La lettre et la relation épistolaire dans le film de fiction depuis 1940

Tanguy Bizien

▶ **To cite this version:**

Tanguy Bizien. La lettre et la relation épistolaire dans le film de fiction depuis 1940. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2011. Français. NNT : 2011PA030174 . tel-01334884

HAL Id: tel-01334884
https://theses.hal.science/tel-01334884

Submitted on 21 Jun 2016

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.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ED 267 – Arts & Médias

UFR Arts & Médias
Département Médiation Culturelle

Thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication

Tanguy BIZIEN

La lettre et la relation épistolaire dans le film de fiction depuis 1940

Thèse dirigée par François JOST, Professeur en Sciences de l'Information et de la Communication

Soutenue le 6 décembre 2011

Jury
M. Jean-Pierre ESQUENAZI, Professeur de sociologie de la culture
M. Laurent JULLIER, Professeur d'études cinématographiques
Mme. Myriam TSIKOUNAS, Professeure d'histoire et communication

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ED 267 – Arts & Médias

UFR Arts & Médias
Département Médiation Culturelle

Thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication

Tanguy BIZIEN

La lettre et la relation épistolaire dans le film de fiction depuis 1940

Résumé

Ce travail constitue une approche pluri- et interdisciplinaire des phénomènes épistolaires dans le cinéma de fiction de 1940 à nos jours. Depuis ses débuts, le cinéma a intégré la lettre et représenté la relation épistolaire. Après l'avènement du parlant, la lettre est véritablement devenue un objet audiovisuel prisé des cinéastes. Ces derniers ont continué de la mettre en scène en inventant, chaque fois, de nouvelles modalités expressives.

D'un côté, le cinéma donne à voir et à entendre les caractéristiques de l'épistolaire ; de l'autre, la lettre détermine une certaine esthétique tout en influant sur l'énonciation et le sens du film. En tant que support médiatique, elle génère des processus d'écriture, de lecture et d'acheminement spécifiques. Par ailleurs, elle déploie un réseau d'adresses visibles et audibles qui engage une relation particulière avec le spectateur. Ces différents phénomènes contaminent le film à un niveau symbolique, la matérialité et l'adresse ne se réduisant pas à leur acception première. La lettre engage donc à réfléchir aux enchevêtrements complexes liés à sa représentation, à son énonciation et à sa signification dans le film de fiction.

Mots clés : Lettre, fiction, épistolaire, cinéma, communication, contamination

Abstract

This work is a pluri- and interdisciplinary approach to epistolary phenomena in movies from 1940 to today. Since its earliest days, cinema has integrated the letter motif and depicted the epistolary process. As talking movies emerged, letters became genuine audiovisual objects cherished by film-makers.They have continued to use this motif by inventing ever new expressive terms.

On the one hand, cinema allows us to see and hear the characteristics of epistolarity; on the other hand, the letter motif establishes particular aesthetics while influencing the discourse and meaning of the movie. As a medium, the letter motif generates specific writing, reading and delivering processes. It also develops a network of visible and audible addresses, which fuels a particular relationship with the spectator. These phenomena contaminate the movie on a symbolic level as the materiality and address of the letter stand for more than their primary signification. The letter motif thus leads us to think about complex interconnections involving its representation, discourse and meaning in movies.

Keywords : Letter, fiction, epistolary, cinema, communication, contamination

A mes parents, pour leur indéfectible soutien.

A Alba.

A Marie-Claire Ropars.

A Hervé.

Remerciements

Je voudrais remercier
mon directeur de thèse, François Jost, pour sa confiance et son accompagnement tout au long de ce travail.

Ma reconnaissance va aussi à Catherine Gorgeon qui, en tant que directrice de la Mission Recherche La Poste, a rendu beaucoup de choses possibles.
Elle va également à Paul Soriano à l'IREPP.

Merci à ma sœur, pour ses encouragements.
Merci encore à mes parents qui m'ont permis d'achever ce travail.

SOMMAIRE

INTRODUCTION **7**

1. LA MATERIALITE DE LA LETTRE **23**

1. L'objet lettre dans le film 26

1. Le toucher 27
1-1. Phatique du papier 28
1-1-1. « Touch has a memory » 31
1-1-2. La caresse du papier 33
1-2. Corporéités 36
1-2-1. La peau comme support d'écriture 37
1-2-2. Les bruits de la correspondance 40
1-2-3.La lettre comme espace matériel d'investigation 44

2. La lettre, un objet d'écriture en mouvement 48
2-1. Espaces d'écriture, de la page à l'écran 48
2-1-1. L'aura de la lettre 49
2-1-2. De l'espace numérique aux bureaux de poste 54
2-2. Ecriture et déplacements 58
2-2-1. La lettre et l'écriture épistolaire dans les génériques 58
2-2-2. Après le générique, d'Eastwood à Bertuccelli 62

2. Territoires, univers et messagers 69

1. Les figures du facteur et l'acheminement postal 71
1-1. Le facteur à l'ancienne 71
1-2. Le facteur indiscret et la logique intrusive de la lettre 74
1-3. Le parcours postal, métaphore d'une passion qui s'essouffle dans Adolphe 77

2. Stratégies épistolaires et messagers 80
2-1. « Passer le Rubicon » 80
2-2. Le messager libertin 85
2-3. Les messagers d'un autre monde 87
2-4. Déjouer les convenances 91

2. L'ADRESSE EPISTOLAIRE **99**

1. L'insert épistolaire dans le cinéma muet 109

1. Inserts épistolaires et intertitres 113

2. L'insert épistolaire dans *Juve contre Fantômas* de Louis Feuillade 116
2-1.Extériorité de l'insert épistolaire 117
2-2. Intériorité de l'insert épistolaire 119

3. L'insert épistolaire dans *Le Dernier des hommes* 122

2. Le lecteur indiscret et le modèle du « spectateur voyeur » 129

1. L'insert épistolaire comme point d'attraction oculaire 132

1-1. Le modèle du « trou de serrure »....132
1-2. Le modèle du *zoom* 136
1-3. La lettre, entre absorption et exhibition diégétiques 139

2. L'esprit de la lettre....142
2-1. L'objet lettre et la pensée animiste au cinéma 143
2-1-1. Le regard manquant 144
2-1-2. L'inquiétante étrangeté 146
2-2. La lettre comme source oculaire 148
2-2-1. Le « regard vampire » 149
2-2-2. L'œil américain dans *Le Corbeau*....152

3. Le face à face épistolaire et le modèle du « spectateur confident » 157

1. Le dispositif du face à face épistolaire 161
1-1. *Be With Me* et le sujet d'énonciation épistolaire 161
1-2. *Les Communiants* d'Ingmar Bergman....165
1-2-1. Le dispositif de l'adresse épistolaire en regard-caméra 166
1-2-2. La parole contre l'écriture ? 169

2. La contrainte et la gêne chez Desplechin 172
2-1. L'adresse épistolaire comme espace de contrainte....174
2-2. L'adresse épistolaire comme espace de l'entre-deux 177

3. Les images de soi chez Truffaut 179
3-1. La lettre, miroir de l'âme ?....179
3-2. La lettre comme espace virtuel....183

4. Les grands récits épistolaires en voix-over 193

1. La voix dans *Lettre d'une inconnue*, de la nouvelle au film 196
1-1. La lettre dans la nouvelle de Stefan Zweig 196
1-1-1. Singularité du sujet épistolaire....197
1-1-2. Le concept de diégèse 199
1-2. « Du Littéraire au filmique », la voix-over dans le film de Max Ophuls....200
1-2-1. La lettre dans le récit-cadre....202
1-2-2. La lettre comme récit 205

2. L'origine de la voix et la voix comme origine 207
2-1. La voix-over épistolaire : intra ou extradiégétique ?....207
2-2. « Je-Origine » et « Voix-je »....211
2-3. Points de vue et images-souvenir chez Max Ophuls et Clint Eastwood 214
2-4. La lettre, la voix-over et le passé....217

5. Voix d'écriture et voix de lecture....221

1. Intériorité 223
1-1. Voix d'écriture : du silence de l'écriture à l'écoute d'une voix intérieure....223
1-2. Entre voix-in et voix-over 228
1-2-1. La révélation du secret....228
1-2-2. Les voix enregistrées et l'« arché » de la voix-over 230
1-2-3. Le discours épistolaire comme discours intérieur....233

2. Unité 235
2-1. Unité organique : la voix-over comme enveloppe 236

2-2. Le dialogue des lettres 242
2-2-1. Unités conversationnelles en voix-over 242
2-2-2. Confrontations épistolaires en voix-in 249
2-3. L'état épistolaire 252

3. LE SENS DE LA LETTRE 257

1. De quoi la lettre est-elle le signe ? 263

1. La lettre comme signe 264
1-1. Le signe, de Saussure à Lacan 264
1-2. La compulsion de répétition et l'éternel Retour 270

2. « Le destin comme destination » 273
2-1. Le programme de la lettre dans *Lettre d'une inconnue* 275
2-2. La logique circulaire de la lettre dans *Le Grand saut* 280
2-3. La lettre comme symptôme 285

2. La contamination épistolaire 295

1. Transmission 297
1-1. Contamination physique 297
1-2. L'épidémie de la rumeur 302
1-3. La contamination par les signes et le déploiement de l'adresse épistolaire 308
1-4. « La carte *est* le territoire » 315

2.Substitution 321
2-1. L'authenticité de la fiction : la lettre comme document 323
2-2. La vérité de la lettre dans la fiction 332
2-2-1. Les régimes de croyance 333
2-2-2. « La part des larmes » 336

CONCLUSION 343

FILMOGRAPHIE 349

BIBLIOGRAPHIE 351

INTRODUCTION

En apparence, la lettre est un simple objet de communication et d'écriture. Tout comme l'image, elle se laisse appréhender facilement, en un clin d'œil. Mais si « dans l'image, les éléments apparemment simples sont, déjà, des complexités »[1], alors la lettre dans le film décline une série de complexités qu'il s'agit de mettre au jour et d'analyser. Une fois intégrée au film, elle devient un objet audiovisuel à part entière. Dans le film parlant, elle n'est pas seulement montrée, elle a aussi une existence sonore. La lettre dépend du film au sein duquel elle est intégrée et n'en est pas séparable, ni en tant qu'objet, ni en tant qu'écriture. La matière épistolaire est donc intimement mêlée à la matière filmique : le film modèle la lettre et la relation épistolaire en même temps qu'il se trouve modelé par elles. En plus d'être polysémique, le terme lettre renvoie à une acception distincte selon qu'on la considère d'un point de vue matériel, scriptural ou spirituel. La relation épistolaire, quant à elle, n'existe pas sans cet objet de correspondance qui relie deux personnes entre elles. Le spectateur assiste aux échanges entre un destinateur et un destinataire diégétiques, c'est-à-dire entre deux personnages issus du monde représenté par la fiction. L'étude de la lettre dans le film nécessite de mobiliser plusieurs disciplines et plusieurs approches que nous allons expliciter en définissant l'ensemble des termes qui reviendront tout au long de ce travail. Partons des matières de l'expression cinématographique pour mieux suivre la logique d'intégration de la lettre par le film, en fonction de leurs caractéristiques respectives.

Pour Alain Boillat, « Le cinéma parlant résulte d'une combinaison de cinq matières de l'expression : la photographie mouvante, les mentions écrites, le son phonique, les bruits et le son musical. »[2] La notion de « matières de l'expression » n'est pas nouvelle puisqu'elle a été proposée par Louis Hjemslev et reprise par un grand nombre de théoriciens et d'analystes. Dans *Langage et cinéma*, Christian Metz la définit comme la « nature matérielle (physique, sensorielle) du signifiant, ou plus exactement du <tissu> dans lequel sont découpés les signifiants. »[3] La référence au tissu met en avant le degré d'enchevêtrement qui se joue dans la représentation cinématographique : la lettre est un objet du film, c'est-à-dire un signifiant au sens où l'entend Metz, ainsi qu'une écriture qui ne se résume pas à son signifiant.

[1] Jacques Aumont, *A quoi pensent les films ?*, Séguier, Paris, 1996, p. 26.
[2] Alain Boillat, *Du Bonimenteur à la voix-over*, Éditions Antipodes, Lausanne, 2007, p. 397.
[3] Christian Metz, *Langage et cinéma*, Larousse, Paris, 1971, p. 157.

La lettre

Le terme est polysémique et renvoie, dans son acception première, à l'alphabet et aux caractères d'imprimerie qui ont, tous deux, à voir avec la lettre en tant que communication par écrit. Le dictionnaire encyclopédique Larousse insiste sur l'aspect matériel de la lettre qu'il définit comme un « écrit sur feuille de papier, adressé personnellement à quelqu'un et destiné à être mis sous enveloppe pour être envoyé par la poste. » Les références au support papier, à l'enveloppe et à l'institution postale posent la question de sa figuration matérielle à l'écran et des caractéristiques liées à son acheminement. Elles éclairent, également, l'aspect médiatique de l'objet qui définit un usage communicationnel en même temps qu'il constitue une pratique d'écriture. Cette pratique est ancienne et a beaucoup évolué au cours des siècles. La lettre appartient donc à une histoire où se mêlent communication, littérature et société. Il faut l'envisager sous ces différents aspects pour comprendre le rôle qu'elle peut jouer au sein d'une fiction, mais aussi pour repérer les motifs auxquels elle renvoie.

Les lettres antiques, souvent appelées épîtres, avaient pour fonction l'apprentissage de l'éloquence. Les lettres de Cicéron et de Sénèque « demeurent la source la plus complète d'exemples pour les épistoliers comme pour les manuels épistolaires qui enseignent l'art de bien écrire. »[4] La lettre joue d'abord un rôle public et sert à entraîner celui qui veut avoir une place dans la cité. Au Moyen Age, la lettre dérive vers l'éloquence sacrée avec les *Epîtres du Nouveau Testament*. Ce n'est qu'au XII^{ème} siècle que l'on peut « dater l'invention d'une science de la lettre […] avec les premiers traités de rhétorique épistolaire. »[5] La pratique épistolaire se démocratise au XVII^{ème} et surtout au XVIII^{ème} siècle en France. « Il s'est écrit au XVIII^{ème} siècle plus de lettres que dans les périodes précédentes, il s'en est publié plus que jamais, sous des modes diversifiés, et la forme épistolaire a investi toutes les avenues de la littérature. »[6] Pour Brigitte Diaz, « la pratique de l'écriture épistolaire privée, qui se développe largement dès le XVIII^{ème} siècle, a certainement contribué à la naissance de l'*intime*. »[7] Cet intérêt pour l'intime s'est également beaucoup développé par l'intermédiaire des romans épistolaires qui font florès à l'époque des Lumières. Si les Secrétaires hérités du XVII^{ème} siècle continuent d'influer au siècle suivant, imposant une norme à l'écriture épistolaire, la lettre tend à s'affranchir des règles anciennes. Le « naturel » devient le « critère essentiel du

[4] Anne Chamayou, *L'esprit de la lettre*, PUF, Paris, 1999, p. 7.
[5] *Ibidem*.
[6] *Ibidem*, p. 3.
[7] Brigitte Diaz, *L'épistolaire ou la pensée nomade*, PUF, Paris, 2002, p. 31.

style épistolaire, à l'intérieur d'un cadre qui, à la manière de Mme de Sévigné, privilégie la relation des personnes et récuse les artifices. »[8] L'articulation des pratiques littéraires, privées et sociales est essentielle pour comprendre l'expansion de la lettre au XVIII^{ème} siècle. Ce que les lecteurs viennent chercher, c'est une part d'authenticité dont les romans historiques ou galants manquent cruellement. Ce sont aussi des marques d'oralité, une part de familiarité, proches de leurs propres usages. Le roman épistolaire permet de combiner une histoire à des écrits personnels qui la font évoluer. Pour Montesquieu « ces sortes de roman réussissent ordinairement, parce que l'on y rend compte soi-même de sa situation actuelle ; ce qui fait plus sentir les passions que tous les récits qu'on pourrait en faire. »[9] L'accès à l'intimité autorisé par la lettre constitue le pacte épistolaire que les théoriciens mettent en avant. On ne compte plus les préfaces et autres avertissements qui attestent de la véracité des documents pour mieux faire entrer le lecteur dans la fiction. Plus que la vraisemblance, c'est l'authenticité qui est prisée des lecteurs, authenticité qui importe également au cinéma comme nous le verrons. Après le XVIII^{ème} siècle, la pratique épistolaire se développe et accompagne un processus d'alphabétisation. Le service postal évolue, lui aussi, et s'inscrit dans un cadre légal assurant l'inviolabilité des correspondances. La confidentialité sur laquelle repose l'échange épistolaire est donc garantie par la poste à partir des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles. Au carrefour de la littérature et de la communication privée, la lettre est une forme hybride qui vaut en tant que document et en tant qu'écriture. Issue d'une longue tradition, elle porte en elle les marques de son évolution et articule création littéraire et écriture intime. Lorsqu'un cinéaste met en scène une lettre, il intègre donc ces caractéristiques. Il peut choisir de mettre en avant les qualités littéraires ou se servir de la lettre pour ajouter une part d'authenticité à la fiction filmique. Dans tous les cas, une telle intégration n'est pas neutre.

La relation épistolaire

C'est la relation instaurée par la lettre qui nous intéresse. « Ce que j'engage avec l'autre, c'est une *relation*, non une correspondance »[10] écrit Roland Barthes à propos de la lettre dans *Fragments d'un discours amoureux*. Il suffit d'une lettre pour établir une relation tandis que la notion de correspondance induit une réciprocité dans l'échange qui n'a pas toujours lieu. A l'instar du roman, certains films sont polyphoniques et mettent en scène

[8] Anne Chamayou, *ibidem*, p. 25.
[9] Montesquieu, *Lettres Persanes*, Garnier, Paris, 1975, p. 3.
[10] Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, collection « Tel Quel », Paris, 1977, p. 188.

plusieurs lettres ou correspondances, d'autres sont monodiques et se structurent autour d'une seule lettre, c'est-à-dire autour d'une relation. Contrairement à la correspondance qui constitue une approche plus technique de l'échange épistolaire, le terme « relation » a un pouvoir d'évocation plus fort car plus proche d'une histoire partagée, passée ou à venir. La relation est donc plus complexe car elle engage les épistoliers dans une histoire interpersonnelle où les désirs se mêlent aux faits et où les sentiments guident, bien souvent, la plume de celui qui écrit. La lettre interpersonnelle engage et met en scène une subjectivité qui s'adresse à une autre subjectivité, caractéristique qui façonne la relation évoluant au gré des confidences et des déclarations. La relation est donc indissociable de l'objet qui la fonde.

La lettre est un système d'écriture et d'échange qui implique une logique communicationnelle et suppose une logistique, le plus souvent postale. La matérialité de la lettre est au cœur de la relation épistolaire qui se divise en trois étapes : écriture et envoi, acheminement, réception et lecture. Contrairement à la conversation, la communication épistolaire s'établit à distance, la séparation géographique justifiant le recours à la lettre. Les épistoliers ne sont pas l'un en face de l'autre et construisent leurs discours sur un mode qui n'est pas celui de la conversation, malgré les nombreux stéréotypes véhiculés par les *Secrétaires*. L'écriture intègre les spécificités de l'échange et prend en compte les contextes d'écriture, d'acheminement et de réception. Cela constitue, d'ailleurs, l'un des motifs récurrents des romans où les épistoliers mettent en scène les problèmes liés à l'acheminement et à la réception ainsi qu'au choix du support, c'est-à-dire à un ensemble de phénomènes relatifs à l'objet. Mais, contrairement au film, l'objet n'a qu'une existence virtuelle dans le roman où les mentions de dates et de lieux imitent les conventions de la lettre. Même signalée par une différence typographique, la lettre insérée dans le récit littéraire reste un discours et ne se confond pas à la matérialité d'un objet à part entière.

Dans les films, la nature matérielle de la lettre est essentielle et nécessite d'être mise en scène. Le message de la lettre ne se réduit donc pas au texte, il se combine avec le support et les modes d'acheminement figurés par le film. Chaque lettre a une existence singulière au cinéma et, même si rien ne ressemble plus à une lettre qu'une autre lettre, l'objet comporte des caractéristiques matérielles qui le différencient dans chaque film. De fait, les lettres chez Ingmar Bergman sont distinctes des lettres chez Alfred Hitchcock. La lettre masque une réalité composite difficile à appréhender tant les questions matérielles et scripturales sont mêlées. Difficile, en effet, d'analyser l'objet en dehors de l'écriture qu'il contient et

inversement. La distinction entre l'objet et l'écriture est, cependant, nécessaire car les films ne leur font pas tous jouer le même rôle. En effet, certains films mettent en avant les qualités matérielles de l'objet qui se perd, s'oublie ou se détruit quand d'autres s'attachent avant tout au texte. L'élément qui rassemble l'objet et l'écriture au sein de la relation épistolaire est le phénomène d'adresse. La lettre se définit donc comme un objet d'écriture adressé où l'adresse recouvre deux réalités distinctes. D'un côté, elle désigne une localité empirique et géographique ; de l'autre, une instance virtuelle propre au discours épistolaire. La relation intègre ainsi différentes étapes et différentes modalités qui sont toutes exploitées par les films.

La lettre et la relation épistolaire dans le film

Les films associent la virtualité de l'échange scriptural à la réalité de l'objet qui s'échange matériellement. Dans le même temps, ils déconstruisent les différentes étapes du processus épistolaire à des fins signifiantes, en fonction des caractéristiques qui les intéressent. Le message de la lettre dans le film ne se réduit donc pas à son texte, il concerne également l'objet tel qu'il est mis en scène et perçu par le spectateur. Différemment du lecteur qui imagine les objets et les personnages en fonction de la description que l'auteur en donne, le spectateur les voit et les entend réellement. Comme le dit Christian Metz, « la perception filmique est une perception réelle […], elle ne se réduit pas à un processus psychique interne. »[11] Les modes d'apparition et de disparition de la lettre peuvent être signifiants et constituer l'enjeu d'une scène, d'une séquence, voire d'un film. Par ailleurs, sa nature d'objet, tel qu'il apparaît dans le film, déclenche une réaction particulière chez le spectateur.

Avant même de révéler son texte, la lettre crée un premier niveau d'adresse qui met en jeu la reconnaissance de l'objet par le spectateur. En apercevant une enveloppe ou une page manuscrite, mais aussi en entendant une voix reproduire les formules de l'adresse épistolaire, le spectateur s'attend à assister à l'élaboration d'une relation épistolaire dont il connaît les règles. La lettre dans le film est semblable à une « *promesse* qui entraîne chez le spectateur des attentes. »[12] Mieux que le pacte épistolaire censé se nouer entre le roman et le lecteur, la promesse traduit ce qui se joue entre la lettre dans le film et le spectateur. Employé par François Jost à propos des genres télévisuels, le terme convient également aux phénomènes épistolaires dans le film. La lettre est une promesse d'accès à une relation et à une écriture,

[11] Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*, Christian Bourgois, Paris, 1977, p. 133.
[12] François Jost, « La promesse des genres », dans *Réseaux*, n° 81, Lavoisier, Paris, janvier-février 1997, p. 5.

c'est-à-dire à une part d'intimité, relationnelle et textuelle. Dans son article, Jost propose de « reclasser les programmes en fonction de ce qu'ils avancent de leur énonciation, de leur destination et de leur fonction. »[13] Si le mot genre s'applique mal à la lettre dans le film comme nous allons le voir, les trois termes employés pour classer les programmes ouvrent des axes d'analyse appropriés à la lettre dans le film.

La lettre constitue, en soi, un type d'énonciation en même temps qu'elle relève de l'énonciation filmique. La question pour les cinéastes est de savoir comment mettre en scène le discours épistolaire, en fonction du rôle qu'ils souhaitent lui faire jouer. La manière de révéler le contenu épistolaire relève donc d'un choix esthétique, mais aussi narratif. Quant à la destination, elle pose la question de la double adresse épistolaire dans le film. En tant que discours, la lettre s'adresse en effet aux personnages, mais aussi au spectateur. Simple objet et objet simple en apparence, elle concentre en elle des complexités d'ordre énonciatif, esthétique et sémantique qui s'interpénètrent. A l'instar du rapport entre l'écriture épistolaire et l'objet lettre, le rapport entre énonciation et destination est ténu, l'une n'allant pas sans l'autre. En définissant ce que nous entendons par chacun de ces termes, nous pourrons isoler différents niveaux de « complexités » : celui de la lettre et celui du film. L'enjeu sera aussi de problématiser un troisième niveau qui concerne l'adéquation de la lettre au film et l'enchevêtrement des matières de l'expression cinématographique et épistolaire.

Enonciation et destination de la lettre dans le film

L'énonciation désigne l'acte de production d'un énoncé. Définie par la linguistique, elle s'envisage comme une théorie qui étudie l'ensemble des procédés qui mènent à la production concrète d'un énoncé, à partir des possibilités langagières dont dispose le locuteur. Dans le cas de la lettre, on parle de destinateur. Il écrit à la première personne et s'adresse à une deuxième personne qui est le destinataire. Pour Jean Rousset, « cette présence constante du destinataire à l'horizon change le monologue en dialogue, la confession en action, et modifie profondément la conscience que l'on prend de soi-même aussi bien que la manière dont on se communique. »[14] En tant que discours adressé, la lettre est un acte énonciatif orienté vers un ailleurs et façonné par un regard extérieur. Dans le même temps, elle autorise, voire encourage, une part d'introspection et peut constituer, pour le destinateur, un véritable

[13] *Ibidem*, p. 6.
[14] Jean Rousset, *Forme et signification*, José Corti, Paris, 1992, p. 72.

récit de vie. Les lettres sont donc plus ou moins longues et se situent à la frontière de l'écriture pour soi et de l'écriture pour l'autre. De ce point de vue, le discours épistolaire est un discours de médiation qui permet au sujet de se mettre à distance de lui-même, de l'autre et du monde. Cette mise à distance est aussi une mise en scène de soi puisque la lettre est supposée être lue par le destinataire. C'est donc l'adresse qui détermine la forme et le sens de l'écriture épistolaire. Mais que deviennent l'adresse et l'énonciation épistolaire dans le film ?

Si la lettre est la promesse d'assister à une relation par écrit entre un destinateur et un destinataire, elle constitue aussi, pour le spectateur, une promesse de relation *avec* le film. Celle-ci n'implique pas d'interaction, mais définit un certain type de rapport avec ce dernier. Dans le film, l'adresse épistolaire constitue un moment de la production filmique. Elle doit donc s'envisager du point de vue de l'énonciation. Si la présence de l'objet à l'image constitue une première indication pour le spectateur, la manière dont son contenu lui est révélé fonde la véritable adresse de la lettre dans le film. Le terme destination ne renvoie donc pas à un type de public ou d'audience pour nous, mais à des phénomènes liés à l'adresse épistolaire qui, au cinéma, prend différentes formes. Il existe deux manières de révéler le contenu épistolaire dans les films parlants : par l'image et par la voix. Ces deux éléments fusionnent au cinéma, l'énonciation épistolaire résultant alors de combinatoires audiovisuelles parfois complexes. La lettre n'est donc pas qu'un objet d'écriture, elle est un objet de parole et d'écoute qui influe sur la réception filmique. Selon les systèmes de voix et d'images mis en place, se créent des procédés d'adresses épistolaires plus ou moins directs. Puisque la lettre se définit comme un acte d'énonciation à la première personne, l'énonciation filmique n'est plus tout à fait « impersonnelle »[15] dès l'instant où son contenu est révélé. La lettre n'est pas directement destinée au spectateur, mais elle transforme le cadre énonciatif en l'investissant d'attributs spécifiquement épistolaires. C'est à ces modes que nous souhaitons être sensibles, en envisageant la manière dont les spécificités épistolaires d'écriture et d'adresse engagent le film du côté d'une énonciation plus « personnelle ».

L'écriture épistolaire prend différentes formes dans les films et le cinéma oblige à réexaminer cette notion. Elle peut figurer à l'écran sous forme d'insert, être lue par l'intermédiaire de voix relevant de différents régimes ou audiovisualisée, les images et les sons illustrant alors le texte épistolaire. L'écriture épistolaire peut donc devenir l'écriture

[15] Voir Christian Metz, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1991.

filmique elle-même et notre travail est d'analyser, à la fois, les processus de transformation audiovisuelle de l'écriture et leurs conséquences sur la réception filmique. Nous serons particulièrement sensible aux modifications de l'écriture qui, d'une présence idéogrammatique, passe à un mode d'existence phonogrammatique dans les films. Les questions liées aux différents régimes d'énonciation vocale sont capitales, mais ne s'envisagent pas sans l'origine graphique de l'écriture. Il s'agit donc de réfléchir à la spécificité de l'écriture épistolaire dans le film en tant que système de représentation graphique lié à un système de représentation audiovisuelle. La part du travail consacrée à l'énonciation épistolaire est essentielle et donne même son titre à la partie centrale de la thèse, mais elle ne doit pas masquer d'autres enjeux importants de notre réflexion.

Fonctions de la lettre dans le film

Pour Geneviève Haroche-Bouzinac, l'adjectif « épistolaire » est un emprunt au latin médiéval *epistolarium* qui « désigne un livre de lettres. Il qualifie tout ce qui "a rapport à la correspondance par lettres". »[16] Pour Marie-Claire Grassi, le mot épistolaire vient du grec *epistellein* qui signifie « envoyer à »[17]. Dans le premier cas, la place de la lettre comme forme « littéraire » est première tandis que, dans le second cas, c'est l'intention de destination qui caractérise l'épistolaire. La matérialité de l'objet est implicite et semble n'avoir que peu d'influence sur la définition du terme épistolaire. De fait, il qualifie aussi bien les correspondances matérielles que les correspondances dématérialisées et place la fonction de communication par écrit, au cœur de l'échange. Le courrier électronique, apparu dans les années 1990, a défini de nouveaux usages. Il a nécessité de repenser les notions de lettre et d'échange épistolaire. Aujourd'hui, une lettre n'est plus forcément matérielle, même si elle reste la référence organisant une pratique du courrier électronique. En reprenant la forme du discours épistolaire et le cadre normatif de la page, ces correspondances numériques se sont développées jusqu'à remplacer, peu à peu, les « vraies » lettres et les correspondances « classiques ». On retrouve les valeurs de véracité et d'authenticité, portées par le roman épistolaire, auxquelles il faut ajouter la notion de « classicisme » désignant les usages traditionnels de la lettre. Ces valeurs associées à la lettre participent de la promesse filmique au même titre que l'accès à une écriture et à une intimité. En effet, le spectateur

[16] Geneviève Haroche-Bouzinac, *L'épistolaire*, Hachette, Paris, 1995, p. 4.
[17] Marie-Claire Grassi, *Lire l'épistolaire*, Dunod, Paris, 1998, p. IX.

s'attend à voir la lettre mise en scène, c'est-à-dire à assister à un certain type de relation structurée autour d'un objet réel et déployée dans l'espace et dans le temps. En intégrant les caractéristiques matérielles de la lettre, le film donne à voir la place et la fonction de l'objet dans le processus de communication épistolaire. Il montre aussi combien l'existence et le contact physique importent dans la relation épistolaire classique. La référence à la tradition ne signifie pas que les films intégrant des lettres sont uniquement des productions en costumes mettant en scène les XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles. Au contraire, la lettre a une place importante dans les histoires ayant pour cadre les années 2000. Le classicisme de la lettre ne renvoie ni à une période, ni à un mouvement, ni à une esthétique, il met en avant son caractère ancestral.

Si le film permet de révéler la fonction de l'objet au sein de la relation épistolaire, il ne doit pas faire oublier qu'il le met en scène à des fins narratives et signifiantes. Suivre le cheminement et les procédures d'échange de la lettre, c'est comprendre une logique communicationnelle, mais aussi faire apparaître une logique de sens. Il faut donc distinguer la lettre en tant qu'objet représenté et en tant que signifiant, ce que la dernière partie entend éclairer. Elle consiste à interpréter la fonction symbolique de la lettre et son influence structurelle sur le film. Il s'agit *in fine* de proposer une théorie de la lettre.

Méthodologie et ancrage disciplinaire

La lettre et le film peuvent-il s'enchevêtrer au point de ne former qu'une seule matière ? Si cela semble possible pour les films dits épistolaires et les lettres filmées, la question est plus complexe concernant les films de fiction qui intègrent une ou plusieurs lettres. Comme son titre l'indique, la lettre filmée est une forme où l'écriture scripturale est remplacée par une écriture audiovisuelle et où le destinateur est aussi le réalisateur. *Lettre à Freddy Buache* de Jean-Luc Godard (1982) constitue une référence en la matière. Contrairement à la lettre filmée, traditionnellement proche d'un genre documentaire, le film épistolaire est une forme hybride qui ne correspond à aucun genre cinématographique précis. Oscillant entre le film de fiction et la lettre filmée, il correspond davantage à un geste esthétique qu'à un genre institué. *News from Home* de Chantal Akerman (1977) ou *Aurélia Steiner (Vancouver)* de Marguerite Duras (1979) peuvent être considérés comme des films épistolaires dans le sens où ils existent sur un mode d'adresse spécifiquement épistolaire et que les lettres, réelles ou fictives, en constituent le cœur. Le partage entre réalité et fiction a été abondamment discuté et il n'est pas certain qu'il soit opératoire pour définir ces films.

Nous ne souhaitons pas entrer dans les détails d'une définition, mais simplement signaler que l'adjonction du terme film au terme épistolaire pose problème, y compris pour des œuvres proches de la lettre en apparence. Par ailleurs, la notion de film épistolaire renvoie à une période précise du cinéma des premiers temps, comme nous le verrons. L'appliquer à des films contemporains qui mettent en place un système narratif totalement différent nous semble donc périlleux. Enfin, un film n'est pas obligatoirement épistolaire dès l'instant où il se structure à la manière d'une lettre ou qu'il met en scène des correspondances. *Lettre d'une inconnue* de Max Ophuls (1948) ou *Les Deux Anglaises et le Continent* de François Truffaut (1971) sont avant tout des films, et non pas des lettres. Leur statut fictionnel est par ailleurs indéniable. Ces précisions sont importantes car elles déterminent les différents axes méthodologiques ainsi que les approches mobilisées. Notre problème n'est pas de savoir si telle ou telle lettre est réelle ou inventée, ni si le destinateur diégétique est aussi le réalisateur, notre problème est de comprendre comment le film s'empare des caractéristiques de la lettre et de la relation épistolaire. Inversement, il est de mettre au jour la manière dont la lettre influe sur le film. La place de l'analyse filmique et des théories cinématographiques est donc centrale, mais pas exclusive, puisqu'elle s'articule avec les sciences de l'information et de la communication. Il s'agit d'aborder la lettre sous l'angle de ses représentations filmiques dans un premier temps, puis au travers de ses différents modes d'énonciation et, enfin, du côté de sa signification. L'explicitation de notre méthodologie est donc nécessaire pour comprendre le cadre d'analyse et le cheminement intellectuel que nous proposons.

Pour A.J. Greimas, la lettre est un « objet sémiotique composite » qui impose « toutes sortes de multi-, inter- et transdisciplinarités. »[18] Nous nous en tiendrons à une approche pluri- et interdisciplinaire. La lettre et le film sont deux formes distinctes qui mobilisent différentes entreprises théoriques. Les définitions de la lettre résultent principalement d'approches littéraires et sémiotiques. La sémiotique s'intéresse à l'aspect pragmatique de la communication épistolaire. La théorie littéraire s'intéresse davantage aux pratiques d'écriture et à l'épistolaire comme genre. Le film nécessite de recourir à ces disciplines qui bénéficient d'un appareillage théorique et conceptuel solide, en ce qui concerne l'épistolaire. L'approche sémiotique nous aidera à répondre aux questions consacrées à l'objet lettre dans le film : Quelles fonctions matérielles de la lettre le film permet-il de révéler ? Comment ses fonctions sont-elles exploitées en termes de narration et de signification ? Comment mettre en scène la

[18] A.J. Greimas, *La lettre, approches sémiotiques*, Actes du VI[e] Colloque interdisciplinaire, Fribourg, Editions Universitaires de Fribourg Suisse, 1988, p. 5.

relation à distance ? Comment représenter les phénomènes d'absence et de présence induits par la communication épistolaire ? Articulée à l'approche sémiotique, l'approche littéraire nous aidera à mieux comprendre le fonctionnement de la lettre dans la fiction, en termes d'énonciation notamment. La psychanalyse est la troisième discipline ayant une importance significative dans notre travail. Elle sera déterminante dans la dernière partie consacrée au sens de la lettre, sens auquel nous réfléchirons à partir du *Séminaire sur « La lettre volée »* de Jacques Lacan dans un premier temps, puis en proposant une théorie plus personnelle autour de la contamination épistolaire. La psychanalyse ainsi que la littérature et la sémiotique doivent être perçues comme des outils permettant de mieux réfléchir aux problèmes posés par la lettre dans le film. Il ne s'agit donc pas de réfléchir le cinéma en termes psychanalytiques, il s'agit de faire dériver certains concepts issus du champ lacanien pour proposer une méthode d'analyse de la lettre dans le film. De la même manière, la littérature et la sémiotique doivent nous permettre de penser la lettre en fonction de dispositifs, de formes narratives ou d'imaginaires que l'on retrouve au cinéma. C'est en cela que notre approche est interdisciplinaire, au sens où nous importons des méthodes et définitions issues d'autres disciplines.

La pluridisciplinarité, quant à elle, se définit comme l'étude d'un objet par plusieurs disciplines à la fois. La lettre impose une telle approche puisqu'elle relève aussi bien de l'histoire, de la sociologie et d'autres spécialités, comme nous venons de le voir. Mais que dire du cinéma et des sciences de l'information et de la communication en tant que disciplines ? S'il n'existe pas de « théorie du cinéma unifiée, qui couvre tous les aspects du phénomène cinématographique […] il existe en revanche de nombreuses entreprises théoriques. »[19] On peut en dire tout autant des sciences de l'information et de la communication. Cependant, il existe des spécificités que nous souhaitons préciser. L'analyse filmique est au cœur de notre démarche. L'attention portée aux phénomènes esthétiques a une valeur heuristique car elle permet de relever les caractéristiques que seul le cinéma peut faire apparaître. Elle doit, par exemple, permettre d'appréhender l'articulation entre présence et absence qui est au cœur de la relation épistolaire. Elle doit aussi faciliter le traitement de questions complexes : comment mettre en scène l'absence ? Comment faire ressentir la matérialité en même temps que la spiritualité du lien épistolaire ? Notre méthode est de partir des films et d'y revenir, en tâchant de ne pas leur appliquer une grille analytique préconçue.

[19] Jacques Aumont, Michel Marie, « théories du cinéma », dans *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Armand Colin, Paris, 2007.

Ce que nous cherchons est sous nos yeux, il faut d'abord faire « confiance à la vision »[20], comme le dit Jacques Aumont, pour qui « la description est le fruit d'une attention scrupuleuse, mais qui ne doit pas excéder les limites de ce que manifeste l'objet décrit. »[21] Dans le même temps, notre entreprise est résolument interprétative. Il s'agit de proposer des méthodes d'investigation filmique, par l'intermédiaire de la lettre, et de discuter de problèmes théoriques. Nous serons donc scrupuleux en termes de description et d'analyse filmique, tout en nous autorisant une part d'exaltation analytique qui, nous l'espérons, n'ira pas jusqu'au délire[22]. Les sciences de l'information et de la communication doivent nous aider à mieux interpréter la nature du phénomène relationnel dans l'échange par lettres. C'est donc la spécificité de l'approche qui nous intéresse et les modèles qu'elle permet de créer. Dans un premier temps, nous étudierons le processus de communication contextualisé par les films. Il s'agira de comprendre le fonctionnement du système épistolaire dans son ensemble, en nous intéressant aussi bien à la lettre comme objet médiatique qu'à la logistique de l'échange lui-même. Dans un deuxième temps, nous envisagerons le film lui-même comme système de communication, en dégageant les différents phénomènes d'adresses épistolaires qui s'y jouent. Quelle est la fonction des différents types d'adresses épistolaires ? Caractérisent-elles un certain genre de film ou un certain type de narration ? Que devient l'écriture épistolaire lorsqu'elle est adressée en voix *in* ou en voix-over ? Peut-on encore parler d'une écriture dès lors que le support matériel disparaît ? Afin de répondre à ces questions de la façon la plus complète possible, il est nécessaire d'en référer à deux autres approches, la narratologie et la sémiologie, qui permettent de lier les études cinématographiques aux sciences de l'information et de la communication. La narratologie nous sera utile pour modéliser les phénomènes d'enchâssement du récit filmique et du récit épistolaire ainsi que pour analyser des questions liées aux points de vue et à l'énonciation. La seconde qui, en un sens, contient la première, doit nous aider à raisonner en termes de systèmes et de spécificités énonciatives. C'est donc l'ensemble de la matière épistolaire telle qu'elle est intégrée et représentée en même temps que toutes les influences épistolaires à l'œuvre dans le film que notre approche doit parvenir à rendre plus clair. En tant qu'objet, qu'écriture adressée et système de communication à distance, la matière épistolaire offre au film une multitude de possibilités narratives, énonciatives et esthétiques. Inversement, les matières de l'expression

[20] Jacques Aumont, *op. cit*., p. 201.
[21] *Ibidem*., p. 197.
[22] Pour Dominique Noguez, « la lecture délirante est […] celle qui perçoit, très assurée de sa propre omni-science, de l'inconscient partout. », voir « Présentation », *Cinéma : théories, lectures*, *Revue d'esthétique* (numéro spécial), Klincksieck, Paris, 1973, p. 6.

cinématographique lui procurent une expressivité inédite qu'il nous semble important de faire apparaître.

Corpus et état de l'art

La part d'expressivité offerte par le cinéma à la lettre a rarement été abordée par la critique et la théorie universitaire. Contrairement aux études littéraires, les études cinématographiques ne comptent que de rares ouvrages sur le sujet. En 1988, la revue *Vertigo* consacre son deuxième numéro aux « Lettres de cinéma »[23]. L'ambition est d'offrir le panel le plus large possible des différents états de la lettre au cinéma : du muet au parlant, des intertitres chez Feuillade à la voix de Lisa dans *Lettre d'une inconnue*, des « moments épistolaires » chers à Truffaut à *Lettre de Sibérie* de Chris Marker (1957). Deux colloques universitaires ont par ailleurs donné lieu à publication. Le premier a eu lieu à Rennes en septembre 2005 et a occasionné l'édition d'un ouvrage intitulé *Lettres de cinéma*. *De la missive au film-lettre*[24]. Le second, dont nous avons contribué à l'organisation, a eu lieu à Paris en mars 2010. Les articles qui en ont résulté ont été publiés dans la revue de l'A.I.R.E (Association Interdisciplinaire de Recherches sur l'Epistolaire) sous le titre « La lettre au cinéma »[25], à la fin de l'année 2010. Chacun de ces colloques s'est attaché à offrir une vue d'ensemble sur le sujet, en traitant de la lettre comme accessoire dramatique et comme forme filmique. Ils ont ouvert de nombreuses pistes de réflexions et permis de poser un cadre théorique sur lequel nous reviendrons. Ces différentes publications ont aussi contribué à faire émerger une filmographie de référence.

Les films qui reviennent le plus souvent à l'étude sont *Lettre d'une inconnue* de Max Ophuls, *Chaînes Conjugales* de Joseph Mankiewicz (1949), *Les Deux Anglaises et le Continent* de François Truffaut et *Les Liaisons Dangereuses* de Stephen Frears (1988). Lorsque ce ne sont pas les films qui sont analysés, ce sont les filmographies, Max Ophuls et François Truffaut étant les cinéastes les plus enclins à mettre la lettre en scène. Depuis, Clint Eastwood et Arnaud Desplechin ont pu apparaître comme leurs dignes héritiers. Nous avons souhaité mêler aux films de référence des incontournables comme *Le Corbeau* d'Henri-

[23] *Vertigo*, n°2, « Lettres de cinéma », Paris, 1988.
[24] *Lettres de cinéma. De la missive au film lettre*, sous la direction de Nicole Cloarec, Presses Universitaires de Rennes, 2007.
[25] « La lettre au cinéma », *Epistolaire*, *revue de l'A.I.R.E*, n° 36, Honoré Champion, Paris, 2010.

Georges Clouzot (1943), *Le Messager* de Joseph Losey (1970) ainsi que des films plus rarement étudiés comme *Les Fiancés* d'Ermanno Olmi (1963) ou *Adolphe* de Benoît Jacquot (2002). Notre attention s'est également portée sur des films récents, *Three Times* de Hou Hsiao-hsien (2005) ou *Be With Me* d'Eric Khoo (2005), qui mettent en scène la lettre parmi d'autres moyens de communication plus contemporains, tels les SMS et les courriers électroniques. Il ne s'agit pas d'énumérer tous les films, mais de préciser que chacun d'entre eux apporte quelque chose à une réflexion qui se veut la plus complète possible sur le sujet.

L'année 1940 constitue le point de départ de notre filmographie pour deux raisons, dont la première tient à la sortie concomitante de *La Lettre* de William Wyler et de *Rendez-vous* d'Ernst Lubitsch. Le premier est un film noir, à tendance mélodramatique, où la missive d'une amoureuse éconduite joue un rôle capital. Le deuxième est une comédie romantique dans laquelle deux personnages, qui se détestent dans la vie, échangent une correspondance amoureuse sans le savoir. Au-delà de l'intitulé du film de Wyler, ces films correspondent à des genres qui affectionnent particulièrement la lettre et où elle trouve sa pleine expressivité : le mélodrame et la comédie. Par ailleurs, ils reposent sur des thématiques, comme le destin ou l'être et le paraître, qui reviennent très souvent lorsqu'une ou plusieurs lettres sont insérées dans le récit de fiction. La deuxième raison de notre choix est que l'année 1940 marque la fin d'une décennie qui a vu le parlant s'imposer et balayer définitivement le muet. En 1936, comme le rappelle Alain Boillat, « Charlie Chaplin, figure emblématique de la résistance à l'institutionnalisation du cinéma parlant, réalise le dernier de ses films qui échappent au "100 % talkie", *Les Temps modernes*. La fin des années 30 verra la généralisation d'une intégration normalisée de la voix au film […] »[26] La standardisation des différents régimes de voix dans le cinéma hollywoodien intervient plus de 10 ans après la naissance « officielle » du parlant et impose au cinéma de nouveaux modes d'organisation narratifs qui se développent à partir des années 40. La voix étant la manière la plus répandue de révéler le contenu épistolaire dans le cinéma parlant, son analyse constitue un enjeu important de la thèse.

C'est la lettre qui a prédominé aux choix des films, indépendamment de critères liés à un genre ou à une période. Le corpus doit permettre d'envisager toutes les modalités narratives, énonciatives et expressives de la lettre au sein du film de fiction grâce à des œuvres cinématographiques qui relèvent toutes d'une époque et d'un genre. Lettres et

[26] Alain Boillat, *idem*, p. 165.

correspondances intègrent tous les genres, du western à la comédie dramatique, toutes les formes, du long métrage traditionnel au film d'animation, et toutes les époques, de l'Antiquité au XXI^{ème} siècle. La lettre est transgenre et atemporelle, même si elle résulte d'une certaine tradition. Sa représentation est aussi fonction des époques, bien sûr, mais les films situant leurs actions dans les années 2000 persistent à la mettre en scène. Le critère historique n'est donc pas pertinent pour comprendre l'usage que les cinéastes font de la lettre et des correspondances. Ce critère est valable uniquement pour le cinéma dont l'histoire se divise entre le muet et le parlant. Cette distinction, évidemment plus complexe, a le mérite de clarifier les choses. L'utilisation des lettres dans le cinéma des premiers temps et dans le muet est réellement distincte de son emploi dans le parlant en termes de fonction, d'énonciation et de destination. Ce partage est donc pertinent, la lettre appelant à se spécialiser en fonction de l'histoire du cinéma. Pour Frank Kessler, qui avec Elena Dadraga est spécialiste des représentations épistolaires de cette période, « l'utilisation qu'on fait des lettres dans le cinéma muet […] est si abondante que ce serait une tentative vaine d'en vouloir établir un inventaire un tant soit peu exhaustif. »[27] Une telle tentative apparaît tout aussi vaine dans le parlant qui n'a jamais cessé de les mettre en scène. Notre objectif n'est pas de lister tous les films qui intègrent des lettres depuis 1940, il est d'offrir une approche à la fois globale et précise des phénomènes épistolaires dans le cinéma de fiction depuis l'avènement du parlant. La délimitation du corpus n'est donc pas synonyme d'incomplétude mais de choix qui, nous l'espérons, apparaîtront pertinents au lecteur.

[27] Frank Kessler, « L'insistance de la lettre », dans *Vertigo*, *op. cit*., p. 17.

Première partie

La matérialité de la lettre

Introduction

Parmi les caractéristiques qui distinguent la lettre du courrier électronique, deux d'entre elles ont des conséquences particulièrement importantes dans le film : l'existence matérielle et la logistique d'acheminement. Ces éléments vont nous servir de fils conducteurs pour analyser la façon dont les films représentent la matérialité épistolaire dans son ensemble : de la mise en scène de l'objet à ses modes de déplacement, en passant par le lien entre l'écriture et son support. Nous envisagerons également les rapports de la lettre à l'espace diégétique et la manière dont les cinéastes s'en emparent pour faire entrer le spectateur dans l'univers de la fiction.

« La lettre, en elle-même, sans doute, n'est rien, ou du moins qu'une "chose", mais une chose où peut s'investir de la valeur pour des sujets, qu'ils en soient consommateurs ou producteurs : la présence de la lettre, seule présence réelle, a ainsi pour effet d'actualiser la relation à la valeur qui s'y investit, c'est-à-dire la relation à un autre sujet. De virtuelle, la relation au "correspondant" se transforme alors en un rapport actuel. »[28]

La « présence sémiotique » de la lettre, telle qu'elle est définie par Eric Landowski, montre combien « l'autre est dans la lettre le lieu imaginaire d'un investissement linguistique »[29]. Il est une présence virtuelle, du point de vue de l'écriture, et une présence réelle, du point de vue de l'objet. La mise en scène de la lettre est donc un enjeu qui dépasse le simple cadre de la représentation d'une communication à distance. La manière dont les épistoliers touchent et manipulent la lettre, mais aussi la façon dont ils organisent leurs rapports au support en termes d'écriture et de lecture, révèlent leur niveau d'implication dans la relation. L'attention portée à ces gestes, par les cinéastes, permet de mieux comprendre la nature matérielle de la relation épistolaire, d'un point de vue tactile, mais également sentimental ; les deux éléments étant complémentaires comme nous allons le voir.

La lettre implique, par ailleurs, la mise en place d'une logistique postale. La figure du facteur ou le décor du bureau de poste sont, cependant, rarement au cœur des intrigues. Ce qui intéresse scénaristes et réalisateurs, c'est la faculté de la lettre à créer du lien entre des personnes, mais également entre des espaces, qu'il s'agit de montrer et de mettre en scène. C'est, aussi et surtout, sa fonction d'accessoire dramatique qui les intéresse ou « comment les conditions de l'apparition de la lettre à l'écran participent formellement à l'élaboration de la

[28] Eric Landowski, « La lettre comme acte de présence », dans *La lettre, approches sémiotiques*, *op. cit*., p. 23.
[29] Marie-Claire Grassi, *op. cit*., p. 171.

structure d'ensemble. »[30] Nous demandons à notre lecteur de retenir cette première approche consacrée à la matérialité de la lettre dans le film afin de la mettre en rapport avec un autre type de matérialité plus symbolique. Il sera question d'imaginaires et de représentations dans cette première partie, du point de vue de la sémiotique et de la communication. L'analyse filmique associée à ces différentes approches nous permettra d'isoler les principales caractéristiques de la matérialité épistolaire dans le film.

[30] Jean-Pierre Berthomé, « Dix (plus ou moins) bonnes raisons d'envoyer une lettre », dans *Lettres de cinéma*, *op. cit.*, p. 21.

Chapitre 1
L'objet lettre dans le film

Souvent signifiants, les choix opérés par les cinéastes permettent de mieux saisir la spécificité matérielle de la lettre que ni le théâtre, ni la littérature ne peuvent révéler. Evoquant les caractéristiques de l'objet au cinéma par rapport au théâtre, Edgar Morin écrit :

« Nous savons et sentons au théâtre qu'objets et décors, souvent symboliquement figurés, sont des accessoires, accessoires au point même de disparaître. Au cinéma par contre, le décor n'a nullement une apparence de décor ; même (et surtout) quand il a été reconstitué en studio, il est chose, objet, nature. »[31]

Contrairement au théâtre, le film peut faire éprouver la matérialité de la page et de l'enveloppe d'un point de vue visuel et sonore. Alors même que l'objet apparaît physiquement au théâtre, son pouvoir d'attraction semble plus fort à l'écran, la caméra ayant la faculté de s'en approcher jusqu'au très gros plan. De plus, les effets sonores liés aux bruits des pages et de plume sur le papier permettent d'enclencher des imaginaires et de restituer une atmosphère épistolaire. Le film travaille donc du côté de la sensation, donnant à la lettre une existence « plus » matérielle qu'au théâtre où elle a pourtant une réalité empirique. Il permet, ainsi, au spectateur de saisir la « nature » profonde de cet objet, en le dotant d'une matérialité charnelle, voire corporelle.

S'intéressant à la place de l'écrit dans le cinéma muet, Philippe Dubois propose une définition de la lettre en tant qu'objet diégétique qu'il qualifie d'« intratitre », afin de la distinguer de l'intertitre :

« Je désigne par là toute espèce de graphie appartenant pleinement au monde des données diégétiques. Il s'agit donc d'objets d'écriture, manipulables par les personnages dans leur matérialité même, pouvant être soit écrits, soit lus par eux (ou encore cachés, déchirés, détruits, volés, montrés, détournés, etc.) : livres, lettres, journaux, billets, inscriptions, enseignes, imprimés, manuscrits, mentions graphiques de toutes sortes, etc. »[32]

[31] Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Editions de Minuit, Paris, 1956, p. 72.
[32] Philippe Dubois, « L'écriture figurale dans le cinéma muet des années 20 », article paru dans l'ouvrage collectif *Scrittura e immagine. La didascalia nel cinema muto*, IV Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, Università degli Studi di Udine, 1998, p. 75.

La lettre ferait donc partie de ces objets d'écriture, au même titre que le livre ou que le journal. Si cette approche nous semble trop large, elle a le mérite de mettre en avant l'aspect matériel et manipulable de la lettre, comme objet de papier. Qu'il s'agisse de l'enveloppe ou de la page contenant la « graphie », la matérialité de la lettre est toute de papier. Cela a une importance considérable du point de vue du contact qu'elle établit entre les épistoliers. Il n'est pas simplement d'ordre intellectuel ou symbolique, il est aussi d'ordre physique. Les synonymes du terme matériel abondent dans ce sens : corporel, charnel, manifeste, tangible. Ils font écho aux caractéristiques de la lettre utilisées, révélées et mises en scène par le cinéma. Par ailleurs, ce qui est de nature matérielle désigne aussi bien ce qui concerne le corps humain, opposé à l'âme, que les aspects extérieurs, visibles, des êtres ou des choses. Le cinéma ne nous emmène pas uniquement du côté du visible, mais bien du côté de la sensualité de la lettre.

