précisent la mélodie, le rythme et l'intonation. À cette première valeur, pragmatique, vient s'ajouter un rôle syntaxique. Les propositions, les segments de phrases ou les phrases sont séparés, combinés et enchaînés par l'emploi de signes intraphrastiques (comme la virgule) ou interphrastiques (comme le point). La chaîne syntaxique, ainsi organisée, est fractionnée et hiérarchisée. À un troisième niveau, la ponctuation donne des informations d'ordre énonciatif, quant à la modalité de la phrase ou la distribution des interlocuteurs. Sur un plan sémantique, les signes de ponctuation peuvent également exprimer un sens complémentaire ou pallier un manque des mots ; en tant que marqueur logique, le double point signale par exemple une relation d'explication, de cause ou de conséquence entre deux propositions. Enfin, la ponctuation assume un cinquième rôle lorsqu'elle implique, dans son emploi ou dans son contre-emploi, la volonté d'un traitement stylistique, d'un détournement

¹ *Ibid.* p. 32.

² Martin-Dominique Fertel, *La Science pratique de l'imprimerie contenant des instructions très faciles pour se perfectionner dans cet art*, (1723), cité par Alain Riffaud, *La Ponctuation du théâtre imprimé au XVII^e siècle*, Paris : Droz, 2007. p. 155.

de la norme au profit d'un enjeu esthétique. Parmi ces cinq fonctions ici récapitulées (prosodique, syntaxique, énonciative, sémantique et stylistique), certaines peuvent coexister dans un même emploi.

Transposer ce système global du langage au domaine cinématographique pour analyser des signes sonores scandant de manière plus ou moins aléatoire le film ne va pas sans poser quelques problèmes, même si l'analogie syntagmatique entre les deux discours semble féconde. Toutes les manifestations sonores peuvent-elles jouer un rôle de ponctuation, de découpage de la matière visuelle ? Par une analyse plus précise des différents signes sonores, nous voulons préciser la nature de ceux qui correspondent le mieux à la ponctuation du texte écrit.

Tout d'abord, la musique. Son aspect continu et son inscription dans un intervalle temporel vont *a priori* à l'encontre de ce qu'est la ponctuation, momentanée et intermittente. Le message musical souligne bien plus qu'il ne « morcelle » l'ensemble des images. Pour autant, si l'on s'en réfère aux différentes valeurs possibles de la ponctuation relevées plus haut, il est possible d'allouer à certaines utilisations de la musique une fonction énonciative, voire syntaxique, comparable à celles de signes de ponctuation particuliers, signes que l'on pourrait nommer « encadrants ». Les guillemets, les parenthèses ou les crochets, fonctionnant par paire, isolent du discours premier un segment relatif à un autre niveau d'énonciation. Ce décrochage énonciatif découle d'un changement de locuteur (c'est le cas dans l'usage des guillemets, marques du discours direct, ou des crochets, insérant par convention une remarque de l'éditeur) ou signale un changement de plan énonciatif de la part d'un même locuteur (par exemple, les guillemets introduisant l'emploi d'un mot en mention ou une distance ironique, les parenthèses isolant une remarque comparable aux didascalies du théâtre, ou fournissant une information d'un autre niveau sémantique).

Ce caractère double, avec une ouverture et une fermeture, est parfois rendu audible avec la musique qui accompagne un message inséré dans la trame principale, qui émane par exemple d'une énonciation différée dans le temps. La lecture de la lettre d'Élodie Gordes reçue par Mathilde dans *Un long dimanche de fiançailles*, donne lieu à un enchâssement des messages et surtout à un changement de plan d'énonciation, passant du récit général, englobant, au discours de la communication épistolaire. La voix *off* de la correspondante et les images incrustées de la lettre indiquent le glissement vers l'énonciation discursive, ils figurent parmi les moyens filmiques de signaler la nouvelle scène d'énonciation, auxquels il faut

ajouter l'emploi d'une musique de fosse (qui n'émane pas de la diégèse). Une lente mélodie de cordes fond les deux messages sur la scène sonore : les sons *in* émanant du paysage côtier dans lequel marche Mathilde se mêlent à la musique *off*, allant crescendo. Puis, la musique se tait pour ne laisser percevoir que les bruits *in* des scènes relatées (bruits de la guerre lorsque l'action se situe sur le champ de bataille, bruits d'un restaurant, bruits d'un quai de gare, silence de la rencontre amoureuse). Le thème musical *off* se fait entendre à nouveau, à la fin de la lecture de la lettre, lorsque le personnage de la lectrice revient au premier plan. De là, nous en déduisons sa valeur encadrante. La musique disparaît dans la séquence suivante, dans laquelle le silence est mis en avant (scène de l'annonce de la mort de Manech par Rouvière au téléphone). De la même manière, cette séquence précède l'insertion d'une analepse (retour sur l'enfance des deux héros), elle aussi encadrée par un mouvement musical. À deux reprises, la musique est traitée comme un signal de démarcation énonciatif, elle annonce un changement, elle structure le temps, tout en intimant l'empathie, du fait de sa portée émotionnelle. L'aveu indicible d'Élodie Gordes et le destin brisé de l'enfant Manech sont appuyés par le thème languissant et mélancolique.

Toutefois, si cette analyse justifie une valeur englobante de la musique (qui peut marquer des segments du film), les effets de crescendo et de decrescendo pour amorcer l'apparition ou la disparition de la mélodie ne sont en rien comparables avec les signes de ponctuation qui fragmentent la phrase. Malgré une fonction énonciative semblable, une différence de nature irrémédiable n'autorise pas l'analogie entre ces deux types de signes.

Que penser de la parole ? Un mot proféré ne peut-il pas interrompre le déroulement d'une séquence filmée, tel un point final ? La coïncidence entre une parole et une coupe ou un mouvement de caméra est une question récurrente dans la représentation du dialogue et plus précisément pour le montage de l'échange en champ et contre-champ. À l'image, les interlocuteurs se succèdent ; la synchronisation d'un mot et d'une coupe a parfois valeur signifiante, quand elle met par exemple en relief le mot par l'opposition entre le message auditif (mot proféré par un premier personnage) et le message visuel (visage d'un second personnage). Mais ce type de découpage est peu utilisé, et rarement de manière systématique, ce qui le rendrait artificiel et affecterait aussi la compréhension du dialogue. Il n'y a donc pas à chercher du côté du mot articulé, audible et signifiant, des marques de ponctuation de la bande visuelle participant d'un système.

D'un point de vue extrafilmique, en considérant le film dans le processus de sa création et plus particulièrement du tournage, les formules séculaires « moteur » ou « coupez » proférées par le réalisateur, par leur valeur performative, signalent le début ou la fin du processus d'enregistrement. Elles sont les bornes conventionnelles du moment de captation, de l'intervalle de fiction. Elles isolent du réel ce qui va être le film. Le silence, même imparfait est fait sur le plateau, comme autour de la scène théâtrale, il cloisonne les espaces. Cette structuration spatiale pourrait évoquer, dans le cadre du rapprochement avec un système de ponctuation, la mise en page spatiale du texte, qui obéit aussi à des règles d'organisation. À la topographie du lieu de tournage, construite par la convergence des faisceaux de lumière, des axes des caméras et des micros, correspondrait alors la typographie de la page d'écriture, façonnée par les retraits, les blancs ou les alignements. Cette comparaison repose essentiellement sur une analogie formelle d'ordre visuel, alors que le sujet de notre chapitre porte initialement sur la matière sonore. Pour cette raison, nous nous en tiendrons surtout à ce constat que la voix parlée n'est pas à considérer comme un procédé de ponctuation des images, sans doute pour l'importance que revêt le texte dans un cinéma traditionnellement verbo-centré.

Si nous n'avons pas trouvé avec le verbe un terrain fertile pour illustrer la notion de « ponctuation sonore », il est possible que la voix, quand elle est traitée comme un bruit (c'est-à-dire qu'elle est un cri, un soupir, un chuchotement ou tout autre mode de production qui attire plus l'attention sur la matérialité du son perçu que sur un éventuel message verbal), soit un moyen de découper et de rythmer la trame des images.

Réapparaissent ici la différence entre son et bruit et la question de l'appartenance des bruits à la catégorie des « sons ambiants » ou des « éléments du décor sonore », problèmes qui posent conjointement celui de la perception. Pour admettre que des bruits puissent devenir des signes de ponctuation, il faut qu'ils soient repérés comme des indices signifiants. La condition nécessaire à ce postulat est que le spectateur attentif considère les bruits insignifiants provenant d'un arrière-fond sans réelle consistance comme des éléments sonores de premier plan, c'est-à-dire véritablement *in* ou *off*. Pour exemple de ce déplacement, Michel Chion fait l'analyse d'une scène du début de *Rear Window* (*Fenêtre sur cour*) d'Alfred Hitchcock (1954) dans laquelle des klaxons de voitures sont synchrones des gestes du personnage de Lisa qui allume successivement trois lampes dans l'appartement sombre de Jeff, le

photographe impotent qui observe ses voisins¹. Le geste est associé à la parole, les trois illuminations sont simultanées à la déclinaison de son nom, en trois temps : « Lisa », « Carol », « Fremont ». Le geste, le déplacement du corps dans l'espace (par opposition à l'immobilité de Jeff), la parole et finalement les bruits de l'extérieur rythment la séquence et mettent en scène cette première apparition du personnage féminin. Un peu à la manière des chorégraphies de la comédie musicale, la présentation est théâtralisée, la jeune femme est vêtue d'une robe d'apparat et elle met littéralement en lumière l'espace de l'appartement. Les bruits de klaxon repérés appartenaient avant cette utilisation symbolique à l'ensemble des sons presque indistincts de l'extérieur, mêlés de moteurs et de cris d'enfants, ils sont alors instrumentalisés pour servir un projet de mise en scène.

La ponctuation sonore souffre de ce paradoxe, qui explique son utilisation plutôt parcimonieuse et l'absence de toute rhétorique en la matière : elle ne peut être repérée que par une écoute extrêmement attentive du spectateur, voire une seconde écoute ; dans ce cas, les exemples sont peut-être plus nombreux qu'il n'y paraît et leur repérage tient déjà d'une exégèse. N'y a-t-il qu'une oreille experte pour la repérer et l'apprécier ? D'un autre côté, si elle est immédiatement décryptée, elle est jugée suspecte, car elle est l'indice d'une écriture préalable et d'un rapport artificiel à l'élément bruit. Si cet usage est possible, accepté et même attendu dans les dessins animés, le cinéma d'animation ou les comédies musicales (qui sont plutôt des genres cinématographiques « musico-centrés »), on comprend l'incompatibilité de ces effets avec la tentative d'une représentation fidèle du réel. Le caractère aléatoire et incontrôlable de l'émission des bruits dans le monde qui nous entoure est en rupture, au moins théorique, avec une transcription qui en serait calculée.

Dans le cadre de notre étude sur l'énonciation, une telle relecture de l'environnement sonore offre un réseau d'indices signifiants, capable de révéler la position d'un émetteur conscient. Afin d'en observer au mieux le fonctionnement et d'en tirer quelques conclusions stylistiques, arrêtons-nous sur quelques extraits de la filmographie de Jean-Pierre Jeunet.

¹ Michel Chion, *op. cit.* p. 189-191.

2. À l'épreuve du film

2.1. Nouvelle classification des bruits

Par une écoute très attentive, le spectateur constate que certaines coupes visuelles entre les plans sont souvent précédées d'un son. Discret et léger, ce bruit semble prévenir du changement de plan ou de séquence. Spécifique à l'espace et au temps de la scène, il s'immisce sans devenir un artifice de découpage. Le réalisateur commente cet emploi en ces termes : l'utilisation d' « effets naturels, effets de la vie, comme les oiseaux ou les trains », qui font office d'une « ponctuation sonore à la fin des séquences », apporte une « ambiance à la scène » (comm. DVD *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*). Désignée comme « ponctuation sonore » sans plus de justification théorique, cette matière est surtout repérée comme un moyen référentiel supplémentaire au service de la diégèse. Les termes qu'utilise le réalisateur nous apparaissent comme problématiques. Il est question d' « effets » « naturels » et « de la vie », entendons alors par là des « productions » sonores réalistes, en adéquation avec leur source réelle ou supposée. Mais comme il est établi dans cette étude, la récurrence et la similitude de nombreuses occurrences sont plus des preuves d'artifices que d'effets naturels. Par le terme « ambiance », faut-il comprendre qu'il n'est question que des bruits ambiants ? Pour éviter certaines difficultés qui se posent autour de ce terme, nous les nommerons aussi « bruits diffus », c'est-à-dire des bruits *sans* contours (la source peut demeurer incertaine), *sans* éclat (ils peuvent demeurer imperceptibles) et *sans* direction (ils n'ont pas de nécessité diégétique), des bruits définis par défaut.

La caractérisation sonore des espaces dans le film *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* obéit à des règles assez stables. Mais les bruits qui peuplent les lieux n'ont pas qu'une portée référentielle, nous verrons ici qu'ils peuvent accéder, outre à une valeur symbolique, à un statut syntagmatique. La classification établie dans la première partie de ce chapitre met en évidence les rapports paradigmatiques entre les bruits et les images, elle vise à les confronter et à les interpréter. Nous nous proposons maintenant d'apprécier les bruits pour leurs qualités dynamiques, c'est-à-dire pour leur propension à créer et à intégrer un rythme. Loin d'être insignifiants, au double sens du terme, ces bruits exploitent les trois états possibles du signe. Nous serons particulièrement attentifs aux chants des oiseaux.

2.1.1. *De trois états du signe sonore*

a) Du signifié

Saisi pour le concept qu'il recouvre, le bruit diffus caractérise l'espace. Les divers lieux de la diégèse bénéficient de décors sonores propres qu'il est possible de lister, comme nous l'avons fait en début de chapitre.

Les équivalences entre ces manifestations sonores et les signifiés qu'ils désignent sont immédiatement déchiffrables, il y a toujours un rapport logique entre le rendu sonore et l'espace représenté. Ce qu'il faut souligner, c'est surtout la stabilité de ces signifiés, garante d'une lecture (d'une écoute, devrions-nous dire) immédiate du message. Mieux, les chants d'oiseaux, massivement employés, résonnent souvent de la même manière, que la scène ait lieu dans une rue de Montmartre ou dans le pavillon de banlieue de Raphaël Poulain. Voilà la preuve d'une utilisation « conceptuelle » des bruits : une « idée » du bruit, mais aussi un bruit « idéal ». Ajoutés pour la grande majorité en postsynchronisation, ces bruits semblent sonner « mieux » que s'ils avaient été saisis sur le vif. Le travail du monteur son pour ce film, Gérard Hardy, consiste à illustrer les scènes tournées de bruitages, de créations ou de modulations numériques pour leur donner une épaisseur sonore. Ce contrôle de la matière sonore est lié à un impératif esthétique, celui de la lisibilité, au mépris peut-être de la spontanéité. Il autorise cependant de larges manœuvres quant à la qualité des bruits, qui peuvent, comme nous l'avons montré, être traités avec plus ou moins d'effets. Le rendu métallique des bruits de gare ou l'aspect ouaté de l'appartement de l'homme de verre ne sont possibles qu'avec un traitement spécifique des sons et des trucages plus ou moins techniques.

b) Du référent

Non plus concepts mais référents, ces bruits signalent par leur apparition la manifestation d'un phénomène physique et d'une action. C'est cette propension à évoquer un objet « d'origine » et une cause qui en fait des éléments de structuration de l'espace. Les verres entrechoqués dans le café ou les liquides versés signalent une activité, souvent laissée hors champ, rarement montrée à l'écran. Le même effet est produit par les grincements du parquet dans l'appartement de M. Dufayel, il n'est pas nécessaire de visualiser ses pieds qui se déplacent pour en interpréter l'origine. La caractérisation des lieux par les bruits est

constante tout au long du film, de manière à n'attirer l'attention vers ce hors champ visuel que lorsqu'un bruit est inattendu et repérable.¹

Dans cette deuxième utilisation, les bruits cloisonnent les lieux, délimitent les espaces de perception (par la porte ou la fenêtre ouvertes ou fermées) et suggèrent tout ce qui « existe » hors du cadre de l'image. Ils ont la capacité de référer à un hors champ, tout en restant diffus. Comme dans l'écoute quotidienne, l'oreille isole instinctivement les sons importants pour la diégèse, c'est-à-dire qui auront une portée significative dans la conduite de la diégèse. Le bruit d'une porte par exemple n'est pas toujours un signal diégétique. La porte du café des Deux Moulins, dont le branlement est très caractéristique, laisse entrer et sortir les clients, sans que tous ces passages aient la même valeur. Certaines entrées ou sorties sont soutenues par la diégèse (visualisation, mention dans le discours, etc.) mais d'autres passent inaperçues. Dans ce cas, l'oreille n'est pas captivée par le bruit, dont la source peut être dans le cadre ou non. L'action diégétique de premier plan est celle qui requiert toute l'attention du spectateur, ouïe et vision². Mais si le son n'est pas « perçu », pourquoi son existence ? Si sa portée informative est restreinte, sa portée émotionnelle l'est peut-être moins. Le bruit coutumier, ordinaire et répété inscrit l'action dans la réalité de son décor et dépose dans l'inconscient du spectateur le sentiment de structuration de l'espace toujours plus affirmé. Entre présence et absence, entre silence et éclat, le film diffuse donc des « bruits que l'on n'entend pas ».

Parmi tous ces bruits diffus, il est à distinguer ceux qui servent l'action diégétique en dénotant une présence ou une extension spatiale de ceux qui donnent des informations sur le registre ou le genre de la séquence. À côté d'un dénoté, le signe sonore divulgue alors un connoté, révélateur d'une interprétation subjective du message³. Bien souvent, cette valeur connotative fait appel à une compétence cinématographique sommaire : les genres les mieux définis du cinéma ont conçu des bruits typiques, grâce auxquels le spectateur devine sans

¹ C'est par exemple le cas pour le « retour » du nain de jardin de Raphaël Poulain. Le père d'Amélie est assis dans son jardin, de dos, on perçoit les bruits habituels des oiseaux, mais on repère instantanément un grincement que l'on identifie comme celui du portail en fer du jardin. Le père d'Amélie se retourne, et l'on découvre avec lui le nain de jardin revenu de voyage, ce qui est élément narratif à part entière.

² Une occurrence est repérable dans le film : lorsque le personnage d'Amélie se liquéfie de regret, pour ne pas avoir pu parler à Nino, un client sort dans l'arrière-plan, l'image et le son le signalent, mais probablement pas au premier visionnage du film.

³ C'est le cas pour l'utilisation du grincement de portail dans le jardin du père d'Amélie, étudiée plus haut. Déjà présent dans la séquence du vol par Amélie (une nuit, elle s'introduit dans le jardin et dérobe la statuette), ce bruit a une forte valeur symbolique : à deux reprises, il est entendu alors que « personne » ne pousse le portail, alors que l'acte à son origine n'est pas visualisé ; il réfère avec humour et décalage au poncif du cinéma d'horreur de la présence menaçante mais invisible.

difficulté le registre d'interprétation des images. Les sons ambiants ont alors aussi le soin de relayer un point de vue subjectif et une dramaturgie (au sens d'écriture). Ainsi, parmi tous les chants d'oiseaux perçus lors des scènes d'extérieur, il en est un particulier, associé à l'épicier Collignon. Quand ce personnage présenté comme détestable apparaît, c'est le croassement d'un corbeau qui résonne au loin. Cette mention a une connotation péjorative (l'oiseau est un symbole négatif dans l'imaginaire occidental) ; le rapprochement de ce cri marqué avec son contexte d'apparition (la ville, dans laquelle on n'attend pas généralement ce genre de cri) y ajoute une valeur parodique. La compétence encyclopédique du spectateur n'est pas la seule variable pour estimer ces connotations cinématographiques, le film lui-même peut construire son propre réseau de références, et dispenser, au fil de la narration, des occurrences qui font sens par leur confrontation *a posteriori* ; s'érigent alors de vrais symboles.

c) Du signifiant

Dernier état du signe sonore, le plus immédiat dans l'acte de perception mais peut-être le plus distant de l'écoute « réelle », le signifiant. Les sons ambiants, lorsqu'ils mettent en avant leur texture, leur matérialité ou leur rythme, comptent pour leur forme plus que pour leur signifié et leur référent. Les chants d'oiseaux deviennent une suite mélodique, des coups de klaxon des marqueurs rythmiques. Intégrés dans un continuum harmonieux, les bruits ambiants fonctionnent comme une illustration musicale. C'est leur permanence et leur cohésion pour accompagner chaque lieu du film *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* qui nous laissent penser qu'ils entretiennent avec la musique certaines propriétés de signification par rapport à l'image. Les ambiances sonores s'apparentent à des « thèmes », qui coexistent avec les thèmes musicaux et imprègnent doublement les séquences d'une épaisseur temporelle. Mais à la différence du message musical, ces occurrences ponctuelles ne créent pas de lignes de fuite temporelles, elles ne donnent pas le sentiment d'une progression puisque leur apparition reste aléatoire.

Le travail sur le signifiant, s'il ne file pas jusqu'à une parfaite analogie avec la musique, est la preuve du soin particulier apporté aux bruits. Pour les chants d'oiseaux, notons la recherche d'une qualité esthétique dans le choix et le mixage des différents sons, dont la nature et la fréquence peuvent habituellement varier selon les lieux représentés ; mais, dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, que les espaces soient plus ou moins urbanisés, les chants sont toujours aussi harmonieux et équilibrés. Ce caractère quelque peu artificiel a semble-t-il

pour effet de « décontextualiser » le son, ce qui est, précisons-le, la propriété de tout enregistrement sonore. En faisant le choix d'un travail en postsynchronisation, le réalisateur instaure une représentation contrefaite de la réalité du lieu de tournage, mais revendique aussi l'utilisation des bruits diffus comme éléments de la mise en scène. Dès lors, quand ce rapport faussé est une constante, il y a moins de difficultés à proposer des effets ou des hypallages sonores.

Cet examen des différents états du signe sonore diffus ne justifie pas encore le rapprochement évident avec ce que le réalisateur nomme lui-même une « ponctuation sonore », lui accordant apparemment un rôle rythmique prépondérant. Intéressons-nous à ce qui se joue du côté de la réception de ces manifestations sonores.

2.1.2. *De trois états de l'écoute*

De ces trois nouveaux états du signe sonore découlent trois postures d'écoute, définies par Pierre Schaeffer et reprises par Michel Chion¹. Nous apprécierons chacune d'entre elles à la lumière du concept de ponctuation, prenant ainsi en considération la part d'interprétation et de ressenti dans le processus de l'écoute. S'il n'existe pas de ponctuation « objective » et systématique, peut-être celle-ci est-elle à chercher du côté de la réception du message.

a) L'écoute causale et figurative

Comme son nom l'indique, l'écoute causale s'intéresse à ce qui touche à la cause du son ou du bruit. Identifiée et située, la source justifie et explique la production sonore, même sans être visualisée. La manifestation sonore signale son référent ; cette écoute référentielle guide le spectateur dans l'architecture de l'espace, entre champ et hors champ. Et, comme nous l'avons montré pour le référent sonore, son importance diégétique conduit aussi le spectateur dans la dynamique du récit et de l'action.

Pour être plus précis, Michel Chion distingue ce premier état d'un second, nommé « l'écoute figurative ». Reposant sur les mêmes repérages, l'écoute figurative est d'un degré de « duperie » moindre par rapport à l'écoute causale. Le cinéma a, en effet, très souvent recours à des bruits fabriqués et synthétiques, dont la cause n'est pas un mouvement naturel, mais un trucage ou une manipulation électronique. Intuitivement, le spectateur ne cherche pas la source efficiente du bruit, mais sa cause supposée ou conventionnelle. Le recours aux

¹ Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux, Essai interdisciplines*, Paris : Seuil, 1966 ; Michel Chion, *op. cit.*

banques de données et aux artifices techniques n'interdit donc pas une écoute causale, mais fait en même temps appel à la compétence encyclopédique du spectateur. L'éventuelle déformation, qu'elle soit due à un phénomène de réverbération ou à une volonté esthétique, n'empêche pas non plus cette écoute figurative.

Cette écoute n'est pas que spatiale, elle est aussi sensible ; une voix perçue n'indique pas seulement sa localisation, le grain, le ton, la hauteur des sons émis révèlent en amont la présence psychologique de celui qui parle.

b) *L'écoute sémantique ou codale*

Il s'agit dans ce deuxième état d'opérer un « décodage » des éléments perçus ; l'identification est doublée d'une compréhension. Le code peut demeurer plus ou moins hermétique, le degré le plus élevé étant atteint avec les langues étrangères, inventées ou les codes en tous genres. L'écoute causale est un relais souvent profitable au spectateur non-initié, qui peut compenser le défaut de décodage par des indications sur la forme du message, sur l'émotion du locuteur. Le décalage entre le degré de connaissance du spectateur et celui des personnages est parfois un enjeu dramatique, au sens large, c'est-à-dire aussi comique¹. Le codage le plus opaque est celui qui peut exister dans des conversations « muettes », entre un personnage et un animal, entre un personnage parlant et un personnage muet. L'absence même de signes émis oblige le spectateur à compenser le manque d'informations sonores par des signes d'autre nature. On pourrait alors parler de « perception sémantique ». Les outils de communication peuvent servir ou au contraire contrarier le décodage ; le téléphone ou le micro, sources de déformation ou d'amplification, facilitent ou limitent la compréhension, et de ce fait, l'interprétation du message.

Outre les voix humaines, qui reviennent souvent dans nos références ou nos exemples, toutes les autres manifestations sonores touchent aussi à ce type d'écoute. Lorsque les chants d'oiseaux stéréotypés et répétitifs jalonnent les scènes extérieures du *Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, une chaîne de signes se dessine tout au long du film, laquelle peut être

¹Le film de Sofia Coppola, *Lost in Translation*, comme l'indique son titre (« Perdu dans la traduction », d'ailleurs non traduit en français) joue sur les ellipses de sens, sur les troubles de la traduction et sur les affres d'un choc culturel entre des personnages américains et leurs hôtes japonais. À défaut de sens consistant (marqué par l'absence de sous-titres), le spectateur qui ne maîtrise pas la langue japonaise cherche des indices d'ordre sensoriel, dans les attitudes, les intonations ou les silences.

interprétée comme symptomatique de la réutilisation de clichés cinématographiques par le réalisateur¹.

c) L'écoute réduite

La dernière écoute possible se fait en rupture de la source d'émission, le son interpelle l'auditeur par sa forme, son signifiant. L'adjectif « réduite » utilisé pour la qualifier met en valeur l'aspect primitif de cette écoute, qui ne s'intéresse qu'à la chose matérielle, sans la situer ou la décoder. Ce terme, à première vue plutôt dépréciatif, est contrebalancé par la définition suivante que nous empruntons à Michel Chion :

Il s'agit simplement de placer temporairement celles-ci [les associations figuratives et affectives faites par le spectateur] en dehors du champ de nomination et d'observation.²

Est-ce donc là plutôt un instinct d'écoute, privé de raisonnement et d'interprétation ou bien un état supérieur, précisément affranchi de ces exigences de raisonnement et d'interprétation ? Ce qui est sûr, c'est que cet état n'est pas le plus immédiat : dans le système du film où sons et images coïncident, le spectateur a toujours naturellement tendance à retrouver dans l'image l'explication du bruit perçu. Si la musique, d'essence abstraite, est plus ou moins exclue de ce schéma d'équivalence, les bruits du monde n'y échappent pas souvent.

Au terme de cet examen théorique, nous constatons que le travail sur les bruits du monde dans les films de Jean-Pierre Jeunet vise à modifier quelque peu la répartition de ces trois états d'écoute. En effet, en considérant la récurrence des bruits similaires comme les indices d'une construction textuelle et en mettant en évidence le traitement stylisé des bruits les plus triviaux, nous avons relevé quelques-uns des moyens privilégiés par le réalisateur pour peut-être obliger le spectateur à une écoute plus réduite que causale. Le traitement passif du hors champ sonore, également constaté, va dans ce même sens d'une écoute plus vagabonde et « sauvage » (pour citer un mot employé par Michel Chion), par là-même plus subjective.

C'est peut-être dans cette direction qu'une ponctuation sonore est à observer, du côté d'une utilisation sonore plus spontanée que raisonnée, plus rythmique que sémantique. Aux

¹ Cette écoute plus interprétative n'est pas évidemment pas immédiate, contrairement à l'écoute causale.

² Michel Chion, *op. cit.* p. 431.

frontières de l'inaudible, ces bruits anodins, répétitifs, conventionnels et diffus sont offerts au spectateur qui les entend mais ne les écoute pas. La distinction de sens dans la langue française entre ces deux verbes de perception signale un degré de conscience différent entre la perception des bruits diégétiques, narratifs, qui ont un « impact » à l'image, et les bruits diffus, garants d'une consistance, liants de la représentation.

2.2. Les bruits ouvrant et clôturant

Empruntant plusieurs caractéristiques formelles au conte, le film *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* est marqué par l'esthétique du merveilleux, non seulement dans certains thèmes abordés, mais aussi des particularités dans le traitement narratif¹. Le narrateur est omniscient et omnitemporel, orateur sans visage. Assurant la conduite du récit, il est un véritable conteur, dont les apparitions et disparitions dynamisent les différents temps du récit. Entre commentaire de documentaire et récit de fiction, la voix domine, ordonne en même temps qu'elle commente les images. Mais une autre interprétation point au vu des thématiques du conte folklorique : celle de la lecture du livre d'images. La présence de marqueurs sonores en ouverture ou en clôture des séquences filmiques fait penser à ces repères des lectures d'histoires enregistrées indiquant qu'il est temps pour l'enfant-lecteur (ou plutôt contemplateur) de tourner la page.

Si notre étude spécifique des bruits ambiants n'a pas mis en évidence de tels usages, peut-être existent-ils dans toute la bande sonore, tant dans les bruits diffus que dans les éléments du décor sonore. Prêtons attention aux sons, en général, placés en début et en fin des séquences et relevons trois exemples précis.

Lors d'une conversation entre la marchande du kiosque à journaux et Georgette, en extérieur, un bruit de moteur retentit au début de la séquence avant que le dialogue ne s'engage réellement, puis une nouvelle fois lorsque tout a été dit.

Après la scène du train fantôme, quand Nino sort du manège et trouve un mot d'Amélie lui fixant un rendez-vous mystérieux, cinq détonations accompagnent ses actions : la première (la plus forte, surprenante) à l'ouverture du plan, la deuxième quand Nino aperçoit le mot déposé sur sa mobylette, la troisième et la quatrième, très rapprochées, résonnent en

¹ Nous proposons en annexe le texte d'une étude précédente, consacrée à la réactivation de cette thématique du conte dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, Cf. « Annexe n°13, Exemple d'une étude des procédés énonciatifs cinématographiques ». p. 444-456.

même temps que Nino tourne la tête à la recherche de l'auteur anonyme, et la dernière, qui semble avoir plus d'écho, est placée à la toute fin de la séquence, juste avant la coupe finale.

Lorsque Raphaël Poulain reçoit une nouvelle carte postale supposée envoyée par son nain de jardin, plusieurs sons habillent cette scène en extérieur : des piaillements d'oiseaux, un crissement subtil d'insecte qui s'oppose au bruit assourdissant d'un avion, les bruits *in* produits par le bruissement de l'enveloppe et, plus intéressant, un cri d'oiseau inédit (un ululement, connotation d'un oiseau de nuit plutôt relative au genre de l'horreur).

Tous ces sons se caractérisent par un changement de volume, grâce auquel ils détonnent dans la masse des sons diffus et ambiants : ils interpellent le spectateur attentif, mais sans détourner pleinement son attention de la continuité narrative. À chaque fois, leur apparition est justifiée par le décor, mais leur interprétation peut s'avérer symbolique (comme les détonations aussi percutantes que le choc de Nino).

Mais il est à noter que dans tous ces exemples, qui nous sont apparus comme représentatifs, la synchronisation entre coupe visuelle et bruit n'est pas convaincante. Si les bruits scandent les extraits, c'est sans véritable intention de découpage, à part peut-être dans le deuxième exemple, mais là encore, les équivalences ne sont pas strictes entre changement de plan et détonation. Dans le dernier, le cri d'oiseau pèse surtout pour ses valeurs connotatives.

L'affirmation de l'existence d'une « ponctuation sonore » ne nous semble pas, à la lumière de ces exemples, aussi probante dans sa réalisation qu'elle peut être supposée théoriquement. Les bruits d'oiseaux ou les bruits de trains, auxquels fait allusion Jean-Pierre Jeunet, semblent correspondre plutôt à un emploi systématique mais non rythmique, souvent mélodique des sons ambiants. Dans ce cas, la conscience du spectateur n'est pas vraiment dirigée par ces manifestations sonores, son attention est dédiée tout entière à un autre message, d'ordre visuel, avec le jeu des regards.

2.3. Cacophonie et symphonie

2.3.1. *Symphonie bruitiste*

On repère cependant des tentatives récurrentes d'utilisation rythmique des bruits, qui assimilent bruit et musique, ponctuation et cadence, en particulier dans une séquence extraite de *Delicatessen*, qui a par ailleurs servi de bande annonce au film. Dans cette séquence, les actions de plusieurs habitants de l'immeuble s'enchaînent dans une cadence donnée par le

bruit d'un sommier à ressorts. Ce sont au final huit situations du quotidien qui, exercées en rythme, composent une véritable symphonie bruitiste : Louison peint, Clapet et M^{lle} Plusse font l'amour, Julie Clapet joue du violoncelle, M^{me} Tapioca bat un tapis, M. Tapioca gonfle un pneu de vélo, la grand-mère Tapioca tricote, Roger Kube perce des trous et Robert Kube teste le timbre d'une « boîte à meuh » (il se donne la tonalité avec un diapason et compare le meuglement produit par la boîte à sa propre imitation). Plusieurs types de bruits sont accumulés dans cette séquence à l'intensité graduelle : le frottement du rouleau de peinture, le grincement des ressorts, les notes du violoncelle¹ et le cliquetis du métronome, les coups de la tapette, le souffle de la pompe à vélo, le cliquetis des aiguilles à tricoter, le frottement de la mèche de la perceuse, le bruit de la boîte à meuh, le « la » du diapason et le meuglement produit par l'homme. Tous ces bruits sont les seules manifestations sonores de la séquence ; en l'absence de paroles et de musique s'installe un silence propice à l'émanation de la pièce symphonique. Tout l'immeuble « joue » de concert : les espaces représentés sont intimes ou collectifs, les activités sont ludiques ou studieuses. Dans l'ouverture de la séquence, Louison s'emploie à peindre un plafond, activité qui, *a priori*, n'est pas la plus bruyante qui soit ; le deuxième plan met en scène Clapet et sa maîtresse en plein ébats amoureux, le grincement cadencé des ressorts du sommier est un bruit suffisamment retentissant pour contaminer les autres espaces, notamment par l'intermédiaire des conduits de chauffage. Dès la deuxième apparition du couple et la monstration du mouvement des ressorts, ce bruit caractéristique retentit dans tous les autres espaces visualisés et sert de repère rythmique à toutes les actions, à la manière d'un métronome². Dans chaque plan, les bruits produits par l'acte *in* sont doublés du bruit des ressorts et, la séquence avançant, des notes jouées par Julie, bien que ce soit uniquement le premier qui serve de repère rythmique. À mesure que l'acte amoureux s'intensifie, la cadence des ressorts s'accélère et le timbre change ; par effet de mimétisme, les actions des autres participants s'accélèrent également. Mais cette homogénéisation du rythme des actions diégétiques n'est pas la seule conséquence du mouvement mené par le couple ; la mise en images « s'emballe » à l'identique. Les premiers plans sont larges, d'une durée assez longues, ils prennent le temps de présenter la situation, avec éventuellement un mouvement interne vers un élément particulier. Ils sont ensuite de plus en plus serrés sur la source *in* du

¹ Le violoncelle, en tant qu'instrument de musique, produit des sons et non des bruits, mais dans cette séquence, la musicienne s'exerce plus qu'elle ne joue : le caractère saccadé et répétitif de ce qu'elle émet est quelque peu éloignée d'une production musicale et mélodique.

² Dans son étude, Julien Bertholon qualifie avec pertinence cette séquence de « métronomique », *op. cit.*

bruit et d'une durée de plus en plus brève, de sorte que leur enchaînement est de plus en plus précipité. Par des gros plans puis des très gros plans, la visualisation devient de plus en plus confuse, puisque des éléments très disparates sont liés par le montage, alors que l'oreille se laisse entraîner par le tempo. Deux mouvements de caméra illustrent ce transport excessif : la caméra suit les allers et retours du rouleau de peinture et ceux du métronome. Le balancement très rapide de ces deux mouvements rend les plans quelque peu chaotiques, presque insupportables (du moins s'ils devaient durer plus longtemps). Le cri bestial de Clapet qui marque son extase est la note finale de cette harmonie qui a atteint son acmé.

Les bruits sont les repères rythmiques des actions en cours, mais aussi au montage qui suit les accélérations de cadence. La mécanique des gestes des personnages se mue en une sorte de chorégraphie où tous sont investis par une dynamique réglée. La progression croissante de la séquence (du rythme, de l'intensité et de la lisibilité) ne semble répondre que du bruit des ressorts, de sorte qu'ils fonctionnent non comme une ponctuation aléatoire, mais comme une scansion métrique.

Citons pour complément ces commentaires du réalisateur sur la séquence en question, preuve du fait que le rythme ait été une nécessité préalable, du travail en amont et du travail en aval de relecture lors de l'étape du mixage (qui a modulé différemment les sons) :

Alors, pour faire cette scène, vous imaginez bien qu'on n'a pas tout tourné d'un coup, parce qu'il y a différents décors et différents acteurs, donc de temps en temps, on se retrouvait par exemple dans l'escalier avec cette actrice ou dans le décor des Tapioca avec eux. Et donc, il fallait que tout soit minutieusement storyboardé, minutieusement préparé, y compris le rythme, c'est-à-dire que chaque plan, le tempo de chaque plan était prévu. On tournait avec un métronome pour les faire bouger en rythme. Donc tout était structuré, pensé, prévu à l'avance, sinon, c'était absolument impossible. (...)