1) Le toucher

« Avant d'être un objet d'écriture, une lettre est d'abord un objet qui s'échange. Sa dimension matérielle s'accorde à la personnalité des scripteurs. Vue, toucher, odorat, tous ces sens sont mis à contribution pour remplacer la présence. Le contenu du message intègre ces éléments et les commente fréquemment. »[33]

Si les commentaires sont nombreux à propos de la matérialité de l'échange au sein des correspondances réelles et fictives, ils le sont moins dans le film qui illustre directement la relation particulière que les épistoliers entretiennent avec leurs lettres. Les trois sens évoqués par Haroche-Bouzinac, dressant le panorama des sensations liées aux lettres, ne suffisent pas pour autant. En effet, le traitement sonore de la lettre dans le cinéma parlant est un élément important. Quant au goût, il est très peu sollicité dans les films. Ainsi attachée aux cinq sens, la lettre acquiert une dimension nouvelle, permettant d'oublier un temps sa fonction première qui est celle de communiquer par écrit. Nous nous attarderons sur le toucher, l'odorat et l'ouïe, parfois en mêlant ces trois sens. La vue constituant un élément à part dans notre étude, nous la développerons plus amplement et de manière isolée dans la deuxième partie.

[33] Geneviève Haroche-Bouzinac, *L'épistolaire*, Hachette, Paris, 1995, p. 39.

1-1) Phatique du papier

Après la vue, le toucher semble être le deuxième sens le plus sollicité. Il s'accorde à l'odeur du papier qui regorge, parfois, d'une fragrance particulière renvoyant, à la manière du pavé ou de la madeleine chez Proust, à un univers mental connecté de manière spécifique au monde, au passé, à l'autre absent. Nombreux sont les épistoliers à toucher, embrasser, sentir l'enveloppe et les pages. Cette expérience de recueillement ou d'extrême émotion au contact d'une lettre est prégnante au cinéma. Ainsi, nombre de films mettent en scène des destinataires avides de contacts physiques. La lettre se fait alors fétiche, c'est-à-dire objet de culte. Dans d'autres cas, la lettre est traitée comme un simple moyen de communication, n'ayant pas plus d'importance qu'un autre objet.

Dans une étude intitulée *Le papier au cœur de la transformation des processus de communication*, des chercheurs du CELSA ont mis en évidence la faculté du papier à créer du lien. S'intéressant aux campagnes de publicité par dépôt de prospectus dans les boîtes aux lettres de particuliers, ils affirment que les professionnels du marketing ne jouent pas uniquement sur la matérialité du support mais aussi sur les imaginaires qui lui sont liés. Ainsi, représentations mentales et expérience sensible se combinent et font du papier un support très puissant, en termes de relation. « Le papier est, de fait, surdoué dans le domaine de la relation, il possède hautement la dimension phatique, autrement dit l'établissement du contact, qui le prédestine au lien. »[34] Chez Roman Jakobson, la fonction phatique désigne « la tendance à communiquer [qui] précède la capacité d'émettre ou de recevoir des messages porteurs d'information. »[35] Elle apparaît dans le schéma de la communication verbale de Jakobson comme toutes les autres fonctions, en lien avec les différents pôles et les différents éléments déterminants du processus communicationnel.

[34] *Le papier au cœur de la transformation des processus de communication*, étude menée sous la responsabilité scientifique de Karine Berthelot-Guiet pour La Poste, CELSA / Mission de la Recherche La Poste, décembre 2006, p. 5.
[35] Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris, 1963, p. 217.

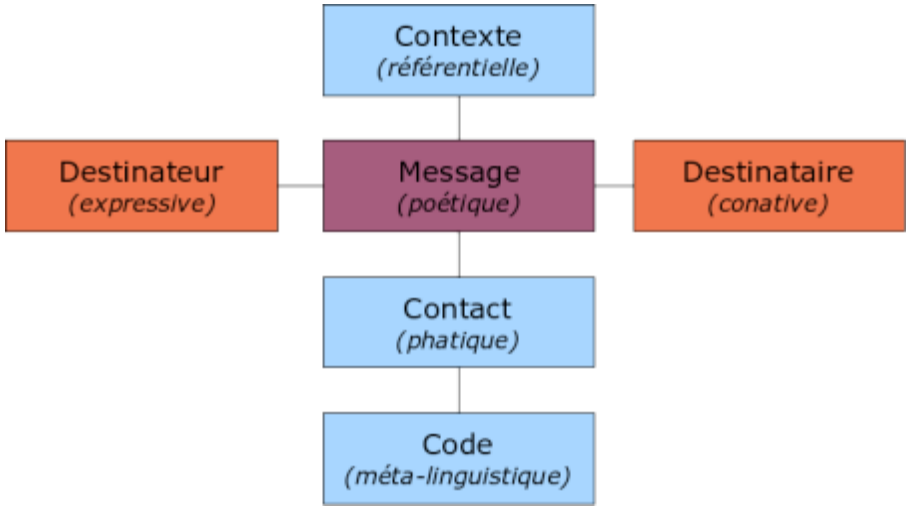


Schéma de la communication de Roman Jakobson

Le fonctionnement de la communication épistolaire peut être envisagé, dans un premier temps, à partir de ce schéma qui place le message au centre de la relation entre le destinateur qui écrit et le destinataire qui envoie. Chacun d'eux se situe, théoriquement, en un lieu différent, c'est-à-dire dans un contexte spatio-temporel précis. Lorsqu'une lettre arrive, elle crée du contact, la fonction phatique déclenchant une série d'imaginaires et d'émotions spécifiques. D'ailleurs, le fait que l'entreprise La Poste ait créé un site internet dédié à « l'émotion du courrier » ne doit rien au hasard. Elle participe d'une communication globale du groupe jouant sur les imaginaires associés à la lettre. A l'émotion s'ajoute la confiance qui tient lieu de slogan à l'entreprise depuis 2010, « la confiance donne de l'avance », et qui a même donné son nom à un observatoire. Ce dernier, appelé L'Observatoire de la confiance, « a pour vocation de mieux comprendre les leviers constitutifs de la confiance, en explorant des domaines aussi divers que l'économie, la sociologie, le sport ou encore l'art. »[36] Ces campagnes relèvent davantage du *storytelling* que d'une réalité effective, l'activité courrier étant en net recul depuis de nombreuses années.

Les usagers privés, mais aussi les entreprises et les administrations, ont de plus en plus recours aux communications dématérialisées. Par l'intermédiaire de structures narratives proches du conte, La Poste prolonge une histoire qui n'a plus cours aujourd'hui et emprunte à la lettre ses valeurs pour lui substituer les siennes. Mais elle n'est pas la seule à le faire, les cinéastes s'emparent, eux aussi, de la lettre pour ses valeurs d'émotion, comme nous le verrons, tout au long de ce travail. Cette dernière est particulièrement prégnante dans les films

[36] http://www.laposte.fr/legroupe/Notre-communication/L-Observatoire-de-la-Confiance/L-Observatoire-de-la-Confiance

qui mettent en scène des lettres d'amour ou des lettres filiales. Rares sont les courriers d'administration ou d'entreprise à être représentés dans les films, si ce n'est pour communiquer de mauvaises nouvelles. La communication postale récente montre combien la fonction phatique de la lettre importe tout autant, si ce n'est plus parfois, que l'écriture épistolaire. L'enveloppe établit un premier contact qui rassemble de manière symbolique les épistoliers séparés l'un de l'autre. Elle est cet « objet lien » qui renvoie physiquement au destinateur absent. Plus le lien qui unit les épistoliers est fort, plus le rapport au papier de l'enveloppe et aux pages est intense. Les différentes étapes de la réception qui voient l'épistolier ouvrir l'enveloppe, sortir la page, la déplier peuvent recouvrir une importance singulière lorsque la lettre acquiert le statut d'objet fétiche.

Dans le quatrième numéro des *Cahiers de Médiologie* consacré au papier, Serge Tisseron distingue le « papier outil » du « papier fétiche ». Si le premier, fait pour être manipulé, se transforme au fur et à mesure du temps, le second est fait pour être conservé et mis à l'écart des transformations possibles. Il nous semble, cependant, que le papier à lettres est souvent fétichisé en même temps que manipulé, touché. Cette mise à l'écart n'advient que plus tard, au moment où la lettre devient une archive personnelle, fétichisée peut-être, mais qui souffre encore d'être prise et caressée. La lettre se situe, sans doute, dans un entre-deux : elle est, à la fois, un objet rare et précieux et un objet de communication familier qui nécessite d'être touché et manipulé. Serge Tisseron lui-même évacue cette opposition pour en faire une complémentarité définissant notre relation au papier :

« Dans tous les cas, la signification du papier est étroitement dépendante de la relation que nous organisons avec lui. C'est peut-être même la définition de l'objet de médiatisation : un objet qui ne prend sa signification que de la relation où il est impliqué. »[37]

Si le papier est porteur de valeurs et vecteur d'imaginaires, le savoir implicite du destinataire sur la lettre les renforce un peu plus encore. Certains films exploitent particulièrement la projection des destinataires face à la lettre et la relation sensuelle, voire amoureuse qu'ils entretiennent avec elle.

[37] Serge Tisseron, « Sensorialités », *Pouvoirs du papier*, *Les cahiers de médiologie*, n° 4, Paris, 1997, p. 201.

1-1-1) «Touch has a memory »

Dans *Bright Star*[38], Jane Campion met en scène la passion amoureuse entre le poète John Keats et la jeune Fanny Brawne. Atteint de tuberculose et désargenté, Keats se voit dans l'obligation de quitter la campagne anglaise où il réside, ainsi que Fanny. Quelques jours après son arrivée à Londres, il lui transmet une première lettre. Durant ce laps de temps, Campion nous montre la jeune femme : malheureuse, apathique, plongée dans une mélancolie qui ne cesse qu'à la réception de la missive. Hors-champ, résonne la clochette du portail poussé par le facteur. Aussitôt, elle sort de sa torpeur, file dans le couloir et immobile, fixe ce dernier qui s'approche. Il lui remet une lettre et, en plan d'insert, le spectateur reconnaît l'écriture de Keats. Elle se réfugie, alors, dans sa chambre, serrant l'enveloppe sur son cœur. Plus tard, à la demande de Keats, elle couvre de baisers la feuille sur laquelle elle s'apprête à écrire, afin qu'il puisse embrasser ce qu'elle a aussi embrassé. Malheureusement, lorsque Keats revient, ils ne peuvent se retrouver, à cause de sa maladie. Les deux amants en sont alors réduits à se glisser de courts messages qui n'ont d'autres vertus que celles de répéter le lien, de préserver un contact physique, grâce au papier qui symbolise la permanence de leur relation.

Par son souci du détail et sa faculté à s'approcher au plus près de menus éléments (poussière, bouts de papier, papillons, aiguilles à tricoter), la mise en scène nous fait accéder au décorum des épistoliers qui n'obéit qu'à leurs propres règles. L'ensemble de ces détails forme un ensemble de repères matériels qui entourent l'enveloppe, le papier et son écriture. Comme l'indique Geneviève Haroche-Bouzinac :

« Cette dimension matérielle est souvent amplifiée par un cortège d'objets qui peuvent accompagner l'envoi : mèche de cheveux, fleurs, trèfles séchés, qui interviennent dans la topique épistolaire. »[39]

De fait, les épistoliers s'envoient plus que des mots ou du papier, ils constituent un ensemble plus large où tous les éléments se connectent entre eux. La lettre est au centre de l'attention, du jeu, elle est guettée comme un remède qui aide à vivre. Sa force d'attraction n'est pas uniquement liée au regard ou au toucher, elle se combine avec d'autres éléments qui l'entourent et qui peuvent être perçus et décrits comme de véritables satellites de ce lien matériel. Le film de Campion tente, à la fois, de retranscrire les émotions d'une passion

[38] *Bright Star*, Jane Campion, Grande-Bretagne, Australie, France, 2009.
[39] Geneviève Haroche-Bouzinac, op. cit., p. 43.

amoureuse (souffrance, extase, tristesse, bonheur), tout en essayant de transmettre ce qui fait la sève des poèmes romantiques de Keats. Soucieuse de comprendre comment fonctionne la poésie, Fanny demande à John de lui donner quelques leçons particulières. Il tente de lui faire comprendre qu'il n'y a rien à comprendre mais simplement à sentir. Prenant l'exemple d'une baignade dans un lac, il lui dit que le baigneur ne cherche pas forcément à comprendre le sens de cette baignade, mais qu'il se laisse aller à éprouver la sensation du lac, de l'eau. L'ensemble de ces émotions constitue le matériau du poète qui les retranscrit grâce aux mots. Cet attachement à la nature, à ses bruits et ce souci du moindre détail vont dans le sens de la relation épistolaire unissant John à Fanny. A l'instar de la poésie, la relation épistolaire repose sur un cérémonial constitué de détails inaccessibles pour celui qui ne ressent pas les émotions qu'elle recouvre. Elle peut mettre en place un dispositif matériel plus large que la lettre elle-même. Les fleurs, les fragments de tissu, les bouts de papier, les papillons évoqués par Keats et conservés par Fanny dans sa chambre, les mèches de cheveux découpées, les baisers même qui adhèrent au papier, sont autant d'éléments qui gravitent autour des lettres et de la relation épistolaire. Cet entourage spécifique d'éléments physiques constitue le territoire des épistoliers qui mettent, ainsi, à distance le monde extérieur et protègent leur intimité. Le temps est uniquement celui de l'amour, rythmé par les émissions et réceptions de lettres. Cette alcôve temporelle, constituée de bornes matérielles, assure aux amants la préservation d'un sentiment trop grand pour eux qui se traduit, symboliquement, par l'existence du papier, de l'enveloppe. La matérialité épistolaire témoigne d'une réalité physique nécessaire car elle permet de rationaliser la situation amoureuse. La lettre est donc l'alliage paradoxal d'une matérialité qui transcende les épistoliers tout en les renvoyant à une réalité physique plus « familière ». Dans *Bright Star*, la lettre, comme fétiche, l'emporte face à l'outil cependant que ce dernier subsiste en tant que témoignage matériel d'une relation amoureuse. Les lettres échangées actualisent l'amour physique en même temps qu'elles fondent une histoire, au fur et à mesure qu'elles s'empilent. Elles sont la mémoire des amants sans cesse stimulée, à la manière d'une machinerie s'activant dès qu'on la touche.

Reprenant une phrase de Keats, Campion résume l'effet qu'ont les lettres sur chaque épistolier. Sur le point de partir en Italie, Keats enlace Fanny allongée sur le lit et lui déclare « touch has a memory »[40], phrase traduite à l'écran par « les caresses ont une mémoire ». Cette traduction ne rend pas compte du terme « toucher » qui ne correspond pas uniquement à

[40] John Keats, phrase extraite du poème « To ------- [What can I do to drive away] », 1816.

l'expression d'un geste amoureux, mais à un sentiment de permanence associé à la peau. Etre touché s'entend de deux manières au moins : l'une physique, l'autre psychique. Cette force qui émane du contact physique est identique à celle qui émane d'une lettre reçue, embrassée, dépliée, serrée etc. dans la mise en scène de Campion. La cinéaste Néo-zélandaise saisit la véritable puissance matérielle de la relation épistolaire qui dépasse le papier, comme outil de communication, pour signifier la lettre comme fétiche, assurant la permanence du lien aux amants séparés. Ce lien n'est pas uniquement symbolique, il s'incarne physiquement et la minutie de la mise en scène révèle cette importance matérielle de la lettre et des éléments physiques qui l'entourent. De plus, le toucher ouvre une série de projections mentales qui transportent les épistoliers dans un autre univers, le leur, qu'ils construisent au fil de leurs déclarations et des lettres qui s'entassent. Le toucher est un geste déclenchant l'accès à un ailleurs, assurant la possibilité d'un avenir commun peuplé de mots et d'objets fétiches que seuls les épistoliers savent reconnaître. Ainsi, lorsque Fanny reconnaît l'enveloppe puis l'écriture de Keats sur cette enveloppe, elle ne reconnaît pas uniquement une graphie caractéristique ou un papier fétiche, elle reconnaît l'amour matérialisé par cet objet et son cortège de possibles : le futur, l'être ensemble.

1-1-2) <u>La caresse du papier</u>

Three Times[41] de Hou Hsiao-hsien met en scène trois fragments amoureux qui adviennent à trois époques différentes dans la Chine ancienne et contemporaine : 1966 est le « Temps de l'amour », 1911 le « Temps de la liberté », 2005 le « Temps de la jeunesse ». Le deuxième fragment, trait d'union entre le moderne et le contemporain, est muet ou plutôt il est sourd. L'expression « cinéma sourd »,[42] empruntée à Michel Chion, convient mieux à cet épisode car à l'instar des personnages du cinéma dit « muet », les personnages bougent les lèvres mais on ne les entend pas. D'autres bruits, en revanche, comme ceux d'un instrument de musique ou d'un murmure vocal, émanent de l'univers diégétique. Ce fragment n'est qu'un hommage indirect au cinéma muet comme le révèle Hou Hsiao-hsien dans un entretien à Emmanuel Burdeau. Pour 1911, explique le cinéaste, « la difficulté de faire jouer les acteurs

[41] *Three Times*, Hou Hsiao-hsien, Taïwan, 2005.
[42] Michel Chion, « Quand le cinéma était sourd (1895-1927) », *Un art sonore le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, éditions des Cahiers du cinéma, Paris, 2003, p. 11-25. Selon, Robert Desnos, le cinéma n'était pas « muet », c'était le spectateur qui était « sourd ».

en chinois ancien m'a conduit à tourner cette partie comme un film muet, c'est-à-dire selon une alternance simple de cartons et de plans sur les visages. »[43]

Shu Qui joue le rôle d'une courtisane, Ah Mei, vivant dans une maison close. Elle y rencontre un homme dont elle tombe amoureuse mais qui ne peut l'épouser, autant par rejet du concubinage que par engagement politique. En effet, ce personnage d'intellectuel, très investi dans la lutte contre l'occupation japonaise de Taïwan, privilégie l'Histoire de son pays au détriment de son histoire amoureuse. Souvent absent de ce lieu clos où se déroule toute l'action, il ne cesse pourtant d'y revenir pour s'entretenir longuement avec celle qu'il aime. Les dialogues des personnages sont donnés à lire par les intertitres, l'intense mouvement des lèvres ne correspondant pas au texte écrit qui semble parfois lacunaire. Les cartons fonctionnent selon la convention filmique du cinéma muet, mais elle est quelque peu mise à mal lorsqu'apparaît la lettre à la fin de l'épisode. Après trois mois d'absence, l'homme écrit à la courtisane. Le texte de la lettre dont les sinogrammes sont visibles à l'image est relayé par la même convention d'écriture : les intertitres répètent et traduisent le texte tandis qu'Ah Mei le lit à l'image. Quatre fragments épistolaires apparaissent ainsi, sous forme de cartons correspondant au texte. Une fois la lecture achevée, un léger panoramique descend sur les mains d'Ah Mei caressant le papier et déchiffrant, comme en braille, les boursouflures des sinogrammes gonflés d'encre. Les intertitres entrent en concurrence avec l'objet manipulé par le personnage et illustrent l'influence exercée par le support d'écriture. Bien sûr, ils s'adressent au spectateur tandis que la « vraie » lettre s'adresse au personnage. Il n'empêche que l'écart entre l'écriture figurée à l'écran sous formes de sinogrammes dactylographiés et l'écriture manuscrite qui imprègne le support montre l'importance du support papier, c'est-à-dire du toucher au sein de la relation épistolaire. Analysant le passage d'une écriture manuscrite à une écriture informatisée, Oriane Deseilligny relève qu'on y perd « le caractère indiciel des signes, désormais éclipsé par leur dimension symbolique ; le tracé personnel disparaît au profit d'une uniformisation typographique. »[44] Cette uniformisation n'est pas sans rappeler la différence qui existe entre l'intertitre et l'insert au cinéma, différence que nous étudierons plus longuement au début de la deuxième partie.

[43] Jean-Michel Frodon (dir.), *Hou Hsiao-hsien*, Cahiers du cinéma, Paris, 2005, p. 126.
[44] Oriane Deseilligny, *L'écriture de soi, continuités et mutations. Du cahier aux journaux personnels sur le web (1998-2003*), thèse de doctorat, Université Paris X – Nanterre, 2003, p. 401.

Les sinogrammes relevés comme en braille et l'intertitre

La pratique de l'intertitre relève d'usages précis, historiquement ancrés, qui ne sont pas ceux de l'écriture informatisée envisagée en tant qu' « écrit d'écran »[45]. La comparaison est, cependant, intéressante car elle permet de comprendre que l'écriture épistolaire est avant tout une écriture matérielle qui crée une interaction physique ou plus précisément tactile avec le destinateur. Elle ne relève pas uniquement d'un processus d'intellection, mais aussi d'un investissement graphique de la part du scripteur ainsi que d'une manipulation physique de cette même page par le lecteur. Par ailleurs, « les dispositions de la mise en page, les modes de découpage du texte, les conventions typographiques sont investis d'une "fonction expressive" et portent la construction de la signification. »[46] Cette fonction expressive est intimement liée à la fonction phatique, en ce qui concerne la lettre. L'écriture matérielle recouvre l'adéquation de la graphie au support ainsi que l'exploitation matérielle de la page par le scripteur qui vise à une plus grande expressivité, et au partage d'une émotion. Cette contiguïté physique, presque organique, s'incarne dans le geste d'Ah Mei caressant, à la fois, le papier et les traces manuscrites. Ce qu'elle touche du doigt, c'est l'autre, en tant que corps absent représenté par la lettre et en tant qu'esprit représenté par l'écriture, l'esprit de la lettre étant fonction de sa matérialité. La performativité de l'écriture épistolaire passe donc par l'adéquation de l'écriture à la page et inversement. Nous rejoignons ainsi Bernard Stiegler pour qui le « concept de mise en forme matérielle des énoncés met en évidence une *peformativité inversée de l'écrit* où *faire* (disposer typo-graphiquement un texte sur son support), c'est *dire*. »[47] L'alternance entre intertitres et mise en scène de l'objet chez Hou Hsiao-hsien illustre, par l'écart, cette performativité à la fois textuelle et matérielle.

[45] L'expression « écrit d'écran », sur laquelle nous reviendrons, a été inventée par Emmanuël Souchier.
[46] Roger Chartier, préface de *La bibliographie et la sociologie des textes* de D. F. McKenzie, Cercle de la librairie, Paris 1991.
[47] Bernard Stiegler, « Machines à écrire et matières à penser », dans Genesis, n°5, Jean-Michel Place, Paris, 1994, p. 29.

Bright Star et *Three Times* donnent à voir la puissance du papier qui dépasse le simple contact communicationnel pour gagner un autre territoire, celui du sentiment. Non seulement le papier crée du contact, précédant et accompagnant la lecture, mais il peut être touché à l'envi, archivé, conservé par le destinataire qui préserve la trace palpable d'un sentiment et d'une émotion. Cette permanence matérielle permet de faire perdurer le message et de raviver une émotion, susceptible de renaître à chaque lecture. Par le contact, la lettre ouvre à une série d'imaginaires liés au corps de l'autre absent et à tout ce qui constitue son existence physique. Il existe donc une proximité entre l'objet palpable et le corps de l'épistolier, avec tout ce que cela suppose, de sa main à sa peau, de son esprit à ses yeux. Nous avons vu l'importance de la matérialité du côté de la réception, intéressons-nous maintenant aux images liant la lettre au corps et à la peau avant d'en arriver aux bruits de la lettre envisagés du côté du scripteur et non plus uniquement du lecteur.

1-2) Corporéités

Le pouvoir de la relation épistolaire tient à la somme des savoirs et des espoirs représentés par une enveloppe ainsi qu'à l'écriture faisant corps avec la page. Cette expression révèle la proximité existant entre le papier et le corps, proximité soulignée par Oriane Deseilligny rappelant que « l'imaginaire lié au papier est celui de l'étoffe et de la peau »[48]. Elle indique également que le mot latin *texere* a donné en français le verbe « tisser », lui-même à l'origine des deux substantifs « texte » et « textile ». Serge Tisseron souligne que « ces sensorialités se développent autour du tissage, de la peau, du couper-coller, de l'odeur, du bruit et du pli […] ». *Bright Star* s'ouvre, d'ailleurs, sur le travail de couture d'une étoffe. En gros plan, on suit le trajet de l'aiguille dessinant des motifs, à même le tissu. Cette proximité charnelle et physique se répète, ensuite, dans le rapport qu'entretiennent les amants avec les lettres qu'ils échangent. Il en va de même chez Hou Hsiao-hsien qui saisit avec un soin extrême la volupté des caresses. Comme chez Jane Campion, les caresses et les attentions portées à l'enveloppe et au papier manuscrit dépassent la seule phatique pour rejoindre une véritable poétique, autre fonction importante dans le schéma de la communication de Jakobson. Chez lui, la fonction poétique concerne le message comme contenu, c'est-à-dire dans le cas de la lettre, l'écriture et sa forme, son style même. Une fois l'écriture achevée, la lettre devient un objet fétiche de par sa matérialité qui renferme une écriture, elle aussi

[48] Oriane Deseilligny, *op.cit.*, p. 405.

physique en un sens puisque l'encre adhère au papier. Cette confusion de l'encre et du papier tend à confondre le contenu du message avec son support (le papier) et son contenant (l'enveloppe). Ainsi, la lettre est-elle un objet global qui lie, entre eux, des éléments distincts associés en un tout par le destinataire. Tous les gestes évoqués, jusqu'alors, vont en ce sens ; celui d'un objet complet qui construit une relation pleine, en liant différentes étapes : celle de l'attente, celle de la vue et du toucher, celle du décachetage et de la lecture, et enfin celle des caresses et des baisers, bref de la fétichisation de la lettre. Cette ultime étape renvoie aux premiers instants du toucher et boucle, ainsi, son processus de réception. Le contact physique renvoie aux voluptés du corps. La métaphore de la page, comme peau, n'est pas qu'une image mentale, la lettre devient le relai physique, capitalisant tous les sentiments éprouvés par celui qui la reçoit.

1-2-1) La peau comme support d'écriture

Si l'imaginaire lié au papier est celui de l'étoffe et de la peau, on saisit mieux l'importance du contact physique pour le destinataire et le soin apporté par le destinateur, lors de la rédaction. En déroulant l'idée sous-jacente de cette figure rhétorique, la peau est aussi l'enveloppe nécessaire qui garantit l'intégrité psychique. Au-delà de l'homonymie, l'enveloppe qui contient le papier et l'écriture, ce qu'on pourrait nommer l'esprit de la lettre, ressemble à l'enveloppe physique, à la peau qui entoure le psychisme. Ce raccourci entre l'âme de l'être et l'esprit de la lettre suit la logique métaphorique faisant du papier le double de la peau du destinateur. Dans un ouvrage intitulé *Le Moi-peau*, le psychanalyste Didier Anzieu développe cette notion spécifique qui constitue son titre. Par Moi-peau, Anzieu désigne : « la figuration dont le Moi de l'enfant se sert au cours des phases précoces de son développement pour se représenter lui-même comme Moi contenant les contenus psychiques, à partir de son expérience de la surface du corps. »[49] La peau a différentes fonctions dont celle de contenir et d'unifier les contenus psychiques, de faire rempart aux agressions extérieures, mais également d'inscrire les traces sensorielles, tactiles, permettant de fournir des informations sur le monde extérieur.

[49] Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Dunod, Paris, 1995, p. 61.

« Le Moi-peau est le parchemin originaire, qui conserve, à la manière d'un palimpseste, les brouillons raturés, grattés, surchargés, d'une écriture "originaire" préverbale faite de traces cutanées. »[50]

Cette phrase nous engage à considérer la caresse d'Ah Mei dans *Three Times* sous un angle nouveau. Outre le fait que cette lettre ressemble davantage à un parchemin et qu'elle possède la couleur de la chair, les traces visibles mais illisibles semblent pratiquement illustrer la théorie d'Anzieu. Adapté à la lettre, le concept du Moi-peau permet de mieux comprendre l'inscription des traces dessinées par une pointe gorgée d'encre, d'un point de vue charnel. Le toucher épistolaire ne se résume donc pas à une phatique du papier comme lien, c'est-à-dire au toucher du papier ayant été manipulé par l'autre au préalable. Il s'amplifie d'un toucher sous-jacent, si l'on veut, ou d'un toucher plus fin qui concerne les minuscules crevasses de l'encre dans le papier semblables aux pores de la peau. La dimension tactile se divise peut-être en deux temps : le toucher de l'enveloppe, puis celui du papier subdivisé entre la page et l'écriture elle-même, relevée comme en braille. Anzieu insiste sur la surface de la peau porteuse de poches, de cavités et de pores qui ont également une fonction d' « intersensorialité »[51]. Comme la peau chez Anzieu, la lettre associe entre elles un ensemble de sensations liées à la fois à des critères physiques (toucher, vue, odorat, caresses etc.) et à des représentations psychiques (métaphore du corps de l'autre, de la peau etc.). Il apparaît donc nécessaire de les envisager ensemble et de considérer l'écriture, non pas comme un contenu intelligible, mais comme un ensemble de traces visibles. Ces traces recouvrent, à la fois, la marque psychique de l'autre et sa marque graphique.

François Truffaut va très loin dans l'assimilation du papier à la peau dans *Jules et Jim* où il fait dire à Catherine (Jeanne Moreau) écrivant une ultime lettre d'amour à Jim (Henri Serre) : « Crois moi, Jim, crois moi, ce papier est ta peau, cet encre est mon sang, j'appuie fort pour qu'il entre. »[52] Si la lettre parvient à combler le manque, elle ne se substitue qu'un temps à la présence physique réclamée par Catherine. Quelques plans plus tard, elle écrit dans sa dernière lettre à Jim : « Ce matin, je me suis dit dans deux jours il sera là, lui, et pas une pauvre lettre… ». Le papier est donc trop « pauvre » pour Catherine qui n'a qu'une envie, celle de toucher le corps de Jim.

[50] *Ibidem*, p. 128.
[51] Cette fonction rappelle les multiples sensorialités évoquées par Serge Tisseron à propos du papier…
[52] *Jules et Jim*, François Truffaut, France, 1962.

Lorsque le papier s'avère être un support trop fragile ou trop pauvre, la peau peut s'y substituer et devenir un support adéquat. Mais le corps peut-il être considéré comme une lettre dès lors que s'y inscrivent des signes ou une écriture ?

L'écriture sur le corps tend à l'indistinction et semble avoir un autre but que celui d'informer ou de communiquer. En effet, l'adresse, qui constitue l'un des critères fondamentaux de la lettre comme nous le verrons plus tard, est diffuse et s'efface au profit d'une calligraphie particulière dont le but n'est pas uniquement l'adresse à un destinataire. De *La Femme tatouée* de Yoichi Takabayashi (1981) à *The Pillow Book* de Peter Greenaway (1996), certains films exploitent la peau comme le lieu d'un investissement graphique. Mais dans le premier film, il s'agit d'une œuvre d'art gravée sur le dos d'une femme et non pas de mots. Dans le second, les calligraphies corporelles participent d'un désir de vengeance. Une jeune femme envoie à l'éditeur qui avait ,autrefois, fait chanter son père, treize livres écrits à même la peau du corps de treize hommes. Il ne s'agit pas de lettres, à proprement parler,car les signes tracés sur la peau visent autre chose qu'une communication à un destinataire. L'adresse est, davantage, du côté d'un jeu érotique. Reste que ces films mettent en scène l'écriture sur la peau, incarnant ainsi ce qui n'est généralement qu'une métaphore. Ici, l'écriture entre directement en contact avec le corps, sans médiation si ce n'est une distanciation offerte par le reflet d'une glace par exemple. Un film est, à ce titre, exemplaire car il met en scène un personnage découvrant sa propre écriture, grâce aux miroirs notamment. Dans *Memento* (2000), Christopher Nolan met en scène l'itinéraire d'un homme enquêtant sur le meurtre de sa femme. Suite à un traumatisme crânien, Leonard a perdu la mémoire à court terme et doit, pour mener à bien son enquête, s'adresser sans cesse des notes et des mots pour savoir où il en est, qui il est et pourquoi il se trouve là où il est. Ces notes passent par de nombreux *post-it*, mais le héros écrit, aussi, de multiples informations sur son corps, informations qu'il découvre, stupéfait, dans le miroir ou perdues parmi la multitude d'inscriptions qui s'accumulent sur sa peau. Le héros prend également de nombreux polaroïds aux dos desquels il note les informations importantes qui s'y rattachent. A la différence des tatouages ou des calligraphies, Leonard s'adresse véritablement des mots à lui-même, s'approchant ainsi de l'expérience épistolaire. L'assimilation du papier à la peau, de l'encre au sang et, plus généralement, de la lettre au corps de l'autre absent reste un lieu commun essentiel de l'épistolaire qui focalise et déclenche une somme importante d'imaginaires. D'où, l'attention particulière que portent de nombreux cinéastes au toucher, mais aussi aux bruits de la relation épistolaire qui ne se résument pas aux pages que l'on plie.

1-2-2) Les bruits de la correspondance

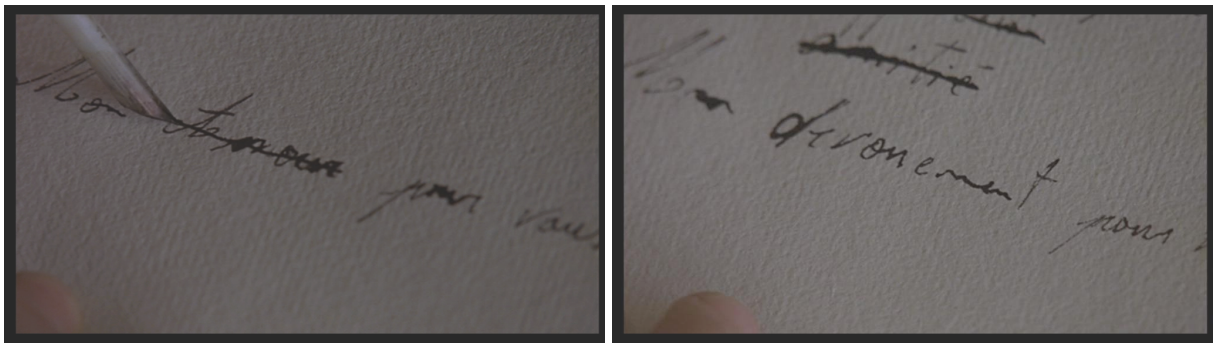
Si l'on pense toujours aux gros plans sur les pages et les enveloppes, on oublie trop souvent la faculté du cinéma à créer des gros plans sonores, c'est-à-dire à amplifier un phénomène visible ou hors-champ. Ces effets donnent au film une certaine atmosphère et n'ont pas forcément une fonction signifiante. Cela se fait souvent en correspondance avec le gros plan à l'image, suivant une règle logique qui veut que plus on s'approche, plus on entend. Cela arrive lorsque la caméra se tient proche d'un épistolier écrivant ou lisant. Le travail sur le son rend, alors, la matérialité palpable non plus seulement à l'écran, mais à l'oreille du spectateur. La mise en scène des destinateurs rédigeant leurs lettres est proche de la figure de l'écrivain « qui repose sur les outils de l'écriture » comme le souligne Steven Bernas. D'un côté, le « grattage de la plume sur le papier apparaît en bande sonore pour illustrer l'acte de création », de l'autre, « la machine à écrire mécanique est exhibée. » [53] Les bruits de la correspondance se divisent, eux aussi, entre le son de la plume sur le papier, la machine à écrire et parfois même l'ordinateur sur lequel nous reviendrons. Tenons-nous en aux bruits de la correspondance classique, mettant en jeu écritures manuscrite et dactylographiée.

a) La plume sur le papier

Avant d'être écrite, la lettre n'est rien d'autre qu'une page blanche attendant d'absorber l'encre de la plume. Une seule lettre nécessite parfois plusieurs épreuves avant d'être finalisée et génère différentes versions « raturées, grattées, surchargées d'une écriture "originaire". » Dans son adaptation d'*Adolphe*[54] de Benjamin Constant, Benoît Jacquot apporte un soin extrême à la mise en scène de lettres en train de s'écrire tant du point de vue de l'image que du son. Le film raconte l'histoire d'un amour impossible et passionnel entre un jeune homme, Adolphe, et une femme mariée, Ellénore. Souvent séparés, les amants ne cessent de correspondre ; Jacquot consacrant de longues séquences à filmer ces échanges. Les voix de lecture se mêlent sans cesse, mais le cinéaste prend soin d'amplifier le son de la plume grattant le papier donnant, ainsi, à la matérialité épistolaire une dimension nouvelle.

[53] Steven Bernas, *L'écrivain au cinéma*, L'Harmattan, Paris, 2005, p. 163.
[54] *Adolphe*, Benoît Jacquot, France, 2002.

Seul chez son père, Adolphe cherche les mots appropriés pour faire comprendre à Ellénore qu'il n'éprouve plus les mêmes sentiments à son égard alors que cette dernière a tout quitté pour lui. Assis à son secrétaire, il reprend une page sur laquelle on peut lire, en très gros plan, « Mon amour pour vous ». La caméra est placée à droite du corps d'Adolphe. Elle isole cette phrase au plus près du papier tandis qu'à gauche du cadre apparaît, menaçante, la plume au bout noirci. Il raye le mot « Amour ». Ce geste, amplifié du bruit de la plume crissant sur le papier, s'apparente à la blessure d'une lame sur la peau. Le visage d'Adolphe apparaît en gros plan, l'air concentré tandis qu'il écrit. Le bruit de la plume est, un peu, en retrait avant que l'on ne revienne au très gros plan. En dessous du mot « Amour » rayé, se trouve le mot « affection » lui aussi barré, puis la plume écrit « amitié ». Adolphe répète, hors-champ, cette phrase « mon amitié pour vous » avant de rayer une fois encore le mot « amitié ». On repasse au gros plan sur son visage avant de revenir à la page sur laquelle est écrit « Mon dévouement pour vous ». Même si Ellénore ne voit pas les ratures sur le papier, ces dernières n'en annoncent pas moins le sort qui lui est réservé, c'est-à-dire la souffrance et la mort.



L'amour rayé et la formule adéquate

Benoît Jacquot ne met pas seulement en scène l'hésitation d'Adolphe et sa recherche maladroite du terme adéquat, il anticipe l'impact physique des mots sur Ellénore, les traces indélébiles qu'ils vont laisser. Par ailleurs, de si près, on accède au grain du papier, on aperçoit ces petites cloques qui font sauter la plume et qui créent ce bruit si particulier, ce bruit qui accroche et crisse à la manière des ongles sur le tableau. Le brouillon d'Adolphe, enflé de cicatrices, renvoie métaphoriquement au corps souffrant d'Ellénore. L'association du papier à la peau joue donc dans les deux sens : celui, sensuel, du plaisir où la lettre remplace de manière charnelle et douce le corps de l'autre (*Bright Star*) et, a contrario, celui où la pointe de la plume raturant le papier est semblable au couteau qui s'enfonce dans les plaies (*Adolphe*).

Dans son adaptation de *Lady Chatterley* [55], Pascale Ferran utilise le bruit de la plume sur la page pour créer des raccords sonores entre différents « espace-temps ». Ayant reçu une lettre de son mari indiquant que son amant, Parkin, est en mauvaise posture avec sa femme légitime, Constance écrit à Mrs Bolton, leur gouvernante, pour prendre des nouvelles de ce dernier. On la voit écrire à son bureau, le bruit de la plume sur le papier accompagnant son geste. Ce bruit se poursuit tandis qu'un plan d'enveloppe à l'adresse de Mrs Bolton en Angleterre apparaît en gros plan. Puis, on passe à Mrs Bolton écrivant à son bureau, accompagnée du même bruit de plume sur le papier. Une continuité sonore s'établit entre les plans avant que la voix de Mrs Bolton prenne le dessus et s'empare définitivement de la bande son. Chez Ferran, le bruit de la plume sert de liant aux plans, le montage adoptant la logique horizontale de l'écriture épistolaire ainsi que le principe de déplacement d'un point à un autre. Au-delà de l'unité filmique ainsi créée, le traitement sonore révèle quelque chose de la graphie elle-même dont le tracé induit le corps de l'autre, mais aussi le bruissement qui lui est propre. « L'empreinte du corps se lit dans la graphie, dans l'interaction entre l'instrument d'écriture, le geste qui le porte et le rythme du tracé. » Au cinéma, cette empreinte est également sonore, le tracé de la plume révélant les intentions du scripteur (*Adolphe*) ou la logique d'une écriture qui se déplace horizontalement et de gauche à droite, en Occident du moins (*Lady Chatterley*). Nous reviendrons sur le lien entre écriture et mouvement, mais arrêtons-nous un instant sur la représentation de la machine à écrire et les imaginaires qui lui sont associés.

b) <u>Machine à écrire</u>

A l'instar de la lettre, la machine à écrire relève d'une époque révolue, l'ordinateur les ayant supplantées par le courrier électronique et le traitement de texte. Le bruit de la machine à écrire, reconnaissable entre tous, participe à la création d'atmosphères liées aux figures de l'écrivain ainsi qu'à celles du journaliste. Généralement associé au passé, et plus précisément à la fin du XIX^{ème} et au XX^{ème} siècles, elle est souvent un embrayeur de récit qui permet d'entrer dans le discours intérieur d'un personnage ou de découvrir une subjectivité. Le bruit typique de la frappe facilite le passage d'un monde à l'autre, de la réalité à l'intériorité d'un auteur qui en vient parfois à confondre les deux. *Barton Fink* des frères Coen (1991) conte ainsi l'histoire d'un jeune auteur devenu scénariste qui se perd dans sa propre création

[55] *Lady Chatterley*, Pascale Ferran, France, 2006.

littéraire, le bruit des touches résonant aussi bien dans le monde réel que dans son monde intérieur. Dans *Shining*, Stanley Kubrick (1980) use de la rudesse du bruit mécanique et du rythme imposé par les frappes pour instaurer une atmosphère agressive et contaminer les pièces vides de cette résonance, traduisant ainsi la folie grandissante de Jack Torrance. La machine à écrire crée des raccords sonores, non pas d'un espace-temps à un autre comme le bruit de la plume chez Ferran, mais d'une intériorité vers une extériorité, et inversement.

Dans *Mary et Max*.[56], film d'animation australien, Adam Elliott raconte l'histoire d'une relation épistolaire entre Mary Dinkle qui habite l'Australie et Max Horowitz, un juif new-yorkais, souffrant du syndrome d'Asperger. Etendue sur vingt ans (la fillette ayant huit ans et Max quarante-quatre ans quand elle commence.), elle montre l'évolution des personnages : alors que Mary devient une jeune femme, Max, enfermé chez lui, s'enfonce dans la maladie. Ce dernier se sert d'une machine à écrire, dont le bruit façonne son univers, pour répondre aux lettres de Mary qui devient sa seule amie. Lorsque, après une nuit d'insomnie, il se décide à répondre à la première lettre de Mary, Max tape, frénétiquement, à la machine, à la manière du héros interprété par Jerry Lewis dans *Un chef de rayon explosif* de Frank Tashlin (1963). Dans cette séquence qui a donné lieu à de nombreux sketchs par la suite, Lewis tape sur une machine imaginaire au son d'une musique qui reproduit les sons et le rythme d'une machine à écrire. Adam Elliott reprend la partition de Leroy Anderson et met en scène son héros de pâte à modeler emporté par sa propre écriture aux sons des frappes et du grelot typique des machines anciennes. Puis, la voix-over de Max prend en charge la lecture qui le montre à nouveau assis à son bureau, tapant à la machine. Le son de la voix se confond avec le son des frappes qui prennent de plus en plus de place dans sa vie. Il décrit son univers à Mary, ses animaux, ses habitudes, parvenant, peu à peu, à prendre du recul et à s'approcher d'une forme d'écriture de soi. S'ils ne reproduisent pas le tracé d'une écriture associée au corps du destinateur, les caractères typographiques de la machine n'en ont pas moins une valeur expressive. Certains jeux sur l'organisation typographique ou l'usage de caractères spéciaux traduisent des émotions et créent des effets. Après que Mary a édité sa thèse portant sur la maladie de Max, ce dernier s'estime trahi et arrache la tige de la lettre « M » qu'il lui envoie. La lettre M n'apparaît plus dans les lettres de Max cependant que la touche reste sur le clavier. Lorsqu'il écrit au maire de New York, sa lettre est constellée de blancs typographiques qui rendent son message difficilement compréhensible. Ces blancs

[56] *Mary et Max.* (*Mary and Max.*), Adam Elliot, Australie, 2009.

produisent l'inverse de l'effet escompté puisqu'ils répètent inlassablement l'absence de Mary et lui rappellent le manque. A l'instar de la plume grattant le papier chez Jacquot, le bruit de la machine et le jeu typographique qu'elle entraîne participent à la signification filmique et ne relève pas uniquement d'une figuration.

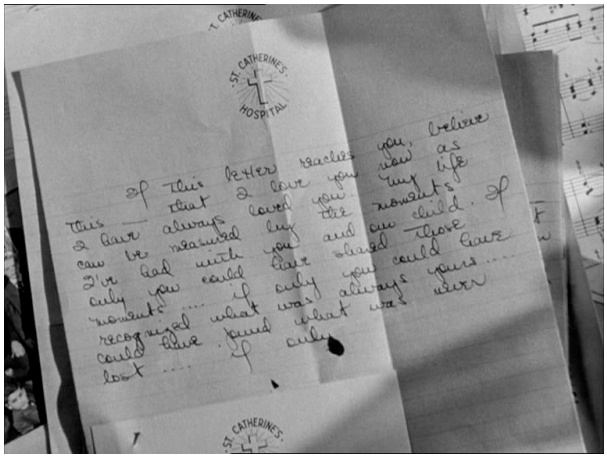
1-2-3) La lettre comme espace matériel d'investigation

Dans *Broken Flowers*[57], Jim Jarmusch joue de la graphie propre aux machines à écrire, dès l'entame du film. Le lettrage du générique imite le caractère typographique des anciens claviers, rendant prégnantes les traces de l'écriture épistolaire qui va décider du sort de Don Johnston, interprété par Bill Murray.

A l'image du corps, la lettre emmagasine et conserve des traces indélébiles. Marques d'émotion comme des larmes ou signes de danger comme des traces de sang, le papier conserve tout ce qui a trait à la relation, de l'écriture aux traces laissées par le destinateur, malgré lui ou à dessein. Qu'on pense au stratagème de Rodolphe dans *Madame Bovary* de Gustave Flaubert qui se sert de gouttes d'eau pour feindre des larmes[58]. Dans son adaptation de 1991, Claude Chabrol n'exploite pas cette possibilité offerte par la lettre de livrer des indices qui relèvent du mensonge, c'est-à-dire de jouer matériellement de l'être et du paraître, thème généralement associé au langage, dans le cas de correspondances. Dans *Les Liaisons dangereuses*[59], Frears ne met pas davantage en scène les lettres de la Présidente maculées de larmes. Il préfère mettre en scène le double langage par le contraste entre les mots prononcés *over* et les images qui montrent ce qu'ils recouvrent en réalité. La mise en scène de la fameuse lettre XLVIII où le Vicomte décrit son trouble et tisse sa lettre à la Présidente de références sexuelles est un modèle du genre. D'autres missives portent en elles des traces qui illustrent visuellement la tragédie dont elles sont messagères. Le dernier gros plan de *Lettre d'une inconnue*[60] laisse apparaître une petite tâche d'encre venant ponctuer la dernière phrase

[57] *Broken Flowers*, Jim Jarmusch, Etats-Unis, 2005.
[58] « Pauvre petite femme! pensa-t-il avec attendrissement. Elle va me croire plus insensible qu'un roc ; il eut fallu quelques larmes là-dessus ; mais, moi, je ne peux pas pleurer ; ce n'est pas de ma faute. Alors, s'étant versé de l'eau dans un verre, Rodolphe y trempa son doigt et il laissa tomber de haut une grosse goutte, qui fit une tache pâle sur l'encre... ». Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Imprimerie Nationale, collection "La Salamandre", 1994, p. 261.
[59] *Les Liaisons Dangereuses* (*Dangerous Liaisons*), Stephen Frears, Grande-Bretagne, 1988.
[60] *Lettre d'une inconnue* (*Letter from an Unknown Woman*), Max Ophuls, Etats-Unis, 1948.

inachevée de Lisa. Elle renvoie de manière métonymique au sang et incidemment à la mort de Lisa qui prend corps dans la lettre.



Les derniers mots de Lisa dans *Lettre d'une inconnue*

Au début de *Broken Flowers*, Don reçoit une lettre étrange lui annonçant qu'il est le père d'un garçon de 19 ans. Impassible, il l'apporte à son voisin Winston qu'il surnomme Sherlock. Certain d'en percer les mystères, Winston scrute la lettre à la loupe en multipliant des banalités. A la vue de l'encre rouge, il en déduit qu'il faut retrouver une machine utilisant ce type d'encre. Il demande à son ami de se souvenir de femmes qu'il a pu mettre enceinte quelques 20 ans plus tôt, puis il lui propose un parcours en quatre étapes à travers les Etats-Unis, correspondant aux quatre femmes évoquées par Don. L'intrigue repose sur cette lettre qui déclenche le périple du personnage. Dès le départ, l'aspect matériel de la lettre dénote par rapport au reste du courrier. Alors que Don, imperturbable, ramasse et trie les lettres déposées par le facteur, son regard s'attarde sur une enveloppe rose. Arrivé chez Winston, il la retrouve et la décachette, à l'aide d'un coupe-papier. Il la lit d'abord silencieusement, puis à voix haute. L'absence de signature pique la curiosité de son ami, ravi de pouvoir enquêter. Ce soin de Winston rappelle les regards scrutateurs des amants chez Jane Campion ou Benoît Jacquot. L'enveloppe et la surface de la page constituée de plis, d'inscriptions et de traces diverses sont des espaces d'investigations, livrant une somme d'indices importants. La lettre est souvent utilisée comme pièce à conviction, notamment dans les films de suspense tels que *La Lettre* de William Wyler ou *Zodiac* de David Fincher. Même si Jim Jarmusch tourne son personnage en dérision, il souligne les possibilités offertes par les traces matérielles de la lettre comme espace matériel de rétention. En effet, et contrairement à la page numérique, la

page matérielle absorbe toutes les traces, même les plus involontaires : empreintes digitales, tâches diverses, salive.

Son existence physique en fait un objet presque organique en un sens, puisque lié au corps d'une façon physique et pas seulement métaphorique. La chaîne épistolaire relie donc des traces et des empreintes tout autant qu'une écriture, elle-même liée à une graphie qui la distingue une fois encore de l'écriture numérique, incapable de restituer une véritable écriture manuscrite, c'est-à-dire matérielle.

Lorsque Winston scrute la lettre, un plan montre la superposition de la page dont les premières lignes se trouvent déformées et grossies par la loupe, avec le clavier de l'ordinateur au-dessous. Cette superposition ne doit rien au hasard et le plan incarne physiquement l'existence de deux techniques d'écriture renvoyant à deux moyens de communication : la machine à écrire associée à la lettre et l'ordinateur associé au courrier électronique. Ce plan révèle, à lui seul, la bizarrerie de la chose : pourquoi taper une lettre au début des années 2000 alors qu'il est bien plus simple et rapide de communiquer via internet ? Bien sûr, l'adresse électronique du destinateur s'inscrit automatiquement, rendant impossible l'anonymat nécessaire à ce type de message. On peut, cependant, imaginer que l'épistolière ait choisi une adresse d'emprunt à l'instar de Kathleen Kelly dans *Vous avez un mess@ge* pour dissimuler sa véritable identité. L'effet produit serait moins romanesque et, peut-être, moins mystérieux. La lettre entre les mains de Don puis de Winston constitue une preuve plus tangible qu'un *e-mail* envoyé depuis un ordinateur quelconque. Les traces des écritures manuscrites et dactylographiées sont porteuses d'imaginaires qui associent le corps du destinateur aux bruits de la machine ou de la plume, imaginaires qui diffèrent des correspondances électroniques. Au-delà de la permanence de la lettre au sein de films contemporains comme Broken Flowers, la mise en scène de communications dématérialisées permet de comprendre les véritables spécificités de la relation épistolaire ainsi que la force du lien associée à la lettre de papier.

A l'inverse de *Mary et Max.* ou de *Broken Flowers*, *Bright Star*, *Adolphe* et le deuxième fragment de *Three Times* déploient leurs intrigues au sein d'époques où la lettre était l'unique moyen de communication à distance. Outre l'aspect usuel et même culturel, l'aspect historique est essentiel pour comprendre ce qui s'y joue. L'attention portée au papier et aux traces qu'il conserve, mais également aux bruits et au toucher, semble ne pas être de même nature selon les époques représentées. Dans ces films, la lettre est du côté de l'objet

fétiche, de la relique, la mise en scène intégrant le caractère sacré de la matérialité épistolaire. Ce ne sont pas uniquement les moyens de communication qui varient et qui caractérisent ces périodes historiques, mais aussi les regards portés par les cinéastes. Chaque période se définit par ses objets et les lettres en font partie.

Les cinéastes s'intéressant au XX^{ème} siècle naissant et aux siècles précédents ne peuvent qu'imaginer les relations épistolaires qu'ils mettent en scène puisqu'ils n'ont pas vécu cette époque. Même s'ils disposent d'archives, de photographies, de peintures et de témoignages, ils ont un rapport imaginaire à la matérialité épistolaire et à cette sensation du toucher. Lorsque Benoît Jacquot met en scène les brouillons d'Adolphe et ses raturages, il ne sublime pas la matérialité épistolaire, au contraire de Jane Campion, mais il y apporte un tel soin qu'il révèle quelque chose de cette matérialité d'antan. La plume, le papier, l'encre, les malles-poste sont autant d'éléments censés illustrer ce que devait être une relation épistolaire au début du XIX^{ème} siècle. Lorsque Jane Campion et Hou Hsiao-hsien mettent en scène leurs lectures, ils révèlent eux aussi autre chose que de simples liens amoureux à distance. Il est évident que la correspondance amoureuse engage à fétichiser les objets de l'amour. Mais le processus de fétichisation de la lettre au cinéma n'est pas dû qu'à l'amour et il n'implique pas que les personnages mis en scène. Il est aussi lié au regard que le cinéaste porte sur la lettre et à son attachement aux formes de la correspondance.

Ayant vécu leur jeunesse sans les communications dématérialisées, la plupart des cinéastes actuels garde le souvenir de correspondances matérielles. Il sera donc intéressant de voir ce que va faire la nouvelle génération habituée à ne communiquer que par *e-mail*, *chat* ou SMS. Va-t-on assister à la fin de la lettre au cinéma une fois que toutes les générations liées à l'écriture matérielle auront disparu ? Impossible de le dire, mais tant qu'existeront des adaptations de romans comportant des lettres et tant que des films historiques seront mis en scène, la lettre ne disparaîtra pas complètement de la représentation cinématographique, ni de l'imaginaire collectif. Peut-être, sera-t-elle systématiquement associée à une époque révolue qui semblera lointaine, faisant oublier que le courrier électronique et le téléphone portable ne sont apparus dans la sphère publique qu'au début des années 1990.

2) La lettre, un objet d'écriture en mouvement

Les courriers électroniques et les SMS ont, eux aussi, une logique de destination, mais ils ne font pas corps avec leurs supports à la manière de l'écriture matérielle. Les écrans d'ordinateur et de téléphone portable qui servent d'interface à l'écriture rendent le message plus lointain et, de fait, impalpable. Ils n'en sont pas moins des « objets d'écriture », si l'on s'en tient à la définition de Dubois, puisqu'ils sont manipulables dans leur matérialité et que les messages qu'ils font apparaître constituent des mentions graphiques au même titre que les inserts de lettres. La notion d'objet d'écriture employée par Dubois ne convient que partiellement à la lettre puisqu'elle prend uniquement en compte l'écriture figurale. Or, contrairement au journal où au livre, la lettre a pour caractéristique de se déplacer d'un point d'émission à un point de destination. Elle inclut donc une part de mouvement physique et géographique, ce que ne font ni les ordinateurs, ni les téléphones qui acheminent numériquement leurs messages. L'écriture matérielle épistolaire se combine au mouvement qui lui est inhérent et qui détermine une temporalité et un rapport spécifique à l'espace. A l'inverse, la notion d' « écrit d'écran » qualifiant l'écriture informatique, semble pouvoir caractériser certaines représentations filmiques. En envisageant la lettre au regard des communications dématérialisées, il s'agit dans un premier temps de réfléchir à ses représentations, mais également à la sémantique associée aux écritures numériques. Dans un second temps, nous souhaitons analyser quelques mises en scène d'acheminement du courrier qui permettent au spectateur d'entrer dans le récit de fiction.

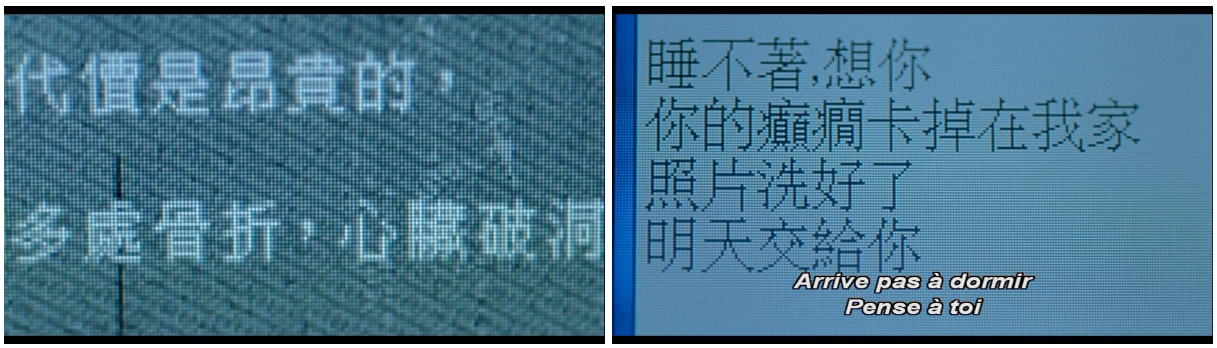
2-1) Espaces d'écriture, de la page à l'écran

Comme l'indique Roger Chartier, les nouvelles technologies de l'information et de la communication ont radicalement bouleversé les « modalités de production, de transmission et de réception de l'écrit. » La révolution entamée est, avant tout, une « révolution des supports et des formes qui transmettent l'écrit. »[61] Depuis les années 90, de nombreux chercheurs issus de disciplines aussi variées que l'histoire, la sociologie ou la communication interrogent ces nouvelles pratiques d'écriture et tentent de comprendre leurs conséquences sur les individus. Ce n'est pas dans ce sens que nous souhaitons envisager les représentions des NTIC à l'écran, mais pour mieux comprendre ce qu'elles nous disent de la lettre et de la relation épistolaire.

[61] Roger Chartier, « Du codex à l'écran : les trajectoires de l'écrit », dans *Solaris*, http://biblio-fr.info.unicaen.fr/bnum/jelec/Solaris/d01/1chartier.html

2-1-1) L'aura de la lettre

Dans *Three Times*, Hou Hsiao-hsien met en scène trois histoires situées à des périodes différentes. La troisième histoire, « Le temps de la jeunesse », a pour corollaire direct la vitesse. Après la fermeture au noir qui clôt le fragment muet consacré à 1911, l'ouverture qui suit nous projette au cœur de la circulation périphérique à Taipei en 2005 où l'on retrouve les deux acteurs filant sur une moto. Le bruit revient violemment après une longue plage de silence et de musique douce. Les deux personnages, qui forment un couple illégitime, peinent à s'exprimer oralement et préfèrent communiquer par SMS ou par *e-mail*. Les écrits d'écran prolifèrent et déterminent la relation adultère comme ils contaminent la matière filmique. L'écriture y est fragmentaire, les amants s'envoient des bordées de mots plutôt que des phrases construites, le « je » disparaît. Les *e-mails* de Jing (Shu Qi) accompagnés de photos expriment en rafales ses difficultés existentielles : « Prématurée, expulsée trop tôt […] Epilepsie, œil droit presque aveugle » ; les SMS de Zhen (Chen Chang), son amant, sont tout aussi parcellaires : « Arrive pas à dormir, Pense à toi » lui écrit-il.



L'écran du courrier électronique de Jing (à gauche) et l'écran du SMS de Zhen (à droite)

La caméra d'Hou Hsiao-hsien plonge au cœur des écrans isolant en très gros plans les sinogrammes numériques. Ces plans ne rendent pas compte d'une expérience de lecture réelle, mais traduisent l'effet d'aspiration créée par l'écriture. Cet effet n'est pas propre à la représentation des écritures numériques au cinéma, on en trouve de nombreux exemples dans le cinéma muet, chez Murnau notamment comme nous le verrons dans la deuxième partie consacrée à l'adresse. Il traduit, en revanche, l'une des spécificités de l'écriture numérique qui engage le lecteur en même temps qu'elle le repousse. Pour Emmanuël Souchier et Yves Jeanneret, « face à la machine, le lecteur est placé dans une situation paradoxale de

distanciation et d'engagement. »[62] Par ailleurs, l'écriture reproduite à l'écran ne livre rien d'autre que des signes lointains et froids. Ils n'ont pas la valeur qualitative de l'écriture manuscrite ou même dactylographiée qui reporte la marque corporelle de l'autre sur la page. Pour Souchier, « l'écriture [informatique] s'est éloignée du corps et de la matière picturale pour intégrer les circuits de la technique et de l'électronique. »[63] Il suffit de comparer les situations mises en scène dans *Three Times* pour s'en persuader. Entre la caresse du papier de 1911, la délicatesse de la lettre de 1966 et les écrits numériques de 2005, une rupture s'est créée. Contrairement à Souchier, nous ne souhaitons pas l'envisager à partir du livre, mais à partir de la lettre.

Le SMS permet de communiquer tout le temps et plus facilement, l'envoi et la réception du message étant quasi simultanés. Il rend la communication plus facile et place l'individu face à « "un temps sans délai et un espace sans distance", à un monde virtuel de la connectivité où ne sont plus effectifs que les rapports de pouvoir. »[64] S'inspirant de Francis Jauréguiberry, Anne Jarrigeon et Joëlle Menrath analysent la manière dont le téléphone portable est systématiquement associé à tous les possibles, en termes d'usages. Distinguant les potentialités techniques des usages réels, elle montre combien les sujets sociaux inventent leurs propres usages, à chaque utilisation. Pour elles, le mobile est un véritable objet métaphorique qui devient « tour à tour une machine à écrire des messages, un appareil photo, un baladeur… un téléphone. »[65] C'est en ce sens qu'il nous semble possible d'envisager le mobile comme un véritable « objet d'écriture », où l'objet technique et l'écriture numérique demandent à être spécifiés. Il est tout aussi palpable, dans sa matérialité, que la page de papier et il lui appartient de devenir un objet d'écriture au cinéma, selon les pratiques mises en scène. Seule l'écriture diffère véritablement dans les deux cas. Les signes pixélisés engagent les destinateurs et destinataires à un rapport plus virtuel que réel, le monde de la communication ne se déployant plus en réseaux géographiques mais uniquement numériques. Les signes lus à l'écran ne sont que la reproduction de caractères issus d'une banque linguistique qui est la même pour tous. Ce ne sont plus la graphie et le tracé de l'écriture qui influent sur la communication, mais l'appropriation par les usagers des potentialités

[62] Yves Jeanneret, Emmanuël Souchier, « Pour une pratique de "l'écrit d'écran"», dans *Xoana*, n° 6/7, Jean-Michel Place, Paris, 1999, p. 98.
[63] Emmanuël Souchier, « L'écrit d'écran, pratiques d'écriture & informatique », dans *Communication et langages*, n° 107, 1er trismestre 1996, p. 109.
[64] Anne Jarrigeon, Joëlle Menrath, « La part du possible dans l'usage : le cas du téléphone portable », dans *Hermès*, n° 50, CNRS, Paris, 2008, p. 99.
[65] *Ibidem*, p. 101.

techniques et typographiques. En insérant des émoticônes ou en détournant des normes linguistiques et typographiques, les correspondants parviennent à personnaliser leurs messages.

Dans *Be With Me*[66], Eric Khoo met en scène trois histoires structurées autour de trois médias différents : un manuscrit, une lettre et les discussions par *tchat* ou SMS de deux adolescentes, Jackie et Sam. Les premiers *tchats* sont ponctués d'émoticônes qui traduisent des émotions ou des pensées. Ils participent également à la normalisation de leurs liens. Les *tchats* et les SMS comblent leurs besoins de communication lorsque leur relation est bonne mais, bientôt, ce qui faisait leurs qualités se transforment en défauts. La réactivité et la rapidité offertes par le SMS deviennent une véritable torture lorsque Sam se lasse et commence à ne plus répondre. Démunie face aux messages erratiques et au silence, Jackie insiste sans obtenir de réponses. Une scène particulièrement cruelle donne à voir et à entendre la suppression des messages sur l'écran de portable de celle qui souhaite rompre. Au nom de l'expéditeur, Jackie, est associé un message : « Pourquoi tu me tortures ? ». Le cinéaste raccorde sur les yeux de Sam à qui est adressé le message, puis revient sur l'écran du mobile saturé des messages de Jackie. L'adolescente les efface méthodiquement, sans aucune émotion apparente. Le bruit des touches qui accompagne ce geste ajoute à la violence du procédé, les sonorités techniques et impersonnelles amplifiant la distance émotionnelle propre au support numérique. Jackie finit par se suicider, sa mort influant sur une autre trajectoire de vie comme nous le verrons par la suite. Une fois les messages supprimés, c'est comme s'ils n'avaient jamais existé. Cet oubli généré par la possibilité technique de supprimer tout message en un clic est définitoire des relations numériques. Comme le dit Souchier :

« Le lecteur ne perçoit qu'une page-écran, l'avant et l'après n'ont pas pour lui d'existence sensible. Les textes qui suivent et qui précèdent sont proprement illisibles. Absents de la scène visible, codés par et pour la machine, ils n'existent que virtuellement. »[67]

La suppression d'un message numérique n'engage pas la même démarche que la suppression d'une lettre matérielle. Brûler ou déchirer une page est, peut-être, moins facile car la lettre comporte un pouvoir spécifique. La relation tactile qui s'établit avec la lettre maintient non seulement un lien physique à l'autre dans le temps, mais également un lien avec

[66] *Be With Me*, Eric Khoo, Singapour, 2005.
[67] Emmanuël Souchier, *ibidem*, p. 111.

ce passé et cette origine qui fondent l'unicité de l'objet. Ce lien se rompt dans le cas des SMS ou de l'*e-mail* dont les procédés conduisent à privilégier la vitesse au détriment du message lui-même. Pour Hou Hsiao-hsien :

« Plus on communique facilement, moins on apprécie la communication. Dans les années soixante, une lettre exigeait beaucoup de soins, dans le choix des mots, dans celui du papier : une certaine émotion passait dans le geste même d'écrire. Aujourd'hui, avec les portables et l'Internet, ce n'est plus la même chose, la facilité a quasiment supprimé l'émotion. Pour cette même raison, je crois qu'on se sent de plus en plus seuls, et de moins en moins en confiance avec les autres. »[68]

Three Times engage à repenser la relation épistolaire avec d'un côté, les relations analogiques des lettres de papier et, de l'autre, les relations digitales avec les lettres numériques et autres SMS. En reproduisant les conventions de la page[69], l'*e-mail* digitalise la lettre plus qu'il ne la dématérialise. Le grand enseignement du film se situe du côté de l'isolement évoqué par le cinéaste. Pourquoi les écrans isolent-ils alors que la page matérielle semble rapprocher ? Entre les moments de l'écriture, de l'envoi, de la réception et de la lecture de la lettre numérique ou du SMS, un laps de temps très court s'est écoulé et l'acheminement physique a disparu au profit de la transmission qui a recodé le message. A moins d'être imprimée, la page numérique reste impalpable. Une sortie d'imprimante n'aurait « que » les qualités matérielles de la page papier sans jamais avoir ce qui fait la valeur ajoutée de la lettre : le lien à l'autre par contiguïté physique et sensuelle, mais aussi et surtout, la possibilité de nommer les espaces par lesquels la lettre a transité. Le fait de pouvoir localiser géographiquement une origine « encre »[70]la lettre dans une réalité physique et non pas virtuelle.

[68] *Hou Hsiao-hsien*, *op. cit*., p. 126.
[69] Ce qui n'en fait pas une page pour autant pour Roger Chartier. Voir son article intitulé « Lecteurs et lectures à l'âge de la textualité électronique », dans *Text-e : le texte à l'heure de l'internet*, sous la direction de Gloria Origgi & Noga Arikha, BPI, 2003.
[70] Dans « La page à l'écran, entre filiations et filières », Yves Jeanneret joue sur les mots « ancrage » et « encrage » pour désigner la spécificité du lien matériel entre le livre et l'écriture imprimée, dans *Visible. Intermédialité visuelle*, n° 3, Presses Universitaires de Limoges, 2008, p. 157.

L'ensemble de ces caractéristiques rappelle la notion d'aura chez Walter Benjamin :

« Ce qui fait l'authenticité d'une chose est tout ce qu'elle contient de transmissible de par son origine, de sa durée matérielle à son pouvoir de témoignage historique. »[71]

L'aporie de la transmission digitale, ce trou virtuel, semble empêcher de faire le chemin à l'envers, de remonter vers une origine et un lieu clairement définis. Pour Emmanuel Burdeau, « rien ne joue mieux la comédie du lien naturel et facile que les moyens de communication ». Plus loin, il ajoute, à propos de *Good Men, Good Women* de Hou Hsiao-hsien (1995), qu'il « fait de la "médiateté" son principe majeur. » [72] Ce principe est pleinement appliqué dans le dernier épisode de *Three Times* où sont mis en scène les moyens de communication associés aux idées de vitesse, d'immédiateté et de simultanéité. Le film fait apparaître plusieurs paradoxes : la vitesse des transmissions n'est pas forcément synonyme d'amélioration de la relation. La plénitude de la relation épistolaire, qui offre une temporalité adéquate au lien naturel, disparaît pour laisser la place à une série de relations amputées de ce lien spécifique. Les relations sont toujours « au présent » mais le présent des *e-mails* et des SMS semble dépassé par la vitesse de transmission, par ce « présent affamé » évoqué par le personnage Jing dans son premier *e-mail*. Les communications numériques ne font, cependant, que reprendre et relayer les difficultés et le mal-être des personnages. Elles ne sont pas constitutives des problèmes de communication. Ce que nous dit le film, c'est que les relations numériques n'ont peut-être pas encore trouvé leur rythme propre, mettant en adéquation le temps de la transmission et le temps de la relation elle-même.

La disponibilité technique isole paradoxalement les sujets, elle les coupe l'un de l'autre. Cet isolement est spécifique à ce type de communication digitale, basée uniquement sur des codes numériques, et ne semble pas correspondre au type de relation établie par la lettre. A la différence de la courtisane de 1911, les correspondants de 2005 ne peuvent caresser l'enveloppe, la détenir et la conserver en tant qu'objet à part entière. Il leur est également impossible de désigner une origine réelle, géographiquement localisable, et de tracer sur une carte le chemin que la lettre a parcouru pour parvenir jusqu'à eux. L'espace numérique dissout l'aura de la lettre en l'amputant du lien originaire propre à la matérialité épistolaire.

[71] Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1935), *Œuvres III*, Gallimard, 2000, p. 73.
[72] Op. cit., p. 40.

2-1-2) <u>De l'espace numérique aux bureaux de poste</u>

Comment représenter l'univers numérique par où transitent les messages électroniques ? Contrairement aux lettres qui nécessitent d'être triées avant d'être déposées au sein de boîtes aux lettres, les courriers électroniques parviennent directement dans la boîte de réception de leur destinataire depuis la messagerie du destinateur. Dans *Vous avez un mess@ge*[73], Nora Ephron met en scène deux personnages, Kathleen interprétée par Meg Ryan et Joe interprété par Tom Hanks, qui correspondent par courrier électronique, chacun d'entre eux ayant inventé un pseudonyme : « Shopgirl » pour elle et « NY152 » pour lui. Ils tombent amoureux en s'échangeant des *e-mails* sans savoir que, dans la vie, tout les oppose. Adapté de la pièce *The Shop Around the Corner* de Miklós László, le film d'Ephron peut aussi être considéré comme le remake de *Rendez-vous*[74] d'Ernst Lubistch, également adapté de László. Dans cette comédie romantique de 1940, Klara interprétée par Margaret Sullavan et Alfred interprété par James Stewart, tombent amoureux par l'intermédiaire de lettres. Le passage de la correspondance matérielle à la correspondance numérique a peu d'influence sur la mise en scène. Ce qui intéresse Ephron, c'est le thème de l'être et du paraître. Deux personnages, qui se détestent en société, dévoilent ce qu'ils sont vraiment grâce à l'anonymat de lettres numériques. Pour ne pas divulguer l'identité des épistoliers au spectateur, Lubitsch fait lire les lettres à voix haute par ses personnages tandis qu'Ephron met en place un système de lectures en voix-over plutôt classique. Nous reviendrons sur les lectures en voix *in* chez Lubitsch. Deux choses nous intéressent plus particulièrement chez Ephron : le générique qui met en scène l'univers numérique des années 90 et l'aspect statique de l'ordinateur, au regard de la mobilité de la lettre.

Avant que le sigle des studios *Warner Bros* apparaisse à l'écran, on entend le bruit typique des premières connexions internet, de la sonnerie du téléphone aux crissements de connectiques étranges. Le bruit de la frappe sur les touches du clavier s'ajoute aux sons qui replongent immédiatement le spectateur dans l'univers des années 90. A l'instar de la machine à écrire, ces sonorités créent une atmosphère unique qui renvoie à une période très précise de l'histoire des télécommunications. Bientôt, les images correspondent aux sons lorsque le sigle *Warner Bros* se pixélise. L'écran numérique d'un bureau d'ordinateur se substitue à l'écran de cinéma, le sigle *WB* étant déplacé par l'intermédiaire d'une flèche

[73] *Vous avez un mess@age* (*You've Got mail*), Nora Ephron, Etats-Unis, 1998.
[74] *Rendez-vous* (*The Shop Around the Corner*), Ernst Lubitsch, Etats-Unis, 1940.

symbolisant une souris. Ephron nous fait alors entrer dans un univers entièrement numérique. D'un globe, on passe aux Etats-Unis en un clic, puis aux rues de New York.

Le logo *Warner Bros* en haut à gauche du « bureau » et le New York pixélisé du générique

Le parcours numérique nous mène jusqu'à l'appartement de Kathleen qui, en un clic, se transforme en appartement réel où se situe l'action. On découvre alors le personnage se précipitant sur son ordinateur pour relever ses *e-mails*.

Le monde virtuel d'Ephron est accueillant et ludique, contrairement à de nombreuses représentations qui font du numérique un univers anxiogène. Le premier volet de la trilogie des *Matrix* (1999), par exemple, met en scène le combat d'un homme qui cherche à faire apparaître le monde tel qu'il est et non pas tel que la matrice le représente. On ne développera pas les références philosophiques des frères Wachowski, mais on notera que trois années seulement séparent ce film de celui d'Ephron. Au regard de *Matrix*, *Vous avez un mess@ge* semble renvoyer à une période très ancienne et plus enjouée. L'atmosphère de la comédie romantique y est pour beaucoup, mais le taux d'évolution et de remplacement des nouvelles technologies tend à faire oublier la technologie précédente, selon un principe identique au phénomène d'oubli qui caractérise la page numérique. Une fois l'ordinateur éteint, comme le remarque Souchier, « l'écrit n'est plus »[75]. Le générique d'Ephron est l'un des seuls à suivre l'itinéraire d'un message qui, par essence, n'existe pas. Nous en arrivons au deuxième point que nous souhaitions relever. La lettre est un objet que l'on peut garder près de soi et transporter à l'envi. Outre la valeur de fétiche, c'est l'impact sur la mise en scène qui nous intéresse. Contrairement à l'ordinateur, le message et l'objet ne font qu'un, ce qui permet aux cinéastes de multiplier les séquences d'acheminement comme nous allons le voir dans le deuxième chapitre. La notion d'espace n'est plus du tout la même que dans le générique

[75] Emmanuël Souchier, *art. cit*., p. 115.

d'Ephron puisque la lettre transite à travers un territoire susceptible d'influer sur sa matérialité. Les espaces postaux sont, eux aussi, bien réels : certains donnant lieu à des mises en scène ludiques et plutôt légères.

Le bureau de poste sert rarement de décor aux intrigues épistolaires. Il reste un lieu de transition dans les films qui insistent davantage sur les lettres et sur leurs contenus. Il a souvent un effet neutralisant et signale le passage d'un état à un autre pour les personnages.

Dans *Rendez-vous* de Lubitsch comme dans *Les Lois de l'attraction* de Roger Avary, on aperçoit les destinataires filmés depuis l'intérieur des boîtes postales qui assurent l'anonymat aux destinateurs. Le contact entre la lettre et les personnages est avant tout usuel. L'aspect charnel et le caractère émotionnel de la lettre interviennent, une fois l'enveloppe décachetée. Dans *Poulet au vinaigre*[76] et *La Cérémonie*[77] , Claude Chabrol met en scène un facteur, Lucas Belvaux, et une postière, Isabelle Huppert, qui ouvrent les courriers des particuliers. Dans *Poulet au vinaigre*, le bureau de poste est un espace de séduction où le « petit facteur » est la proie des regards féminins (Pauline Laffont, Caroline Cellier). Dans *La Cérémonie*, le bureau est davantage un lieu de confrontation entre la postière et les autres personnages qui viennent se plaindre du traitement infligé à leurs colis. Malgré la présence de lettres qui peuvent être volées, lues ou détournées, peu de cinéastes investissent le décor postal. Dans *Vert Paradis* (2003), Emmanuel Bourdieu tente une incursion du côté du tri postal et met en scène une sorte de marivaudage entre une postière interprétée par Natacha Régnier et un sociologue interprété par Denis Podalydès. Mais les coulisses de l'acheminement semblent avoir un intérêt plus comique que dramatique. Il arrive ainsi que des cinéastes investissent un centre de tri pour le plaisir de mettre en scène un personnage au cœur des machines et des colis. C'est le cas de George Cukor qui s'amuse des multiples possibilités offertes par les tapis roulants, les trappes et les caisses de courrier, mais aussi de Jacques Tati qui met en scène un bureau de poste ambulant. La jubilation qui se dégage de ces séquences laisse à penser que les centres postaux stimulent le versant comique de l'imagination.

[76] *Poulet au vinaigre*, Claude Chabrol, France, 1985.
[77] *La Cérémonie*, Claude Chabrol, France, 1995.

Dans *Je retourne chez maman*[78], George Cukor conte l'histoire d'un couple, Florence et Chet Keefer, en instance de divorce. Le film commence au tribunal, lors d'une audience en conciliation durant laquelle ils se souviennent des différentes étapes de leur mariage. Chet est ouvrier dans un grand centre de tri postal à New-York où il répare et vérifie les machines. Durant le premier tiers du film, on voit essentiellement le personnage au travail, ce qui permet à Cukor de multiplier les plans au sein desquels Chet se déplace parmi les machines et les tapis roulants. Un soir où le couple doit assister à une soirée, Chet se change directement au travail, enfilant un smoking pour rejoindre sa femme qui l'attend dans la rue. Au sortir du centre, l'un de ses supérieurs lui demande de ramasser des billes tombées au sol, à cause du déraillement d'un tapis roulant. Chet s'exécute mais dissimule quelques billes sous une caisse pour gagner du temps avant de filer en douce. La soirée est un fiasco, il est saoul, danse avec une autre sous les yeux de sa femme qui, humiliée, lui fait une scène une fois à la maison. Ils se couchent et s'endorment chacun dans leurs lits, disposés côte à côte dans la chambre. Etendu, ronflant, Chet est emporté vers le bas du lit où il commence à glisser, au son d'une musique onirique. Cukor accompagne ce mouvement d'un travelling latéral en plan rapproché. Incrédule, il continue de glisser jusqu'à rejoindre un tapis roulant au milieu du centre de tri vide. Il regarde autour de lui les paquets disposés tandis qu'il se déplace immobile sur le tapis, puis tombe dans une trappe. Il se retrouve sur un tapis ascendant puis glisse le long d'un toboggan jusqu'au sol où il aperçoit des dizaines puis des centaines de billes qu'il essaie de dégager à l'aide d'un balai. Chet suit physiquement le trajet d'une lettre depuis l'intérieur de la machine à la manière de Charlot dans *Les temps modernes* dont le corps glisse parmi les rouages. Il s'agit d'un rêve, bien sûr, mais l'assimilation du corps à la lettre est, ici, visible et pas seulement virtuel comme chez Ephron. Le processus d'assimilation métaphorique est inversé, ce n'est plus la lettre qui remplace le corps du destinateur absent, c'est le corps qui prend la place de la lettre le temps d'un rêve. Cette séquence pourrait n'être qu'anecdotique si une autre lettre n'apparaissait peu avant la fin du film, lettre qui scelle la séparation entre les époux. L'angoisse éprouvée par le personnage qui a mal fait son travail annonce une autre lettre dont la portée sera plus dramatique, en ce qui le concerne.

[78] *Je retourne chez maman* (*The Marrying Kind*), George Cukor, Etats-Unis, 1952.

L'histoire du cinéma retient l'exemple d'un facteur célèbre mis en scène et interprété par Jacques Tati, ancré dans les mémoires cinéphiles : François dans *Jour de fête*[79]. Poussé par les forains et les habitants du village à imiter la technique américaine de distribution du courrier, François s'emploie à aller le plus vite possible. Ayant trop bu lors de la fête du village et s'étant endormi dans un wagon, il se réveille brutalement. Tati le met en scène revenant au bureau de poste, se lavant et se rasant tandis que deux fonctionnaires tamponnent des enveloppes. Situés à gauche et à droite du cadre, ils enserrent le corps du facteur qui ne cesse d'entrer et de sortir du plan, incapable de rester en place. Soucieux d'efficacité postale, il s'empare des enveloppes et du matériel nécessaire à l'officialisation du courrier, puis sort du bureau et bondit sur son vélo qu'il attache à la remorque d'un camion. N'ayant plus à pédaler, il sort les enveloppes qu'il tamponne tandis que le camion traverse la campagne qui le mène au village.

Les vertus de mouvement associées à la lettre permettent aux cinéastes de faire découvrir les décors au spectateur et de l'inviter à entrer plus avant dans la fiction. Entre écriture et objet, la lettre joue toujours du déplacement.

2-2) Ecriture et déplacements

Le déplacement de la lettre, effectif ou imaginaire, fait partie intégrante de la relation épistolaire. Il en détermine la nature dans l'espace et dans le temps. Pour Geneviève Haroche-Bouzinac, « l'échange crée un espace-temps parallèle, une sorte de temps à l'unisson des consciences. » Nous reviendrons sur cette union des consciences grâce aux voix qui, au cinéma, créent une unité que nous appelons état épistolaire. Pour l'heure, nous souhaitons nous intéresser à la matérialité de la lettre et de l'écriture qui, grâce au mouvement qui lui est inhérent, permet aux cinéastes de créer des effets d'entrée en douceur dans la fiction, tout en restituant quelque chose de l'ordre du temps et de l'espace.

2-2-1) La lettre et l'écriture épistolaire dans les génériques

Certains cinéastes exploitent la logistique postale à des fins signifiantes, mais aussi esthétiques au sein des génériques, quand d'autres s'intéressent au mouvement de l'écriture

[79] *Jour de fête*, Jacques Tati, France, 1949.

imitant le mouvement supposé de la lettre. Nous souhaitons nous intéresser aux déplacements virtuels et réels des lettres et non pas à l'objet lui-même qui, s'il apparaît dès le premier plan comme chez Stephen Frears, a d'autres fonctions que celles dont nous allons parler maintenant.

Le générique de *Broken Flowers* met en scène toutes les étapes d'acheminement d'une lettre, de son point d'émission à son point de destination chez Don Johnston. Glissée par la main d'une femme dans une boîte aux lettres, l'enveloppe rose passe par le tri mécanique et informatique au sein de routeurs modernes. On suit le ballet des camions ciglés *US Mail* et des avions transportant le courrier. La lettre arrive à destination, à la fin du générique, et le film commence par un travelling latéral accompagnant le facteur qui dépose le courrier dans une première maison, celle de Winston, puis dans la boîte aux lettres de Don. La synthèse du processus postal qui apparaît en une dizaine de plans crée un effet de proximité entre cette main anonyme et les mains de Don qui opèrent le tri parmi les enveloppes. L'effet de concentration créé par le montage montre combien la lettre est un objet qui permet aux épistoliers d'entrer physiquement en contact. Pour Oriane Deseilligny, « le papier permet la rencontre métaphorique des corps puisqu'une lettre est le même papier pour celui qui l'envoie et pour celui qui la reçoit »[80]. Grâce au montage, le cinéma suggère des rencontres presque physiques entre les épistoliers. La logistique épistolaire a beau être entièrement déconstruite chez Jarmush, elle ne gomme pas pour autant la proximité établie par la lettre dont le toucher suppose une véritable rencontre physique. Dans le même temps, Don n'a jamais été aussi éloigné de celle qui se rappelle à son souvenir. La lettre l'invite à se retourner sur un passé vieux de 20 ans, sans lui donner aucun indice. L'épistolière n'existe pas pour Don, seule la lettre lui fait croire en une part d'existence qui, peut-être, est totalement imaginaire. Jarmush laisse planer le doute jusqu'à la fin du film, la lettre restant aussi secrète et ambiguë que la main anonyme du générique.

Dans *Sur la route de Madison*[81], Clint Eastwood met en scène le trajet virtuel d'une lettre expédiée par la poste, suivant le même principe de progression de l'extérieur vers l'intérieur visible chez Nora Ephron. Sorti trois ans plus tôt que le film d'Ephron, on peut se demander si le générique de *Vous avez un mess@ge* (1998) n'est pas la version « pixélisée » du générique de *Sur la route de Madison* (1995).

[80] Oriane Deseilligny, *op. cit*., p. 405.
[81] Sur la route de Madison (The Bridges of Madison county), Clint Eastwood, Etats-Unis, 1995.

De la boîte aux lettres à la maison et au titre du film, *Sur la route de Madison*

Le film de Clint Eastwood s'ouvre sur une boîte aux lettres américaine apparaissant en gros plan, de côté, dans la moitié droite du cadre. Usée, oxydée par le temps, elle laisse apparaître en lettres noires manuscrites le nom des destinataires : « Mr. and Mrs. Richard Johnson R.R. 2 ». On distingue, au loin, un nuage de fumée et une voiture qui se dirige vers la boîte aux lettres tandis que le générique commence à apparaître, à gauche du battant baissé, « Warner Bros Present ». La voiture parvient jusqu'à la boîte aux lettres et un léger travelling arrière s'en dégage avant qu'un panoramique ne la suive. Elle tourne à gauche, passe devant la boîte aux lettres et emprunte un chemin au bout duquel se trouve une maison. A la fin du panoramique, le cadre se fixe sur la maison, derrière un champ, située dans le dernier tiers en haut du cadre tandis que le titre s'inscrit au milieu de l'écran « The Bridges of Madison County ». En un plan, Clint Eastwood parvient à planter un décor et à nommer des personnages dont on suppose qu'ils vont être au centre de l'intrigue. Nous reviendrons sur les débuts du film d'Eastwood en lien avec *Depuis qu'Otar est parti* de Julie Bertuccelli dans quelques paragraphes, mais intéressons-nous d'abord à *Into the Wild* de Sean Penn.

Into the Wild [82] est le quatrième film de Sean Penn en tant que réalisateur. Il raconte l'histoire d'un jeune homme, Chris interprété par Emile Hirsch, qui décide de partir vivre seul, loin de toute civilisation. Le pré-générique reproduit les différentes étapes du parcours de Chris en images sur lesquelles s'inscrivent les phrases de sa dernière lettre. Grâce aux surimpressions, le pré-générique devient une carte postale où les décors apparaissent en transparence des mots qui les décrivent. Les phrases ne sont pas plaquées mais écrites sur les images, le spectateur suivant le mouvement de l'écriture qui défile de droite à gauche tandis que les lettres se tracent de gauche à droite. L'impression qui en ressort est étrange, car

[82] *Into the Wild*, Sean Penn, Etats-Unis, 2007.

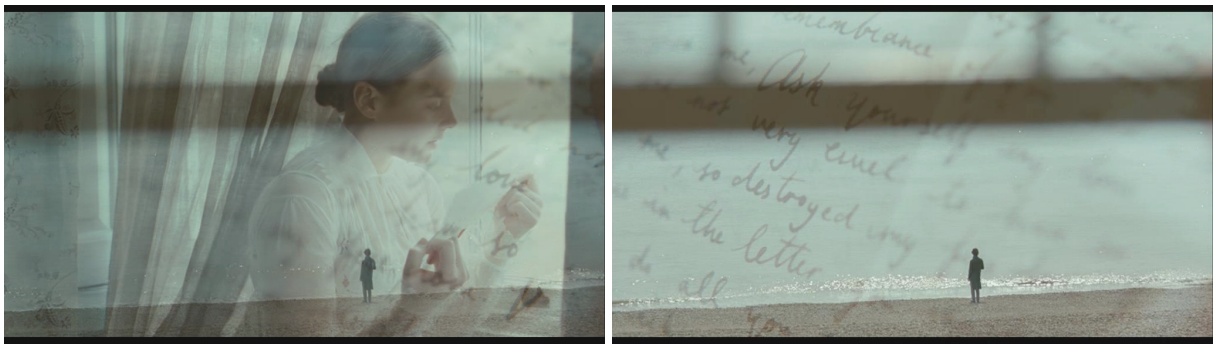
paradoxale, cependant que l'écriture fluidifie le générique. Les plans adoptent la logique d'écriture et mènent le spectateur jusqu'aux étendues sauvages de l'Alaska, signalant ainsi dès le début du film, l'endroit où le personnage va finir sa vie. Les derniers mots de Chris reprennent d'ailleurs ceux du titre : « Into the Wild ».

« Me voilà … en pleine nature » note Chris dont l'écriture s'affiche en jaune sur l'écran

La notion de mouvement est au cœur de ce générique qui joue de la performativité de la langue en faisant apparaître les éléments dont parle Chris dans sa lettre. Comme chez Eastwood, le cheminement épistolaire est virtuel, l'enveloppe et la page n'apparaissant jamais cependant qu'elles ne cessent d'être présentes. Chez Sean Penn, l'image devient le support des mots et, ce faisant, rappelle le processus visuel associé à la lecture. Tout lecteur visualise mentalement les mots qui éveillent son imaginaire, non seulement parce qu'ils font sens, mais par leurs résonances singulières et personnelles. Ce processus est actif dans *Rendez-vous* de Lubitsch et dans *Vous avez un mess@ge* d'Ephron où chacun des correspondants projettent ses désirs sur un destinateur qu'il ne connaît pas. Ce ne sont pas seulement des corps qu'ils imaginent, mais un ensemble plus vaste qui lie entre eux corps et décors, objets et mots, rêves et réalité.

Le générique d'*Into the Wild* est l'un des seuls à se rapprocher de la carte postale ou de la lettre filmée, sans pour autant remettre en cause le régime de fiction de ces quelques plans. En écrivant sur les images, Sean Penn crée un espace-temps épistolaire où celles-ci se soumettent à la temporalité imposée par la lettre. On retrouve le même effet chez Jane Campion qui utilise, elle aussi, la surimpression qui condense, en un plan, la proximité de l'écriture et la distance géographique, la solitude des épistoliers et leur lien indéfectible. D'origine photographique, le terme surimpression désigne « le fait d'impressionner à nouveau une pellicule déjà impressionnée une première fois (et non encore développée) ; le résultat de

cette opération est une image double, chacune des deux scènes photographiées pouvant être vues en même temps que l'autre. »[83] On peut même parler d'image triple chez Campion où trois espaces sont superposés : l'espace de lecture, l'espace de la page manuscrite et l'espace d'écriture.



Destinataire et destinateur mêlés par les surimpressions

La page fait véritablement médiation entre Fanny, qui lit la lettre à sa fenêtre, et John qui décrit la mer face à laquelle il se trouve. Chez Sean Penn, la matérialité de la page est absente et laisse la place à l'écriture qui se déploie directement « sur » les plans.

Dans les deux cas, la surimpression de l'écriture épistolaire sur l'image crée un alliage paradoxal qui permet de traduire visuellement l'association de termes contraires que la lettre et la relation épistolaire mettent en jeu : absence et présence, proximité et distance. Cet alliage paradoxal est l'une des possibilités expressives que seul le cinéma peut offrir à la lettre, la voix-over étant la seconde, comme nous le verrons dans la deuxième partie.

2-2-2) <u>Après le générique, d'Eastwood à Bertuccelli</u>

Revenons-en à *Sur la route de Madison* qui, suite à la logique amorcée par le générique, fait pénétrer le spectateur au cœur du secret de Francesca. Eastwood y livre une série d'informations, grâce à des éléments physiques liés entre eux par le déplacement de la voiture qui rejoue le parcours emprunté par les lettres. Le battant ouvert constitue le passage par lequel le spectateur est invité à entrer dans l'histoire. L'association visuelle de la boîte et de la maison permet au spectateur de comprendre qu'il va accéder à une histoire où la lettre a une importance capitale parce qu'elle révèle le versant non officiel d'une histoire personnelle. Fixée au sol, la boîte dégage un sentiment de stabilité en même temps qu'un parfum suranné.

[83] Jacques Aumont, Michel Marie, *Dictionnaire*, *op. cit*., « Surimpression ».

La voiture fonçant vers elle donne la sensation de revenir vers une terre où les choses semblent figées. On assiste, en effet, au retour des enfants Johnson, après la mort de leur mère Francesca. Il leur faut régler des questions d'héritage et vider la maison de ses objets et de ses souvenirs. Dans le salon, le notaire donne lecture du testament dans lequel Francesca indique vouloir être incinérée, ce qui constitue une première source d'étonnement pour eux. L'autre surprise découle de l'ultime volonté de la mère : que ses cendres soient dispersées depuis le pont de Roseman. Le notaire ouvre un coffre de métal où sont entreposés des papiers ainsi qu'une grande enveloppe kraft dont la sœur s'empare instinctivement. Elle y découvre des photographies de sa mère qu'elle ne connaissait pas et qui datent de 1965, soit 30 ans auparavant. La sœur s'éloigne, happée par la lecture d'une lettre jointe aux photographies. Un plan rapproché la cadre de face, l'enveloppe et la lettre entre les mains, l'air un peu hagard. Au plan suivant, la sœur en donne lecture à son frère. Il s'agit d'une lettre adressée à leur mère par un inconnu. Il évoque leurs « quatre jours ensemble » et lui indique que si elle a besoin de lui, elle peut le contacter au bureau du *National Geographic* à Washington. Il signe sa lettre d'un « je t'aime » associé à son prénom, Robert. Jointe à cette lettre manuscrite, une lettre dactylographiée de son notaire indique qu'il souhaite voir, lui aussi, ses cendres jetées du pont de Roseman. Grâce à la lettre, Eastwood fait découvrir le nœud de l'intrigue en présentant les protagonistes, Francesca en photographie et Robert par écrit, ainsi que le lieu cristallisant leur amour, le pont de Roseman. La somme de ces différents objets de correspondance (boîte aux lettres ouverte et usée, enveloppe kraft décachetée, lettre manuscrite jaunie, lettre dactylographiée indiquant les dernières volontés) conduisent au passé, mais il est nécessaire d'en trouver la clef pour pouvoir y accéder. Clint Eastwood matérialise cette clef narrative par une clef physique que la fille de Francesca fait glisser le long de l'enveloppe Kraft, clef qui donne accès à un coffre. Un montage *cut* le fait aussitôt apparaître en plongée. On y découvre des livres, un châle blanc,trois appareils photo…Le fils se saisit de l'un des appareils ; la fille, quant à elle, s'empare d'un médaillon au dos duquel est inscrit « Francesca ». Les objets des êtres manquants (appareils photos, médaillon, livres) sont semblables aux « satellites » de la lettre et de la relation épistolaire mise en scène dans *Bright Star*. La lettre est ce point d'attraction autour duquel tournent les objets qui lui sont liés et que son texte évoque. Le fils découvre une autre enveloppe, cachetée celle-là, qu'il n'ose ouvrir et qu'il tend à sa sœur. La lettre leur est cette fois adressée. Elle la lit, de nouveau, à voix haute : « Janvier 1987. Chère Caroline, j'espère que tu lis ceci avec Michael... » Francesca y évoque son amour pour le photographe venu faire un reportage en 1965 sur les ponts du comté de Madison, pour la revue *The National Geographic*. La fille sort alors le magazine du coffre

avec en couverture le pont de Roseman et, à l'intérieur, le portrait de Robert qui se connecte au portrait de Francesca. Un autre détail attire l'attention. Sur la photographie, Robert porte le même médaillon que celui qu'elle tient entre les mains. La lettre finit par mentionner l'existence de trois carnets, au sein desquels sont consignées ces « quatre journées particulières ».

La lettre a ici un véritable pouvoir performatif puisque les mots semblent matérialiser des objets. Le monde du passé se formalise sous leurs yeux et entre leurs mains. Le cinéaste applique *à la lettre* le principe des poupées russes. Un élément semble toujours en contenir un autre qui lui-même en contient un autre etc. Une véritable chaîne se crée dans l'image qui lie entre eux la boîte aux lettres, la maison, le coffre de la banque, l'enveloppe kraft, la clef, le coffre de la chambre, l'enveloppe et la lettre adressées aux enfants, le magazine, les trois carnets, autant d'objets qui rendent cette relation, vieille de trente ans, tangible à leurs yeux. Les lettres font rejaillir matériellement le passé amoureux de Francesca qui s'incarne dans les objets et les diverses représentations scripturaires et photographiques. Malgré la fragilité du papier, les écrits perdurent dans le temps. La signification du proverbe latin *verba volant, scripta manent* s'applique aux espaces mis en scène dans le film, comme elle s'applique à la lettre au cinéma, capable de lier entre eux les personnages, mais aussi les époques, les espaces et les différentes temporalités. Le premier long métrage de fiction de Julie Bertuccelli constitue lui aussi un modèle de mise en place narratif par l'intermédiaire de la lettre.

Depuis qu'Otar est parti[84] s'ouvre sur une séance de tri mais, contrairement à Jarmush, la cinéaste française ne met pas en scène l'ensemble du processus d'acheminement. Les premières images montrent trois femmes, attablées dans une pâtisserie : une dame âgée, une femme mûre et une très jeune femme. Le titre et le nom de la réalisatrice apparaissent en blanc sur fond noir, ainsi que le nom des trois actrices. Un plan d'ensemble nous fait, alors, découvrir un homme avachi sur une table où sont disposés feuilles et tampons. Une lumière blafarde entre par la fenêtre, située derrière lui. La pièce regorge de sacs verts et bleus, devant et autour de son bureau. A gauche, on aperçoit une balance ancienne. Le deuxième plan met en scène deux hommes dans un monte-charge, les mêmes sacs posés, cette fois, sur un chariot rouillé. L'homme de droite ouvre la porte, celui de gauche sort et tire le chariot vers une vaste pièce aux piliers décrépis. Il se retrouve au cœur d'un véritable bric-à-brac de sacs et d'objets

[84] *Depuis qu'Otar est parti*, Julie Bertuccelli, France, 2003.

où travaillent quatre femmes. Au quatrième plan, l'homme pose les sacs sur une table tandis que la première femme déverse les centaines de lettres qu'ils contiennent dans de gros conteneurs. Les mains de la seconde concentrent, ensuite, en gros plan, les lettres acheminées mécaniquement. Un plan rapproché nous la fait découvrir de profil, en train de fumer une cigarette, tandis qu'elle finit de classer les lettres, grâce à une vieille machine. Elle donne, alors, le courrier trié à une troisième employée, assise devant un petit bureau débordant de courrier. Puis, la caméra, située à gauche d'une épaule en amorce, la filme en gros plan, avec une seule enveloppe entre les mains. Elle la remet, alors, à une dernière femme dont on aperçoit seulement la main avant de la découvrir entièrement. Cette dernière la dépose derrière le guichet. De l'autre côté de la vitre, on aperçoit la jeune fille des premiers plans qui vient retirer cette lettre pour sa grand-mère. Elle montre ses papiers et, vérification faite, s'empare de cette dernière qui lui est nonchalamment glissée. Elle regarde, d'abord, l'adresse avant de retourner l'enveloppe où elle découvre celle de l'expéditeur

De l'homme avachi au guichet, trajet de la lettre d'Otar à sa mère

Contrairement au générique de *Broken Flowers* où le circuit emprunté par la lettre est quadrillé et automatisé, les étapes du tri chez Bertuccelli semblent bien plus hasardeuses et artisanales alors même que la lettre, déjà parvenue à sa ville de destination, ne parcourt qu'un périmètre restreint. En un nombre de plans sensiblement équivalents, Jarmush fait traverser les Etats-Unis à sa lettre en montrant le professionnalisme de la poste américaine tandis que Bertuccelli illustre toute la lenteur du processus postal ainsi que l'apathie des postiers de l'Est. Le spectateur comprend d'emblée que l'action se situe dans un pays fonctionnant selon d'autres normes que les normes occidentales. Il apprend, plus tard, que les trois femmes représentent trois générations différentes d'une même famille et qu'elles vivent à Tbilissi, capitale de la Géorgie. Ancienne République du bloc soviétique, la Géorgie a gagné son indépendance en 1991. Secoué par les difficultés économiques et les guerres successives, le

pays a eu du mal à se développer et fait perdurer des logiques et des infrastructures héritées du modèle communiste. Ces quelques plans d'acheminement et de tri sont donc essentiels à Bertuccelli qui plante le décor, tout en faisant comprendre les difficultés de fonctionnement d'un pays via l'organisation des différentes tâches postales. Elle montre aussi le processus d'affinement que constitue le tri, non seulement grâce à la mise en scène mais également grâce à l'échelle des plans. D'un plan d'ensemble présentant des dizaines de sacs pleins à craquer, on aboutit au gros plan de la lettre parvenant jusqu'aux mains d'Ada, la petite-fille. Le tri est semblable au raffinage d'un produit qu'on épure après une multitude d'étapes successives. Les hommes comme les femmes paraissent débordés par le flot de colis et de lettres en même temps qu'indifférents. Mais la lettre finit par arriver à destination, la deuxième partie de l'acheminement étant prise en charge par Ada qui va apporter la lettre à sa grand-mère.

Au sortir du bureau de poste, des bruits de freins et de tôle froissée surviennent hors-champ. Ada stoppe net sa marche en haut des escaliers et regarde à gauche du cadre. Le raccord de regard s'établit sur un attroupement entourant des voitures entrées en collision. Au troisième plan, on découvre Ada marchant d'un pas décidé. L'accident ne doit rien au hasard. Premièrement, il annonce le destin tragique d'Otar qui meurt accidentellement sans que le spectateur ne l'ait jamais vu vivant, cette mort constituant le nœud dramatique du film. Deuxièmement, il renvoie aux embûches disséminées sur le parcours physique d'une lettre. Face à la rudesse environnante, la fragilité du papier est, elle aussi, mise en exergue. La matérialité délicate de la lettre en fait un objet d'autant plus précieux qu'il nécessite un soin particulier. Après avoir traversé la ville, Ada parvient à la demeure familiale et remet la lettre à sa grand-mère Eka. Secouant la lettre avec insistance, Eda la lui tend côté verso. La vieille femme la retourne et l'embrasse. Ce baiser établit la lettre en tant que métaphore du corps de l'autre absent matérialisé par l'enveloppe et signale le soulagement de la mère recevant des nouvelles de son fils. La lettre est ici une preuve d'existence et de vie. Le plus important, pour elle, est d'avoir une preuve tangible de la vie de son fils autrement que par téléphone. La matérialité est donc fondamentale pour la mère qui s'empare symboliquement d'un fragment de son fils, mais elle n'est pas charnelle au sens des amants, elle est plus fonctionnelle. Cela apparaît d'ailleurs lorsque la grand-mère décachette l'enveloppe de la main en arrachant le papier, puis lorsqu'elle se saisit des billets de banque qui s'y trouvent. Elle les prend, jette un regard hors-champ vers le haut de la maison qu'on suppose habité par sa fille, et les glisse dans son corsage. Puis, elle donne l'enveloppe à sa petite-fille qui en extrait la lettre et la lit à

voix haute. Au début de la lecture, seul le visage d'Eka apparaît en gros plan, avant que la jeune fille ne vienne s'asseoir au premier plan à gauche et que l'on découvre, par-dessus son épaule, l'écriture manuscrite d'Otar. La lecture achevée, Eka prend la lettre et la remet dans son enveloppe. Ada est toujours en amorce au premier plan tandis qu'on voit le visage d'Eka concentrée sur le papier dont on entend le froissement hors-champ. Comme Benoît Jacquot, Julie Bertuccelli rend palpable la matérialité du papier grâce au son. La lettre est, ici, rudoyée dans un rapport plus franc et plus direct à la matérialité qui renvoie aussi aux rapports mère-fils exempts de toutes ambiguïtés sentimentales. Le baiser d'Eka l'illustre d'ailleurs parfaitement, cette dernière l'apposant à la manière d'une mère sur la joue de son fils.

Conclusion

La matérialité épistolaire fait passer des informations dans les films par l'intermédiaire de gestes et d'attitudes. L'objet ne se réduit pas à son écriture, il transmet des émotions en permettant au destinataire de toucher du doigt quelque chose de l'ordre de l'indicible et de l'invisible. Les épistoliers s'unissent au sein d'un univers paradoxal que les surimpressions scripturaires parviennent à traduire en un plan : absence et présence, proximité et distance se trouvent mêlées au sein d'une écriture et d'une page. En révélant les traces du destinateur absent, le papier condense une part de sa présence corporelle. En voyageant d'un espace à l'autre, il conserve en lui une part d'origine qui, plus encore que l'écriture, le distingue des communications dématérialisées. Ce sont précisément les modes d'acheminement de la lettre et ses messagers qui vont nous intéresser dans ce deuxième chapitre.

Chapitre 2
Territoires, univers et messagers

Introduction

En tant qu'objet matériel, la lettre instaure une logistique d'acheminement que certains cinéastes choisissent de montrer. La mise en scène du transport de la lettre et de ses messagers sert, généralement, leur propos car elle permet d'illustrer, de façon habile, des phénomènes relatifs à la distance. Cette dernière, d'abord physique, se double d'une signification symbolique, les frontières visibles à l'image illustrant des écarts entre les épistoliers qui ne sont pas uniquement de nature géographique. Le messager est vecteur de lien entre deux univers et son transit s'établit au travers de différents territoires. La notion d'univers désigne le milieu propre à chaque épistolier. Comme l'ont montré nos analyses, chaque correspondant reçoit et lit les lettres dans un lieu qui lui est spécifique et qui, le plus souvent, est privé. Il arrive que des missives soient lues au sein de sphères publiques, mais le propre de la lettre est de personnaliser l'adresse grâce aux indications mentionnées sur l'enveloppe. La faculté d'introduction de la lettre au sein d'univers intimes et de sphères privées est un critère essentiel de la communication épistolaire. Il permet de comprendre les raisons qui poussent certains personnages à envoyer des lettres et certains cinéastes à mettre en scène l'ensemble du processus d'acheminement. Ces mises en scène nous renseignent, par ailleurs, quant à l'importance de l'acheminement physique au sein de la relation épistolaire. L'aura de la lettre s'établit en fonction d'une origine, mais aussi d'un déplacement physique au sein de territoires réels. La notion de territoire désigne l'entre-deux géographique qui sépare les épistoliers. Univers et territoires permettent de comprendre la logique épistolaire qui va d'une intériorité à une autre en transitant par des territoires qui leur sont extérieurs. A l'instar de tous les termes définitoires de l'épistolaire, le terme d'univers est double puisqu'il s'applique aussi bien aux intérieurs qu'à l'intériorité. D'un côté, il décrit les intérieurs, au sens d'espaces privés comme les chambres, les salons ; d'un autre côté, il s'applique à l'intériorité des personnages au sens de subjectivité. Nous souhaitons nous en tenir à la première acception dans ce chapitre, même si les frontières entre intérieurs et intériorité sont poreuses. Précisons également qu'il s'agit, comme au chapitre un, de mettre au jour les mécanismes propres à la communication épistolaire à l'intérieur du film, c'est-à-dire d'envisager les phénomènes de destination en fonction des épistoliers diégétiques uniquement. Le terme de destinataire s'applique donc aux destinataires diégétiques et non pas au spectateur, du moins pas encore.

Les phénomènes de double adresse propre à l'objet et au discours épistolaire seront analysés dans la deuxième partie.

Pour rallier les différents univers entre eux, il faut un messager. La connotation mythologique du terme est importante et revient parfois dans la bouche de certains personnages comme nous le verrons chez Joseph Losey notamment. En plus d'être le messager des dieux dans la mythologie grecque, Hermès est l'inventeur des poids et des mesures, notions qui ont leur importance dans la correspondance. Nous ne visons pas uniquement le prix de l'affranchissement qui est fonction du poids depuis la fin du XVIII^{ème} siècle, mais la mesure de la lettre qui, dépassée un certain volume, se mue en manuscrit ou en journal intime. De fait, le contenu des lettres est différent d'un film à l'autre. Entre les courts billets glissés dans des enveloppes et les longues déclarations, des différences se font jour cependant que les lettres nécessitent d'être acheminées. Du facteur aux multiples messagers possibles, il s'agit d'envisager les différentes modalités d'acheminement représentées et d'en révéler le sens.

1) Les figures du facteur et l'acheminement postal

Le facteur est le messager institutionnel. Son appartenance à une organisation le soumet à des règles et lui donne une certaine autorité qui, au fil des siècles, a cependant disparu. Le transport du courrier suppose une connaissance du territoire et des gens qui le peuplent. Au-delà des représentations du facteur à l'ancienne, cette figure peut être utilisée à des fins signifiantes, tout comme les différentes étapes de l'acheminement du courrier par la poste qui peuvent faire l'objet d'une séquence interne et pas seulement de plans d'introduction ou de génériques.