A mixer, ça a été un enfer, je peux vous dire qu'on l'a fait deux fois, une première fois pour la bande annonce et on l'a remixée après parce qu'on n'était pas satisfait. Et savoir ce qu'il fallait mettre en avant-plan ou en arrière-plan, les ressorts, les effets sonores ou la musique, c'était extrêmement compliqué à mixer. (comm. DVD *Delicatessen*)

Pour justifier en dernier lieu de cette métamorphose entre bruits et musique, entre sons discordants et sons mélodieux, relevons deux symboles qui illustrent au mieux cette évolution : la scie musicale dont joue Louison dans *Delicatessen* [Ill. 52a] et le tuba dont joue Mathilde dans *Un long dimanche de fiançailles* [Ill. 52b]. Avec eux, la frontière entre outil et instrument est perméable. La scie musicale appartient d'abord à la première catégorie, mais devient par détournement un instrument de musique à part entière, utilisé avec un archet.

Louison, personnage du saltimbanque, joue de cet instrument culturellement associé au monde du cirque. Le tuba de Mathilde produit des sons graves et pesants qui évoquent les sirènes de détresse des bateaux, comme le précise la narratrice :

Aujourd'hui Mathilde a 20 ans. Elle joue du tuba, car c'est le seul instrument capable d'imiter les bouées de détresse.

A plusieurs reprises, ses « appels » au large ont pour conséquence l'arrivée d'une lettre du front, d'un témoignage ou d'un indice supplémentaire dans l'enquête menée, preuve du caractère utilitaire de l'instrument. Dans le roman de Sébastien Japrisot, Mathilde pratique la peinture ; dans l'espace audio-visuel du film, elle est devenue musicienne. Ce changement de domaine artistique n'est pas anodin, l'instrument est posé comme un symbole sonore de la communication épistolaire (un peu comme le sont les bruits occasionnés par les arrivées du facteur). Du cuivre ne sortent que des notes isolées et très lentes, elles ne sont pas de véritables mélodies et accentuent le caractère impersonnel de l'appel : Mathilde hèle qui veut bien l'entendre. L'absence de vraie ligne mélodique renforce la portée émotive ; dans l'impossibilité de communiquer sa douleur par un discours construit, le personnage utilise ces sonorités qui, à défaut de signifier, jouent sur les sensations et qui s'apparentent à des plaintes ou des soupirs, d'autant plus marquées que le rendu de cet instrument est par nature « languissant »¹.

Confier l'usage de ces deux outils-instruments ou instruments-outils à deux personnages similaires n'est pas non plus anodin : Louison et Mathilde sont deux personnages centraux, en devenir ou en quête, qui compensent leur timidité ou leur mutisme par ce type d'expression musicale dont la sonorité est proche de celle de la voix humaine. Les âmes sœurs du couple séparé (Mathilde et Manech) ou en devenir (Louison et Julie) vont de concert dans le silence des mots.

¹ À propos du film *Répétition d'orchestre* (Federico Fellini, 1978), Michel Chion cite cette réplique : « "Le fait que personne n'en voulait m'a ému. Pauvre tuba ! Triste et solitaire comme moi" dit le basse-tubasiste dans le film. Dans l'interview, il donne à entendre un extrait du deuxième acte de *Falstaff* de Verdi, que Fellini résume ainsi : "Et en avant, gros pets, larmes et sanglots". », *op. cit.* p. 212.



III. 52a
Delicatessen (0.30.45)
 Instrument et outil



III. 52b
Un long dimanche de fiançailles (0.25.09)
 Instrument et outil

Depuis son premier court-métrage, Jean-Pierre Jeunet considère les bruits comme essentiels au film, ses commentaires ici reproduits résonnent *a posteriori* comme programmatiques :

Tous les sons ont été fabriqués comme pour un dessin animé. Même les froissements de papier, les touches de la machine à écrire (...). Ils [les membres de l'équipe son] ont fait, d'une part la musique synthétique et, d'autre part aussi, beaucoup de son. Par exemple, il y a les ambiances où ils ont enregistré des machines mécaniques, des espèces de tourniquets. Et puis les bruits ralentis deviennent des espèces de trucs complètement fantastiques : « ouah, ouah, ouah ». Des bruits qui résonnent, comme ça, et qui allaient parfaitement avec cette ambiance dans les couloirs. Je me souviens, il y a un plan par exemple avec un soldat au garde-à-vous qui se retourne et qui regarde d'un air mauvais le personnage joué par Caro. Et dessus, j'ai mis (c'est une idée comme ça !) une espèce de bruit mécanique qui fait « da, da, da », qui accompagne le regard. Ça ne veut rien dire. Ce bruit, on ne l'entend pas. Il n'est pas réaliste. Mais je trouve, c'est presque de la musique à ce moment-là. Les bruits, c'est de la musique bruitiste, quoi !¹

Dans cette genèse, tout est présent : le travail méticuleux et inventif de la recreation des bruits, la confusion des genres possibles entre bruit et musique (dans ces propos, elle semble être un glissement naturel), le désir d'une maîtrise absolue, la confiance accordée aux processus techniques et la nécessité pour le film de « bruire », de laisser entendre des bruits, même si « on ne [les] entend pas ».

2.3.2. *La ponctuation et le punctum*

Autorisons-nous à transposer dans le domaine visuel ce paradoxe d'un audible qui reste inaudible et songeons au concept de « *punctum* » développé par Roland Barthes dans *La Chambre claire, Note sur la photographie*². Face à un cliché photographique, l'observateur

¹ Jean-Pierre Fontana, *op. cit.*

² Roland Barthes, *La Chambre claire, Note sur la photographie, Œuvres complètes V, Livres, textes, entretiens, 1977-1980*, Paris : Seuil, 2002. p. 809-810.

est d'abord concerné par un intérêt vague et commun, il est saisi d'une légère préoccupation conventionnelle et culturelle que le critique nomme « *studium* ».

Ce que j'éprouve pour ces photos relève d'un affect moyen, presque d'un dressage. Je ne voyais pas, en français, de mots qui exprimât simplement cette sorte d'intérêt humain ; mais en latin, ce mot, je crois, existe : c'est le *studium*, qui ne veut pas dire, du moins tout de suite, « l'étude », mais l'application à une chose, le goût pour quelqu'un, une sorte d'investissement général, empressé, certes, mais sans acuité particulière.¹

En second lieu, le *punctum* vient ébranler cet état d'attention paisible. Il est un détail qui atteint soudain, par hasard et inconsciemment.

Le second élément vient casser (ou scander) le *studium*. Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du *studium*), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu ; ce mot m'irait d'autant mieux qu'il renvoie aussi à l'idée de ponctuation et que les photos dont je parle sont en effet comme ponctuées, parfois même mouchetées, de ces points sensibles ; précisément, ces marques, ces blessures sont des points. Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc le *punctum* ; car *punctum*, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure - et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne).²

Cette distinction nous semble valable pour décrire la perception (ou la non-perception) de ces bruits diffus dans la masse sonore du film. L'immédiateté du *studium* rend perceptibles les bruits les plus manifestes, ceux que l'oreille perçoit parce qu'ils sont mis en avant par le mixage ou ceux qu'elle perçoit parce qu'ils sont attendus. Le *punctum*, ou l'intuition soudaine d'une émanation sonore insoupçonnée, éveille peut-être le sentiment d'un rythme et entraîne le spectateur vers le presque insaisissable, vers un « hors champ subtil » comme si le son lançait le désir au-delà de ce qu'il donne à entendre³.

Comme le souligne Roland Barthes, le terme « *punctum* » est riche de sens. L'analyse lexicographique de la forme latine et de son dérivé en français moderne « point » met en avant ces emplois principaux : au sens graphique et visuel, il désigne une marque minimale, la trace d'une piqûre ; une acception plus spatiale signale un « lieu de l'espace dont l'étendue n'est

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Nous adaptons la formule originale de Roland Barthes : « le *punctum* est alors une sorte de hors champ subtil, comme si l'image lançait le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir. »

pas prise en compte » (*T.L.F.*), mais qui peut être déterminé par une qualité qu'on lui attribue (c'est le sens dans les expressions « point de vue », « point d'attaque », etc.) ; le sème d'unité et d'espace minimum est également présent dans les acceptions relatives à la temporalité, que le « point » désigne un instant unique (« arriver à point nommé ») ou le degré dans une évolution (« jusqu'à un certain point »). Ajoutons à cette polysémie déjà complexe et ici rapidement résumée le sens de la forme verbale « poindre », dont l'aspect inchoatif est avéré. Ce qui « point », c'est ce qui « commence à apparaître », c'est-à-dire que l'action est envisagée du point de vue de son déclenchement, dans son commencement.

Pour rapprocher les trois objets mis en corrélation, à savoir les bruits diffus du film, le *punctum* et la ponctuation, nous retiendrons les conséquences suivantes. Ce sont des manifestations mineures, de second plan, des détails. Par « détails », il est loisible d'entendre des choses d'une importance moindre. Mais un détail est aussi un élément extrait d'un ensemble pour sa singularité, un élément isolé d'un système. La ponctuation sonore du film et la ponctuation graphique d'un texte ont cette qualité commune de ne pas s'instaurer en système autonome à l'échelle du film ou du texte, mais d'être renouvelée à chaque plan (ou séquence) et à chaque phrase. S'il en est autrement, ce ne peut être que dans l'éventualité d'une utilisation stylistique, telle qu'on peut l'entendre dans les films de Jean-Pierre Jeunet ou la voir dans les textes de Marcel Proust ou de Marguerite Duras (on pense à l'usage des parenthèses et à la structuration syntaxique qui en découle pour le premier, au recours récurrent à l'alinéa chez la seconde pour donner du « souffle » au texte romanesque). Enfin, les trois objets étudiés relèvent d'un « ajout », d'un supplément (Roland Barthes qualifie le *punctum* de « supplément de vue ») ; ils sont un complément d'information à destination du récepteur, une glose du message, qui existe *sans* eux. Avec Roland Barthes, on admet que le *punctum* surgisse de l'image photographique et s'offre à celui qui la contemple et s'en trouve fasciné ; peut-être que les bruits diffus du film sont pour l'image en mouvement, insaisissable, une possibilité d'atteindre le spectateur. Plus sensoriels que rationnels, difficiles à repérer et à décrire, ils en appellent surtout à la sensibilité du spectateur-auditeur.

Encore une fois, cette conclusion nous mène vers un concept d'ordre visuel, « l'entre-image », défini par Raymond Bellour comme un :

lieu physique et mental, multiple. (...) Il opère entre les images. Flottant entre deux photogrammes comme entre deux écrans, entre deux épaisseurs de matière comme entre deux vitesses, il est peu assignable. Il est la variation et la dispersion même. C'est ainsi que les images désormais nous parviennent, l'espace dans lequel il faut

décider quelle sont les vraies images. C'est-à-dire une réalité du monde, aussi virtuelle et abstraite soit-elle, une réalité d'image comme monde possible.¹

S'il existe de la même manière un « entre-son », il opère dans la bande son au milieu de ses manifestations les plus évidentes (la parole, la musique et les éléments du décor sonore), il est un instant (et non pas un lieu) presque imperceptible, fugace et transitoire.

¹ Raymond Bellour, *L'Entre-images, Photo, cinéma, vidéo*, Paris : Éditions de la Différence, 1990. p. 14.

CONCLUSION

Alors qu'elles semblaient peu compatibles tant leurs caractéristiques respectives, leur substance et leurs domaines d'application différaient ou étaient opposées, notamment sur la question de la nature déictique des éléments, les deux notions d'énonciation et de cinéma n'ont cessé de se faire écho au fur et à mesure de notre étude. Par l'expérience du film, il a été possible de repérer plusieurs procédés propices à rendre compte du fait énonciatif au cinéma et à supporter une analyse linguistique, stylistique mais aussi parfois philosophique sur l'acte énonciatif à l'origine du message filmique. Loin d'être exhaustif, notre examen s'est attaché à des formes spécifiquement cinématographiques parmi lesquelles certaines sont communément admises pour mettre à la lumière spéculaire du miroir les marques de l'énonciation cinématographique (le film dans le film, le redoublement du cadre ou la voix *off*) et d'autres moins couramment évoquées à cet effet, mais à notre sens tout aussi précieuses, comme le générique, lieu d'un enjeu stratégique énonciatif, et les bruits, essence sonore du cinéma bien plus que les paroles ou la musique. Conjointement, ce sont des formes non spécifiquement cinématographiques qui ont fait l'objet d'analyses pour lesquelles la posture du spectateur-auditeur s'est doublée de celle du linguiste. De ce simple constat germe déjà la preuve d'une nécessité pressentie dès l'introduction, à savoir que, compte tenu de son incapacité à utiliser des marqueurs énonciatifs conventionnels et théoriquement reconnaissables, le cinéma fait de tous ses éléments signifiants des signes énonciatifs potentiels ; et, avec cette hypothèse, son corollaire, à savoir que seule une démarche de recherche *a posteriori* les identifie comme tels,

que seule une attitude herméneutique établit le système énonciatif du film, système perpétuellement (re)motivé par l'enchaînement des images. L'appareil formel de l'énonciation cinématographique est par essence iconique (que ses marques soient visuelles ou auditives) et autotélique, il tend à sa propre perpétuation et à sa propre conservation.

Même dans la configuration d'une narration en voix *off*, le film est un « discours non attribué »¹, il ne se prête donc pas à une interprétation « anthropocentrée » qui désignerait (ou nommerait) un énonciateur ou des énonciateurs. Il a pourtant été fait mention dans notre étude de quelques « responsables » ou quelques « postes » (pour ne pas confondre l'homme et la fonction) spécifiques : cadreur, réalisateur, bruiteur, narrateur, acteur. Sous ces dénominations de noms d'agents réside pourtant bien l'irrévocable évidence de la correspondance entre l'acte et la personne. Énonciation « impersonnelle » pour reprendre l'expression de Christian Metz, parce qu'elle est sans énonciateur ou chorale, la fabrication du message filmique n'existe au demeurant que par l'assimilation d'une somme d'actes à une responsabilité affirmée (celle du film, celle du réalisateur). La tentation d'identifier derrière chacune des fonctions un énonciateur au sens strict du terme est vite écartée par le caractère homogène et unitaire du discours produit. Le film est non attribué, mais parce qu'il est un discours, la manifestation d'une pensée ou d'une volonté, il n'en est pas moins « attribuable ». Cette potentialité est évacuée grâce à l'actualisation de l'expérience (et de l'interprétation) du spectateur, seul dépositaire des indices du film, d'une filmographie ou d'un genre. À cette fin, les outils de l'analyse narratologique et du jugement esthétique sont aussi utiles que l'approche linguistique et il paraît difficile, dans la perspective d'une étude partant des faits et des films, de se délester de cette présence derrière le message, sinon individualisée du moins effective, qui plus est quand le corpus choisi manifeste une grande exigence et une grande cohérence esthétiques. La position occupée par l'émetteur n'est pas seulement le fruit d'une reconstruction conventionnelle ou imaginaire, elle se rend manifeste dans l'économie du film et plus encore dans celle de la filmographie.

« Deixis ou métalangage ? »² ; cette question, cornélienne, unanimement posée par la sémiologie mais qui ne semble trouver qu'une réponse partielle et partielle, peut être dépassée par l'introduction d'une appréciation stylistique dans l'évaluation des marques de l'énonciation, qui est par ce fait à considérer d'abord comme polyphonique et transtextuelle.

¹ L'expression est employée par Christian Metz, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1991. p. 207.

² *Ibid.* p. 211.

En construisant son propre réseau déictique, elle met en relation les signes intratextuels, en référant à sa propre scène d'énonciation et à sa propre existence, elle évoque l'extratextuel, dans une propagation diffuse entre intérieur et extérieur, entre acte et puissance, entre fabrication et révélation. Nous ne trouvons pas dans cet expédient la trace d'une corruption de la question première, d'autant plus que l'œuvre de Jean-Pierre Jeunet nous paraît s'accorder sans conteste à cette alternative. Car, grâce à une écriture par l'image et par le son, tout devient cinématographique, même les éléments de nature non cinématographique, et ce, sans cesser d'évoquer leur nature originelle. Rien ne semble y résister. Les arts : la peinture ou la photographie qui se meuvent, la musique altérée par le filtre des appareils, le récit qui procède par enchâssement, polyphonie et dynarration. Les corps : la parole qui se dérègle, les attitudes et les visages qui se figent. Le cinéma lui-même : le mécanique qui se mêle au naturel, les archives actualisées, le bruit musicalisé.

Il pourra sembler déplacé d'accorder ici, en conclusion de notre travail, un intérêt particulier aux différentes influences que Jean-Pierre Jeunet revendique pour son œuvre, incongruité que nous justifions par le principe d'une analyse sémiologique qui considère les signes pour ce qu'ils sont et pour les systèmes qu'ils intègrent. Inspirations, collaborations ou objets mêmes de représentations, les principales références données explicitement ou suggérées ont d'abord pour caractéristique d'être relatives à d'autres domaines artistiques que celui du cinéma. Les quelques réalisateurs que Jean-Pierre Jeunet compte parmi ses préférés cultivent des styles plutôt éloignés de celui des films du corpus. Parmi ses contemporains, il cite Jacques Audiard qui est l'auteur de films à la mise en scène sobre et aux motifs assez intimistes (les images sont « brutes », comme salies, et les cadrages souvent portés et brusques, comme les comportements violents des personnages)¹. Parmi ses prédécesseurs, le duo Marcel Carné et Jacques Prévert est affirmé comme un modèle précieux, pour le réalisme poétique insufflé dans ses films², qui dénoncent l'ordre social et les troubles de son époque de manière plus ou moins métaphorique en mettant en scène des personnages aux agissements amoureux. Servi par une grande sophistication technique, le propos atteint à la fois une précision presque documentaire et un raffinement stylistique proche du lyrisme, prodigieux équilibre admiré et recherché par Jean-Pierre Jeunet. D'autres réalisateurs associés à des

¹ Jacques Audiard, *Regarde les hommes tomber*, 1994 ; *Un héros très discret*, 1996 ; *Sur mes lèvres*, 2001 ; *De battre mon cœur s'est arrêté*, 2005 ; *Un prophète*, 2009.

² Dans cette filmographie importante figurent par exemple *Quai des brumes*, 1938 ; *Le Jour se lève*, 1939 ; *Les Visiteurs du soir*, 1942 ou *Les Enfants du paradis*, 1945.

genres cinématographiques plus spécifiques émaillent aussi les références du réalisateur, comme Tex Avery, grand nom du cinéma d'animation hollywoodien¹, ou Sergio Leone, sommité du western spaghetti et créateur d'un style particulier². S'il est plus facile d'aimer des films que des réalisateurs, comme le confie Jean-Pierre Jeunet, ces quelques exemples cités mettent en évidence une affection pour des univers très marqués et des démarches d'auteur empreintes d'authenticité et de cohérence, au-delà des clivages de genres ou de registres, comme le prouvent par ailleurs les exemples de sa propre filmographie.

A côté de ces quelques références cinématographiques auxquelles il faut adjoindre une curiosité sans cesse affirmée pour les explications, les secrets ou les anecdotes de fabrication et le jeu permanent des citations et des clins d'œil au sein même des films, le réalisateur insiste sur l'importance indéniable de nombreuses influences visuelles qu'il partage avec son équipe technique lors des étapes de préparation et de tournage du film, en leur recommandant d'accrocher aux murs de leurs bureaux ou de leurs ateliers des reproductions et de s'y référer à chaque fois que le travail du film les éloigne de ce point de mire. C'est ainsi que les œuvres du peintre Juarez Machado sont convoquées pour inspirer les rapports de couleurs pour *La Cité des enfants perdus* et *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, ou celles d'Edward Hopper pour *Delicatessen*, non pas par collage ou imitation, mais par une interprétation de la gamme chromatique des peintures pour les couleurs, les lumières et les contrastes des films. Les matériaux préparatoires pour *Un long dimanche de fiançailles* sont réunis avec la même intention ; entre influence et documentation, le réalisateur recycle, interprète et adapte de très nombreuses images (photographies, dessins) de l'époque de la Grande Guerre, passant d'un véritable fonds d'archives historique à celui d'une collection iconographique personnelle. Activité parallèle au début de sa carrière, et notamment durant sa collaboration avec Marc Caro, la bande dessinée reste pour Jean-Pierre Jeunet un moyen d'expression fortement lié au cinéma, source d'inspiration pour des thèmes ou des caractères (le personnage d'Adèle Blanc-Sec de Jacques Tardi entretient des points communs avec Amélie Poulain³) ou pour les

¹ Tex Avery est le créateur de nombreux personnages emblématiques du cinéma d'animation, comme Bugs Bunny, Daffy Duck ou Porky Pig ou Elmer Fudd.

² Sergio Leone, *Pour une poignée de dollars* (*Per un pugno di dollari*), 1964 ; *Et pour quelques dollars de plus*, (*Per qualche dollaro in più*), 1965 ; *Le Bon, la Brute et le Truand* (*Il buono, il brutto, il cattivo*), 1966 ; *Il était une fois dans l'Ouest*, (*Once Upon a Time in the West, C'era una volta il West*), 1968 ; *Il était une fois la révolution* (*A Fistful of Dynamite, Giù la testa*), 1971 ; *Il était une fois en Amérique* (*Once Upon a Time in America*), 1984. Son style peut être rapidement défini par l'utilisation de focales courtes qui permettent une grande profondeur de champ, les scènes muettes ou les gros plans, caractéristiques techniques qu'il est facile de repérer à l'identique dans les films de Jean-Pierre Jeunet.

³ Jacques Tardi, *Les Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec*, Paris : Casterman, 1976-1998.

représentations des décors insistant sur le dessin graphique des lignes des monuments ou sur les perspectives des espaces ouverts (là aussi, Jacques Tardi est cité en exemple pour son trait au style expressionniste). Cette imagerie personnelle fonctionne comme un réservoir de signes, un socle commun de références pour toute l'équipe du film, garantissant la « cohérence » esthétique, le terme étant celui du réalisateur lui-même. Cette unité visuelle et ces caractéristiques plastiques sont relatives à la « surface » et à l'esthétique générale des films. Dans une œuvre aux aspirations ludique et encyclopédique, elles servent le jeu des filiations et des évocations, pour des spectateurs plus ou moins avertis, par des mouvements intertextuels plus ou moins conscient ; elles placent les films dans un dessein muséal (pour paraphraser l'expression de « film-musée » employée notamment par Alexandre Tylski pour qualifier *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*), entre la conservation et la mise en valeur, entre la collection et l'événement.

C'est précisément à la rencontre de ces deux états possibles du signe cinématographique, en mention ou en emploi, que point une valeur essentielle de l'esthétique de Jean-Pierre Jeunet, déjà suggérée par d'autres études (et notamment celle d'Elizabeth Ezra), mais que nous estimons véritablement fondatrice et intimement liée à la question de l'énonciation. Une tension instigatrice entre la mémoire et l'histoire sous-tend tous les films du corpus sans exception : *Delicatessen*, parce qu'il est un récit parabolique d'un épisode de l'Histoire de France ; *La Cité des enfants perdus*, parce qu'il met en scène le personnage de Krank qui dérobe les rêves des enfants pour se construire une légende et une mémoire intimes ; *Alien Resurrection*, parce que la résurrection dont il y est question est celle des corps mais aussi celle d'une mémoire reptilienne, tissant les liens générationnels entre Ripley et les *aliens* ; *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, parce qu'il y est cultivé le souvenir de l'enfance et le charme de la désuétude ; *Un long dimanche de fiançailles*, parce qu'il est une quête et une reconquête, quête de l'être cher et reconquête des territoires oubliés de la mémoire et de l'Histoire. Cette dissonance entre mémoire et histoire transparaît aussi dans deux motifs esthétiques majeurs, autour de la question du rapport de l'homme à la machine (ou finalement de l'homme à la caméra ?). Pour l'écriture de la musique, Jean-Pierre Jeunet fait appel à plusieurs reprises à deux compositeurs dont il est important de souligner le travail tant il est coutume d'apprécier cette filmographie pour ses qualités visuelles manifestes. Carlos d'Alessio signe la musique de *Delicatessen* et du court-métrage *Foutaises* ; il est connu par ailleurs pour ses collaborations avec Marguerite Duras pour lesquelles il écrit des musiques

sans frontières ni âges, des partitions comme des dialogues qui structurent et fondent ensemble tous les éléments du film devenu lui-même une partition¹. La musique génère le film et balaie les limites du temps, de l'espace, des conventions sociales, des corps ou du montage. Angelo Badalamenti, compositeur pour *La Cité des enfants perdus* et *Un long dimanche de fiançailles*, participe à la plupart des créations de David Lynch². Sa musique, définie par un certain lyrisme minimaliste, sert les expériences du réalisateur sur les formes narratives, en abolissant les frontières entre rêve et réalité, en facilitant la construction de mondes parallèles et perméables. Le choix de ces deux artistes n'est pas insignifiant, au regard de ces lignages. Si, pour Marguerite Duras et David Lynch, la musique est un élément fondamental de la création cinématographique, elle l'est aussi pour Jean-Pierre Jeunet, bien qu'il ne la justifie le plus souvent qu'en termes de « goût » et de « plaisir ». En tant qu'élément sonore, elle est l'occasion d'une réflexion sur les limites des territoires sonores et sur la perméabilité des espaces d'audition, elle participe à la même entreprise de dissociation entre les signes sonores et les signes visuels opérée à plusieurs niveaux dans les films (présence d'une voix *off*, mutisme des personnages, esthétique des bruits, etc.). En tant qu'enregistrement, elle tisse des réseaux de sens intradiégétiques et extradiégétiques. La musique composée comme la musique citée activent le souvenir du spectateur. Passés par le crible du micro et du haut-parleur, tous les sons (parole, musique et bruit) subissent la mécanisation pour devenir les éléments constitutifs d'un système référentiel et mémoriel.

Les allusions récurrentes à l'œuvre de Rude Goldberg peuvent être considérées comme des extensions possibles de cette séparation sentie entre la mémoire et l'histoire en déportant la question sur les rapports entre l'humain et le mécanique. Cet artiste américain est célèbre pour ses dessins de mécanismes complexes élaborés pour effectuer les tâches les plus simples du quotidien, créant un décalage comique entre les moyens convoqués et l'effet provoqué. Dans *Delicatessen*, les dispositifs alambiqués d'Aurore Interligator pour son suicide sont une référence explicite à cet art de la mécanisation de l'humain. En usant de rouages, de ficelles ou déclenchements à distance, l'épouse Interligator cherche une manière non intentionnelle de se donner la mort, paradoxe et ressort dramatique qui désamorcent la portée tragique du geste irrémédiable. Allégories du décalage entre le rudimentaire et le sophistiqué, miniatures

¹ Citons *La Femme du Gange*, 1974 ou *India Song*, 1975, film à propos duquel Dionys Mascolo écrit : « Cette tragédie cinématographique est tout entière construite comme une composition musicale. (...) Tout le film, image comprise, est écrit comme une partition », *Naissance de la tragédie*, Marguerite Duras, Paris : Éditions Albatros, 1975.

² Citons *Blue Velvet*, 1986, *Sailor & Lula*, 1990, *Lost Highway*, 1997 ou *Mulholland Drive*, 2001.

représentant les interactions entre l'homme et son environnement, les machines de Rude Goldberg sont comme les films de Jean-Pierre Jeunet des célébrations d'une assimilation improbable entre le simultané et le différé, entre l'immédiat et le distant. De l'événement au souvenir, l'histoire est passée par les mécanismes de la mémoire, tout aussi complexes que ceux des dessins et tout aussi incessants que ceux des films, mécanismes d'enregistrement volontaires ou involontaires, conscients ou inconscients, qui conservent les éléments mais les restituent (et les réactualisent) de manière nécessairement subjective et tronquée.

Cette discordance entre l'instantané et l'éternel est également entretenue dans l'expression même des titres des films du corpus qui sous-entendent l'atemporel et le figé en même temps que l'actuel et le continu. « *La Cité des enfants perdus* » désigne un lieu identifié et nommé, mais caractérisé par la perte et l'absence ; « *Alien Resurrection* » dit explicitement le passage d'une mort événementielle à une immortalité perpétuelle ; « *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* » annonce à la fois l'individualité et la pérennité d'un état ; « *Un long dimanche de fiançailles* » (bien que ce titre ne soit pas du réalisateur, l'intérêt porté au roman original dès sa première lecture vers 1992 nous pousse à l'intégrer à la liste) signifie la dilatation d'un instant ponctuel en une attente infinie. Par l'usage récurrent de prolepse, d'analepse ou d'ellipse, la durée interne des films subit des tensions semblables qui façonnent un temps protéiforme, à la fois quotidien et séculaire. Modèle avoué du réalisateur, Jacques Prévert exprime une pensée similaire qui, bien qu'elle concerne l'art de la photographie et qu'elle soit destinée à son ami Israël Bidermanas, nous semble une métaphore pertinente de l'esthétique des films de Jean-Pierre Jeunet :

La caméra d'Izid, c'est une boîte magique. Dès qu'il l'ouvre, cette boîte, surgissent êtres et choses qui se développent, s'épanouissent comme des fleurs de la bimbeloterie japonaises jetées dans un verre d'eau et instantanément deviennent êtres et choses d'un immédiat d'autrefois.¹

Cet « immédiat d'autrefois » réalisé par la magie de l'art trouve un écho saisissant dans une formule du *Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, attribuée au personnage de l'écrivain raté, Hipolito :

Sans toi, les émotions d'aujourd'hui ne seraient que la peau morte des émotions d'autrefois.

¹ Jacques Prévert, *Le Cirque d'Izid* (1965), *Œuvres complètes, tome II*, Paris : Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1996. p. 652.

Cette phrase existe dans le film sous trois formes différentes. Dans un premier état, elle est une phrase littéraire, extraite du manuscrit de l'écrivain refusé par les éditeurs. Sous une deuxième forme, elle est énoncée oralement par Amélie à un contrôleur dans le train, en réponse à une demande de vérification de billet. Enfin, elle apparaît dans les derniers instants du film sur un mur de la ville. De ces trois occurrences peuvent se déduire trois destinataires et trois référents possibles du pronom « toi » : le lecteur du roman, l'interlocuteur d'Amélie et le spectateur. Pour les deux premiers, la tentative de communication est un échec, en ce sens que le déictique de la deuxième personne ne désigne pas un interlocuteur possible. Il n'y a qu'avec la figure du spectateur que cet énoncé est actualisable, ce spectateur par lequel seul le film peut exister, ce spectateur vers qui converge l'aujourd'hui et l'autrefois, ce spectateur symboliquement redoublé par l'auteur lui-même puisque nous découvrons la citation en même temps qu'Hipolito¹.

Si André Bazin définissait comme « impure » la relation nouée entre le cinéma et la littérature², ces emprunts, ces points dressés entre les arts et ce mélange des catégories apparaît plutôt dans les films de Jean-Pierre Jeunet et à la lumière des conclusions tirées sur la nature de l'énonciation cinématographique comme des actes œuvrant au contraire à la purification du matériau filmique. Fascinante et allégorique, la machine cinématographique, humaine ou mécanique, grossit et sublime tout ce sur quoi elle passe mais non sans en desquamer la surface et en projetant des éclats gardant la trace de son passage (ou, si l'on s'autorise cette comparaison assez triviale, mais que les ambitions artisanales et techniques de Jean-Pierre Jeunet semblent permettre, elle agit comme la raboteuse qui cisèle le bois brut pour en faire une pièce d'ébénisterie).

¹ Au sujet de ce dédoublement de l'auteur et du spectateur, citons ces deux explications de Jean-Pierre Jeunet : « *My films tend to have an atemporal quality and usually have a poetic, disconnected dimension. A film is inscribed for all eternity on filmstock or now on DVD, but in fact, films don't exist as such. They only exist in their relation to the viewers watching them. There are as many films as there are viewers and as many films as there are subsequent re-viewings by individual spectators.* » [Mes films prétendent à une qualité atemporelle et ont habituellement une dimension poétique et décalée. Un film est inscrit pour l'éternité dans les filmographies et maintenant sur DVD, mais en réalité, les films n'existent pas en soi. Ils n'existent uniquement que dans leur relation aux spectateurs qui les regardent. Il y a autant de films qu'il y a de spectateurs et autant de films qu'il y a de re-visionnages par chacun des spectateurs.] (trad. par nos soins), Elizabeth Ezra, *op. cit.* p. 137. « *You don't make films for the public ; you make them for yourself. You make them for your own satisfaction. You make the film that you want to go see but which doesn't exist until you make it.* » [On ne fait pas des films pour le public, on les fait pour soi-même. On les fait pour sa propre satisfaction. On fait le film qu'on veut aller voir mais qui n'existe pas tant qu'on ne l'a pas fait.] (trad. par nos soins). *Ibid.* p. 142.

² André Bazin, *op. cit.*

UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR

**ÉCOLE DOCTORALE SCIENCES SOCIALES ET HUMANITÉS –
ED 481 2SH**

CICADA – Centre Inter-Critique des Arts du Domaine Anglophone (EA 1922)

**L'ÉNONCIATION CINÉMATOGRAPHIQUE –
CARACTÉRISTIQUES ET MÉTHODE(S) D'ANALYSE D'UNE
ÉNONCIATION ARTISTIQUE AUDIO-VISUELLE DANS LES
LONGS MÉTRAGES DE JEAN-PIERRE JEUNET**

TOME II

Annexes, index, bibliographie, tables

Thèse pour le Doctorat en Linguistique française

Sous la direction de M. le Professeur Jean-Gérard LAPACHERIE

présentée et soutenue publiquement par

Vanessa LOUBET-POËTTE

Membres du jury :

M. Antonio ANSÓN, PR, Université de Saragosse (rapporteur)

**Mme Raphaëlle COSTA DE BEAUREGARD, PR, Université de Toulouse Le Mirail
(rapporteur)**

M. Jean-Gérard LAPACHERIE, PR, Université de Pau et des Pays de l'Adour

M. Bertrand ROUGÉ, PR, Université de Pau et des Pays de l'Adour

ANNEXES

ANNEXE N°1

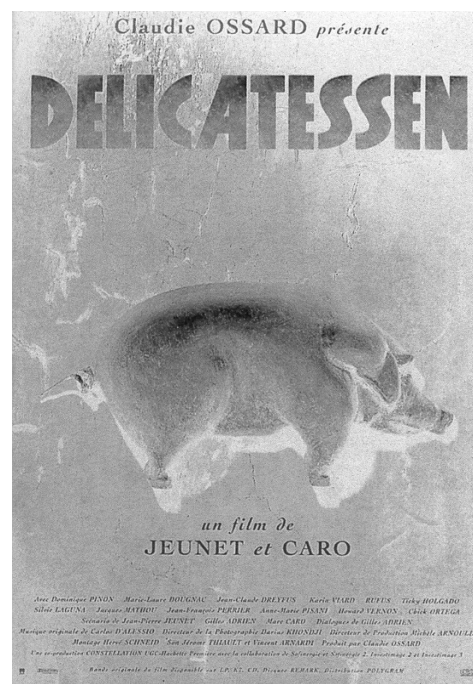
Fiches techniques des films du corpus (listes non exhaustives)

*Delicatessen***Distribution :**

Jean-Claude Dreyfus (Le boucher Clapet) ;
 Dominique Pinon (Louison) ; Marie-Laure
 Dougnac (Julie Clapet) ; Karine Viard
 (M^{lle} Plusse) ; Ticky Holgado (Marcel
 Tapioca) ; Anne-Marie Pisani (Germaine
 Tapioca) ; Édith Ker (la grand-mère Tapioca) ;
 Rufus (Robert Kube) ; Jacques Mathou
 (Roger Kube) ; Jean-François Perrier (M.
 Interligator) ; Sylvie Laguna (M^{me}
 Interligator) ; Pascal Benezech (la première
 victime) ; Chick Ortega (le facteur) ; Marc
 Caro (Fox, troglodiste) ; Maurice Lamy
 (Pank, troglodiste)

Fiche technique :

Réalisation : Marc Caro et Jean-Pierre Jeunet
 Scénario : Gilles Adrien, Marc Caro et
 Jean-Pierre Jeunet
 Dialogues : Gilles Adrien
 Montage : Hervé Schneid
 Direction artistique : Jean Rabasse
 Directeur de la photographie : Darius Khondji
 Son : Gérard Hardy, Vincent Arnardi, Jérôme
 Thiault
 Musique originale : Carlos d'Alessio
 Création des décors : Marc Caro
 Création des costumes : Valérie Pozzo di
 Borgo
 Production : Claudie Ossard
 Date de sortie : 17 avril 1991 (France)
 Durée : 99 minutes



Ill. 1a
Delicatessen
 Affiche

La Cité des enfants perdus

Distribution :

Ron Perlman (One) ; Judith Vittet (Miette) ; Joseph Lucien (Denrée) ; Daniel Emilfork (Krank) ; Dominique Pinon (les clones / le scaphandrier) ; Mireille Mossé (M^{lle} Bismuth) ; Jean-Louis Trintignant (Irvin) ; Jean-Claude Dreyfus (Marcello) ; Geneviève Brunet, Odile Mallet (Zette et Line, les siamoises) ; Serge Merlin (Gabriel Marie, le chef des cyclopes) ; François Hadji-Lazaro (le cyclope tueur) ; Marc Caro (Frère Ange-Joseph)

Fiche technique :

Réalisation : Marc Caro et Jean-Pierre Jeunet
Scénario : Gilles Adrien, Marc Caro et Jean-Pierre Jeunet

Dialogues : Gilles Adrien

Montage : Hervé Schneid

Direction artistique : Marc Caro

Directeur de la photographie : Darius Khondji

Son : Gérard Hardy, Vincent Arnardi

Musique originale : Angelo Badalamenti

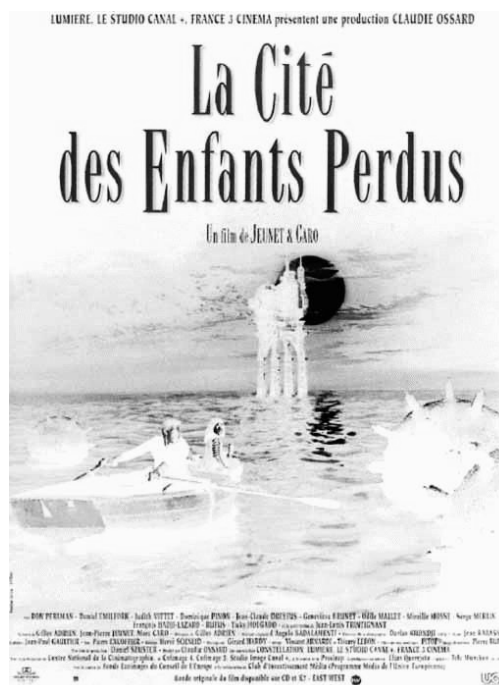
Création des décors : Jean Rabasse, Aline Bonetto

Création des costumes : Jean-Paul Gaultier

Production : Claudie Ossard

Date de sortie : 17 mai 1995 (France)

Durée : 112 minutes



III. 1b

La Cité des enfants perdus
Affiche

Alien Resurrection

Distribution :

Sigourney Weaver (Ellen Ripley) ; Winona Ryder (Annalee Call) ; Dominique Pinon (Vriess) ; Ron Perlman (Jonher) ; Gary Dourdan (Christie) ; Michael Wincott (Frank Elgyn) ; Kim Flowers (Sabra Hillard) ; Dan Hedaya (Général Martin Perez) ; Brad Dourif (Docteur Jonathan Gediman)

Fiche technique :

Réalisation : Jean-Pierre Jeunet

Scénario : Josh Whedon (d'après les personnages de Dan O'Bannon et Ronald Shusett)

Montage : Hervé Schneid

Direction artistique : Steve Cooper, Andrew Neskromny

Directeur de la photographie : Darius Khondji

Son : John A. Larsen

Musique originale : John Frizzel, Jerry Goldsmith

Création des décors : John M. Dwyer

Création des costumes : Bob Ringwood

Production : 20th Century Fox

Date de sortie : 12 novembre 1997 (France)

Durée : 109 minutes



Ill. 1c
Alien Resurrection
Affiche

Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain

Distribution :

Audrey Tautou (Amélie Poulain) ; Mathieu Kassovitz (Nino Quicampoix) ; Rufus (Raphaël Poulain) ; Lorella Cravotta (Amandine Poulain) ; Serge Merlin (Raymond Dufayel) ; Jamel Debbouze (Lucien) ; Clotilde Mollet (Gina) ; Claire Maurier (Suzanne) ; Isabelle Nanty (Georgette) ; Dominique Pinon (Joseph) ; Artus de Penguern (Hipolito) ; Yolande Moreau (Madeleine Wallace) ; Urbain Canelier (l'épicier Collignon) ; Maurice Bénichou (Dominique Bretodeau) ; André Dussollier (le narrateur voix *off*) ; Frédéric Mitterrand (la voix *off* du reportage)

Fiche technique :

Réalisation : Jean-Pierre Jeunet
 Scénario : Jean-Pierre Jeunet et Guillaume Laurant
 Dialogues : Guillaume Laurant
 Montage : Hervé Schneid
 Directeur de la photographie : Bruno Delbonnel
 Son : Gérard Hardy, Vincent Arnardi, Jean Umansky
 Musique originale : Yann Tiersen
 Création des décors : Aline Bonetto
 Création des costumes : Madeleine Fontaine
 Production : Claudie Ossard
 Date de sortie : 25 avril 2001 (France)
 Durée : 129 minutes

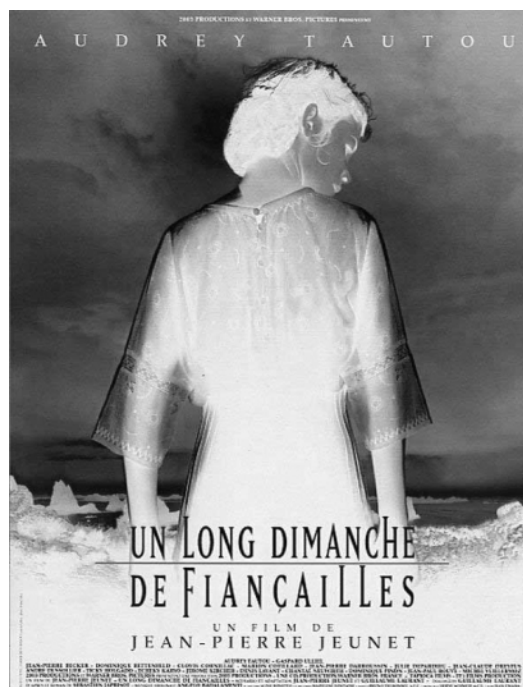


Ill. 1d
Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain
 Affiche

Un long dimanche de fiançailles

Distribution :

Audrey Tautou (Mathilde) ; Gaspard Ulliel (Manech Langonnet dit Le Bleu) ; Dominique Pinon (Sylvain) ; Chantal Neuwirth (Bénédicte) ; André Dussollier (Pierre-Marie Rouvière) ; Ticky Holgado (Germain Pire) ; Clovis Cornillac (Benoît Notre-Dame) ; Jérôme Kircher (Kléber Bouquet dit Bastoche) ; Jean-Pierre Darroussin (Benjamin Gordes dit Biscotte) ; Jodie Foster (Élodie Gordes) ; Albert Dupontel (Célestin Poux) ; Denis Lavant (Six-Sous) ; Dominique Bettenfeld (Ange Bassignano) ; Marion Cotillard (Tina Lombardi) ; Jean-Pierre Becker (Esperanza) ; Julie Depardieu (Véronique Passavant) ; Jean-Paul Rouve (le facteur) ; Florence Thomassin (la narratrice voix *off*)



Ill. 1e

Un long dimanche de fiançailles

Affiche

Fiche technique :

Réalisation : Jean-Pierre Jeunet

Scénario : Jean-Pierre Jeunet et Guillaume Laurant (d'après le roman de Sébastien Japrisot)

Dialogues : Guillaume Laurant

Montage : Hervé Schneid

Directeur de la photographie : Bruno Delbonnel

Son : Gérard Hardy, Vincent Arnardi, Jean Umansky

Musique originale : Angelo Badalamenti

Création des décors : Aline Bonetto

Création des costumes : Madeleine Fontaine

Production : Warner Bros, Tapioca Production

Date de sortie : 27 octobre 2004 (France)

Durée : 134 minutes

ANNEXE N°2

La mire

Un long dimanche de fiançailles (1.29.53–1.30.30)



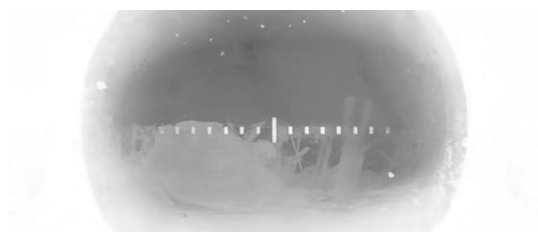
III. 10a

Plan large : Manech grave les initiales sur un arbre mort.



III. 10b

Plan rapproché : le gant rouge identifie Manech.



III. 10c

Notre-Dame survit à un premier obus, caché derrière un muret.



III. 10d

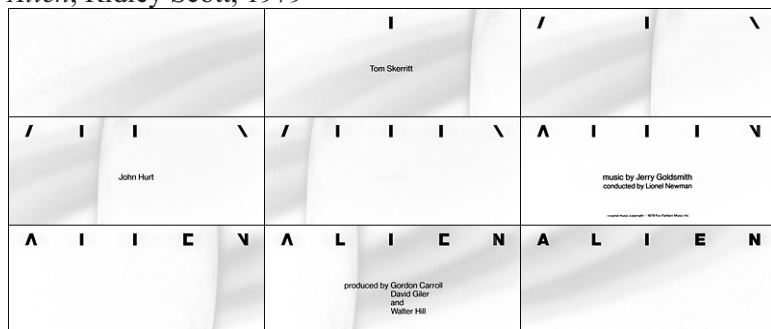
Notre-Dame cible d'un deuxième obus.



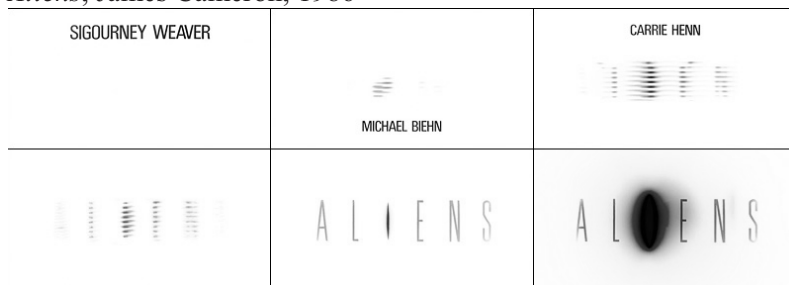
III. 10e

Le corps de Notre-Dame est projeté au premier plan mais celui-ci se relève une seconde fois.

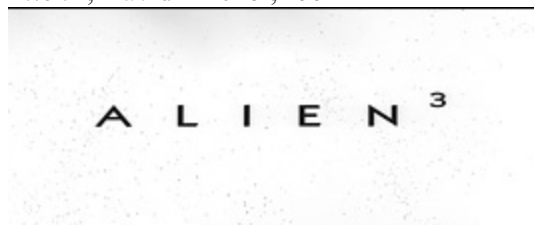
ANNEXE N°3

Les images-titres de la quadrilogie *Alien*¹*Alien*, Ridley Scott, 1979

III. 27c

Aliens, James Cameron, 1986

III. 27d

*Alien*³, David Fincher, 1992

III. 27e

Alien Resurrection, Jean-Pierre Jeunet, 1997

III. 27a

Alien Resurrection (0.01.03)
Générique officiel

III. 27b

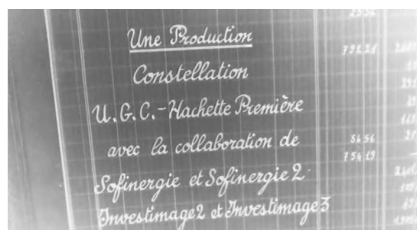
Alien Resurrection
Générique non retenu

¹ Les illustrations [III. 27c], [III. 27d] et [III. 27e] sont répertoriées sur le site Internet <http://www.artoftitle.com/> (consulté le 25 avril 2008).

ANNEXE N°4

Le générique d'ouverture de *Delicatessen* (0.03.17–0.04.48)

III. 29a



III. 29b



III. 29c



III. 29d



III. 29e



III. 29f



III. 29g



III. 29h



III. 29i



III. 29j



III. 29k



III. 29l



III. 29m



III. 29n



III. 29o

ANNEXE N°5

Le générique d'ouverture

du *Fabuleux destin d'Amélie Poulain* (0.01.31–0.03.12)

A côté de la reproduction des images du générique, il est fait une transcription précise de chaque plan pour décrire l'action et repérer les principales caractéristiques de l'image et du son. Notons que les mentions écrites prennent place à l'écran aléatoirement à gauche, au centre ou à droite ; deux typographies sont associées : celle du titre de l'œuvre (typographie type Mistral, imitation de l'écriture manuscrite) pour les domaines de « responsabilité » (Scénario, Casting...) et une typographie plus classique pour les noms des responsables (noms écrits en lettres capitales). La couleur rouge des lettres tranche avec la lumière et le vert du fond.



III. 30a

Jeu de mains : les mains sont entrecroisées et les deux majeurs opposés agités. Le bruit de ce mouvement est exagéré, de manière à attirer l'attention.



III. 30b

Bas d'un visage à l'envers en gros plan, menton maquillé avec des yeux, de manière à figurer un visage comique qui remue les lèvres.



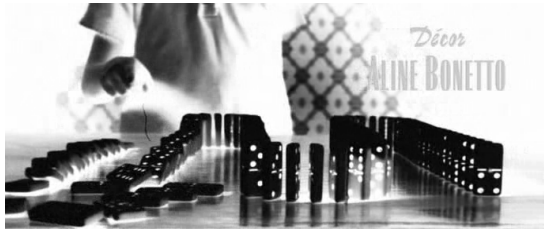
III. 30c

Visage en gros plan déformé, écrasé contre une vitre. Bruit de choc et de frottement contre la vitre.



III. 30d

Trois plans successifs (profil gauche, profil droit et face) de la fillette qui arbore des vraies cerises en guise de boucles d'oreilles.



III. 30e

Un chemin de domino est disposé sur une table, la fillette fait tomber le premier entraînant la chute de la suite, amplifiée par un bruit léger.



III. 30f

La fillette porte des lunettes déformantes, qui grossissent excessivement ses yeux.



III. 30g

Une main maquillée occupe le cadre de l'image ; de profil, les doigts sont resserrés de manière à former ce qui ressemble à une bouche, des yeux et un nez sont dessinés au-dessus.



III. 30h



III. 30i

Un doigt de la fillette parcourt la crête d'un verre à demi rempli, de manière à en faire résonner le sifflement caractéristique.



III. 30j

Un point de vue subjectif pour montrer la fillette qui tient un verre entre ses mains et en vide le contenu à l'aide d'une paille. Le bruit de l'aspiration se fait plus intense à mesure que le verre se vide.



III. 30k

Deux mains en gros plan déploient une guirlande de papier rouge, formée par le découpage de plusieurs silhouettes humaines. Un bruit de papier froissé souligne ce mouvement.



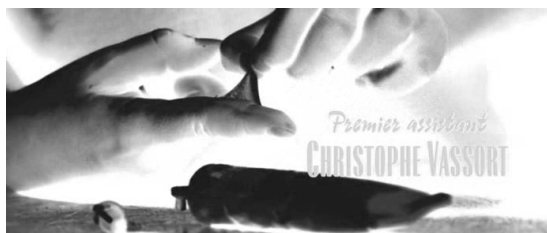
III. 30l

De dos, la fillette couvre et découvre ses oreilles avec ses mains, un bruit sourd accompagne ce plan.



III. 30m

La fillette porte une feuille d'arbre à sa bouche et souffle, de manière à la faire vibrer et siffler.



III. 30n

Un tube de colle d'écolier est filmé en gros plan, à portée de main de la fillette qui retire de son index de la colle séchée mais encore gluante. Le bruit du décolllement est exagéré.



III. 30o

La fillette déroule un serpent rouge en soufflant.



III. 30p



III. 30q

Gros plan d'une pièce de monnaie (de 5 francs) que la fillette fait tourner sur la tranche (bruit accentué).



III. 30r

La fillette de face présente ses doigts, sur le bout desquels se trouvent des framboises, elle les mange une par une, très rapidement.



III. 30s

Absence de la fillette, mais la bande sonore fait entendre le bruit d'une roue de bicyclette que l'on fait tourner.

ANNEXE N°6

La communication à distance

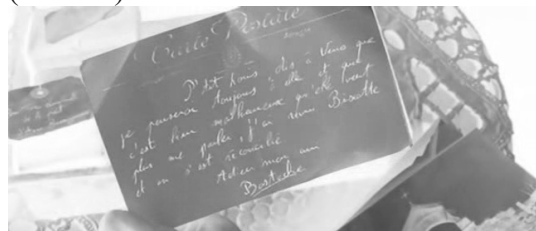
Un long dimanche de fiançailles, film et roman

1. La communication épistolaire

Sont relevés ici les différents exemples de communication épistolaire dans le film de Jean-Pierre Jeunet (à gauche) et les références de ces textes dans le roman original de Sébastien Japrisot (à droite). Nous précisons l'identité, le lieu et la date de l'expéditeur quand cela est possible. On repère plusieurs variantes entre les deux versions de ces documents, dans les patronymes ou les dates, sans incidence sur l'échange d'informations. Les exemples sont listés par ordre d'apparition dans le film.

La carte postale de Bastoche à Petit Louis, adieux depuis le front :

(0.22.44)



Ill. 33a

Un long dimanche de fiançailles (0.22.44)

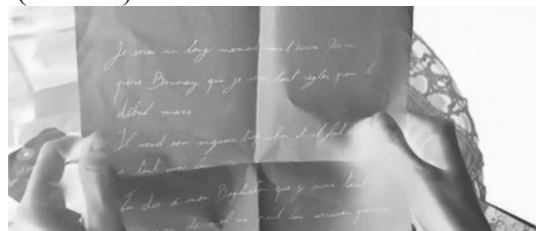
Carte de Bastoche à Petit Louis

(p. 73)

« Kléber Bouquet à Louis Teyssier,
Bar Chez Petit Louis, 27, rue Amelot, Paris.
Du front, 6 janvier 1917. »

La lettre de Benoît Notre-Dame à sa femme, adieux depuis le front :

(0.22.56)



Ill. 33b

Un long dimanche de fiançailles (0.22.56)

Lettre de Benoît Notre-Dame à sa femme (codée)

(p. 75)

« Benoît Notre-Dame à Mariette
Notre-Dame,
Les Ruisseaux, Cabignac, Dordogne.
6 janvier 1917. »

La lettre de Véronique Passavant, à propos de Bastoche :

(0.45.27)



(p. 153-156)

« Véronique Passavant,
16, rue des Amandiers, Paris.
12 janvier 1920. »

III. 33c

Un long dimanche de fiançailles (0.45.27)

Correspondance entre Mathilde et Véronique Passavant

La lettre de la Quincaillerie Leprince, à propos de Célestin Poux :

(0.47.18)



(p.159-161)

« Quincaillerie Leprince,
3, rue des Dames, Paris.
25 janvier 1920. »

La signature précise que l'émetteur s'appelle
« Adolphe Leprince ».

III. 33d

Un long dimanche de fiançailles (0.47.18)

Lettre de Leprince

La lettre d'Olivier Nergeton, à propos de Célestin Poux :

(0.47.40)



(p.169-171)

« Olivier Bergetton,
Confectionneur de jouets animés,
150, avenue de la Porte d'Orléans, Paris.
Lundi 15 mars 1920. »

III. 33e

Un long dimanche de fiançailles (0.47.40)

Lettre d'Olivier Nergeton



III. 33f

Un long dimanche de fiançailles (0.47.46)

Lettre d'Olivier Nergeton

La lettre d'Etienne Morillon, à propos de Célestin Poux :

(0.48.02)

Pas d'équivalent.



III. 33g

Un long dimanche de fiançailles (0.48.02)

Correspondance avec Etienne Morillon

La lettre d'Élodie Gordes :

(0.55.24)

(p.190-205)

« Élodie Gordes,
43, rue Montgallet,
Paris.

Mercredi 7 juillet. »

III. 33h

Un long dimanche de fiançailles (0.55.46)

Correspondance entre Mathilde et Élodie Gordes



III. 33i

Un long dimanche de fiançailles (0.56.04)

Correspondance entre Mathilde et Élodie Gordes

Télégramme de Germain Pire :
(1.53.36)



III. 33j
Un long dimanche de fiançailles (1.53.36)
Télégramme de Germain Pire

(p. 355)

« Le lendemain, mardi 2 septembre 1924, vers trois heures de l'après-midi, un autre télégramme du petit homme à guêtres blanches, plus ardent et plus rusé que la fouine :

Il est vivant. Ne bougez pas, Matti, surtout ne bougez pas. Je viens. »



III. 33k
Un long dimanche de fiançailles (1.53.43)
Télégramme de Germain Pire

2. La communication téléphonique :

Sont relevés ici les différents exemples de communication téléphonique dans le film de Jean-Pierre Jeunet (à gauche) et leurs références dans le roman original de Sébastien Japrisot (à droite), qui ne sont pas toutes de nature téléphonique, comme l'indiquent nos précisions. Les exemples sont listés par ordre d'apparition dans le film.

Mathilde et le curé de Milly, à propos de Benoît Notre-Dame :

(0.29.38)



III. 34a

Un long dimanche de fiançailles (0.39.28)

Première conversation entre Mathilde et le curé

(p. 106-107)

« Elle écrit au maire de ce village, Cabignac, c'est le curé qui lui a répondu :

25 septembre 1919. (...)

Votre dévoué en Notre-Seigneur,

Anselme Boileroux,

Curé de Cabignac. »



III. 34b

Un long dimanche de fiançailles (0.29.46)

Première conversation entre Mathilde et le curé

Mathilde et Germain Pire, à propos de Tina Lombardi :

(00.33.08)



III. 34c

Un long dimanche de fiançailles (0.33.08)
 Conversation entre Mathilde et Germain Pire

(p. 108-114)

« Mathilde a aussi écrit à la compagne de Droit-Commun, Tina Lombardi. Comme lui, elle a confié sa lettre aux bons soins de madame Conte, 5 traverse des Victimes, à Marseille. C'est cette dame qui lui répond (...) »

Jeudi 2 octobre 1919. (...)

Madame Veuve Paolo Conte, née Di Bocca. »



III. 34d

Un long dimanche de fiançailles (0.33.10)
 Conversation entre Mathilde et Germain Pire

Mathilde et Pierre-Marie Rouvière, à propos de la mort de Manech :

(1.02.38)



III. 34e

Un long dimanche de fiançailles (1.02.46)
 L'annonce de la mort de Manech

(p. 216-217)

« Pierre-Marie Rouvière veut lui parler au téléphone. Elle va seule au téléphone. Le cornet de l'écouteur, noir et blanc comme a voulu Maman, est décroché sur une console, il l'effraie au fur et à mesure qu'elle s'en approche et encore plus, par son contact, quand elle le soulève. (...) »

Pierre-Marie dit : " Ma petite Matti, pardon de te faire du mal. Tu savais qu'il était mort. Quand tu voudras, je te conduirai là-bas moi-même, avec Sylvain. "

Longtemps après qu'il a coupé la communication, Mathilde a le front posé sur la console, elle tient encore dans sa main l'écouteur, qu'elle essaie de raccrocher en aveugle, qu'elle laisse retomber au bout de son fil. Elle ne pleure pas. Elle ne pleure pas. »



III. 34f

Un long dimanche de fiançailles (1.02.53)
 L'annonce de la mort de Manech

Mathilde et Célestin Poux, à propos de Biscotte et Desrochelles :

(1.35.31)



Ill. 34g

Un long dimanche de fiançailles (1.35.38)

Conversation entre Mathilde et Célestin Poux

(p. 316-31)

« Quand il entre dans la chambre, il a les joues les plus roses, les yeux bleus les plus candides qu'on ait jamais vu. Elle demande : "Ce soldat que tu appelles La Rochelle, en fait Jean Desrochelles, tu le connaissais bien ?" »

Il prend la chaise qui se trouve près de la cheminée pour s'asseoir. Il répond : "Comme ça." » (...)

Pierre-Marie Rouvière et un interlocuteur anonyme, à propos de Jean Desrochelles :

(1.36.22)



Ill. 34h

Un long dimanche de fiançailles (1.36.22)

L'adresse de Jean Desrochelles

(p. 318-320)

Mathilde, quand il est parti, téléphone à Pierre-Marie Rouvière. (...) Elle lui demande s'il lui serait difficile de savoir ce qu'est devenu un soldat de cette compagnie (...) Pierre-Marie dit : « Quel nom ? » Elle dit : « Jean Desrochelles, de Saintes, dans les Charentes. » Le temps d'écrire, il soupire : « Il faut que je t'aime beaucoup, Matti. Beaucoup. » Et il raccroche.

Le téléphone sonne dans la chambre au même instant. Mathilde roule jusqu'à son lit, prend l'appareil et décroche l'écouteur. Pierre-Marie Rouvière lui dit : « Tu m'auras gâché la soirée, Matti. Jean Desrochelles, classe 1915, de Saintes, a effectivement été évacué du front de la Somme le 8 janvier 1917. (...) il a été rendu à sa famille le 12 avril 1918, en la personne de sa mère, madame veuve Paul Desrochelles, libraire, demeurant 17, rue de la Gare, à Saintes. Je te répète qu'il faut que je t'aime beaucoup, Matti, beaucoup. » Elle lui dit qu'elle l'aime aussi.

Mathilde et la sœur de l'officier allemand, à propos d'un détail sur le front :

(1.37.27)



III. 34i

Un long dimanche de fiançailles (1.37.27)

Conversation entre Mathilde et la sœur de l'officier allemand

(p. 326-327)

« Quelques jours plus tard, elle reçoit une lettre de Leipzig, en Allemagne. Heidi Weiss, sitôt rentrée de voyage, a rencontré l'ancien feldwebel, Heinz Gerstacker, qui lui a fait de nouveau le récit du dimanche de Bingo Crépuscule. C'est à peu près ce qu'elle a dit à l'Auberge des Remparts, avec toutefois des précisions, dont la dernière aurait stupéfié Célestin Poux s'il était là (...) »

Mathilde et le curé de Milly, à propos du contenu suspect de la lettre de Benoît Notre-Dame :

(1.38.34)



III. 34j

Un long dimanche de fiançailles (1.38.34)

Seconde conversation entre Mathilde et le curé

(p. 328-330)

« La lettre que Mathilde attend avec le plus d'impatience, celle du curé de Cabignac, lui arrive deux jours plus tard.

Samedi 16 août 1924. (...)

Votre dévoué en Notre-Seigneur,

Anselme Boileroux,

Curé de Cabignac. »

ANNEXE N°7

La lettre d'Élodie Gordes, *Un long dimanche de fiançailles*, film et roman
(0.55.40–1.02.14)

1. La lettre dans le film : transcription, découpage et synchronisation de la chaîne des mots et de la chaîne des images

Sont mis en correspondance le travail de découpage de la séquence filmée et le texte de la lettre lue. Le chiffre entre crochets réfère au découpage des plans. L'alternance des images concernant la situation de communication épistolaire et de celles assumant directement le récit enchâssé est marquée par l'emploi de caractères italiques ou non. La simplification a été préférée à une retranscription complète et parfaite, il faudrait en effet tenir compte du travail de mixage des sons et de la superposition des couches sonores pour apprécier avec exactitude l'insertion des séquences filmiques dans la narration. Notre choix permet cependant de dégager quelques principes dans les règles de circulation entre les espaces de communication et les matières d'expression.

[1]Mademoiselle,

Je vous supplie de garder pour vous mes confidences. Quand j'ai connu mon mari, il avait quatre enfants d'un premier mariage. [2] Aucun n'était de lui. Par amitié, il avait épousé une jeune veuve [3] tuberculeuse, d'origine polonaise, comme moi, et reconnu ses enfants avant qu'elle meure. Moi-même, j'étais fille-mère d'une petite de trois ans. [4]

Quand on s'est mis ensemble, il s'est retrouvé le père d'une famille de cinq enfants, alors que pour sa part, il pouvait pas en avoir du tout. [5]

[6] On a eu quatre ans de douceur, on avait des projets, [7] on rêvait de voir la mer au moins une fois dans notre vie. [8] Et puis, la guerre est arrivée. Au début, je me disais que son ami Bastoche allait veiller sur lui, puisqu'ils étaient ensemble [9], mais quand il est revenu pour la première fois en septembre 1915, juste après la campagne d'Artois, j'ai compris tout de suite que rien ne serait jamais plus comme avant. [10 à 15]

Il ruminait quelque chose depuis longtemps. C'est la deuxième nuit qu'il a lâché le morceau. [16 à 18]

[19] Comme je vous l'ai dit, des enfants, il pouvait pas en avoir. J'osais [20] pas imaginer à quoi il pensait.

Seulement voilà, il est revenu à la charge. [21]

[22] Voilà comment un beau jour, j'ai trouvé un mot de Kléber Bouquet, dit [23 à 25] Bastoche, dans la boîte aux lettres. Il me disait d'accrocher un linge de couleur à la fenêtre si je ne souhaitais pas qu'il monte.

Je n'ai même pas été enceinte.

[26] Mais très vite, ce n'est plus la peur qui a rongé mon mari, c'est la jalousie. Où ? Quand ? Comment ? Combien de fois ? Dans quelles positions ? Est-ce que tu as eu du plaisir ? [27] C'est devenu une torture sans relâche pour lui et pour moi.

Voilà, Bastoche est mort, comme vous savez, et mon mari a été tué dans le bombardement de l'hôpital de Combles.

Ça m'a fait du bien de me confier à vous, mademoiselle, car j'ai peur parfois de perdre pied.

Élodie Gordes

- [1] : *travelling autour de Mathilde qui marche et lit + incrustation d'Élodie à droite de l'écran*
- [2] : *plan fixe de quatre enfants posant pour une photographie*
- [3] : *travelling autour de Mathilde*
- [4] : *travelling autour de Mathilde + incrustation d'une main qui écrit à gauche de l'écran*
- [5] : *scène de jeu avec une charrette*
- [6] : *plan fixe d'Élodie qui soupire*
- [7] : *images documentaires de touristes en bord de mer*
- [8] : *travelling autour de Mathilde*
- [9] : *scène de repas familial chez les Gordes*
- [10] : *plans du couple Gordes couché, mais qui ne dort pas*
- [11] : *plan fixe du couple Gordes sous la tour Eiffel*
- [12] : *plan fixe de soldats mitraillés*
- [13] : *plan du couple Gordes marchant dans une galerie*
- [14] : *plan fixe d'un soldat utilisant un corps comme parapet*
- [15] : *travelling Mathilde marche + incrustation de la plume à droite*
- [16] : *plan du couple Gordes qui discute dans le lit*
- [17] : *plan noir et blanc d'un condamné fusillé*
- [18] : *plan du couple Gordes au petit matin*
- [19] : *travelling Mathilde*
- [20] : *travelling autour d'Élodie qui écrit*
- [21] : *séquence où la famille Gordes visite un musée*
- [22] : *plan lointain Mathilde*
- [23] : *séquence de la rencontre entre Élodie et Bastoche*
- [24] : *travelling sur Mathilde*
- [25] : *séquence des amants au lit, au restaurant et sur le quai de la gare*
- [26] : *plan d'Élodie qui écrit*
- [27] : *travelling Mathilde qui revient vers la maison*



III. 40a [1]



III. 40b [2]



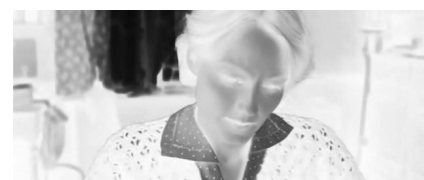
III. 40c [3]



III. 40d [4]



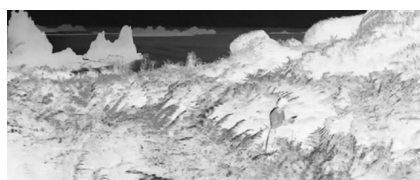
III. 40e [5]



III. 40f [6]



III. 40g [7]



III. 40h [8]



III. 40i [9]



III. 40j [10]



III. 40k [11]



III. 40l [12]



III. 40m [13]



III. 40n [14]



III. 40o [15]



III. 40p [16]



III. 40q [17]



III. 40r [18]



III. 40s [19]



III. 40t [20]



III. 40u [21]



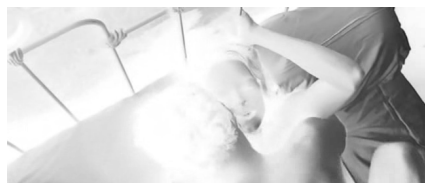
III. 40v [22]



III. 40w [23]



III. 40x [24]



III. 40y [25]



III. 40z [26]



III. 40a' [27]

2. La lettre dans le roman

Nous reproduisons la lettre telle qu'elle apparaît dans le roman, avec la même typographie et la même mise en page.

Elodie Gordes,
43, rue Montgallet,
Paris.
Mercredi 7 juillet.

Mademoiselle,

Je croyais plus facile pour moi de vous écrire, or voici trois fois que je commence cette lettre et que je la déchire. Je ne comprends pas en quoi ce qui me coûte tant de raconter vous sera utile, ni le rapport que cela peut avoir avec la mort de votre fiancé, mais vous dites que c'est vital, et je vous ai sentie si malheureuse, l'autre jour, j'aurais honte en me taisant de vous faire souffrir encore plus. Je vous supplie seulement de garder pour vous mes confidences, comme je les ai gardées pour moi jusqu'aujourd'hui.

Sur la photo de ces soldats attachés, j'ai été bouleversée de voir Kléber Bouquet, mais je n'ai menti qu'à moitié en vous disant que je ne le connaissais pas. Avant la guerre, pendant plus de trois ans, mon mari m'a parlé de lui souvent, parce qu'ils partageaient leurs gains du samedi, à la trôle, mais je ne l'ai jamais

La femme prêtée

191

vu. Je ne savais même pas son nom, mon mari l'appelait l'Eskimo.

Maintenant, pour que vous me compreniez, il faut que je vous dise certaines choses, et ce sont celles-là surtout que je vous supplie de garder pour vous, car il s'agit du bonheur des enfants.

Dans ses vingt-deux ans, au retour du service militaire, Benjamin Gordes a trouvé embauche chez un ébéniste du faubourg Saint-Antoine, où travaillait une commise aux écritures, un peu plus âgée que lui, Marie Vernet. Elle lui plaisait, au fil des jours, mais sans espoir, elle vivait depuis quatre ans avec un agent de change marié, qui ne pouvait pas ou ne voulait pas divorcer, et qui lui avait déjà fait trois enfants, évidemment non reconnus. C'était au printemps 1907. Quelques mois plus tard, Marie Vernet à nouveau enceinte, l'ébéniste, comme ses précédents patrons, l'a renvoyée.

En octobre 1908, Benjamin a loué un petit atelier, rue d'Aligre, et s'est mis à son compte. Il dormait sur un matelas au milieu des meubles qu'il fabriquait. C'est là que Marie Vernet, en janvier ou février 1909, est venue le trouver, cherchant du travail. Elle était libre de son triste bonhomme, mort assassiné au sortir de chez lui, on n'a jamais su par qui, mais probablement quelqu'un qu'il avait ruiné. Benjamin l'a épousée au mois d'avril, en reconnaissant les quatre enfants. Marie Vernet, dont il m'a toujours parlé avec affection, n'avait jamais eu de chance. Mariée un samedi, elle était transportée d'urgence à l'hôpital le mercredi suivant pour une appendicite aiguë et décédait dans la nuit, exactement comme ma propre mère quand j'avais seize ans.

En ce qui me concerne, avant que mon chemin croise celui de Benjamin, je n'avais pas eu beaucoup de chance non plus. Ma mère morte, il ne me restait pour parent qu'un oncle, son frère, avec qui elle était en froid depuis des années. C'est à lui que j'ai été confiée. J'ai quitté le collège à deux ans du baccalauréat pour travailler dans la mercerie qu'il tenait avec sa femme, rue Saint-André-des-Arts. Je logeais dans une chambrette au fond d'une cour qui me séparait de la boutique. Sauf d'aller acheter le pain chez le boulanger voisin, cette cour a été pratiquement mon seul univers pendant plusieurs mois. Mais il ne faut pas aller bien loin, quelquefois, pour rencontrer son destin. Au printemps 1909, à peu près au moment où Benjamin se trouvait veuf avec quatre enfants, j'ai fait la connaissance d'un ouvrier-maçon appelé à travailler dans les escaliers de l'immeuble. J'avais dix-sept ans, lui vingt. Il était hardi, beau parleur, alors que j'ai toujours été d'une timidité qui m'est une souffrance, mais doux aussi, et c'était la première fois que j'étais bien avec quelqu'un. Je ne lui ai pas résisté longtemps.

Il venait dans ma chambrette à la dérobee, il s'en allait avant le jour. Deux fois, nous nous sommes promenés la nuit sur les bords de la Seine. Un dimanche, il m'a montré un Paris que je ne connaissais pas, les Champs-Élysées, le Trocadéro, et nous sommes montés en haut de la tour Eiffel. Un autre dimanche, je l'ai attendu sur la place Saint-Michel, il s'était fait prêter une auto, il m'a emmenée à la campagne, du côté de Poissy. Nous avons déjeuné dans une auberge, à Juziers, et l'après-midi nous avons loué une barque pour aller sur une jolie petite île verte au milieu du fleuve. C'était déjà la fin de notre liaison. Elle n'avait

pas duré deux mois. Quand je lui ai dit, sur cette île, que j'étais enceinte, il m'a ramenée à Paris et je ne l'ai jamais revu.

Mon oncle et ma tante n'étaient envers moi ni bons ni mauvais, ils m'avaient accueillie parce qu'ils étaient ma seule famille et qu'il le fallait bien. Ils ont été soulagés, je crois, à la naissance de ma petite Hélène, que je veuille les quitter. J'avais obtenu, par l'entremise du médecin qui m'avait accouchée, à l'hôpital Saint-Antoine, un emploi où je serais logée et nourrie. L'emploi était de m'occuper, en même temps que de mon bébé, des enfants de Benjamin Gordes. Il les avait jusque-là confiés à sa sœur Odile, à Joinville-le-Pont, de six ans son aînée, vieille fille par vocation, qui ne pouvait plus les supporter. Le logis était l'appartement de la rue Montgallet que j'habite encore, dont Benjamin avait pris le bail pour y vivre avec Marie Vernet. Il consiste en une salle à manger, une cuisine, deux chambres et un cabinet de toilette. Je couchais avec les enfants dans la plus grande des chambres, qui donne sur la rue, Benjamin Gordes dans l'autre.

Tous ceux qui l'ont connu vous diront que mon mari était un homme sensible et très bon, un peu taciturne parce que la vie ne l'avait pas ménagé, sans beaucoup d'instruction mais doué comme personne pour travailler le bois. Je puis vous le dire sans exagérer, un véritable artiste. Quand je suis entrée à son service, il n'avait que vingt-cinq ans, on lui en aurait donné déjà beaucoup plus, parce qu'il était posé, sobre en tout, et ne pensait qu'aux enfants. Je crois aujourd'hui que cet amour des enfants lui est venu de l'obscur pressentiment qu'il ne pourrait pas en avoir lui-même, comme cela s'est révélé par la suite.

Les quatre petits de Marie Vernet, Frédéric, Martine, Georges et Noémie, âgés alors de six à deux ans, adoraient leur père, c'était des fêtes quand il revenait le soir de l'atelier de la rue d'Aligre et des pleurs quand il s'attardait, un samedi ou un autre, avec son ami l'Eskimo et que je voulais les coucher avant qu'il rentre. Benjamin aimait autant que les siens ma petite Hélène, dont le premier mot, dans son berceau, a été naturellement "Papa". En vérité, pendant les six premiers mois où je me suis occupée de la maison, avant qu'il me demande en mariage, nous vivions déjà, même sans partager la même chambre, pratiquement comme mari et femme. C'est à moi qu'il donnait l'argent de la semaine et racontait ses tracas, avec moi qu'il sortait les enfants le dimanche, et c'est moi qui lavais son linge, préparais son petit déjeuner et sa gamelle de midi. Nous nous sommes mariés le 10 septembre 1910 et Benjamin a reconnu Hélène. Comme il avait un peu honte de la brièveté de son veuvage et que c'est un calvaire pour moi de voir du monde, nous n'avons invité à la mairie que sa sœur, mon oncle et ma tante. Aucun des trois n'est d'ailleurs venu, nous avons dû trouver les témoins sur le trottoir et leur donner la pièce.