1-1) Le facteur à l'ancienne

La Poste impose une déontologie depuis le XIX^{ème} siècle, censée garantir le secret de la correspondance. Il faut attendre « 1810 pour que, légalement, l'atteinte à l'inviolabilité des correspondances devienne un délit si elle est commise par un agent public, et 1922 si elle est enfreinte par un particulier. »[85] C'est ce que tente d'expliquer le « petit facteur » à Madeleine, dans le court métrage *Madeleine et le facteur*[86] de Valérie Donzelli, lorsque celle-ci vandalise une boîte aux lettres. Le facteur est garant de la confidentialité, tout comme de la collecte et de la distribution du courrier. A travers ses tournées, il distribue les lettres mais sert également de liant entre les habitants d'un village, d'une ville ou d'un quartier. De la bicyclette, on est passé au vélomoteur, puis à la voiture tandis que le facteur se professionnalisait. Son rôle a changé et la proximité qu'il entretenait avec les gens s'est peu à peu modifiée. Le facteur « à l'ancienne », invité chaque jour chez les habitants, a disparu au profit d'un facteur assimilé à des techniques de tri et d'acheminement plus modernes, jugées plus efficaces. Le personnage de François dans *Jour de fête*, qui est avant tout un personnage de cinéma, représente une époque révolue.

[85] Geneviève Haroche-Bouzinac, *op. cit*., p. 46.
[86] *Madeleine et le facteur* (cm), Valérie Donzelli, France, 2010.

Jacques Tati raconte que c'est après le tournage de *Soigne ton gauche*[87] de René Clément en 1936 qu'il s'est intéressé au personnage du facteur. « Je fis *Soigne ton gauche*, film qui retraçait mes déboires sportifs et me permettait de découvrir un personnage comique assez nouveau à l'époque pour le cinéma français : le facteur. »[88] Dix ans plus tard, en 1947, il réalise *L'Ecole des facteurs*, court métrage de 13 minutes qui met en scène le personnage qui servira de modèle au facteur de *Jour de fête*. Il reprend certains gags qu'il insère au long métrage tourné la même année et qui sort sur les écrans français en 1949. Le film est projeté en noir et blanc alors que Tati l'a aussi tourné en couleur, mais ce procédé, expérimental à l'époque, est mal connu des laboratoires qui ne parviennent pas à développer une copie couleur. La version noir et blanc qui ne devait être qu'une version de sécurité devient la version définitive jusqu'en 1995, date à laquelle la fille du réalisateur, Sophie Tatischeff, sort la copie couleur souhaitée par son père 50 ans plus tôt.

Dans un petit village du centre de la France, on suit l'arrivée des forains sur la place avec leurs roulottes, chariots et manèges. On installe un cinéma ambulant. C'est l'occasion pour les villageois de découvrir un documentaire sur les prouesses de la poste en Amérique où les « postmen » sont de véritables cascadeurs, acheminant les millions de lettres en moto ou en hélicoptère. François se lance, alors, dans une tournée « à l'américaine ». Le film s'ouvre sur le convoi des forains, traîné par un tracteur, au travers des petites routes de campagne. Un enfant dévale les chemins, passe un pont et atteint la roulotte qu'il suit jusqu'à la place centrale où se trouvent cafés et commerces. Les forains commencent à s'installer, puis l'un d'eux dépose une lettre dans la petite boîte grise accrochée au mur d'une vieille maison. On découvre, alors, le facteur sillonnant à bicyclette la campagne environante. Les séquences cyclistes alternent avec les séquences piétonnes, plutôt situées sur la place du village, au café puis au bureau de poste. En dehors de ces espaces, François fait la collecte et distribue le courrier, ce qui permet au spectateur de découvrir le village et ses alentours. Chez Tati, la fête foraine et le cinéma ambulant sont les véritables centres d'inertie autour desquels tourne le facteur. François effectue sa collecte et sa tournée, en revenant sans cesse à la place centrale où il lui arrive, chaque fois, quelque chose : un accident, un verre de trop, le visionnage d'un reportage sur la poste américaine. Le film témoigne, aussi, du rapport entretenu avec le cinéma qui, à l'époque encore, était une attraction ambulante, du moins dans les campagnes. Dans *L'esprit de la ruche* en 1973, Victor Erice met en scène le même phénomène au début

[87] *Soigne ton gauche* (cm), René Clément, France, 1936.
[88] Jacques Tati, cf. www.tativille.com

de son film, même s'il ne s'agit pas précisément d'installations foraines. Le cinéma débarque dans un petit village et mobilise l'attention des habitants, plus particulièrement celle des enfants. On y découvre des personnages imaginaires, mais aussi les nouvelles du monde. Le cinéma constitue un moment de vie, un souffle d'air frais, au sein de campagnes isolées. Il est donc un lien extrêmement fort qui permet de rester en contact avec le monde. En cela, il n'est pas si éloigné de la fonction de la lettre qui vient de l'extérieur et qui livre des nouvelles du monde, même si ce monde ne se situe qu'à quelques kilomètres. Hasard ou coïncidence, on retrouve dans le film d'Erice une lettre. Sa présence ne nous permet cependant pas de déduire un lien de cause à effet entre la lettre et les forains, mais elle permet de les rapprocher en insistant sur leurs visées informatives et sur les imaginaires qu'ils déployaient alors. Chez Tati, les forains, comme le facteur, sont vecteurs de cohésion sociale, d'un vivre ensemble qui s'exprime pourtant de deux manières opposées. Dans le cas des forains, leurs attractions regroupent les habitants du village dans un espace restreint, la place publique, et dans un temps délimité, une journée. Le facteur, quant à lui, encercle le village d'une présence que les habitants oublient puisqu'elle est quotidienne. Ce que Tati montre incidemment, c'est l'importance du facteur en tant que messager, mais aussi sa propension à créer du lien social, en passant de maison en maison, en distribuant les lettres, en déposant un paquet sur la route ou en aidant les habitants à effectuer certaines tâches. Les déambulations cyclistes offrent un panorama unique sur la campagne et ses habitants. En faisant transiter plusieurs fois le facteur par les mêmes espaces, Tati fait ressentir physiquement cette fonction de lien et de jonction de différents univers entre eux. Il existe deux territoires dans le film, celui de la place publique investi par les forains au sein duquel le facteur perd ses repères, et les routes qui enserrent le village. A contrario, il existe plusieurs univers qui correspondent aux intérieurs, aussi bien le café que l'espace familier des particuliers. La manière dont le facteur pénètre ces univers n'est jamais intrusive, au mauvais sens du terme. Ce qui intéresse Tati, ce sont bien évidemment les situations comiques, seule raison pour laquelle il fait entrer son personnage au sein des maisons mais, ce faisant, ce dernier tisse un réseau entre les différents univers. C'est donc bien un facteur « à l'ancienne » qui est mis en scène, figure qui n'existe plus aujourd'hui ou alors chez Dany Boon dont le succès du film *Bienvenue chez les Ch'tis* (2008) peut s'expliquer, en partie, par ce renvoi aux figures du passé qui rassurent le public.

Si le facteur est, bien souvent, une figure pittoresque, il peut aussi être associé à l'angoisse d'une extériorité inquiétante. Les souvenirs que Victor Erice livre, en tant que jeune spectateur, vont dans ce sens. Dans *La Morte Rouge*[89], le réalisateur espagnol se souvient des images de son enfance et plus précisément de l'ombre d'un facteur qui hanta ses nuits. Suite à la vision d'un film intitulé *La Griffe écarlate* (1944) dans la série des Sherlock Holmes réalisée par Roy William Neill, le futur cinéaste alors âgé de cinq ans, assiste impuissant à la mort de plusieurs personnages tués par un facteur. Soixante ans plus tard, il glisse en voix-over l'impression que lui firent ces images tandis que des photos de lettres et de facteurs se succèdent en fondus enchaînés à l'écran :

« Pendant un certain temps, les lettres furent pour l'enfant symboles de la mort… et les facteurs, ses messagers. Dans leur uniforme bleu, la tête couverte d'une casquette à visière, ils parcouraient les rues d'un pas léger, portant en bandoulière des sacs de cuir… qui pouvaient contenir toutes les menaces du monde. »

La figure du facteur peut donc être inquiétante et perçue comme une intrusion de l'extérieur vers l'intérieur. Dans *Poulet au vinaigre* et *La Cérémonie*, Claude Chabrol met en scène des personnages de facteurs, nuisibles et dangereux, qui finissent par provoquer des drames. En procédant à l'analyse du film *La Cérémonie* notamment, nous aborderons la logique intrusive de la lettre.

1-2) Le facteur indiscret et la logique intrusive de la lettre

Dans *Poulet au vinaigre*, le jeune facteur interprété par Lucas Belvaux ouvre le courrier des autres sous le regard avide de sa mère, interprétée par Stéphane Audran. Harcelés par les notables de la ville qui veulent les exproprier et racheter leur maison, la mère et le fils résistent, en interceptant le courrier de chacun, afin de parer à toutes les attaques. En espionnant les autres, ils cherchent à anticiper les moyens de déjouer leurs plans. La maison possède une cave où les personnages décollent les enveloppes grâce à la vapeur d'eau, recopient toutes les lettres et dressent des tableaux de chacun de leurs ennemis, en fonction des renseignements fournis par celles-ci. La mère espionne au passage des relations qui ne concernent pas ses affaires, cherchant à connaître les soubassements de chaque histoire, de chaque liaison. Le décor est donc signifiant puisqu'il constitue le fondement de la maison et qu'il s'associe naturellement à ce qu'on cache, à ce qui doit rester secret. Cette fonction

[89] *La Morte Rouge* (*Soliloquio*), Victor Erice, Espagne, 2006.

symbolique de la cave revient souvent dans les films qui cherchent à signifier tout ce qui peut s'associer au refoulé d'un être ou, comme ici, d'une société donnée. Le facteur n'assure aucun lien social, au contraire, il participe à sa destruction. Par ailleurs, sa fonction l'engage à pénétrer des univers, non plus pour les mettre en connexion avec la collectivité et le monde, mais pour les espionner. La fluidité et l'harmonie qui existaient chez Tati, malgré les maladresses de François, sont mises à mal chez Chabrol qui déconstruit la tournée pour en faire un outil légitimant les intrusions en territoires ennemis. On retrouve cette logique intrusive dans *La Cérémonie*.

Le film raconte l'itinéraire de deux femmes, l'une employée dans la maison bourgeoise des Lelièvre, et l'autre postière de la commune où se trouve la propriété. La bonne, interprétée par Sandrine Bonnaire arrive dans le village et s'installe chez les Lelièvre dans une chambre, au dernier étage. Les deux femmes se lient d'une amitié malsaine qui aboutit au meurtre de la famille entière. Chabrol utilise une carte postale pour faire accéder la postière, interprétée par Isabelle Huppert, à la propriété puis à la maison des Lelièvre. L'objet de correspondance légitime l'entrée sur un territoire étranger et au sein d'un univers familier. Seule dans la grande demeure, alors que les propriétaires sont en vacances, la bonne entend frapper au carreau et découvre la postière agitant une carte postale. Elle ouvre la fenêtre et cette dernière lui explique qu'elle passait par là et qu'elle en a profité pour lui déposer la carte. Le domaine étant situé dans un endroit très reculé, il est impossible que la postière « passe par là ». La carte lui sert surtout de prétexte pour entrer à l'intérieur de la propriété. Lorsque la servante lui propose d'ouvrir la porte, la postière dit « oh pensez-vous ! », en enjambant la balustrade de la fenêtre. Bonnaire est en amorce, au premier plan à droite, tandis que la caméra suit l'entrée de Huppert dans la cuisine par un panoramique latéral de droite à gauche. Ce mouvement efface le corps de la bonne pour se concentrer sur le trajet de la postière qui scrute les moindres détails de la cuisine. Elle veut voir l'intérieur de la maison et découvrir l'intimité d'une famille qu'elle déteste. Une fois à l'intérieur, elle lit la carte postale envoyée par les propriétaires, puis la pose sur la table. Elle entame, ensuite, une visite de la maison sans demander l'autorisation à la bonne qui se contente de la suivre. Elle ouvre les placards, commente ce qu'elle voit et colporte les ragots qui courent sur la maîtresse de maison. Chabrol illustre, par le geste, les pratiques de la postière qui ouvre le courrier des usagers. Cela lui vaut d'ailleurs une vive altercation avec Georges Lelièvre, interprété par Jean-Pierre Cassel, qui menace de la dénoncer. Dans ce film comme dans *Poulet au vinaigre*, la violation du secret de la correspondance n'est qu'un geste parmi d'autres qui participe

d'une seule et même logique : l'accès à l'univers des particuliers. En tant qu'objet, la lettre et la carte postale, en l'occurrence, rendent possible ces intrusions à des facteurs animés d'une curiosité malsaine. Contrairement au téléphone fixe dont la sonnerie intime une réponse, la lettre n'est pas vécue comme une intrusion. De nombreuses études marketing montrent ainsi que l'efficacité du publipostage repose sur le rapport pacifié au média qu'induit la lettre. Associés aux valeurs du papier et à l'imaginaire du courrier, les prospectus laissent une place importante à la décision de l'usager qui peut attendre avant de les lire. S'il ne les jette pas directement à la poubelle, il les pose chez lui parmi d'autres documents comme les journaux ou les livres. Se crée alors un processus d'assimilation qui invite plus facilement le lecteur à lire et à considérer le contenu publicitaire. Il ne s'agit donc pas de dire que la lettre est un média intrusif, mais au contraire d'en observer les détournements. Sa logique étant de pénétrer de l'extérieur vers l'intérieur, elle peut être pervertie.

Le geste de la postière enjambant la fenêtre pourrait paraître anodin mais, dans le système filmique mis en place par Chabrol, il a un sens et une fonction. Ce faisant, le personnage fait fi d'une frontière qu'il ne devrait pas franchir et emplit de sa présence un espace privé. La demeure bourgeoise et cossue des Lelièvre est trop grande pour ces deux corps plutôt habitués aux espaces confinés d'une chambre (la bonne) ou d'une maison minuscule (la postière). L'irruption de la postière crée un effet de contraste très fort, son attitude et ses vêtements jurant avec le décor de la maison. Elle apparaît comme un élément totalement étranger à cet univers dont elle ignore les codes et où il ne suffit pas d'entrer pour être accepté. Mais, une fois à l'intérieur, la situation change et il n'est plus question de revenir en arrière. La postière prend physiquement possession de cet univers jusqu'à tuer la famille tout entière. L'appartenance à des milieux sociaux différents est importante car elle est porteuse de ressentis qui mènent les personnages au meurtre. Chabrol met en scène la vengeance des dominés contre les dominants, processus qui se met en place dès l'instant où la postière entre par la fenêtre.

Les différences sociales se formalisent, aussi, de manière territoriale. Les frontières matérielles de la propriété sont clairement établies par des barrières blanches que Chabrol prend soin de faire apparaître lorsque la postière entre et sort de la propriété. Ces frontières physiques matérialisent des frontières symboliques liées à l'appartenance sociale et apparaissent, la plupart du temps, à l'arrière-plan. De fait, elles ne marquent pas de césures claires dans le plan. Accompagnant la bonne fraîchement licenciée qui doit venir récupérer

ses affaires à la fin du film, la postière entre dans la propriété avec sa 2CV. On aperçoit d'abord la lumière des phares qui éclairent la barrière blanche délimitant la propriété. Puis on retrouve les deux femmes à l'intérieur de la voiture, les barrières apparaissant à l'arrière-plan. La mise en scène signale le passage dans le territoire des maîtres qui suscite autant de fantasmes et de jalousie chez la postière que de haine froide chez la bonne. Après le massacre de la famille, la postière retourne seule à sa voiture. Elle quitte la propriété en marche arrière, mais sa voiture cale après qu'elle a franchi la barrière, provoquant un accident mortel. Dans *La Cérémonie*, Claude Chabrol propose une mise en scène où les différents territoires et univers se touchent et se connectent sans jamais se confondre. La carte postale permet à la postière de fracturer la sphère privée des Lelièvre mais, une fois à l'intérieur, cette dernière se perd.

Chez Chabrol, le territoire correspond à cette zone extérieure délimitée par les barrières. L'univers, pour sa part, désigne les intérieurs familiers et familiaux que la postière contamine de sa présence malveillante. En pénétrant à l'intérieur de cet univers, elle le modifie de l'intérieur. En tant qu'agent de contamination, la carte postale annonce la troisième partie, mais elle indique surtout que les barrières et autres obstacles placés sur la route des messagers ne le sont jamais par hasard. Avant d'envisager les figures non institutionnelles du messager, arrêtons-nous sur la mise en scène de la logistique postale au sein d'une séquence d'*Adolphe*.

1-3) Le parcours postal, métaphore d'une passion qui s'essouffle dans *Adolphe*

Au sein d'une longue séquence, on suit la missive qu'Ellénore adresse au jeune homme après qu'elle a reçu une lettre finissant par les mots « nos liens doivent se rompre » filmés en gros plan. Nous avons vu au chapitre un la manière dont Benoît Jacquot donne à entendre les ratures de la plume d'Adolphe sur le papier, voyons maintenant la manière dont il filme la réaction d'Ellénore, suite à cette lettre de rupture.

Assise à son bureau et filmée de face, on la voit écrire frénétiquement tandis qu'un travelling avant s'amorce et qu'un panoramique montre alternativement son visage et ses mains. Lors de ce double mouvement d'appareil, elle commence à lire sa lettre en voix-over. Un plan nous fait passer de l'autre côté du bureau, le bras gauche d'Ellénore en amorce, ses mains pliant la page. Un gros plan sur son visage la montre, une fois encore, les yeux dans le

vide, concentrée et absente à la fois, habitée par sa passion pour Adolphe. Puis, on revient de l'autre côté du bureau, sa main scellant la page, ainsi transformée en enveloppe, d'un cachet de cire. Cette méthode du « pli » postal était courante au Moyen Age mais, dès le XVII^{ème} siècle, on commence à habiller la lettre d'une enveloppe. La représentation du pli chez Jacquot ne constitue pas un anachronisme pour autant. L'intérêt de ce détail réside dans le symbole qu'il constitue. N'étant pas protégée la lettre d'Ellénore est sans défense. Le personnage est semblable à sa lettre : dès lors qu'elle a décidé de se donner à Adolphe, Ellénore ne se protège plus. Les mots d'Adolphe n'en sont que plus blessants et la touchent profondément. Elle est semblable à la Présidente de Tourvel dans *Les Liaisons dangereuses* qui, une fois offerte à Valmont, s'expose aux pires souffrances physiques et psychiques. Dès l'instant où elles abaissent la garde, elles s'exposent au danger qui, dans les deux cas, s'avère mortel. Le parallèle entre l'enveloppe psychique chère à Anzieu et l'enveloppe de papier est plus que jamais pertinent chez Jacquot où les missives et les corps se confondent. Si Adolphe semble bien plus robuste, Ellénore apparaît aussi fragile que ses lettres sont nues. A la violence des mots d'Adolphe succède la rudesse du parcours postal qui semble durer une éternité, récréant les effets de l'attente, toujours beaucoup trop longue, pour les amants.

Après l'inscription de l'adresse sur le papier débute le trajet de la lettre. On la retrouve, isolée en plan rapproché, posée sur une balance ; une main disposant d'un plomb pour en déterminer le poids. Un panoramique remonte une fois encore sur le visage d'Ellénore perdue dans ses pensées. Puis, on la voit courir après le facteur relevant le courrier. Elle lui donne sa lettre en main propre. Au centre de tri, un panoramique vertical suit le trajet d'un homme descendant des escaliers en colimaçon avant que la caméra ne se fixe, en plan d'ensemble, sur une table autour de laquelle sont assis des hommes. Ils trient le courrier disposant les enveloppes au sein des cases constituant la table. Un plan rapproché nous fait apercevoir le facteur donnant ses enveloppes à l'un des hommes puis, en gros plan, on aperçoit l'enveloppe bleue d'Ellénore sur laquelle on devine écrit le prénom Adolphe et son adresse. Un panoramique accompagne le mouvement de l'enveloppe, lancée parmi d'autres dans la case Paris avant que celle-ci ne soit glissée dans un sac. Puis, à l'extérieur en plan serré, des hommes chargent d'autres sacs. Sur l'un d'entre eux est apposée l'étiquette Paris. S'ensuit un panoramique horizontal accompagnant la course d'une malle-poste tirée par un cheval au travers d'une forêt aux arbres nus et sous un ciel gris. Une plongée zénithale nous montre, ensuite, en gros plan, un homme extrayant des lettres de son sac de cuir qu'il remet à un autre homme dont on ne voit que les mains. La lettre bleue d'Ellénore est la première de la

pile. Enfin, en plan rapproché, on découvre Adolphe allongé sur son lit, tenant la lettre dépliée et lisant. La lecture d'Ellénore se prolonge en voix over avant que quelqu'un ne frappe à la porte, avertissant Adolphe qu'une personne veut le voir. Il descend, c'est la servante d'Ellénore. Le plan suivant montre Adolphe et Ellénore qui s'embrassent. Ce dernier plan semble contredire la longue séquence qui précède. En effet, la succession des étapes d'acheminement, si peu habituelle au cinéma, impatiente le spectateur. Habitué par Jacquot à l'échange épistolaire, ce dernier oublie au fil des plans l'amour physique qui n'existe que dans les paroles prononcées *over*.

Tri et acheminement dans *Adolphe*

Le déséquilibre des rapports entre les amants est traduit par la séquence d'acheminement opposée au plan d'Adolphe embrassant Ellénore avec légèreté et insouciance. La lourdeur et la lenteur du trafic postal renvoie au personnage d'Ellénore tel qu'il est perçu par Adolphe, c'est-à-dire pesant et ennuyeux. Cela vaut aussi pour la relation qui apparaît davantage comme un pensum pour le jeune homme que comme une libération. Ce plan nous fait comprendre qu'il ne cherche pas la même chose que la femme au sein de cette relation. D'un côté, une séquence étendue au centre de laquelle apparaît un paysage gris et désolé, rappelant l'état intérieur d'Ellénore, de l'autre, un seul plan montrant la désinvolture d'Adolphe. La séquence d'acheminement illustre davantage la distance amoureuse qui sépare les amants que la distance géographique qui les oblige à correspondre pour maintenir leurs liens. Cependant, l'attention portée au tri signale l'intérêt du cinéaste pour les différentes étapes de l'acheminement postal. L'attention aux objets, aux costumes et aux décors permet de faire croire en la réalité du XIXème siècle, tout en montrant les rouages complexes d'une passion qui s'épuise.

2) Stratégies épistolaires et messagers

Le propre de la lettre est de relier deux univers séparés par des territoires plus ou moins étendus et délimités par des frontières matérielles. Si elles signalent le passage d'un territoire à un autre, elles ont souvent une valeur symbolique. Lorsque le facteur n'est pas mis en scène ou qu'il s'efface au profit de la correspondance elle-même, d'autres messagers peuvent apparaître. Nous souhaitons analyser le rapport entre la lettre qu'il porte, ce qu'elle contient et la manière dont il la remet au destinataire. Nous distinguerons, ainsi, trois grands types de messagers dont les figures vont nous aider à comprendre le lien matériel que la lettre trace entre différents territoires et la manière dont elle pénètre ces univers : l'enfant, le libertin et le messager d'un autre monde.

2-1) « Passer le Rubicon »

Dans *Le Messager*[90], Joseph Losey met en scène un jeune adolescent issu d'un milieu modeste, Léo Colston. Le jeune homme est invité, par l'un de ses amis, à passer l'été au château de Norfolk, vaste domaine aristocratique. La première phrase du film, prononcée en voix-over par un homme d'âge mûr, en donne le ton : « Le passé est une terre étrangère. On y agit tout autrement. » A l'image, apparaît une vaste demeure perdue dans la campagne anglaise. Puis, on aperçoit, en plan rapproché, deux jeunes garçons installés dans une carriole tirée par des chevaux. L'un d'eux est le jeune Léo qui découvre ainsi la propriété. A son arrivée, il fait la connaissance de Marian, une jeune femme dont il tombe sous le charme. Ces images ne correspondent pas à un simple *flashback*, elles renvoient au regard que l'homme jette sur son passé et sur un événement déterminant qui a influencé le reste de sa vie.

Un après-midi, Léo se rend à la ferme du domaine et se blesse en tombant dans la paille. Après l'avoir soigné, le métayer de celle-ci, Ted Burgess lui demande de remettre, secrètement, une missive à Marian. Il accepte et, dès son retour, il lui tend la lettre froissée qu'elle s'empresse de cacher nerveusement dans sa manche. Elle s'inquiète de savoir s'il a l'intention de révéler aux autres ce à quoi il vient de participer. Il répond par la négative. Dès lors, il accepte de devenir le messager de cette relation épistolaire clandestine. Parallèlement, il transmet aussi à Marian les messages de son fiancé, Hugh, qui le surnomme Mercure. On

[90] *Le Messager* (*The Go-Between*), Joseph Losey, Grande-Bretagne, 1970.

peut donc noter la double fonction endossée par Léo : messager officiel pour Hugh et officieux pour Marian. Le jeu commence alors et Léo se retrouve au centre de tous ces échanges.

Plus tard, on retrouve Léo, une enveloppe à la main qui se dirige vers Ted au premier plan. Ce dernier est en train de récupérer un lapin qu'il vient d'abattre. Il saisit la missive et la macule du sang de l'animal. Choqué, le jeune adolescent s'écrie alors : « Regardez ce que vous avez fait ! ». Losey montre ainsi l'aspect rustre du personnage qui souille la virginité de Marian à ses yeux. Le contact entre le corps de Ted, dans tout ce qu'il a de plus animal, et la lettre, aussi fragile et douce que Marian, matérialise le choc de la rencontre entre deux êtres situés aux antipodes l'un de l'autre. Cette violence peut être perçue comme une métaphore de l'amour physique ou comme celle de la blessure ressentie par Léo. L'amour physique qui unit Ted, paysan fruste, et Marian, bourgeoise raffinée, défie les codes de la bonne société. Pour Losey, le personnage de Marian constitue la figure d'une femme qui se révolte contre l'ordre établi et le bouscule, en entretenant cette relation incongrue. La relation épistolaire illustre bien cette tension. La corporalité des lettres traduit la violence physique inhérente à ce genre de liaison, mais aussi la personnalité, réelle ou fantasmée, des personnages. La première lettre, transmise par Ted, est froissée, pliée, comme s'il s'embarrassait peu de l'apparence des choses. L'enveloppe de Marian, au contraire, arrive sans un pli, douce et harmonieuse. Losey souligne, ainsi, l'opposition entre leurs univers. Tout le reste se joue hors-champ. On ne peut s'empêcher de penser au couple formé par Constance et Parkin dans *Lady Chatterley*. Cependant, Pascale Ferran donne à voir les scènes d'amour physique alors que Losey laisse le spectateur les imaginer par le biais des lettres échangées. De plus, la relation Constance-Parkin n'est pas similaire du point de vue des sentiments, mais seulement d'un point de vue physique. En ce qui concerne le traitement cinématographique, cependant, chaque personnage correspond à un stéréotype : l'homme des bois pour elle, la bourgeoise effarouchée et inaccessible, pour lui. Si Ferran creuse par la suite les sentiments, dépassant la représentation que chacun a de l'autre, Losey ne laisse envisager qu'une relation où les sentiments sont extérieurs, où les personnages correspondent davantage à une figure et à un paradigme. Ce sont bien deux mondes qui coexistent sans jamais se confondre. Cette coexistence est uniquement physique comme en attestent les lettres dont le contenu est pauvre. Les amants se donnent des rendez-vous davantage qu'ils n'entretiennent une correspondance, mais ces quelques mots suffisent à blesser Léo.

Lors d'une autre séquence d'acheminement, Léo se dirige vers le bureau de Marian qui lui fait signe d'entrer. Il ferme la porte, la regarde glisser la page qu'elle vient d'écrire dans une enveloppe qu'elle lui remet quand, tout à coup, son fiancé surgit et s'exclame : « Un complot ! Un rendez-vous galant ! ». Léo cache l'enveloppe restée ouverte sous sa veste tandis que Marian demeure assise à sa table. Losey filme, alors, longuement et précisément, le trajet de Léo entre le château et la ferme. Il s'agit de montrer les différentes étapes de ce déplacement, déplacement différent des autres parce que, cette fois, la lettre n'est pas cachetée. On voit Léo sortir de la propriété, s'avancer vers un escalier tandis que la grande bâtisse apparaît en arrière-plan. Les mains dans les poches, il s'arrête juste avant la première marche, sort l'enveloppe qu'il observe un court moment et repart. Le deuxième plan joue sur une très grande profondeur de champ : au premier plan à droite, un arbre, à l'arrière-plan, l'immense demeure entourée de petits remparts. Dans l'intervalle, Léo se dirige, en courant, vers l'arbre. Il le contourne par la droite, en se retournant sans cesse vers la propriété, comme si celle-ci pouvait le voir ou le surprendre. On comprend, ensuite, les précautions prises par Léo qui a décidé de lire le message. Tandis qu'il extrait la page, ce qui semble être un travelling avant isole de plus en plus son corps et, plus particulièrement ses mains. Ce dernier s'arrête pendant la lecture. On le voit, alors, de profil, puis il s'effondre contre le tronc, dans un geste de désespoir. A cet instant, un *zoom* brutal vient isoler la page manuscrite en gros plan et, pour la première fois, le spectateur accède au contenu de la lettre : « Chéri… chéri… Ce soir, même endroit. » La musique de Michel Legrand accentue l'effet dramatique de la scène. Même s'il subodorait la teneur de cette correspondance secrète, le voilà face à la preuve formelle du lien particulier qui unit les amants et dont il est exclu. Il souffre du fait qu'elle entretienne une relation avec cet autre, si différent de lui. Il réalise aussitôt, qu'en temps que messager, il participe à quelque chose qui l'éloigne d'elle. A la suite de ce gros plan, Léo se laisse tomber au pied de l'arbre et pleure. Puis, éperdu, il traverse un bois, brisant une branche au passage, avant de se rendre chez Burgess où il est accueilli par ces mots : « Comment ça va, facteur ? »

De l'univers de Marian à celui de Ted Burgess

Léo est le lien idéal entre le monde de la grande bourgeoisie et ce monde rural : il est issu d'un milieu modeste qui pourrait se situer entre les deux, bien que plus proche du milieu de Burgess. Par ailleurs, il est à une période charnière de sa vie, l'adolescence. Cette transition entre le monde de l'enfance et celui des adultes le rend plus malléable, plus sensible aux émotions. L'épistolaire est une « forme en transit »[91] comme le note Brigitte Diaz, tant du point de vue de l'acheminement que du point de vue de l'écriture. Dans le cas de Losey, l'écriture est quasi inexistante. Les lettres se rapprochent davantage de mots, de notes très courtes, indiquant les lieux de rendez-vous. C'est l'espace parcouru et comblé par le corps de Léo qui nous intéresse car il finit par disparaître derrière une fonction que les adultes lui assignent. Il se perd dans cet espace trop grand. D'ailleurs, Losey ne manque jamais d'inscrire son corps dans des cadres au sein desquels la nature environnante semble l'engloutir. Le spectateur ne peut qu'assister, impuissant, à la course de celui qui se perd, écartelé entre deux mondes, deux envies (celle de plaire à Marian et celle d'abandonner son rôle) et deux âges. Ce n'est qu'une fois adulte qu'il parvient à s'extraire de cette relation culpabilisante : à la fin du film, il rend visite à Marian et rencontre le fils de cette dernière qui ressemble, trait pour trait, à Burgess. Ce dernier ne lui parle plus. Elle demande, alors, une dernière faveur à Léo : lui apporter une ultime lettre. Léo la prend mais ne la transmet pas à l'intéressé. Il abandonne la propriété, enfin libéré de son passé. « Ce qui est important dans la fin, explique Losey, c'est qu'il ne porte pas le message. Enfin, à l'âge de soixante-dix ans, il ne porte pas le message… »[92]

[91] Brigitte Diaz, voir le chapitre « Une forme en transit », *op. cit.*, p. 12-70.
[92] Michel Ciment, *op. cit.*, p. 351.

Comme la postière dans *La Cérémonie*, Léo ne cesse de franchir des frontières physiques (barrières, chemins, talus, escaliers) passant allègrement d'un monde à l'autre, se perdant chaque fois un peu plus. Losey s'attarde sur ces barrières qui rythment la mise en scène. Elles sont aussi symboliques que chez Chabrol, sans apparaître de manière trop explicite bien que clairement inscrites dans le plan. Losey n'hésite pas à faire escalader des barrières là où Chabrol les fait figurer à l'arrière-plan. Cependant, qu'elles soient au premier ou au dernier plan, elles signalent toujours un basculement vers un agencement nouveau qui met le personnage en péril ou déclenche des événements malheureux voire funestes : la mort chez Chabrol, l'impossibilité de se construire chez Losey. Et, lorsque Burgess interprète « Deux yeux scintillants » devant les bourgeois après la partie de cricket, il chante « le Rubicon est passé », paroles qui résument parfaitement la situation de Léo. Certes, l'enfant n'est pas Jules César car il ne choisit pas de défier une loi, qu'il ignore d'ailleurs, mais, à la manière du futur empereur, il se lance dans une entreprise aux conséquences inéluctables. Une fois la frontière passée, tout a changé et il faut parvenir à vivre, à trouver ses repères et à se construire dans ce monde nouveau, ce que Léo ne parvient pas à faire.

Dans *Le Messager*, l'intérêt n'est pas dans la révélation d'une écriture particulière, contrairement à tant d'autres films, mais dans l'adéquation physique qui se joue entre la lettre et le corps de l'enfant. Burgess, assimilant Léo au facteur, ne s'y trompe pas et les adultes n'hésitent pas à le culpabiliser ou à le menacer lorsqu'il refuse de servir d'intermédiaire. Losey ne met pas en scène un passé sublimé comme peut le faire Ophuls dans *Lettre d'une inconnue* par exemple, il inscrit le corps de l'enfant dans une réalité physique et psychique inhospitalière. Il se heurte à une nature indifférente dont Losey fait ressortir le caractère impitoyable. Le corps de Léo, perdu dans l'immensité des champs et des chemins ou se cognant, escaladant difficilement les barrières, chutant, ce corps devient la métaphore de son psychisme blessé. Ce corps-enfant pressé de toutes parts, par les adultes dans leur ensemble et par la nature, s'efface au profit du message. Les adultes oublient le corps de Léo, son regard, sa présence même, en le considérant comme « un meuble qui n'a aucun sentiment. »[93] Et, grâce à ce corps qui brave les obstacles physiques, la lettre arrive à bon port.
C'est, avant tout, la transmission de la lettre à son destinataire qui importe, quelles que soient les conséquences pour le personnage.

[93] Michel Ciment, *op. cit.*, p. 349.

2-2) Le messager libertin

Dans l'adaptation des *Liaisons Dangereuses* de Stephen Frears, le personnage de Valmont ne cesse d'utiliser la lettre pour contourner les obstacles qui se dressent devant lui. Il se fait le messager de ses propres lettres à la Présidente ainsi que de celles de Danceny adressées à Cécile de Volanges.

Alors qu'il séjourne au château de sa tante où réside également la Présidente de Tourvel, Valmont cherche à la séduire. Mais, celle-ci le repousse et lui explique qu'on l'a mise en garde contre sa réputation de séducteur .Après avoir mis en scène le sauvetage d'une famille de paysans en proie aux huissiers, pour plaire à la Présidente, Valmont et son serviteur, Azolan, rentrent au château. Avant d'y pénétrer, ils extraient des enveloppes de la boîte aux lettres que Valmont scrute avec intérêt, notamment l'une d'elles adressée à Mme de Tourvel. Puis, les deux hommes s'engagent à l'intérieur du domaine après qu'Azolan a remis la boîte à sa place, ouvert puis refermé la grille délimitant la propriété. On retrouve ces lettres aux plans suivants, une première fois lorsque La Présidente s'empare des enveloppes, une seconde fois alors qu'elle tient entre ses mains la lettre de sa bonne amie. A ce moment-là, Valmont est assis en face d'elle. Dès qu'elle a achevé sa lecture, elle lui fait part à nouveau des informations désastreuses qu'elle reçoit le concernant. Ce dernier s'offusque de ce que l'on dresse un portrait aussi noir de lui, s'emporte et finit par lui déclarer son amour, en se jetant à ses pieds. La Présidente fuit, Valmont la suit jusqu'à sa chambre. Devant la porte fermée, il regarde par le trou de la serrure et contemple sa proie. A la suite de cet épisode, elle le somme de quitter le château, ce qu'il fait, non sans avoir exigé de pouvoir lui écrire. La Présidente commet l'erreur de lire les lettres de Valmont qui, dès lors, s'immisce dans sa sphère privée ainsi que dans son imaginaire. En souscrivant tacitement au pacte épistolaire imposé par Valmont, elle entre dans son jeu. Pour le libertin, la lettre est une excellente stratégie pour passer outre les obstacles physiques et gagner une intériorité. Même absent, le libertin maintient une présence par l'intermédiaire de ses lettres. Ce faisant, il continue d'exister à l'intérieur d'un univers dont il est pourtant exclu physiquement. Accompagnant le cheminement des lettres adressées à Mme de Tourvel, Valmont passe de la forêt à l'intérieur de la propriété, de la propriété aux salons du château, des salons au seuil de la chambre de celle qu'il convoite.

Cette logique est également exploitée par Valmont avec la jeune Cécile de Volanges. Se faisant le messager de Danceny au château de Rosemonde, il décide de mettre au point un protocole avec Cécile afin de lui apporter les lettres en toute sécurité. Une séquence d'acheminement à haut risque précède cet accord. Seul, au milieu de quatre femmes dans les salons, Valmont marche à pas lents, en essayant d'attirer l'attention de la jeune Cécile. Tenant une enveloppe dans le dos, il l'agite sous son nez, mais cette dernière ne comprend pas qu'elle lui est destinée. Il crée, alors, une diversion qui oblige toutes les femmes à sortir dans les jardins. Puis, il lance l'enveloppe à Cécile et la force à revenir seule dans la pièce. Il lui indique la méthode qui leur permettra de sécuriser leurs échanges : l'accès à sa chambre à coucher. Pour ce faire, il lui demande sa clef et, la nuit, se glisse dans ses appartements. Outre le fait que cela permet à Valmont de dépuceler la jeune Cécile, l'objet symbolise également le pouvoir des lettres qui éliminent les obstacles et permettent de s'immiscer au cœur d'un univers, afin de s'en assurer la maîtrise. Le contact avec la lettre peut être perçu comme la clef ouvrant l'intériorité du destinataire qui, en lisant, laisse tomber ses défenses. La Présidente de Tourvel qui refuse toute relation avec Valmont ne peut s'empêcher de lire les lettres qu'il lui adresse. La distance physique imposée, qui correspond au départ à un écart normatif et moral, s'amenuise au fur et à mesure que le sentiment amoureux se déploie. Les frontières cèdent, peu à peu, et Valmont finit par remplacer physiquement ses lettres.

Dans le roman, les références aux frontières ont une forte teneur sexuelle. Décrivant leurs promenades habituelles, Valmont écrit à Merteuil : « J'ai dirigé sa promenade de manière qu'il s'est trouvé un fossé à franchir ; et, quoique fort leste, elle est encore plus timide : vous jugez bien qu'une prude craint de sauter le fossé. »[94] Dans le film, Valmont conquiert d'abord un territoire, le château, la forêt et le parc, avant de conquérir un univers. Cette progression est perceptible dans la mise en scène de Frears qui met en scène leurs promenades au sein de cadres très serrés où les décors imposent une logique centripète. Le corps de la Présidente y est souvent physiquement encerclé d'éléments qui renvoient à l'emprise de Valmont. Cette emprise est, aussi, oculaire comme nous le verrons dans la deuxième partie. En utilisant et en suivant la logique intrusive de la lettre, Valmont prend possession de l'univers de la Présidente et consolide ses positions. La stratégie de fracturation et d'occupation épistolaire est d'autant plus efficace qu'elle n'est pas perçue comme telle, par ceux qui en sont les victimes. L'intrusion de la lettre n'est ni violente, ni agressive, au

[94] *Les Liaisons dangereuses*, Pierre Choderlos de Laclos, Gallimard, *Œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1979, p. 21.

contraire, elle est harmonieuse car ponctuée d'étapes qui permettent au destinataire de bien appréhender ce type de communication. En tant qu'objet, la lettre possède une douceur et une tranquillité, laissant à l'épistolier la liberté de prendre son temps. Sa grande force est donc d'apparaître inoffensive alors même qu'elle agit en profondeur et offre, ainsi, au destinateur la conquête d'un univers.

La lettre est l'un des meilleurs moyens de passer outre les obstacles physiques et de toucher l'autre en douceur. On retrouve cette utilisation, au sein de nombreux films, où elle permet au destinateur de pénétrer au sein d'espaces dont il est physiquement exclu. Dans *La Splendeur des Amberson* d'Orson Welles, Eugène utilise sa missive pour atteindre Isabelle. Une fois parvenue entre ses mains, la lettre agit de l'intérieur et l'univers des Amberson se modifie. La mère parvient, enfin, à parler à son fils et à lui expliquer qu'il ne peut plus s'opposer aux liens amoureux qui l'unissent à Eugène. Nous reviendrons sur cette séquence où la lettre est lue en voix-over. Dans *Fedora* de Billy Wilder, le producteur écrit à l'actrice qu'il convoite pour infiltrer sa forteresse insulaire. Ecrire une lettre, c'est toujours gagner une insularité.

2-3) Les messagers d'un autre monde

Dans *Eyes Wide Shut*[95], Stanley Kubrick plonge le Dr Bill Harford, interprété par Tom Cruise, dans un monde dont il ne maîtrise pas les codes et qui finit par le déstabiliser. Après une soirée passée chez l'un de ses patients les plus influents, le richissime Ziegler, Bill Harford rencontre un ancien camarade de lycée devenu pianiste. Il le retrouve quelques jours plus tard, à Soho, dans un cabaret où il se produit. Ce dernier lui donne un mot de passe qui lui permet d'accéder à une soirée très spéciale ayant lieu dans un château, en dehors de la ville. Harford se rend à cette soirée qui s'avère être une partouze, très ritualisée, où chaque participant est masqué. Cette société secrète jouit sous le regard de Bill qui finit par être démasqué et sommé de retirer son masque. Il est solennellement mis en garde par le maître de cérémonie qui lui ordonne de ne pas chercher à savoir qui ils sont. Mais, le lendemain, Bill revient sur ses pas.

[95] *Eyes Wide Shut*, Stanley Kubrick, Etats-Unis, 1999.

Kubrick filme l'arrivée du 4x4, roulant jusqu'au portail de l'immense domaine. Puis, filmé depuis l'intérieur de la propriété, on le voit regarder à travers les grilles alors qu'il longe le portail fermé. Tout se fait en silence et la séquence se construit sur une rhétorique des regards : Harford scrute le parc avant que son regard ne se fixe sur l'œil d'une caméra de surveillance, placée sur les tenants de pierre qui entourent la grille. Cette dernière se tourne vers lui, puis on revient sur son visage, à travers les grilles. Il fixe la caméra, dans une attitude mêlant, à la fois, défiance et soumission, attendant d'être reconnu. Ce qui ne tarde pas à arriver puisqu'une voiture débouche, d'entre les arbres, depuis une route sinueuse. Le corps de Tom Cruise est en amorce à droite. Devant lui, le portail envahit le cadre entier tandis que, derrière, on aperçoit la voiture venant à lui. La grille reste au premier plan, mais cette fois Kubrick filme depuis l'extérieur, depuis le territoire d'Harford. Un homme sort de la Rolls Royce, à l'intérieur de laquelle reste assis le chauffeur. Il s'approche lentement du portail en regardant vers la caméra, c'est-à-dire vers l'endroit où se situe le personnage. Sans arrêter de le fixer, il se colle à la grille à travers laquelle il tend une enveloppe. On repasse de l'autre côté de la grille pour suivre Bill Harford, intrigué par l'enveloppe. Les deux hommes se retrouvent face à face, séparés par la grille. Le regard d'Harford est, tout entier, tendu vers la lettre dont il s'empare et, lorsqu'il relève les yeux, l'homme se tourne pour regagner la voiture qui s'éloigne en marche arrière. Tendu et l'air inquiet, Bill baisse le regard en direction de l'enveloppe. Un raccord la fait apparaître entre ses mains. On peut lire en écriture dactylographiée « Dr. William Harford ». La grille reste en arrière fond, comme une délimitation qui ne disparaît pas. Cette barrière physique semble être renforcée par la page de papier qui envahit l'écran après que le personnage l'a retournée, ouverte puis dépliée. Kubrick s'approche du texte, par un léger *zoom* : « Renoncez à votre enquête qui est totalement inutile et considérez ce mot comme un second avertissement. Nous voulons espérer, pour votre bien, que ce sera suffisant. »

Le messager, la lettre et la grille

Comme chez Losey, l'impact sur le personnage est inversement proportionnel au contenu qui se limite à trois phrases. Depuis l'intérieur, Kubrick filme son personnage qui remonte lentement le visage et regarde au-delà de la grille, vers un espace qui ne lui livre aucune information. La seule donnée dont il dispose est cette lettre qui l'unit à un monde qui ne dit pas son nom. La mise en scène semble se poursuivre comme lors de la soirée. La solennité du messager renvoie à la solennité du message dont le but est d'impressionner Harford, tout en officialisant la relation établie entre lui et eux. L'existence de la lettre atteste l'existence d'un monde auquel Bill n'aurait pas dû accéder et qui pourtant le reconnaît. La mention de son nom sur l'enveloppe, associée à sa fonction de docteur, montre qu'il est clairement identifié par des personnes dont il ignore tout. De plus, son apparition, comme par magie alors que Bill arrive à l'improviste, est très étrange. Pour Jean-Pierre Naugrette, « il est matériellement impossible, dans le temps et l'économie du récit, que la lettre vienne répondre à l'arrivée inopinée de Harford au portail du château. » Il en déduit que « la lettre d'avertissement, écrite à l'avance, l'attendait »[96]. Cette remarque souligne l'un des aspects importants de la communication épistolaire : elle ne peut être improvisée et nécessite un minimum de préméditation.

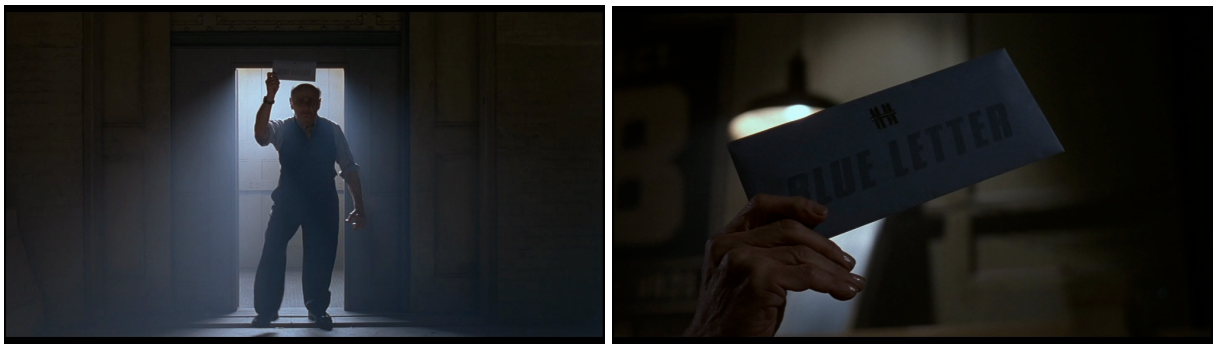
Cet élément est essentiel car il instaure un climat de suspicion très fort, chez Kubrick. Il accentue la paranoïa du personnage qui se sent surveillé et dont les actes sont comme anticipés. La singularité de la lettre est, par ailleurs, d'être échangée en face à face, ce qui arrive rarement, le propre de la lettre étant d'être envoyée. L'intérêt de l'objet, comme de son messager, est de mettre en joue Bill Harford, à la manière de la caméra de surveillance qui se

[96] Jean-Pierre Naugrette, « La lettre et le portail : lecture d'une scène de *Eyes Wide Shut* », dans *Lettres de cinéma*, *op. cit*., p. 120.

pointe vers lui. De plus, le messager semble surgir d'un monde qui, contrairement à celui de Bill Harford, n'a aucune limite. Au-delà de la grille qui l'empêche d'entrer, s'étalent de vastes étendues arborées qui cachent le château. La lettre ramène Bill au-delà de la grille, le corps du messager matérialisant une menace physique qui plane sur lui. Le messager est essentiel par ce qu'il voile et dévoile en même temps : sa présence atteste l'existence d'un monde que Bill Harford n'a pas inventé mais qui apparaît aussi inaccessible que localisable. De fait, la lettre n'est plus cet objet de correspondance familier, connu et reconnu par le destinataire ; elle devient un objet fondamentalement étranger, remis par un messager venu d'ailleurs.

Dans *Le Grand Saut*[97], les frères Coen mettent en scène le personnage de Norville Barnes qu'un messager oblige à porter une mystérieuse lettre bleue. Dans les sous-sols bondés, Norville traverse une immense allée où le contremaître lui explique son travail, en lui livrant un ensemble d'informations qui le submergent à la manière des lettres déversées de toute part, et triées par une multitude d'employés qui s'affairent. Après l'annonce aux employés de la mort du Président Hudsucker, une alarme retentit et un gros plan nous fait découvrir un panneau lumineux sur lequel s'affiche : « *Blue Letter* ». Un homme hurle : « C'est une lettre bleue, ils apportent une lettre bleue ». Partant d'un autre panneau lumineux « *Stand Clear* », un travelling arrière recadre un sas qui s'ouvre, comme par magie. Un homme, tenant une enveloppe bleue entre les mains, en surgit. La pièce d'où il vient de sortir est exiguë et éclairée d'une lumière blanche zénithale. L'éclairage aveuglant qui vient du haut de la pièce évoque une illumination céleste qui contraste avec l'éclairage terne des sous-sols. La musique grandiose qui accompagne cette arrivée n'est pas sans rappeler des chants religieux. La lettre est donc entourée d'une aura très particulière. Son origine reste floue et son messager, tout droit venu d'un ailleurs sans délimitations claires. Les éclairages semblent renvoyer à un messager divin qui descend du ciel pour porter son message.

[97] *Le Grand saut* (*The Hudsucker Proxy*), Joel et Ethan Coen, Etas-Unis, 1994.



Le messager venu du ciel et la lettre bleue

On apprend quelques secondes plus tard qu'il s'agit d'une lettre du grand chef, Waring Hudsucker, à l'attention de son bras droit, Sid Mussburger. Le messager venu des cieux interpelle directement Norville par son nom. Après être sorti de la lumière, ce dernier expose la lettre à tous les regards et marque un temps d'arrêt, comme pour s'assurer que tout le monde l'a bien vue. Norville, intrigué, l'observe. Joel Coen met en scène un plan construit sur une très grande profondeur de champ. Il repose sur une succession d'étagères disposées à gauche et à droite avec, au centre, l'homme qui marche d'un pas militaire vers Norville, éclairé par une lumière blanche qui semble encore plus éclatante. Le messager n'est ici qu'un adjuvant, servant à désigner Norville en tant que messager officiel. Naïf et fraîchement débarqué, ce dernier ignore que cette lettre va modifier le cours de sa vie.

Chez Kubrick comme chez les Coen, les messagers se font les porteurs d'une missive dont l'importance et la solennité sont soulignées, à la fois, par la mise en scène et par l'attitude de ces derniers. Ils ressemblent à des ambassadeurs venus d' ailleurs, capables de s'adresser à leur destinataire d'une manière résolue. Cet ailleurs n'a ni localité, ni frontières clairement établies et confère à l'objet une aura spécifique.

2-4) <u>Déjouer les convenances</u>

L'existence matérielle assure à la lettre une permanence dans le temps qui agit, depuis l'intérieur, sur l'univers de certains épistoliers. Sa capacité à s'immiscer dans l'intimité des destinataires, malgré les obstacles, en fait un objet privilégié de communication. Elle permet également au cinéaste de faire communiquer les univers entre eux et de montrer, par la mise en scène, les enjeux liés à la conquête d'un territoire donné. Ecrire une lettre d'amour, c'est

forcer un territoire et rallier un univers. De fait, ceux qui portent eux-mêmes leurs lettres sont souvent des amoureux cherchant à être reconnus par l'autre et à exister physiquement pour lui. L'intérêt de la lettre n'est pas uniquement du côté de la matérialité charnelle comme dans *Three Times* ou dans *Bright Star*, il est du côté de la logique matérielle qui vise un intérieur depuis l'extérieur. La lettre est un outil de guerre maîtrisé par les libertins ainsi que par d'autres personnages dont les intentions sont sincères, mais tout aussi déterminées. Certains épistoliers écrivent leurs lettres, puis les remettent en main propre. Ce geste suppose une proximité physique qui contrarie la situation propre à la correspondance classique. Le partage du même cadre spatio-temporel altère l'aura de la lettre dont l'origine est trop proche, en quelque sorte. Les épistoliers ne sont séparés que par l'enveloppe qui opère une médiation entre les corps. La relation épistolaire, théoriquement basée sur l'écart géographique, se transforme en une conversation par écrit. Les corps se touchent presque tandis que le destinataire lit sous le regard du destinateur. Brigitte Diaz dénonce le lieu commun faisant de la lettre le média idéal permettant de se substituer à la parole pour celui qui n'ose pas parler, mais admet cependant qu'on « écrit précisément ce qu'on n'aurait pas *dit*, ce qui n'aurait pas émergé autrement à la surface du langage. »[98] Le destinateur exprime par écrit ce qu'il ne peut ou ne veut pas dire oralement, afin d'abattre des frontières qui ne sont plus physiques, mais sociales ou morales. L'écart que la lettre cherche à combler alors n'est plus géographique, il est conventionnel. Les lettres, et plus particulièrement les missives amoureuses, visent en effet à réduire les écarts sociaux, générationnels et moraux qui séparent les épistoliers. C'est en ce sens que nous évoquons l'aspect conventionnel des relations que la lettre attaque, non pas de front, mais en passant par le réseau postal ou un réseau de messagers.

En parallèle de la relation amoureuse de deux adolescentes par *tchat* et SMS, Eric Khoo met en scène le quotidien d'un homme asocial dans *Be With Me*. Son regard s'illumine uniquement lorsqu'il contemple une femme qu'il observe sans qu'elle le sache. Le personnage la regarde toujours depuis l'extérieur tandis qu'elle se trouve le plus souvent à l'intérieur d'un espace clos (appartement, boutique, restaurant), enfermée dans une représentation idéale pour ne pas dire archétypale de la femme moderne.

L'une des séquences du film est, de ce point de vue, exemplaire et déterminante dans le rapport qui s'établit ensuite entre les personnages. La première partie de la séquence s'étend en six plans. En plan large et en plongée, on aperçoit le personnage planté au milieu

[98] Brigitte Diaz, *op. cit*., p. 116.

du périphérique. Des véhicules passent de part et d'autre du rail de sécurité tandis qu'il regarde vers la droite un élément situé hors champ. Conservant le même axe, on passe en plan moyen, le raccord entre les deux plans faisant l'effet d'un bond en avant, sorte de *jump cut* où le corps du personnage reste statique. Le troisième plan est un gros plan sur son visage. Il regarde comme par en dessous, les yeux relevés vers leur cible. Eric Khoo travaille de biais le regard de son personnage, incapable d'adopter une attitude frontale face au monde. Un plan d'ensemble de la jeune femme marchant dans son appartement apparaît ensuite, raccordant avec le regard du personnage. La femme est absorbée par la lecture d'une lettre. On passe à un plan large qui revient en arrière et unit les deux personnages dans le cadre : lui de dos au premier plan, elle marchant dans son appartement, en haut à gauche du plan. Le sixième plan reproduit l'effet de saute observé entre le plan 1 et le plan 2, mais cette fois en arrière. Khoo recule encore, faisant apparaître la topographie complète de la situation spatio-temporelle : le corps du personnage au premier plan séparé de la femme par la grille du rail central, une route sur laquelle filent des voitures, l'immeuble lui-même et les baies vitrées de l'appartement. Un détail maintient cependant un espoir de communication ou de jonction possible : la porte fenêtre donnant accès à la terrasse est ouverte. Si Khoo multiplie les obstacles physiques, il crée, cependant, les conditions d'une communication possible. L'univers de la femme n'est pas complètement clos, mais il faut trouver la meilleure façon d'y entrer. En voyant la lettre dans les mains de la femme, l'homme comprend la stratégie à adopter. Au plan suivant, le personnage scrute les étagères d'un magasin à la recherche de papier à lettres. Il hésite et choisit un papier enluminé de roses qu'il caresse de la main. Nous reviendrons sur l'étape de la rédaction, mais ce qui nous intéresse est le destin de la lettre qu'il cherche à porter lui-même. Une fois la lettre enveloppée, on accompagne sa marche triomphale vers l'être aimé. Il sort de chez lui, prend l'ascenseur, passe devant la boutique d'un vieil homme auquel il adresse un geste d'espoir et de victoire, en agitant ostensiblement la feuille de papier. Tandis qu'il marche tranquillement, il est heurté par le corps de Jackie, la jeune adolescente aux SMS, qui s'est jetée dans le vide par désespoir amoureux. La tête baignée de sang, l'homme parvient à tourner la tête. La page dépliée apparaît alors puis s'envole, disparaissant du cadre qui reste désespérément vide.

Le trajet qui devait lui permettre de rallier un nouvel univers est brusquement interrompu par un obstacle définitif. Accompagnant jusqu'au bout l'objet de sa délivrance, il est stoppé au moment où il allait accéder à autre chose. La proximité entre la lettre et son messager est totale lorsque ce dernier en est le destinateur. En portant sa lettre, il adopte la

logique intrusive de la lettre pour pénétrer à l'intérieur d'un univers qui lui est inaccessible. Contrairement à Bill Harford auquel on interdit l'accès à un territoire et à un univers donnés, rien n'est refusé au héros de *Be With Me*. Ce qu'il doit affronter, ce sont des disparités sociales, physiques et communicationnelles. Tout oppose les personnages du point de vue de l'aisance qui, chez la femme, est aussi bien financière, physique que comportementale. La lettre est l'instrument qui doit permettre de réduire ces écarts et d'accéder, enfin, à l'autre. Cet accès est uniquement virtuel chez Khoo, mais il est bien réel pour les messagers qui parviennent à destination.

Le fait pour un épistolier de porter lui-même sa lettre et de se trouver en situation partagée avec le destinataire, est souvent lié à une raison qui a presque toujours à voir avec l'amour. Il s'agit de combler l'écart amoureux imposé par une morale ou une société donnée, voire par ses propres inhibitions.

C'est tout l'enjeu d'une lettre déposée par Claude dans *Les Deux Anglaises et le Continent*[99] de François Truffaut. Accueilli au sein de la famille Brown en Angleterre, Claude tombe amoureux de Muriel, l'une des deux filles de Mrs Brown qui est une amie de sa mère. Il doit faire face aux remontrances bienveillantes de cette dernière, soucieuse de protéger ses filles, mais aussi d'assurer la bienséance sous son toit. Elle lui demande de partir loger chez leur ami M. Flint, dont la maison est située à quelques mètres au-dessus de la leur. Dès lors, Claude et Muriel coexistent à quelques mètres l'un de l'autre, au sein de territoires différents. A l'instar de Chabrol et Losey, Truffaut s'emploie à mettre en scène les barrières physiques qui les séparent. On retrouve Claude dans sa chambre le soir chez M. Flint. Il observe la maison des Brown depuis sa fenêtre puis se décide à écrire une lettre à Muriel dans laquelle il la demande en mariage. Tandis qu'il la lit *over*, on voit Claude marchant, le jour, à travers un chemin en tenant fermement une enveloppe qu'il dépose dans la boîte aux lettres des Brown. « Je vous veux, je vous aime et je veux que vous soyez ma femme. » entend-on alors qu'il fixe la maison qui lui est à présent inaccessible. La marche traduit la détermination du personnage pressé de déclarer sa flamme et de réduire ainsi l'écart imposé par les convenances. Sa présence aux pieds de la maison dont l'entrée lui est refusée illustre cette volonté de conquérir à nouveau ce territoire et d'imposer sa présence au sein de l'univers de Muriel. Une fois encore, la matérialité de l'objet permet à Claude d'outrepasser certaines

[99] *Les Deux Anglaises et le Continent*, François Truffaut, France, 1971.

frontières et d'aller au plus près de celle qu'il aime. La réponse de Muriel ne se fait pas attendre et c'est Anne, sa sœur, qui vient remettre une enveloppe à Claude. Ce dernier se trouve derrière une barrière qu'Anne franchit pour la lui donner. Contrairement à Claude qui est sommé de rester à la lisière de l'univers des Brown, Anne entre dans la propriété de M. Flint sans aucune difficulté. Muriel refuse sa demande en mariage, Claude restant définitivement de l'autre côté de la barrière.

Claude déposant sa missive dans la boîte aux lettres des Brown et la réponse de Muriel portée par Anne

Ces barrières sont moins perceptibles dans *Adolphe* cependant que les écarts entre les personnages sont nombreux. Au-delà de la morale, c'est d'abord l'écart générationnel qu'Adolphe cherche à combler en portant lui-même sa première lettre à Ellénore. Il a 22 ans et elle n'est plus de « première jeunesse »[100], mais il souhaite la conquérir. Contrairement à Claude, Adolphe entre à l'intérieur du château qu'elle habite avec son mari et ses enfants pour lui remettre directement sa lettre. Déterminé, le jeune homme tend l'enveloppe à Ellénore dans le salon du château. Il lui tend la page de papier pliée en quatre, en marmonnant, « c'est une lettre pour vous ». Elle le fixe en silence, inspecte la lettre, la retourne sous les yeux du jeune homme qui brusquement quitte la pièce. Quelques instants plus tard, elle retrouve Adolphe dehors, sous la pluie, et cherche à le persuader qu'il est victime d'une exaltation passagère. Puis elle lui interdit de la voir, mais il est déjà trop tard, le simple fait d'avoir accepté la lettre amène Ellénore à prendre en compte l'amour du jeune homme. Une fois rentrée, elle déplie la lettre, la voix-over d'Adolphe accompagnant sa lecture : « Je vous aime comme un insensé, mon sang bout dans mes veines… » Jacquot passe de la page au visage d'Ellénore en panoramique, saisissant ainsi l'effet que la lettre a sur elle. Elle la jette dans la cheminée immédiatement après sa lecture, comme s'il fallait détruire l'objet pour ne pas se laisser convaincre et emporter. En remettant la lettre en main propre, Adolphe provoque une situation qui les met mal à l'aise. Du corps ou de la lettre, quelque chose est en trop, raison

[100] Benjamin Constant, *Adolphe*, Le Livre de Poche, Paris, 1995, p. 100.

pour laquelle Adolphe préfère fuir plutôt que d'assister à la lecture d'Ellénore. Porter soi-même sa lettre, c'est s'exposer à une surenchère de présence physique. Mieux vaut peut-être accepter le jeu de la correspondance et laisser la page combler l'absence.

Lorsque la lettre est lue par le destinataire sous les yeux du destinateur, il existe suffisamment d'espace pour que se glissent des non-dits, du désir, une tension invisible et cependant palpable. C'est ce que montre la lettre que Madeleine adresse à Scottie dans *Sueurs Froides*[101] d'Alfred Hitchcock pour le remercier de l'avoir sauvée des eaux. Après avoir sauté aux pieds du Golden Gate dans la baie de San-Francisco, Madeleine est repêchée par Scottie qui la ramène chez lui, mais elle disparaît sans laisser de traces. Chargé de la suivre, Scottie la retrouve et la file dans les rues de la ville qui le mène bientôt jusqu'à chez lui. Madeleine sort de sa voiture, extrait une enveloppe de son sac qu'elle glisse dans la boîte aux lettres de Scottie, sous le regard de ce dernier. Il feint d'arriver par hasard et interpelle Madeleine en se dirigeant vers elle : « une lettre pour moi ? ». Ils discutent alors des événements de la veille, les dialogues se dotant peu à peu d'un double sens. Leur relation est ambiguë et repose sur l'impossibilité de se séduire ouvertement. Il entre chez lui, s'empare de l'enveloppe, la décachette et la lit face à elle restée sur le perron. Après quelques secondes de silence, il lui dit « j'espère que nous pourrons… », mais Madeleine ne comprend pas. Il soulève alors la lettre et dit « …nous rencontrer parfois ». L'objet médiatise le rapport entre les corps et fixe le bon niveau de compréhension du dialogue. « Se revoir » signifie être ensemble maintenant qu'ils se sont rencontrés. La lettre de Madeleine à Scottie n'est pas explicitement une lettre d'amour, mais les mots qu'elle contient révèlent leur véritable sens dans ce contexte de lecture en face à face. Le message qu'elle délivre est celui d'une femme prête à révéler d'autres secrets, comme nous le verrons par la suite. L'écart entre les personnages relève des convenances qui leur interdisent de s'embrasser et de tomber amoureux l'un de l'autre. Mais la lettre les y autorise de manière détournée, les personnages se parlant et se comprenant à demi-mot.

[101] *Sueurs Froides* (*Vertigo*), Alfred Hitchcock, Etats-Unis, 1958.

Scottie lisant la lettre de Madeleine face à elle

Conclusion

L'acheminement épistolaire est un moyen subtil de faire passer différentes informations au spectateur. Cette contrainte, imposée par la matérialité de la lettre, est souvent stimulante pour les cinéastes qui, grâce à la distance parcourue par la lettre, parviennent à traduire des écarts plus symboliques, liés à des déterminations sociales ou historiques. Les messagers ont une grande importance dans les échanges représentés à l'écran. Une lettre portée par le facteur n'a ni la même fonction, ni le même pouvoir qu'une lettre portée par un messager. Quant aux lettres directement remises par leurs destinateurs, elles engagent les personnages dans un étrange face à face, direct et indirect à la fois. La manière dont la matérialité de la lettre est traitée par les cinéastes donne des indices au spectateur. Les bruits, mais aussi le toucher et les séquences d'acheminement, construisent un monde particulier où la lettre passe d'un univers à l'autre et relie différents territoires entre eux. Les phénomènes d'adresses concernent alors exclusivement les personnages et nous souhaitons, à présent, nous intéresser à l'adresse épistolaire en lien avec le spectateur.

En partant d'une réflexion sur les inserts de lettres depuis le cinéma des premiers temps, nous souhaitons envisager l'adresse épistolaire de la manière la plus large possible en parvenant, au bout de notre cheminement, à mettre au jour les différentes fonctions de la voix-over.

Deuxième partie

L’adresse épistolaire

Introduction

« Qui écrit ? A qui ? Et pour envoyer, destiner, expédier quoi ? A quelle adresse ? »[102] Ces questions liminaires à *La Carte postale* de Jacques Derrida semblent pouvoir s'appliquer aux lettres des films de fiction.

Il s'agit, dans un premier temps, de comprendre la manière dont le contenu épistolaire est révélé au spectateur et les différents types d'adresses que les lettres déploient à son attention dans le film. Il faut donc entendre adresse au sens d'interpellation spectatorielle, et non plus au sens postal du terme. En effet, c'est davantage la relation entre la lettre et le spectateur qui nous intéresse que la relation diégétique qu'une lettre tisse entre les personnages. Il est, cependant, impossible d'évacuer les destinateurs et les destinataires diégétiques du cadre de l'analyse, tant ces derniers modèlent la nature filmique de la lettre par leurs regards et par leurs voix. En effet, le principe même de la lettre dans le film est de s'adresser à la fois au personnage et au spectateur. Il faut donc parvenir à caractériser ce modèle de double adresse et à en saisir les effets sur la réception filmique. Une telle caractérisation passe par la compréhension de la mise en images et en sons de la lettre, dans le récit filmique. Contrairement au muet, le cinéma parlant a deux manières de dévoiler le contenu épistolaire au spectateur : l'image et la voix.

D'un côté, les gros plans permettent au spectateur de lire directement le contenu écrit. De l'autre, les différents régimes de voix lui offrent la possibilité d'entendre ce que la lettre recèle. La lettre n'est plus uniquement un objet de lecture à la manière d'un intertitre, elle devient un objet d'écoute. Pour Christian Metz :

> « Le récit filmique dispose de diverses figures, inégalement codifiées, pour s'adresser au spectateur de façon plus ou moins "directe" ; l'adjectif appelle des guillemets, car c'est évidemment le film entier qui *vise* celui qui le regardera, qui est tourné vers celui qui se tournera vers lui. Mais le déroulement narratif – c'est une de ses normes possibles – fait mine, volontiers, d'ignorer ce regardeur et d'être surpris par lui, alors que d'autres fois il semble au contraire le prendre à partie : ce sont alors les différentes *adresses*. »[103]

[102] Jacques Derrida, *La carte postale*, Flammarion, Paris, 1980, p. 9.
[103] Christian Metz, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1991, p. 39.

Metz évoque trois d'entre elles qu'il liste ainsi : « l'adresse par la "voix-in", par la voix-off et par l'écriture (intertitres). » Regroupement inspiré par Francesco Casetti qui coiffe le tout, plus le regard-caméra, par le terme d'« interpellation ». Apparaissent alors les trois modalités principales de l'adresse épistolaire dans le film : l'écriture (inserts, gros plans et intertitres), les adresses en regard-caméra et les lectures en voix *in* et *off*. En nous inspirant de cette répartition, nous souhaitons étudier les adresses directes dans une première partie, c'est-à-dire l'écriture associée aux différentes marques énonciatives que le film adresse au spectateur et les discours en regard-caméra. Dans une seconde partie, nous étudierons les adresses indirectes, des lectures en voix-in aux lectures en voix-over, en prenant soin de distinguer voix-off et voix-over. Ce régime de voix mobilisera particulièrement notre attention et nous permettra d'envisager la lettre d'un point de vue énonciatif, mais également narratologique, phénoménologique et filmologique.

Puisque la lettre a d'abord mobilisé la vue, il apparaît pertinent de débuter notre analyse, en nous intéressant aux inserts de lettres et aux intertitres, dans le cinéma des premiers temps ainsi que dans le cinéma muet. Cette approche doit nous sensibiliser aux questions liées à l'activité oculaire et au regard du spectateur. S'il lui suffit de savoir lire pour déchiffrer les lignes qui lui sont adressées depuis l'écran, il lui faut en revanche être très attentif à la manière dont la lettre s'adresse à lui. L'adresse épistolaire ne se limite pas au contenu directement lisible par le spectateur, elle engage un processus d'interpellation plus large qui concerne, aussi bien, la mise en cadre de l'insert que les différents phénomènes énonciatifs qui précèdent et qui suivent. Par ailleurs, si la lettre mobilise le regard du spectateur, elle semble être toujours en lien avec un autre regard, celui du personnage. L'adresse écrite possède donc deux destinataires au moins et il nous faut envisager cette adresse directe, en nous interrogeant sur le point de vue qu'elle engage. Il implique pour cela de dépasser la notion de plan subjectif au profit de l'ocularisation, concept développé par François Jost dans L'*Œil-Caméra*. En adaptant la théorie de Gérard Genette au récit filmique, Jost a proposé de distinguer la focalisation, centrée sur le savoir, de l'ocularisation qui met en jeu ce que montre la caméra en le rapportant à ce que peut voir un personnage. Concernant la lettre, il s'agit de localiser l'œil ou le regard dont elle dépend dans le film et, par là, de comprendre la manière dont elle engage le spectateur à la lire. En fonction des raccords de regard et des effets optiques, ainsi que de la mise en scène, la lettre change de nature filmique et constitue le spectateur en lecteur indiscret.

La place réservée par la lettre au spectateur définit alors un regard plus ou moins voyeur. A l'inverse, d'autres films invitent le spectateur à la lire de manière plus hospitalière et apaisée. Les inserts épistolaires ne sont donc pas identiques entre eux et ne mobilisent pas tous le regard du spectateur de la même manière. Plutôt que de dresser une typologie des différents inserts de lettres dans les films, nous souhaitons travailler sur la relation de lecture qui s'établit entre le spectateur et la lettre isolée en gros plan, relation dont découle deux grandes instances spectatorielles : le « spectateur voyeur » et le « spectateur confident ». Du côté du « spectateur voyeur », il s'agira de caractériser la lettre en tant que point d'attraction susceptible de renvoyer un regard et de déployer une adresse au-delà de sa localité matérielle. En abordant l'esprit de la lettre, nous espérons démontrer qu'elle constitue l'agent idéal pour déployer l'idée d'une présence diffuse, susceptible de se révéler au spectateur par différents signes, seulement captables par lui. Du côté du « spectateur confident », il s'agira de comprendre comment il devient le destinataire privilégié de confidences par le biais d'inserts qui retiennent son attention et absorbent son regard. Le modèle de la confidence s'établira surtout par l'analyse des séquences en regard-caméra qui pourront qualifier, à rebours, la position du spectateur face à certains inserts. Nous bâtirons ces deux grands modèles en nous appuyant principalement sur la théorie du cinéma, et plus particulièrement les théories en lien avec l'énonciation, mais en faisant appel également au modèle du roman épistolaire, aux théories et à l'histoire de la télévision, ainsi qu'à la psychanalyse. Si la lettre est un objet de regard, elle fait aussi appel à la voix qui, dans le parlant, se divise en deux grands régimes.

La tradition française distingue les sons *in* des sons *off*. Michel Chion définit le son *in* comme le son dont on « voit la source en action dans l'image au moment où les sons sont émis » et le son off comme un son qui émane « d'une source invisible située dans un autre temps et/ou un autre lieu que l'action montrée dans l'image ». Entre les deux, il évoque le son hors-champ dont la cause n'est pas visible et cependant « située imaginairement dans le même temps que l'action montrée et dans un espace contigu »[104] au champ. Les anglophones opèrent quant à eux la tripartition suivante : *in / off / over*.

[104] Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Cahiers du cinéma, Paris, 2003, p. 223-224.

Si l'on s'en tient à une distinction tripartite, on obtient les cas de figure suivants, comme le rappelle Alain Boillat :

« grâce au principe du "synchronisme" entre la voix et les mouvements labiaux d'un acteur, la voix *in* est perçue comme l'émanation d'un individu visible à l'image en tant que source ; la voix *off* est associée par le spectateur à un locuteur situé dans l'univers diégétique, à proximité du "point d'écoute" supposé, mais hors-champ ; la voix-over est quant à elle rapportée à un énonciateur absent, en tant que source verbale, du monde du film (ou de l'un de ses mondes). Contrairement à l'usage largement répandu en France de la dénomination " voix *off* ", j'opte ici pour le qualificatif "*over*" en suivant la proposition de Jean Châteauvert dont l'ouvrage, paru en 1996, a contribué à populariser cette expression parmi les chercheurs francophones. »[105]

Pour Boillat, le statut *over* se définit dans son rapport à la diégèse « puisqu'il s'applique à un son qui, bien que parvenant au spectateur, ne peut être entendu par les personnages du film ». Selon la typologie de Genette établie dans *Figures III*, le locuteur *over* est par conséquent « extradiégétique ». Mais la visibilité de la lettre associée à une lecture en voix-over ne vient-elle pas contredire son statut « extradiégétique » ? Cette simple question illustre la complexité des rapports liant objet diégétique et locuteur extradiégétique, mais également lettre, voix et narration. Cette deuxième partie sera donc l'occasion d'interroger les différents types d'adresses indirectes en fonction des régimes de voix et des types de narration qu'elles instaurent. Cela suppose de définir précisément la diégèse filmique, en se référant à la filmologie, mais aussi de faire le point sur les termes de la narratologie et de l'énonciation du cinéma issus des théories littéraires.

Les différents types de lectures supposent un certain type de parole qui détermine un certain type d'écoute de la part du spectateur, parole toujours issue d'une écriture censée être matérielle. Si l'écriture en gros plan constitue un type d'adresse spécifique, elle n'en dessine pas pour autant une véritable esthétique de l'adresse, contrairement aux voix de lecture dont la multiplicité des régimes oblige à établir un cadre d'analyse plus strict. Il nous semble que les travaux d'Alain Boillat offrent un tel cadre car ils permettent de mobiliser des notions théoriques telles que la « voix-attraction » et la « voix-narration », en lien avec un cadre plus général attentif aux modes de production et de réception de la voix au cinéma.

[105] Alain Boillat, *Du Bonimenteur à la voix-over*, *op. cit.* , p. 23-24.

Boillat distingue ainsi cinéma parlé et cinéma parlant. Après avoir analysé les conditions de production et de réception du boniment dans le cinéma des premiers temps, puis l'« intermédialité » qui prévaut dans le cinéma des années 20, il aborde le passage au parlant. Il évoque, alors, plus précisément la période 1927-1935 qu'il nomme « interrègne » jusqu'à l'autonomisation de la voix-over. Il précise que « le parlé et le parlant sont foncièrement différents en tant que dispositifs, le second étant au premier ce que l'écrit est à l'oral. »[106] C'est précisément l'articulation de l'écrit et de la voix qui nous intéresse. Le parlant signe la rencontre de l'écriture et de l'oralité, la question étant de savoir comment lire cette écriture. Il s'agit d'envisager la lettre en tant que discours, en fonction des différents régimes de voix qui le portent. Boillat précise bien que « la voix n'est pas qu'un stimulus sonore, mais le support d'une parole qui, elle aussi, contribue à la construction du monde, convoquant ainsi simultanément, à un niveau textuel, la « relation du point de vue » examinée par Svetlana Vogeleer. »[107] Dès lors, quels types de mondes construisent ces voix d'écriture et de lecture ? Quels types de rapports entretiennent-elles avec l'objet lettre dans le film ? Quel type de relation établissent-elles avec le spectateur ou, plutôt, avec l'« audio-spectateur » ?

Afin d'apporter quelques réponses ou au moins quelques hypothèses à ces questions, il faut bien comprendre que les marques énonciatives du discours épistolaire s'inscrivent dans ce support qu'est la parole. La lettre doit donc être saisie comme un système énonciatif à part entière, enchâssé dans un autre système énonciatif qu'est le film. La première caractéristique du discours épistolaire est de se structurer autour des pronoms personnels « je » et « tu ». En désignant les marqueurs de l'énonciation, ces déictiques déterminent la position du destinateur diégétique qui, le cas échéant, se transforme en locuteur, voire en narrateur. La position du destinataire est plus ambiguë en revanche puisqu'elle se divise entre une instance diégétique et une instance spectatorielle. Du fait même de la situation d'absence créée par le mode de fonctionnement de la relation épistolaire, le destinataire diégétique est rarement en position d'auditeur. Quant au spectateur-auditeur, « il ne pense pas vraiment qu'on *lui* parle, mais il est assuré qu'on parle *pour lui* »[108]. Cette précision apportée par Christian Metz recoupe la position de François Jost refusant de confondre le spectateur avec un simple

[106] Alain Boillat, *idem*, p. 197.
[107] *Idbidem.*, p. 356.
[108] Christian Metz, *op. cit*., p. 51.

énonciataire[109]. Quant à Jean-Pierre Esquenazi, il définit le destinataire du récit de fiction comme « l'auteur d'un acte » :

« Si l'auteur du récit accomplit un acte de production du texte fictionnel, le destinataire est le sujet qui interprète, donne signification à ce texte. Auteur-locuteur et interprète-destinataire sont les deux partenaires indispensables de la communication fictionnelle dont les actes symétriques constituent le circuit où s'élabore la signification. »[110]

Même si la lettre impose un modèle énonciatif au sein duquel les déictiques apparaissent clairement, le film ne se confond jamais avec le discours épistolaire cependant que la lettre donne lieu à une interprétation spécifique de la part du spectateur. Le film médiatise le rapport du spectateur à la lettre tout comme il modèle et détermine le discours épistolaire en fonction d'une intention particulière. Il s'agit donc de convoquer un modèle énonciatif polyphonique tel que proposé par Oswald Ducrot dans *Les mots du discours* ou dans *Le dire et le dit*, modèle utilisé aussi bien par François Jost dans *Un monde à notre image* que par Jean Châteauvert ou Alain Boillat. Ce modèle permet de discerner différentes responsabilités énonciatives selon qu'un sujet « assume une responsabilité énonciative manifeste sous forme d'un locuteur « je » dans son énoncé, ou selon qu'on exprime son point de vue, sa position perceptive ou intellectuelle. »[111] La notion de responsabilité énonciative sera centrale lorsqu'il s'agira de comprendre les glissements qui s'opèrent en permanence entre voix-over, voix narrative et voix-narration. La figure du destinataire filmique, quant à elle, devra s'entendre à la manière du destinataire de récit de fiction par Jean-Pierre Esquenazi.

L'intérêt n'est pas de créer des typologies, mais d'articuler des notions théoriques à des enjeux pragmatiques pour saisir les spécificités audiovisuelles de la lettre et ses modalités d'adresses. Nous essaierons de saisir *in fine* les vertus de la parole épistolaire et l'intérêt pour les cinéastes d'y recourir. Au-delà du cadre d'analyse, il s'agira donc de découvrir les qualités inhérentes à la lettre en tant qu'objet d'écriture, de parole et d'écoute.

---

[109] Voir François Jost, *Un monde à notre image. Enonciation, cinéma, télévision*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1992.
[110] Jean-Pierre Esquenazi, *La vérité de la fiction*, Lavoisier, Paris, 2009, p. 81.
[111] Jean Châteauvert, *Des mots à l'image, la voix over au cinéma*, Méridiens Klincksieck / Nuit Blanche éditeur, Paris/Québec, 1996, p. 23.

Chapitre 1
L'insert épistolaire dans le cinéma muet

Introduction

Comme nous l'avons rappelé avec Christian Metz en introduction, le film « vise » le spectateur et s'adresse tout entier à lui. Cependant, certaines marques énonciatives et certains types d'interpellation le renvoient plus clairement à son propre regard. C'est la frontalité qui nous intéresse dans les adresses directes, lorsque le spectateur est plus directement sollicité et interpellé par la lettre dans le film. Institué en point-origine de la visibilité, le spectateur devient le « garant » de la représentation. Comme le rappelle Maria Tortajada dans *Le Spectateur Séduit,* le spectateur peut occuper deux positions face au tableau : l'une d'extériorité et l'autre d'absorption au sein de la représentation selon une variante formelle de cette construction. « L'une exploite l'impression de maîtrise sur une représentation objective, l'autre souligne celle d'immersion dans l'illusion faisant oublier la distance et l'extériorité qui seules accordent une emprise sur le représenté. »[112] Il nous semble que cette équivalence existe au cinéma et que le spectateur face aux inserts ou au regard-caméra est tour à tour placé en position d'extériorité ou intégré au dispositif filmique. Dans tous les cas, il est ce point-origine, ce « tout-percevant » comme l'écrit Metz :

> « Tout-percevant comme on dit tout-puissant (c'est la fameuse « ubiquité » dont le film fait cadeau à son spectateur) ; tout-percevant, aussi, parce que je suis en entier du côté de l'instance percevante : absent de l'écran, mais bien présent dans la salle, grand œil et grande oreille sans lesquels le perçu n'aurait personne pour le percevoir, instance constituante, en somme, du signifiant de cinéma (c'est moi qui fais le film). »[113]

C'est bien à ce « grand œil » que nous souhaitons nous intéresser en priorité dans cette première partie en considérant, à l'instar de Metz, la double identification comme modèle opératoire réglant la participation du spectateur au film, même si ce modèle demande à être critiqué. Comme le résume Tortajada, non seulement le spectateur « occupe une place à l'intérieur de la diégèse grâce à l'identification à la caméra, mais il est encore absorbé par l'histoire, pris dans l'illusion au point d'oublier même qu'il est et qu'il reste la condition de la

[112] Maria Tortajada, *Le Spectateur séduit. Le libertinage dans le cinéma d'Eric Rohmer*, Editions Kimé, Paris, 1999, p. 143.
[113] Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, Bourgois, 1984, p. 68.

représentation, son point-origine. »[114] Nous allons aborder durant les trois premiers chapitres la question de l'insert épistolaire et du regard-caméra en analysant la manière dont la lettre absorbe le regard du spectateur tout en exhibant les conditions oculaires d'une telle absorption. Puis nous nous intéresserons aux différents régimes de voix, plus particulièrement à la voix-over aux quatrième et cinquième chapitres.

Les procédés par lesquels le contenu écrit est révélé proposent au spectateur une manière d'aborder le film : c'est-à-dire d'apprendre à voir et à sentir ce qui se joue au-delà des éléments lisibles. Les mouvements d'appareil, les angles de prise de vue, les raccords livrent une somme d'indices qui aident à mieux décoder le film par la suite. Ils fixent un niveau de lecture en somme, non seulement du contenu, mais du film lui-même. Notre hypothèse est que l'interpellation par l'insert épistolaire sensibilise le spectateur à certains phénomènes d'adresses qui se déploient dans le film, et qui participent d'une logique commune.

Le modèle de l'adresse épistolaire est-il spécifique ou ressort-il d'une logique similaire aux phénomènes d'interpellation par l'écrit ? Avant de nous intéresser à la construction visuelle menant au cœur d'une page en gros plan, tâchons de définir ce qu'est un insert.

L'insert correspond à « l'introduction d'un élément dans une continuité. La plupart du temps, au cinéma, il s'agit d'un gros ou très gros plan, ou d'un plan de nature différente (un intertitre ou un texte introduit dans la continuité visuelle, par exemple). »[115] Dans la « grande syntagmatique » de Christian Metz (1964), l'insert est une variété de plan autonome, c'est-à-dire un plan unique exposant à lui seul un « épisode » de l'intrigue. Pour Metz, l'insert doit son autonomie à son statut « d'*interpolation* syntagmatique »[116] et il en distingue quatre types : l'insert *non-diégétique*, l'insert *subjectif*, l'insert *diégétique déplacé* et l'insert *explicatif*. Ce dernier nous intéresse particulièrement puisqu'il correspond « à un détail grossi ; à un effet de loupe ; le motif [étant] soustrait à son espace empirique et porté dans l'espace abstrait d'une intellection. »[117] Metz prend pour exemple les cartes de visite ou les missives en gros plan. Plusieurs termes nécessitent d'être développés afin de saisir le sens

[114] Maria Tortajada, *Ibid*., p. 149.
[115] Jacques Aumont, Michel Marie, *op. cit.*, « Insert ».
[116] Christian Metz, *Essai sur la signification au cinéma*, tome I, Méridiens Klincksieck, Paris, 1971, p. 126.
[117] *Ibid*., p. 126.

implicite qu'ils recouvrent. Même si Metz ne désigne pas uniquement l'insert du cinéma muet, nous souhaitons discuter sa proposition à partir de l'insert dans le muet avant d'en arriver à l'insert dans le cinéma parlant et aux différentes instances spectatorielles qu'il détermine.

Tout d'abord, le terme « interpoler » est défini par le dictionnaire comme le fait d'« introduire dans un texte, par erreur ou par fraude (des mots, des phrases absents de l'original). » L'insert serait donc marqué d'une sorte d'impureté originelle et plus encore l'insert explicatif car il introduit la trace écrite à l'intérieur de l'image. Il porte ainsi l'idée d'une soumission des images à l'écriture. Cette connotation négative n'est pas sans rappeler l'animosité ressentie par Jacques de Baroncelli se demandant dans un article de 1916 :

« Pourquoi, lorsqu'on a la lumière et le mouvement, l'action et la vie, il reste nécessaire de recourir à la parole écrite et comment cette chose ailée que doit être le cinéma, où l'esprit vole, imagine et conquiert, demeure captive de la phrase. »[118]

Baroncelli remet en cause l'inféodation de l'image au verbo-linguistique apparaissant sous la forme d'intertitres, alors appelés « sous-titres ». A l'instar de l'insert explicatif, l'intertitre alourdirait le déroulement filmique, parce que contraire à l'essence du cinéma. Si les mentions écrites font pourtant bien partie des « matières de l'expression » filmique, elles restent marquées du sceau de l'impureté depuis les débuts du cinéma. Rapprocher ainsi ce que nous nommons l'insert épistolaire – c'est-à-dire les mots isolés en gros plan au cœur d'une lettre – de l'intertitre, nous semble pertinent car ces deux procédés ont de nombreuses caractéristiques communes, la plus importante étant leur statut d'extériorité aux images.

Un autre terme définitoire pour Metz mérite d'être développé. En faisant de la missive en gros plan un insert *explicatif*, le sémiologue sous-entend que la lettre sert avant tout à informer le spectateur, à expliquer une situation donnée afin de faire progresser le récit.

[118] Jacques de Baroncelli, « Les sous-titres sont-ils nécessaires ? » (1916), in *Ecrits sur le cinéma*, Institut Jean Vigo, Perpignan, 1996,

Ce n'est ni plus ni moins ce que dit Frank Kessler dans son article intitulé « l'insistance de la lettre », portant sur *Juve contre Fantômas* de Louis Feuillade :

« A un examen rapide, il apparaît que les lettres interviennent surtout dans des films à caractère rocambolesque ou mélodramatique - souvent pour faire passer une information que le réalisateur n'a pu exprimer par des moyens proprement cinématographiques, c'est-à-dire par l'image. »[119]

Prise sous forme d'insert, la lettre ne serait donc pas un moyen « proprement cinématographique ». Ici encore, apparaît le soupçon d'une extériorité à ce qui fonderait l'essence du cinéma.

Un troisième élément de la définition de Metz mérite d'être discuté, à savoir la soustraction de cet objet d'écriture à son « espace empirique ». Il semble, tout d'abord, qu'une telle soustraction ne soit pas de même nature dans le muet et dans le parlant. Par ailleurs, le terme de soustraction convient au processus d'intellection lié à la lecture de l'insert ou de l'intertitre par le spectateur, mais il pose problème lorsqu'on prend en compte son insertion « concrète », à l'intérieur du support sémiotique. En effet, l'insert est ajouté à la bande-image et intercalé entre deux plans. En ce sens, il résulte davantage d'un ajout que d'une soustraction. Il ne s'agit pas de confronter ces deux termes, mais de les combiner. Avec Frank Kessler et Elena Degrada, mais aussi André Gaudreault et Michel Chion, nous souhaitons donc comparer l'insert épistolaire et l'intertitre, en fonction des trois pôles que nous avons faits apparaître, grâce à la définition de Christian Metz.

[119] Frank Kessler, « L'insistance de la lettre », *op. cit*., p. 17.

1) Inserts épistolaires et intertitres

Avant de comparer inserts épistolaires et intertitres, il apparaît nécessaire de définir ces derniers, en insistant sur leur origine et sur leurs fonctions.

« Comme on le sait depuis les écrits de Noël Burch, d'André Gaudreault et de Rick Altman, les premiers films narratifs (comme *La Case de l'oncle Tom*, 1903, d'Edwin S. Porter) ne se suffisaient pas à eux-mêmes, et pour que l'action y soit compréhensible ils devaient être bonimentés, commentés par quelqu'un qui était présent en direct. Se servant d'un texte donné avec le film, l'orateur situait la scène, racontait l'histoire, parfois jouait les dialogues etc. Cette pratique a été remplacée vers 1910, dans une grande partie du cinéma occidental, par celle de l'inter-titre – baptisé alors "sous-titre" – […] »[120]

Dans un article intitulé « Des cris du bonimenteur aux chuchotements des intertitres », André Gaudreault cherche à rendre compte du passage d'un système de représentation à un autre. Sans opposer le bonimenteur au « texte intercalaire », Gaudreault montre comment, au cours des années 10, le langage verbal a pénétré le support sémiotique, modifiant ainsi le système narratif :

« A un premier paradigme, au sein duquel le texte intercalaire ne servait ni plus ni moins qu'à identifier et à nommer des *tableaux* qui se succédaient à la queue leu leu et que commentait le bonimenteur, s'est substitué un deuxième paradigme, au sein duquel le langage verbal des textes intercalaires et le langage narrationnel du montage ont fini par permettre au film de faire sens sans avoir recours au boniment. »[121]

Discutant ensuite les termes « sous-titre » et « intertitre », Gaudreault fait apparaître que le sous-titre venait qualifier un « tableau » plus qu'un plan. La dénomination fait sens alors, le titre constituant une légende qui annonce le tableau à venir. L'intertitre, quant à lui, apparaît lorsque le « monde de la cinématographie » passe de la notion de « vue » à celle de « plan » ; ce dernier faisant véritablement lien entre des plans qui communiquent entre eux. Gaudreault évoque ainsi les inserts scripturaux en tant que liens « *entre* ce qui vient *avant* l'intervention scripturale et ce qui vient *après*. » Autrement dit, l'insert scriptural ne sert pas

[120] Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma*, *op. cit.*, p. 18.
[121] André Gaudreault, « Des cris du bonimenteur aux chuchotements des intertitres », in *Scrittura e immagine, la didascalia nel cinema muto*, *op. cit*., p. 53.

seulement à la communication axiale avec le spectateur, il sert tout autant à « la communication, latérale, entre les plans. »[122]

En rapprochant l'intertitre de l'insert scriptural, Gaudreault montre la valeur de ces textes intercalaires dont la fonction n'est plus seulement de livrer des informations au spectateur, mais également de faire communiquer les plans entre eux. Au cours des années 1908-1915, le système filmique s'en trouve modifié puisqu'il injecte de la *narration* dans des images « *monstratives* » avant tout. Dès lors, comment qualifier l'insert épistolaire ?

Toujours scriptural, puisqu'une lettre est une communication par écrit, l'insert épistolaire est la plupart du temps explicatif, ce qui ne signifie pas qu'il ne peut pas revêtir d'autres fonctions, psychologique par exemple. Dans son article « le film épistolaire », Elena Dragada fait apparaître le rôle prépondérant de la lettre, au cours de ces années qui ont vu disparaître le bonimenteur au profit de l'intégration textuelle, sous la forme de l'intertitre.

« A cette époque, la communication épistolaire se donne surtout en tant qu'expédient qui permet de condenser en un seul plan – celui qui représente la lettre – les informations nécessaires à la progression du récit. Ni plus ni moins qu'un intertitre, en fait, une lettre peut faire passer une information, et jouer un rôle dans la transmission du savoir narratif. Au point que, vers 1910, se servir d'une lettre à ce propos devient presque usage commun […] »[123]

Comme chez Gaudreault, on note une très grande proximité, presqu'une confusion entre insert épistolaire et intertitre. On retrouve, par ailleurs, la nature autonome de l'insert et de l'intertitre qui condensent une série d'informations en un seul plan. Il est intéressant de souligner que le recours à la lettre, au sein des différents récits filmiques, correspond à l'avènement de l'intertitre qui deviendra, peu à peu, le mode d'expression dominant du verbal et de la parole, cette « parole écrite » à laquelle fait référence De Baroncelli. Le terme « parole » semble pourtant ne pas convenir à la lettre *a priori*, puisqu'il s'agit d'un langage écrit alors que la parole désigne un langage parlé.

Utilisant également le terme de « parole écrite » pour désigner l'intertitre, Dagrada interroge le rapport de ce dernier à celui de la lettre au moment de sa présence la plus massive, c'est-à-dire entre 1908 et 1914, période où s'affirme le « film épistolaire » faisant de la lettre un véritable *topos* du langage cinématographique institutionnel. Par film épistolaire,

[122] *Ibidem*., p. 60.
[123] Elena Dagrada, « Le film épistolaire », in *Scrittura e immagine, la didascalia nel cinema muto*, *op. cit*., 256.

Elena Dragada et Frank Kessler désignent ces « films où la lettre abonde à un point tel que les personnages, au lieu de communiquer entre eux verbalement, s'adressent presque exclusivement par écrit des messages. »[124] Pour Dragada, « le film épistolaire se présente comme le lieu de passage de la parole écrite extradiégétique (celle des intertitres produits ultérieurement à la diégèse) à la parole écrite diégétique, car une missive ou une lettre est toujours produite par un personnage de la diégèse. »[125] Elle distingue donc l'intertitre de l'insert épistolaire en fonction de son origine diégétique, insistant sur le fait que « la communication épistolaire comporte nécessairement la représentation d'un acte de lecture (et/ou d'écriture), tout aussi diégétique, qui s'inscrit dans la continuité d'un autre procès de la codification déjà éprouvé depuis quelques années : l'articulation d'un montage, en alternance, entre un personnage qui regarde et l'objet de son regard. »[126] Contrairement à l'intertitre, la lettre entraînerait une plus forte adhésion du spectateur au film et donc une plus forte participation de ce dernier à l'histoire racontée, puisqu'il deviendrait le « destinataire ultime de la missive ». Par ailleurs, les mises en scène des actes d'écriture et de lecture raccordés à l'insert lui-même diégétisent le regard rendant subjectifs ces inserts. De fait, les inserts épistolaires du muet semblent toujours subjectifs, la lettre s'adressant au spectateur *depuis* l'intérieur de l'histoire racontée et *au travers* d'un regard diégétique.

Ils diffèrent en cela des intertitres qui, s'ils commentent l'action ou indiquent un dialogue, restent plutôt extérieurs au monde de l'histoire racontée, du point de vue de la subjectivité du regard au moins. La force narrative de la lettre est donc d'être, tout à la fois, un outil dramaturgique et une écriture dévoilant une subjectivité. Reprenant la classification des intertitres de Christian Metz dans *L'Enonciation impersonnelle ou le site du film*, Dagrada distingue les intertitres dialogiques, explicatifs et de commentaire. Elle indique, tout d'abord, que l'usage d'intertitres dialogiques est très minoritaire durant cette période des années 10. Elle souligne, par ailleurs, qu'au sein même du film épistolaire, les intertitres cohabitent avec les inserts épistolaires. La forme dominante de ces derniers au sein du film épistolaire est d'ordre explicatif ou de commentaire, la communication épistolaire remplissant le rôle qui, par la suite, sera « systématiquement assumé par les intertitres dialogiques »[127]. Car sous cet aspect nous dit-elle, « une lettre tient toujours lieu de discours direct. » De fait, la

[124] Elena Dagrada et Frank Kessler, « Des films pris à la lettre. Le film épistolaire entre 1908 et 1914 à travers les genres », article à paraître dans la revue IRIS.
[125] Elena Dagrada, « le film épistolaire », p. 258.
[126] *Ibidem*.
[127] *Ibidem*., p. 259.

communication épistolaire peut paradoxalement fonctionner « en direct ». Et, malgré la récurrence des déictiques, « une lettre incarne une forme de parole écrite, qui, non seulement, appartient à la diégèse, mais renvoie aussi à une instance productrice diégétique – le personnage – et se situe pour cela du côté de l'histoire, ni plus ni moins qu'un intertitre dialogique […]. »[128] Ce lien au personnage, à sa parole est très intéressant car il renvoie incidemment à sa voix, non plus seulement au sens narratif. L'insert épistolaire permet ainsi au spectateur d'approcher au plus près de la voix d'un personnage, non pas incarnée par un intertitre à l'écriture froide, mais rendue par la chaleur d'un objet diégétique qui conserve la trace d'une voix par le biais de l'écriture. En ce sens, l'insert épistolaire constitue bien une adresse spécifique au spectateur, renfermant une parole écrite. Il n'est ni tout à fait un intertitre, ni tout à fait un insert scriptural comme un journal ou un livre, car il délivre davantage d'informations personnelles, tout en personnalisant l'adresse. Cette personnalisation découle de la nature même de l'objet, mais également de sa diégétisation par le montage et la mise en scène.

En conclusion, on peut donc affirmer que l'insert épistolaire a pour spécificité de dépasser un rôle d'intertitre ou d'insert explicatif, en donnant au spectateur davantage que des informations écrites. On retrouve le rôle prépondérant du papier au sein de la communication épistolaire, mais de manière étonnante puisqu'il n'est pas palpable par le spectateur. L'insert épistolaire semble porter en lui une part du monde de l'histoire racontée, des marques scripturales au souvenir d'une voix « audible » à la lecture de ce discours spécifique. Les marques du discours que le spectateur attribue aux personnages semblent pouvoir révéler sa voix. S'il lui est impossible d'entendre le son des paroles qui sortent de la bouche des personnages, il lui est en revanche possible d'entendre leurs voix à travers leurs expressions langagières.

2) L'insert épistolaire dans *Juve contre Fantômas* de Louis Feuillade

Inspirée des romans de Pierre Souvestre et Marcel Allain, la série des Fantômas se compose de cinq films tournés en 1913 et 1914. *Juve contre Fantômas*[129] est un drame en quatre parties sortie en 1913. Dans ce film, l'inspecteur Juve poursuit, avec l'aide du journaliste Fandor, sa traque de Fantômas. Dans la première partie intitulée « La Catastrophe du Simplon-Express », de multiples lettres transitent et apparaissent sous forme d'inserts. Ces

[128] *Ibidem*., p. 260.
[129] *Juve contre Fantômas*, Louis Feuillade, France, 1913.

derniers cohabitent avec des intertitres, soit une écriture dactylographiée de couleur jaune apparaissant sur un fond noir et retranscrivant, aussi bien, les dialogues que les commentaires sur les personnages et l'action. Ces intertitres ne correspondent sans doute pas à la version de 1913, mais l'intérêt est de voir en quoi ils se distinguent des inserts épistolaires.

Dans cet épisode, les enquêteurs décident de suivre le docteur Chaleck dans les quartiers de Paris. On voit le personnage entrer dans une voiture et, quelques plans plus tard, un carton nous informe que : « Durant le trajet, l'élégant docteur Chaleck [s'est] transformé en un voyou inquiétant. » Il croise la route d'une femme qui lui remet discrètement une enveloppe. Au plan suivant, en plan large, on aperçoit Chaleck la décacheter rapidement et déplier la page d'un geste sec. Apparaît alors l'insert épistolaire, qui reste 28 secondes à l'image, avant qu'on ne retrouve le personnage ayant achevé sa lecture et remontant dans sa voiture. Outre la longueur d'exposition, plusieurs éléments nous intéressent ici.

Le premier concerne l'insert lui-même qui, d'un point de vue matériel, ne ressemble pas à la lettre que tient le personnage avant et après son apparition en gros plan. En effet, la lettre ainsi isolée est filmée au sein d'un espace neutre où les mains du personnage sont absentes alors même qu'on le voit tenir cette lettre dans la rue au plan précédent et au plan suivant. La page sur laquelle s'affiche l'écriture manuscrite de la femme est soustraite à son espace empirique et portée dans l'espace abstrait d'une intellection. En cela, elle correspond parfaitement à ce que Metz nomme l'insert *explicatif*. L'espace de la rue et les mains de l'homme ont disparu, seule subsiste une page manuscrite qui le distingue des intertitres. L'apparition crée un effet de soustraction à l'univers de l'action diégétique combiné à un effet d'ancrage fort au monde de la diégèse, via les attributs matériels de la page et les traces de l'écriture manuscrite. L'objet semble donc extérieur et intérieur à la fois.

2-1) <u>Extériorité de l'insert épistolaire</u>

L'insert épistolaire dans *Juve contre Fantômas* est filmé dans un espace extérieur au monde de la diégèse. S'il y a bien un raccord de regard qui suppose une mise en relation directe avec la subjectivité du personnage, les autres indices de l'univers diégétique disparaissent. Seul, subsiste l'objet au sein d'un plan où la page manuscrite est placée devant l'objectif qui laisse apparaître, à gauche et à droite un espace neutre de couleur fade. Le montage établit une rupture forte qui correspond à un double mouvement de soustraction et d'addition. Tout d'abord, l'opération de soustraction à l'espace empirique renvoie non

seulement au temps de la lecture, mais à l'attention nécessaire à cette activité. Lire suppose de se concentrer et de se soustraire à l'activité environnante. Cela n'est pas spécifique à la lettre, mais à l'activité de lecture qui attire l'œil sur la page et capte l'attention de celui qui lit. Cette représentation de l'acte de lecture est essentielle dans le procès de diégétisation du regard, mais il ne peut empêcher la rupture inhérente à l'apparition de l'insert qui apparaît comme une addition matérielle d'un plan étranger au sein de plans animés. Comme l'intertitre, l'insert semble produit extérieurement à la diégèse, et c'est d'ailleurs le cas d'un point de vue matériel comme l'indiquent Jacques Aumont et Michel Marie. Distinguant l'insert *explicatif* de Metz, ils expliquent que cette catégorie était très utilisée dans le cinéma muet : « Les inserts étaient alors tirés sur une pellicule différente, comme les intertitres, d'où, très souvent, leur disparition dans les copies négatives conservées en laboratoire et la nécessité de les reconstituer pour restaurer une version « lisible » du film. »[130] Une fois encore, l'insert épistolaire se rapproche de l'intertitre de par son statut matériel étranger à la bande-image, car issu d'un autre support. Dans le muet, et peut-être plus encore dans ces années 1908-1914, il y aurait donc une extériorité inhérente à l'insert épistolaire.

Pour Michel Chion, l'intertitre est extérieur au film car « il reste intercalé par montage, comme corps étranger, dans le cinéma ; en somme, il ne s'amalgame pas à l'image. »[131] L'expression « corps étranger » peut aussi s'appliquer à l'insert épistolaire qui reste ce texte intercalaire interpolé au sein de plans animés et issu, comme l'intertitre, d'un autre support.

« L'inter-titre maintient […] l'illusion que le cinéma muet pourrait devenir pur, et, en se passant de lui, s'émanciper des mots. Le mot dans le muet n'est pas incorporé, ni incorporable, il est rivé à sa place d'insert à lire. Dans le parlant, où il est amalgamé et simultané à l'image, le mot sera d'un statut beaucoup plus ambigu, et erratique, contaminant le cinéma lui-même de cette ambiguïté. »[132]

On retrouve la prétendue impureté de l'intertitre qui, comme l'insert, semble inféoder les images au langage verbal. L'émancipation du cinéma, dont le mouvement et la lumière constituent la genèse pour Jaqcues de Baroncelli, semble uniquement possible aux dépens de ces mentions écrites qui empêcheraient les films de trouver leur véritable spécificité. Pourtant, les inserts épistolaires vont dans le sens de cette émancipation, car leur utilisation a pour but de favoriser une clôture diégétique plus forte que dans le cas de l'intertitre. L'insert épistolaire

[130] Jacques Aumont, Michel Marie, *Dictionnaire*, *op. cit*., « Insert ».
[131] Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, *op.cit*., p. 18.
[132] *Ibidem*., p. 19.

semble obéir à un processus de naturalisation diégétique, en quelque sorte. En ayant recours à un objet diégétique assimilé comme tel par le spectateur, il s'agit d'intérioriser le phénomène d'adresse et de conserver une sorte de linéarité narrative. Même si l'insert apparaît étranger, il reste marqué du sceau des personnages, à la fois par le raccord de regard et par la matérialité du support. Ainsi, le contenu d'une lettre, figurant en intertitre, n'a pas le même effet que le contenu pris dans son espace d'origine, à savoir la page de papier manipulée par les personnages. Une autre chose importante à retenir, sur laquelle nous reviendrons, est le statut ambigu du mot dans le parlant qui « contamine le cinéma lui-même de son ambiguïté ». S'il nous est impossible de viser le cinéma dans son ensemble à la manière de Chion, il nous semble possible, en revanche, d'envisager certains inserts épistolaires au sein de certains films parlants, en termes de contamination.

2-2) Intériorité de l'insert épistolaire

Comme nous l'avons vu, la mise en scène de l'acte de lecture diégétise le regard. Ce faisant, l'insert épistolaire n'est plus « neutre » à la manière de l'intertitre, mais subjectif – c'est-à-dire lié au personnage visible à l'écran. Christian Metz « oublie » de dire que l'insert explicatif est aussi bien souvent subjectif, du moins avant la période du parlant. Or, cet élément apparaît fondamental dans le processus de narrativisation et de linéarisation du langage cinématographique que la lettre accompagne entre 1908 et 1913.

D'un point de vue narratif, il s'agit d'intégrer le discours verbal au monde de l'histoire représentée et la lettre apparaît comme l'objet idéal d'une telle intégration. Même prise hors de son contexte, elle reste ancrée dans le monde de l'histoire représentée. Ce faisant, elle assure une certaine homogénéité et semble pouvoir modérer l'effet de rupture propre à l'intertitre. Le discours qu'elle porte renvoie au personnage de manière indicielle, au sens de Peirce. L'objet semble être en « connexion dynamique »[133] avec le personnage qui le touche. La lettre conserve en elle les traces d'une contiguïté physique avec le destinateur, via les traces de l'écriture manuscrite représentée. L'insert épistolaire maintient vivace l'idée d'un lien physique entre les personnages et l'objet. L'idée de lien est aussi narrative car la lettre articule un discours à l'intérieur même du monde représenté. Nous retrouvons ici l'idée que l'insert épistolaire assure une double communication : axiale *avec* le spectateur et latérale

[133] Charles S. Peirce, *Ecrits sur le signe*, Seuil, Paris, 1978, p. 158.

entre les plans du film. Cela influe sur la réception car il attire le regard du spectateur, au sein même du monde pro-filmique. Le phénomène d'adresse n'est plus unidirectionnel mais bidirectionnel, au moins. En effet, la lettre s'adresse au personnage à l'intérieur du film et au spectateur à l'extérieur.

La mise en scène de l'objet associé à l'apparition de l'insert favorise l'identification du spectateur avec la caméra. C'est, en ce sens, que nous avons employé le terme de linéarisation, emprunté à Noël Burch qui, dans *La Lucarne de l'infini*, insiste sur la « linéarisation des signifiants iconographiques, entraînant la cruciale identification avec la caméra du sujet-spectateur »[134]. Elana Dagrada y fait, elle aussi, référence. Elle signale que « si d'un côté la lettre "sépare" en deux parties le plan où elle s'insère, en aucun cas elle n'interrompt la continuité ; au contraire, elle agit comme un élément de suture. »[135] Le discours épistolaire est comme proféré depuis l'intérieur de la page. L'objet lettre est rendu en tant que tel, c'est-à-dire dans sa matérialité propre. Par ailleurs, l'écriture manuscrite renvoie de manière indicielle à la personne même de l'auteur diégétique qui, dans cette séquence de *Juve contre Fantômas*, correspond à la femme vue précédemment, censée avoir écrit ce texte :

« Mon Loupart adoré
Sois ce soir à 3 heures à la gare de Lyon avec les poteaux. Le birbe dont je t'ai parlé, M. Martialle de la maison Kessler et Barru, négociants à Bercy emporte 150.000 balles. Il a le fort béguin et ne me croit pas dessalée. C'est pourquoi il veut m'emmener en voyage avec lui.
Ta Joséphine »

Outre les déictiques, à la fois prénom, pronoms personnels et adverbes de lieu et de temps, qui renvoient au contexte diégétique et ouvre à un imaginaire géographique, la voix de Joséphine semble s'incarner à travers le champ lexical et la syntaxe utilisés. Le langage argotique caractérise, non seulement, la personnalité du personnage mais fait aussi entendre sa voix presque au sens littéral. Revenant sur la notion de « voix narrative » dans les études littéraires, Alain Boillat souligne le fait que, même si elle ne désigne pas la voix dans son acception concrète, « les narratologues ne se débarrassent jamais totalement, lorsqu'ils utilisent la

[134] Noël Burch, *La Lucarne de l'infini : naissance du langage cinématographique*, Nathan, Paris, 1991, p. 171. Voir le chapitre 6 « Passions, poursuites : d'une certaine linéarisation ».
[135] Elena Dadraga, *op. cit*., p. 258.

notion de “voix”, du sens littéral de ce terme. »[136] Il existe donc un lien entre phénomène sonore et discours scriptural perceptible dans les traces d’oralité de l’écriture épistolaire.