Les quatre années qui ont suivi, je le savais déjà, sont les plus belles de ma vie. Je ne prétendrais pas que j'ai éprouvé pour Benjamin l'élan qui m'avait jetée dans les bras de mon ouvrier-maçon, mais je l'aimais bien davantage, nous étions en accord sur tout, nous avions de beaux enfants, avec plus que le nécessaire pour vivre, nous faisons des projets de vacances à la mer que ni lui ni moi n'avions jamais vue. A dix-huit ans, dix-neuf ans, la plupart des filles rêvent d'autre

chose, mais pas moi, rien ne me rassurait tant que l'habitude et même la monotonie des jours.

A l'heure où je vous écris, les enfants dorment depuis longtemps, on est vendredi, cela fait deux soirs que j'ai commencé cette lettre. Je m'aperçois de mon angoisse à en arriver à ce que vous avez voulu savoir tout à trac, le jour de l'orage. Sans doute, je recule malgré moi le moment de le raconter, mais il y a autre chose aussi, je voudrais que vous compreniez que c'est une folie qui, comme beaucoup d'autres, n'aurait jamais pu exister sans la guerre. La guerre a tout cassé, même Benjamin Gordes, et finalement l'Eskimo, et le simple bon sens, et moi.

En août 1914, dans l'anéantissement où j'étais de savoir qu'il pouvait ne plus revenir, j'ai été soulagée d'apprendre, par sa première lettre, que mon mari avait retrouvé dans son régiment l'ami fidèle de la trôle. Il m'avait toujours parlé de l'Eskimo avec une chaleur que je ne lui connaissais pour personne. Il l'admirait pour sa solidité, sa bonne humeur, le parfum d'aventure qu'il traînait avec lui, et probablement se sentait-il admiré en retour pour son talent d'ébéniste. Une preuve de l'amitié qu'il lui portait, c'est qu'à la mobilisation, avec cinq enfants, il aurait dû être versé dans la territoriale, rester à l'arrière pour réparer les voies de chemin de fer ou les routes, mais non, il a insisté pour aller avec les autres de son régiment. Il m'a dit : "Je préfère être avec l'Eskimo qu'avec des vieux qui, de toute manière, se font bombarder. Tant qu'on est ensemble, je crains moins." Peut-être aussi, je l'avoue, avait-il des scrupules, à cause des enfants qui n'étaient les siens que par un mensonge, c'était bien là, malheureusement, sa tournure d'esprit.

Ce qu'ont été pour moi les années terribles, je ne m'y attarderai pas, vous avez certainement vécu les mêmes tourments. Hors les enfants, ma journée n'était faite que d'attente. Attente d'une lettre, attente du communiqué, attente du lendemain où j'attendrai encore. Benjamin, qui n'avait jamais apprécié d'écrire, par crainte bête d'être ridicule, ne me laissait pourtant jamais longtemps sans nouvelles, tout dépendait des aléas du courrier. Je vous ai dit déjà qu'il ne me parlait pas de la guerre, et c'est vrai, mais plus la guerre durait, plus je le sentais, dans ses lettres, triste et abattu. Les seules phrases confiantes étaient celles où il évoquait l'Eskimo, et c'est ainsi que j'ai appris son nom : "Hier, on est allé avec Kléber voir le théâtre aux armées, on a ri de bon cœur." "Je te quitte, le devoir m'appelle, on joue avec Kléber une manille contre deux grenadiers imprudents." "Pense, dans ton prochain colis, à mettre un paquet de perlot pour Kléber, il a toujours la pipe au bec." "Kléber s'est renseigné, on aura bientôt une permission."

La permission. Ce mot revenait souvent. En fait, la première que Benjamin a obtenue, c'est après les batailles en Artois, à la fin de juillet 1915. Il y avait un an, presque jour pour jour, qu'il n'était pas revenu. Dire qu'il avait changé, c'est peu de chose : il n'était plus lui. Un instant attendri par les enfants, un autre à leur crier après de faire trop de tapage. Et puis, aussi, de longs moments silencieux, à la fin des repas, où il restait assis à la table pour finir sa bouteille de vin. Il ne buvait pratiquement jamais de vin, avant la guerre, il lui fallait maintenant sa bouteille midi et soir. Un jour de cette semaine à la maison, il est sorti faire

visite à son atelier, il est rentré à la nuit tombée, le pas incertain, sentant l'alcool. J'avais couché les enfants. C'est ce soir-là que je l'ai vu pleurer pour la première fois. Il n'en pouvait plus de cette guerre, il avait peur, il avait le pressentiment que s'il ne faisait pas quelque chose, il n'en reviendrait pas.

Le lendemain, dessaoulé, il m'a serrée dans ses bras, il m'a dit : "Ne m'en veux pas, j'ai pris l'habitude de boire, comme quelques-uns, parce que c'est la seule chose, là-bas, qui me tienne en l'air. Jamais je n'aurais cru ça de moi."

Il est parti. Les lettres étaient de plus en plus tristes. Je l'ai su après, son régiment était en Champagne pendant l'automne et l'hiver, et devant Verdun en mars 1916. Il est revenu en permission le 15 avril, c'était un samedi, je m'en souviens. Il était plus maigre et plus pâle qu'il n'avait jamais été, avec quelque chose de mort, oui de mort déjà, dans le regard. Il ne buvait plus. Il faisait des efforts pour s'intéresser aux enfants qui grandissaient sans lui, qui le fatiguaient vite. Il m'a dit, dans notre lit où il n'avait guère envie de moi, et dans le noir : "Cette guerre ne finira plus, les Allemands se font crever, les nôtres aussi. Il faut avoir vu les Anglais se battre pour comprendre ce que c'est, le courage. Leur courage ne suffit pas, et le nôtre non plus, et celui des Boches non plus. Nous sommes enterrés dans la boue. Cela ne finira jamais." Une autre nuit, serrée contre lui, il m'a dit : "Ou je déserte, et ils me prendront, ou il me faut un sixième enfant. Quand tu as six enfants, on te renvoie dans tes foyers." Après un long silence, d'une voix altérée, il m'a dit : "Comprends-tu ?"

Comprenez-vous ? Je suis sûre que vous comprenez

ce qu'il me demandait. Je suis sûre qu'en me lisant, vous êtes déjà en train de rire et de vous moquer de moi.

Pardon. Je dis des bêtises. Vous ne vous moquez pas de moi. Vous vouliez que votre fiancé revienne, lui aussi.

Cette nuit-là, j'ai traité Benjamin de dément. Il s'est endormi. Moi, non. Il est revenu à la charge le lendemain et les autres jours, chaque fois que les enfants ne pouvaient nous entendre. Il disait : " Il n'y aura pas de tromperie, puisque c'est moi qui te le demande. Et où sera la différence puisque les cinq autres ne sont pas davantage les miens ? Est-ce que je voudrais ça si mon sang valait quelque chose pour t'en faire un sixième ? Est-ce que je voudrais ça si j'étais libre de toute attache et fataliste comme Kléber ? "

Il avait prononcé le nom : Kléber.

Un après-midi, c'était dehors, nous avions laissé pour une heure les enfants à la voisine du dessous, nous marchions tous les deux sur le quai de Bercy, il m'a dit : " Il faut que tu me promettes avant que je parte. Avec Kléber, ça ne me fait rien. Tout ce que je vois, c'est que j'en serai sorti et qu'on sera heureux comme si cette guerre n'avait jamais existé. "

Le jour de son départ, je l'ai accompagné jusqu'aux grilles de la gare du Nord. Il m'a embrassée à travers ces grilles, il me regardait, j'avais le sentiment terrible de ne plus le connaître. Il m'a dit : " Je sais, tu as l'impression de ne plus me connaître. Pourtant, c'est moi, Benjamin. Mais je ne suis plus capable de survivre, sauve-moi. Promets que tu le feras. Promets. "

J'ai bougé la tête pour dire oui, je pleurais. Je l'ai vu partir avec ses habits de guerre d'un bleu sale, ses musettes et son casque.

Je raconte mon mari, je me raconte moi, je ne raconte pas Kléber Bouquet. Et pourtant, Kléber m'a dit, plus tard, ce que je devais croire : qu'on prend ce qui vient, au moment où ça vient, qu'on ne lutte ni contre la guerre, ni contre la vie, ni contre la mort, on fait semblant, que le seul maître du monde, c'est le temps.

Le temps aggravait l'obsession de Benjamin. C'est la durée de la guerre qu'il ne pouvait plus supporter. C'est le mois où Kléber aurait sa permission qu'il me disait dans ses lettres. C'est les jours où je serais bonne à faire un enfant qu'il voulait savoir.

Je lui écrivais : " Même si j'étais prise, il faudrait huit ou neuf mois, la guerre sera finie avant. " Il répondait : " C'est l'espoir qui me manque. Que je le retrouve pendant huit ou neuf mois, ce sera déjà ça. " Et Kléber m'a raconté : " Pendant que nous étions en Artois, Benjamin a perdu son courage en voyant les morts, leurs horribles blessures, et le carnage de Notre-Dame-de-Lorette et de Vimy, qui regarde Lens. Pauvres Français, pauvres Marocains, pauvres Boches. On les balançait dans des charrettes, un corps après l'autre, comme s'ils n'avaient jamais été rien. Et une fois, il y avait un gros bonhomme qui recevait les corps sur la charrette, les disposait pour qu'ils prennent le moins de place, et qui marchait dessus. Et alors, Benjamin l'a insulté, le traitant de tout, et l'autre a sauté sur lui et ils se sont battus par terre comme des chiens. Benjamin avait perdu son courage pour la guerre, peut-être, mais pas pour s'attraper avec un gros qui marchait sur des cadavres de soldats. "

Je ne sais pas, mademoiselle, si je vous fais bien

comprendre ce que je veux dire, que rien n'est jamais noir, ni blanc, parce que le temps fausse tout. Aujourd'hui, dimanche 11 juillet, ayant écrit cette lettre par à-coups, je ne suis plus la même que mercredi dernier, quand j'avais si peur de vous raconter ces choses. Maintenant, je me dis que si elles peuvent vous servir, je serai quitte du souci. Pour être franche, j'y gagne moi aussi, je n'ai plus honte, ça m'est égal.

Kléber Bouquet est venu en permission en juin 1916. Le 4, c'était un lundi, il a mis un mot dans ma boîte aux lettres, me disant qu'il monterait chez moi le lendemain après-midi et que si je ne voulais pas le recevoir, il le comprendrait, je n'avais qu'à placer quelque linge de couleur à une fenêtre sur la rue. Le lendemain matin, j'ai conduit les enfants à Joinville-le-Pont, chez leur tante Odile, à qui j'ai dit seulement que j'avais des démarches à faire et que cela pourrait me prendre un jour ou deux.

Vers trois heures après midi, guettant à la fenêtre de la grande chambre, j'ai vu un homme s'arrêter sur le trottoir en face l'immeuble et regarder vers mon étage. Il était en vêtements d'été clairs, un canotier sur la tête. Nous nous sommes regardés plusieurs secondes, immobiles tous les deux, et j'étais incapable de lui faire un signe. Finalement, il a traversé la rue.

J'ai attendu, pour ouvrir la porte de l'appartement, d'entendre son pas arriver à notre étage, je me suis dirigée vers la salle à manger. Il est entré, ôtant son canotier, en me disant simplement, guère plus à l'aise que moi : "Bonjour, Elodie." J'ai répondu bonjour. Il a refermé la porte, il est venu dans la pièce. Il était comme Benjamin me l'avait décrit : un homme robuste au visage tranquille, au regard droit, à la

moustache et aux cheveux bruns, aux grandes mains de charpentier. Il ne manquait au portrait que le sourire, mais il ne pouvait pas sourire, et moi n'en parlons pas. Nous avions l'air idiot, certainement, de deux comédiens qui ont oublié leur texte. Je ne sais pas comment, après quelques secondes où je n'osais plus le regarder, j'ai pu articuler : "J'ai préparé du café, asseyez-vous."

Dans la cuisine, mon cœur battait lourdement. Mes mains tremblaient. Je suis revenue avec le café. Il s'était assis à la table, son canotier posé sur le divan où dort ma belle-sœur Odile quand elle reste chez nous. Il faisait chaud mais je n'osais pas ouvrir la fenêtre, de peur qu'on nous voie de l'immeuble voisin. J'ai dit : "Vous pouvez ôter votre veste, si vous voulez." Il a dit merci, il a posé sa veste sur le dossier de sa chaise.

Nous avons bu notre café de chaque côté de la table. Je n'arrivais pas à le regarder. Il voulait comme moi éviter d'évoquer Benjamin, ou le front qui fatalement nous le rappellerait. Pour tromper l'embarras où nous étions, il m'a dit sa jeunesse avec son frère Charles, en Amérique, et qu'il l'avait laissé là-bas, et aussi son amitié pour Petit Louis, un ancien boxeur qui tenait un bar et organisait avec les clients des batailles aux jets de siphon. J'ai levé les yeux et vu à ce moment son sourire, à la fois enfantin et réconfortant, et c'est vrai que ce sourire lui changeait le visage.

Il m'a demandé ensuite s'il pouvait allumer une cigarette. Je suis allée lui chercher une soucoupe comme cendrier. Il fumait une gauloise bleue. Il ne parlait plus. On entendait dehors des gamins qui jouaient. Il a éteint sa cigarette à peine entamée dans la soucoupe. Puis il s'est levé, disant d'une voix

douce: "C'était une idée absurde. Mais nous pouvons lui mentir, vous savez, faire comme si. Il sera peut-être plus tranquille dans la tranchée."

Je n'ai pas répondu. Je n'arrivais toujours pas à le regarder en face. Il a repris son canotier sur le divan. Il m'a dit: "Laissez-moi un message chez Petit Louis, rue Amelot, si vous voulez me parler avant que je parte." Il s'est dirigé vers la porte. Je me suis levée aussi, j'y suis arrivée avant lui pour le retenir de s'en aller. Après un instant où, enfin, je le regardais en face, il m'a attirée contre son épaule, sa main dans mes cheveux, et nous sommes restés ainsi sans dire un mot. Plus tard, je me suis dégoûtée, je suis revenue à la salle à manger. J'avais essayé, avant qu'il arrive, de préparer la chambre, c'est-à-dire d'enlever tout ce qui pouvait nous rappeler Benjamin, mais j'y avais renoncé, je ne voulais pas aller dans la chambre, ni dans celle des enfants.

Sans me retourner, j'ai ôté ma robe près du divan et me suis déshabillée. Il a embrassé ma nuque pendant que je le faisais.

Le soir, il m'a emmenée dans un restaurant de la Nation. Il me souriait, de l'autre côté de la table, et j'avais l'impression que rien n'était tout à fait réel, que je n'étais pas vraiment moi. Il m'a raconté une farce qu'il avait faite, avec Petit Louis, à un client avaré, je n'écoutais pas attentivement ce qu'il disait, trop occupée à le regarder, mais j'ai ri de le voir rire. Il m'a dit: "Vous devriez rire plus souvent, Elodie. Les Inuits, ceux qu'on appelle Eskimos, prétendent que lorsqu'une femme rit, l'homme doit compter les dents qu'elle montre, c'est le nombre de phoques qu'il prendra dans sa prochaine chasse." J'ai ri encore,

mais pas assez longtemps pour qu'il puisse compter plus de cinq ou six prises. Il m'a dit: "Peu importe, on va commander autre chose, le phoque, je détestais ça."

Dans la nuit de la rue du Sergent-Bauchat, en me raccompagnant chez moi, il a passé un bras autour de mes épaules. Nos pas résonnaient dans un monde vide. Nulle part de souffrances, de larmes, de deuils, nulle part quiconque ni la pensée du lendemain. Sur le seuil de l'immeuble, il m'a dit, tenant mes mains dans les grandes siennes, son canotier en arrière: "Si vous me demandiez de monter, j'en serais content."

Il est monté.

Le lendemain après-midi, je suis allée chez lui, rue Daval, une chambre sous les toits. Il avait son atelier dans la cour.

Le surlendemain, jeudi, il est revenu chez moi pour le déjeuner. Il apportait des roses rouges, une tarte aux cerises, son sourire confiant. Nous avons mangé nus, après l'amour. Nous nous sommes aimés encore jusqu'au soir. Il prenait le train au matin. Il avait dit la vérité à la femme avec qui il vivait avant la guerre, qui n'avait pas compris, qui était partie en emportant les affaires que j'avais feint, la veille, de ne pas voir. Il m'a dit: "Ce sont des choses qui finissent par s'arranger." Le temps. Je ne sais pas si je l'aimais, s'il m'aimait, hors de cette parenthèse dérisoire que je viens de vous dire. Aujourd'hui, je me souviens de la dernière image que j'ai eue de Kléber. Il était déjà sur les marches pour descendre. J'étais debout devant ma porte. Il a soulevé son canotier, il a souri, il m'a lancé tout bas, presque un murmure: "Quand tu penses à moi, montre combien de phoques. Tu me porteras bonheur."

Je pense que vous comprenez la suite, du moins celle que Benjamin a donnée à ces trois jours, puisque vous m'avez demandé dans la voiture, sous la pluie : "Alors, c'est à cause de vous qu'ils se sont fâchés ?" Ils se sont fâchés parce que nous sommes des gens, pas des choses, et que personne ni la guerre n'y peut rien changer.

Je n'ai pas été enceinte. Benjamin, en contradiction de tout, était d'une jalousie entêtée, ou il l'est devenu. Kléber, poussé à bout, a dû lui dire des vérités insupportables à entendre. Et le temps, encore une fois, a fait son œuvre. Les questions de Benjamin, dans ses lettres, quand il a su qu'il n'avait servi à rien de me prêter à son ami, étaient comme de la mitraille : comment et où je m'étais déshabillée, étais-je troublée à l'idée d'être prise par un autre, combien de fois dans ces trois jours, dans quelle posture, et surtout, lancinante, douloureuse, cette obsession de savoir "si j'avais eu du plaisir". Oui, j'avais eu du plaisir, de la première fois jusqu'à la dernière. Je peux bien vous le dire à vous : cela ne m'était jamais arrivé. Mon ouvrier-maçon ? J'imaginai naïvement ressentir ce qui est dévolu aux femmes, moins que de se caresser dans son lit. Benjamin ? Pour le contenter, je faisais semblant.

Il est tard. Le monsieur qui était avec vous va venir prendre cette lettre. Je crois vous avoir tout dit. Je n'ai jamais revu Benjamin, je n'ai jamais revu Kléber, dont j'ai appris en 1917, par le hasard qui fait si mal les choses, que lui non plus ne reviendrait pas. Aujourd'hui, je travaille, j'élève mes enfants du mieux que je peux. Les deux aînés, Frédéric et Martine, m'aident du mieux qu'ils peuvent. J'ai vingt-huit

ans, je ne veux plus rien qu'oublier. Je fais confiance à ce que m'a dit l'homme de ma parenthèse : notre seul maître, c'est le temps.

Adieu, mademoiselle.

Elodie Gordes.

Mathilde relit cette lettre deux fois un lundi matin, après l'avoir lue deux fois la veille au soir, quand Sylvain la lui a rapportée. Au verso de la dernière feuille, laissé en blanc, elle écrit :

Adieu ?

C'est vite dit.

ANNEXE N°8

La première conversation téléphonique entre Mathilde et du curé de Milly

Un long dimanche de fiançailles (0.29.38–0.30.12)

Les chiffres entre crochets correspondent aux plans répertoriés dans la liste ci-après.

- [1] Notre-Dame de Paris ?
- Non, pas Notre-Dame de Paris, je vous appelle de [2] Paris à propos de Notre-Dame Benoît.
- Ah, Benoît Notre-Dame, oui ! [3] C'est un brave paysan, bien solide, [4] mais il est mort pour la Patrie. [5] Ah, elle m'en a soufflé plus d'un paroissien, la [6] Patrie...
- Sa femme et son petit Baptistin, ils sont toujours là ?
- [7] (*en direction du chœur*) Chut, un moment, M^{lle} Minet, je n'entends rien du tout. [8] Non, un beau jour, elle a tout bradé et elle est partie sans laisser d'adresse.
- C'est une chorale que j'entends derrière vous ?
- [9] Ah ben oui, c'est une chorale, oui, une chorale, nous sommes dans une église, mademoiselle. [10] En revanche, derrière vous, c'est pas un cantique à la Sainte-Vierge !
- [11] Merci monsieur le curé. Au revoir.
- Je vous en prie.



III. 34a [1, 4, 6]

Un long dimanche de fiançailles

Gros plan de Mathilde au téléphone



III. 34a' [2, 7, 9]

Un long dimanche de fiançailles

Plan large du curé au téléphone



III. 34b [3, 5, 10]

Un long dimanche de fiançailles

Gros plan du curé au téléphone



III. 34b' [11]

Un long dimanche de fiançailles

Plan large de Mathilde au téléphone

- [1] : Visage de Mathilde en légère plongée
- [2] : Plan large du curé, de l'église et de la chorale
- [3] : Visage du curé en contre-plongée
- [4] : Visage de Mathilde en légère plongée
- [5] : Visage du curé en contre-plongée
- [6] : Visage de Mathilde en légère plongée
- [7] : Plan large du curé, de l'église et de la chorale
- [8] : Visage de Mathilde en légère plongée
- [9] : Plan large du curé, de l'église et de la chorale
- [10] : Visage du curé en contre-plongée
- [11] : Plan large de Mathilde, du café et de la rue

ANNEXE N°9

La rencontre entre Mathilde et Élodie Gordes

Un long dimanche de fiançailles (0.52.00–0.53.47)

Apparaissent ici le texte du dialogue entre les deux personnages et le découpage de la séquence. Les références entre crochets sont valables pour cette annexe et pour l'étude de la séquence faite dans le tome I. Les croix [X] marquent les changements de plans par coupes.

- [1] Élodie Gordes ?
- Oui.
- Tenez.
- [2] Je les connais pas.
- C'est lequel celui que vous ne connaissez pas ? Ce serait pas celui-là par hasard ? Pourquoi Bastoche et Biscotte se sont fâchés ? C'est à cause de vous ?
- Allez-vous en, j'ai rien à vous dire. [3]
- Non, mais je veux juste savoir.
- Laissez-moi.
- [4] Ils se sont retrouvés pour la dernière fois à Bingo Crépuscule. Et mon fiancé était là aussi, avec Bastoche, [5] dans cette tranchée de merde. Et je veux comprendre. Je veux comprendre. [6] Je veux comprendre !
- [X7] C'est pas ce que vous croyez. Je peux pas vous le raconter. Donnez-moi votre adresse. [X8] Même si l'orthographe et moi, ça fait deux, [X9] je mettrai tout ça dans une lettre. Je vous promets. [X10]



III. 43a [1]



III. 43b [2]



III. 43c [3]



III. 43d [4]



III. 43e [5]



III. 43f [6]



III. 43g [X7]



III. 43h [X8]



III. 43i [X9]



III. 43j [X10]

ANNEXE N°10

La rencontre finale entre Mathilde et Manech
Un long dimanche de fiançailles (1.57.27–2.01.53)



III. 45a



III. 45b



III. 45c



III. 45d



III. 45e



III. 45f



III. 45g



III. 45h



III. 45i



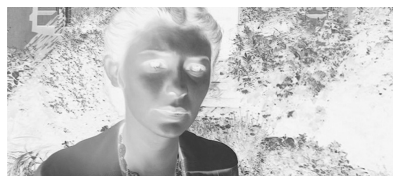
III. 45j



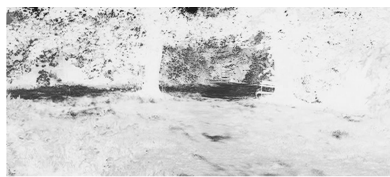
III. 45k



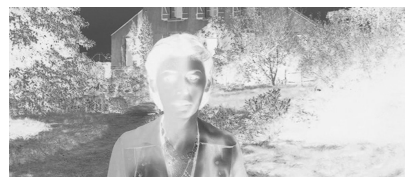
III. 45l



III. 45m



III. 45n



III. 45o



III. 45p



III. 45q



III. 45r



III. 45s



III. 45t



III. 45u



III. 45v



III. 45w



III. 45x



III. 45y



III. 45z



III. 45a'



III. 45b'



III. 45c'



III. 45d'

ANNEXE N°11

L'imaginaire d'Amélie

Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (0.36.39–0.38.28)

Voici la transcription complète du texte lu par le narrateur sur les images du reportage télévisuel :








Au soir d'une scintillante journée de juillet, tandis que sur les plages les estivants s'amuse dans l'insouciance des beaux jours retrouvés et qu'à Paris, les badauds accablés de chaleur contemplent les premiers panaches des feux d'artifice traditionnels, Amélie Poulain, que l'on surnommait aussi la "Marraine des laissés-pour-compte" ou la "Madone des mal-aimés" succombe à son extrême fatigue.








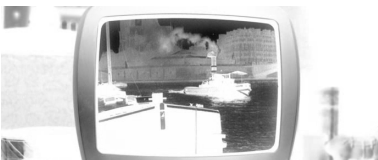
Sous les fenêtres d'un Paris accablé de chagrin, des millions d'anonymes en deuil se pressent le long du cortège et lui témoignent en silence leur incommensurable douleur de se sentir désormais orphelins.

Etrange destin que celui de cette jeune femme dépossédée d'elle-même, pourtant si sensible au charme discret des petites choses de la vie. Tel Don Quichotte, elle avait résolu de s'attaquer à l'implacable moulin de toutes les détresses humaines.

Combat perdu d'avance qui consuma prématurément sa vie. À 23 ans à peine, Amélie Poulain, exsangue, laissait sa courte existence s'étioler dans les remous du mal de vivre universel. Mais c'est là que l'attendait le regret lancinant d'avoir laissé mourir son père, sans qu'elle n'eût jamais essayé de redonner à cet homme asphyxié la bouffée d'air qu'elle était parvenue à insuffler à tant d'autres.

Voici mis en correspondance les images principales, leur description, le texte de la voix *off* et les bruits perçus, bien qu'il soit difficile de reproduire avec une extrême précision les points de concordance entre le découpage textuel, les coupes des plans et les limites initiales et finales des bruits. Les descriptions en caractères gras réfèrent à la situation diégétique, celles en caractères normaux aux images d'archives.

III. 48a		Amélie mangeant nerveusement des gâteaux	Au soir d'une scintillante journée de juillet, tandis que sur les plages les estivants s'amuse...	Légers bruits de mastication	
III. 48b		Jeux de plage	...dans l'insouciance des beaux jours...		
III. 48c		Fillettes qui dansent	...retrouvés et qu'à Paris,...		
III. 48d		Hommes buvant	...les badauds accablés de chaleur...		
III. 48e		Guinguette	...contemplant...		
III. 48f		Feux artificie	...les premiers panaches des feux...		Explosions de feux d'artifice
III. 48g		Amélie spectatrice	...d'artifice traditionnels, Amélie Poulain,...		

III. 48h		Amélie salue sur une plage	...que l'on surnommait aussi la...
III. 48i		Alignement de cameramen et photographes	..."Marraine des laissés-pour-compte"...
III. 48j		Gros plan d'Amélie sur la plage	...ou la "Madone des mal-aimés"...
III. 48k		Cercueil porté	...succombe à son extrême...
III. 48l		Amélie pleurant	...fatigue. Sous les fenêtres d'un Paris accablé de ...
III. 48m		Plusieurs plans d'un cortège funéraire	...chagrin, des millions d'anonymes en deuil se pressent le long du cortège et lui témoigne en silence...
III. 48n		Amélie pleure et laisse son paquet de gâteaux pour un paquet de mouchoirs en papier	...leur incommensurable douleur de se sentir désormais orphelins. Etrange destin que celui de cette jeune femme...
III. 48o		Bateau à vapeur	...dépossédée d'elle-même...

*Silence**Moteur**Claquements de sabots**Sanglots**Corne de brume*

III. 48p



Photographe

...pourtant si...

Silence

III. 48q



Amélie faisant des ricochets

...sensible au charme discret des petites choses de la vie.

III. 48r

Écran-titre Pathé
Plusieurs plans de la soupe populaire

Tel Don Quichotte, elle avait résolu de s'attaquer à l'implacable moulin de toutes les détresses humaines.

III. 48s



III. 48t



Amélie pleure

Silence

Sanglots

III. 48u



Scènes à Engelberg avec M. Dufayel

Silence

III. 48v



III. 48w



Amélie lave les pieds de l'aveugle devant une église

Léger bruit d'eau

III. 48x



Plan d'eau troublée
et différentes vues
d'Amélie à travers
des feuillages

Combat perdu
d'avance qui
consoma
prématurément sa
vie. À 23 ans à
peine, Amélie
Poulain, exsangue,
laissait sa courte
existence s'étioler
dans les remous du
mal de vivre
universel.

Silence

III. 48y



**Amélie pleure et
baisse les yeux**

Mais c'est là que
l'attendait le regret
lancinant d'avoir
laissé mourir son
père,...

Sanglots

III. 48z



Cercueil mis en terre

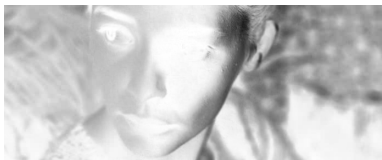
...sans qu'elle n'eût
jamais essayé de
redonner à cet
homme...

III. 48a'



Cimetière avec
l'hôtesse de l'air

...asphyxié la
bouffée d'air qu'elle
était parvenue à
insuffler...

III.
48b'

**Amélie tourne la
tête**

...à tant d'autres.

ANNEXE N°12

Incipit *Un long dimanche de fiançailles*, roman et film1. Incipit *Un long dimanche de fiançailles*, roman

« Samedi soir » (p. 13-31)

Il était une fois cinq soldats français qui faisaient la guerre, parce que les choses sont ainsi.

Le premier, jadis aventureux et gai, portait à son cou le matricule 2124 d'un bureau de recrutement de la Seine. Il avait des bottes à ses pieds, prises à un Allemand, et ces bottes s'enfonçaient dans la boue, de tranchée en tranchée, à travers le labyrinthe abandonné de Dieu qui menait aux premières lignes.

L'un suivant l'autre et peinant à chaque pas, ils allaient tous les cinq vers les premières lignes, les bras liés dans le dos. Des hommes avec des fusils les conduisaient, de tranchée en tranchée — flocc et flocc des bottes dans la boue prises à un Allemand —, vers les grands reflets froids du soir par-delà les premières lignes, par-delà le cheval mort et les caisses de munitions perdues, et toutes ces choses ensevelies sous la neige.

Il y avait beaucoup de neige et c'était le premier mois de 1917 et dans les premiers jours.

Le 2124 avançait dans les boyaux en arrachant, pas après pas, ses jambes de la boue, et parfois l'un des bonhommes l'aidait en le tirant par la manche de sa

vieille capote, changeant son fusil d'épaule, le tirant par le drap de sa capote raidie, sans un mot, l'aidant à soulever une jambe après l'autre-hors de la boue.

Et puis des visages.

Il y avait des dizaines et des dizaines de visages, tous alignés du même côté dans les boyaux étroits, et des yeux cernés de boue fixaient au passage les cinq soldats épuisés qui tiraient tout le poids de leur corps en avant pour marcher, pour aller plus loin vers les premières lignes. Sous les casques, dans la lumière du soir par-delà les arbres tronqués, contre les murs de terre perverse, des regards muets dans des cernes de boue qui suivaient un instant, de proche en proche, les cinq soldats aux bras liés avec de la corde.

Lui, le 2124, dit l'Eskimo, dit aussi Bastoche, il était menuisier, au beau temps d'avant, il taillait des planches, il les rabotait, il allait boire un blanc sec entre deux placards pour cuisine — un blanc chez Petit Louis, rue Amelot, à Paris —, il enroulait chaque matin une longue ceinture de flanelle autour de sa taille. Des tours et des tours et des tours. Sa fenêtre s'ouvrait sur des toits d'ardoise et des envols de pigeons. Il y avait une fille aux cheveux noirs dans sa chambre, dans son lit, qui disait — qu'est-ce qu'elle disait ?

Attention au fil.

Ils avançaient, la tête nue, vers les tranchées de première ligne, les cinq soldats français qui faisaient la guerre, les bras liés avec de la corde détrempée et raidie comme le drap de leur capote, et sur leur passage, quelquefois, une voix s'élevait, une voix tranquille, jamais la même, une voix neutre qui disait attention au fil.

Il était menuisier, il était passé en conseil de guerre pour mutilation volontaire, on avait trouvé des morsures de poudre sur sa main gauche blessée, on l'avait condamné à mort. Ce n'était pas vrai. Il avait voulu arracher de sa tête un cheveu blanc. Le fusil, qui n'était même pas le sien, était parti tout seul, parce que de la mer du Nord aux montagnes de l'Est, depuis longtemps, les labyrinthes creusés par les hommes n'abritaient plus que le diable. Il n'avait pas attrapé le cheveu blanc.

En 15, on lui avait donné une citation et de l'argent pour des prisonniers. Trois. Le premier en Champagne. Les mains levées, ouvertes, une mèche jaune sur un œil, vingt ans, et il parlait français. Il disait — qu'est-ce qu'il disait ?

Attention au fil.

Les deux autres étaient restés près d'un des leurs qui achevait de mourir, n'importe quoi dans le ventre, des éclats de feu, des éclats de soleil, des éclats. Sous une carriole à moitié incendiée, avec leurs calots gris bordés de rouge, se traînant sur les coudes, leurs calots pas tombés, soleil ce jour-là, camarade. C'était où ? Au fin fond de l'été 15, quelque part. Une fois, il était descendu d'un train dans un village et, sur le quai de la gare, il y avait un chien qui aboyait, aboyait contre les soldats.

Le 2124 était vif et robuste, avec les fortes épaules de l'homme de peine qu'il avait été dans sa jeunesse, quand il était parti, aventureux et gai, en Amérique, des épaules de bûcheron, de charretier, de chercheur d'or, qui le faisaient paraître plus petit. Il avait maintenant trente-sept ans, presque jour pour jour, il croyait à toutes ces choses qu'on lui avait dites pour

justifier le malheur et qui sont ensevelies sous la neige, il avait pris ses bottes à un ennemi qui n'en avait plus besoin, pour remplacer, bien bourrées de paille ou de papier journal, ses vieux godillots pendant les nuits de veille, on l'avait condamné dans une école pour mutilation volontaire, et une autre fois aussi, malheureusement, parce qu'il était saoul et qu'il avait fait une bêtise avec des camarades, mais la mutilation, ce n'était pas vrai. On l'avait cité, il faisait de son mieux comme les autres, il ne comprenait plus ce qui lui arrivait. Il marchait le premier des cinq parce qu'il était le plus âgé, dans des boyaux inondés, ses larges épaules tendues en avant, sous des regards cernés de boue.

Le deuxième soldat aux bras liés avec de la corde était le 4077 d'un autre bureau de la Seine. Il gardait encore une plaque avec ce numéro sous sa chemise mais tout le reste, signes et insignes, et même les poches de sa veste et de sa capote, lui avait été arraché comme à ses compagnons. Il avait glissé, à l'entrée des boyaux, et ses vêtements trempés le glaçaient jusqu'au cœur, mais peut-être n'était-ce qu'un mal pour un bien car le froid avait engourdi la douleur de son bras gauche, qui le tenait sans repos depuis plusieurs jours, et son esprit aussi, en sommeil de la peur, qui n'entrevoyait plus ce vers quoi il marchait, sinon comme la fin d'un mauvais rêve.

Il était caporal, avant ce rêve, parce qu'il en fallait un et que ceux de sa section avaient voulu qu'il le soit, mais il détestait les grades. Il avait la certitude qu'un jour les hommes seraient libres et égaux entre eux, les soudeurs avec tous les autres. Il était soudeur à Bagneux, près de Paris, il avait une femme, deux filles, et des phrases merveilleuses dans la tête, des

phrases apprises par le cœur qui parlaient de l'ouvrier, partout dans le monde, et qui disaient — oui, il savait bien, depuis plus de trente ans, ce qu'elles disaient, et son père, qui lui avait raconté si souvent le temps des cerises, le savait aussi.

Il savait depuis toujours — son père, qui le tenait de son père, lui avait mis ça dans le sang — que les pauvres font de leurs mains les canons pour se faire tuer mais que ce sont les riches qui les vendent. Il avait essayé de le dire aux cantonnements, dans des granges, dans des cafés de village, quand la patronne allume les lampes à pétrole et que les gendarmes vous supplient de rentrer, vous êtes tous des braves gens, soyez raisonnables, rentrez. Il ne parlait pas bien, il n'expliquait pas bien. Et il y avait tant de misère, chez les bonhommes, et le vin qui est le compagnon de la misère abrutissait tant leur regard qu'il savait encore moins comment les atteindre.

Quelques jours avant Noël, alors qu'il montait en ligne, le bruit avait couru de ce que certains avaient fait. Il avait chargé son fusil et il s'était tiré une balle dans la main gauche, très vite, sans regarder, sans se donner le temps de réfléchir, juste pour être avec eux. Dans cette salle de classe où on l'avait condamné, ils étaient vingt-huit à avoir agi de la même façon. Il était content, oui, content et presque fier qu'il y en ait eu vingt-huit. Même s'il ne devait pas le voir, puisque le soleil se couchait pour la dernière fois, il savait qu'un jour viendrait où les Français, les Allemands et les Russes — "et la calotte avec nous", il disait —, un jour viendrait où plus personne ne voudrait se battre, jamais, pour rien. Enfin, il le croyait. Il avait les yeux bleus, de ce bleu très pâle piqué de

tout petits points rouges qu'ont quelquefois les soudeurs.

Le troisième venait de la Dordogne et portait sur sa plaque de poitrine le numéro 1818. Quand on le lui avait attribué, il avait balancé la tête avec une sensation bizarre, parce qu'il était de l'Assistance et que, dans les centres où il passait, étant enfant, son casier au réfectoire ou au dortoir était toujours le 18. Il marchait, depuis qu'il savait le faire, d'un pas lourd, encore alourdi par la boue de la guerre, tout en lui était lourd et patient et obstiné. Lui aussi, il avait chargé son fusil et il s'était tiré une balle dans la main — la droite, il était gaucher — mais sans fermer les yeux. Au contraire, il avait apporté à toute l'affaire un regard appliqué, hors du monde, ce regard que nul ne connaît d'un autre car il est celui de la solitude, et il y avait longtemps que le 1818 menait sa propre guerre, et tout seul.

Attention au fil.

Le 1818 était certainement des cinq soldats le plus brave et le plus redoutable. Pendant trente mois d'armée, il n'avait jamais fait parler de lui, il n'avait jamais rien dit de lui à personne. On l'avait pris dans sa ferme, un matin d'août, on l'avait mis dans un train, on lui avait donné sa vie à garder, pour revenir, il ne comprenait rien d'autre. Une fois, il avait étranglé un officier de sa compagnie. C'était sur la Woëvre, pendant une offensive. Personne ne l'avait su. Il l'avait étranglé, avec ses deux mains, en lui écrasant la poitrine d'un genou, il avait ramassé son fusil, il avait couru, plié sous des gerbes de feu, et puis voilà.

Il avait une femme, enfant trouvé elle aussi, dont il se rappelait depuis qu'il était loin la douceur de la

peau. C'était comme une déchirure dans son sommeil. Et souvent il se rappelait des perles de sueur sur sa peau, quand elle avait travaillé avec lui tout le jour, et ses pauvres mains. Les mains de sa femme étaient dures et crevassées comme celles d'un homme. A la ferme, ils avaient employé jusqu'à trois journaliers en même temps, qui ne ménageaient pas leurs efforts, mais tous les hommes, partout, avaient été emmenés à la guerre, et sa femme, qui avait vingt et un ans, neuf de moins que lui, était la seule à tenir.

Il avait aussi un petit garçon, qu'il lui avait fait pendant sa première permission, auquel il devait la seconde, qui marchait déjà d'une chaise à l'autre, qui était fort comme lui, avec la douceur de peau de sa mère, et qu'ils avaient appelé Baptistin. En trente mois, il avait eu ces deux permissions, plus une sans papiers qui ne l'avait pas mené plus loin que la gare de l'Est, à Paris, parce que ce n'était pas possible, mais sa femme, qui savait à peine lire ou écrire, avait compris à mille kilomètres de lui ce qu'il fallait faire et il avait pleuré pour la première fois de sa vie. Il n'avait jamais pleuré, il ne se rappelait pas une larme depuis son premier souvenir — un platane, l'écorce, l'odeur d'un platane — et sans doute, avec de la chance, il ne pleurerait jamais plus.

Le troisième était le seul des cinq soldats condamnés qui croyait encore à la chance et qu'on ne les fusillerait pas. Il se disait que, pour les fusiller, on n'aurait pas pris la peine de les traîner sur un autre front et jusqu'aux premières lignes. Le village de leur procès était dans la Somme. Ils étaient quinze au départ, pour qui les circonstances n'atténaient rien, et puis dix, et puis cinq. A chaque halte, on en perdait dont on ignorait le

sort. Ils avaient roulé une nuit dans un train, un jour dans un autre, on les avait fait monter dans un camion et dans un autre. Ils allaient vers le sud, puis vers le couchant, puis vers le nord. Ensuite, quand ils n'étaient plus que cinq, ils avaient marché sur une route, escortés par des dragons bien contrariés d'être là, on leur avait donné de l'eau, des biscuits et refait leurs pansements dans un village en ruine, il ne savait plus où il se trouvait.

Le ciel était blanc et vide, l'artillerie s'était tue. Il faisait très froid et, hors de la route boueuse, crevassée par la guerre, qui traversait ce village sans nom, tout était sous la neige, comme dans les Vosges. Mais on ne voyait nulle part de montagnes, comme dans les Vosges. Ni de ravins ni de crêtes à crever les bonhommes, comme en Argonne. Et la terre qu'il avait prise dans sa main de croquant n'était pas celle de la Champagne ni de la Meuse. C'était autre chose, que le bon sens se refusait de reconnaître, et il lui avait fallu, pour y croire, un vieux bouton d'uniforme poussé à ses pieds par celui qui le suivait maintenant dans les boyaux étroits : ils étaient revenus dans la zone d'où ils étaient partis, là où se font tuer les gens de Terre-Neuve, aux confins de l'Artois et de la Picardie. Seulement voilà, pendant les soixante-douze heures où ils avaient été emportés au loin, la neige était tombée, lourde et silencieuse, patiente comme lui, et elle avait tout recouvert, les plaies ouvertes dans les champs, la ferme incendiée, le tronc des pommiers morts et les caisses de munitions perdues.

Attention au fil.

Celui qui le suivait dans les boyaux, le quatrième des cinq soldats sans casque, ni insigne, ni numéro de

régiment, ni poche de veste ou de capote, ni photo de famille, ni croix de chrétien, étoile de David ou croissant d'Islam, ni rien qui puisse faire feu plus grand que cœur qui bat, celui-là, le matricule 7328 d'un bureau des Bouches-du-Rhône, né à Marseille parmi les émigrés italiens de la Belle de Mai, s'appelait Ange. De l'avis de tous ceux qui avaient pu le connaître, à un moment ou à un autre des vingt-six années qu'il avait vécues sur la terre des hommes, jamais prénom n'avait été plus mal porté.

Il était presque aussi beau que les anges, pourtant, et plaisant aux femmes, même de vertu. Il avait la taille svelte, les muscles longs, les yeux plus noirs et plus mystérieux que la nuit, deux fossettes autour de son sourire, une autre à son menton, le nez juste assez napolitain pour se rengorger dans sa compagnie d'un dicton de garnison — "Gros pif, gros paf" — et les cheveux drus, la moustache princière, l'accent plus doux qu'une chanson, l'air surtout de l'un à qui l'amour est dû. Mais qui avait sombré dans son regard de miel, éprouvé son égoïsme de marbre pouvait le dire : il était sournois, tricheur, discutailleur, chapardeur, cafardeur, peureux rien qu'à l'idée, faux à jurer sur la tête de sa mère morte, tireur dans le dos, traficateur de tabac et de marraines de guerre, avare d'une pincée de sel, pleurard quand ça tombe pas loin, matamore quand le régiment d'à côté monte en ligne, de son vrai métier bon à rien, de son propre aveu le plus misérable et le plus minable des Pauvres Couillons Du Front. Sauf qu'il n'avait pas eu le temps d'en voir beaucoup, il n'était donc pas sûr.

Le front, en tout et pour tout, le 7328 l'avait connu trois mois, les trois derniers de l'année qui venait de

finir. Auparavant, il était dans un camp d'instruction, à Joigny. Il y avait appris à reconnaître quelques bons bourgognes, au moins à l'étiquette, et à dévier sur le voisin la mauvaise humeur des gradés. Avant encore, il était à la prison Saint-Pierre, à Marseille, où il purgeait depuis le 31 juillet 14, quand tout le monde était devenu fou, une peine de cinq ans pour ce qu'il appelait "une affaire de cœur" — ou "d'honneur", selon qu'il parlait à une femme ou à un homme —, en fait une querelle lamentablement conclue entre deux proxénètes de quartier.

Cet été-là, son troisième derrière les murs, on récupérait jusqu'aux ancêtres et aux droits communs pour ressusciter les régiments fondus, on l'avait laissé choisir. Il avait choisi, de concert avec d'autres parieurs sans cervelle, que la guerre n'était plus qu'une question de semaines, que les Français ou les Anglais allaient forcément s'effondrer quelque part et qu'il serait libre avant Noël. En foi de quoi, après deux semaines dans l'Aisne à se terrer dans des trous pour se garer des marmites, il avait vécu cinquante jours qui étaient cinquante fois cent ans de baigne — à Fleury, au Bois Chauffour, à la côte du Poivre —, cinquante éternités d'horreur, seconde par seconde, épouvante par épouvante, pour reprendre ce piège à rats puant la pisse, la merde et la mort de tous ceux, dans les deux camps, qui s'y étaient secoué le fêtard sans avoir l'entrain de se finir, Douaumont devant Verdun.

Que la Bonne Mère, qui protège aussi les voyous, en soit remerciée longtemps : il n'avait pas eu à y aller avec les premiers, au risque de se faire étriper par un précédent locataire, et il en était sorti avec au moins

cette consolation que rien ne pourrait jamais être pire, ni dans ce monde ni dans un autre. Mais il fallait qu'il soit tombé bien bas pour s'imaginer que la méchanceté humaine a des limites, le pire c'est ce qu'elle invente encore le plus volontiers.

En décembre, après six petites journées dites de repos, pendant lesquelles il ne pouvait entendre tomber une fourchette sans se faire une bosse au plafond et entièrement occupées, pour se reforcer un moral, à des tracasseries de caserne, on l'avait emmené, lui, Ange, avec tout son barda et un régime désormais réduit à enrôler dans les maternités, jusqu'aux rives de la Somme, dans un secteur à bout de tueries et donné pour calme depuis plusieurs semaines mais où, entre deux déluges d'un calibre monstrueux, il n'était question que de vaincre ou de mourir dans une offensive imminente, un assaut total et définitif qui ne regarderait pas à la dépense. Les bonhommes avaient été avertis de ce délire par le cuisot réputé bien parfumé d'une roulante, qui le savait par le coureur, franc comme un germinale, d'un officier d'ordonnance avare de paroles en l'air, qui le tenait de la bouche même de son colonel, lequel avait été invité au bal du général et de la générale pour fêter leurs noces de sang.

Lui, Ange, le pauvre barbot de Marseille, l'enfant perdu de la rue Loubon, même s'il était le plus taré des Peu-Ceu-Deu-Feus, il voyait bien qu'aucune offensive ne rimait à quoi ce soit, sinon avec contre-offensive, histoire de saler la note, et il s'était enfin rendu à l'évidence, comme n'importe qui avant lui, que cette guerre ne finirait jamais, simplement parce que personne n'était plus capable de battre personne, sauf à

finir. Auparavant, il était dans un camp d'instruction, à Joigny. Il y avait appris à reconnaître quelques bons bourgognes, au moins à l'étiquette, et à dévier sur le voisin la mauvaise humeur des gradés. Avant encore, il était à la prison Saint-Pierre, à Marseille, où il purgeait depuis le 31 juillet 14, quand tout le monde était devenu fou, une peine de cinq ans pour ce qu'il appelait "une affaire de cœur" — ou "d'honneur", selon qu'il parlait à une femme ou à un homme —, en fait une querelle lamentablement conclue entre deux proxénètes de quartier.

Cet été-là, son troisième derrière les murs, on récupérait jusqu'aux ancêtres et aux droits communs pour ressusciter les régiments fondus, on l'avait laissé choisir. Il avait choisi, de concert avec d'autres parieurs sans cervelle, que la guerre n'était plus qu'une question de semaines, que les Français ou les Anglais allaient forcément s'effondrer quelque part et qu'il serait libre avant Noël. En foi de quoi, après deux semaines dans l'Aisne à se terrer dans des trous pour se garer des marmites, il avait vécu cinquante jours qui étaient cinquante fois cent ans de baigne — à Fleury, au Bois Chauffour, à la côte du Poivre —, cinquante éternités d'horreur, seconde par seconde, épouvante par épouvante, pour reprendre ce piège à rats puant la pisse, la merde et la mort de tous ceux, dans les deux camps, qui s'y étaient secoué le fêtard sans avoir l'entrain de se finir, Douaumont devant Verdun.

Que la Bonne Mère, qui protège aussi les voyous, en soit remerciée longtemps : il n'avait pas eu à y aller avec les premiers, au risque de se faire étriper par un précédent locataire, et il en était sorti avec au moins

cette consolation que rien ne pourrait jamais être pire, ni dans ce monde ni dans un autre. Mais il fallait qu'il soit tombé bien bas pour s'imaginer que la méchanceté humaine a des limites, le pire c'est ce qu'elle invente encore le plus volontiers.

En décembre, après six petites journées dites de repos, pendant lesquelles il ne pouvait entendre tomber une fourchette sans se faire une bosse au plafond et entièrement occupées, pour se reforcer un moral, à des tracasseries de caserne, on l'avait emmené, lui, Ange, avec tout son barda et un régime désormais réduit à enrôler dans les maternités, jusqu'aux rives de la Somme, dans un secteur à bout de tueries et donné pour calme depuis plusieurs semaines mais où, entre deux déluges d'un calibre monstrueux, il n'était question que de vaincre ou de mourir dans une offensive imminente, un assaut total et définitif qui ne regarderait pas à la dépense. Les bonhommes avaient été avertis de ce délire par le cuisot réputé bien parfumé d'une roulante, qui le savait par le coureur, franc comme un germinale, d'un officier d'ordonnance avare de paroles en l'air, qui le tenait de la bouche même de son colonel, lequel avait été invité au bal du général et de la générale pour fêter leurs noces de sang.

Lui, Ange, le pauvre barbot de Marseille, l'enfant perdu de la rue Loubon, même s'il était le plus taré des Peu-Ceu-Deu-Feus, il voyait bien qu'aucune offensive ne rimait à quoi ce soit, sinon avec contre-offensive, histoire de saler la note, et il s'était enfin rendu à l'évidence, comme n'importe qui avant lui, que cette guerre ne finirait jamais, simplement parce que personne n'était plus capable de battre personne, sauf à

jeter armes et canons à la première venue des décharges publiques pour régler ça au cure-dents. Ou encore mieux à pile ou face. L'un des malheureux qui marchaient devant lui, le second de la triste file, un caporal-qu'on appelait Six-Sous parce qu'il s'appelait Francis, avait drôlement bien parlé, à leur procès perdu d'avance, de l'utilité des offensives et des contre-offensives et de la prolifération inconsidérée des cimetières, il avait même balancé à ses galonnés-juges une chose terrible : depuis plus de deux ans que les armées s'étaient enterrées, de part et d'autre, sur toute la longueur du front, si chacun était rentré tranquillement chez soi en laissant la tranchée vide, cela n'aurait rien changé — "vous m'entendez, rien" —, on en serait exactement au même point qu'après les hécatombes sur toutes les cartes d'état-major. Peut-être n'était-il pas aussi intelligent qu'il en avait l'air, le caporal Six-Sous, pour finir fusillé, mais qu'est-ce qu'on pouvait répondre à ça ? Lui, Ange, rien.

Après une supplique vaine à son chef de bataillon pour réintégrer sa bonne vieille cellule de Saint-Pierre, et une autre, identique jusque dans les fautes d'orthographe, à son député des Bouches-du-Rhône, les deux écrites au crayon-encre mouillé dans un quart d'eau sale, parce qu'il détestait se mettre du violet sur les lèvres et n'avait plus de larmes depuis longtemps, il s'était pris à ruminer toutes sortes de stratagèmes ingénieux et cruels, dans le seul espoir de se faire porter plus pâle encore qu'en ces quelques mois il n'était devenu, blême, gris agonie, cadavéreux.

Dix jours avant ce Noël qu'il avait imaginé celui de sa liberté, à l'heure trouble du crépuscule, après force pichets de vin et des atermoiements orageux, il avait

convaincu plus con que lui, un clerk de notaire de l'Anjou qui ne voulait rentrer à la maison que pour surprendre sa femme dans la débauche, de se tirer mutuellement une balle dans la main et, plus aberrant que tout, la droite, d'accord en cela que l'incroyable serait plus crédible. De sorte qu'ensemble, dans une écurie où les chevaux s'affolaient rien que de sentir venir le carnage, à plusieurs kilomètres d'un front où il ne se passait rien, ils avaient fait ça d'un mauvais bras, d'un vouloir incertain, se jurant fraternité comme les enfants dans le noir cherchent à se rassurer mais s'effraient de leurs propres cris. Lui, Ange, le 7328, à l'ultime seconde, parce que tout son être se révolait de tenir parole, il avait vivement écarté sa main de la bouche d'un fusil et fermé les yeux. Il avait tiré quand même. Il lui manquait maintenant deux phalanges d'un annulaire et le bout d'un majeur, mais l'autre, pauvre andouille, il avait fini pour toujours de compter ses totos, il avait pris le coup en pleine figure et les chevaux déchainés, cassant tout pour fuir la saloperie des hommes, l'avaient mis en bouillie.

Où, il marchait dans la boue parce que c'était sa place, le quatrième des cinq condamnés traînés jusque-là, en ce labyrinthe dans la neige, pour y voir en face le mauvais sort, mais il avait trop marché, il était trop fatigué pour se défendre encore, il n'aspirait plus qu'à dormir, il était sûr de s'endormir dès qu'on l'attacherait au poteau de misère et qu'on lui banderait les yeux, il ne saurait jamais ce qui s'était passé à la fin de sa vie : Anjou, feu, feu de cheminée, nez de canard, canard à mare, j'en ai marre, marabout, boue des tranchées dont il s'extirpait, tête baissée, tanguant

d'une épaule à l'autre, pour aller plus loin vers les reflets du soir, il en avait marre.

Attention au fil.

Le cinquième, le dernier des soldats aux bras liés dans le dos, celui-là était un Bleuet, sobriquet de la classe 17, il lui manquait cinq mois pour avoir vingt ans. Il avait pourtant vécu plus de jours au front que le polichinelle trébuchant et pitoyable qui marchait devant lui et, si tant est que l'imagination y fait quelque chose, il avait souffert encore davantage de la peur.

Il avait peur de la guerre et de la mort, comme presque tout le monde, mais peur aussi du vent, annonceur des gaz, peur d'une fusée déchirant la nuit, peur de lui-même qui était impulsif dans la peur et n'arrivait pas à se raisonner, peur du canon des siens, peur de son propre fusil, peur du bruit des torpilles, peur de la mine qui éclate et engloutit une escouade, peur de l'abri inondé qui te noie, de la terre qui t'enterre, du merle égaré qui fait passer une ombre soudaine devant tes yeux, peur des rêves où tu finis toujours éventré au fond d'un entonnoir, peur du sergent qui brûle de te brûler la cervelle parce qu'il n'en peut plus de te crier après, peur des rats qui t'attendent et viennent pour l'avant-goût te flairer dans ton sommeil, peur des poux, des morpions et des souvenirs qui te sucent le sang, peur de tout.

Il n'était pas le même avant la tuerie, il était tout le contraire, grimant aux arbres, au clocher de l'église, bravant l'océan sur le bateau de son père, toujours volontaire aux feux de forêt, ramenant à bon port les pinasses dispersées par la tempête, si intrépide, si généreux de sa jeunesse qu'il donnait aux siens l'image

d'un trompe-la-mort. Même au front, les premiers temps, il s'était montré brave. Et puis, il y avait eu une torpille, une de trop, un matin d'été devant Buscourt, à quelques kilomètres à peine de la tranchée où il s'enlisait maintenant. L'explosion ne l'avait pas touché, seulement projeté en l'air de son souffle, mais quand il s'était relevé, il était couvert du sang d'un camarade, couvert tout entier de sang et de chairs qu'on ne pouvait plus reconnaître, il en avait jusque dans la bouche, il crachait l'horreur, il en hurlait. Oui, il hurlait sur le champ de bataille, devant Buscourt, en Picardie, et il arrachait ses vêtements et il pleurait. On l'avait ramené nu. Le lendemain, il avait retrouvé son calme. Il était peut-être saisi parfois d'un tremblement sans raison, mais c'était tout.

Son prénom était Jean, encore que sa mère et tous les autres, au pays, lui disaient Manech. A la guerre, il était simplement Bleuet. Le matricule qu'il portait en bracelet à son poignet valide était le 9692 d'un bureau des Landes. Il était né à Cap-Breton, d'où l'on voit Biarritz, mais la géographie n'étant le fort de personne dans les armées de la République, ceux de sa section pensaient qu'il venait de Bretagne. Il avait renoncé dès le premier jour à les détromper. Il n'était pas contrariant, il se faisait petit pour éviter les discussions stériles et, finalement, il s'en portait bien : quand il se perdait dans son barda ou les pièces de son fusil, il se trouvait toujours un pépère pour l'aider à s'y reconnaître et, dans la tranchée, sauf ce sergent qui l'avait pris en grippe, personne ne lui demandait rien d'autre que de rester à l'abri et de faire attention au fil.

Mais il y avait la peur, qui avait envahi tout son être, le pressentiment qu'il ne retournerait jamais chez

lui, une permission qu'on lui avait promise et qu'il n'espérait plus, et il y avait Mathilde.

En septembre, pour revoir Mathilde, il avait écouté les conseils d'un Marie-Louise, sobriquet de la classe 16, son aîné de presque un an, il avait avalé une boulette de viande trempée d'acide picrique. Il s'était rendu malade à vomir ses orteils, mais n'importe quel carabin savait maintenant déceler une jaunisse bidon avant même de savoir lire, on l'avait traduit une première fois devant un conseil de guerre, celui de son bataillon. On l'y avait traité avec l'indulgence que son âge méritait : deux mois avec sursis, mais les permissions adieu, à moins de se racheter en faisant prisonnier Guillaume à lui tout seul.

Ensuite, c'était novembre, devant Péronne, après dix jours sans relève sous les insultes du sergent maudit, et la pluie, la pluie, la pluie. Il n'en pouvait plus, il avait écouté un autre Marie-Louise, encore plus intelligent que le premier.

Une nuit qu'il était de guet dans la tranchée, la canonnade loin, le ciel noyé, il avait allumé, lui qui ne fumait pas, une cigarette anglaise, parce qu'elle s'éteint moins bêtement qu'une brune, et il avait élevé sa main droite au-dessus du parapet, protégeant sous ses doigts une petite lueur rouge, et il était resté ainsi longtemps, le bras en l'air, la figure contre la terre trempée, priant Dieu, s'il existait encore, de lui accorder la fine blessure. La pluie avait eu raison de la petite lueur rouge et il avait recommencé avec une autre cigarette et encore une autre, jusqu'à ce qu'un bougre d'en face, dans ses jumelles, comprenne enfin ce qu'il demandait. Il avait eu affaire à un bon tireur, ou alors les Allemands, tout aussi compréhensifs que

les Français en ces cas-là, étaient allés en chercher un, car il avait suffi d'une balle. Elle lui avait arraché la moitié de la main, le chirurgien avait coupé le reste.

Pour couronner le malheur, quand le coup avait retenti, sans inquiéter ceux qui vauquaient à leurs corvées ni réveiller les autres, le sergent ne dormait pas. Le sergent ne dormait jamais. Dans un petit matin mouillé, tous les bonhommes, tous, même les caporaux, même les brancardiers accourus pour rien puisque le blessé marchait encore, avaient supplié le sergent de faire une croix sur cette histoire, mais il ne voulait rien entendre, il disait avec l'accent de l'Aveyron têtue et des larmes de rage dans les yeux : "Taisez-vous ! Merde, taisez-vous ! Qui je suis, moi, si je laisse aller des choses pareilles ? Et si tout le monde fait comme ce petit salaud, qui va défendre ? Qui va défendre ?"

Lui, Bleuet, à son deuxième conseil de guerre, celui du corps d'armée cette fois, on l'avait défendu du mieux qu'on pouvait. Il avait même de la chance, lui répétait-on, que les cours martiales aient été supprimées, on l'aurait fusillé séance tenante. Le commissaire-cafard avait désigné d'office pour les assister, lui et trois de son âge, un avoué de Levallois, capitaine dans l'artillerie, un brave homme qui avait déjà perdu un fils aux Eparges et pensait tout haut que c'était suffisant. On l'avait écouté pour trois, pas pour quatre. Pas pour un récidiviste de la lâcheté, un exemple si pernicieux qu'il pouvait contaminer toutes les jeunes recrues dans une division. Aucun des juges n'avait voulu signer le recours en grâce.

Les maux des hommes, par trop d'enflure, vont quelquefois au néant plus vite qu'eux. Après le coup

de massue de la sentence, alors qu'il était couché dans le noir d'un wagon à bestiaux, emporté avec quatorze autres vers ils ne savaient où, quelque chose en Bleuët avait crevé doucement, comme un abcès monstrueux, et il n'avait plus depuis, sauf en de brefs sursauts d'égarément, conscience de ce qu'il achevait de vivre, la guerre, son bras sans main, le silence des hommes de boue alignés sur son passage et tous ces regards qui se détournent du sien, parce que le sien était docile, confiant, insupportable, et son sourire figé celui d'un enfant fou.

Il allait souriant d'étrange manière, le dernier des cinq soldats qu'il fallait punir, il avait les yeux bleus et les cheveux noirs, les joues salies mais presque imberbes, et sa jeunesse enfin le servait, il peinait moins dans les boyaux inondés que ses compagnons. Au contraire, il éprouvait un bien-être animal à s'enfoncer dans la boue, le froid sur sa figure, à ses oreilles les cris et les rires des soirs d'autrefois : il sortait de l'école, il revenait à la maison par le chemin des dunes, entre le lac et l'océan, c'était ce drôle d'hiver où il avait neigé partout, il savait que Kiki le chien venait à sa rencontre dans les reflets du couchant, il avait faim, il avait envie d'une tartine de miel et d'un grand bol de chocolat.

Quelqu'un, quelque part, disait de faire attention au fil.

Mathilde ne sait si Manech l'entendait, dans le brouhaha de son enfance, dans le fracas des grandes vagues où elle plongeait à douze ans, à quinze ans, suspendue à lui. Elle en avait seize quand ils ont fait l'amour pour la première fois, un après-midi d'avril, et se sont juré de se marier à son retour de la guerre.

Elle en avait dix-sept quand on lui a dit qu'il était perdu. Elle a pleuré beaucoup, parce que le désespoir est femme, mais pas plus qu'il n'en fallait, parce que l'obstination l'est aussi.

Il restait ce fil, rafistolé avec n'importe quoi aux endroits où il craquait, qui serpentait au long de tous les boyaux, de tous les hivers, en haut, en bas de la tranchée, à travers toutes les lignes, jusqu'à l'obscur abri d'un obscur capitaine pour y porter des ordres criminels. Mathilde l'a saisi. Elle le tient encore. Il la guide dans le labyrinthe d'où Manech n'est pas revenu. Quand il est rompu, elle le renoue. Jamais elle ne se décourage. Plus le temps passe, plus sa confiance s'affermi, et son attention.

Et puis, Mathilde est d'heureuse nature. Elle se dit que si ce fil ne la ramène pas à son amant, tant pis, c'est pas grave, elle pourra toujours se pendre avec.

2. Incipit *Un long dimanche de fiançailles*, film (0.02.02–.12.18)

Le samedi 6 janvier 1917, cinq soldats condamnés à mort étaient conduits dans le secteur de Bouchavesnes sur le front de la Somme.

Le premier, jadis aventureux et gai, portait à son cou le matricule 2124 d'un bureau de recrutement de la Seine. Il avait des bottes à ses pieds, prises à un allemand. Avant, le 2124, dit Bastoche, en pinçait pour une jolie rousse qui s'appelait Véronique Passavant. Il était menuisier à la Bastille. Parfois, entre deux commodos, ils allaient boire une Champigneulle chez P'tit Louis, rue de la Main d'Or. Il avait pris ses bottes à un ennemi qui n'en avait plus besoin pour remplacer, bien bourrées de paille ou de papier journal, sa paire de vieux godillots. Il était passé en conseil de guerre pour mutilation volontaire, on avait trouvé des traces de poudre sur sa main blessée, on l'avait condamné à mort.

Le deuxième soldat était le 4077, d'un autre bureau de la Seine. Il était soudeur aux Chemins de Fer de l'Etat, à Bagneux. Il s'appelait Francis Gaignard, on l'appelait Six-Sous. Il savait que les pauvres font de leurs mains les canons pour se faire tuer, et que ce sont les riches qui les vendent. Il essayait de le dire dans les cantonnements, mais il n'expliquait pas bien. Et le mauvais vin, qui est le compagnon de la misère, abrutissait tant le regard des soldats, qu'il savait encore moins comment les atteindre.

Le 1818 était certainement des cinq le plus brave et le plus redoutable. Une fois, il avait tué un officier de sa compagnie, un officier qui frappait les morts. Personne ne l'avait su. Benoît Notre-Dame était un paysan de la Dordogne. Un matin d'août, on était venu le prendre dans sa ferme et on l'avait mis dans un train.

Le fil du téléphone, c'est le seul lien avec le monde des vivants.

C'est par ce fil tenu que pourrait leur parvenir la grâce du président Poincaré, même si le seul à y croire encore, c'est lui, le matricule 7328, d'un bureau de Corse, Ange Bassignano. De l'avis de tous ceux qui avaient pu le connaître, jamais prénom n'avait été plus mal porté. Il était menteur, tricheur, frimeur, cafardeur, embrouilleur. Avant, Tina Lombardi était sa gagnuse. Pour elle, il avait pris cinq ans de prison pour ce qu'il appelait une affaire « de cœur » ou « d'honneur », selon qu'il parlait à une femme ou à un homme. En fait, un règlement de compte entre proxénètes de village. Cet été 1916, on récupérait jusqu'aux droits communs, pour ressusciter les régiments fondus dans la fournaise de Verdun. On l'avait laissé choisir.

Le cinquième était un Bleuet, sobriquet de la classe 17. Il lui manquait 5 mois pour avoir vingt ans. À présent, il avait peur de tout : des canons français qui tirent trop court, du vent annonciateur des gaz, des nettoyeurs de tranchées, des exécutions pour l'exemple. Pourtant, il n'était pas le même avant la tuerie, il était tout le contraire, bravant la tempête quand il portait secours aux gardiens de phare de pleine mer. Et puis, il y avait eu un obus de trop.

Quand Mathilde et Manech ont fait l'amour pour la première fois, il s'est endormi avec la main posée sur son sein. Chaque fois que sa blessure l'élance, Manech sent le cœur de Mathilde battre dans sa paume, et chaque pulsation le rapproche de lui.

Si Manech était mort, Mathilde le saurait. Depuis l'avis de décès, elle se raccroche obstinément à son intuition comme à un fil tenu. Jamais elle ne se décourage. Et puis Mathilde est d'heureuse nature. Elle se dit que si le fil ne la ramène pas à son amant, tant pis, c'est pas grave, elle pourra toujours se pendre avec.

ANNEXE N°13

Exemple d'une étude des procédés énonciatifs cinématographiques

Cette étude a été rédigée dans le cadre d'un mémoire de fin d'année pour la validation d'un D.E.A. « Théâtre et cinéma : caractéristiques et méthodes d'analyse de deux énonciations artistiques », sous la direction de Jean-Gérard Lapacherie, à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour en 2003. Nous la reproduisons telle qu'elle, avec ses éventuelles imperfections et faiblesses (notamment de rédaction). Elle nous paraît précieuse pour éclairer la question du parallèle entre le conte et le cinéma dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*.

Grand succès du cinéma de l'année 2001, *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* (sorti le 25 avril 2001), réalisé par Jean-Pierre JEUNET, a rencontré, aussi bien en France qu'à l'étranger, l'adhésion du public et de la critique. Cette tendre histoire d'une jeune parisienne (Audrey TAUTOU) qui décide de faire le bien autour d'elle, qui tente d'« arrondir les angles », selon l'expression de Jeunet, pour combler son manque affectif, est servie par une mise en scène légère et magique, des couleurs chaudes et un univers à la fois feutré et éclatant. Les diverses péripéties de cette quête du bonheur et de l'Autre s'articulent à partir d'un socle biographique et l'ensemble du récit semble assumé et garanti par une voix-off au volume important, une conscience omnisciente qui court tout le long de la chronologie proposée.

Dans le cadre de notre travail sur le statut de l'énonciation cinématographique et théâtrale, et plus précisément sur l'observation des caractéristiques de certaines manifestations de ces énonciations, comme l'utilisation d'une voix extérieure ou externe aux personnages et même à la diégèse, il nous a paru intéressant de s'attarder sur ce film et l'exemple qu'il offre d'une énonciation cinématographique singulière.

La voix-off, les mises en abymes, les regards à la caméra, les appréhensions subjectives sont en effet des révélateurs de l'énonciation bien plus puissants que le système déictique, qui sera restreint à la diégèse, ou que les simples utilisations et mouvements de la caméra, souvent cités comme les marques indéniables de la « subjectivité » de l'auteur, du cinéaste (plus aptes, à notre avis, à définir l'étude du « style »).

Appliquons cette problématique au film choisi : certains éléments du texte filmique pourraient faire sens pour eux-mêmes et pour le texte, porter en eux la trace d'un procédé d'énonciation propre. Si *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* peut se voir (et s'écouter) comme une histoire qui nous est contée, mais aussi comme un

véritable conte (objet de la démonstration de notre première partie), il faut réfléchir sur le rapport que ce conte entretient, paradoxalement, avec l'ordinaire et le quotidien. Nous signalerons ensuite dans quelles mesures ce film apparaît comme un opus de cinéma qui nous contera son art.

I. CONTER UNE HISTOIRE

La diégèse du *Fabuleux destin d'Amélie Poulain* reprend manifestement à son compte plusieurs motifs du conte traditionnel, mais elle met également en œuvre des moyens matériels spécifiques, pour la restitution imagée d'un univers, de ce genre littéraire « mineur », fortement lié à la transmission orale et destiné à un public très ciblé.

Relevons tout d'abord quelques points morphologiques communs avec le conte, tel qu'ils nous sont présentés dans l'ouvrage de Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*¹. Propp répertorie sept sortes de personnages (qui prennent place dans un schéma actantiel sur le modèle de celui de GREIMAS), lesquels assument 31 fonctions ; l'application exacte de cet inventaire trop spécifique est impossible, certains points se recourent cependant.

La fonction de *l'éloignement*, par exemple, caractérisée par le détachement du cercle familial, se retrouve autant dans la mort de la mère d'Amélie que dans le départ de cette dernière du domicile paternel à l'âge adulte. *Le manque* (en l'occurrence d'un ami-ami) motive ce départ et constitue lui aussi une des fonctions répertoriées, parallèlement à la *quête*, qui lui est généralement associée dès lors que le héros décide de passer à l'action. L'attachement d'Amélie à faire le bien autour d'elle correspond bien à cela. Enfin², après *la multiplication des péripéties* (à première vue annexes, mais finalement toutes imbriquées dans la trame de la recherche du bonheur personnel), *l'issue positive* met un terme au parcours et délivre un message de bonheur. L'*exipit* traditionnel « Ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants » ne s'entend-il pas dans les dernières images du film, Nino et Amélie se promenant à mobylette à travers tout Paris, accompagnés d'une musique enjouée ? La figure du père d'Amélie, Raphaël Poulain, réactive plusieurs clichés du père de la « princesse » : le désespoir qui l'habite depuis la mort de sa femme, son inaptitude à agir (à voyager), à aider Amélie, en font le pendant moderne du « roi déchu ». Il est celui qui porte le plus évidemment en lui les traces d'un personnage de conte.

Comme nous venons de le voir, la diégèse proposée se réapproprie quelques éléments (assez essentiels, somme toute) du conte pour les transposer dans un lieu et une époque qui nous sont familiers, immédiatement reconnaissables (le Paris de la fin du XX^e). Mais dans un mouvement de dépassement de la simple transposition

¹ Coll. « Points », Éditions du Seuil, 1965. Si les schémas analysés dans cet ouvrage majeur pour l'interprétation du genre concernent des morceaux de folklore très précis et révèlent des structures assez complexes et rigides, ils n'en sont pas moins inutiles pour le repérage de certaines constantes.

² Pour en finir ici avec ces équivalences qui peuvent apparaître, nous le concevons comme des raccourcis, mais notre propos n'est pas centré sur ces problèmes d'ordre littéraire et thématique.

« réaliste », certains choix du réalisateur et du scénariste visent à introduire du merveilleux dans ce conte moderne. Distingué par PROPP du conte traditionnel, le conte merveilleux, s'il répond largement aux mêmes structures, fait intervenir des personnages, des instances d'un autre monde, d'une autre réalité (physique ou mentale). Ainsi à deux reprises, dans le film, des objets se trouvent soudain doués de parole et de vie : des illustrations encadrées au-dessus du lit d'Amélie et la figurine en forme de cochon sur sa lampe de chevet s'animent et parlent tout comme quatre tirages de photomaton épinglés sur la lampe de chevet de Nino. Témoins privilégiés des états d'âme de deux héros (parce que présents dans la chambre, lieu d'intimité par excellence), ces objets expriment un avis ou prodigent des conseils. La symétrie de ces deux scènes est intéressante : au sein de la chambre à coucher, elles montrent d'une part Amélie endormie et d'autre part Nino entre éveil et sommeil. La confusion entre rêve et réalité s'active parfaitement : peut-être sommes-nous en train d'assister à une mise en image des pensées de chacun ou à une projection de leur inconscient. Tant l'une que l'autre, ces deux scènes deviennent dans le texte filmique et dans la diégèse un moyen efficace et non-conventionnel d'intrusion de commentaires psychologiques, au sein d'un film qui raconte bien plus qu'il « n'explique », qui montre bien plus qu'il ne démontre à première vue. Ainsi donc, elles se rapprochent de la fonction externe de la voix-off, tout en ancrant le film dans un « surnaturel » subtil et original, que l'on pourrait peut-être deviner derrière son titre programmatique.

Après des considérations concernant la diégèse, il nous faut être attentifs à des éléments plus « formels » qui s'inscrivent dans le projet du conte. Les couleurs du film, tout d'abord, constituent peut-être les traces les plus évidentes de la volonté de créer un monde, un univers original et cohérent dans lequel le conte trouve sa légitimité. Saturées, les dominantes de rouge, de vert et de doré sont volontairement accentuées au sein d'un Paris très « Eiffel », qui oscille entre décor réel et idéal de carte postale. Il faudrait peut-être revenir plus en détails sur les correspondances des formes et des couleurs entre les différents espaces du film, mais nous nous éloignerions de la visée initiale. La permanence des tons chauds et la lumière, très fréquemment tamisée dans les intérieurs ou quasi-irréelle pour les extérieurs, contribuent à créer une impression de « livre d'images », en parfaite adéquation avec la présence et le rôle de la voix-off qui raconte. Pour rendre compte sans trop de détours des caractéristiques de cette voix extérieure à l'action, nous proposons ici une étude du premier quart d'heure du film dont le mouvement cesse dans la diégèse au moment où le destin de l'héroïne va basculer.

Précisons tout d'abord la nature de cette voix qui accompagne depuis la première seconde du film les images qui nous sont offertes : son omniscience est totale, il (puisque c'est un homme) connaît pour chaque personnage le passé (et peut revenir sur des épisodes de l'enfance, tracer une biographie), le présent et l'avenir. Citons par exemple ceci :

Nous sommes le 29 août. Dans 48 heures, le destin d'Amélie Poulain va basculer. Mais ça, pour le moment, elle n'en sait rien.¹

Présent tout au long du film, il fait surtout sentir son ampleur au début jusqu'à ce que son récit entre en contact avec celui du film et de l'intrigue par ces mots :

Et nous voilà enfin la nuit du 30 août 1997. C'est alors que survient l'événement qui va bouleverser la vie d'Amélie Poulain.