Les références aux théories littéraires sont pertinentes car elles rappellent l’association intime de la « voix narrative » à *une* écriture. D’objet narré (la lettre qu’on se passe de main en main), la lettre devient, le temps d’un insert, l’objet narrant, le texte par lequel passe la narration. S’il reste, bien sûr, ancré dans un cadre narratif plus large qui est celui du film, ce texte fait apparaître un discours écrit qui « fait entendre » la voix du personnage.

Pour Jean Pouillon :

> « Si, malgré tout, on veut que l’oreille intervienne, qu’on songe à l’oreille intérieure, celle qui en nous saisit notre langage intime. Je ne veux pas dire par là que le roman doive être nécessairement écrit dans le style du langage intérieur, mais qu’il doit pouvoir s’y intégrer, en suivre le rythme. Lire un roman, c’est entendre quelqu’un nous parler du dedans, et non lire un discours, un exposé. »[137]

La lecture de l’insert serait une possibilité, offerte au spectateur, d’entendre le personnage lui « parler du dedans ». Retenons simplement que la notion de voix, en tant que phénomène sonore, n’est pas extérieure au cinéma muet et qu’elle ne renvoie pas uniquement au bonimenteur des premiers temps. En retranscrivant le langage parlé, les intertitres dialogiques peuvent susciter, eux aussi, un tel phénomène, mais de manière plus neutre en quelque sorte. Le support matériel de la page et l’écriture manuscrite personnalisent l’origine verbale et favorise le phénomène d’écoute intérieure. Il semble s’associer au phénomène de lecture intérieure, ce que Michel Chion nomme « endophonie » et qu’il définit comme « processus de prononciation mentale d’un texte »[138]. Leur combinaison ferait donc « entendre de l’intérieur » ou plutôt écouter tout autant que lire ce que la lettre transmet.

Notre hypothèse apparaît d’autant moins saugrenue que la métaphore d’une voix audible à la lecture d’une lettre par le destinataire est un véritable *topos* de la tradition épistolaire. Pour Cicéron, la lettre est une « conversation entre amis absents » rappelle-t-elle. On retrouve la proximité entre parole écrite et parole proférée qui suggère aussi l’existence d’une écoute.

---

[136] Alain Boillat, *op. cit*., p. 315.
[137] Jean Pouillon, *Temps et roman*, Gallimard, Paris, 1946, p. 14.
[138] Michel Chion, *op. cit*., p. 158.

Et, comme le note encore Alain Boillat :

« La théorie de l'énonciation narrative s'appuie sur un modèle communicationnel […] qui ne peut se passer de la situation courante dont il est issu, celle de la conversation orale entre *individus* et donc d'une origine personnalisée du verbal. »[139]

Pour Boillat, le statut *over*, phénomène acoustique par essence, peut mieux que nul autre prétendre à « l'abstraction de la voix narrative » et il semble que l'insert épistolaire en contient les prémices. Retenons donc le statut paradoxal de l'insert épistolaire qui s'intercale comme « corps étranger » entre les plans du film et, qui dans le même temps se soustrait à son espace empirique, permettant au spectateur d'accéder directement au texte. L'insert a pour effet de créer une suture qui tend à linéariser le film. Il implique davantage le spectateur, non seulement par l'adresse, mais également par les différentes marques énonciatives propres au discours épistolaire : recours aux déictiques, énonciation faisant référence à un contexte donné et engageant personnellement les personnages. Par ailleurs, la mise en scène de l'acte de lecture implique que la lecture d'une lettre ait lieu en plan subjectif, dans le muet du moins, ce qui accroît le sentiment de proximité du spectateur avec les personnages.

Au-delà d'un regard, la lettre engage une source oculaire pour la lire. Cet aspect organique de l'œil est brillamment mis en scène par Murnau dans *Le Dernier des hommes* lors d'une séquence où le « regard voyeur » du spectateur est, lui aussi, travaillé.

3) L'insert épistolaire dans *Le Dernier des hommes*[140]

Dans ce film de 1924, le cinéaste allemand met en scène un personnage de portier dans un grand hôtel, fier de sa position et de son métier. Un jour, le directeur de l'hôtel décide de le remplacer et lui annonce officiellement la nouvelle, en lui remettant une lettre. Comme le note Jacques Lourcelles, « *Le Dernier des hommes* est un des très rares films muets à être

[139] Alain Boillat, *op. cit*., p. 319.
[140] *Le Dernier des hommes*, Friedrich W. Murnau, Allemagne, 1924.

dépourvu de tout intertitre »[141]. En effet, seule la lettre qu'il reçoit apparaît en insert ; Murnau parvenant ensuite à construire la dramaturgie de son film, en s'appuyant uniquement sur la mise en scène, les décors et le jeu d'Emil Jannings. La scène de la lettre est filmée en plusieurs parties dont la première commence à l'extérieur du bureau du directeur. La caméra est placée derrière la fenêtre à travers laquelle on voit le directeur remettre l'enveloppe au portier. Le spectateur est donc immédiatement placé en position de voyeur, le dispositif de la fenêtre renvoyant au regard intrusif de celui qui surprend une scène, sans être vu lui-même. Cette posture renvoie le spectateur à son regard et excite son envie d'accéder à l'intérieur de la pièce. Le réalisateur prend le temps d'exposer la situation et d'extérioriser le regard, avant de l'autoriser à y pénétrer, grâce à la caméra qui amorce un travelling avant. S'ensuit un fondu enchaîné qui efface le cadre de la fenêtre et nous fait entrer à l'intérieur de la pièce. A la fin du mouvement, le haut de la page apparaît entre les mains du portier en plan rapproché. On le voit enfiler ses lunettes, puis se pencher avec attention pour lire la lettre dont les lignes apparaissent en très gros plan. Contrairement à *Juve contre Fantômas*, l'insert ne laisse apparaître aucun espace, la page et l'écriture excédant les bords du cadre. Utilisant toutes les possibilités liées aux mouvements d'appareil, Murnau déplace la caméra de gauche à droite puis de droite à gauche imitant le mouvement de l'œil déchiffrant l'écriture. A la fin de la lecture, il crée un effet traduisant visuellement l'impact qu'a la lettre sur le portier. Il fait apparaître en très gros plan la phrase qui affecte le plus le personnage : « LES RAISONS DE CETTE MESURE SONT LES MANQUEMENTS DUS A VOTRE AGE ». Lorsque la caméra parvient aux tout derniers mots, ceux-ci se floutent soudainement, comme si une larme apparaissait dans l'œil du portier. Murnau crée une sorte de « plan lacrymal » poignant qui traduit, à lui seul, la peine éprouvée par le personnage. Nul doute que ces plans de lecture peuvent être qualifiés de plans subjectifs tant la présence de l'œil du personnage est importante. L'insert est une fois encore subjectivisé, bien plus que chez Feuillade car l'activité oculaire est mise en scène et la rondeur de l'œil suggérée. Contrairement à Feuillade, chez qui les lettres apparaissent lointaines et séparées des personnages, les possibilités expressives de la lecture intérieure sont, ici, brillamment exploitées. Murnau rend visible l'idée d'une « oreille intérieure », énoncée par Pouillon. Il ne s'agit pas d'entendre mais de voir « de l'intérieur », d'éprouver « du dedans », avec le personnage, l'émotion ressentie face à la lettre de licenciement.

[141] Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma*, Tome 3, Les films, Robert Laffont, Paris, 1999.

Le « plan lacrymal » qui clôt cette scène de lecture en insert n'est pas l'unique traduction visuelle de l'effet de la lettre sur le portier. Avant d'en arriver à la phrase finale, le portier apprend que le plus vieil employé a été renvoyé. Il comprend qu'il va le remplacer et occuper son poste dans les toilettes de l'hôtel. Murnau ne se contente pas de faire apparaître ces mots en gros plan ; il les illustre visuellement en les mettant en scène à l'intérieur même de l'insert. Après quelques secondes, une lueur blanche point au cœur de la page jusqu'à dessiner une forme ovale ressemblant aux contours d'un œil. Tandis que les caractères dactylographiés de la page restent identiques autour de cette forme, l'œil nous fait accéder à la vision du plus vieil employé rendant son tablier. La page se mue en un écran de projection mentale, laissant place aux pensées du personnage. La lecture se traduit en images à l'intérieur même de la page où l'écrit et l'image animée se mêlent au sein d'une même matière. La lettre constitue le cadre à l'intérieur duquel s'établit le récit minimal de l'homme rendant son tablier. Murnau creuse l'espace de la page en y inscrivant une forme oculaire qui a un effet projectif et rétro-projectif à la fois. Le contenu des mots s'incarne visuellement (projection, creusement de la page) et il semble correspondre à une vision intérieure, à l'imagerie mentale du personnage qui, en lisant, voit la scène se produire. La forme oculaire renvoie de manière paradoxale au-dedans et non pas au-dehors, à une vision mentale projetée. La mue matérielle qui se produit entre la graphie et le contenu apparaissant au sein du plan ovale, cette « fonte » de l'un dans l'autre, traduit l'effet propre à la lecture : c'est-à-dire l'apparition d'images mentales créées par le sens des mots.

L'insert, qui constitue l'unique mention écrite en gros plan du film, dépasse le simple évitement du recours à l'intertitre. Cela permet à Murnau d'expérimenter un effet que l'on retrouve chez d'autres cinéastes du muet comme du parlant. François Jost évoque ce même effet dans *The-on-Square Girl* de F. J. Ireland, film de 1917 qui visualise un récit écrit au cœur d'une lettre, en incrustant la série des scènes passées au milieu de la page[142]. Dans *La Sirène du Mississipi*, François Truffaut a, lui aussi, recours à ce procédé lorsqu'il fait parler la sœur de Julie Roussel depuis la lettre qu'elle adresse à Louis Mahé, son visage se superposant à l'écriture et sa voix assurant la lecture du texte en *in*.

Par ailleurs, l'insert est ici un formidable outil de condensation car il capitalise différents niveaux d'informations à l'attention du spectateur. Le premier est celui propre à

[142] François Jost, *Un monde à notre image.op. cit.*, p. 92.

toutes lettres, c'est-à-dire qu'il est purement informatif. Il suffit au spectateur de savoir lire pour comprendre que les conséquences de cette lettre sur le personnage vont constituer le film à venir. A un deuxième niveau, l'insert permet de faire comprendre ce qui se joue au plan émotionnel : le portier imagine le plus vieil employé rendant son tablier, puis le « plan lacrymal » traduit l'impact des mots de conclusion qui ont une véritable incidence sur le cours des événements puisqu'ils modifient, à eux seuls, l'existence du personnage. Murnau dépasse l'aspect purement utilitaire de l'insert, pour inventer des effets visuels traduisant l'impact émotionnel de la lecture. Il dépasse, ainsi, le simple plan subjectif puisqu'il traduit visuellement l'effet « intérieur » de la lettre sur le personnage. Le désir propre à la pulsion scopique, mise en scène par la position de la caméra, et ce brusque mouvement d'appareil permettant d'accéder à l'intérieur du bureau, c'est-à-dire au cœur de la page, est doublement satisfait. Notons également que la proximité de la page et de l'objectif naturalise davantage encore la lettre en tant qu'objet diégétique, attirant l'attention du spectateur de manière plus saisissante.

L'approche de l'insert épistolaire par l'intermédiaire du cinéma muet permet de mieux faire comprendre en quoi la lettre est un objet qui a accompagné le développement narratif du cinéma. L'insert épistolaire a servi au processus de linéarisation narrative, en s'adressant non seulement au spectateur, mais en opérant une suture entre les plans. La lettre combine, entre eux, des termes *a priori* contraires qui permettent de mieux envisager son rôle informatif ainsi que sa faculté à diégétiser un discours. D'une part, elle associe frontalité et absorption diégétique, d'autre part addition et soustraction au contexte diégétique. Ces termes renvoient aux théories du cinéma des premiers temps élaborées par Tom Gunning et André Gaudreault, et sur lesquelles nous reviendrons. Elles dessinent des modèles d'investissement spectatoriel qui nous intéressent car ils permettent de mieux comprendre la relation qui s'établit entre la lettre et le spectateur. Par ailleurs, les occurrences d'inserts chez Feuillade et Murnau ont permis d'établir une distinction entre un regard et la présence marquée d'un œil. Chez Feuillade, le regard du spectateur apparaît plus lointain tandis que Murnau le plonge au cœur de la page, mais aussi à l'intérieur de l'œil qui se charge de la lecture. Si la mise en scène de l'acte de lecture d'une lettre implique qu'elle ait lieu en plan subjectif, la manière dont l'insert est donné à voir conditionne différents types de subjectivités. La subjectivité de l'insert chez Feuillade découle de la relation que le spectateur établit entre le regard du personnage sur la lettre et l'apparition du contenu en gros plan. Murnau quant à lui ne se contente pas du raccord de regard, il travaille à l'élaboration d'un regard extérieur, signifié par la verrière au

premier plan. Puis, le spectateur pénètre l'intériorité oculaire du personnage et perçoit de l'intérieur l'effet de la lettre sur ce dernier. N'oublions pas que dix années séparent les deux films et qu'à l'époque où Murnau met en scène, intertitres et inserts font déjà partie d'une histoire et d'une tradition. C'est d'ailleurs pour éviter la convention de l'intertitre que Murnau prévoit dès l'écriture de son scénario de recourir à la lettre. Cependant, sa mise en scène dépasse de loin la simple substitution d'un procédé par un autre. L'activité oculaire et les effets de la lecture, très prégnants dans cette séquence, nous engagent à réfléchir à la constitution de l'instance spectatorielle par le film qui, selon nous, se divise en deux catégories. La première se rapproche du « regard voyeur » créé par Murnau combiné avec un lien très fort à la présence d'un œil. La seconde va davantage dans le sens d'une certaine distance propre à l'insert chez Feuillade. Nous avons bien conscience que cette distance est en grande partie due aux caractéristiques de l'insert en 1913 et qu'elle ne découle pas d'une volonté du réalisateur d'obtenir un tel effet, contrairement à Murnau qui crée des effets plastiques et visuels. Il s'agit simplement de dégager deux types de rapports du spectateur à l'insert épistolaire qui déterminent deux types de relation à la lettre et, parfois, au film dans son ensemble.

Conclusion

Ce détour par le cinéma muet a permis de rappeler la place prépondérante occupée par la lettre dans les films des années 1908-1915. Ses différentes utilisations, apparaissant à la fois sous forme d'objet et sous forme d'insert, ont participé à l'institutionnalisation d'un certain langage cinématographique basé sur la subjectivation des plans. L'alternance entre un objet regardé et une instance diégétique regardante a, peu à peu, absorbé le regard du spectateur. Il semble cependant que de nombreux inserts épistolaires engagent un « regard voyeur » et pas seulement « tout-percevant ». A l'ubiquité dont le film fait cadeau à son spectateur s'ajoute, dans certains cas, la présence d'un œil étranger qui renvoie le spectateur à son propre regard.

Chapitre 2
Le lecteur indiscret et le modèle du « spectateur voyeur »

Introduction

L'intégration de la voix, au tournant des années 30, modifie l'utilisation de l'insert épistolaire qui n'a plus vocation à remplacer l'intertitre. Ce dernier reste, cependant, ancré dans l'écriture cinématographique et continue d'apparaître dans les films parlants qui mettent en scène la lettre. Contrairement au muet, son utilisation n'est pas systématique car la voix est devenue le vecteur privilégié de la révélation du contenu épistolaire. L'insert ne se combine plus seulement avec d'autres plans, mais avec des voix, des musiques et des sons intégrés à l'image. S'il reste privilégié par de nombreux cinéastes après les années 30, il tend à disparaître au fil du temps au profit d'autres formes (surimpression de l'écriture à même le plan, combinaison des différents régimes de voix). Le recours à l'insert épistolaire dans les films parlants n'est pas anodin, il est souvent signifiant et permet au cinéaste de faire passer autre chose qu'une simple information écrite. S'il ne perd pas sa vertu de condensation informative, la manière dont le cinéaste permet au spectateur d'y accéder semble au moins tout aussi importante que le contenu lui-même, si ce n'est plus dans certains films. Ce qui ne change pas par rapport au muet, en revanche, c'est que l'insert mobilise l'œil et le regard du spectateur.

S'il est évident que le cinéma mobilise la vue et repose sur la capacité du spectateur à voir et, dans le cas de l'insert épistolaire, à lire, la place qui lui est attribuée varie selon les différents types de mise en scène et de montage qui permettent d'y accéder. En jouant sur des motifs oculaires ou les marques réflexives du regard, le film travaille la posture voyeuriste du spectateur. A l'inverse, en basant les apparitions d'inserts sur des raccords de regard qui ne permettent pas de déceler la présence d'un regard extérieur, le film tend à rendre théorique la nature subjective de l'insert. En partant des théories énonciatives littéraires et filmiques, nous

souhaitons interroger la figure du spectateur à travers ces différents procédés cinématographiques. L'objectif n'est pas de dresser une typologie des inserts épistolaires dans le cinéma parlant, mais plutôt de les analyser en fonction d'un modèle voyeuriste dans un premier temps.

La promesse d'accès à l'intimité des correspondants est constitutive du roman épistolaire : il porte, en lui, la fracturation du contrat entre les épistoliers fictifs et favorise la constitution d'un « lecteur indiscret »[143], tel que le nomme Jean Rousset. Le lecteur enfreint le contrat implicite existant entre épistoliers : ne pas révéler le secret de ces lettres à un regard extérieur. Si le lecteur du roman accède directement au contenu des lettres, le spectateur pénètre d'abord le monde et l'univers des personnages. Le contexte d'apparition de la lettre est tout aussi important que son texte. Comme nous l'avons déjà souligné, la lettre est un objet qui justifie l'entrée au sein d'un univers intime et familier. L'enjeu est à présent de comprendre ce qui se joue en termes de regard et de lecture pour le spectateur.

Pour Greimas, l'apparition d'un regard extérieur comme figure du lecteur est l'élément constitutif du genre épistolaire :

« Pour que l'échange épistolaire soit accepté comme genre littéraire, il faut encore qu'un œil étranger, celui du lecteur hors champ, transperce l'intimité à peine inaugurée en la transformant en spectacle et en configuration discursive. »[144]

Outre le vocabulaire très cinématographique, on retiendra l'expression d'œil étranger qui, au cinéma, n'est pas hors champ, mais bien en dehors du film et pourtant inclus dans ce dernier. En littérature, cet « œil étranger » est un élément théorique nécessaire au bon fonctionnement du roman épistolaire. Au cinéma, la présence d'un œil peut-être suggéré de manière organique (Murnau) ou symbolique. Il ne s'agit plus uniquement de lire depuis l'extérieur des documents censés restés secrets, il s'agit de mettre en scène la présence d'un œil étranger et de satisfaire le désir voyeuriste suscité par l'apparition de la lettre dans le film.

[143] Jean Rousset, « Les lecteurs indiscrets », in *Laclos et le libertinage*, PUF, Paris, 1983, p. 89-96.
[144] A.J. Greimas, op. cit., p. 6.

Pour Elena Dagrada, l'insert épistolaire mène à cette satisfaction puisqu'il permet au spectateur de partager les privilèges du destinataire diégétique, à savoir « pénétrer l'intimité inviolable propre à tout message écrit. »[145]

Ce à quoi elle ajoute :

« Sur le plan de la mise au point de ce qui va devenir le langage institutionnel, la communication épistolaire implique ainsi que la lecture d'une lettre ait lieu en plan subjectif, figure de langage qui, vers 1908, est déjà devenue une convention à part entière grâce à la diffusion, entre 1900 et 1907, des films "à trou de serrure" ou "à instrument optique", au sein desquels elle se codifie. »[146]

Contrairement aux films des premiers temps, les inserts dans le parlant n'impliquent pas que la lecture ait obligatoirement lieu en plan subjectif. Les évolutions de la technique et du langage cinématographique tendent à diégétiser l'insert qui n'apparaît plus extérieur à la bande-image, comme chez Feuillade ou dans les films épistolaires évoqués par Kessler et Dagrada. Si l'insert rompt une continuité, il ne le fait plus à la manière de l'intertitre car il fait partie intégrante de l'univers des personnages et s'intègre véritablement dans le contexte diégétique. Cette absorption de l'insert épistolaire par le film en modifie la nature. Les angles de caméra changent et la frontalité propre aux inserts des films épistolaires fait place à d'autres manières d'appréhender la page en gros plan, de biais ou de côté, par en dessous, par-dessus avec en amorce l'épaule du personnage. Le point de vue se décale pour faire place à un autre regard, celui du spectateur. Il apparaît que la subjectivité du regard est construite en amont et qu'elle dépend bien souvent des thèmes abordés par le film, de l'esprit général d'une scène ou d'une séquence. Quant à l'insert, la position de la caméra et les différents indices contextuels qui l'entourent montrent qu'il n'est pas forcément subjectif, même s'il reste lié à un ou plusieurs regards diégétiques. L'enjeu est donc de parvenir à qualifier ces regards, à comprendre le lien qui existe entre cet « œil étranger et les marques énonciatives renvoyant à l'œil et au regard. Il s'agit d'analyser la manière dont l'insert capte l'attention du spectateur et de proposer un modèle de « spectateur voyeur ».

[145] Elena Dagrada, « Le film épistolaire », *op. cit*., p. 260.
[146] Elena Dagrada, *ibidem*, p. 260.

1) L'insert épistolaire comme point d'attraction oculaire

Dès qu'une lettre apparaît à l'écran, elle suscite l'intérêt du spectateur. L'enveloppe ou la page seulement lisible éveille sa curiosité et déclenche son envie de lecture. Il faut distinguer la curiosité du « désir de voir » qui correspond à la pulsion scopique, renvoyant donc le spectateur à sa position de voyeur. Lorsque le film s'efforce, par des marques énonciatives très fortes, de mettre en scène le désir voyeuriste et non pas simplement la curiosité, il double l'adresse propre à l'insert épistolaire d'une autre adresse qui renvoie le spectateur à son propre regard. La réflexivité alliée à l'attraction exercée par la page visible, puis lisible, semble constituer la figure type du « spectateur voyeur ». Différentes occurrences filmiques vont nous permettre de modéliser cette figure.

1-1) Le modèles du « trou de serrure »

La matérialisation d'un trou de serrure dans un plan est la façon la plus évidente de signaler la présence d'un œil qui regarde, depuis l'extérieur, quelque chose qu'il ne devrait pas voir. « Le « truc » consistant à apposer un cache sur l'objectif, pour suggérer un point de vue par effraction »[147] est ce qui rapproche le plus le spectateur du « lecteur indiscret », figure constitutive du genre épistolaire.

Dans *Le Corbeau*[148], la première lettre anonyme est adressée au Dr Germain. Alors qu'il sort des appartements de Denise, situés face aux siens, il croise Laura Vorzet. Elle lui explique qu'elle préfère l'éviter, en raison des insinuations que des lettres anonymes font courir sur leur compte. Ignorant tout de ces rumeurs, Germain s'en étonne tandis que Laura disparaît sous le regard de la petite Rolande. Le docteur rentre chez lui et l'on voit Rolande s'approcher discrètement de la porte et se pencher vers la serrure. Au plan suivant, le spectateur découvre Germain, à travers le trou de serrure. Il tient une lettre, celle-là même que Rolande lui avait dit avoir déposée sur son bureau. Il décachette l'enveloppe, en sort une feuille qu'il déplie, toujours sous le regard de Rolande. Le plan suivant est un plan rapproché de Germain de face tenant la page entre les mains. L'insert apparaît ensuite : « Petit débauché,

[147] Thierry Lefebvre, « Voyage autour d'une serrure, des clefs pour comprendre », dans *Ce que je vois de mon ciné… La représentation du regard dans le cinéma des premiers temps*, *op. cit*., p. 59.
[148] *Le Corbeau*, Henri-Georges Clouzot, France, 1943.

tu fais joujou avec la femme à Vorzet Laura la putain, mais prends garde j'ai l'œil américain et je dirai tout. Le corbeau. »

Germain vu depuis le trou de la serrure lisant la première lettre anonyme

Dès le début du film, le texte de l'anonymographe affirme son pouvoir de contrôle qui réside dans sa capacité à voir et à scruter les moindres faits et gestes de Germain. « L'œil américain » est une expression tirée du *Dernier des Mohicans*, roman de James Fenimore Cooper. Son héros a l'œil américain, c'est-à-dire qu'il a l'air de regarder devant lui, mais qu'il ne rate rien de ce qui se passe sur les côtés pour repérer les ennemis ou les animaux tapis dans la forêt. Le roman de Cooper connut un énorme succès et l'expression passa dans le langage courant. Par extension, l'« œil américain » est devenu synonyme d'un regard scrutateur qui ne laisse rien passer. Cette affirmation du corbeau entre en connexion directe avec l'œil voyeur de Rolande. Si le regard par le trou de la serrure est assimilable à un personnage précis dans cette scène, il sert, avant tout, à mettre en place le principe général du film : un sentiment de surveillance généralisée sur le modèle d'une structure panoptique. Le dispositif panoptique, dont la formule est « voir sans être vu », crée un sentiment d'omniscience invisible. C'est précisément ce qui se déroule tout au long du film où les lettres anonymes installent un véritable climat de suspicion.

La terminologie « caméra subjective » ou « plan subjectif » ne semble pas assez précise pour distinguer les différents éléments du voir liés à la lettre en tant qu'objet adressé. Pour rendre compte de la complexité des relations entre savoir et voir dans un récit filmique, François Jost a proposé d'adapter la terminologie de Gérard Genette en ajoutant cette notion à

celle de la focalisation. « L'ocularisation met en jeu ce que voit la caméra, en la rapportant à ce que peut voir (ou non) un personnage. »[149]

« Pour caractériser la relation entre ce que la caméra montre et ce que le héros est censé voir, je propose de parler d'ocularisation : ce terme a en effet l'avantage d'évoquer l'oculaire et l'œil qui y regarde le champ que va "prendre" la caméra. Quand celle-ci semblera être à la place de l'œil du personnage, je parlerai d'ocularisation interne ; lorsque, à l'inverse, elle semblera être placée en dehors de lui, j'utiliserai – on verra pourquoi – l'expression ocularisation zéro. »[150]

C'est bien l'œil qui nous intéresse ici, et plus précisément l'œil de Rolande qui permet au spectateur d'accéder à l'insert. S'il s'agit bien d'une ocularistion interne, François Jost en distingue deux types :

« Ocuralisation interne secondaire : lorsque la subjectivité d'une image est construite par le montage, les raccords (comme dans le champ-contrechamp) ou par le verbal (cas d'une accroche dialoguée), en bref, par une *contextualisation*.
Ocularisation interne primaire : dans le cas où se marque dans le signifiant la matérialité d'un corps ou la présence d'un œil qui permet immédiatement, *sans le secours du contexte*, d'identifier un personnage absent de l'image. »[151]

Si on analyse le trajet qui mène du trou de la serrure à l'insert dans cette séquence du *Corbeau* en suivant la logique de l'ocularisation, on s'aperçoit que le point de vue a changé en cours de route. Si le plan de la serrure est assimilable à l'œil de Rolande, les plans suivants ne sont assimilables à aucun personnage en particulier. Ce plan constitue un passage qui institue l'idée d'un « regard voyeur » et qui signale au spectateur l'effraction dont il va être le témoin. En effet, la lettre constitue la visée de ce plan qu'il s'agit de dépasser. Une fois à l'intérieur du bureau de Germain, le spectateur est semblable à Rolande, il se constitue en œil étranger assistant à la lecture d'une lettre qui ne lui est pas adressée. Son désir de voir est satisfait lorsque Clouzot opère un raccord entre le regard de Germain lisant la lettre et l'insert épistolaire. Mais, contrairement au plan de trou de serrure, l'insert semble ne pas relever d'une ocularisation interne primaire. On observe une différence entre le plan de Germain tenant la lettre devant lui et l'insert filmé en léger décalage par rapport à sa ligne de regard. En effet, la lettre apparaît non pas frontalement comme chez Feuillade ou Murnau,

[149] Jacques Aumont, Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Armand Colin, Paris, 2007.
[150] François Jost, *L'œil – caméra. Entre film et roman*, Presses Universitaires de Lyon (1987), deuxième édition revue et augmentée, 1989, p. 23.
[151] *Ibidem*, p. 27-28.

mais légèrement décalée sur la gauche. La ligne de regard suggérée par la caméra correspond davantage à une vue depuis l'épaule du personnage, comme si un regard absent lisait avec Germain et non pas à sa place. De ce plan, sourd une ambiguïté qui suit la logique du film reposant sur le sentiment d'être observé, sans qu'il soit possible d'identifier la source de cette surveillance. Le plan du trou de serrure crée un modèle de point de vue par effraction correspondant au « regard voyeur » du spectateur. Contrairement à l'œil de Rolande, ce regard est plus flottant et repose sur l'ambiguïté de sa source. S'il est impossible d'affirmer que cet insert relève d'une ocularisation zéro, il nous semble également impossible d'affirmer qu'il relève d'une ocularisation interne primaire et même secondaire, le raccord de regard ne suffisant pas à garantir un point de vue localisable. Il nous semble qu'une place est attribuée au spectateur dans l'entre-deux qui lie le regard du personnage à l'insert, entre-deux dans lequel se loge une sorte de « regard absent » dont on sent pourtant la présence.

On trouve un autre exemple de trou de serrure dans *Les Liaisons dangereuses* de Stefen Frears lorsque Valmont déclare sa flamme à La Présidente de Tourvel. Après s'être jeté à ses pieds, il la poursuit jusqu'au seuil de sa chambre. Il se baisse et regarde par le trou de la serrure. Le spectateur découvre La Présidente qui dégrafe difficilement son corsage. Cette scène, déjà évoquée dans la première partie, est intéressante à analyser en termes de regard et non plus seulement en termes de pénétration d'un territoire et d'un univers donnés. Contrairement à Clouzot, Frears laisse le spectateur au seuil de la chambre, aux côtés de Valmont. L'intérêt n'est pas encore de découvrir le contenu des lettres, mais d'observer l'effet de ses déclarations sur La Présidente. Par ce geste, Valmont s'assure qu'il atteint bien son but. La forme de la serrure enferme La Présidente qui se trouve prise au piège sans le savoir tout en instituant le principe panoptique propre au film. A la manière du corbeau, dont le pouvoir de surveillance oculaire est affirmé dès le premier insert, le libertin se place en position ubiquitaire redoublant en cela la position du spectateur. Dans les deux cas, l'intérêt du plan est de souligner que l'accès à l'intimité s'établit par effraction et qu'un œil est toujours en capacité de voir, même lorsque les personnages se pensent à l'abri d'une chambre ou d'un bureau. Le modèle du trou de serrure apparaît comme la traduction du principe de surveillance et d'effraction qui caractérise la figure du lecteur indiscret. L'œil étranger du roman trouve son équivalent dans cet œil voyeur dont l'extériorité est signalée par la forme de la serrure qui constitue alors une promesse, celle d'accéder à une intimité généralement impénétrable. Cela passe par l'accès direct au contenu des lettres. C'est d'ailleurs l'intérêt du plan inaugural du générique de Frears.

Après la mention du producteur, une ouverture au noir s'effectue sur des mains tenant une enveloppe. Un halo de lumière éclaire le verso sur lequel s'étale une écriture manuscrite tandis que le reste du cadre reste entouré de noir. La lettre est adressée à « Madame de Tourvel ». Après quelques secondes, les mains tournent l'enveloppe et l'ouvrent. Le titre du film apparaît à l'intérieur de la page : « *Dangerous Liaisons* » en lettres manuscrites. Après la fermeture au noir, le film s'ouvre sur la Marquise se regardant dans la glace. Ce plan liminaire est unique. Isolé des autres images, il apparaît comme une invitation faite au spectateur d'entrer dans le film par le biais d'une intimité, celle de Mme de Tourvel, qui ne cesse d'être fracturée. L'objet lettre contient le film de manière métonymique puisque tout en découle par la suite. Par ailleurs, la forme au sein de laquelle la lettre apparaît n'est pas sans rappeler la rondeur d'un œil, d'une part, et la forme noire de la serrure qui enferme, d'autre part. Ces connexions plastiques entre les différentes formes ne sont pas le fruit du hasard, elles construisent un réseau d'adresses sous-jacentes, à l'attention du spectateur.

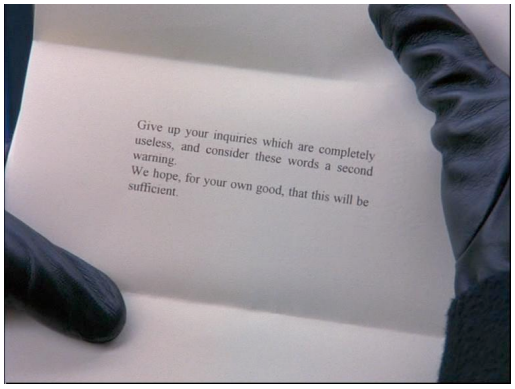
D'autres marques énonciatives signalent à la fois l'extériorité d'un œil étranger et l'attraction opérée par la lettre. C'est le cas des zooms chez Kubrick et Losey qui permettent au spectateur d'accéder au bon niveau de lecture et d'interprétation du film.

1-2) Le modèle du *zoom*

Nous avons déjà pu noter l'usage récurrent des *zooms* dans chacun des deux films. Ils constituent un geste énonciatif important et créent des effets qui influent sur la manière dont le spectateur perçoit la lettre. Joseph Losey évoque les *zooms* extrêmement fréquents dans *Le Messager*. Il en parle, surtout, d'un point de vue technique : il note, par exemple, que tel *zoom* isolant les enfants dans leur chambre est indétectable, même pour un professionnel du cinéma. Ils sont, de fait, très importants du point de vue de la narration. Ils signalent des moments clefs pour Léo, ancrés dans sa mémoire comme autant de chocs émotionnels non perçus à l'époque. Ces effets optiques entrent en correspondance de manière presque matérielle avec les souvenirs des lettres qui l'ont marqué : la lettre ensanglantée puis une autre, dont le *zoom* brutal sur le contenu erratique, cristallise à lui seul la blessure profonde du personnage.

La lettre lue par Léo puis isolée par le *zoom* tandis que l'enfant pleure

Dans *Eyes Wide Shut*, la séquence de remise de la lettre à Bill Harford par le messager derrière la grille se construit sur une rhétorique des regards où les *zooms* tiennent une place importante. En plongée, la caméra filme l'enveloppe entre les mains du personnage, sur laquelle apparaît l'adresse « Dr. William Harford » en écriture dactylographiée. Son corps est situé à gauche et son menton apparaît dans la partie supérieure gauche du cadre. La caméra filme donc par-dessus son épaule et non pas à la place de ses yeux. Comme chez Clouzot, la caméra est légèrement décalée rendant impossible le fait qu'il s'agisse d'un plan en ocularisation interne primaire. Le spectateur est bien en position d'œil étranger aux côtés du personnage. Harford décachette l'enveloppe et, tandis qu'il déplie la page, un zoom vient isoler le contenu en gros plan. Le *zoom* sur le contenu écrit est identique à celui qui isole la caméra de surveillance quelques plans auparavant, à ceci près qu'il ne s'établit plus depuis la ligne de regard d'Harford, mais depuis un autre point. Un regard tiers s'immisce à la faveur du *zoom* qui signale au spectateur sinon son propre regard, du moins une autre présence. Dès lors, comment qualifier ce plan ?



L'insert de lettre isolé par le *zoom* chez Kubrick

Son statut d'insert est ambigu car il ne rompt pas une continuité mais participe d'une rhétorique d'ensemble basée sur l'échange de regards entre Bill Harford et la caméra, le messager puis la lettre. Cependant, le *zoom* isole totalement la lettre et plonge le regard du spectateur au cœur de la page durant une dizaine de secondes. Ainsi isolée, la lettre entre en lien avec la caméra de surveillance par deux fois saisie grâce au *zoom*. Au regard de la caméra de surveillance s'ajoute la parole de la lettre qui prend ici une fonction de relais au sens de Barthes. Comme dans une bande dessinée, le plan scriptural traduit la pensée du messager et place Bill Harford en position de proie oculaire. Dès lors, il se sait observé. Quant à l'ocularisation, nous verrons dans la dernière partie qu'elle est également ambiguë. Puisque le *zoom* débute au-dessus de l'épaule d'Harford, ce plan semble relever d'une ocularisation externe tout en étant subjectif. Les effets optiques associés à la structuration des plans et au montage créent une ambiguïté qui sert le propos du film. Grâce à eux, Kubrick permet au spectateur d'accéder au ressenti du personnage dont l'angoisse ne cesse de croître.

Que retenir de ces deux modèles que sont le trou de serrure et le *zoom* ?

Tout d'abord qu'ils constituent un signe à l'attention du spectateur. L'accès à la lettre ne se fait pas uniquement par un raccord, mais par une marque optique signifiante. Trou de serrure d'un côté, effet optique de l'autre, les cinéastes signalent chaque fois au spectateur l'effraction dont il est le témoin oculaire. L'accès au gros plan scriptural s'établit en décalage avec le corps et le point de vue des personnages. Ambigus chez Clouzot et chez Kubrick, ces plans, où l'on ressent la présence d'un « regard en creux »[152], ne le sont plus du tout chez Losey. Le spectateur accède au contenu de la lettre de Marian à Ted Burgess après la lecture de Léo. Terrassé, l'enfant se met à pleurer et en oublie la lettre qu'il tient à la main tandis que la caméra zoome brutalement sur la page ainsi exposée. A un niveau strictement visuel, ce gros plan relève d'une ocularisation externe cependant qu'il reste entaché de la subjectivité heurtée de Léo. La lettre attire le regard de la caméra renvoyant au spectateur son propre désir voyeuriste. Chaque fois, la pulsion scopique est mise en scène, comme une poussée vers la lettre que le spectateur n'est pas autorisé à lire. Il devient le lecteur indiscret de missives diégétiques aux côtés des personnages et non pas à leur place. Il est important de le souligner car ces plans adressés au spectateur ne le sont pas au travers de la subjectivité supposée du

[152] Dans « L'œil était dans la caméra », François Jost évoque l'ambiguïté de la caméra dans *How it Feels to Be Run Over* (Hepworth, 1900) notant que cette dernière est « toujours partagée entre la présentation d'une réalité physique et objectivable et celle d'un regard "en creux". » dans *Ce que je vois de mon ciné…*, *op. cit*., p. 27.

destinataire diégétique, mais plutôt depuis la subjectivité de la lettre elle-même. Le spectateur est attiré par le texte en même temps que repoussé par la lettre qui n'émet plus seulement un texte, mais aussi un regard. L'œil étranger du spectateur ne se contente pas de lire, il jouit de sa lecture et satisfait une pulsion construite par le biais de la mise en scène et du montage. De plus, en attirant le regard, la lettre semble pouvoir le rendre dans un mouvement d'alternance étrange d'absorption et d'exhibition assumée. Ces termes ne sont pas sans rappeler la posture spectatorielle du cinéma des premiers temps. Un ultime détour vers ces théories peut nous aider à mieux caractériser le mode de consommation filmique de l'insert épistolaire dans certains films mettant en scène la pulsion voyeuriste.

1-3) La lettre, entre absorption et exhibition diégétiques

Les recherches sur le cinéma des premiers temps se sont considérablement développées ces vingt dernières années. En 1989, au colloque de Cerisy, Tom Gunning et André Gaudreault proposent de distinguer deux modes de pratique filmique entre 1895 et 1914. Le premier mode couvrirait toute une première période de l'histoire du cinéma jusqu'en 1908 alors que le deuxième s'étendrait jusqu'en 1914. Ils choisissent d'appeler le premier « système d'attractions monstratives » et le deuxième « système d'intégration narrative »[153].

Quelques années plus tard, Tom Gunning revient sur le système des attractions. Pour lui, « une attraction est un moment de manifestation visuelle […] Son origine vient des fêtes foraines. »

« L'acte de montrer reconnaît tout d'abord la présence d'un spectateur. L'attraction est là pour être vue, et souvent, elle est construite explicitement autour de la présence spectatorielle. Cette caractéristique la distingue fortement du régime narratif qui, comme l'a relevé le regretté Christian Metz, repose sur l'illusion que le spectacle ignore le spectateur. »[154]

[153] André Gaudreault, Tom Gunning, « Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma ? », dans *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, sous la direction de Jacques Aumont, André Gaudreault, Michel Marie, Colloque de Cerisy, Publications de la Sorbonne, Paris, 1989, p. 49-63.
[154] Tom Gunning, « Attractions, truquages et photogénie : l'explosion du présent dans les films à truc français produits entre 1896 et 1907 », in *Les vingt premières années du cinéma français*, Actes du colloque international de la Sorbonne nouvelle, sous la direction de Jean A. Gili, Michèle Lagny, Michel Marie, Vincent Pinel, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1995, p. 180.

Contrairement au cinéma narratif qui se développe après 1908, le cinéma des premiers temps reconnaît son spectateur et le désigne explicitement en tant que garant du spectacle. Les personnages s'adressent à lui, regardent la caméra, font des clins d'œil, autant de marques signalant qu'ils se savent regardés, ce savoir réglant le mode de participation spectatorielle. Les regards à la caméra ne sont pas « tabous » comme le dit Tom Gunning, au contraire, ils constituent la marque du cinéma des premiers temps. Les adresses sont directes et reposent sur cette reconnaissance mutuelle entre les personnages et le spectateur. Mais, le mode de fonctionnement du cinéma change après 1908 et la lettre participe de manière significative à l'intégration narrative en cours puisque cette période correspond à la grande période des films épistolaires selon Dagrada et Kessler.

André Gaudreault résume de la manière suivante la différence entre les deux modes de pratique filmique :

« […] on peut avancer que si le régime de consommation filmique présupposé par le cinéma hollywoodien en est un d'"absorption diégétique", celui qui fonde le cinéma qui l'a précédé est plutôt basé sur un rapport de "confrontation exhibitionniste". "Absorption diégétique" dans le sens où le régime que favorise le cinéma hollywoodien en est un qui demande au spectateur de se laisser absorber, mais en tant que *voyeur invisible*, de *voyant-sans-être-vu*, dans la diégèse. "Confrontation exhibitionniste" parce que le cinéma des premiers temps présuppose au contraire deux instances bien campées l'une *en face* de l'autre : *un spectateur qui regarde* et un *acteur qui se sait regardé* et qui souvent, par caméra interposée, regarde le spectateur et l'interpelle. »[155]

Pourquoi insister sur le cinéma des premiers temps dont le mode de fonctionnement semble si éloigné du mode de fonctionnement de l'insert dans le cinéma parlant ?

Tout d'abord pour des raisons de terminologie : le terme « attraction » est très marqué dans la théorie du cinéma. Il a, d'abord, été théorisé par Eisenstein pour qualifier un certain type de montage sur lequel nous ne nous attarderons pas. Il a ensuite été repris par Gaudreault et Gunning pour désigner autant un mode de fonctionnement du cinéma qu'un régime de consommation filmique. Ensuite, parce les deux modèles proposés par les théoriciens et historiens permettent de mieux appréhender les phénomènes d'adresses propres à la lettre et à l'insert épistolaire. Enfin, parce que les phénomènes de regard et d'ocularisation mobilisant

[155] André Gaudreault, « Ce que je vois de mon ciné… ou le regardant regardé », dans *Ce que je vois de mon ciné…*, *op. cit*., p. 13.

aussi bien le voyeurisme que l'exhibition interviennent sans cesse dans le cas des différents modes d'adresses épistolaires dans les films de fiction parlants.

Il apparaît que nombre d'inserts épistolaires du cinéma parlant attirent le regard du spectateur à la manière de l'attraction qui reposait sur la curiosité du spectateur. Mais l'exhibition d'un message censé rester secret confronte le spectateur à son propre regard en même temps qu'il l'absorbe. La curiosité est un élément essentiel pour comprendre ce qui s'enclenche lorsqu'une lettre apparaît. Le cinéaste peut ensuite choisir de dépasser la curiosité et de mettre en scène la pulsion voyeuriste du spectateur qui non seulement veut lire, mais aussi pénétrer au cœur d'un spectacle intime qui normalement lui est inaccessible. A la manière de la caméra chez Welles passant outre le « No Tresspassing » du début de *Citizen Kane*, la caméra de nombreux cinéastes fait fi des obstacles tout en prenant soin de les signaler.

Pour accéder au cœur de la page dépliée, la caméra ignore les portes et les murs et va jusqu'à passer par les trous de serrure. La page isolée en gros plan constitue le *climax* de certaines séquences organisées autour de cette apparition et il apparaît que l'insert constitue une véritable attraction, non plus seulement au sens de curiosité, mais au sens d'une force autour de laquelle gravitent d'autres éléments. « Je veux voir » pourrait être la phrase fétiche de Bill Harford qui assiste en spectateur aux partouzes du pouvoir ou de Léo qui participe à une relation adultère sans pour autant y être inclus. Le spectateur suit leurs regards sans se confondre avec eux. Dans le cas de trous de serrure, le regard qui passe au travers ou qui reste au seuil semble conserver cette extériorité propre au « regard voyeur » et constituer le spectateur en lecteur indiscret, celui qui voit et qui lit à côté ou par-dessus l'épaule. L'attraction épistolaire ne reconnaît pas ou n'admet pas pour autant la présence du spectateur, ni les personnages qui ne lui adressent aucun signe particulier, mais cette manière d'exhiber la lettre place le spectateur au cœur de l'alternance entre sujet regardant et objet regardé. Ce tiers garant de la lecture apparaît tel un troisième œil tant la lettre se rapproche d'un motif oculaire à plusieurs moments du film. Par l'intermédiaire des regards voyeurs, la lettre déploie autre chose qu'une simple adresse qu'il nous faut à présent qualifier.

2) L'esprit de la lettre

Esprit ? Regard ? Qu'y a-t-il en plus de l'écriture qui peut nous aider à mieux qualifier cet objet adressé dans le film ?

La première partie a permis de lister les conséquences de l'existence matérielle de la lettre du point de vue de la communication et du déplacement de l'objet. En voyant une enveloppe ou ce qu'il pense être une lettre, le spectateur lui attribue des qualités, une nature, un mode de fonctionnement, en fonction du savoir qu'il a de cet objet et du rôle qu'il joue dans le film. Si le spectateur connaît le mode de fonctionnement d'une lettre, le film peut doter cet objet d'un sens ou d'un esprit particulier qui n'existe qu'à l'intérieur de ce film. Le spectateur navigue donc entre son savoir propre et les éléments de compréhension que le film lui apporte. Pour David Bordwell, la réception filmique peut être envisagée en termes d'inférences spectatorielles[156], c'est-à-dire de déductions logiques découlant d'un savoir combiné à des propositions. Alain Boillat qualifie d'« inférences diégétiques » les déductions effectuées par le spectateur lorsque, sur la base d'informants livrés par le film, il « complète » mentalement ce qui n'est présent qu'implicitement dans le film. Il ajoute que « c'est également en comparant le *monde du film* avec celui de son expérience quotidienne (inférences encyclopédiques) ou avec d'autres mondes imaginaires (inférences intertextuelles) que le spectateur actualise un grand nombre de (pré)suppositions. »[157]

En tant qu'objet familier et quotidien, la lettre devrait donc essentiellement faire appel aux inférences encyclopédiques du spectateur, ce dernier replaçant les personnages dans le schéma de la communication épistolaire et prenant connaissance du texte. Mais dans le film, la lettre n'est pas qu'un informant linguistique ou communicationnel, elle est dotée d'autres pouvoirs. D'une part, elle absorbe autre chose que l'encre d'une écriture diégétique et il s'agit de découvrir ce que cela peut être. D'autre part, sa matérialité s'efface au profit d'autres adresses prouvant en cela que la lettre diffuse un esprit, une ambiance voire une *aura* tout autant qu'une écriture au sein de nombreux films.

[156] Voir David Bordwell, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Harvard University Press, Harvard, 1991.
[157] Alain Boillat, *op. cit*., p. 348.

2-1) L'objet lettre et la pensée animiste au cinéma

Afin de mieux comprendre ce qui se joue dans le cadre de certaines adresses liées aux modes d'apparition des inserts épistolaires, il semble important de faire un détour du côté de la pensée animiste au cinéma, en nous aidant de la psychanalyse pour comprendre les conséquences qui en découlent. S'intéressant à la vie des objets au cinéma, Edgar Morin insiste sur le pouvoir que le cinéma leur attribue en les dotant d'une âme :

« La vie des objets n'est évidemment pas réelle : elle est subjective. Mais une force aliénante tend à prolonger et extérioriser le phénomène d'âme en phénomène animiste. Les objets se hissent entre deux vies, deux degrés de la même vie, la vie extérieure animiste et la vie intérieure subjective. Il y a deux sens en effet au mot âme, le sens magique (aliéné) où l'âme est transférée sur l'objet contemplé, le sens subjectif où elle est ressentie comme émotion intérieure. »[158]

La question de l'âme est double concernant la lettre, car elle semble déjà dotée d'une subjectivité depuis l'intérieur, tout en existant en tant qu'objet depuis l'extérieur. Par inférence, le spectateur sait que les lettres interpersonnelles sont des objets où un « je » s'adresse à un « tu ». Même si elle ne contient qu'une seule ligne, comme dans *Le Messager*, une lettre est toujours le réceptacle d'une subjectivité. Par métonymie, l'objet lui-même s'en imprègne. La subjectivité de la lettre peut donc désigner autre chose qu'une information condensée en un plan, à savoir une réalité perceptive. Elle résulte d'une combinaison entre le discours d'un sujet et l'existence visuelle d'un objet. La virtualité propre au discours s'incarne physiquement dans la lettre dont la présence dépasse parfois le seul statut d'objet usuel et quotidien. La lettre ne révèle jamais aussi bien son esprit que lorsqu'il est maléfique ou malveillant.

[158] Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Editions de Minuit, Paris, 1956, p. 74.

2-1-1) Le regard manquant

Dans son essai *Lacrimae Rerum* et dans le film *The Pervet's guide to cinema*[159], Slavoj Žižek évoque des échanges de regards entre un personnage et un objet. Il prend l'exemple du rapport entre Lila Crane et la maison de Norman Bates dans *Psychose* d'Alfred Hitchcock (1960).

La première fois que Lila monte vers la grande demeure des Bates, une alternance se crée entre elle et la maison : d'un côté, on voit le personnage monter les escaliers qui y mènent filmé en légère plongée et, de l'autre côté, on aperçoit la maison dont s'approche la caméra en légère contre-plongée. Après quelques plans, le sentiment étrange que la maison regarde Lila Crane apparaît : « l'œil du sujet voit la maison, mais la maison – l'objet – semble d'une certaine manière lui retourner son regard… »[160] note Žižek.

Cette ambiguïté permet à Hitchcock d'introduire une sensation étrange, celle d'être observé alors qu'aucune source oculaire claire n'est établie dans le plan, du côté de l'objet. La maison semble venir à Lila Crane tandis qu'elle semble inexorablement attirée par elle. On retrouve la même logique liée au pouvoir d'attraction de la lettre dans certaines séquences. Elle absorbe le regard du spectateur en lui adressant autre chose qu'une écriture tout en la lui révélant. Elle témoigne tout autant d'un esprit que d'une information. Cette sensation est particulièrement prégnante au sein de films où la sensation diffuse d'être observé est centrale. Le rapport regardant / regardé s'inverse au profit de l'objet qui, comme chez Hitchcock, semble être en capacité de renvoyer au sujet son regard. Cette impression n'est possible qu'en fonction d'un troisième regard, celui du spectateur, qui investit la place laissée vacante entre l'œil du personnage et le regard de l'objet. Par le montage, le film l'invite à jouer un rôle, celui du « regard manquant » comme le nomme Žižek insistant sur la notion lacanienne du regard qui induit un renversement du rapport entre sujet et objet. « Selon la formulation de Lacan […] le regard est du côté de l'objet. »[161]

[159] *The Pervert's Guide to Cinema*, Sophie Fiennes, Grande-Bretagne, 2006.
[160] Slavoj Žižek, *Lacrimae Rerum*. *Essais sur Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski et Lynch*, Amsterdam, Paris, 2005, p. 167.
[161] Slavoj Žižek, *ibidem*, p. 166.

Et le psychanalyste de nous éclairer en distinguant l'œil du regard dont l'aura se diffuse sans qu'une source oculaire ne soit clairement identifiable :

« Je peux me sentir regardé par quelqu'un dont je ne vois pas même les yeux, et même pas l'apparence. Il suffit que quelque chose me signifie qu'autrui peut être là. Cette fenêtre, s'il fait un peu obscur, et si j'ai des raisons de penser qu'il y a quelqu'un derrière, est d'ores et déjà un regard. »[162]

C'est ce qui se joue dans *Psychose* où la maison est censée être habitée par la mère de Norman Bates. Lila Crane ignore cette information tandis que le spectateur croit encore à l'existence réelle et physique de la mère à ce moment du film. *Psychose* met en place des régimes de croyance qui influent les uns sur les autres. Le personnage de Norman Bates est à la fois lui-même et à la fois sa mère. Il la maintient en vie, existence à laquelle croient les autres personnages ainsi que le spectateur. Par une série d'inférences intertextuelles associée à une figure de montage en champ-contrechamp, ce dernier n'a donc aucun mal à rapprocher la maison de la mère dont il perçoit souvent la silhouette à la fenêtre. La maison n'est pas un objet au sens usuel et quotidien, mais un pur objet au sens lacanien, c'est-à-dire correspondant à un désir. On retrouve ici les éléments propres à la pulsion scopique menant à l'insert dans certaines mises en scène. La lettre désigne alors une part de ce désir tout en divulguant une part du contenu scriptural. L'insert est une empreinte partielle qui entre en connexion avec une série d'autres signes adressés, de manière plus indirecte, au spectateur. Ces adresses relèvent de la même logique, mais se laissent appréhender moins facilement parce que moins frontales. En tant qu'objet de désir, la lettre désigne, alors, autre chose qu'elle-même qu'il s'agit d'appréhender par le biais de la description et de l'analyse filmique.

Le désir de voir ce que contient la lettre passe par la construction d'un regard spécifique qui établit le lien entre la lettre et le personnage. Le cinéaste peut également associer la lettre à des motifs oculaires engageant le spectateur à déduire qu'elle est bien plus qu'un support de communication écrit et que, prise dans le système filmique, elle devient la marque d'un esprit absent et présent à la fois. La lettre matérialise cet esprit, surtout s'il est maléfique, et l'objet devient alors voyeur à son tour. Il se dote de pouvoirs étranges, notamment celui de voir et de faire voir à travers lui. Dans certains contextes filmiques, la lettre semble prolonger le regard de son auteur. Elle devient un œil, un objet voyeur capable d'espionner ceux auxquels elle s'adresse. La croyance en une présence s'incarne

[162] Jacques Lacan, *Les écrits techniques de Freud*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 240.

physiquement et dote la lettre de pouvoirs surnaturels. La question de la subjectivité épistolaire ne se situe plus uniquement au niveau de l'intelligibilité d'une écriture lisible directement par le spectateur, elle se joue au niveau de l'objet lui-même qui fait véritablement signe.