Auparavant, la voix-off laisse si peu de place à la narration d'une intrigue « en direct », c'est-à-dire qu'il n'assume pas, que celle qu'il nous présente comme héroïne est quasiment muette : la répétition de la leçon de lecture avec sa mère-préceptrice ou le cri strident poussé devant la tentative de « suicide » du poisson rouge ne peuvent être considérées comme des vraies paroles ; les adresses à la caméra² ne s'inscrivent pas dans la diégèse et ne mettent pas le personnage dans une réelle position d' « acteur »³. Les premières « vraies » paroles d'Amélie sont destinées à son père, au bout de onze minutes de film, et encore, leur conversation sera couverte par le volume de la voix-off. Il faudra donc attendre quatre minutes supplémentaires pour un vrai dialogue et l'amorce de l'intrigue.

Ce procédé de mise en veille de l'intrigue est réactivé de manière identique à la fin du film puisque les derniers mots d'Amélie résonnent un quart d'heure avant le générique de fin. Notons que le mot de la fin pour l'intrigue proprement dite est le privilège du monsieur Dufayel ; les « Amélie ? » de Nino sonnante à la porte ou son « Je... » lorsqu'elle lui ouvre n'étant pas des « paroles ». L'invitation à l'action de celui qui aura été le vrai conseiller d'Amélie et, en quelque sorte, la figure de substitution du père, (« Allez-y, nom d'un chien ! ») peut se comprendre comme le « message » du film. Les toutes dernières paroles sont donc celles de celui qui a ouvert l'histoire, véritable narrateur extra-hétéro-diégétique. A la manière d'un conteur qui ouvrirait et fermerait un livre imagé, il pose sa voix sur des illustrations qu'il commente. Cette impression nous frappe surtout lors de la présentation des employés et des habitués du café *Les Deux Moulins*. Une lecture plus attentive aux marques linguistiques du texte dit met en évidence une utilisation massive de déictiques et de présentatifs (du type « c'est... », « voilà... ») qui créent une simultanéité sans faille entre les images et le commentaire-off. C'est comme si le narrateur était confronté aux images et aux personnages du café en même temps que nous, à cette différence près (non-négligeable) qu'il est omniscient et que son savoir lui permet des remarques biographiques et des révélations sur l'idiosyncrasie de chacun. Ainsi, le jeu d'opposition « aime/n'aime pas », visuellement marqué par le

¹ Contrairement à nous qui en savons déjà plus que l'héroïne (mais moins que le narrateur) grâce à la complicité établie avec ce conteur qui a toute notre confiance.

² Sur lesquelles nous reviendrons dans le troisième temps de cette étude

³ Entendons par ce terme un actant du monde représenté.

passage au noir et blanc, dans lequel les images sont expliquées par les mots (sans lesquels il nous serait impossible de comprendre la logique de leur apparition, surtout quand elles ne mettent pas en scène le personnage concerné) permet à l'instance narrative un regard surplombant sur le caractère des personnages.

Parallèlement aux déictiques et aux présentatifs (dont l'étude pourrait être beaucoup plus précise), remarquons que le temps utilisé par la voix-off est le présent de l'indicatif, temps qui marque le mieux le discours, c'est-à-dire la simultanéité du fait rapporté avec le moment de l'énonciation. Le fait rapporté l'étant par le biais de l'image, le moment de l'énonciation est donc contemporain de celui du visionnage des images¹ ; la position du conteur balance donc entre celle d'un narrateur averti et celle d'un spectateur qui, comme nous, découvre les séquences. Le rapprochement avec le spectateur motive pleinement l'expression suivante par exemple :

*On la [Gina] voit qui sert un quart framboise à Hipolito,
l'écrivain raté.*

L'emploi du pronom indéfini de la troisième personne, équivalent au « nous » collectif, et la présence du verbe « voir » concrétisent l'alliance public/narrateur ; [le *je* qui voit et le *tu* qui *me* parle, *nous* sommes face à un *il* qui *nous* est montré].

L'histoire m'est bien contée, le narrateur s'adresse à moi, spectateur, puisque est initialement sous-entendu, l'acte de langage qui prévient à toute diégèse est le suivant : « Je vous raconte que... ». Et c'est bien ce truchement qui permet l'actualisation des paroles du narrateur (c'est dans son rapport à l'autre qu'il s'énonce et ce sera dans ce rapport seul puisqu'il n'y aura rien pour préciser les conditions d'énonciation dans lesquelles il agit), qui elles-mêmes, dans leur contenu servent à l'actualisation des images. Mais l'anonymat du narrateur et l'abstraction spatiale et temporelle de sa situation ne sont-ils pas les caractéristiques du conteur, du rapporteur de légendes ou d'histoires, par rapport à un narrateur « ordinaire » qui d'une façon ou d'une autre affleure dans son récit ? Ici donc, notre conteur se pose en conscience supérieure et omnisciente (malgré cela, il nous faudra revenir sur quelques points des paroles-off qui manifestent une distance pas si lointaine des personnages et de la diégèse). Enfin, autre particularité du conte, l'introduction dans l'histoire au moyen de l'imparfait est effective dans le texte-off. Les verbes des séquences pré-génériques sont pour la majorité d'aspect perfectif (« se posait, effaçait, naissait ») et l'usage de l'imparfait est ici historique, il convient à l'élargissement temporel des procès des verbes (sémantiquement « borné ») et crée stylistiquement une situation d'attente, laisse espérer des conséquences des faits. L'amorce narrative rappelle fortement celle d'une histoire contée.

Toutes ces remarques ont eu pour visée de démontrer en quoi *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* peut être considéré comme une histoire offerte par un conteur anonyme, une voix qui semble lire les légendes d'un livre d'images ou, quand

¹ Interpréter ce présent comme celui d'un usage stylistique nous semble inapproprié, puisque si le présent historique permet de faire exister, de figurer les images qu'il évoque, ici, les images existent déjà d'elles-mêmes.

celles-ci sont insuffisantes ou font défaut à la diégèse, qui commente ce qu'il voit en même temps que nous. Mais malgré ces éléments inhérents à la structure du conte, il nous faut garder à l'esprit la volonté certaine de l'auteur d'ancrer ce conte dans un monde ordinaire, dans une familiarité.

II. CONTER LE FAMILIER

Le 3 septembre 1973 à 18 heures 28 minutes et 32 secondes, une mouche bleue de la famille des calliphoridés, capable de produire 14 670 battements d'ailes à la minute se posait rue Saint-Vincent à Montmartre.

Voilà un *incipit* bien loin du traditionnel « Il était une fois... » qui prive de toute situation spatio-temporelle précise tout conte qui l'utilise. Ici, difficile de faire plus précis... De tels repères peuvent étonner : quel besoin d'ancrer une histoire, si elle n'est pas réelle, dans un cadre si étroitement restreint ? La volonté de « faire vrai », de rendre crédible, peut être une réponse¹. Mais il nous faut également penser à une réactivation de la « théorie des catastrophes » pour traiter sur un mode humoristique de l'événement initial, la conception de l'héroïne.

Dates, heures et adresses jalonnent tout le texte-off, par exemple : « Cinq ans plus tard », « Nous sommes le 29 août », « au cinquième étage de la rue Trudaine », « le 31 août à 4 heures du matin », etc., le paroxysme étant atteint à la fin du film quand nous sont indiqués la température, le taux d'humidité et la pression atmosphérique du moment rapporté. Est-ce là un moyen de rendre l'histoire réaliste ? Certes, mais cette explication reste un peu faible, il serait plus intéressant d'y lire une oscillation entre les caractéristiques du documentaire et celle de la fiction. Le titre annonce bien une ambition biographique. Le repérage spatio-temporel de la diégèse est rendu aisé, tant par les indications en voix-off que par la multitude des faits et lieux plus ou moins directement identifiables (la mort de Lady Di, Notre Dame, la Foire du Trône,...). Le récit s'inscrit donc dans une familiarité géographique et temporelle à laquelle s'ajoute une tendance (quelque peu extrême) à signifier l'ordinaire. Les personnages d'Eugène Koler ou de Félix L'Herbier appartiennent bien à la diégèse, dans laquelle ils sont signifiés par une image et le commentaire-off, mais ils ne sont ni actants, ni témoins de l'intrigue diégétique, ils demeurent des simples « passants » dans un monde vivant et ordinaire ? L'aléatoire, l'insignifiant trouvent également leur place dans le film : une mouche qui vole, une machine à malaxer la guimauve. Soulignons que toutes ces séquences ouvrent et ferment le texte filmique, véritables cadres du récit et de l'univers présenté. En plus de cette immersion dans l'anecdotique, le réel ordinaire, les multiples références à l'enfance, aux joies de certains jeux (montrés dans le générique) et plus généralement aux

¹ Notons à ce propos la double signification de l'adjectif « fabuleux » du titre : il peut tout autant désigner un objet appartenant à la fable, irréel, que, par analogie, un objet réel si exceptionnel qu'on le croirait fictif.

petits plaisirs et déplaisirs de la vie (notamment dans les « aime/n'aime pas ») accentuent le côté habituel et intime du propos. L'attention portée au détail est maximale, les choses qui paraissent insignifiantes, mais qui sont communes à la plus grande majorité des personnes, et donc du public, deviennent dignes d'intérêt.

Mais là n'est pas la seule manière de créer le familier. Revenons sur le narrateur. Sa voix, qui ne prendra jamais corps, qui reste extra-hétérodiégétique, ne se définit pas pour autant par une distance, une extériorité totale (malgré une omniscience surplombante). En effet, des traces d'ironie ou de discours indirect libre perlent tout au long des présentations biographiques des personnages. Assurées par un ton de voix très expressif et juste, elles se font l'écho d'un point de vue « personnel » sur le propos¹, absolument proscrit du conte traditionnel. A l'émission objective du « code civil » d'un genre bien particulier des personnages, se superpose une subjectivité latente, émergeant dans plusieurs subjectivèmes ou modalités, révélatrices d'un acte *individuel* d'énonciation. Nous ne relèverons que quelques occurrences symptomatiques :

Après la mort de sa mère, Amélie se retrouve en tête-à-tête avec son père. Celui-ci, déjà peu liant, se replie davantage sur lui-même. Il se lance dans la construction maniaque d'un mausolée miniature pour y recueillir les cendres de sa femme.

L'adjectif « maniaque » sous-entend ici un point de vue, un avis qui peut être celui d'Amélie ou celui du narrateur.

Elle, c'est Suzanne, la patronne. Elle boîte un peu mais elle n'a jamais renversé un verre.

C'est par le recours au style indirect libre que la propre voix de Suzanne se fait ici entendre.

Les tentatives de suicide du Cachalot ne faisant qu'augmenter le stress maternel, une décision est prise.

La distance moqueuse par rapport à l'énoncé prise par l'énonciateur est signe d'une ironie certaine.

La voix narratrice-off se rapproche donc du propos et s'affecte de ce qu'elle énonce. Elle conte, oui, mais commente en même temps qu'elle légende les images. La responsabilité de l'énonciation du texte-off incombe donc à une instance dont le caractère, ou du moins quelques traits, peut se lire en creux des « commentaires ». Manifestement, ses opinions sur les personnages tombent dans le sens commun ; le respect envers Suzanne, les différentes moqueries ne se situent pas très loin d'une logique commune, d'une relative « objectivité ». Malgré tout, encore une fois, surtout grâce à son timbre si particulier, cette voix nous donne l'impression réelle d'un commentaire personnel, d'une énonciation assumée par une entité et non

¹ Les guillemets sont nécessaires compte tenu de l'anonymat du narrateur.

suspendues dans l'abstraction et l'objectivité impersonnelle, comme c'est le cas dans le conte traditionnel.

Dans un même ordre d'idées, arrêtons-nous sur le rôle particulier de la musique. Élément extra-cinématographique, la bande musicale d'un film est la seule matière d'expression non restreinte dans le temps ou l'espace des images¹, elle existe en dehors du texte filmique. Pour cela, elle devient un moyen de signification privilégié pour l'auteur, suivant l'usage qu'il en fait. Nous suivons le point de vue d'André GARDIES qui, dans *Le Récit filmique*² concrétise dans un schéma explicite la circulation des informations qui courent dans un texte filmique de l'énonciateur au récepteur. Le premier point important concerne la multiplicité de la figure de l'énonciateur qui recouvre : le narrateur (qui a à sa charge ce qui est dit, ce que dit le film), le monstateur (garant du visuel) et le partiteur (responsable de la musique). Si le monstateur et le narrateur n'ont que le moyen de la diégèse pour toucher au public, il apparaît que le partiteur, grâce au média non-représentatif sur lequel il travaille, contourne ce passage obligé. Il y aurait tout un travail à fournir sur les différents rôles de la musique ; dans son aptitude à créer une ambiance, une atmosphère, est-elle subordonnée ou complémentaire aux images ? Doit-elle les anticiper ou les « habiller » ? L'observation des rapports musique/image et diégèse aiderait alors à déterminer les circonstances d'énonciation de celui qui en est responsable. Dans quelle relation s'inscrit-il par rapport au message livré ? Dans le film qui nous concerne, la musique joue un rôle non négligeable et surtout pour ce qui concerne l'accompagnement dans le générique des plaisirs d'enfance qui se fait alors sur le mode nostalgique et invite le spectateur dans une familiarité et une intimité évocatrices.

Ainsi donc, grâce à des procédés divers, qui touchent à toutes les couches du texte filmique (images, paroles, musique), la familiarité, la proximité, l'ordinaire, le banal et l'anecdotique acquièrent une place centrale dans ce conte moderne dont l'héroïne « cultive un goût tout particulier pour les tous petits plaisirs ».

III. CONTER LE CINEMA

L'étude devient plus intéressante lorsque l'énoncé ne délivre pas seulement une diégèse (pour aussi riche qu'elle soit), lorsque, s'assumant comme énoncé artistique, il atteint une dimension autoréflexive et se révèle capable de parler de ce qu'il est. Le processus d'énonciation constitue un objet d'analyse riche et multiple dans le cadre de l'énonciation littéraire ou artistique plus largement puisqu'il est toujours « pseudo-énonciation »³ : l'acte d'énonciation doit trouver dans l'énoncé qu'il déploie les conditions mêmes de sa validité, en même temps qu'il « valide » l'énoncé. Le dit n'est donc pas dissociable de la justification du dire. Ainsi donc, lorsque l'œuvre

¹ Exception faite du genre de la comédie musicale.

² Coll. « Contours littéraires », Hachette Supérieur, Paris, 1993

³ Expression empruntée à D. Maingueneau, cf. *Pragmatique pour le texte littéraire*, Dunod, Paris, 1990

fait retour sur elle-même, lorsque le cinéma s'avère apte à parler de lui-même, le dire évolue en dit.

Les différentes manifestations les plus explicites de ce repli, de ce referment, ont été répertoriées par Christian METZ dans son ouvrage *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*¹. Regards à la caméra, voix-off, cartons d'adresse, images subjectives, mise en évidence du montrer, jeux de miroirs, etc., autant de moyens de signifier la présence de la caméra et donc de l'acte de production de l'énoncé qu'elle rend possible que nous voudrions observer maintenant de plus près. Ces moyens semblent rompre l'illusion, la magie, mais n'en sont-ils en même temps pas les révélateurs ?

Il est indéniable que le film de JEUNET propose un jeu manifeste de tous ces procédés. Nous porterons notre attention principalement sur : les voix-off autres que celle du narrateur, les différentes mises en abyme qui font que le cinéma s'énonce lui-même, et ceci tout particulièrement dans le générique, les regards à la caméra et l'utilisation des adresses écrites. Ces traces de l'énonciation parcourent la totalité du film, elles n'apparaîtront pas toutes dans la transcription proposée.

En plus de la voix-off du narrateur déjà étudiée dans les deux premiers chapitres, plusieurs voix-off résonnent dans le film et appartiennent principalement à une bande son on-the-air², c'est-à-dire transmis par un appareil, la source d'émission étant donc présente visuellement ou facilement identifiable. La source énonciative, elle, reste totalement absente, dans un autre espace ou un autre temps (et même aussi les deux en même temps). Par deux fois, Amélie est spectatrice devant son écran de télévision d'un documentaire qui parle d'elle (le premier retraçant sa propre vie, le second traitant de sa situation par un jeu comique de collage de sous-titres sans relation aucune avec les images livrées). La thématique de la réflexivité s'active complètement : l'héroïne des documentaires en est aussi la spectatrice, tout en restant l'héroïne de ce que nous, spectateurs, regardons. Le redoublement de l'écran (ici par l'écran de télé, mais qui peut aussi se figurer par un cadre, une fenêtre) constitue un dispositif assez répandu au cinéma, efficace pour introduire dans la diégèse l'acte même de production. Ce problème soulève parallèlement celui du symbolisme des miroirs et conjointement des questions d'ordre psychanalytique sur le statut du spectateur, son identification au personnage ou au cinéma, qui ne sont pas étrangères à la théorie du cinéma³, mais que nous ne ferons qu'évoquer.

A côté de ces mises en abyme « déguisées » (puisque le dispositif cinématographique, dans l'écran secondaire, n'est que suggéré), les éléments du générique d'ouverture du film peuvent se lire comme une mise en abyme plus affirmée qui joue sur le symbole. Le réalisateur a choisi le pré-texte du générique (qui est étroitement imbriqué dans le texte car les images d'Amélie enfant poursuivent la diégèse annoncée par la voix) pour montrer des plaisirs d'enfant plus ou moins

¹ Méridiens Klincksieck, 1991

² Nous reprenons ici la terminologie (assez technique mais très pratique) de M. Chion, *L'Audio-vision, Son et image au cinéma*, Nathan Cinéma, 1^{er} éd 1990, Nathan université, Paris, 2000

³ cf., C. Metz, *Le Signifiant imaginaire, Psychanalyse et cinéma*, U.G.E., coll. 10/18, Paris, 1977

communs à tous. Celle que l'on comprend être Amélie (compte tenu de la diégétisation de sa naissance immédiatement précédente) est filmée dans diverses situations facilement reconnaissables. Dans ce moment particulier du générique (qui peut, comme c'est ici le cas, interférer avec la diégèse, tout comme lui être extérieur, annexe), sont signalés, selon le mode traditionnel, le titre, les principaux acteurs, le réalisateur et les principaux responsables du travail technique (photographie, musique, son, ...). L'originalité du générique du *Fabuleux destin d'Amélie Poulain* est d'illustrer ces mentions par les jeux d'enfant. Ainsi, pour ne citer que les plus explicites, le plan d'Amélie ayant accroché à ses oreilles des cerises en guise de bijoux accueille l'incrustation du responsable des « Costumes » ; le chemin de dominos qui s'effondre illustre la mention des « Décors » ; lorsqu'elle fait tourner son doigt sur le bord d'un verre, c'est la « Musique » qui est précisée (notons que si nous n'entendons rien du son produit, l'évocation visuelle suffit à faire sens) ; pour mentionner l'équipe du « Son », c'est un plan, en vue subjective, et le bruit caractéristique d'une paille par laquelle on aspire le fond d'un verre qui nous sont proposés ; ou enfin, l'image et le son d'une pièce de monnaie utilisée en guise de toupie partagent l'écran avec les noms des responsables de la « Production ». C'est donc le cinéma tout entier, l'univers cinématographique, et non le seul univers filmique, qui sont ici signifiés mais grâce à des procédés intimement liés au film lui-même, à la diégèse et l'ambiance délivrée par le texte. L'association, signifiante, motivée, des plans d'Amélie et des éléments appartenant au co-texte de l'œuvre, produit un effet intéressant ; par un jeu de symboles, d'images illustratives, le cinéma introduit à l'écran ses techniques ; tout le travail dont sa propre existence dépend surgit dans le récit qu'il assume. Les conditions d'énonciation réelles, matérielles s'affichent symboliquement au sein d'un énoncé fictif (même si le générique est un lieu un peu particulier de la fiction) qui doit en même temps lui aussi affirmer les circonstances d'énonciation qui le rendent viable. Ce jeu pourrait être considéré comme une mise en péril de l'illusion cinématographique, car révélateur, mais encore une fois, ces images sont d'une nature toute symbolique, tout en se doublant d'une capacité à intégrer la diégèse, notamment grâce au travail d'ambiance effectué par la musique.

Mises en péril de la fiction, ruptures dans l'illusion, voilà également une façon d'interpréter les nombreux regards à la caméra qui jalonnent le film et qui concernent surtout le personnage d'Amélie. Selon les règles d'usage du cinéma, le personnage-acteur n'est aucunement autorisé à poser son regard dans le champ de la caméra, au risque de la faire exister, de la rendre réelle, et de briser, donc, le pacte d'illusion passé tacitement avec le spectateur. Mais très vite, les cinéastes ont joué de ce « danger », attirés par le « point de rupture » (tentation commune à tous les arts) et les regards ou adresses à la caméra se manifestent dans un certain nombre de films. Une occurrence de notre corpus a retenu notre attention :

Parfois, le vendredi soir, Amélie va au cinéma. »

J'aime bien me retourner dans le noir et contempler le visage des autres spectateurs, puis j'aime bien repérer le petit détail que personne ne verra jamais. Par contre, j'aime pas dans les vieux films américains quand les conducteurs regardent pas la route.

Le passage en italiques accompagne une adresse au public qui se fait « directement », sans détour par le média de la diégétisation, elle est « in », dans un rapport étroit avec le spectateur. Mais elle l'est à double titre : non seulement car le spectateur se sent visé par un regard et des paroles qui lui sont destinés (Amélie semble parler ici d'elle-même ; subordonnée à l'introduction de la voix-off du narrateur, elle accomplit le coup de force de communiquer au public, *apparemment* sans déléguer sa parole à l'instance énonciatrice responsable de l'œuvre et seule détentrice du privilège dont s'empare ici le personnage), mais de plus, car la locutrice face à lui est placée dans une position identique à la sienne, en spectatrice de cinéma, spectatrice, qui plus est, du public et non plus du film ! Doit-on comprendre ici la dénonciation de l'illusion cinématographique ? Dans une certaine mesure peut-être, mais il semble plus abouti d'y lire plutôt une « création ». Citons en effet Christian METZ :

A force de concevoir l'énonciation comme une mise à nu de l'énoncé, accusatrice, découvreuse de honteux secrets, on aurait presque oublié que cet énoncé est cela même qu'elle produit, et que sa fonction n'est pas de révéler, mais de fabriquer.¹

Enfin, il nous faut dire quelques mots des inscriptions graphiques survenant dans la présentation des parents d'Amélie. A droite du portrait en gros plan de Raphaël Poulain, après nous avoir dit qu'il travaillait aux « établissements thermaux d'Enghien-les-Bains », s'incrute dans l'image la mention dirigée par une flèche sur la bouche du personnage :

BOUCHE PINCEE
SIGNE DE
MANQUE DE CŒUR

Même chose en ce qui concerne la mère d'Amélie ; pour préciser et souligner son clin d'œil, on peut lire à l'écran, également dirigé par une flèche,

SPASME NERVEUX
TEMOIN D'AGITAION
NEVROTIQUE

¹ *op. cit.*, p. 43

Ces précisions graphiques (preuves de l'hétérogénéité du matériau filmique) agissent sur l'image en attirant l'attention du spectateur tout en s'adressant directement à lui. Comme dans la plupart des cas, elles introduisent une « complicité » avec le spectateur et restent inaccessibles aux personnages. Mais surtout, il est possible d'y lire en creux la trace d'un énonciateur particulier, qui s'affirme en tant que tel, sans camoufler son acte d'énonciation derrière les conventions cinématographiques. Notre interprétation serait la suivante : parallèlement aux signes plus ou moins marqués de moquerie ou d'ironie dans les propos de la voix –off, ces incrustations graphiques révèlent un regard extérieur amusé sur la diégèse, qui ne semble pas tout à fait identique à celui du narrateur. Dans ces deux cas précis, l'énonciateur du film se scinde réellement (visiblement) en un narrateur, qui assume les paroles orales-off, et en un monstateur qui a à sa charge l'ensemble du visuel.¹ Signalons de plus le caractère foncièrement hybride de ces mentions, à la fois « in » car présentes sur la bande image et « over » car inaccessibles à l'univers des personnages, tout comme l'est la musique. Le terme de « over » est préférable ici à celui de « off » puisqu'il précise efficacement l'idée de « par-dessus », de superposition des couches signifiantes.

Une fois de plus, l'énonciation est « démasquée », transformée en un procédé diégétique. Avant de conclure, évoquons simplement comme autres traces possibles de l'énonciation tous les éléments concernant l'intertextualité qui mériterait plus d'attention. Ils sont hétérogènes et appartiennent à l'intertextualité restreinte de l'auteur lui-même (échos de ses autres œuvres, notamment *Delicatessen*, 1991) ou plus ouverte du cinéma français et étranger (par exemple *Jules et Jim* de François TRUFFAUT, 1962).

CONCLUSION

La piste du conte a guidé notre étude et nous a conduit à la constatation de faits multiples et de natures diverses, qui soulèvent certaines difficultés de l'étude de l'objet filmique, lui-même multiforme et complexe. Dans le grand nombre de théories et d'approches possibles, nous avons fait le choix de suivre celle de Christian METZ qui, dans une conception d'abord fortement empreinte de structuralisme, est parvenue, par le biais de la linguistique ou par celui de la psychanalyse, à l'élaboration d'idées très intéressantes.

L'analyse, ainsi inspirée, plus ou moins précise, du *Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, a permis, nous l'espérons, de mettre en évidence quelques-unes des « clés » pour expliquer le succès du film. Dans une volonté de faire du quotidien et de l'ordinaire des objets particuliers et extraordinaires, le film opère un retour, une percée dans l'imaginaire collectif, teintés d'une nostalgie qui laisse rêveur. Le propos

¹ Cf A. Gardies, *op. cit.*

est habilement servi par une justesse d'expression qui parvient à réveiller chez le spectateur une part de son enfance. Les critiques, majoritairement positives, ont fait état de cela.

Mais surtout, rien n'est épargné pour signifier le processus d'énonciation du film et du cinéma ; nous l'avons montré, les conventions sont bousculées, les clichés toujours en voie de renouvellement (on peut penser ici à la scène du baiser final). La réussite d'une telle élaboration, qui ne tombe pas dans le collage caricatural et qui reste toujours au service d'un message premier, qui joue de sa propre légitimité, devient alors la preuve d'une grande maîtrise de l'art cinématographique. Dès lors, l'énoncé produit, tout en révélant une homogénéité nécessaire, devient adéquat de l'originalité de l'acte d'énonciation.

ANNEXE N°14

Article pour la revue *Cadrage*

Ce texte a paru dans la revue *Cadrage*¹ en avril 2009. Il condense le propos relatif à l'étude de la parole médiatique dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* et l'essentiel d'une communication pour le colloque « (Ré)Appropriation / Recyclage », qui s'est tenu le 10 et le 11 avril 2008 à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour.

De la collection à l'événement :

L'utilisation des images d'archives animées dans trois longs métrages de Jean-Pierre Jeunet

Les cinéastes-théoriciens russes, tel Eisenstein, ont tenté de rapprocher cinéma et langage, image et mot, montage et syntaxe ; plus tard, ce parallèle a été remis en cause par les sémiologues. Parmi les arguments invoqués, celui de l'absence de « double articulation » pour ce qui concerne les « signes » du cinéma, à savoir les images. Développée par Martinet², la théorie de la « double articulation » permet de distinguer les langages « naturels » des langages « artificiels ». Le système des premiers repose sur la double construction possible de ses unités. Les signes linguistiques résultent à un premier niveau de la combinaison d'unités minimales significantes (appelées « monèmes » ou « morphèmes ») et à un second niveau de l'association d'unités minimales non-signifiantes (les « phonèmes »). Par exemple, le mot « montage » combine deux morphèmes (« mont- » et « -age », desquels on peut déduire le sens littéral du nom, « action de monter ») ; sur un second plan, il combine quatre phonèmes ou sons ([m7taG], lesquels n'ont aucune valeur sémantique). Rien de semblable dans le cinéma, qui est un langage artificiel, qui utilise des unités minimales, les images, sans que celles-ci ne soient le produit d'une double combinaison d'éléments significants et d'éléments non-signifiants. Tout est signifiant dans l'image, à tel point qu'il est difficile aussi d'en faire un équivalent du simple mot, comme le dit Christian Metz, « *L'image est "phrase". (...) un gros plan de revolver ne signifie pas "revolver" (unité lexicale purement virtuelle) mais signifie au moins, et sans parler des connotations, "Voici un revolver !" . L'image, ainsi, est toujours parole, jamais unité de langue [...] Le mot, unité de langue, fait défaut ; la phrase, unité de parole est souveraine.* »³.

¹ <http://www.cadrage.net/index.html>

² André Martinet, *Éléments de linguistique générale*, 1968

³ Christian Metz, « Le cinéma, langue ou langage ? », *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, 1968

Autre preuve apportée au crédit de cette distinction cinéma/langage, celle de l'impossibilité de puiser dans un « réservoir » d'images et de formes préétabli, tel celui des mots d'une langue et de ses structures grammaticales. Mais pour autant, que penser des « stock-shots », ces images d'archives, de toutes origines (documentaires, fictives, publicitaires), répertoriées dans des banques de données, achetées par les réalisateurs en vue de leur insertion dans un nouveau film ? Ne sont-elles pas en ce sens comparables aux éléments d'un lexique, à disposition des utilisateurs ? Et qu'en est-il de la cohérence et de la cohésion de la trame dans laquelle elles viennent s'immiscer ? Il est possible d'affirmer comme Alexandre Astruc qu' « *au cinéma il n'y a jamais d'image isolée ; même si cet ordre n'existe pas dans la pensée du créateur, la dimension temporelle la crée. (...) il n'y a pas cinéma sans une logique interne conférée par le mouvement à une certaine succession d'images cinématographiques, pour cette raison qu'il n'est pas de mouvement sans liaison* »¹ ; mais alors, que faire des images d'archives quand elles demeurent en-deçà de la fiction première, qu'elles s'imposent comme les articles autonomes d'une collection qui dépasse le film ?

Précisons tout d'abord que nous entendons par « images d'archives animées » des extraits émanant d'autres sources que le film lui-même, issues du cinéma ou de la télévision. Des tableaux récapitulatifs à la fin de cet article ont pour but de recenser les différentes occurrences relevées dans trois des cinq longs métrages de Jean-Pierre Jeunet, à savoir *Delicatessen* (1991), *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001) et *Un long dimanche de fiançailles* (2004).² Ces trois films partagent plusieurs traits esthétiques et réflexes narratologiques (comme la narration en voix-off pour les deux derniers), mais également un intérêt pour la « chose » médiatique, qui n'est pas sans aller, comme nous le verrons, avec un discours métafilmique de la part du réalisateur. Contemporaine des débuts du cinéma, la diégèse d'*Un long dimanche de fiançailles* reprend certaines caractéristiques visuelles de cette époque ; la télévision, en tant qu'objet du quotidien et média de communication, a une grande place dans *Delicatessen* comme dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*. A côté de ces archives animées qui vont être analysées, il demeure dans ces films d'autres objets documentaires, tels des photographies, des extraits de journaux ou même des fragments sonores, mais nous avons choisi de limiter notre corpus d'étude à des objets « en

¹ Alexandre Astruc, « Dialectique et cinéma », *Du stylo à la caméra... de la caméra au stylo, Ecrits 1942-1984*, 1992

² Pour ce qui est de *La Cité des enfants perdus* (1995) et *Alien : Resurrection* (1997), il n'y a point d'usage semblable dans ces deux longs métrages. Avancions l'hypothèse d'un décalage « anachronique » avec ces deux films, qui courent sur deux temporalités volontairement irréelles. *La Cité des enfants perdus* décrit une époque étrange, où se mêlent un certain archaïsme (fonctionnement social) et une modernité technologique (artifices auditifs et visuels des cyclopes par exemple). Il n'y est nullement question d'une pratique audio-visuelle (cinéma ou télévision) de la part des personnages. Dans *Alien : Resurrection*, un seul plan laisse apparaître une fausse émission type « télé-achat », mais cet élément n'a pas de réelle incidence diégétique ou esthétique, tout juste sert-il une allusion connotée à la violence d'un monde nouveau où les armes se vendent comme de l'électroménager. Dans la filmographie de Jean-Pierre Jeunet, le court-métrage *Foutaises* (1989) serait également digne d'intérêt (puisqu'il est construit sur le principe de l'inventaire), mais nous ne disposons pas à ce jour de suffisamment d'éléments référentiels pour en fournir une étude précise.

mouvement », afin de mettre en évidence leur rapprochement avec le reste de la trame audiovisuelle.

Qu'elles adoptent ou non le cadre et le rythme du film, ces images sont toujours récupérées, soumises à une relecture et réactualisées dans un nouveau contexte, elles semblent ainsi concrétiser deux utilisations possibles de l'image, l'archivage et l'événement.

En 1983, Woody Allen tente l'expérience d'un film entièrement construit par l'accumulation d'images d'archives avec *Zelig*, vrai-faux documentaire sur la vie d'un homme-caméléon. Grâce à des prouesses techniques de mixage et d'incrustation, le personnage principal se voit successivement héros d'une fiction hollywoodienne ou des actualités filmées. Ce mélange des genres et des registres sert l'aspect parodique de l'ensemble.

Dans sa filmographie, Jean-Pierre Jeunet a eu plusieurs fois recours à une technique d'insertion semblable. Ainsi, les postes de télévision des différents appartements de l'immeuble de *Delicatessen* diffusent des films publicitaires ou des clips sonores, puisés dans les archives télévisuelles des années 1940 ou 1950. Ces images ne semblent pas avoir une réelle incidence diégétique, elles aident surtout à la structuration de l'espace de l'immeuble. En effet, à chaque appartement son poste de télévision, à chaque poste de télévision son ambiance sonore faite de musique et de paroles fondues. Précisons que le média télévisuel n'a, dans ce film, aucune visée informative ; entre une presse officielle qui relaie une propagande politique (en dénonçant par exemple la menace souterraine des résistants troglodistes) et une radio clandestine (utilisée par Julie pour appeler à l'aide cette même résistance), l'information et la vérité sont sans cesse détournées et différées. De plus, à chaque fois qu'un personnage regarde la télévision, c'est aussi un moyen de ne pas « voir » la réalité qui les entoure, comme M. Interligator qui est devant la télévision quand sa femme s'entretient avec un amant potentiel (29)¹ ou quand elle tente une nouvelle fois de se suicider (33).² Dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, les archives télévisuelles participent pleinement à l'action dramatique en déclenchant des actions ou réactions de la part des personnages qui les regardent. C'est la surprise à l'annonce de la mort de Lady Di qui permet à Amélie Poulain de découvrir la boîte à secrets dont la restitution à son propriétaire sera le premier acte de bienveillance (13) ; c'est le montage d'images enregistrées offert à M. Dufayel qui incitera ce dernier à se libérer un peu de ses marottes (24).³

Mais qu'elles aient ou non un rôle narratif, les images d'archives ont une importance esthétique indéniable. Un soin particulier est accordé à leur traitement visuel et sonore, ce qui leur garantit une certaine « authenticité ».

Les appareils de diffusion (écrans de télévision ou de cinéma) qui permettent le visionnage accentuent par ailleurs cette matérialité, en autorisant sur le plan sonore des crépitements, des effets de résonance ou de souffle, et sur le plan visuel, des marques de

¹ Pour chaque exemple d'archives, un nombre entre parenthèses renvoie à une occurrence dans les tableaux récapitulatifs.

² Pour mention, le boucher-bourreau Clapet est le seul des locataires qui dit qu'il « n'a pas la télé », preuve que celle-ci n'appartient qu'aux « manipulés ».

³ A la fin du film, après avoir fréquenté Amélie, il ne peint plus de la même manière ses reproductions du *Déjeuner des canotiers* de Renoir.

texture et de grain. Jeunet se joue manifestement des époques et des modes en utilisant des téléviseurs au design insolite ou obsolète, éléments signifiants dans un décor soigné. Celui d'Amélie Poulain, arrondi et de couleur verte, s'intègre parfaitement dans l'appartement où dominant des chamarrés de rouge et de vert et des objets aux formes originales (le téléphone ou le canapé par exemple), donnant à l'ensemble l'atmosphère baroque d'un cabinet de curiosités. Celui de Raymond Dufayel, comme tous les éléments de son décor intérieur, se pare d'un bourrelet de molleton, symbole saugrenu du quotidien calfeutré de ce voisin « homme de verre ». Mais outre des objets du décor, les téléviseurs sont aussi des machines, qui ne sont pas à l'abri des défaillances. La thématique du mécanique et de l'appareillage, importante dans la filmographie du réalisateur, est toujours activée par le biais de ces accessoires du quotidien des personnages. Même si elle est préméditée, c'est une interruption du programme télévisé qui va entraîner la mort de la grand-mère Tapioca, tombée dans les mains du boucher-bourreau de *Delicatessen* (31). C'est aussi le brouillage de l'émission regardée par tous les locataires, par l'action malveillance de Clapet, qui va entraîner l'escalade de violence finale (33).



M. Interligator devant une publicité-reportage

Ressorts dramatiques ou non, les images d'archives ont toujours un fort pouvoir de connotation ; choisies pour leur empreinte esthétique, elles peuvent illustrer pleinement une époque, comme les années 1950 pour les extraits en noir et blanc surannés de *Delicatessen*. Elles revêtent aussi un fort caractère anecdotique, c'est le cas de l'annonce de la mort de Lady Di ou du match de football dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, mêlant parodiquement faits divers et Histoire (13 et 5). Appartenant à l'imaginaire populaire et collectif, elles sont autant de morceaux d'« anthologie ». Rassemblées dans le film, elles composent un album hétéroclite, parfois fantasque, mais esthétiquement cohérent. C'est avec la même exigence que seront créés les différents clichés dans *Un long dimanche de fiançailles*, preuves argentiques des usages de la photographie au début du XX^e siècle.

L'esprit du collectionneur transparaît à plusieurs reprises dans la filmographie de Jeunet, à travers des personnages aux manies parfois étranges. Nino Quincampoix, interprété par Mathieu Kassovitz dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, en est l'incarnation la plus explicite. Photographies d'identité ratées, traces de pas laissées dans le ciment frais ou rires originaux, voilà quelques-unes des pièces qui intéressent ce collectionneur monomane. Mais citons aussi l'ancien combattant Potin et sa collection-élevage d'escargots et de grenouilles dans *Delicatessen*, Dufayel qui entasse des reproductions du *Déjeuner des canotiers* de

Renoir dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, le scaphandrier dans *La Cité des enfants perdus* qui archive soigneusement tous les objets qu'il récupère au fond de l'eau, voire même Mathilde et les lettres de témoignages qu'elle collecte dans *Un long dimanche de fiançailles*, bien que ce soit à des fins plus informatives que plastiques. Le réalisateur lui-même manifeste un goût prononcé pour les listes, à l'image du jeu d'inventaire des « J'aime / j'aime pas » que l'on retrouve dans le court-métrage *Foutaises*¹ et dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*. Jeunet confie d'ailleurs avoir ébauché ce dernier film en collectant divers objets dans « une vraie boîte (...) des anecdotes, des idées de films, des bouts de dialogue, des choses vues dans la vie, des articles de journaux, des listes de « J'aime, j'aime pas ». Il dit aussi « tellement [aimer] les collections [qu'il] collectionne... les idées de collections ! »²

Découvrir, accumuler et conserver, ces actes récurrents peuvent être de précieux déclencheurs pour l'action diégétique, mais ils deviennent aussi prétextes à un travail minutieux des décors et des ambiances. Les personnages des chiffonniers racontés dans le prochain long métrage au titre lui aussi annonciateur, *Micmac à Tire-Larigot*, ne démentiront pas cette attirance pour le multiple et l'accumulation.

Du collectionneur à l'encyclopédiste, il n'y a qu'un pas que Jeunet franchit parfois en manifestant cette forte volonté d'authenticité dont il a déjà été question. Les images d'archives, lorsqu'elles sont factices, recrées pour les besoins de la narration, empruntent tous les codes de l'époque à laquelle elles sont censées référer, pour en devenir des emblèmes, des motifs exemplaires. Ainsi, leur utilisation devient aussi l'occasion d'une allusion à une sensibilité artistique, comme les extraits de « vieux films » qu'Amélie Poulain visionne au cinéma, *Jules et Jim* par exemple (10 et 11), mais aussi les extraits de cinéma classique hollywoodien (12 et 25).

Elevées au rang d'archives, de pièces de collection, le danger pour ces images est de « sortir » du temps chronologique pour ne devenir que des items dans une classification figée et stérile, pour ne servir que l'apparat muséologique du film. Mais Jean-Pierre Jeunet va plus loin dans leur utilisation, et profite pleinement de ces espaces de citation. Afin de montrer comment ces archives peuvent être intégrées au film, en rattraper la temporalité et y devenir même le lieu d'un discours métafilmique, nous nous proposons d'étudier en détails la séquence du *Fabuleux destin d'Amélie Poulain* dans laquelle Amélie est spectatrice d'un reportage télévisé sur sa propre destinée (15 à 21). L'héroïne, spectatrice face à son écran de télévision, visionne un « reportage-documentaire » (dont l'appartenance générique reste à définir), sur sa propre vie, commenté par une voix *off* notoire de la télévision, celle de Frédéric Mitterrand. Le montage suit un jeu de champ (l'écran de télévision où défilent les images) et contre-champ (Amélie assise dans son canapé) simple et régulier : aucun mouvement de caméra, les plans alternent par des coupes nettes, pour imposer un véritable

¹ Il est d'ailleurs aussi question d'un collectionneur dans ce court-métrage, le « cousin » du personnage principal qui collectionne les « rognures d'ongles, touffes de cheveux, poussière de barbe, appendices et flacon de larmes. »

² « Entretien avec Jean-Pierre Jeunet, le collectionneur », par Marie Marvier, in *Synopsis*, n°13, mai-juin 2001

échange entre les deux espaces. Face à cette structure dichotomique, le spectateur réel ne profite pas d'une grande liberté, maintenu dans l'opposition cadencée des deux sujets filmés. Mais les indices fournis par les signes sonores opèrent un découpage plus intéressant, qui ne coïncide pas obligatoirement avec celui des images. Entre emprunt, parodie et miroir, la composition de ce « mini-film », intercalé dans la diégèse principale, exploite tous les effets possibles de la citation.

Les marques de l'emprunt, tout d'abord, résident principalement dans le texte accompagnant les images. Plusieurs choix de vocabulaire ou de syntaxe relèvent du registre pathétique (citons la dernière phrase : « *Mais c'est là que l'attendait le regret lancinant d'avoir laissé mourir son père, sans qu'elle n'eût jamais essayé de redonner à cet homme asphyxié la bouffée d'air qu'elle était parvenue à insuffler à tant d'autres.* »), renforcé par la diction lente et le ton uniforme et solennel de la voix de Frédéric Mitterrand. Ainsi commenté, le montage d'archives devient un discours « à la manière de », à la manière de ces émissions de télévision retraçant les destins de personnages illustres (chefs d'état, têtes couronnées, stars de cinéma). Véritable éloge funèbre, cette séquence cultive les allusions à une télévision jouant de la ferveur sentimentaliste populaire.

Cependant, la frontière avec la parodie est mince et les divers indices sonores émanant du reportage semblent la franchir. Le thème musical choisi, *Adagio for Strings* de Samuel Barber (1936) sera assez facilement associé pour un spectateur quelque peu averti à d'autres films, *Elephant Man* de David Lynch (1980), *Platoon* d'Oliver Stone (1986) ou *Les Roseaux sauvages* d'André Téchiné (1994). Dans sa partition même ou dans ses précédentes utilisations¹, cette mélodie est imprégnée d'une forte charge émotionnelle, qui apparaît ici excessive, adossée à ce qui n'est qu'un fantasme de l'héroïne. De même, les sons du reportage sont suspects : les images montrées évoquent une époque où le son pouvait faire défaut, et pourtant, elles sont outrageusement bruitées (explosion de feux d'artifice, sabots des chevaux d'un cortège funèbre, corne de brume), à la manière des bruitages stéréotypés des films d'animation. Comme un écho, les sons émis par la spectatrice elle-même s'engagent aussi sur cette voie caricaturale : la mastication nerveuse des gâteaux, le froissement des mouchoirs en papier, les reniflements et enfin les sanglots plus affirmés marquent de manière assez artificielle (et topique) la gradation de son chagrin, les étapes de son accablement. Ces éléments de la bande sonore aident à déréaliser, à alléger le caractère pathétique de la séquence ; ils vacillent du côté du simulacre et poussent à s'interroger sur le symbolisme de ce qu'Amélie regarde. Jean-Pierre Jeunet nomme ce type de séquences des plongées dans « l'imaginaire d'Amélie »², c'est-à-dire à la fois dans son caractère excentrique et décalé (conforme à la dimension parodique) mais aussi dans ses comportements psychologiques (le registre pathétique se justifie par le thème de l'amour filial).

Mais c'est sans compter aussi sur le choix du support télévisuel, prétexte habile pour un dédoublement de la mise en scène, pour faire du film d'archives un instant de réflexivité. Dans une attitude presque schizophrénique, le double fantasmé d'Amélie fréquente des archives d'un autre temps, circule dans un monde en noir et blanc. Surtout, il est presque à

¹ Les films cités abordent des sujets assez lourds, traités sur un mode tragique.

² Expression employée dans le commentaire de l'édition DVD du film

chaque fois présenté dans une posture d'exposition médiatique. Personnage public, la jeune femme du reportage offre son image et fait face aux caméras ou aux appareils photos, de sorte que les regards-caméras se multiplient. « *Dépossédée d'elle-même* », pour reprendre les mots du commentaire *off*¹, elle est plus précisément dépossédée *de son image*, par les photographes ou les caméramans du documentaire devant lesquels elle pose, ou même qui chassent son portrait au bord de l'eau, à travers les branchages. Amélie dans son appartement assiste donc au récit de son destin probable, comme face à un miroir qui lui renvoie une image d'elle hypothétique, fantasmée, esthétisée. La confrontation devient « frontale », si l'on peut dire, entre la jeune femme du reportage, Amélie spectatrice et le spectateur réel. La mise en perspective de leurs regards donne à ce qui n'était d'abord qu'une citation, le statut d'une glose, d'une interprétation de la situation montrée, un peu par ricochet, comme aiment à les faire les « deux » Amélie.



Amélie fantasmée, *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*



Amélie spectatrice, *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*

Les archives deviennent alors « événements » dans la diégèse principale, elles intègrent parfaitement le rythme du montage² et peuvent aussi participer à l'action dramatique. « Truquées », factices, elles témoignent des préoccupations plastiques du réalisateur qui se plait à fabriquer de la matière filmique, télévisuelle ou photographique, tel un artisan. Elles sont l'occasion d'une réappropriation de différents codes esthétiques mais aussi d'une affirmation : les personnages qui peuplent les films ne sont-ils pas d'abord et avant tout des « êtres de pellicule » ?

¹ La phrase exacte est « *Etrange destin que celui de cette jeune femme dépossédée d'elle-même, pourtant si sensible au charme discret des petites choses de la vie.* »

² Un autre exemple probant serait celui de la séquence bruitée de *Delicatessen*, dans laquelle Louison et M^{lle} Plusse improvisent une chorégraphie au rythme de la mélodie émise par un clip musical (30).

Ces tableaux précisent le contenu des séquences d'archives.

La description est volontairement sommaire, pour ne pas surcharger l'analyse.

La source est parfois difficile à connaître, soit par l'absence de référence précise dans le contenu, soit par le soin apporté par le réalisateur lorsqu'il fait un « faux ».

Les « remarques esthétiques » révèlent souvent un souci de cohésion visuelle entre les archives et la fiction englobante. Dans *Un long dimanche de fiançailles*, il existe un réel compromis entre les tons sépia et or de la diégèse quand elle concerne Mathilde, l'atmosphère grisée et froide des scènes au front et le travail sur le noir et blanc des archives. De plus, c'est aussi dans cette partie que nous avons mentionné certains emplois d'images fixes, qui, par un montage très rapide, deviennent animés, à la manière des *flip books*, et justifient donc leur présence dans cette étude.

Par « lien diégétique », nous désignons les moyens narratifs de connexion entre le film et les archives ; il en existe deux principaux. Soit les archives fonctionnent comme des relais d'un commentaire en *off* (simple illustration, redondance ou connotation), soit elles comblent une ellipse de la diégèse (le cas des deux exécutions dans *Un long dimanche de fiançailles*, 44 et 45).

L'observation du « cadre » permet de repérer si les archives entraînent ou non une mise en abyme de l'attitude spectatorielle, comme c'est très souvent le cas dans *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*.

1. *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*

Mentions du générique de fin : « Pathé, Images Bank, France 2 Télévision, Arkeion, Lobster, I.N.A., Davenport films, MK2, Les Films du Carrosse, Chertok Associates, BBC Film Images, April, Presse Sport, Trans World International, Inc. »

	Temps	Description	Source (réelle ou supposée)	Remarques esthétiques	Lien diégétique ?	Cadre
1	0.01.19	Spermatozoïdes en action	microscope	Image médicale tracé d'un cercle sur l'image	Commentaire voix <i>off</i> narrateur	Ecran
2	0.01.30	Vues successives des différents âges de la grossesse, montage animé d'images inanimées Vues d'une naissance	TV (documentaire)	Couleur verte dominante	Commentaire voix <i>off</i> narrateur	Ecran
3	0.04.20	Patineur sur glace	TV (sport)	Image très lumineuse	Commentaire voix <i>off</i> narrateur	Ecran
4	0.07.17	Incendie, accident de train, crash aérien	TV (actualités)	Image texturée Montage rapide marqué un son (zapping)	Commentaire voix <i>off</i> narrateur Amélie en position de spectatrice	Téléviseur <i>Le téléviseur est dans un meuble à l'esthétique très « kitsch » (tissu à carreaux entourant l'écran)</i>

5	0.07.24	Match de football ¹	TV (sport)	Couleurs très vives Brouillage visuel et sonore quand Amélie débranche l'antenne	Voisin spectateur	Téléviseur / Ecran (en alternance)
6	0.09.27	Accident de Lady Di	TV (actualités)	Images sombres Montage rapide, <i>flashforward</i>	Commentaire voix <i>off</i> narrateur (annonce prophétique)	Ecran
7	0.09.45	Scène de réconfort entre deux hommes	TV (sport)	Images noir et blanc, grain ²	Commentaire voix <i>off</i> narrateur	Ecran
8	0.10.00	Montage d'images anatomiques / pieuses	Dessins, gravures	Images fixes, mais animées par un montage très rapide	Commentaire voix <i>off</i> narrateur	Ecran
9	0.10.16	Corrida	Archives	Images noir et blanc, mouvements saccadés, document ancien	Commentaire voix <i>off</i> narrateur	Ecran
10	0.11.16	Trois personnes courant sur une passerelle ³	Cinéma	Film noir et blanc, grain	Amélie spectatrice au cinéma	Ecran
11	0.11.27	Visage de profil, insecte sur une vitre en arrière plan ⁴	Cinéma	Film en noir et blanc, grain tracé d'un cercle autour de l'insecte	Commentaire Amélie spectatrice au cinéma,	Ecran
12	0.11.38	Homme et femme cadrés de face dans une voiture ⁵	Cinéma	Film en noir et blanc, grain	Commentaire Amélie spectatrice	Ecran
13	0.13.32	Flash d'actualité sur la mort de Lady Di	TV (actualités)	Couleurs vives	Amélie spectatrice	Téléviseur / écran
14	0.30.54	Course cycliste, tour de France 1959	TV (sport)	Noir et blanc, images lumineuses, mouvement saccadé	Commentaire voix <i>off</i> narrateur	Ecran
15	0.35.39	Jeux de plage, guinguette, hommes buvant, feux d'artifices	Archives	Noir et blanc, léger grain	Commentaire voix <i>off</i> Frédéric Mitterrand	Téléviseur
16	0.35.49	Amélie salue sur une plage, contre-champ (supposé) des <i>cameramen</i> qui la filment, plan plus serré d'Amélie, cercueil chargé sur un corbillard	Image truquée pour les vues d'Amélie ; archives	Noir et blanc, grain et mouvements accélérés	Commentaire voix <i>off</i> Frédéric Mitterrand	Téléviseur, cadre plus serré
17	0.36.00	Cortège funèbre, foule	Archives	Noir et blanc, grain et mouvements accélérés	Commentaire voix <i>off</i> Frédéric Mitterrand	Ecran
18	0.36.14	Bateau à vapeur, photographes, Amélie faisant des ricochets, écran-titre pour les actualités Pathé, images de la soupe populaire	Archives ; images truquées pour les vues d'Amélie	Noir et blanc, grain et mouvements accélérés	Commentaire voix <i>off</i> Frédéric Mitterrand	Téléviseur
19	0.36.33	Ecran-titre documentaire sur « L'Hiver en Suisse, Engelberg », Amélie et M. Dufayel incrustés sur des images de skieurs de fond du début du siècle, Amélie lave les pieds de l'aveugle devant une église	Archives ; images truquées pour les vues des personnages	Noir et blanc, grain et mouvements accélérés	Commentaire voix <i>off</i> Frédéric Mitterrand	Téléviseur
20	0.36.42	Images tremblantes d'Amélie au bord de l'eau	Image truquée	Noir et blanc, léger grain, cadre incertain, à la	Commentaire voix <i>off</i> Frédéric Mitterrand	Ecran

¹ Jean-Pierre Jeunet avoue avoir raté en son temps ce match. Le *stock shot* fut aussi pour lui l'occasion de voir cette finale de la Coupe de France, PSG/ Nantes, 1983

² Les images illustrant les « J'aime/J'aime pas » sont travaillées avec cette même esthétique d'un noir et blanc texturé, comme certaines séquences de souvenirs d'enfance.

³ *Jules et Jim*, François Truffaut, 1962

⁴ *idem*

⁵ *The Father of the Bride*, Vincente Minnelli, avec Spencer Tracy, 1950 (source Internet IMDB)

				manière des images volées des <i>paparazzi</i>		
21	0.36.58	Cercueil mis en terre, Amélie réconfortée par l'hôtesse de l'air	Archives ; image truquée pour la vue d'Amélie et de l'hôtesse	Noir et blanc, grain et mouvements accélérés	Commentaire voix <i>off</i> Frédéric Mitterrand	Téléviseur
22	0.47.54	Cheval s'immiscant dans une course cycliste	TV (actualités)	Couleurs vives	Amélie d'abord endormie va se réveiller et enregistrer ce documentaire	Téléviseur
23	1.01.22	Cheval s'immiscant dans la course cycliste, extrait de film avec un chien acrobate, extrait <i>gospel</i> ¹	TV (images enregistrées par Amélie), film, documentaire	Couleurs, noir et blanc	M. Dufayel spectateur de l'enregistrement offert par Amélie	Téléviseur, écran (en alternance)
24	1.27.22	Bébés nageurs, homme avec une jambe de bois dansant ²	TV (documentaire)	Couleurs, noir et blanc	M. Dufayel spectateur de l'enregistrement offert par Amélie	Téléviseur avec plans rapprochés
25	1.31.10	Empreintes de doigts sur un formulaire, vues à la loupe, mur abattu, coffre fort forcé, hommes cagoulés qui menacent Nino de trois revolvers ³ , policiers lancés dans une poursuite, voiture bifurquant devant un train, couteau dégainé, homme criant, homme agrippé à une voiture, accidents, images de <i>crash-tests</i> , homme au volant, jeune femme faisant du stop, homme escaladant un mur, train, homme sur le toit d'un train, chargement d'un cargo, oiseaux qui s'envolent, guerriers qui dansent, Nino bâillonné et menacé de 2 fusils, soldats courant vers un lance missile, camion sur une route escarpée, explosion, vues de cartes géographiques, Nino en tenue de Moudjahidin	Multiplés : TV, films (films noirs notamment), documentaires, images truquées pour les vues de Nino	Noir et blanc en majorité, couleurs pour les <i>crash-tests</i> , montage très rapide, grain, mouvements accélérés	Commentaire voix <i>off</i> narrateur, plongée dans l'imaginaire d'Amélie	Ecran
26	1.35.26	Staline dictant à un secrétaire	Film de fiction ⁴	Noir et blanc, sous-titrage factice qui fait écho à la situation d'Amélie	Amélie spectatrice	Téléviseur

¹ *Up Above my Head*, par Sister Rosetta Tharpe, émission de TV

² *Born for hard luck*, de Tom Davenport, avec Peg Leg Sam Jackson, crédité au générique de fin

³ Jean-Pierre Jeunet confie avoir truqué cette image en incrustant les revolvers de différents films violents comme *La Haine*, Mathieu Kassovitz, 1995 et *Assassin(s)*, Mathieu Kassovitz, 1997

⁴ « Cela vient sans doute d'un de ces films de propagande ringards faits à l'époque, mais il est impossible d'en savoir plus sur l'origine », Jean-Pierre Jeunet pour *Studio*, n°168, juin 2001, p.82

2. *Delicatessen*

Mention du générique de fin : « Stock-shots pub : Jean-Marie Boursicault »

27	0.15.40	Service à table	Documentaire ?	Noir et blanc	Grand-mère Tapioca spectatrice	Téléviseur
28	0.20.55	Ecran-titre « Interlude », nourriture défilant	Spot publicitaire	Noir et blanc	Grand-mère Tapioca spectatrice	Téléviseur
29	0.26.27	Démonstration culinaire sur la consommation du « fromage de crabe »	Documentaire publicitaire	Noir et blanc	M. Interligator spectateur	Téléviseur
30	0.36.27	Spectacle musical danse hawaïenne ¹	Document TV	Noir et blanc, qualité moyenne (mais la musique importe plus que les images)	Chez M ^{lle} Plusse, M ^{lle} Plusse et Louison auditeurs plus que spectateur	Ecran, téléviseur, en alternance
31	0.46.42	Plateau de fromages tournant	Spot publicitaire, interrompu par Marcel Tapioca	Noir et blanc très lumineux	Grand-mère Tapioca spectatrice endormie	Ecran
32	1.00.18	Spectacle dansant ²	Document TV ?	Noir et blanc	Chez M ^{lle} Plusse, en fond sonore	Télévision
33	1.04.57	Spectacle cirque (écran titre « Les Etoiles du cirque », acrobates, spectacle du duo Linvingstone / Louison	Emission TV, archives, images truquées pour les vues de Louison	Noir et blanc	Plusieurs locataires spectateurs : Louison et Julie, M. Interligator, M ^{lle} Plusse, la famille Tapioca. Réception difficile à cause de Clapet qui dérègle l'antenne sur le toit ³	Ecran, télévision

¹ *Dreams of old Hawaii*, par William Forrest Crouch, 1944

² *Patty Cake Baker Man*, par Sugar Geise and The Mattisons, 1943. Cette référence et la précédente appartiennent au genre des *soundies* (ancêtre du clip vidéo, ces films musicaux d'environ 3 minutes étaient diffusés dans des *jukes-boxes* aux Etats-Unis, dans les années 1940)

³ Durant la lutte sur le toit entre Clapet et Louison, les archives télévisuelles alternent avec l'action *in* et les réactions des différents locataires.

3. Un long dimanche de fiançailles

Aucun crédit dans le générique final, hormis une référence à *Le Peuple migrateur*, Jacques Perrin, 2001 (pour un plan de l'albatros planant contre le vent, qu'on ne peut pas instantanément identifier comme un document d'archives, ce plan relève plutôt d'un trucage numérique).

34	0.09.21	Sauvetage en mer	Archives	Teintes sépias, mouvements accélérés	Commentaire voix-off narratrice	Ecran
35	0.24.26	Un père et une mère posent pour la naissance de leur enfant	Archives	Noir et blanc, luminosité tremblante, mouvements accélérés	Commentaire voix-off narratrice	Ecran
36	0.24.32	Treuillage d'un autobus tombé dans l'eau	Archives	Noir et blanc à tendance sépia, mouvements accélérés	Commentaire voix-off narratrice	Ecran
37	0.24.58	Homme qui regarde dans un microscope, bactéries vues au microscope	Archives	Noir et blanc, mouvements accélérés, luminosité tremblante	Commentaire voix-off narratrice	Ecran (et forme circulaire pour la vision empruntée au microscope)
38	0.26.15	Homme qui enlace une femme assise dans un canapé, décor début du siècle	Archives truquées (on reconnaît l'actrice Audrey Tautou)	Noir et blanc, vue fixe à la manière des tableaux du cinéma primitif, mouvements accélérés	Commentaire voix-off narratrice	Ecran
39	0.37.05	Ville inondée, hommes et femmes traversant les rues pleines d'eau	Archives <i>a priori</i> truquées	Noir et blanc, pose immobile des sujets au premier plan	Commentaire de Petit-Louis	Ecran
40	0.47.23	Articles de quincaillerie	Illustrations journaux, dessins	Montage très rapide d'images fixes, illusion d'animation, superpositions et fondus	Commentaire voix-off (auteur de la lettre que lit Mathilde, « quincaillier »)	Ecran
41	0.47.41	Enfant sautant	Dessin	Extrait d'un <i>flip book</i>	Commentaire voix-off (auteur de la lettre, « confectionneur de jouets animés »)	Ecran
42	0.48.00	Lettres enluminées	Dessins	Montage très rapide, illusion d'animation	Commentaire voix-off (auteur de la lettre, « instituteur »)	Incrustation dans un coin de l'écran
43	0.56.05	Scène de plage	Archives	Couleurs ¹ , grain, mouvements accélérés	Commentaire voix-off (auteur de la lettre)	Ecran
44	0.57.28	Exécution d'un homme cagoulé et attaché à un poteau	Archives (<i>a priori</i> truquées, cadrage très proche)	Noir et blanc, bonne qualité	Commentaire voix-off (soldat)	Ecran mais cadre redoublé, dimension réduite
45	1.40.25	Exécution d'une femme (guillotine)	Archives (<i>a priori</i> truquées, cf. cadrage et qualité)	Noir et blanc à tendance sépia, bonne qualité	Exécution de Tina Lombardi, par association avec image précédente	Ecran mais cadre redoublé, dimension réduite

¹ Les teintes de cet extrait rappellent les premiers procédés des films en couleurs (tons vifs de bleu et de rouge).

INDEX

Index des films

Le premier titre est le titre de la version originale du film, entre parenthèses apparaît celui de la version française. Les astérisques signalent les films cités en notes de bas de page.

- 2001 : A Space Odyssey (2001 : L'Odyssée de l'espace)*, Stanley Kubrick (1968), 246*
- 37°2 le matin*, Jean-Jacques Beineix (1986), 19
- A Fistful of Dynamite (Giù la testa / Il était une fois la révolution)*, Sergio Leone (1971), 381*
- Alien (Alien, Le Huitième passager)*, Ridley Scott (1979), 394
- Alien³*, David Fincher (1992), 394
- Aliens (Aliens, Le retour)*, James Cameron (1986), 394
- Amants du Pont-Neuf (Les)*, Leos Carax (1991), 19
- Arrivée d'un train en gare de La Ciotat (L')*, Auguste et Louis Lumière (1896), 353
- Assassin(s)*, Mathieu Kassovitz (1997), 466*
- Attack of the Clones (Épisode II : L'Attaque des clones)*, George Lucas (2002), 110*
- Auberge espagnole (L')*, Cédric Klapisch (2002), 291*
- Bain de la Parisienne (Le)*, Eugène Pirou et Albert Kirchner (1896), 47
- Belle et la Bête (La)*, Jean Cocteau (1946), 139
- Birds (The) (Les Oiseaux)*, Alfred Hitchcock (1963), 326
- Blue Velvet*, David Lynch (1986), 383*
- Bunker de la dernière rafale (Le)*, Marc Caro et Jean-Pierre Jeunet (1981), 5, 16, 63, 64, 327*
- Children of Men (Les Fils de l'homme)*, Alfonso Cuarón (2006), 86*
- Coucher de la mariée (Le)*, Eugène Pirou et Albert Kirchner (1896), 47
- De battre mon cœur s'est arrêté*, Jacques Audiard (2005), 380*
- Diva*, Jean-Jacques Beineix (1981), 19
- E.T. : The Extra-terrestrial (E.T., L'Extraterrestre)*, Steven Spielberg (1982), 88
- Elephant Man*, David Lynch (1980,) 261
- Empires strikes back (The) (Épisode V : L'Empire contre-attaque)*, Irvin Kreshner (1980), 110*
- Enfants du paradis (Les)*, Marcel Carné (1945), 380*
- Évasion (L')*, Marc Caro et Jean-Pierre Jeunet (1978), 16
- Father of the Bride (The) (Le Père de la mariée)*, Vincente Minnelli (1950), 225, 465*
- Femme du Gange (La)*, Marguerite Duras (1974), 383*
- Fight Club*, David Fincher (1999), 157*
- Foutaises*, Jean-Pierre Jeunet (1989), 16, 222*, 382
- Freaks (La Monstrueuse Parade)*, Tod Browning (1932), 222*
- Grand bleu (Le)*, Luc Besson (1988), 19
- Haine (La)*, Mathieu Kassovitz (1995), 466*
- Il buono, il brutto, il cattivo (Le Bon, la Brute et le Truand)*, Sergio Leone (1966), 381*
- India Song*, Marguerite Duras (1975), 333*, 383*

- Jour de fête*, Jacques Tati (1949), 147, 148
- Jour se lève (Le)*, Marcel Carné (1939), 380*
- Jules et Jim*, François Truffaut (1962), 72, 225, 455, 461, 465*
- Life Aquatic with Steve Zissou (The) (La Vie aquatique)*, Wes Anderson (2004), 43*
- Lost Highway*, David Lynch (1997), 383*
- Lost in la Mancha*, Terry Gilliam (2002), 133*
- Lost in Translation*, Sofia Coppola (2003), 367*
- M (M le maudit)*, Fritz Lang (1931), 102*
- Magnificent Seven (The) (Les sept mercenaires)*, John Sturges (1960), 110*
- Mala educación (La) (La Mauvaise éducation)*, Pedro Almodovar (2004), 39
- Man Hunt (Chasse à l'homme)*, Fritz Lang (1941), 56*
- Manège (Le)*, Jean-Pierre Jeunet (1979), 16, 17
- Mario Puzo's The Godfather (Le Parrain*, Francis Ford Coppola (1972), 110
- Mario Puzo's The Godfather : Part II (Le Parrain - 2^{ème} partie)*, Francis Ford Coppola (1974), 110, 308
- Mario Puzo's The Godfather : Part III (Le Parrain - 3^{ème} partie)*, Francis Ford Coppola (1990), 137
- Mauvais sang*, Leos Carax (1986), 19
- Mépris (Le)*, Jean-Luc Godard (1963), 88*, 139
- Microcosmos, Le Peuple de l'herbe*, Claude Nuridsany et Marie Pérennou (1995), 38*
- Mulholland Drive*, David Lynch (2001), 61*, 383*
- Napoléon*, Abel Gance (1927), 44
- Nikita*, Luc Besson (1990), 19
- Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (Nosferatu le Vampire)*, Friedrich Wilhelm Murnau (1922), 102*
- Once Upon a Time in America (Il était une fois en Amérique)*, Sergio Leone (1984), 381*
- Once Upon a Time in the West (C'era una volta il West / Il était une fois dans l'Ouest)*, Sergio Leone (1968), 381*
- Pas de repos pour Billy Brakko*, Jean-Pierre Jeunet (1984), 17
- Per qualche dollaro in piu (Et pour quelques dollars de plus)*, Sergio Leone (1965), 381*
- Per un pugno di dollari (Pour une poignée de dollars)*, Sergio Leone (1964), 381*
- Phantom Menace (The) (Épisode I : La Menace fantôme)*, George Lucas (1999), 381*
- Platoon*, Oliver Stone (1986), 261
- Pollock*, Ed Harris (2000), 29
- Poltergeist*, Tobe Hopper (1982), 246*
- Psycho (Psychose)*, Alfred Hitchcock (1960), 349
- Quai des brumes*, Marcel Carné (1938), 380*
- Quatre cents coups (Les)*, François Truffaut (1959), 72
- Rear Window (Fenêtre sur cour)*, Alfred Hitchcock (1954), 39, 360
- Red Hot Riding Hood*, Tex Avery (1943), 346*
- Regarde les hommes tomber*, Jacques Audiard (1994), 380*
- Return of the Jedi (Épisode VI : Le Retour du Jedi)*, Richard Marquand (1983), 110*

- Return of the Seven (Le Retour des sept)*, Burt Kennedy (1966), 110*
- Revenge of the Sith (Épisode III : La Revanche des Sith)*, George Lucas (2005), 110*
- Roman d'un tricheur (Le)*, Sacha Guitry (1936), 139
- Roseaux sauvages (Les)*, André Téchiné (1994), 261
- Sailor & Lula*, David Lynch (1990), 383*
- Saving Private Ryan (Il faut sauver le soldat Ryan)*, Steven Spielberg (1998), 308, 322
- Stalingrad*, Jean-Jacques Annaud (2001), 56*
- Star Wars : A new hope (Épisode IV : Un nouvel espoir)*, George Lucas (1977), 110*
- Strange Case of Benjamin Button (The) (L'Étrange histoire de Benjamin Button)*, David Fincher (2008), 78*
- Subway*, Luc Besson (1985), 19
- Sur mes lèvres*, Jacques Audiard (2001), 380*
- Thin Red Line (The) (La Ligne rouge)*, Terence Malick (1998), 108
- Toy Story*, John Lasseter (1995), 133
- Un héros très discret*, Jacques Audiard (1996), 380*
- Un prophète*, Jacques Audiard (2005), 380*
- Visiteurs du soir (Les)*, Marcel Carné (1942), 380*
- Zelig*, Woody Allen (1983), 459
- Zerkalo (Le Miroir)*, Andreï Tarkovski (1975), 94

Index des principales notions théoriques

collage, 156
dialogisme, 268
éléments du décor sonore, 326
ethos, 258
focalisation, 23
hypallage sonore, 345
iconogène (récit), 285
identification (primaire, secondaire), 52
image-titre, 115
indices sonores matérialisants (I.S.M.), 188
ligne de fuite temporelle (L.F.T.), 242
making of, 133
monstration, 51
musique de fosse, 139
non-personne, 210
ocularisation, 51
pathos, 258
phonogénie, 336
plan-séquence, 89
polyphonie, 268
punctum, 374
son ambiant, 325
split screen, 44
stock-shot, 47
storyboard, 61
studium, 374
synchrèse (loi de), 346
téléphème, 202
topos, 329
transvisualisation, 198
verbo-centré (art), 75
visagéité, visagéification, 77, 78

BIBLIOGRAPHIE

Jean-Pierre Jeunet

Ouvrages

Ezra (Elizabeth), *Jean-Pierre Jeunet*, University of Illinois Press, 2008.

Jeunet (Jean-Pierre), Caro (Marc), *Le Bunker de la dernière rafale*, Paris : Les Humanoïdes associés, 1982.

Le Fabuleux album d'Amélie Poulain, Paris : Les Arènes, 2001.

Un long dimanche de fiançailles, Album souvenir, Paris : Les Arènes, 2004.

Articles, revues

Ciment (Gilles), « Concerto cannibale pour violoncelle et scie musicale, *Delicatessen* », *Positif*, juin 1991, n°364. p. 39-41.

Ciment (Gilles), Rouyer (Philippe), Thirard (Paul Louis), « Entretien avec Jean-Pierre Jeunet, Bicéphale ou presque », *Positif*, juin 1991, n°364. p. 42-45.

Eisenreich (Pierre), « Un long dimanche de fiançailles, La marque du vampire » *Positif*, novembre 2004, n°525. p. 6-7.

Fontana (Jean-Pierre), « Entretien avec Jean-Pierre Jeunet », *L'Écran Fantastique*, n°34, février 1983.

Graillat (Ludovic), « Caro & Jeunet, Le générique comme métonymie du film » in *Les Cinéastes et leurs génériques*, sous la dir. d'Alexandre Tylski, Paris : L'Harmattan, 2008. p. 89-108.

Hamaide (Éléonore), « L'influence de Perec sur Jean-Pierre Jeunet : héritier fidèle ou légataire impertinent ? », *Cahiers Georges Perec*, n°9, novembre 2006, Paris : Éditions Castor Astral.

Hayes (Graeme), « Replaying history as farce : postmodernism and the construction of Vichy in *Delicatessen* », in *Modern & Contemporary France*, mai 1999. p.197-207.

Jean-Pierre Lavoignat, Michel Rebichon, « Les 100 secrets d'Amélie », in *Studio Magazine*, juin 2001, n°168. p. 74-85.

Maillet (Dominique), « Bruno Delbonnel, De longues fiançailles cinématographiques », *Le Technicien du film*, octobre 2004, n°548. p. 35-38.

Maillet (Dominique), « Jean-Pierre Jeunet, Recréer Paris en 1920 », *Le Technicien du film*, octobre 2004, n°548. p. 39-41.

Rouyer (Philippe), Tobin (Yann), « Entretien Jean-Pierre Jeunet, Plus vite ! Moins beau », *Positif*, janvier 1998, n°443. p. 95-99.

Rouyer (Philippe), Vassé (Claire), « Entretien Jean-Pierre Jeunet, Dans une autre vie, je suis mort à la guerre de 14 », *Positif*, novembre 2004, n°525. p. 8-12.

Storyboard, Du dessin au film, septembre-octobre-novembre 2002, n°1. p.33.

Triquet-Guillaume (Martine), « Rencontre avec Jean-Pierre Jeunet, réalisateur », *Le Technicien du film*, février 2006, n°563. p.28-35.

Travaux universitaires

Julien Bertholon, *Les Relations son et image dans Delicatessen*, Mémoire de fin d'étude, Institut Supérieur des Techniques du Son (ISTS), juillet 2001, mis en ligne en mars 2005, <http://jillprod.club.fr/delicatessen.html>

Documents audio-visuels

Dubrigny (Alexandre), *Autofocus*, Jean-Pierre Jeunet, France 4 télévision, Prod. K.M., novembre 2005.

Linguistique, narratologie, sémiologie

Ouvrages

- Austin (John L.), *How to Things with Words*, Oxford : Oxford University Press, 1962 [*Quand dire c'est faire*, Paris : Seuil, 1970].
- Barthes (Roland), Booth (Wayne C.), Hamon (Philippe), Kayser (William), *Poétique du récit*, Paris : Seuil, 1977.
- Baylon (Christian) et Mignot (Xavier), *La Communication*, Paris : Nathan Université, 1991.
- Benveniste (Émile), *Problèmes de linguistique générale*, Paris : N.R.F., Gallimard, 1966.
- Benveniste (Émile), *Problèmes de linguistique générale*, tome II, Paris : N.R.F., Gallimard, 1974.
- Berrendonner (Alain), *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris : Éditions de Minuit, 1981.
- Cervoni (Jean), *L'Énonciation*, Paris : P.U.F., 1987.
- Courtés (Joseph), *Analyse sémiotique du discours, De l'énoncé à l'énonciation*, Paris : Hachette Éducation, 1991.
- Culioli (Alain), *Pour une linguistique de l'énonciation, tome I*, Paris : Orphys, 1990.
- Danon-Boileau (Laurent), *Produire le fictif*, Paris : Méridiens-Klincksieck, 1982.
- Danon-Boileau (Laurent), *Le Sujet de l'énonciation. Psychanalyse et linguistique*, Paris : Orphys, 1987.
- Danon-Boileau (Laurent), Morel (Mary-Annick), *La Deixis*, Paris : P.U.F., 1992.
- Ducrot (Oswald), *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris : Hermann, 1972.
- Ducrot (Oswald), *Le Dire et le dit*, Paris : Éditions de Minuit, 1984.
- Ducrot (Oswald), *Logique, structure, énonciation : lectures sur le langage*. Paris : Éditions de Minuit, 1989.
- Fauconnier (Gilles), *La Coréférence : syntaxe ou sémantique*, Paris : Seuil, 1974.
- Fauconnier (Gilles), *Espaces mentaux*, Paris : Éditions de Minuit, 1984.
- Flahaut (François), *La Parole intermédiaire*, Paris : Seuil, 1978.
- Fuchs (Catherine), Le Goffic (Pierre), *Les Linguistiques contemporaines, repères théoriques*, Paris : [1^e éd. 1975] Hachette, 1996.