Evoquant les travellings de *Jeune et Innocent* et des *Enchaînés* du même Hitchcock menant au détail d'un objet (un œil maquillé pour le premier, une clef pour le second), Mladen Dolar permet de mieux entrevoir l'attraction qui y mène et la réflexivité qui s'établit une fois le regard du spectateur parvenu à destination :

« Le regard, tout d'abord observateur et extérieur à la scène qu'il regarde, est habilement conduit vers un point où il perd toute distance, où il est brutalement inclus dans l'image elle-même qui, en retour, le regarde. Dans *Jeune et Innocent*, ce processus est littéralement vrai, puisque l'objet fascinant enfin dégagé n'est autre qu'un œil qui nous "fait signe". »[163]

Il semble que l'attraction exercée par la lettre s'établisse selon le même processus d'absorption et d'exhibition, la lettre faisant signe au spectateur tout en l'engageant à construire la fiction à laquelle il assiste de l'intérieur.

2-1-2) <u>L'inquiétante étrangeté</u>

Pour Lacan, le monde est « omnivoyeur », c'est-à-dire qu'il regarde le sujet sans lui montrer qu'il le regarde. Cette conception correspond à la fois à une représentation du monde par le sujet qui jouit de se savoir ou de s'imaginer regardé. Reprenant Merleau-Ponty dans *Le Visible et l'invisible*, Lacan insiste sur le regard extérieur au sujet : « Je ne vois que d'un point, mais dans mon existence je suis regardé de partout »[164]. Cette omnivoyance serait donc constitutive de la présence du sujet au monde. Puis il ajoute :

« Le monde est omnivoyeur, mais il n'est pas exhibitionniste – il ne provoque pas notre regard. Quand il commence à le provoquer, alors commence aussi le sentiment d'étrangeté. »[165]

[163] Mladen Dolar, in Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock, sous la direction de Slavoj Zizek, Navarin, Paris, 1988, p. 37.
[164] Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Editions du Seuil, Paris, 1973, p. 84.
[165] Jacques Lacan, *ibidem*., p. 88.

C'est bien le sentiment d'étrangeté qui prévaut dans le champ-contrechamp entre le regard de la maison et les yeux de Lila Crane chez Hitchcock, sentiment que Freud a d'ailleurs conceptualisé sous le titre de « L'inquiétante étrangeté ». Par cette expression, le psychanalyste ne cherche pas uniquement à désigner ce qui suscite l'angoisse mais à comprendre ce qui relève de « l'étrangement inquiétant ». En partant du terme *unheimlich* qui signifie ce qui est étranger, ce qui n'est pas connu, Freud parvient à le lier à son contraire *heimlich*, signifiant ce qui est familier.

« […] Parmi ses multiples nuances de signification, le petit mot *heimlich* en présente également une où il coïncide avec son contraire *unheimlich*. […] Cela nous rappelle plus généralement que ce terme de *heimlich* n'est pas univoque, mais qu'il appartient à deux ensembles de représentation qui, sans être opposés, n'en sont pas moins fortement étrangers, celui du familier, du confortable, et celui du caché, du dissimulé. »[166]

Le sentiment d'inquiétante étrangeté découle de cette coïncidence de deux termes contraires rassemblés en un même objet, associée au regard insistant du sujet sur cet objet, quel qu'il soit. Freud illustre son concept par le motif de *L'Homme au sable* qui arrache leurs yeux aux enfants. Le conte fantastique d'Hoffmann lui permet d'affirmer différents éléments. Il montre tout d'abord que l'angoisse oculaire, celle de perdre la vue, est une angoisse profondément ancrée et répandue. Il montre, ensuite, que l'inquiétante étrangeté peut venir d'un désir ou même simplement d'une croyance infantile. Evoquant la structure du double, il indique que dans « le moi se spécifie peu à peu une instance particulière qui peut s'opposer au reste du moi, et qui sert à l'observation de soi et à l'autocritique ». Plus loin, il ajoute que « dans le cas pathologique du délire de surveillance, elle est isolée, dissociée du moi par clivage, observable par le médecin. »[167] Pour lui, le caractère d'inquiétante étrangeté vient du fait que « le double est une formation qui appartient aux temps originaires dépassés de la vie psychique, qui du reste revêtait alors un sens plus aimable. » Le sujet a, en quelque sorte, remplacé ce qui lui pose problème par d'autres représentations qui recouvrent en fait la même chose. Signalant le caractère pulsionnel de cette compulsion, Freud mentionne le « caractère démonique » qu'elle confère à la vie psychique avant de conclure que sera « ressenti comme étrangement inquiétant ce qui peut rappeler cette compulsion intérieure de répétition. »

[166] Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté » (1919), dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, Paris, 1985, p. 221.
[167] *Ibidem*., p. 237.

L'inquiétante étrangeté de la lettre dans le film viendrait donc, en partie, de cette familiarité qui dissimule un élément étranger exerçant une influence néfaste. Elle est également issue des techniques cinématographiques et plus particulièrement du montage qui, par des figures d'alternance, tend à inverser le rapport entre regardant et regardé. En analysant les films du corpus au sein desquels la surveillance intervient comme un thème essentiel et en menant une série de descriptions minutieuses de certains plans et de leurs enchaînements ainsi que de leurs liens (plastiques, thématiques), nous souhaitons illustrer les concepts d'inquiétante étrangeté et de « regard voyeur » en lien avec les différentes apparitions de la lettre.

2-2) La lettre comme source oculaire

La manière dont le contenu épistolaire est exhibé offre au spectateur des éléments d'information réglant le bon niveau de réception du film lui-même et pas seulement de la lettre diégétique. L'insert n'a donc pas qu'une fonction de révélation du contenu écrit, il a aussi une fonction d'indice qui fixe le bon niveau de perception pour le spectateur « attentif ». Cette qualification est importante car nombre de détails peuvent rester invisibles alors qu'ils sont présents et qu'ils influent sur la réception filmique. L'alliance paradoxale et pourtant simultanée d'une présence et d'une absence caractérise la nature de la lettre en tant qu'objet de communication et désigne l'enjeu principal de la correspondance : pallier par la présence d'une lettre l'absence de son destinateur. Cette substitution d'un être par un objet peut être vécue comme bénéfique dans le cas de relations amoureuses, mais elle peut s'inverser dans le cas de relations perverses et perverties. Dès lors, la lettre distille une présence maléfique, sa fonction d'informant et d'outil de communication s'effaçant au profit d'une fonction de contrôle à distance et de possession du destinataire.

Notre hypothèse est que, dans ces cas précis, l'exploitation de la lettre, aussi bien dans ses modes d'apparition que dans la manière dont elle est donnée à lire en insert, livre au spectateur des clefs qui aident à comprendre ce qui se joue véritablement.

2-2-1) Le « regard vampire »

Comme nous l'avons déjà vu, l'adaptation de Frears repose sur une rhétorique des regards entre les personnages et sur l'échange d'un grand nombre de lettres dont il est essentiel, pour les libertins, de contrôler le contenu. Le jeu libertin se met en place aux dépens des dupes et avec la complicité du spectateur et ce, dès le générique. Frears prend soin de mettre en scène un insert de lettre contenant à la fois une adresse diégétique (Mme de Tourvel) et une adresse extra-diégétique laissant apparaître le titre du film. Un faisceau lumineux éclaire l'enveloppe et les mains qui la tiennent tandis que le reste du cadre est plongé dans le noir. L'idée d'une attraction exercée par l'objet apparaît au cœur d'un plan construit autour d'une ocularisation indéterminable. L'intérêt n'est pas de savoir qui lit, mais que quelqu'un soit en train de lire et qu'il expose ainsi la lettre au regard du spectateur. Dès le premier plan, le spectateur est placé en position de lecteur indiscret au sein d'une construction plastique renvoyant à la rondeur d'un œil. La promesse d'accéder aux contenus des lettres est établie et partagée avec une instance diégétique. On retrouve cet aspect à de nombreuses reprises, le spectateur étant à chaque fois pris à témoin par les libertins usant du double langage et espionnant leurs victimes par le trou de la serrure. Le grand œil libertin est partout et la lettre est son objet de contrôle privilégié. Frears s'amuse d'ailleurs à mettre en scène le lien entre l'objet et l'œil qui le contrôle. Lorsque La Présidente répond à l'Abbé Anselme, suite aux sollicitations de Valmont, on aperçoit derrière elle un tableau au cadre rond, représentant une femme dont le regard se porte en direction du spectateur. Julie, sa servante, entre dans le cadre par la droite, jette un œil sur la lettre puis passe derrière La Présidente. Elle s'immobilise ensuite à gauche du cadre, en la regardant sans que cette dernière ne s'en aperçoive. La rondeur du tableau rappelle la rondeur d'un œil tandis que deux regards pèsent sur le dos de la Présidente, celui du portrait et celui de Julie que Valmont utilise pour espionner sa maîtresse. La rondeur du tableau associée au regard d'Emilie renvoie aux indiscrétions de Valmont qui, au plan suivant, lit la lettre destinée au père Anselme. Il existe, selon nous, une connexion entre l'insert inaugural, le plan du trou de serrure et ce plan qui s'apparente à une *focalisation spectatorielle*.

L'œil de Valmont par le trou de la serrure et symbolisé par le tableau

François Jost remplace le terme de focalisation zéro, cas où le « lecteur devient omniscient » selon le mot de Gérard Genette, par celui de *focalisation spectatorielle*, concept utilisé au cinéma :

« - soit, ponctuellement, lorsque la disparité perceptive du spectateur et du personnage, manifestée par l'image, le son, la mise en scène ou les marques d'énonciation, implique une disproportion cognitive quant à l'histoire et/ou les fonctions narratives, en faveur du spectateur […]
- soit lorsque le montage permet au spectateur d'accéder à des fonctions narratives que le personnage ignore. »[168]

Au début du chapitre consacré à ce type de focalisation, François Jost prend l'exemple de plans, « où la mise en scène jouant sur la profondeur de champ, le spectateur voit derrière le héros des actions qui se déroulent à son insu et dont l'importance est pourtant primordiale […]. »[169] Nulle profondeur de champ dans ce plan de tableau chez Frears, mais l'apparition symbolique d'un grand œil associé au regard espion d'Emilie. Ce plan repose sur la disparité perceptive entre La Présidente, rédigeant sa lettre, et le spectateur voyant cet œil symbolisé par le tableau dans son dos. Le tableau fait signe au spectateur en même temps qu'il renvoie au regard scrutateur du libertin qui vampirise les dupes. La lettre est donc l'instrument idéal pour prendre possession de son destinataire et l'entourer d'une présence étrange et familière à la fois. Dans son adaptation du *Dracula* de Bram Stoker en 1992[170], Francis Ford Coppola met en scène une séquence de lecture d'une lettre envoyée par Dracula au jeune Jonathan Arker.

Dans le train qui le mène aux Carpates, Arker rédige son journal intime avant de déplier une lettre qui apparaît en gros plan. Une voix inquiétante dotée d'un fort accent se fait entendre *over* : « Mon ami, bienvenue dans les Carpates. » Elle est signée d'un « D » sur

[168] François Jost, *L'Œil-caméra*, *op. cit*., p. 79.
[169] *Ibidem*, p. 76.
[170] *Dracula, d'après l'œuvre de Bram Stoker*, Francis Ford Coppola, Etats-Unis, 1992.

lequel s'attarde la caméra. Pendant cette courte lecture où l'on voit Jonathan assis tandis que le paysage défile à ses côtés, des yeux strient le ciel de leur bleu profond. Le comte Dracula prend possession de son sujet par la lettre et semble avoir mystérieusement accès à lui alors même qu'il est absent. Cette présence des yeux dans le ciel n'est réelle que pour le spectateur qui comprend alors que la lettre est l'agent réel d'une possession symbolique. Contrairement à Frears qui suggère un regard absent par la présence d'un tableau, renvoyant symboliquement à l'œil du libertin, Coppola associe visuellement les yeux du vampire à la lettre et ainsi donc à l'œil de Jonathan. Pendant la lecture, un fondu enchaîné confond l'œil de Jonathan avec la lettre dépliée. Cette surimpression montre le lien naturel entre les signes linguistiques et le regard nécessaire à leur déchiffrement, certes, mais elle illustre également la confusion qui peut s'opérer au cinéma entre le voyant et le vu. Dans cette séquence, Jonathan est entouré d'une présence sonore (la voix *over*, sur laquelle nous reviendrons) et d'un regard pénétrant qui semble tout voir (les yeux bleus qui strient le ciel roux). Cette présence se déploie dès l'instant où il entame sa lecture. Coppola crée un circuit visuel faisant passer le spectateur par l'œil de Jonathan pour accéder au contenu de la lettre. L'œil du jeune homme n'est ni voyeur, ni scrutateur, il répond à sa fonction première : voir. Mais la présence des yeux bleus du vampire est trop proche pour ne pas être associée à cette transition où la page et l'œil entrent en contact et se confondent. Si l'œil de Jonathan parcourt la page, celle-ci semble en retour le parcourir. Ce n'est pas tant l'œil de Jonathan qui se confond avec la page que la page qui se confond avec son œil, offrant au vampire un accès direct à son âme.

Le « regard vampire » dans le ciel et l'œil de Jonathan parcouru par la page

Dans son ouvrage intitulé *Vie des fantômes*, Jean-Louis Leutrat mentionne le *regard vampire* dans *Opération Peur* de Mario Bava. Evoquant une main spectrale venant « matérialiser » un fantôme, il note que comme dans *Un Chien andalou*, « la main regarde et

l'œil touche. Les *zooms* sont chargés de rendre cette dimension tactile du regard. »[171] Le « regard vampire » serait donc ce regard pénétrant au sens premier du terme, c'est-à-dire entrant à l'intérieur d'un être ou d'une chose, captant et fixant un regard. La lettre aurait la possibilité de prolonger ce regard permettant de voir à distance, d'observer, d'espionner, de posséder celui qui lit sans qu'il s'en rende compte tout en signalant au spectateur la présence de cet œil étranger. Dans *Le Corbeau*, Clouzot crée lui aussi de fortes connexions entre les lettres anonymes, la présence d'un œil et la présence diffuse d'un regard inquiétant.

2-2-2) L'œil américain dans *Le Corbeau*

La séquence des obsèques du personnage de François s'articule autour de la lettre anonyme qui tombe depuis l'arrière du corbillard. Elle débute près de la voiture funèbre, devant l'église où se déroule la messe d'enterrement. Marie Corbin insiste pour que l'on place la couronne portant la mention « le personnel de l'hôpital », à l'arrière du corbillard. Le médecin chef de l'hôpital la prend à part et lui conseille de ne pas assister à la procession, ce qu'elle refuse. Un fondu enchaîné nous entraîne au cœur d'une rue pavée du village, vide et silencieuse, qui se remplit, peu à peu, de la foule assistant à la procession. Le plan large montre, au loin, les corps qui emplissent le cadre par la droite et par la gauche, à la manière de l'eau emplissant une rivière asséchée. Des chants religieux se font entendre et l'on accède, en plan moyen, au défilé de la foule. Le prêtre, suivi de la mère recouverte d'un voile noir, s'avance vers la caméra qui finit par isoler le corps de celle-ci et l'accompagne en travelling arrière. Apparaissent à sa suite les notables : le maire, le préfet, le médecin chef. La caméra raccorde ensuite sur la couronne mortuaire située à l'arrière du corbillard. Cette fois, la caméra avance au rythme du véhicule en travelling avant. Ce plan n'est assimilable au regard d'aucun personnage en particulier, même si la position de l'appareil est proche dans l'espace du corps du préfet. Toujours en travelling avant et en plan rapproché, le plan suivant nous montre la foule qui a envahi les trottoirs. Les hommes retirent leurs chapeaux et les femmes font le signe de croix. Leurs regards croisent l'objectif de la caméra qui pourrait alors coïncider avec le point de vue de la mère à laquelle ils présentent leurs condoléances. Pourtant ce plan, comme le précédent, semble habité d'une autre présence. L'alternance entre les travellings avant et arrière induit une sorte de champ-contrechamp entre regards absents. Les

[171] Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris, 1995, p. 120.

plans se répondent entre eux, sans renvoyer à une source oculaire clairement localisable, cependant qu'ils induisent la sensation de regards qui s'observent.

Un plan d'ensemble montre ensuite les chevaux tirant le corbillard et, dans une grande profondeur de champ, la foule qui suit et qui avance. On revient à un plan sur la couronne mortuaire à l'arrière du corbillard d'où émerge une enveloppe blanche. Au plan suivant, le chauffeur du corbillard arrache une guirlande qui pend au travers de la rue. Puis, on passe à l'intérieur même du corbillard. La caméra filme au travers de la couronne mortuaire comme au travers d'un œil. La composition du cadre suggère la présence d'un œil qui n'est pas sans rappeler le plan de la serrure au début du film. La subjectivité de l'image n'est plus construite par un raccord de regard, mais par la matérialité de la couronne. En choisissant un tel angle de prise de vue, Clouzot insiste sur la sensation de présence diffuse qui relève à la fois du regard tel que Lacan le définit et de la matérialité oculaire figurée par l'ovale de la couronne. La force du cinéaste est de parvenir à construire un sentiment diffus d'observation par une présence impalpable tout en lui offrant une localité qui joue le rôle d'un œil, non pas réel, mais conceptuel. D'un côté, la présence de la lettre s'apparente à l'œil du corbeau capable de voir à distance, de l'autre, sa présence dissémine la sensation d'un regard. Le raccord suivant est un plan rapproché sur l'arrière du corbillard d'où finit par tomber l'enveloppe.

Le point de vue se modifie alors et l'on découvre les personnages vus depuis l'endroit où se situe approximativement l'enveloppe tombée à terre. Clouzot place sa caméra au sol et, en contre plongée, filme les expressions des personnages qui regardent la lettre avec terreur. C'est donc bien la lettre qui voit, aussi bien depuis l'intérieur du corbillard que depuis le sol. Une fois à terre, c'est son pouvoir d'attraction visuelle qui est exploité par Clouzot, la lettre appelant et provoquant les regards. Elle apparaît tel un prisme au travers duquel le spectateur regarde les personnages subir son influence. La lettre anonyme est une prolongation matérielle de l'œil du corbeau qui, en multipliant les missives, accroît ses possibilités de surveillance. Le Corbeau ne voit pas tout, bien sûr, mais l'important est que les habitants, eux, y croient. Le « sentiment d'omniscience invisible » propre au dispositif panoptique s'applique à la lettre chez Clouzot. Ce sentiment est d'ailleurs mis en scène par le corbeau lui-même au sein de ses missives. Le texte de la lettre qui tombe du corbillard signale, en effet, qu'il « suit l'enterrement », formule qui ajoute à la pression ambiante.

L'enveloppe tombant du corbillard et l'œil américain du corbeau à travers la couronne

Les lettres anonymes installent un climat de suspicion menant les personnages à observer et à décrypter les faits et gestes de chacun. Cela s'incarne visuellement par la constitution de plans en ocularisation interne. D'abord assimilables à une subjectivité, Rolande regardant par le trou de la serrure, les plans deviennent de plus en plus ambigus à mesure que les lettres se multiplient. Seul subsiste un principe d'indétermination qui entraîne les plans eux-mêmes du côté de la lettre, c'est-à-dire de l'anonyme, mais d'un anonyme familier. En effet, le corbeau connaît les habitants auxquels il s'adresse et qu'il appelle par leurs prénoms. Il est donc un étranger qui, de l'intérieur, met à mal le lien de confiance nécessaire à la cohésion du village. A l'instar des lettres, il est présent et absent à la fois, familier et pourtant étranger. Le sentiment de malaise ressenti chez Clouzot naît de cette alliance paradoxale et inextricable. La lettre est non seulement un point d'attraction, mais également un point de vision *depuis* l'objet qui retourne les regards. Elle devient un objet autonome capable de voir. Ce n'est pas seulement l'écriture qui s'adresse au spectateur, mais l'objet dont l'œil est figuré par une matérialité ovale : le tableau chez Frears, la couronne chez Clouzot.

Conclusion

A l'instar des mises en scène de l'objet par les cinéastes, la place réservée à l'insert et à ses modes d'apparition sont autant d'indices qui fixent le bon niveau d'interprétation pour le spectateur. Au-delà du contenu écrit qui a une importance en termes de narration, l'insert permet de faire passer d'autres informations liées à des logiques esthétiques et énonciatives. Il ne se réduit pas à un simple intertitre et l'activité oculaire qu'il engage influe sur la manière dont la lettre est utilisée à l'intérieur du monde diégétique ainsi que sur la réception filmique. Directement sollicité, le spectateur est invité à lire son contenu à la manière d'un lecteur indiscret. La matérialité de la lettre constitue un enjeu important de l'insert qui maintient l'objet lettre au centre des attentions. Nous souhaitons à présent quitter les territoires de la matérialité afin de nous intéresser à la parole épistolaire, et plus précisément aux différents types d'adresses épistolaires en regard-caméra.

Chapitre 3

Le face à face épistolaire et le modèle du « spectateur confident »

Introduction

Lorsque la lettre n'est pas utilisée comme un outil de dissuasion, de possession ou de surveillance, c'est-à-dire lorsqu'elle n'est pas détournée de son usage, elle propose au spectateur un autre type de relation plus proche de la confidence. Elle rejoint le modèle classique de la pratique épistolaire dont l'une des vertus est de se confier par écrit à son destinataire. Le régime de la double adresse fonctionne alors à plein et si la confidentialité est fracturée, elle ne l'est pas sur le mode du voyeurisme, mais plutôt sur le mode de la confidence partagée. Dès lors, la lettre s'expose frontalement et directement, non plus seulement sous forme d'inserts, mais également sous forme d'adresses en regard-caméra. Les destinateurs diégétiques semblent littéralement « interpeller »[172] le spectateur, pour reprendre le terme de Francesco Casetti. Ce mode d'interpellation constitue le niveau d'adresse le plus direct et le plus frontal au cinéma. Nous souhaitons analyser les différents dispositifs de l'adresse épistolaire en regard-caméra afin d'interroger la notion de frontalité, non seulement du côté du cinéma et de la télévision, mais également du côté de la littérature et de la pratique épistolaire comme écriture de soi.

Le regard-caméra appartient à une histoire du cinéma. Comme le rappelle Frank Kessler, « l'adoption d'une frontalité accusée dans le cinéma des premiers temps ne renvoie pas aux mêmes attentes que dans un film appartenant au mode de représentation du cinéma classique hollywoodien »[173]. Là où les adresses directes participent d'un mode de représentation dans le « cinéma des attractions », elles constituent une transgression dans le cinéma dit narratif. Pour Christian Metz, « le regard-caméra introduit un retournement qui désinnocente le dispositif et le souligne d'un gros trait à l'envers »[174]. Quant à Marc Vernet, il rappelle la thèse selon laquelle ce regard dénoncerait, en même temps, l'instance d'énonciation et le voyeurisme du spectateur « mettant brutalement en communication l'espace de production du film avec l'espace de réception, la salle de cinéma, en faisant entre-

[172] Cf. Francesco Casetti, « Les yeux dans les yeux », *Enonciation et cinéma*, in *Communications* n° 38, Seuil, Paris, 1983, p. 79.
[173] Frank Kessler, « Regards en creux. Le cinéma des premiers temps et la construction des faits spectatoriels. », in *Réseaux*, vol. 18, n° 99, Paris, 2000, p. 76.
[174] Christian Metz, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, *op. cit.*, p. 40.

deux disparaître l'effet-fiction »[175]. De l'aveu même des deux théoriciens, les choses sont plus complexes. Les regard-caméras ne sont pas identiques entre eux et que, comme le rappellent Casetti et Kessler, il importe de les contextualiser, à la fois dans le film et dans leur époque, pour en comprendre le sens. Dans le cas de l'adresse épistolaire, il s'agit, par ailleurs, de comprendre comment le regard-caméra s'articule avec cet objet d'adresse qu'est la lettre diégétique et comment il se combine avec la voix-in. Nous dresserons donc une typologie des différentes interpellations épistolaires en regard-caméra, en prenant soin de les définir selon les critères liés à la théorie du cinéma, mais aussi de la télévision. En effet, si le regard-caméra fait partie d'une histoire du cinéma, il fait aussi partie d'une histoire de la télévision dont certaines émissions telles que *Gros Plan* peuvent nous aider à mieux établir à quel type de dispositif et à quel type de lecture ou plutôt de parole nous avons affaire. Dans *L'art de la télévision*, Gilles Delavaud parle de « conversation avec le téléspectateur »[176] et, analysant l'un des *Gros Plan* consacré à Maria Casarès en 1958, liste les caractéristiques de l'adresse en voix-in et regard-caméra propre à cette émission. Ces éléments figurent également sous la forme d'un article intitulé « Emergence du « Je » dans la fiction télévisuelle » signé du même Delavaud dans *Le Je à l'écran* [177]. Le rapprochement des modèles énonciatifs du cinéma et de la télévision semble particulièrement opératoire en ce qui concerne l'adresse en regard-caméra et en voix-in. Elle permet, en effet, de mieux appréhender le type de relation qui s'établit avec le spectateur.

Plutôt que de double adresse, il faudrait parler de « destinataire multiple » comme le fait Jürgen Siess en introduction de *La double adresse* ou de « récepteur multiple » comme le propose Catherine Kerbrat-Orecchioni dans ce même ouvrage[178]. En effet, le spectateur, face au destinateur adressant son discours à l'objectif de la caméra, se trouve en position de destinataire privilégié aux dépens du destinataire diégétique qui ne saurait se trouver dans le même espace de parole. Contrairement aux lecteurs diégétiques qui tiennent les lettres entre leurs mains laissant une place au spectateur, ce type d'adresse en regard-caméra suppose l'absence de tout récepteur diégétique, qu'il soit lecteur et/ou auditeur. Par ailleurs, ce schéma ne saurait se confondre avec un schéma de communication dyadique entre un émetteur

[175] Marc Vernet, *De l'invisible au cinéma. Figures de l'absence*, Editions de l'Etoile / Cahiers du cinéma, Paris, 1988, p. 9.
[176] Gilles Delavaud, *L'Art de la télévision. Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*, INA-De Boeck Université, Paris, 2005, p. 167.
[177] *Le Je à l'écran*, sous la direction de Jean-Pierre Esquenazi et André Gardies, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, L'Harmattan, 2006.
[178] *La Double adresse*, sous la direction de Jürgen Siess et Gisèle Valency, L'Harmattan, Paris, 2002.

diégétique et un récepteur extradiégétique, à savoir le spectateur. Le face à face qui se joue entre destinateur diégétique et spectateur est d'une nature forcément plus complexe puisqu'il implique le destinataire diégétique et l'objet lettre lui-même d'une part. D'autre part, la communication filmique est unilatérale, le spectateur n'ayant aucune possibilité d'interagir avec le film. Il n'est donc pas un interlocuteur et l'idée d'un échange entre un énonciateur (le destinateur épistolaire diégétique) et un énonciataire (le spectateur) ne saurait qualifier la relation qui s'établit entre le film et son spectateur. Dans cette perspective, il semble donc intéressant d'interroger le face à face entre le personnage et le spectateur non pas du point de vue de la communication comme transmission d'un message, mais plutôt comme production de sens.

Pour qu'il y ait écriture de soi, il faut qu'il y ait un « Je », une subjectivité précise à laquelle se référer. La lettre dans le film a pour effet d'ancrer ce « Je » dans un discours circonscrit à la page qui constitue alors l'espace d'expression de cette subjectivité. Lorsqu'elle advient en regard-caméra, la confidence épistolaire ne se fait plus par écrit dans l'espace limité de la page, mais par oral dans l'espace limité du cadre. Elle semble davantage correspondre à une voix intérieure, à une sorte de soliloque adressé où les sentiments les plus inavouables peuvent parfois s'exprimer. Ce qui prime, c'est l'expression de cette parole et le fait qu'elle soit extériorisée et formalisée. Cette mise à nu renvoie le sujet forcé de se dévoiler à lui-même, si bien que le face à face ne se joue pas uniquement entre un destinateur et un destinataire multiple. La réflexivité engage non seulement le regard du spectateur mais également celui du scripteur diégétique sur sa propre personne. Et cette personne, justement, quelle est-elle ?

Cette question nous renvoie à des problèmes énonciatifs et narratologiques que la théorie littéraire dans son acception la plus large peut nous aider à résoudre. En abordant la question de la responsabilité énonciative dans le cadre de confidences épistolaires en regard-caméra, nous souhaitons commencer à construire la figure du sujet épistolaire dans le film de fiction. Avec Käte Hamburger, il s'agit d'isoler les différents types de sujets d'énonciation impliqués dans les discours de fiction et de voir en quoi le « Je » épistolaire renvoie à ce « Je-Origine » dont parle la narratologue et philosophe allemande. Avec Michel Foucault et Brigitte Diaz, nous tâcherons d'imaginer le modèle énonciatif correspondant à la lettre comme révélation de soi, à l'autre et à soi-même.

Au terme de confesseur, nous préférons celui de confident car, même si la parole épistolaire délivrée en regard-caméra est souvent proche d'une confession, comme nous le verrons avec *Les Communiants* d'Ingmar Bergman, le spectateur ne se confond jamais avec le prêtre qui écoute. Il occupe une position médiane au sein de laquelle il entend une parole dont il sait qu'elle ne lui est pas adressée, tout en étant directement visé par le regard du destinateur diégétique. Le terme « confession », très connotée religieusement, renvoie par ailleurs à un modèle incapable de correspondre à une instance spectatorielle unique. Face à la pluralité des « lectures » possibles d'un film ou d'une séquence filmique, il nous semble plus approprié d'apposer au spectateur le terme de confident. S'il n'est jamais directement cette personne à qui l'on confie ses secrets, le spectateur n'en demeure pas moins une instance rendue particulièrement attentive par le regard-caméra. Cette attention ne porte plus sur les indices qu'il lui faut voir, mais sur ce qu'il faut entendre. L'adresse épistolaire en regard-caméra dresse ainsi le modèle d'un spectateur à l'écoute. Les femmes qui se livrent face à la caméra chez Bergman, par exemple, délivrent une parole qui se situe entre la confidence et la confession. Il est donc parfois difficile de les distinguer clairement au sein d'un même et seul discours. Si le terme confident convient mieux au spectateur, le terme confession reste cependant pertinent dans certains cas.

1) Le dispositif du face à face épistolaire

Dans *L'Epistolaire ou la pensée nomade*, Brigitte Diaz consacre de larges développements à la lettre comme genèse et comme capture de soi, en prenant appui sur de nombreuses correspondances d'écrivains. La lettre peut faire office de journal intime permettant au scripteur de se découvrir lui-même. Le champ des écritures de soi, expression désignant la diversité des formes à travers lesquelles le sujet se prend pour objet de réflexion et d'écriture, accueille donc, aussi bien, le journal intime, que la correspondance ou le livre publié sous forme de récit et même de roman.

Contrairement au journal intime, la lettre n'est pas censée être un discours pour soi et sur soi, mais un discours pour autrui. En ce sens, elle semble devoir résister à l'enrayement solipsiste comme le souligne Brigitte Diaz, qui ajoute par la suite :

« Parce qu'elle suppose un décentrement du regard et plus encore "un changement de perspective de soi sur soi en vue de l'exposition à l'autre", la lettre rend tolérable et profitable un repli sur son "*particulier*", comme dirait Montaigne […] En introduisant l'autre – ne serait-ce que dans la virtualité de l'échange à distance -, la lettre comble leur attente (celle des épistoliers) et crée les conditions stimulantes d'un entretien avec soi d'où l'autre n'est pas exclu. »[179]

Ce changement de perspective est particulièrement opératoire dans le cas de films où le destinateur diégétique se confond avec le narrateur filmique en voix-over comme dans *Lettre d'une inconnue* ou encore *Million Dollar Baby*. Mais la frontalité semble *a priori* exclue de ce cheminement puisqu'il s'agit pour le sujet de s'observer de biais en même temps qu'il s'écrit. Ce détour par l'autre l'oblige à s'affronter lui-même sans qu'il y ait, nécessairement, une logique d'auto-destination derrière cette adresse. En effet, ce n'est qu'en écrivant ou après avoir envoyé sa missive que l'épistolier s'aperçoit que la lettre l'a mené à cette épiphanie.

1-1) *Be With Me* et le sujet d'énonciation épistolaire

Comme nous l'avons vu, Eric Khoo met en scène un personnage mutique qui décide de déclarer son amour à une femme par le biais d'une lettre dans *Be With Me*. Elle est celle

[179] Brigitte Diaz, *L'Epistolaire ou la pensée nomade*, PUF, Paris, 2002, p. 146-147.

qui lui permet de formuler son amour et de le faire exister, presque matériellement. Le processus épistolaire est un cheminement spécifique où le sujet se trouve confronté à lui-même. Face à la page blanche, l'investissement scriptural s'avère parfois périlleux. C'est ce qui se passe chez Khoo où l'homme adopte des attitudes de collégien incapable d'affronter la copie blanche. Trois tentatives d'écriture sont nécessaires avant qu'il ne parvienne à écrire les quelques lignes qu'il se décide à envoyer. L'accumulation de ces différentes tentatives, durant lesquelles il souffre de ne pas parvenir à exprimer simplement ce qu'il souhaite, prouve que l'écriture épistolaire impose une relation à soi. Et « si la relation à soi-même est trop inconfortable, toute écriture semble impossible »[180] comme le note Geneviève Haroche-Bouzinac. C'est ce qu'illustre le film jusque dans sa mise en scène montrant souvent le personnage de biais comme nous l'avons déjà vu. Il lui est impossible d'assumer frontalement sa propre écriture car sa subjectivité est niée par son entourage en même temps que refoulée par lui-même. L'écriture le révèle, avant tout à lui-même, en tant que sujet à part entière. On peut alors analyser son sourire de satisfaction lorsqu'il montre au vieillard la lettre terminée, comme le sourire de celui qui a enfin osé dire « Je ».

Pour Brigitte Diaz :

> « La première transition – conversion, plutôt – qu'opère la lettre est de faire passer son scripteur de l'espace du dedans à l'espace du dehors, du magma de l'impensé à l'intelligilité d'un texte, où les mots seuls doivent assumer la charge du sens. Car l'écriture, certains épistoliers le déplorent "ne transmet pas le langage du corps, ce coloris de la parole". Ainsi pratiquée, la lettre ne saurait se concevoir comme la simple transcription d'une pensée déjà là ; elle est, bien au contraire, la nativité difficile ou radieuse, de cette pensée épiphanique. »[181]

Cette épiphanie est d'autant plus forte qu'elle concerne un personnage incapable de rapporter son existence à une quelconque subjectivité. Le traitement visuel du personnage va dans ce sens : il n'est qu'un corps inconfortable, trop gros, une personne qui ne s'exprime jamais et reste cantonnée aux activités organiques (manger) et professionnelles (travailler). Eric Khoo nous fait cependant accéder à son intériorité dès le début du film. Il cadre le personnage allongé sur le côté qui, tout à coup, ouvre les yeux face à la caméra. Khoo isole, en gros plan, son visage qui regarde fixement l'objectif en souriant. Apparaît alors, en contrechamp, le visage de l'être aimé, cette femme à laquelle il se décide à écrire. Elle, aussi, fixe la caméra comme si elle répondait à son regard. Ce contrechamp imaginaire correspond

[180] Geneviève Haroche-Bouzinac, *op. cit.*, p. 87.
[181] Brigitte Diaz, *op. cit.*, p. 117.

aux fantasmes du personnage amoureux. Plus tard, son indiscrétion voyeuriste l'engage à écrire afin de se révéler à ses yeux. Mais décider d'accéder à l'autre par le biais de la lettre, c'est d'abord accepter de s'ouvrir à soi-même, c'est-à-dire de dégager les conditions d'hospitalité nécessaire à l'expression de sa propre personne.

La notion de personne renvoie non seulement au personnage visible, mais également au sujet de l'énonciation. En effet, chaque fois qu'un personnage écrit ou lit sa propre lettre, cette dernière le constitue en tant que sujet d'énonciation. Le discours épistolaire met nécessairement en avant la responsabilité énonciative du personnage dès que ce dernier est engagé dans un processus d'écriture. C'est ce qu'illustre à merveille le personnage de *Be With Me*. Le processus de médiation d'une parole intérieure vers un objet extérieur fonde le sujet qui, dès lors, est dans l'obligation d'assumer sa responsabilité en tant qu'instance énonciative à l'origine de ce discours adressé.

Dans *Logique des genres littéraires*, Käte Hamburger aborde le système énonciatif de la langue en distinguant, notamment, trois catégories de sujets d'énonciation : le sujet d'énonciation historique, le sujet d'énonciation théorique et le sujet d'énonciation pragmatique. Elle note que dans le premier cas, « la personnalité individuelle du sujet est fortement en cause »[182]. Cette responsabilité est prégnante dans le cas de la lettre qui, pour Hamburger, illustre le plus clairement l'identité du sujet d'énonciation historique :

> « L'auteur d'une lettre est un sujet d'énonciation dont la personne est toujours en cause puisque la lettre est une communication expressément personnelle d'individu à individu, même si son contenu présente un caractère essentiellement objectif. L'auteur d'une lettre est toujours un sujet d'énonciation déterminé, individuel, donc « historique » au sens le plus large ; c'est sa personne qui nous intéresse, même si les raisons de notre intérêt ne sont pas privées mais plus générales, c'est-à-dire « historiques » en un sens étroit. La lettre est un document historique qui témoigne d'une personne individuelle. »[183]

Avant même l'expression d'une quelconque subjectivité, c'est bien la notion de responsabilité énonciative qui nous intéresse ici. D'ailleurs, comme le note Hamburger, l'individualité mise en valeur sous la forme d'un « Je » ne signifie pas forcément que son énoncé doive présenter un caractère subjectif prononcé. La variété des écritures de soi implique différents degrés d'affirmation de subjectivité. Ainsi, la lettre dans *Be With Me*, ne

[182] Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Éditions du Seuil, Paris, 1986, p. 48.
[183] *Ibidem*., p. 48.

présente pas un caractère subjectif prononcé, mais elle oblige le personnage à se reconnaître en tant que sujet de son propre discours et, ce faisant, en tant que sujet à part entière dans le monde. La réflexivité propre à l'écriture épistolaire le renvoie donc à sa propre personne. Au même titre que Milon parle des « écritures de soi comme moment d'hospitalité littéraire »[184], il nous semble envisageable de parler de « moment d'hospitalité épistolaire », c'est-à-dire d'une écriture et d'un objet de médiation, favorisant la constitution et l'expression d'une subjectivité. L'hospitalité concerne aussi bien le personnage qui découvre sa propre subjectivité que le spectateur qui assiste à cette découverte. C'est en cela qu'il est bien souvent le destinataire privilégié non pas de lettres à proprement parler, mais de moments épistolaires qui le placent dans la position du confident, de cette altérité visée incidemment.

L'adresse épistolaire en regard-caméra est le cas de figure qui engage le plus clairement la responsabilité énonciative du destinateur diégétique tout en obligeant le spectateur à être le confident d'une parole qu'il préférerait parfois ne pas entendre. Ce face à face illustre les effets de l'écriture épistolaire dont l'une des principales vertus est de s'exposer à l'autre pour mieux se découvrir soi-même. Vertu ainsi résumée par Michel Foucault qui nous ouvre la voie au regard-caméra :

« Ecrire, c'est "se montrer", se faire voir, faire apparaître son propre visage auprès de l'autre. Et, par là, il faut comprendre que la lettre est à la fois un regard qu'on porte sur le destinataire (par ma missive qu'il reçoit, il se sent regardé) et une manière de se donner à son regard par ce qu'on lui dit de soi-même. La lettre aménage d'une certaine manière un face-à-face. »[185]

Michel Foucault résume les vertus communicationnelles et solipsistes de la lettre en des termes qui permettent d'approcher plus précisément ce qu'est l'adresse épistolaire. En effet, lorsque le destinateur écrit, il le fait *pour* un destinataire. Il choisit donc ses mots et travaille une forme qui rend ce dévoilement accessible à l'autre. C'est-à-dire qu'il s'ouvre à l'autre comme à lui-même en cet instant d'écriture et de lecture comparable à un moment d'hospitalité épistolaire. Comme l'a montré *Be With Me*, l'écriture épistolaire impose un face à face avec soi-même car elle met en scène un sujet d'énonciation historique. Contrairement au romancier, le sujet épistolaire ne peut pas se dérober derrière différentes instances énonciatives puisque ce « Je » l'engage en tant qu'individu. C'est en ce sens qu'il existe une véritable frontalité entre le sujet et lui-même, avant même que la métaphore du face à face

[184] Alain Milon, *L'écriture de soi, ce lointain intérieur*, Encre Marine, Fougères, 2005, p. 29.
[185] Michel Foucault, « L'écriture de soi », *op. cit*., p. 425.

n'agisse entre le sujet et celui à qui il s'adresse. La page blanche est un espace d'accueil et de révélation d'une parole tout autant qu'un espace de réflexivité, une sorte de miroir demi-tain où le scripteur voit le destinataire tout en s'apercevant lui-même. La révélation épistolaire doit donc être comprise ici comme une manière d'apparaître à son propre regard en passant par le regard de l'autre, faisant de l'écriture épistolaire un mode d'investigation intérieure.

L'adresse épistolaire en regard-caméra suppose l'absence de celui ou celle à qui le personnage s'adresse. Le spectateur devient alors le destinataire privilégié d'une parole intérieure. Bien souvent, cette parole se libère au sein d'un espace clos, à l'abri des regards et des oreilles indiscrètes, un espace au sein duquel l'indicible peut enfin se révéler. On se rapproche alors d'un dispositif où l'écran de cinéma remplace celui du confessionnal. En débutant notre analyse par le modèle de la confession épistolaire chez Bergman, il s'agit de comprendre en quoi la parole proférée s'associe immédiatement à la vérité dans ce mode d'énonciation. Il s'agit également de saisir en quoi la lettre favorise une écriture réflexive mettant en scène le sujet sous couvert d'adresse directe à autrui.

1-2) *Les Communiants* d'Ingmar Bergman

Dans *Les Communiants*[186], Ingmar Bergman règle ses comptes avec son père pasteur, Erik Bergman, ainsi qu'avec la religion. Comme le note Jacques Aumont, c'est le film charnière, « celui où il dit adieu à la religion et à la foi, où tranquillement il se déclare incroyant et irreligieux »[187]. C'est pourtant dans ce contexte que Bergman s'offre le luxe d'une longue déclaration d'amour qui prend la forme d'une confession en regard-caméra.

Dans ce film sorti en 1963, le pasteur Tomas Ericsson, en proie au doute et aux angoisses mystiques, reçoit une lettre de Märta qui lui révèle son amour. Cette dernière l'aide quotidiennement dans ses tâches ecclésiales. Après avoir sorti et regardé quelques portraits photographiques de sa femme disparue, le pasteur sort les pages de l'enveloppe décachetée auparavant. Assis, de face, et filmé en plan rapproché, il entame sa lecture dans le silence de la sacristie où seul résonne le tic-tac de l'horloge. Concentré sur les pages qu'il tient entre les mains, il lit face à la caméra les premières lignes à voix haute : « Il nous est difficile de parler. Nous sommes timides tous les deux. Et j'ai une fâcheuse tendance à l'ironie. » Au moment de

[186] *Les Communiants*, Ingmar Bergman, Suède, 1963.
[187] Jacques Aumont, *Ingmar Bergman*, Cahiers du cinéma, Paris, 2003, p. 64.

reprendre son souffle et d'enchaîner sur la phrase suivante, le visage de Märta apparaît en gros plan. Elle poursuit alors la lecture en voix-in et regard-caméra, « c'est pourquoi je vous écris, au sujet d'une chose importante. » S'ensuit une confession de plus de six minutes au sein de laquelle Märta dit ne jamais avoir cru en la foi de Tomas, où elle évoque ses crises d'eczéma qui le dégoûtent et qui l'éloignent d'elle et où, enfin, elle lui déclare son amour. On retrouve la vertu de la lettre comme substitut à la parole : « J'ai écrit ce que je n'ose vous dire, même lorsque vous êtes dans mes bras. Je vous aime. Et c'est pour vous que je vis. » Au-delà du contenu, c'est le dispositif lui-même qui nous intéresse.

1-2-1) Le dispositif de l'adresse épistolaire en regard-caméra

Si Tomas est dans son rôle de lecteur en tant que destinataire diégétique, le fait que le personnage de Märta s'adresse directement à la caméra sans qu'aucun objet d'écriture ne figure dans le plan, rend impossible le fait de qualifier cette séquence de séquence d'écriture épistolaire. En effet, Märta n'est pas en train d'écrire, mais plutôt en train de dire le texte que Tomas est censé lire. Dès lors, comment qualifier ce type d'adresse qui ne renvoie ni à la situation d'écriture par le scripteur, ni à la situation de lecture par le destinataire ?

Cette question nous entraîne du côté du spectateur qui, selon Marc Vernet, se trouve souvent dans une situation ambiguë car il n'est pas toujours aisé de juger de la direction d'un regard. Pour lui, le regard-caméra est en fait « la conjonction d'une donnée visuelle, d'une donnée sonore (une interpellation, une allocution) et parfois même une donnée gestuelle. »[188] C'est bien le terme « conjonction » qui importe car c'est ce procédé qui permet d'identifier la nature même de l'adresse au spectateur ou au téléspectateur. Côté tournage, le modèle du regard-caméra correspond pour lui à « un acteur, faisant face à la caméra et proche d'elle, fixe un point situé au lieu de celle-ci. »[189] Proximité et frontalité sont donc les deux principales caractéristiques de ce procédé plutôt rare dans les films de fiction, mais pas à la télévision.

[188] Marc Vernet, *op. cit.*, p. 12.
[189] *Idem*., p. 11.

Evoquant une adaptation télévisée de *Liberty Bar* en juin 1960, Gilles Delavaud analyse une scène dans laquelle le célèbre commissaire Maigret cesse d'écouter les deux interlocutrices avec lesquelles il se trouve et se met à penser à haute voix :

« Il commente la situation, résume ce qu'il vient d'apprendre et, tout en se parlant à lui-même, tourne son regard vers la caméra et regarde le téléspectateur dans les yeux. On passe du plan large au gros plan : la voix intérieure du commissaire nous est maintenant explicitement adressée. »[190]

C'est bien la conjonction de la voix et du regard-caméra qui permet au téléspectateur de comprendre que cette voix intérieure s'adresse explicitement à lui. Il faut donc être attentif aux conjonctions entre la voix, le regard et les gestes, mais également aux expressions, au débit de parole, aux pauses et au souffle de l'acteur ou de l'actrice s'adressant à la caméra.

Par ailleurs, Delavaud note que, contrairement au cinéma, de nombreuses fictions télévisées des années 50 ont habitué le téléspectateur à ce procédé de l'adresse directe. Evoquant par la suite la série *Gros Plan*, il s'arrête sur une émission de 1958 consacrée à Maria Casarès, émission au sein de laquelle le réalisateur Pierre Cardinal avait pour ambition de composer un portrait en forme d'autoportrait. « A la première image, la comédienne, cadrée en gros plan, s'adresse au téléspectateur […] Elle ne cesse de baisser les yeux vers le texte qu'on devine devant elle. Elle se tient penchée en avant dans une attitude de très grande proximité. »[191] Delavaud relève les traits suivants :

« - L'émission se fonde sur un texte écrit : l'invité ne profère pas une parole spontanée, il parle *son* texte.
- Ce texte est mis en scène et « interprété » comme une conversation avec le téléspectateur. L'adresse au spectateur, que André S. Labarthe définissait comme la « cellule-mère de tout langage télévisuel », c'est bien sûr, d'abord, le regard à la caméra ; mais c'est aussi l'emploi régulier, et parfois insistant, du pronom personnel « vous » pour désigner le téléspectateur et l'impliquer dans l'échange : le téléspectateur au singulier, visé chez lui, à son domicile, dans son intimité.
- Se dessine ainsi ce qu'on peut appeler *l'espace de la conversation*. » Espace complexe dont les caractéristiques sont les suivantes : « c'est un espace qui s'anime suivant un axe

[190] Gilles Delavaud, *L'Art de la télévision*, *op. cit*., p. 164.
[191] *Ibidem*., p. 167.

perpendiculaire à l'écran ». C'est un espace « doublement polarisé » qui ne tient que par sa solidarité entre le regard du spectateur vers l'écran et celui de l'acteur vers le spectateur. C'est un espace qui donne une consistance nouvelle à l'en deçà de l'image, à ce que Delavaud nomme « *l'avant-champ* » [192].

A l'instar de Maria Casarès dans l'émission *Gros Plan*, Ingrid Thulin qui joue le rôle de Märta chez Bergman parle son texte, ou plutôt elle l'interprète, non seulement en le disant, mais en le jouant, c'est-à-dire en marquant des pauses, en usant de mimiques, en baissant les yeux. Et, lorsqu'elle baisse le regard, ce n'est pas pour lire la lettre qui se situe devant elle, mais pour exprimer des émotions, des sentiments, exactement à la manière d'une personne conversant avec une autre en face à face. Difficile pour autant de qualifier ce dispositif d'« espace de la conversation » puisque le personnage ne s'adresse pas explicitement au spectateur et que la parole entendue provient non pas d'un en deçà de l'image, mais d'une lettre qui apparaît entre les mains de son destinataire diégétique avant et après l'adresse en regard-caméra. Même s'il existe des similitudes dans la manière de parler son texte et de polariser deux regards qui se tiennent entre eux, le dispositif mis en place par Bergman est plus ambigu que l'espace de la conversation.

[192] Gilles Delavaud, *ibidem*, p. 168-169.

1-2-2) La parole contre l'écriture ?

Dans un article intitulé « L'interaction épistolaire »[193], Catherine Kerbrat-Orecchioni dresse un tableau permettant de comparer les caractéristiques de la communication épistolaire par rapport à la communication en face à face :

Communication en « face à face »	**Communication épistolaire**
Différences	**Différences**
Canal *oral*	Canal *écrit*
Caractère *improvisé*	Caractère *prémédité*
Situation *partagée* : cadre spatio-temporel est le même pour les participants.	Situation *non partagée* : contraint le scripteur à spécifier, grâce au paratexte (enveloppe, en-tête, signature) et à certains éléments du texte épistolaire, sa propre identité comme celle de son / ses destinataire(s), ainsi que le cadre spatio-temporel dans lequel s'inscrit son activité d'écriture.
Points communs Communication qui implique	**Points communs** Communication qui implique
Une *allocution* (le discours est adressé à un destinataire précis).	Une *allocution*, puisqu'à la différence par exemple du journal intime, la lettre est adressée à un (ou plusieurs) destinataire(s) précis et concret(s).
Une *interlocution* (il y a normalement alternance des rôles d'émetteur et de récepteur).	Une *interlocution*, puisque toute lettre L1 appelle normalement une réponse L2, telle que l'émetteur de L2 coïncide avec le destinataire de L1, et réciproquement.
Une *interaction*, c'est-à-dire que tout au long de l'échange communicatif, les différents participants exercent les uns sur les autres un réseau d'influences mutuelles.	Il ne semble pas qu'on puisse parler à propos du discours épistolaire d'« *interaction* »à proprement parler. Pas d'intervention directe de l'autre dans l'écriture.

La mise en scène de Bergman va à l'encontre de ces caractéristiques tout en en conservant certaines de manière implicite.

Aucun support d'écriture n'apparaît à l'image lorsqu'Ingrid Thulin s'adresse à la caméra. Le canal *oral* exclut le canal *écrit* et la parole apparaît plus originelle en un sens et plus intérieure. Plus originelle car elle est issue de la bouche même de celle qui envoie cette lettre. Comme le note Jacques Derrida dans *De la grammatologie*, en se référant à Aristote (*De L'interprétation*), « la voix a un rapport de proximité essentielle et immédiate avec l'âme. Productrice du premier signifiant, elle n'est pas un simple signifiant parmi d'autres. Elle

[193] Catherine Kerbrat-Orecchioni, « L'interaction épistolaire », in *La lettre entre réel et fiction*, sous la direction de Jürgen Siess, Editions SEDES, 1998, p. 16.

signifie l'"état d'âme" qui lui-même reflète ou réfléchit, les choses par ressemblance naturelle. »[194] Le canal écrit serait donc un canal qui, tout en offrant une possibilité de se reconnaître comme sujet, éloignerait le sujet de son âme. S'inspirant de Rousseau, il note :

« L'écriture naturelle est immédiatement unie à la voix et au souffle. Sa nature n'est pas grammatologique mais pneumatologique. Elle est hiératique, toute proche de la sainte voix intérieure de la *Profession de foi*, de la voix qu'on entend en rentrant en soi : présence pleine et vérace de la parole divine à notre sentiment intérieur. »[195]

On retrouve l'idée du sentiment religieux qui nous rapproche de cette parole intérieure libérée. Mais, contrairement au discours épistolaire supposé confidentiel et privé, la profession de foi est une déclaration ouverte et publique proche, chez les catholiques, de la confession de foi. La démarche inhérente aux confessions Augustiniennes permet de résoudre l'apparent paradoxe opposant parole privée et parole publique. La quête de transparence d'Augustin est par définition publique puisque, en avouant ses fautes, il rejoint le peuple de Dieu. Ce parcours vers le baptême en est du coup rapproché de la procédure d'aveu que Michel Foucault met au cœur du monde occidental. La manière qu'a Märta d'avouer son amour relève d'une démarche proche de la confession religieuse d'Augustin ou de la confession littéraire de Rousseau, en ce qu'elle cherche à révéler la vérité de son être afin de permettre à l'autre, le pasteur Tomas en l'occurrence, de se libérer lui-même. Cette adresse frontale renvoie le spectateur à sa propre individualité, par le biais d'une parole singulière qui touche à des sujets universels comme l'amour ou la foi. Nous sommes donc au cœur d'un processus complexe où un destinateur se révèle à lui-même et au regard de l'autre tout en permettant à ce dernier et, incidemment au spectateur, d'aborder des questions d'ordre privé. Notons également que le contexte du film favorise la réception de cette lettre à la manière d'une confession puisqu'elle est lue dans la sacristie et que le film entier baigne dans un contexte religieux.

La révélation de son « propre visage aux yeux de l'autre » n'est pas ou plus métaphorique au cinéma. Ce qui apparaît, alors, aux yeux du spectateur, ce n'est pas le corps physique de Märta, mais bien l'expression de son intériorité. Lorsque cette dernière « parle *son* texte », elle nous ouvre son âme. Les mots écrits disparaissent au profit de la voix sans faire oublier pour autant le caractère prémédité de la lettre. En effet, Ingrid Thulin interprète

[194] Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, Paris, 1967, p. 26.
[195] *Ibidem*., p. 29.

son texte sans jamais donner l'impression d'improviser. Tout est écrit par avance et il s'agit de faire comprendre au spectateur que le personnage de Märta s'ouvre en suivant « sa nature et dans toute sa vérité »[196] à Tomas qui ne saurait être indifférent à une telle confession. Le dispositif mis en place par Bergman est donc un dispositif de l'entre-deux et il rejoint en cela la définition que donne Marie-Claire Grassi du genre épistolaire comme un « espace de l'entre-deux »[197] : entre-deux entre un texte et une voix, entre un intérieur et un extérieur, entre une présence et une absence, entre un visage et une âme.