- Genette (Gérard), *Figures III*, Paris : Éditions du Seuil, 1972.
- Genette (Gérard), *Nouveau discours du récit*, Paris : Seuil, 1983.
- Genette (Gérard), *Fiction et diction*, Paris : Seuil, 1991.
- Goffman (Erving), *Forms to Talk*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1981
[*Façons de parler*, Paris : Éditions de Minuit, 1987].
- Hjelmslev (Louis), *Omkring Sprogteoriens Grundlæggelse*, Copenhague : Akademisk Forlag, 1943
[*Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris : Éditions de Minuit, 1971].
- Jakobson (Roman), *Essais de linguistique générale, tome I*, Paris : Éditions de Minuit, 1963.
- Kerbrat-Orecchioni (Catherine), *L'Énonciation, De la subjectivité dans le langage*, Paris : Armand Colin, 1980.
- Kerbrat-Orecchioni (Catherine), *L'Implicite*, Paris : Armand Colin, 1986.
- Kerbrat-Orecchioni (Catherine), *Les Intercations verbales*, Paris : Armand Colin, 1992.
- Langue, discours, société. Pour Emile Benveniste*, ouvrage collectif, sous la dir. de Julia Kristeva, Jean-Claude Milner et Nicolas Ruwet, Paris : Seuil, 1975.
- Maingueneau (Dominique), *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris [1^e éd., Bordas, 1986] Dunod, 1993.
- Maingueneau (Dominique), *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris : Dunod, 1993.
- Maingueneau (Dominique), *L'Énonciation en linguistique française*, Paris : Hachette, 1994.
- Maingueneau (Dominique), *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris : [1^e éd., Bordas, 1990] Dunod, 1997.
- Maingueneau (Dominique), *Analyser les textes de communication*, Paris : Dunod, 1998.
- Nørlke (Henning), *Le Regard du locuteur. Pour une linguistique des traces énonciatives*, Paris : Éditions Kimé, 1993.
- Parret (Herman), *Prolégomènes à la théorie de l'énonciation. De Husserl à la pragmatique*, Berne : Peter Lang, 1987.
- Parret (Herman), *L'Esthétique de la communication. L'Au-delà de la pragmatique*, Bruxelles : Ousia, 1999.
- Perret (Michèle), *L'Énonciation en grammaire du texte*, Paris : Nathan, 1994.
- Peirce (Charles S.), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce (1931-1958)*, Cambridge : Harvard University Press, 1958 (édition posthume) [*Écrits sur le signe*, Paris : Seuil, 1978].
- Récanati (François), *La Transparence et l'énonciation. Pour introduire à la pragmatique*, Paris : Seuil, 1979.
- Saussure (Ferdinand de), *Cours de linguistique générale*, Paris : [1^e éd., Payot 1916] Éditions Payot & Rivages, 1995.
- Saussure (Ferdinand de), *Écrits de linguistique générale*, Paris : N.R.F. Gallimard, 2002 (texte établi par Simon Bouquet et Rudolph Engler).

Colloques

- Émile Benveniste aujourd'hui*, Actes du colloque international du C.N.R.S., Université François Rabelais, Tour, 28-30 septembre 1983, Paris : Éditions Peeters, 1984.
- Langue, discours, société. Pour Émile Benveniste*, ouvrage collectif, sous la direction de Julia Kristeva, Jean-Claude Milner et Nicolas Ruwet, Paris : Seuil, 1975.
- Énonciation et parti-pris*, Actes du colloque de l'Université d'Anvers, Anvers, 5-7 février 1990, Amsterdam : Atlanta, 1992.
- Dialogisme et polyphonie : approches linguistiques*, Actes du colloque de Cerisy, 2005, Paris : De Boeck Duculot, 2005.
- Textes / Images, Nouveaux problèmes*, Actes du colloque de Cerisy, 2005, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2005.

Articles, revues

- Dubois (Jean), « Énoncé et énonciation », *Langages*, n°13, *Analyse du discours*, p. 100-110, Paris : Éditions Didier / Larousse, mars 1969.
- Lecointre (Simone) et Le Gaillot (Jean), « Le Je(u) de l'énonciation », *Langages*, n°31, *Sémiotiques textuelles*, p.64-79, Paris : Didier / Larousse, septembre 1973.
- Communications*, n°30, *La Conversation*, Paris : Seuil, 1979.
- Langages*, n°10, *Pratiques et langages gestuels*, Paris : Didier / Larousse, juin 1968.
- Langages*, n°17, *L'Énonciation*, Paris : Didier / Larousse, janvier 1970.

Dictionnaires, lexiques

- Dictionnaire de la linguistique*, sous la dir. de Georges Mounin, Paris : P.U.F., 1974.
- Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, sous la dir. de Jacques Moeschler et Anne Reboul, Paris : Éditions de Minuit, 1994.
- Dictionnaire d'analyse du discours*, sous la dir. de Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, Paris : Seuil, 2002.
- Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, sous la dir. d'Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, Paris : Seuil, 1995.
- Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, sous la dir. d'Algirdas Julien Greimas et Jean Courtés, Paris : Hachette, 1979.
- Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II*, sous la dir. d'Algirdas Julien Greimas et Jean Courtés, Paris : Hachette, 1986.
- Molinié (Georges) *Dictionnaire de rhétorique*, Paris : Le Livre de poche, Librairie Générale Française, 1993.
- Neveu (Franck), *Lexique des notions linguistiques*, Paris : Nathan/HER, 2000.

Cinéma

Ouvrages

- Albéra (François), *Problèmes de l'énonciation au cinéma*, Neuchâtel : Centre de recherches sémiologiques, 1984.
- Altman (Rick), *Film Genre*, London : BFI Publishing, 1999.
- Aumont (Jacques) et Leutrat (Jean-Louis), *Théorie du film*, Paris : Albatros, 1980.
- Aumont (Jacques), Bergala (Alain), Marie (Michel), Vernet (Marc), *Esthétique du film*, Paris : Nathan Université, 1994.
- Aumont (Jacques) et Marie (Michel), *L'Analyse des films*, Paris : [1^e éd., 1988], Nathan, 1999.
- Bazin (André), *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris : Éditions du Cerf, 1975.
- Bellour (Raymond), *L'entre-images: photo, cinéma, vidéo*, Paris : La Différence, [1^e éd. 1990] 2002.
- Bergala (Alain), *Initiation à la sémiologie du récit en images*, Paris : Service audio-visuel de la Ligne française de l'enseignement et de l'éducation permanente, 1977.
- Beylot (Pierre), *Le récit audiovisuel*, Paris : Armand Colin, 2005.
- Boillat (Alain), *La Fiction au cinéma*, Paris : L'Harmattan, 2001.
- Boillat (Alain), *Du bonimenteur à la voix-over : Voix-attraction et voix-narration au cinéma*, Paris : Antipodes, 2007.
- Bursch (Noël), *Praxis du cinéma*, Paris : Gallimard, 1986.
- Bursch (Noël), *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris : Nathan Université, 1991.
- Carrière (Jean-Claude), *Le Film qu'on ne voit pas*, Paris : Plon, 1996.
- Casetti (Francesco), *D'un regard à l'autre. Le film et son spectateur*, [1^e éd. 1986] Lyon : P.U. Lyon, 1990.
- Casetti (Francesco), *Les Théories du cinéma depuis 1945*, Paris : Nathan, 1999.
- Château (Dominique), Gardies (André), Jost (François), *Cinéma de la modernité*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1981.
- Châteauevert (Jean), *Des Mots à l'image, La voix over au cinéma*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1997.
- Chion (Michel), *La Voix au cinéma*, Paris : Editions des Cahiers du Cinéma, 1982.
- Chion (Michel), *L'Audio-vision*, Paris : Nathan, 1990.
- Chion (Michel), *L'Audio-visuel. Son et image au cinéma*, Paris : [1^e éd., 1990], Nathan, 2000.
- Clerc (Jeanne-Marie), *Littérature et cinéma*, Paris : Nathan, 1993.
- Deleuze (Gilles), *L'Image-mouvement*, Paris : Éditions de Minuit, 1983.
- Deleuze (Gilles), *L'image-temps*, Paris : Éditions de Minuit, 1985.
- Gardies (André), *L'Espace au cinéma*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1993.
- Gardies (André), *Le Récit filmique*, Paris : Hachette, 1993.
- Gaudreault (André), *Du littéraire au filmique*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1988.
- Gaudreault (André), Jost (François), *Cinéma et récit II. Le Récit cinématographique*, Paris : Nathan, 1990.

- Jost (François) et Chateau (Dominique), *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*, Paris : U.G.E., 1979.
- Jost (François), *L'œil-caméra, Entre film et roman*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1987.
- Jost (François), *Un monde à notre image, Énonciation, cinéma, télévision*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1992.
- Jullier (Laurent), *Cinéma et cognition*, Paris : L'Harmattan, 2002.
- Laffay (Alfred), *Logique du cinéma. Création et spectacle*, Paris : Masson, 1964.
- Liandrat-Guigues (Suzanne) et Leutrat Jean-Louis, *Penser le cinéma*, Paris : Méridiens Klincksieck, 2001.
- Lotman (Jüri), *Esthétique et sémiotique du cinéma*, Paris : Éditions Sociales, 1977.
- Maillot (Pierre), *L'Écriture cinématographique*, Paris : Armand Colin, 1996.
- Metz (Christian), *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, Paris : [1^e éd., 1968], Éditions Klincksieck, 1971.
- Metz (Christian), *Essais sur la signification au cinéma*, tome II, Paris : Méridiens Klincksieck, 1972.
- Metz (Christian), *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris : Union Générale d'Éditions, 1977.
- Metz (Christian), *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1991.
- Mitry (Jean), *Esthétique et psychologie du cinéma, tome I, Les structures*, Paris : Éditions Universitaires, 1963.
- Mitry (Jean), *Esthétique et psychologie du cinéma, tome II, Les formes*, Paris : Éditions Universitaires, 1965.
- Mitry (Jean), *La Sémiologie en question : Langage et cinéma*, Paris : Édition du Cerf, 1987.
- Moine (Raphaëlle), *Les Genres du cinéma*, Paris : Nathan, 2002.
- Morin (Edgar), *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1958.
- Odin (Roger), *Cinéma et production de sens*, Paris : Armand Colin, 1990.
- Odin (Roger), *De la fiction*, Bruxelles : De Boeck, 2000.
- Parente (André), *Cinéma et narrativité*, Paris : Édition L'Harmattan, 2005.
- Ropars-Wuilleumier (Marie-Claire), *De la littérature au cinéma*, Paris : Armand Colin, 1970.
- Simon (Jean-Paul), *Le Filmique et le comique*, Paris : Albatros, 1979.
- Vanoye François, *Cinéma et récit I. Récit écrit / Récit filmique*, Paris : Nathan, 1989.
- Villain (Dominique), *Le Cadrage au cinéma – L'œil à la caméra*, Paris : Cahiers du cinéma, Éditions de l'Etoile, 1996.

Thèses

- Monnier (René), *Approche d'une énonciation cinématographique*, thèse de doctorat sous la direction de Georges Mailhos, Université de Toulouse III, UFR Lettres Modernes, 1989.

Articles, revues

- Albéra (François), « Ecritures et images, notes sur les intertitres dans le cinéma muet », *Dialectiques*, n°9, p. 23-35, 1975.
- Barthes (Roland), « En sortant du cinéma », *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, p. 383-387, Paris : Seuil, 1984.
- Casetti (Francesco), « Les Yeux dans les yeux », *Communications* n°38, *Énonciation et cinéma*, Paris : Seuil, 1983.
- Chateau (Dominique), « Diégèse et énonciation », *Communications*, n°38, *Énonciation et cinéma*, Paris : Seuil, 1983.
- Communications*, n°38, « Énonciation et cinéma », Paris : Seuil, 1983.
- CinémAction*, n°58, « 25 ans de sémiologie au cinéma », Paris : Corlet-Télérama, 1991.
- CinémAction*, n°60, « Histoire des théories du cinéma », Paris : Corlet-Télérama, 1991.
- De France (Claudine), « Image et commentaire : du montré à l'évoqué », *Hors-cadre* n°3, *La Voix-off*, Vincennes : P.U. Vincennes, 1985.
- Iris*, vol. 3, n°1, *La Parole au cinéma*, Paris : Analeph, 1985.
- Kuntzel (Thierry), « Le Travail du film », *Communications*, n°19, Paris : Seuil, 1972.
- Kuntzel (Thierry), « Le Travail du film 2 », *Communications*, n°23, Paris : Seuil, 1975.
- Lagny (Michèle), Ropars (Marie-Claire), Sorlin (Pierre), « Le Récit saisi par le film, *Hors cadre* n°2, *Cinénarrable*, Vincennes : P.U. Vincennes, 1984.
- Marie (Michel), « La Bouche bée » in *Hors-cadre*, n°3, « La Voix-off », p. 114-130, Vincennes : P.U. Vincennes, 1985.
- Vernet (Marc), « Le Regard à la caméra : Figures de l'absence », *Iris*, vol. 1, n°2, 1985. p. 31-46.

Colloques

- Christian Metz et la théorie du cinéma*, Actes du colloque de Cerisy, 1990, Paris : Méridiens Klincksieck, 1990.
- Le Je à l'écran*, Actes du colloque de Cerisy, 2006, Paris : L'Harmattan, 2006.

Dictionnaires, lexiques

- Gardies (André) et Bessalel (Jean), *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris : Editions du Cerf, 1992.
- Journot (Marie-Thérèse), *Vocabulaire du cinéma*, Paris : Nathan Université, 2002.
- Tulard (Jean), *Guide des films*, Paris : [1^e éd. 1990] Robert Laffont, 2005.
- Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Jacques Aumont, Michel Marie, Paris : Nathan, 2001.

Autres

Barthes (Roland), *La Chambre claire*, Paris : Seuil, 1980.

Barthes (Roland), « Le grain de la voix », *L'Obvie et l'obtus*, Paris : Seuil, 1982.

Foucault (Michel), *Les Mots et les choses*, Paris : N.R.F. Gallimard, 1966.

Souriau (Etienne), *La Correspondance des arts, Eléments d'esthétique comparée*, Paris : Flammarion, 1969.

Dictionnaires de référence

Dictionnaire culturel en langue française, sous la dir. d'Alain Rey, Paris : Le Robert, 2005.

Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English, Oxford : Oxford University Press, 1998.

Trésor de la langue française, sous la dir. de Paul Imbs, Paris : Gallimard, CNRS Édition, 1988.

TABLES

Table des illustrations, figures et tableaux

Les illustrations sont listées et numérotées selon leur ordre d'apparition dans notre étude. Lorsque les références sont associées par un tiret, elles concernent des plans enchaînés dans une même séquence.

1. Illustrations

1a :	Affiche <i>Delicatessen</i> (Annexe n°1)	388
1b :	Affiche <i>La Cité des enfants perdus</i> (Annexe n°1)	389
1c :	Affiche <i>Alien Resurrection</i> (Annexe n°1)	390
1d :	Affiche <i>Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain</i> (Annexe n°1)	391
1e :	Affiche <i>Un long dimanche de fiançailles</i> (Annexe n°1)	392
2a :	Ocularisation et focalisation, plan <i>Delicatessen</i>	24
2b :	Ocularisation et focalisation, plan <i>Delicatessen</i>	24
3a :	Le cadre en peinture, <i>Jackson Pollock Painting</i> , photographie de Hans Namuth, 1950.....	29
3b :	Le cadre en peinture, plan <i>Pollock</i> , Ed Harris, 2000	29
3c :	Le cadre en peinture, <i>Central Park</i> , peinture de Pierre Alechinsky, 1965.....	30
3d :	Le cadre en peinture, <i>La Condition humaine</i> , peinture de René Magritte, 1934.....	30
3e :	Le cadre en peinture, <i>Les Promenades d'Euclide</i> , peinture de René Magritte, 1955.....	30
4a :	Jeux de cadres, plan <i>La Mauvaise éducation</i> , Pedro Almodovar, 2004.....	41
4b :	Jeux de cadres, plan <i>La Mauvaise éducation</i> , Pedro Almodovar, 2004.....	41
4c :	Jeux de cadres, plan <i>La Mauvaise éducation</i> , Pedro Almodovar, 2000.....	41
5a :	Le partage du cadre, plan <i>Un long dimanche de fiançailles</i>	44
5b :	Le partage du cadre, <i>L'Agneau mystique</i> , peinture d'Hubert et Jan Van Eyck, 1432.....	45
5c :	Le partage du cadre, plan <i>Napoléon</i> , Abel Gance, 1927.....	45
5d :	Le partage du cadre, plan <i>Un long dimanche de fiançailles</i>	45
6a :	L'œil fantasmé, plan <i>Delicatessen</i> , le rêve de Julie.....	46
6b :	L'œil fantasmé, plan <i>Un long dimanche de fiançailles</i> , le rêve de Mathilde.....	46
6c :	L'œil fantasmé, plan <i>Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain</i> , l'hallucination d'Amélie.....	47
6d :	L'œil fantasmé, plan <i>Un long dimanche de fiançailles</i> , le fantasme de Mathilde.....	48
6e :	L'œil fantasmé, plan <i>Le Coucher de la mariée</i> , Eugène Pirou et Albert Krichner, 1896.....	48
7a :	Les outils de la vision, plan <i>Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain</i>	50
7b :	Les outils de la vision, plan <i>Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain</i>	50
8a :	La vision subjective, plan <i>La Cité des enfants perdus</i>	54, 223
8b :	La vision subjective, plan <i>La Cité des enfants perdus</i>	54
9a :	Vue et voyeurisme, plan <i>Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain</i>	56
9b :	Vue et voyeurisme, plan <i>Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain</i>	56
10a –10e :	La mire, plans <i>Un long dimanche de fiançailles</i> (Annexe n°2).....	393
11a :	De l'image au film, reproduction du storyboard original du <i>Fabuleux destin d'Amélie Poulain</i>	63
11b :	De l'image au film, <i>Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain, Storyboard</i> , <i>Du dessin au film</i> , n°1, septembre-octobre-novembre 2002.....	63
11c :	De l'image au film, reproduction <i>Le Bunker de la dernière rafale</i>	64
12a :	Galerie de portraits, plan <i>Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain</i> , Suzanne.....	65
12b :	Galerie de portraits, plan <i>Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain</i> , Georgette.....	66
12c :	Galerie de portraits, plan <i>Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain</i> , Gina.....	66
12d :	Galerie de portraits, plan <i>Un long dimanche de fiançailles</i> , Sylvain et Bénédicte.....	67

12e :	Galerie de portraits, plan <i>Un long dimanche de fiançailles</i> , Pierre-Marie.....	67
13a :	Cadrer les visages, plan <i>Delicatessen</i> , Clapet.....	74, 339
13b :	Cadrer les visages, plan <i>Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain</i> , image du film.....	74
13c :	Cadrer les visages, plan <i>Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain</i> , affiche du film.....	74
13d :	Cadrer les visages, plan <i>Un long dimanche de fiançailles</i> , Tina Lombardi.....	75
13e :	Cadrer les visages, plan <i>Un long dimanche de fiançailles</i> , Mathilde.....	75
13f :	Cadrer les visages, plan <i>Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain</i>	76
13g :	Cadrer les visages, plan <i>La Cité des enfants perdus</i>	77
14a :	Cadres et encadrements, plan <i>Delicatessen</i>	81
14b :	Cadres et encadrements, plan <i>Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain</i>	82
14c :	Cadres et encadrements, plan <i>Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain</i>	82
15a :	Cadre et déformation, plan <i>La Cité des enfants perdus</i>	83
15b :	Cadre et déformation, plan <i>La Cité des enfants perdus</i>	83
16a :	Cadre et verticalité, plan <i>Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain</i>	83
16b :	Cadre et verticalité, plan <i>Delicatessen</i>	84
16c :	Cadre et verticalité, plan <i>Un long dimanche de fiançailles</i>	84
17a :	Cadre et architecture, plan <i>Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain</i> , le hall de gare.....	85
17b :	Cadre et architecture, plan <i>Un long dimanche de fiançailles</i> , le hall de gare.....	85
18a :	Espaces extérieurs, plan <i>Delicatessen</i>	88
18b :	Victor Hugo, <i>Souvenir du Neckar</i> , 1849.....	88
18c :	Espaces extérieurs, plan <i>La Cité des enfants perdus</i>	89
18d :	Espaces extérieurs, plan <i>La Cité des enfants perdus</i>	89
18e :	Espaces extérieurs, plan <i>Alien Resurrection</i>	89
19a – 19d :	La peinture de paysage, plans <i>Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain</i> , Amélie sur le canal.....	92
20a – 20d :	La peinture de paysage, plans <i>Un long dimanche de fiançailles</i> , l'enrôlement de Benoît Notre-Dame.....	93
21a :	Le travail des costumes, plan <i>Alien Resurrection</i>	97
21b :	Le travail des costumes, plan <i>La Cité des enfants perdus</i>	97
22 :	Affrontement des regards et des espèces, plan <i>Alien Resurrection</i>	99
23a :	Cosmologie et psychologie, plan <i>Alien Resurrection</i>	101
23b :	Cosmologie et psychologie, plan <i>Alien Resurrection</i>	101
24a :	Image pré-générique, plan <i>Delicatessen</i>	116
24b :	Image-titre, plan <i>Delicatessen</i>	116
25a :	Image avant le titre, plan <i>Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain</i>	119
25b :	Image-titre, plan <i>Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain</i>	119
26a :	Image-titre, plan <i>La Cité des enfants perdus</i>	120
26b :	Présentation du personnage d'Irvin, plan <i>La Cité des enfants perdus</i>	121
26c :	Irvin, plan <i>La Cité des enfants perdus</i>	121
27a :	Image-titre, plan <i>Alien Resurrection</i> , générique officiel.....	122, 394
27b :	Image-titre, plan <i>Alien Resurrection</i> , générique non retenu (Annexe n°3).....	394
27c :	Images-titres, plans <i>Alien</i> (Annexe n°3).....	394
27d :	Images-titres, plans <i>Aliens</i> (Annexe n°3).....	394
27e :	Image-titre, <i>Alien³</i> (Annexe n°3).....	394
28 :	Image-titre, <i>Un long dimanche de fiançailles</i>	124
29a – 29o :	Le générique d'ouverture, plans <i>Delicatessen</i> (Annexe n°4).....	395
30a – 30s :	Le générique d'ouverture, plans <i>Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain</i> , (Annexe n°5).....	396
31a :	Le générique de fin, plan <i>Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain</i>	135
31b :	Le générique de fin, plan <i>Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain</i>	135

31c :	Le générique de fin, plan <i>Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain</i>	136
32a :	Le générique de fin, plan <i>Un long dimanche de fiançailles</i>	137
32b :	Le générique de fin, plan <i>Un long dimanche de fiançailles</i>	137
33a à 33k :	La communication épistolaire, plans <i>Un long dimanche de fiançailles</i> (Annexe n°6).....	401
	<u>Détail</u> : 33a : Carte de Bastoche à Petit Louis.....	401
	33b : Lettre de Benoît Notre-Dame à sa femme.....	401
	33c : Correspondance entre Véronique Passavant et Mathilde.....	154, 402
	33d : Lettre de Leprince à Mathilde.....	173, 402
	33e : Lettre d'Olivier Nergeton à Mathilde.....	173, 402
	33f : Lettre d'Olivier Nergeton.....	173, 403
	33g : Correspondance avec Etienne Morillon.....	403
	33h : Correspondance entre Élodie Gordes et Mathilde.....	154, 403
	33i : Correspondance entre Élodie Gordes et Mathilde.....	151, 173, 403
	33j : Télégramme de Germain Pire.....	404
	33k : Télégramme de Germain Pire.....	404
34a à 34j :	La communication téléphonique, plans <i>Un long dimanche de fiançailles</i> (Annexe n°6).....	405
	<u>Détail</u> : 34a : Première conversation entre Mathilde et le curé.....	405
	34b : Première conversation entre Mathilde et le curé.....	405
	34c : Conversation entre Mathilde et Germain Pire.....	406
	34d : Conversation entre Mathilde et Germain Pire.....	406
	34e : L'annonce de la mort de Manech.....	406
	34f : L'annonce de la mort de Manech.....	406
	34g : Conversation entre Mathilde et Célestin Poux.....	207, 407
	34h : Pierre-Marie Rouvière au sujet de Jean Desrochelles.....	407
	34i : Conversation entre Mathilde et la sœur de l'officier allemand.....	408
	34j : Seconde conversation entre Mathilde et le curé.....	408
34a – 34b' :	La première conversation téléphonique entre Mathilde et le curé, plans <i>Un long dimanche de fiançailles</i> (Annexe n°8).....	422
35a :	Le personnage du facteur, plan <i>Jour de fête</i>	148
35b :	Le personnage du facteur, plan <i>Un long dimanche de fiançailles</i>	148
35c :	La première arrivée du facteur, plan <i>Un long dimanche de fiançailles</i>	148
36a :	Le cliché-puzzle résolu par Nino, plan <i>Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain</i>	159
36b :	Un cliché-montage du nain de jardin, plan <i>Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain</i>	159
36c – 36d :	L'inconnu du photomaton, plans <i>Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain</i>	160
37a – 37c :	La lettre-collage de Madeleine Wallace, plans <i>Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain</i>	163
38a – 38b :	Lecture et secret, plans <i>Un long dimanche de fiançailles</i>	169
39 :	La révélation du code secret de Benoît Notre-Dame, plan <i>Un long dimanche de fiançailles</i>	171
40a – 40a' :	La lettre d'Élodie Gordes, plans <i>Un long dimanche de fiançailles</i> (Annexe n°7).....	411-412
41a :	L'homme-appareil, plan <i>Un long dimanche de fiançailles</i> , La main mécanique de Petit-Louis.....	223
41b :	L'homme-appareil, plan <i>Alien Resurrection</i> , Vriess sur son fauteuil.....	223
41c :	L'homme-appareil, plan <i>La Cité des enfants perdus</i> , un Cyclope.....	223
42 :	Plan et discours accusateurs, plan <i>Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain</i>	228
43a – 43 j :	La rencontre entre Mathilde et Élodie Gordes, plans <i>Un long dimanche de fiançailles</i> (Annexe n°9).....	424

44a :	Les obstacles à la communication, plan <i>Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain</i>	234
44b :	Les obstacles à la communication, plan <i>Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain</i>	234
45a – 45d' :	La rencontre finale entre Mathilde et Manech, plans <i>Un long dimanche de fiançailles</i> (Annexe n°10).....	425-426
46a :	La presse officielle, plan <i>Delicatessen</i>	248
46b :	La propagande officielle, plan <i>Delicatessen</i>	248
46c :	Le kiosque à journaux, plan <i>Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain</i>	250
46d :	Un journal, plan <i>Un long dimanche de fiançailles</i>	250
46e :	Archives tv, plan <i>Delicatessen</i>	252
47a :	Louison et Julie, un couple en harmonie, plan <i>Delicatessen</i>	254
47b :	Robert Kube et M ^{me} Interligator, un couple secret, plan <i>Delicatessen</i>	254
47c :	Clapet et M ^{lle} Plusse, un couple sans amour, plan <i>Delicatessen</i>	254
48a – 48b' :	L'imaginaire d'Amélie, plans <i>Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain</i> (Annexe n°11).....	428-431
49 :	Tableau de Michel Sowa, plan <i>Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain</i>	266
50a :	Le fil du téléphone, plan <i>Un long dimanche de fiançailles</i>	304
50b :	Le fil de l'araignée, plan <i>Un long dimanche de fiançailles</i>	307
50c :	Le fil cinématographique, plan <i>Un long dimanche de fiançailles</i> , ouverture à l'iris.....	308
50d :	Le fil cinématographique, plan <i>Un long dimanche de fiançailles</i> , image d'archives.....	308
51a :	Jean-Claude Dreyfus, plan <i>La Cité des enfants perdus</i>	340
51b :	Jean-Claude Dreyfus, plan <i>Un long dimanche de fiançailles</i>	340
52a :	Instrument et outil, plan <i>Delicatessen</i>	374
52b :	Instrument et outil, plan <i>Un long dimanche de fiançailles</i>	374

2. Figures

Figure n°1 :	Le cadre, force centrifuge et centripète.....	26
Figure n°2 :	Le cadre de la scène théâtrale.....	32
Figure n°3 :	Le cadre de l'image cinématographique.....	34

3. Tableaux

Tableau n°1 :	Classification des genres littéraires dans l'Antiquité.....	106
Tableau n°2 :	La lettre de Madeleine Wallace, collage sonore.....	164

Table des matières

TOME I

AVANT-PROPOS	4
REMERCIEMENTS	6
SOMMAIRE	7
INTRODUCTION	8
CHAPITRE I – DES MARQUES D’UNE ÉNONCIATION VISUELLE	21
A. LE CADRE	22
I. Le cadre de l’image : l’image dans l’espace, l’image dans l’esprit	22
1. <u>Cadre et espaces de représentation</u>	27
1.1. Arts figés	28
1.1.1. La peinture	28
1.1.2. La photographie	31
1.2. Arts mouvants	31
1.2.1. Le théâtre	31
1.2.2. Le cinéma	34
1.3. Le travail du cadre	35
2. <u>Cadre et point de vue : le cas particuliers des visions empruntées</u>	37
2.1. L’œil humain	42
2.1.1. L’œil éveillé	43
2.1.2. L’œil mental	43
2.1.3. L’œil fantasmé	46
2.2. Instruments d’optique et identification(s)	50
2.3. Voyeurisme et mire : pulsions de regard	54
2.4. Pour conclure, cadre et « point de regard »	58
3. <u>« Pour l’œil qui devient visage ou paysage »</u>	61
3.1. L’art du portrait	61
3.1.1. Du <i>storyboard</i> au film, une genèse artistique	61
3.1.2. Réalisateur et portraitiste	65
a) Illustrer le récit	65
b) Cadrer les visages	73
3.2. Les espaces filmés	79
3.2.1. Espaces clos, espaces extérieurs	79
a) La géométrie urbaine	79
b) La peinture des paysages	86
3.2.2. <i>Alien Resurrection</i> : le jeu des distances	94
a) Le contraste des couleurs : la conquête des corps et des espaces	95
b) Les rapports de grandeur : de l’anatomique à l’astronomique	97

II. Le cadre de l'œuvre : le générique	104
1. <u>Définition</u>	105
1.1. Analyse lexicologique	105
1.2. Du genre au caractère générique	106
1.2.1. Le genre en littérature	106
1.2.2 Le genre au cinéma	108
1.2.3 Le genre, entre biologique et linguistique	111
1.3. Le « générique », substantif	113
2. <u>Le générique, lieu d'expression d'un genre ?</u>	114
2.1. L'image-titre	115
2.1.1. <i>Delicatessen</i>	115
2.1.2. <i>Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain</i>	118
2.1.3. <i>La Cité des enfants perdus</i>	120
2.1.4. <i>Alien Resurrection</i>	122
2.1.5. <i>Un long dimanche de fiançailles</i>	124
2.2. Le générique ludique	125
2.2.1. <i>Delicatessen</i> : capharnaüm	125
2.2.2. <i>Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain</i> : les règles du jeu	128
2.3. Le générique de fin, la galerie de portraits	132
2.3.1. Images figées	133
a) <i>Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain</i>	133
b) <i>Un long dimanche de fiançailles</i>	136
2.3.2. Figurer l'instant	137
B. L'ÉCRIT À L'ÉCRAN : LA LETTRE	142
I. Lettre et représentations	144
1. <u>La représentation de l'acte d'écriture : l'écriture, iconique ou signifiante</u>	145
2. <u>La transmission de la lettre, enjeux dramatiques et esthétiques</u>	146
3. <u>La représentation de l'acte de lecture</u>	150
II. Le texte de la lettre	156
1. <u>Une esthétique du collage</u>	156
1.1. Les clichés-puzzle : photographie et collage visuel	158
1.2. La lettre de Madeleine Wallace : lettre et collage sonore	161
2. <u>Le code écrit</u>	167
2.1. Lettre et secret	168
2.1.1. Texte et silence	168
2.1.2. Lire, déchiffrer, regarder et écouter	169
2.2. Lettre et lisibilité	172
2.2.1. Lettre et fragment, objet textuel	173
2.2.2. Lettre et image, objet filmique	174
2.2.3. L'illisible montré, l'illisible révélé	175

III. La lettre dans la narration : mécanismes énonciatifs et adaptation	178
1. <u>Les marques de la communication épistolaire</u>	180
1.1. Plan d'énonciation du discours	180
1.1.1. Le jeu des personnes	180
1.1.2. Les mentions métatextuelles	182
1.1.3. Les marques d'oralité	183
a) La cohésion	183
b) Les structures syntaxiques	185
c) La voix d'une actrice	188
1.2 Plan d'énonciation du récit	189
1.2.1. L'organisation logique et temporelle	189
1.2.2. Les traces d'un « style »	190
2. <u>Au-delà des mots : le film</u>	191
2.1. La synchronisation déictique	192
2.1.1. La dénomination	192
2.1.2. La chaîne des mots, la chaîne des images et les possibilités du montage	193
2.1.3. Polyphonie et « polyfocalisation » : Qui parle ? Qui voit ?	196
2.2. Le défaut des mots	197
IV. Une autre forme de communication à distance :	
la communication téléphonique dans <i>Un long dimanche de fiançailles</i>	201
1. <u>Les formes de l'échange</u>	203
1.1. Point de vue et points d'écoute	204
1.2. Hors champ sonore et présence visuelle	206
2. <u>Conversation et communication</u>	208
2.1. La présence d'un tiers	208
2.2. De quelques principes de la conversation téléphonique	210
2.3. La parole « dans le vide »	213
CHAPITRE II – DES MARQUES D'UNE ÉNONCIATION SONORE	218
A. DE DIFFÉRENTS DEGRÉS DE LA PAROLE	219
I. Défaut de parole : enjeux esthétiques et psychologiques	221
1. <u>L'homme-appareil : l'instrument au secours du handicap</u>	221
2. <u>Héroïnes et mutismes : « le silence n'est qu'une manière de dire »</u>	224
2.1. L'image de l'héroïne	224
2.2. Le duel de la parole ou comment la parole fonde la scène d'affrontement	229
3. <u>Le silence de la rencontre</u>	233
3.1. Les obstacles à la communication	233
3.2. Le silence comme sublimation	236
3.2.1. La distance comblée, l'espace gagné	236
3.2.2. Entre espace intérieur et espace extérieur	239

II. La parole publique	245
1. <u>Sources d'émissions</u>	245
1.1. Les signes d'une époque	246
1.2. Du média de communication à l'objet du décor	249
1.3. De l'objet du décor à l'objet filmique	251
2. <u>Les enjeux cinématographiques de la parole médiatique : mise en abyme et effets de citation</u>	255
2.1. Le registre pathétique : la citation comme emprunt	256
2.2. Le découpage sonore : la citation comme parodie	260
2.3. Le jeu des confrontations : la citation comme miroir	262
III. Coryphée, polyphonie : une étude comparée de la polyphonie romanesque et cinématographique	267
1. <u>Les marques d'une polyphonie romanesque</u>	270
1.1. Les plans d'énonciation	270
1.2. Les voix déléguées	273
1.3. La figure du narrateur	276
1.3.1. La focalisation	276
1.3.2. Les marques de personnes	277
1.3.3. La subjectivité	278
1.3.4. Les fonctions du narrateur	279
1.4. Voix littéraire et voix populaire	281
1.4.1. Les lieux communs	281
1.4.2. L'argot des poilus	283
1.4.3. Le mélange des registres de langue	283
2. <u>Les marques d'une polyphonie cinématographique</u>	285
2.1. Le récit iconogène	285
2.1.1. Les plans d'énonciation	286
2.1.2. Discours cité, discours citant, des marques cinématographiques ?	288
2.2. Le narrateur, un sujet embrayeur ?	292
2.2.1. Un texte littéraire	292
2.2.2. Une conscience subjective ?	294
2.2.3. Une parole déréalisée ?	295
2.2.4. Une voix	298
2.2.5. Récapitulation : les fonctions du narrateur verbal	299
2.3. Le fil du récit	301
2.3.1. Références mythologiques	301
2.3.2. Le fil cinématographique	304
a) Le fil du téléphone	304
b) Le fil de l'araignée	307

B. LE BRUISSSEMENT DU MONDE	312
I. Pour une classification des bruits	315
1. <u>Prélude</u>	316
1.1. Des bruits et des sons	316
1.2. Une écriture du bruit ?	320
2. <u>La représentation du monde</u>	322
2.1. La caractérisation des lieux	323
2.1.1. Couleur, ambiance, atmosphère	323
2.1.2. Pour une topologie sonore ?	327
2.2. L'échelle des plans	331
2.3. Du bruit au son, du son au bruit	336
2.3.1. Phonogénie	336
2.3.2. Quand la voix devient un bruit	338
2.3.3. Quand le bruit devient une création mélodique	343
3. <u>Un usage symbolique</u>	345
3.1. Les hypallages sonores et la loi de synchrèse	345
3.2. Les effets sonores et les lois génériques	348
3.3. Les catégories de bruits et les lois du film	351
II. Pour une ponctuation sonore	355
1. <u>Approche théorique</u>	355
2. <u>À l'épreuve du film</u>	362
2.1. Nouvelle classification des bruits	362
2.1.1. De trois états du signe sonore	363
a) Du signifié	363
b) Du référent	363
c) Du signifiant	365
2.1.2. De trois états de l'écoute	366
a) L'écoute causale et figurative	366
b) L'écoute sémantique ou codale	367
c) L'écoute réduite	368
2.2. Les bruits ouvrant et clôturant	369
2.3. Cacophonie et symphonie	370
2.3.1. Symphonie bruitiste	370
2.3.2. La ponctuation et le <i>punctum</i>	374
CONCLUSION	378

TOME II

ANNEXES	387
Annexe n°1, Fiches techniques des films du corpus (listes non exhaustives)	388
Annexe n°2, La mire, <i>Un long dimanche de fiançailles</i>	393
Annexe n°3, Les images-titres de la quadrilogie <i>Alien</i>	394
Annexe n°4, Le générique d'ouverture de <i>Delicatessen</i>	395
Annexe n°5, Le générique d'ouverture du <i>Fabuleux destin d'Amélie Poulain</i>	396
Annexe n°6, La communication à distance, <i>Un long dimanche de fiançailles</i> , film et roman	401
Annexe n°7, La lettre d'Élodie Gordes, <i>Un long dimanche de fiançailles</i> , film et roman	409
Annexe n°8, La première conversation téléphonique entre Mathilde et du curé de Milly, <i>Un long dimanche de fiançailles</i>	421
Annexe n°9, La rencontre entre Mathilde et Élodie Gordes, <i>Un long dimanche de fiançailles</i>	423
Annexe n°10, La rencontre finale entre Mathilde et Manech, <i>Un long dimanche de fiançailles</i>	425
Annexe n°11, L'imaginaire d'Amélie, <i>Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain</i>	427
Annexe n°12, Incipit <i>Un long dimanche de fiançailles</i> , roman et film	432
Annexe n°13, Exemple d'une étude des procédés énonciatifs cinématographiques	444
Annexe n°14, Article pour la revue <i>Cadrage</i>	457
INDEX	469
Index des films	470
Index des principales notions théoriques	473
BIBLIOGRAPHIE	474
Jean-Pierre Jeunet	475
Linguistique, narratologie, sémiologie	476
Cinéma	479
Autres	482
Dictionnaires de référence	482
TABLES	483
Table des illustrations, figures, tableaux	484
Table des matières	488