Sur ce dernier point, nous rejoignons Jacques Aumont qui, dans *Du visage au cinéma*, se demande si l'âme a un visage.

« Oui, répondent les mystiques, c'est celui de l'"homme interne", qui vit après la mort. Son visage, sa face, deviennent alors une image, semblable « à son affection dominante ou à son Amour régnant » dont elle n'est plus que la forme extérieure. »[198]

Il nous semble que quelque chose de cet ordre se joue chez Bergman. Märta est bien vivante et l'image de son visage en gros plan nous fait accéder à cet « homme interne ». Cela est plus vrai encore dans *Rois et Reine*[199] où le destinateur est censé être mort lorsqu'il se manifeste à ses destinataires en regard-caméra. L'étude concomitante des *Communiants* et de *Rois et Reine* doit permettre d'isoler les dernières caractéristiques de l'adresse épistolaire en regard-caméra et d'affiner nos analyses quant aux dispositifs audiovisuels de la confession épistolaire.

[196] Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, cf. le préambule à la Première Partie, Gallimard, Paris, 1973, p. 31.
[197] Marie-Claire Grassi, *op. cit.*, p. 3.
[198] Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, Editions de l'Etoile / *Cahiers du cinéma*, Paris, 1992, p. 10.
[199] *Rois et Reine*, Arnaud Desplechin, France, 2005.

2) La contrainte et la gêne chez Desplechin

Dans la préface au scénario paru chez Denoël, Arnaud Desplechin rapporte ces quelques notes ayant servi à l'écriture du film :

« Deux conditions *sine qua non* :

1. Un *temps précis* (*Face à face*, le départ du mari en vacances. *Les Communiants*, un dimanche et ses deux messes)
2. Il faudrait aussi que ça tourne autour d'un ou deux *lieux* dramatiques »[200]

Même si le film *Face à Face* signé du même Bergman et sorti en 1976 ne renvoie pas au face à face épistolaire, il est assez amusant de le retrouver mis en lien par Desplechin avec *Les Communiants* pour une question d'unité de temps alors qu'il utilise le même dispositif que Bergman pour mettre en scène la lettre du père à sa fille. Nous souhaitons réfléchir à la manière dont les mots prononcés se connectent au regard du père s'adressant à sa fille. Il ne s'agit donc pas d'interpréter la nature de ses images, du moins pas encore, nous le ferons dans la troisième partie consacrée au sens de la lettre.

Nora découvre la lettre de son père dans l'un des cahiers laissés par ce dernier. Contrairement à Bergman, Desplechin dévoile au spectateur les premières lignes de cette lettre testamentaire, à la manière de Kubrick dans *Eyes Wide Shut*, c'est-à-dire en isolant la lettre depuis l'épaule de Nora. Contrairement à Kubrick, aucun *zoom* ne se fait sur la page, ce qui rend difficile une lecture directe par le spectateur qui a juste le temps de déchiffrer l'expression « ma petite fille chérie » ainsi que la mention de la date, « jeudi, juillet 2002 ». La voix-over du père entame la lecture tandis que Desplechin filme le visage de Nora, absorbée par la lecture : « Ma petite fille chérie, tu as été d'un égoïsme monstrueux… » Au moment de reprendre son souffle et d'enchaîner sur la phrase suivante, le corps du père apparaît assis, en plan rapproché. Il s'adresse à la caméra qu'il fixe d'un peu plus loin que Märta chez Bergman et, comme elle, « parle » son texte. Seul sur un fond gris et or, il enchaîne le texte que Nora est en train de découvrir : « Je pense que c'est un peu ma faute si tu es devenue ce que tu es. » S'ensuivent des propos d'une violence inouïe où le vieil homme la décrit comme une personne « aigre », une « outre d'amertume ». Il conclut en disant qu'il aurait voulu qu'elle meure à sa place. Le procédé de Desplechin est un peu différent de celui

[200] Roger Bohbot et Arnaud Desplechin, *Rois et Reine. Scénario*, Denoël, Paris, 2005, p. 10.

de Bergman : la caméra entame un lent travelling avant, jusqu'à isoler le visage du père en gros plan à la fin de la « lecture ». Ces plans d'adresse en regard-caméra sont entrecoupés de plans de Nora lisant puis sortant de la chambre et de *flashbacks* du père et de sa fille. Comme chez Bergman, cette « lecture parlée » est associée à un lieu religieux puisque Desplechin fait débuter cette séquence intitulée « D'entre les morts… » dans une église, lors des obsèques du père. Nous aimerions revenir sur les différents attributs de cette confession posthume afin de dresser, en conclusion, les traits caractéristiques de l'adresse épistolaire en regard-caméra.

En prêtant l'oreille à la voix qui intervient d'abord *over*, on décèle l'écho typique de la résonance des voix au sein d'une église. La voix du père est différente de celle qui était la sienne jusqu'alors, c'est-à-dire lorsqu'il était vivant. Il s'agit bien, ici, de la voix d'un mort que la lettre ressuscite. Comme chez Bergman, le père interprète son texte : il détourne le regard, hésite, fait des pauses, crée des effets qui épousent le ressenti de Nora dont on imagine la détresse. Desplechin alterne les plans du père avec ceux de la fille, créant un effet de champ-contrechamp qui rappelle les mises en scène classique des conversations au cinéma. Les personnages ne partagent pas le même cadre spatio-temporel cependant qu'un face à face s'établit entre eux. La lettre apparaît dans cette alternance et crée un effet d'ancrage de la parole au texte visible, mais aussi une médiation entre le spectateur et le personnage du père. Cet élément est extrêmement important car il brise la sensation de face à face direct que le spectateur pouvait éprouver chez Bergman. Dans *Les Communiants*, le plan sur le visage de Märta est fixe. Celle-ci s'adresse à la caméra sans que son destinataire diégétique n'apparaisse. Seul un *flashback* survient, sous la forme d'un plan fixe, renvoyant à un épisode auquel elle fait référence dans sa lettre mais, le reste du temps, le visage de Märta vise le spectateur alors contraint d'écouter. Chez Desplechin, cette contrainte est également vécue mais de manière atténuée par les apparitions répétées de Nora et de la lettre.

Dans sa caractérisation de l'émission *Gros Plan*, Gilles Delavaud définit le dispositif de la conversation télévisuelle comme un « dispositif de contrainte » pour celui qui parle comme pour celui qui écoute. Il « impose le *ton* de la confidence » pour celui qui parle et oblige à « risquer une parole, qui est souvent une parole qui *avoue*. »[201] Faisant ensuite référence au *Gros Plan* consacré à Jean Guéhenno en 1962 qui parle de son embarras et qui définit cet exercice comme une épreuve, Delavaud note que c'est « la violence du dispositif

[201] Gilles Delavaud, *op. cit*. p. 169.

même dont le spectateur, en l'absence de médiateur, doit assumer sa part. »[202] Même si ces adresses en regard-caméra renvoient à des personnes réelles dans *Gros Plan* et non pas à des acteurs interprétant un personnage, il nous semble que la violence du dispositif est également prégnante dans ces films.

2-1) L'adresse épistolaire comme espace de contrainte

Si nous avons attendu si tard pour révéler le dernier point d'analyse de Delavaud, c'est que nous souhaitions l'associer à la lettre posthume chez Desplechin. Le cinéaste a beau dire qu'il s'agit d'une déclaration d'amour fou, il est difficile de ne pas être saisi par la brutalité des propos. Les mots employés par le père trouvent un écho parfait dans la mise en scène qui s'emploie à créer la sensation d'un face à face posthume entre le père et la fille, tout en obligeant le spectateur à rester à sa place et à subir, lui aussi, les assauts haineux du père. Malgré la médiation créée par le recours aux images du présent (visage de Nora lisant, dialogues avec sa sœur au sortir de la chambre) et du passé (Nora la tête sur les genoux de son père dans le canapé), le spectateur doit en assumer sa part. Chez Bergman comme chez Desplechin, le spectateur est visé par ce regard qui ne le quitte pas des yeux. Cette véritable mise en joue le contraint à se soumettre à ce regard en quelque sorte et, de fait, à entendre quelque chose qu'il préférerait peut-être ne pas entendre. Le regard-caméra prend alors le spectateur en otage, le modèle des « yeux dans les yeux » l'empêchant de se dérober. Pour Pascal Bonitzer, face à la « provocation directe du regard – défi ou demande envers le public – j'éprouve le sentiment confus mais pénible, que le jeu est bloqué, la liberté menacée. »[203]

Cette menace est partagée par les personnages. A la fin de sa lecture, Tomas repousse les pages devant lui qu'il remet ensuite nerveusement dans l'enveloppe. Nora, elle, arrache les pages et les cache dans son pantalon. Les personnages perçoivent la lettre comme une menace (*Les Communiants*), voire comme une agression (*Rois et Reine*). C'est le regard-caméra qui permet aux cinéastes de traduire la violence des émotions. Le visage d'Ingrid Thulin, trop gros, trop proche, repousse le spectateur, tout en le contraignant à ne pas bouger. Chez Desplechin, le visage de Maurice Garrel attire la caméra qui avance comme aimantée par sa

[202] Gilles Delavaud, *ibidem*., p. 170.
[203] Pascal Bonitzer, « La notion de plan et de sujet au cinéma. Les deux regards. », *Cahiers du cinéma*, n° 275, avril 1977, p. 44.

présence et sa parole. On retrouve ce même effet dans *Un Conte de Noël*[204] lorsque le personnage interprété par Matthieu Amalric dit une lettre à sa sœur. Desplechin reprend la même mise en scène et en accentue les effets allant jusqu'à isoler en très gros plan la bouche et l'œil de ce dernier. Si la lettre est moins violente, elle place néanmoins le spectateur dans une posture gênante puisqu'il se voit forcer de pénétrer au cœur des relations conflictuelles d'un frère et d'une sœur. Le cinéma regorge de conflits, mais la manière qu'ont le regard-caméra et la parole épistolaire de plonger le spectateur au sein d'une relation tout en le maintenant sous la surveillance d'un regard, fait éprouver ce conflit de l'intérieur. La force de ce dispositif est de parvenir à traduire ce que les destinataires diégétiques peuvent, eux-mêmes, éprouver.

Pour qu'il y ait adresse épistolaire en regard-caméra, il faut que le personnage accroche le regard de la caméra de manière délibérée. Ce geste peut être perçu comme un geste de défiance, une provocation permettant de faire comprendre l'affront que constitue pour lui cette lettre. Les lettres auxquelles les destinataires ne s'attendent pas et qui les engagent, malgré eux, dans une relation qu'ils n'ont pas voulue, créent un sentiment de colère et de rejet. Le regard-caméra permet de faire ressentir la gêne éprouvée lorsque les bonnes mœurs sont bousculées. On peut comparer ce malaise à l'effet provoqué par les révélations du jeune homme dans *Festen* de Thomas Vinterberg, lorsqu'il explique au milieu d'un repas de famille que son père l'a violé. Il parle en termes crus, décrivant le « sperme dans les cheveux », détaillant ce que personne ne veut entendre. Le sentiment de gêne éprouvé par les convives n'est pas directement lié, dans un premier temps, aux agissements du père, mais aux termes, eux-mêmes, qui dérangent. Les propos du père chez Desplechin vont dans ce sens. Rien de sexuel bien sûr, mais une violence froide, réfléchie, préméditée. En remettant en cause la logique d'amour filial, la lettre fait voler en éclat certains fondamentaux considérés comme naturels et acquis. Desplechin nous fait éprouver la difficulté de dire certains sentiments qui existent pourtant, mais qui sont trop violents pour être énoncés et compris. La gêne ressentie par le pasteur que l'amour de Märta dérange chez Bergman s'illustre par la durée du plan en regard-caméra. Les plans sur les mains bandées et pleines d'eczéma traduisent, quant à eux, une réalité physique insoutenable pour lui car trop envahissante, trop proche, trop réelle en un sens.

[204] *Un Conte de Noël*, Arnaud Desplechin, France, 2008.

Côté destinateur, l'aveu de sentiments inavouables ou enfouis constitue un véritable risque comme le dit Delavaud. Chez Bergman, Märta prend le risque de s'ouvrir à Tomas, c'est-à-dire de se voir toucher au plus profond d'elle-même si ce dernier refuse son amour. Chez Desplechin, l'aveu du père peut être rapproché de la signification juridique du terme qu'en donne Michel Foucault dans *La volonté de savoir*. Il indique que depuis le Moyen Age au moins, les sociétés occidentales ont placé l'aveu parmi les rituels majeurs dont on attend la production de vérité. On avoue écrit-il, ses crimes, ses péchés, ses pensées.

« On s'emploie avec la plus grande exactitude à dire ce qu'il y a de plus difficile à dire ; on avoue en public et en privé, à ses parents, à ses éducateurs, à son médecin, à ceux qu'on aime; on se fait à soi-même, dans le plaisir et la peine, des aveux impossibles à tout autre, et dont on fait des livres. On avoue - ou on est forcé d'avouer. »[205]

Pour Foucault, c'est le pouvoir qui force à avouer éloignant l'aveu de sa vertu originelle fondée sur un principe d'affranchissement et de reconnaissance du sujet. « Comme la tendresse la plus désarmée, les plus sanglants des pouvoirs ont besoin de confession. »[206] A l'aune de cette précision, les aveux du père chez Desplechin se rapprochent de ces aveux impossibles dont parle Foucault. Quelle nécessité a-t-il de dire cela sachant très bien que sa fille est susceptible de découvrir la lettre un jour ou l'autre ? Nous sommes véritablement dans le cas où le père s'emploie à dire avec une sorte d'exactitude morbide ce qu'il y a de plus difficile à dire. Le risque est constitué par la parole elle-même qui, *in fine*, apparaît comme une parole de pouvoir, celui d'un père sur sa fille.

Dans *Un Conte de Noël*, les mots proférés par le frère à sa sœur, sont loin d'être aussi violents. Ils apparaissent davantage comme la reconnaissance d'un conflit, d'un appel à la trêve et ne sont pas sans rappeler la dernière lettre de la fille à sa mère dans *Sonate d'automne* d'Ingmar Bergman. Liv Ullman, qui interprète la fille, explique à sa mère qu'elle ne la laissera « plus jamais sortir de sa vie ». Bergman pousse le procédé d'allocution jusqu'à une véritable interaction puisqu'il fait apparaître le visage de la mère en contrechamp tandis que la la fille achève sa lecture *over*. Si les propos de la lettre ne sont aucunement violents, le procédé crée un effet de malaise traduisant, une fois encore, les émotions de la fille. Le visage nu et sans défense d'Ingrid Bergman ne correspond plus au visage social de la mère, mais à celui que la fille aimerait qu'il soit, c'est-à-dire accessible et ouvert. On en arrive au dernier

[205] Michel Foucault, *La volonté de savoir*, Gallimard, Paris, 1976, p. 78.
[206] *Ibidem*.

point concernant le visage et le cadre spatio-temporel depuis lequel s'expriment les destinateurs.

Champ – Contrechamp dans Sonate d'automne

2-2) L'adresse épistolaire comme espace de l'entre-deux

A propos d'Ingmar Bergman, Jacques Aumont note qu'il s'est fait une spécialité des scènes de « confession impudique »[207]. On pourrait également l'appliquer à Desplechin qui force ses acteurs à mettre à nu des sentiments douloureux et complexes. Cette impudeur trouve son expression dans le regard-caméra qui ne met pas à mal la fiction, mais au contraire en redouble l'intensité comme le dit Bonitzer. Citant le fameux regard-caméra d'Henriett Anderson dans *Monika* de Bergman, « on voit, écrit-il que dans ce cas précis, la fiction sans doute est suspendue, mais non pas brisée – Harriet Anderson ne dépouille pas le personnage de Monika, c'est Monika elle-même qui, regardant l'objectif, défie la loi. »[208] Ces moments de suspension sont finalement assez rares dans le cas de confessions ou de confidences épistolaires, la parole prenant le dessus sur la seule expression du visage. On retrouve l'une des questions esthétiques fondamentales du cinéma parlant qui soumet le visage et plus généralement le corps de l'acteur à la voix. Ce vococentrisme est criant, sans mauvais jeu de mots, chez Bergman et plus encore chez Desplechin dont la caméra est inexorablement attirée vers la bouche de celui qui parle. Les acteurs ne dépouillent pas leurs personnages, au contraire, leurs visages pris dans un cadre spatio-temporel indéterminable expriment une voix intérieure en même temps que l'effet d'extériorisation que cette voix peut produire sur le destinataire. L'endroit d'où ils parlent ne correspond à aucun lieu assimilable, contrairement à

[207] Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, *op. cit*., p. 127.
[208] Pascal Bonitzer, *art. cit*., p. 44.

Monika chez Bergman qui regarde la caméra dans la continuité d'une action. L'adresse épistolaire impose donc un cadre extérieur à tous les lieux diégétiques reconnaissables et identifiables. Neutres chez Bergman, étrangers chez Desplechin, ces lieux de parole directe sont difficilement interprétables. Projection mentale par le destinataire qui voit et entend le destinateur en son for intérieur ? Mise en scène de soi par ce « je » épistolaire qui s'écrit avant d'écrire à l'autre ?

Pour y répondre, il nous semble nécessaire de reprendre la définition de l'espace épistolaire comme espace de l'entre-deux, oscillant entre présent et passé, entre présence et absence, et reposant sur un principe d'indétermination.

Espace de l'entre-deux car la parole présente est déjà passée. L'adresse en regard-caméra se déclenche lorsque le destinataire diégétique découvre et lit la lettre, ce qui tend à confirmer l'hypothèse d'une projection mentale par le destinataire. Dans *Rois et Reine*, Nora découvre la lettre du père dans un cahier, le visage de ce dernier n'apparaissant qu'une fois la lecture entamée. Dans *Un Conte de Noël*, Elizabeth découvre la lettre de son frère Henri dans la boîte aux lettres. Ce n'est qu'au moment où elle pose les yeux sur la page manuscrite que le visage d'Henri apparaît, sur un fond bleu étrange. Dans *Les Communiants*, Tomas lit la lettre à voix haute avant que le visage de Märta n'apparaisse en gros plan. Dans *Sonate d'automne*[209], Eva demande à son mari Viktor de poster la lettre qu'elle vient d'écrire à sa mère, lui indiquant qu'il a le droit de la lire. Au moment de poser ses yeux sur la page, on entend la voix-over d'Eva qui finit par laisser place à l'adresse en regard-caméra. Contrairement à d'autres types d'adresses, l'adresse épistolaire reste attachée à un objet qui justifie son apparition. Elle est aussi légitimée par un lecteur diégétique qui empêche ce regard et cette parole de sortir de la fiction et d'en briser les règles. Cet effet d'ancrage est essentiel puisqu'il permet de comprendre que le spectateur n'est jamais un interlocuteur épistolaire au sens où l'est le destinataire diégétique, c'est-à-dire que le regard-caméra n'établit pas de relation directe entre le film et son spectateur. Ce dernier n'est ni un allocutaire, ni un interlocuteur, il est le destinataire privilégié d'une confession ou d'une confidence intime. Le regard et la parole adressés à la caméra ont avant tout une valeur expressive : elles traduisent une intériorité, un moment d'ouverture, de parole et d'écoute entre deux personnages. L'adresse épistolaire en regard-caméra a donc pour vertu de faire

[209] *Sonate d'automne* (*Höstsonaten*), Ingmar Bergman, Suède, 1978.

apparaître le visage intérieur du sujet épistolaire aux yeux du spectateur, lui permettant de comprendre l'importance de cette parole.

Ces visages qui *nous* parlent sont l'expression de visages intérieurs, c'est-à-dire de visages délestés de leurs rôles sociaux. Même s'ils sont physiquement identiques aux visages des personnages que l'on voit vivre et agir à l'écran, ils sont, eux aussi, des visages de l'entre-deux : entre la voix intérieure et l'extériorité de l'écriture, entre le passé et le présent, entre des visages d'autorité et de pouvoir et des visages sans défense. Cet entre-deux permet de mieux appréhender les caractéristiques de l'adresse épistolaire en regard-caméra. Nous souhaitons conclure ce chapitre en nous intéressant à François Truffaut et plus précisément aux multiples confessions épistolaires dans *Les deux Anglaises et le Continent*.

3) Les images de soi chez Truffaut

Deuxième roman d'Henri-Pierre Roché adapté par Truffaut, *Les Deux Anglaises et le Continent* est un film somme en matière de lettres et d'écriture de soi puisqu'il met en scène vingt lettres au total et deux journaux intimes. Les lettres permettent aux personnages, comme nous l'avons déjà vu, de braver certaines frontières et d'accéder à l'univers intime de l'autre. Contrairement à Bergman ou à Desplechin, Truffaut met en scène plusieurs adresses en regard-caméra, répétition à même de faire comprendre en quoi la lettre est une « forme en transit ».

3-1) La lettre, miroir de l'âme ?

La lettre serait le miroir de l'âme. Même éloignée de la parole orale, l'expression écrite et souvent littéraire de soi permettrait au destinateur de se découvrir lui-même et d'accéder à la vérité de son être. On l'a vu, cet accès peut-être bénéfique et mener au pardon (*Sonate d'automne*) ou à la trêve (*Un conte de Noël*). Il peut aussi mener au désarroi lorsque les révélations relèvent d'une exhortation faite à soi-même de ne rien cacher (*Rois et Reine*). La lettre constitue un exercice d'écriture partagée, d'où le principe d'hospitalité qui en découle. Elle favorise l'introspection tout en permettant à l'autre d'avoir accès à nous et ce dans un mouvement bénéfique de va-et-vient lorsque la correspondance s'établit en réciprocité. Pour Michel Foucault, le travail d'introspection épistolaire doit être compris « moins comme un déchiffrement de soi par soi que comme une ouverture qu'on donne à

l'autre sur soi-même. »[210] Cette idée d'ouverture n'est pas éloignée de l'hospitalité épistolaire au sens d'invitation. Elle se distingue donc de l'hospitalité derridienne, plus proche de la visitation et définie comme inconditionnelle[211]. Cette ouverture convient également à l'adresse épistolaire en regard-caméra comme espace de l'entre-deux.

Dans *Les Deux Anglaises et le Continent*, ce sont principalement Claude et Muriel qui échangent des lettres, tandis que cette dernière se livre également dans un journal intime. De son côté, Claude écrit des romans et le film est, dès le générique, placé sous le signe du livre dont il est issu. Truffaut présente un film-roman, une œuvre où le littéraire et le filmique s'enlacent au cœur de chaque scène. L'arête de livres rangés sur une étagère organise la composition du premier plan, fond sur lequel apparaît la mention « Une production Les Films du Carosse-Cinetel ». La couverture du roman *Deux Anglaises et le Continent* paru à la *nrf* emplit le cadre du troisième plan, le titre du film s'affirmant comme littéraire avant de s'autoriser à devenir cinématographique. Le livre s'ouvre et donne alors accès aux pages dactylographiées qui vont se transformer en images et en sons. Elles constituent la toile de fond sur laquelle les mentions du générique continuent d'apparaître en lettres bleues. Le procédé permet aux actrices principales d'entrer en correspondance avec les héroïnes qu'elles interprètent : le nom de Kika Markham lisible au premier plan fait écho au chapitre « A travers Anne » visible à l'arrière-plan. La méthode est reprise pour l'actrice Stacey Tendeter dont le nom se marie avec le chapitre « Confession de Muriel ».

L'article de Truffaut paru dans *Arts* en mai 1957 semble prémonitoire, non seulement de l'usage qu'il fait de la voix-over en racontant lui-même ce récit, mais également de son goût pour l'introspection scripturale :

« Le film de demain m'apparaît (…) plus personnel encore qu'un roman, individuel et autobiographique comme une confession ou comme un journal intime. Les jeunes cinéastes s'exprimeront à la première personne et nous raconteront ce qui leur est arrivé : cela pourra être l'histoire de leur premier amour ou du plus récent […], leur mariage, leurs dernières vacances et cela plaira presque forcément parce que ce sera vrai et neuf. »[212]

[210] Michel Foucault, « L'écriture de soi », *op. cit*., p. 426.
[211] Jacques Derrida (avec Anne Dufourmantelle), *De l'Hospitalité*, Calmann-Lévy, 1997.
[212] François Truffaut, « Vous êtes tous témoins dans ce procès, le cinéma français crève sous les fausses légendes » (*Arts*, 15 mai 1957), in *Le Plaisir des yeux*, Flammarion, Paris, 1987, p. 248.

Sous la plume de Truffaut, le terme confession renvoie surtout à l'expression d'une subjectivité « auteuriste », mais il retrouve son sens originel d'aveu des fautes dans la bouche de Muriel qui écrit avant tout pour s'absoudre de ses péchés. La relation de Muriel à Claude et à elle-même est empreinte de culpabilité. Elle cherche sans cesse à se justifier, à expliquer ses renoncements, son amour, son passé, ses envies, ses pulsions, ses errements. Truffaut met donc en scène un personnage torturé et complexe qui multiplie les supports d'écriture pour se confier : journaux, cahiers, lettres. Cette multiplicité des supports crée l'effet d'un portrait éclaté à la manière d'un miroir brisé dont chaque fragment reflèterait une réalité différente. *Les Deux Anglaises et le Continent* dresse le portrait d'une jeune femme en quête perpétuelle d'absolution qui, pour ce faire, ne cesse d'écrire afin de se montrer à l'autre, non pas telle qu'elle est mais telle qu'elle se voit et telle qu'elle s'imagine.

C'est ainsi qu'il faut interpréter le plan de Muriel écrivant face au miroir de sa chambre. Outre la métaphore du portrait et du journal intime comme écriture de soi, il faut y voir la caractérisation d'un personnage scindé entre réalité et représentation, entre être et paraître. Muriel, dos à la caméra, écrit à son bureau face à un miroir qui reflète son visage. Le spectateur voit son chignon en même temps que sa bouche disant tout haut et en anglais, les résolutions qu'elle s'impose : « Résolutions. Premièrement avec maman. Essayer d'éviter les disputes. Et lui montrer plus d'affection. » Dès les premiers mots prononcés en voix-in face au miroir, un zoom avant s'amorce qui s'approche au plus près du reflet de Muriel à mesure qu'elle égrène les résolutions. « Deuxièmement, avec ma sœur. Je ne serai pas jalouse. » Muriel ponctue chaque nouvelle résolution par un regard dans la glace, alternant ainsi entre les yeux baissés attentifs à ce que la plume écrit nerveusement dans le journal et les adresses à elle-même. Après avoir prononcé « deuxièmement », elle marque une pause durant laquelle elle se regarde de nouveau dans la glace. Ce geste se répète à la troisième et à la quatrième résolution qui concernent respectivement Claude et les yeux de Muriel : « Troisièmement », pause et regard au miroir, « avec Claude. Je ne vais pas lui laisser croire que je suis meilleure que ce je suis. » La quatrième résolution se conclut par le reflet du visage de Muriel cadré en gros plan, le *zoom* parvenant à son terme. « Enfin, je ne dois pas fatiguer mes yeux… » Plus le *zoom* nous rapproche du reflet et plus on accède à ce qui touche de près Muriel, c'est-à-dire Claude, dont on elle va tomber éperdument amoureuse, et à ses yeux qui la font souffrir. Comme chez Desplechin, le visage associé à la parole en voix-in opère un effet d'attraction. Le *zoom* crée un sentiment physique de plongée au cœur de l'intériorité portée par le visage. Mais il ne s'agit que d'un reflet…

La confession de Muriel au miroir

Evoquant les gros plans de visages dans *La Passion Jeanne d'Arc* de Dreyer et dans *Vivre sa vie* de Godard, Jacques Aumont parle d'une « utopique perfection » à propos des ces « visages absolus ». Puis, il évoque *Persona* de Bergman et ses champ-contrechamp de deux visages féminins dont l'un tend à l'autre un « miroir accusateur et sans pitié ». Il insiste ensuite sur la duplicité de l'image qui fonde pour l'homme la possibilité de se reconnaître comme lui-même et de se représenter. « Toute représentation écrit-il, s'inaugure vraiment du désir de l'homme de se figurer soi-même comme un visage », ce à quoi il ajoute :

« Le visage […] est, du corps propre, la seule partie que je ne vois jamais, sinon au miroir ; or, celui-ci en donne une vision fausse, différente de celle des autres sur moi. Mais cette vision objectivement fausse est subjectivement vraie, puisque […] il projette sur l'espace extérieur la structure du regard de l'intérieur. »[213]

La métaphore de la lettre, comme miroir de l'âme, peut se lire en filigrane. On comprend mieux alors la proximité qui existe entre un visage parlant et un texte en gros plan. Muriel est prise dans la contradiction inhérente à la représentation qui associe les apparences à l'intériorité. Même s'il s'agit d'un journal intime, ce dernier renvoie à la manière qu'a la lettre d'exposer le sujet à lui-même et à l'autre dans un entre-deux où se lient le visible (expressivité d'un visage) et l'invisible (expression de sentiments). Muriel avoue d'ailleurs qu'elle écrit un journal intime pour Claude et finit par lui envoyer ses confessions. La première occurrence scripturale de Muriel au miroir règle ses déclarations à venir qui, toutes, traduisent son obsession à se décrire telle qu'elle est. Mais le programme de transparence de Muriel semble inaccessible et même destructeur. De fait, elle multiplie les lettres contradictoires au sein desquelles s'affrontent son amour pour Claude et son angoisse qu'il ne la voit pas exactement telle qu'elle est. Elle profère des paroles dans le vide comme autant de

[213] Jaqcues Aumont, *Du Visage au cinéma*, *op. cit*., p. 15.

lettres en souffrance, la caméra de Truffaut accompagnant ses déambulations chez elle ou dans les rues de Londres. La parole y est littéraire et, lors de ses déambulations parlées, Muriel ne regarde pas vers l'objectif. Cette absence de regard à la caméra gomme tout effet d'adresse et l'on attribue alors cette parole à une écriture solipsiste, voire aux pensées intérieures de Muriel tour à tour exaltée, triste, déclarant son amour et se punissant de le faire. Cette dernière hypothèse semble la plus plausible car, dans ses moments de solitude, Muriel s'oublie et se laisse aller. On pense encore à Desplechin mais, cette fois, dans *Comment je me suis disputé… (ma vie sexuelle)*[214] où Esther, interprétée par Emmanuelle Devos, déclame une lettre en marchant. Se déplaçant de droite à gauche accompagnée d'un travelling latéral (contrairement à Muriel qui marche de gauche à droite chez Truffaut), Esther s'adresse à Paul, interprété par Mathieu Amalric : « Paul, mon très cher Paul. Je viens de lire *Peer Gynt* dont tu m'avais souvent parlé. » Après la marche et l'évocation de ses émotions de lectrice, on retrouve le personnage dans un café parlant face à la caméra. « Je suis sortie dans la rue pour me calmer puis je me suis arrêtée pour t'écrire cette lettre. Paul, tu n'es pas là, mais souvent il me semble que ton absence me chuchote dans le creux de l'oreille. » La conjonction de cette parole adressée et de ce regard fait comprendre au spectateur qu'il s'agit d'une lettre. Comme toujours chez le cinéaste, un *zoom* avant s'approche au plus près du visage et de la bouche du destinateur épistolaire. On peut y voir un effet de signature, au vu des diverses occurrences épistolaires présentes dans ses films. On note, en tout cas, un véritable attachement de Desplechin à la forme épistolaire comme écriture adressée. Si chez Truffaut, la parole libre de Muriel est proche d'une lettre en souffrance, chez Desplechin, le texte parlé est toujours le résultat d'une lettre envoyée, même lorsque la matérialité de l'objet reste invisible et que la lettre est pleinement et uniquement audiovisuelle.

3-2) <u>La lettre comme espace virtuel</u>

La lettre, comme miroir de l'âme, renvoie au sujet sa propre image virtuelle. Cela ne signifie pas que cette image est fausse, mais qu'elle est en attente, le virtuel désignant ce qui est susceptible d'exister mais qui reste sans effet dans le présent. La lettre n'est donc pas le réflecteur d'une vérité une et indivisible du sujet, mais le lieu d'une vérité transitoire faisant état de la versatilité de ses pensées et de ses émotions. Ainsi définie, la page apparaît comme

[214] Arnaud Desplechin, *Comment je me suis disputé… (ma vie sexuelle)*, France, 1996.

un lieu de projection et de reflet ayant la même fonction que le miroir, c'est-à-dire une fonction de connaissance et de reconnaissance de soi.
Pour Alain Milon :

« Le miroir aurait ainsi la capacité à dévoiler le soi de l'individu tout en ne renvoyant de lui qu'un reflet, autrement dit une image non pas réfléchie au sens où elle serait une reproduction objective, mais une image annonciatrice de sa véritable nature. »[215]

Rapportée à la lettre, ce supposé effet d'annonce du miroir est intéressant car il oblige à la définir comme un espace en transit que ni le miroir, ni la lettre ne peuvent fixer de manière définitive. Le sujet épistolaire résulte de la combinaison de plusieurs « Je » qui s'étagent entre eux au sein d'un seul et même texte et qui évoluent au fil des lettres. La lettre est le lieu d'accueil idéal de cette subjectivité en mouvement puisqu'elle témoigne des multiples facettes du sujet. L'adresse épistolaire en regard-caméra permet, ainsi, d'envisager la lettre en tant qu'espace filmique. La matérialité y est absente, tout comme l'écriture qui se laisse seulement entendre. Si chez Desplechin et Bergman, cet espace est fixe, il n'en reste pas moins un espace de l'entre-deux indéterminé et indéterminable. Seule subsiste une parole qui favorise l'écoute et un regard qui engage à entendre. Chez Truffaut, cet espace est, lui aussi, un entre-deux indéterminable lorsque les sœurs disent leurs lettres à Claude depuis un fond rouge ou bleu. Il devient un espace en mouvement lorsque le cinéaste met en scène la lettre d'adieu de Muriel.

La première adresse au sein d'un espace indéterminé est la lettre qu'Anne écrit à Claude après qu'ils ont passé un séjour amoureux à la campagne. Claude déchire l'enveloppe et en sort la page. A l'instant où ses yeux se posent sur la lettre, Anne entame sa lecture en voix-over : « Mon Claude, je suis arrivée hier à la maison. Ceci est un morceau de papier peint de notre chambre. » Claude sort le morceau qu'il garde entre les doigts et poursuit sa lecture avant que le visage d'Anne n'apparaisse en plan rapproché sur un fond rouge. Puis, on retrouve Claude, chez lui, qui marche la lettre ente les mains, guidé par la voix-over d'Anne. On revient à son visage après qu'elle lui a dit que Muriel était au courant de leur liaison. Un zoom avant isole son visage en très gros plan. Elle achève alors sa lettre en disant : « Je sais qu'il y a d'autres femmes dans ta vie, mais je ne suis pas jalouse. » Ici, le regard de l'actrice semble ne pas viser ou plutôt ne pas voir l'objectif. On a plutôt la sensation qu'elle se regarde

[215] Alain Milon, *L'écriture de soi*, *op. cit*., p. 53.

dire, comme au devant d'un miroir sans tain. Elle dit d'ailleurs à Claude dans cette lettre, « quand je vois mon visage dans la glace, je regrette de ne pas te donner mieux. » Contrairement aux regards dans Les Communiants ou dans Rois et Reine, ce regard est absent et ne coïncide pas clairement et frontalement avec l'œil de la caméra, comme si l'adresse se reflétait à l'intérieur même du plan alors que Claude nous est pourtant montré en train de lire la lettre. Si la lettre parvient à Claude, elle semble en revanche ne pas s'adresser au spectateur, exclu, oublié voire nié par ce regard absent.

La deuxième adresse en plan fixe correspond à la confession de Muriel, « la plus sincère et la plus intime qu'il serait jamais donné de lire à Claude » comme le dit la voix-over de Truffaut narrateur. A son journal intime est joint une lettre que Claude déplie. Lorsqu'il se plonge dans la lecture, la voix-over de Muriel apparaît, le mettant en garde face à ses révélations. Un *zoom* avant isole le visage de Claude qui, une fois sa lecture achevée, lève les yeux et regarde vers la gauche du cadre. Truffaut enchaîne, ensuite, par un plan rapproché de Muriel qui poursuit sa confession en regard-caméra. Comme pour la lettre dite par Anne, le *zoom* se poursuit jusqu'au très gros plan mais, cette fois, le fond de l'écran est bleu, couleur avec laquelle contraste vivement la chevelure rouge de Muriel. « J'ai appris l'autre jour que j'ai depuis l'enfance ce qu'on appelle les mauvaises habitudes » dit-elle, avouant par la suite ses pratiques onanistes. Là encore, le regard de Muriel ne coïncide pas avec l'objectif de la caméra. On peut se demander s'il ne s'agit pas de nouveau d'un aveu au miroir. Dans un regard de défiance, Muriel affirme « je suis ce que je suis ». La confession débute alors, constituée d'images de Muriel enfant, de plans en *flashback* visualisant son récit en voix-over, alternant avec les adresses en regard-caméra. Comme le père chez Desplechin, Muriel n'omet aucun détail. Truffaut multiplie les *zooms* avant sur son visage et ses yeux, en très gros plan. Ainsi isolés, ils ne se dérobent plus et pénètrent l'objectif à mesure que l'on avance dans les souvenirs, que l'on accède au plus intime de la confession. A la manière d'un sculpteur, le cinéaste cisèle son montage, répète, avance toujours au plus près de son personnage grâce à ces *zooms* qui ajoutent, chacun à leur manière, une nouvelle approche du sujet. Pour Xavier Rockenstrocly, « on pourrait en conclure à la valeur morale de ces zooms qui pénètrent au plus profond les sentiments humains ». Pour lui, « il y a là une construction cinématographique remarquable, résolvant d'une manière très efficace les problèmes posés par la lettre au cinéma. »[216]

[216] Xavier Rockenstrocly, « François Truffaut, l'homme qui aimait les lettres », in *La lettre au cinéma*, op. cit., p. 28.

Lors de la troisième et dernière adresse épistolaire à la caméra, Truffaut modifie le principe qui prévalait jusqu'alors. Il part d'un très gros plan sur le visage de Muriel en larmes et, par un effet de zoom arrière, découvre peu à peu son corps.

La lettre d'adieu de Muriel à Claude

Ayant appris la liaison de Claude et de sa sœur, Muriel décide de se retirer du jeu et de quitter définitivement le continent. « Claude vous le savez, Anne m'a parlé sans crainte de me faire mal. » Le zoom arrière permet d'éprouver physiquement ce départ, le corps de Muriel finissant par disparaître et par s'effacer au cœur des arbres qui défilent depuis le train. Le visage de Muriel apparaît d'abord en très gros plan en surimpression d'un paysage qui défile. Beaucoup utilisée dans le cinéma muet pour traduire les états mentaux des personnages (rêves, fantasmes, hallucinations), la surimpression a été peu à peu abandonnée dans le parlant, or Truffaut en montre ici la force figurative. Il nous semble, en effet, que le réalisateur illustre à la perfection ce qu'est l'espace épistolaire, à savoir un espace favorisant l'accueil d'une parole en transit et d'un sujet se reflétant lui-même et s'effaçant au profit de son adresse à l'autre. Grâce à ce procédé, Truffaut parvient à mêler fixité et mouvement, actuel et virtuel, espace réel et espace imaginaire. Il met en scène un espace mental où cohabitent des éléments non plus contraires, mais complémentaires. Les caractéristiques paradoxales que nous avions relevées chez Bergman et Desplechin rejaillissent chez Truffaut de manière plus prégnante encore. Le visage de Muriel en transparence traduit tout à la fois l'idée d'un « visage absolu » offrant un accès à son intériorité, l'idée d'une présence et d'une absence mêlées, d'un présent déjà passé. La surimpression illustre, par ailleurs, l'aspect fondamentalement double du sujet épistolaire pris entre l'image qu'il a de lui-même et la représentation de cette image qu'il cherche à donner à l'autre. Enfin, elle montre le mouvement qui permet d'appréhender l'essence même de ce qu'est l'épistolaire, c'est-à-dire

« une forme en transit », du point de vue de l'objet qui se déplace, de l'adresse qui ouvre à soi-même et à l'autre, de l'écriture qui fixe une vérité par nature changeante.

Cette ultime adresse épistolaire en regard-caméra pourrait être le pendant inversé du regard au miroir ou du miroir sans tain, comme si, cette fois, on plongeait de l'autre côté des apparences, faisant de ce dispositif un point de rencontre et d'échange. Evoquant la nostalgie qu'exprime le regard vide de Jeanne Moreau à la fin d'*Ascenseur pour l'échafaud*, Marc Vernet note que :

« Le regard à la caméra est la figure emblématique de cette nostalgie, de cette rencontre qui aurait pu avoir lieu. Il ne signe pas une rencontre entre le personnage et le spectateur, ou entre celui-ci et l'acteur, mais il est plutôt une invite aussitôt frappée de nullité : il signale sa possibilité passée et son impossibilité présente, redoublant chez le spectateur, en le faisant travailler, le clivage qui est le sien. »[217]

Cette rencontre reste donc virtuelle pour les personnages tout en s'actualisant à l'image pour le spectateur qui en pénètre l'entre-deux. A propos de cette rencontre, Vernet ajoute que « le regard à la caméra est un regard ambigu parce qu'il est un compromis entre la bonne et la mauvaise rencontre. Aussi trouvera-t-on, dans le film classique, le regard à la caméra dans deux types de situations opposées : la rencontre amoureuse et le rendez-vous avec la mort. »[218] Si cela est exact dans de nombreux films, y compris ceux qui mettent en scène l'adresse épistolaire, d'autres types de rencontres peuvent également s'établir. C'est ce que montre *Un Conte de Noël* où un frère s'adresse à sa sœur sans qu'il soit question d'amour ou de mort. Disons que le regard-caméra signale une rencontre qui n'a pas lieu du côté des épistoliers, mais qui advient pour celui qui parle et qui s'entend parler. Dans sa dernière missive en regard-caméra, Muriel se voit dire en même temps qu'elle dit, à la manière de l'épistolier qui écrit et qui, dans cet effort d'exposition de soi, se reconnaît lui-même. Le regard-caméra conjugué à l'adresse en voix-in a pour effet de faire résonner la voix, au sein de cet espace, indiquant la réflexivité inhérente au regard épistolaire. La voix est double alors, tout comme le regard, à la fois tournée vers l'autre et repliée sur le sujet. Quant au « je », pris comme sujet d'énonciation historique, il est multiple et trouve sa pleine expressivité dans cet espace virtuel et d'entre-deux. Cet espace n'est qu'un passage vers autre chose, précisément du virtuel vers l'actuel, le destinateur espérant voir ses paroles se concrétiser en réalité. La lettre est donc aussi un lieu d'espoir et d'invention de soi, un lieu de projection annonçant le

[217] Marc Vernet, *De l'invisible au cinéma. Figures de l'absence*, *op. cit*., p. 18.
[218] Marc Vernet, *ibidem*, p. 20.

devenir du sujet. Comme l'écrit Brigitte Diaz, la correspondance est une « écriture prospective qui jamais n'écrit le mot *fin* » et une « écriture de l'instant d'une naissance toujours à venir et à revenir. »[219]

[219] Brigitte Diaz, *ibidem*., p. 137-138.

Conclusion

Les regards-caméra et les inserts appartiennent à une histoire et doivent s'envisager en fonction des contextes filmiques au sein desquels ils apparaissent. Plus directs que les inserts du point de vue de l'adresse, les regards-caméra ne constituent pas, pour autant, un problème plus simple. Au contraire, ils sont difficiles à qualifier et mettent en place un régime de communication ambigu avec le spectateur. Cela est encore plus vrai pour la lettre qui s'adresse au destinataire diégétique tout en visant le spectateur. Le dispositif le contraint à assister à des révélations souvent troublantes et traduit l'importance de la lettre pour les personnages. D'un côté, elle est ce qui permet d'extérioriser une parole enfouie et trop souvent censurée. De l'autre, elle affecte directement celui qui la lit à l'écran. Dans l'entre-deux, le spectateur cerne mieux ce qui se joue pour l'un et l'autre des protagonistes engagés dans la relation.

La frontalité du regard-caméra impose une adresse directe à laquelle le spectateur peut difficilement se soustraire. Contrairement aux inserts qui l'invitent à la lecture, les adresses en regard-caméra créent un face à face troublant qui le tiennent à distance tout en lui offrant une place de confident. Il existe un autre régime de l'adresse épistolaire, plus ambigu, celui des voix qui lisent en feignant d'ignorer sa présence. Il s'agit d'envisager les relations entre la voix-over, l'objet et le discours épistolaires, sans oublier, pour autant, les lectures *in* et *off* qui vont nous aider à mieux appréhender les phénomènes liés à l'énonciation *over* de la lettre.

Chapitre 4

Les grands récits épistolaires en voix-over

Lettre d'une inconnue et *Million Dollar Baby*

Introduction

Dans son ouvrage *Passages à vide*, Patrice Rollet consacre son dernier chapitre, intitulé « Envoi », à la lettre *au* cinéma et à la lettre *de* cinéma. Distinguant la fiction d'autres formes d'écritures cinématographiques plus contemporaines (Duras, Godard, Akerman), il dresse une typologie permettant de distinguer les films de fiction en fonction de la présence de lettres en leur sein.

- Les « *moments épistolaires* », c'est-à-dire ces « instants » d'écriture ou d'envoi, de réception ou de lecture dans des films comme *Le Corbeau* de Clouzot ou *Les deux Anglaises et le Continent* de Truffaut.
- Les « *fictions* pleinement *épistolaires* où le récit s'organise tout entier autour d'une ou plusieurs lettres voire d'un échange de lettres (de *Rendez-vous* de Lubitsch à *Chaînes Conjugales* de Mankiewicz) […] »
- Les « *lettres fictives* que le film nous donne globalement à voir ou à entendre, visualisant leur contenu (*Lettre d'une inconnue* d'Ophuls) […] »[220]

Ce que Rollet appelle « *lettres fictives* » correspond précisément à ce que nous appelons les grands récits épistolaires en voix-over, récits où la forme filmique se confond presqu'entièrement à la forme épistolaire. Ce « presque » est essentiel car il signale le fait qu'aucune fiction filmique ne se confond jamais totalement avec une lettre. De fait, il nous semble délicat de parler de lettre fictive, dans le cas de *Lettre d'une inconnue*. En effet, le film met, aussi bien, en scène la réception de la lettre et sa lecture par le destinataire diégétique que la visualisation de son contenu. *Million Dollar Baby*[221] de Clint Eastwood est, peut-être, le film qui se rapproche le plus de la proposition de Rollet, bien que le cinéaste prenne la peine de montrer l'acte d'écriture de la lettre à la fin de son film, révélant ainsi au spectateur la nature profondément épistolaire du récit auquel il vient d'assister. Peu de films, en définitive, prennent la forme d'une lettre et les « moments épistolaires » sont bien plus nombreux que les

[220] Patrice Rollet, Passages à vide. Ellipses, éclipses, exils du cinéma, P.O.L, Paris, 2002, p. 207-208.
[221] *Million Dollar Baby*, Clint Eastwood, Etats-Unis, 2005.

« lettres fictives ». L'approche de Rollet est un peu floue et porte à confusion mais, comme il l'écrit lui-même, il le fait « sans souci d'exhaustivité ni réelle ambition théorique ou taxinomique »[222]. Nous commencerons notre travail consacré aux voix épistolaires et principalement à la voix-over par l'étude des grands récits épistolaires. Nous essaierons alors de définir une catégorie précise de film selon des critères communs. Nous tâcherons de lier différentes approches théoriques afin d'interroger les notions de « voix épistolaires » au cinéma et, *in fine*, de qualifier au mieux ce que nous entendons par « lettre au cinéma ».

A l'instar de la lettre, la voix suppose différentes acceptions, différents sens, différentes approches. La lettre est un objet lisible et audible. Elle se conçoit comme un discours que le film se charge de révéler au spectateur. Les modalités de cette révélation constituent tout à la fois une indication de lecture et une forme qui s'articule aux différents thèmes du film. Lorsque le contenu épistolaire est donné à entendre, la lettre se confond à la voix de celui qui la lit ou qui la dit. Elle devient, alors, un objet de parole et d'écoute, le scripteur diégétique s'effaçant derrière ce discours. La voix du destinateur emplit l'espace diégétique et dirige le récit, son omniprésence et son omnipotence se manifestant sur l'ensemble du film. Si l'on peut qualifier cette voix-over de « voix épistolaire », il semble, en revanche, plus délicat de qualifier le film de « film épistolaire ». Patrice Rollet met en garde contre la tentation de ranger ces films, avec d'autres, plus récents, sous la rubrique, trop rassurante et universitaire, du cinéma épistolaire. « Il n'est pas sûr *a priori* qu'un tel genre existe ni qu'on puisse vraiment faire le grand écart entre les fictions épistolaires du cinéma classique et les récentes lettres de cinéastes qui s'inscrivent, elles, dans le sillage plus particulier du cinéma à la première personne. »[223] Dans ce chapitre, nous souhaitons analyser la manière dont le film se confond à la lettre. Nous avons donc choisi de nous concentrer deux films à « la première personne » où seule la voix-over du destinateur organise le récit.

L'une des premières acceptions de la voix est issue de la narratologie. Dans *Figures III*, Gérard Genette résume, expose et propose différents outils, hypothèses et concepts

[222] Patrice Rollet, *idem*, p. 209.
[223] *Ibidem*.

permettant d'analyser en profondeur et de manière rigoureuse ce qu'il nomme le « discours narratif ». L'essai le plus important, pour ce qui nous concerne, s'intitule *Discours du récit* et se divise entre l'ordre, la durée, la fréquence, le mode et la voix du récit. La voix désigne, alors, l'instance narrative prise dans sa complexité, c'est-à-dire dans la multiplicité de ses rapports avec l'énonciation et la narration, et que Genette considère selon « les traces qu'elle a laissées – qu'elle est censée avoir laissées – dans le discours narratif qu'elle est censée avoir produit »[224]. Au-delà de l'instance narrative, la voix implique de s'interroger sur le temps de la narration, sur son rapport à la diégèse, sur le héros et le narrateur, ou encore sur la personne à laquelle elle renvoie et qui ne saurait se cantonner à une personne grammaticale. Genette est critique et méfiant quant au terme même de « personne qu'il ne maintient que par « concession à l'usage. » »[225] Cette réserve est exprimée dans *Nouveau discours du récit* qui revient sur *Figures III* et le complète. Nous discuterons de cette « première personne » qui s'exprime dans la lettre avec Genette ou Hamburger ainsi qu'avec Truffaut ou Rollet. Notre première approche sera donc narratologique et littéraire.

Dans *Des mots à l'image, la voix over au cinéma*, Châteauvert assimile la voix-over à une voix de narration, signalant dès l'entame de son ouvrage que le statut *over* implique de s'interroger sur le statut énonciatif et narratif de la voix dans le film. Dix ans plus tard, Alain Boillat rapproche, quant à lui, les termes « voix-narration » et « voix-narrative », signalant les rapports qui existent entre l'acception concrète du mot « voix » et son acception narratologique. Ce faisant, il montre que la voix-over correspond à un phénomène sonore et acoustique, à un mode de narration, peu à peu devenu la norme pour le spectateur, et à un phénomène narratif qui, sur le plan de l'analyse filmique, nécessite de s'interroger sur les rapports qu'elle entretient avec la diégèse filmique. Dans le cas de la lettre, il ne s'agit plus uniquement d'envisager la déliaison entre une voix et un corps, mais entre une voix, un corps et un objet d'écriture adressé. La filmologie nous permettra de le faire et de qualifier plus précisément la voix épistolaire au cinéma.

La voix, comme phénomène sonore, traversera ce parcours de caractérisation croisant les acceptions précédentes. Cette approche, que nous retrouverons au chapitre 5, devrait nous

[224] Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, « collection Poétique », Paris, 1972, p. 227.
[225] Gérard Genette, *Nouveau Discours du récit*, Seuil, 1983, p. 65.

permettre de percevoir la fécondité de l'homonymie du terme « voix » qui, pris dans son acception phénoménologique, paraît englober chacune des autres approches.

1) La voix dans *Lettre d'une inconnue*, de la nouvelle au film

Le film réalisé à Hollywood par Max Ophuls en 1948 est l'adaptation d'une nouvelle de Stefan Zweig parue en 1922 dans le grand quotidien viennois *Neue Freie Presse*, sous le titre *Der Brief einer Unbekannten*. L'approche narratologique de ce texte va nous permettre de mettre en relief la notion de voix narrative qui existe aussi dans le film.

1-1) La lettre dans la nouvelle de Stefan Zweig

Avant d'être une voix audible incarnée par Joan Fontaine au cinéma, la voix de l'inconnue n'était « que » littéraire. Dans ce texte, Zweig fait appel à sa forme préférée : la nouvelle enchâssée. Le vaste retour en arrière que constitue la lettre est précédé d'une brève exposition et d'un épilogue. D'un point de vue narratif, le récit-cadre ou enchâssant correspond à la réception et à la lecture de la lettre par « R… le romancier à la mode », le récit encadré ou enchâssé correspondant au récit épistolaire par l'inconnue. La nouvelle s'ouvre sur le retour à Vienne de R… auquel son domestique remet un tas de lettres dont une, plus volumineuse que les autres, porte la trace d'une « écriture agitée de femme ». Avant d'enclencher sur le récit épistolaire à proprement parler, Zweig ajoute : « Comme épigraphe ou comme titre, le haut de la première page portait ces mots : *A toi qui ne m'as jamais connue*. Il s'arrêta étonné. S'agissait-il de lui ? S'agissait-il d'un être imaginaire ? Sa curiosité s'éveilla. Et il se mit à lire. »[226]

Zweig enchaîne sur le récit de l'inconnue, sitôt signalé le début de la lecture par le personnage qui en est le destinataire : « Mon enfant est mort hier – trois jours et trois nuits, j'ai lutté avec la mort pour sauver cette petite et tendre existence […] » Ce récit se divise en cinq parties qui toutes commencent par la mention de l'enfant mort, « mon enfant » en début de deuxième et troisième partie, qui devient « notre enfant » en quatrième et cinquième partie.

La nouvelle s'achève sur les derniers mots de la lettre « je t'aime… je t'aime…adieu » suivis de l'épilogue où R… aperçoit un vague souvenir, l'image floue d'une femme et d'un

[226] Stefan Zweig, *Lettre d'une inconnue*, LGF, Paris, 2011, p. 107.

enfant, les derniers mots du récit signalant qu'il « eut pour l'amante invisible une pensée aussi immatérielle et aussi passionnée que pour une musique lointaine. »[227]

Le lien entre le récit encadré et le récit-cadre est rappelé au lecteur par des phrases de la femme interpellant l'homme qu'elle aime et se projetant ainsi dans son présent. Les formules comme « mon bien aimé » et la phrase « mon enfant est mort hier » reviennent comme des leitmotive. Le lecteur sait, dès le départ, qu'elle est morte puisqu'elle l'indique elle-même : « Si elle [la lettre] arrive entre tes mains, tu sauras que c'est une morte qui te raconte sa vie. »[228] Ici, la voix reste cantonnée à son acception narratologique et littéraire, les phénomènes sonores étant liés à l'expressivité et au style du texte lui-même. Dans le texte comme dans le film, la voix de l'inconnue s'énonce à la première personne. Avant d'en arriver au cinéma, intéressons-nous à la narratologie littéraire, afin de fixer un certain nombre d'éléments susceptibles de nous aider à caractériser la voix épistolaire dans les films de fiction.

1-1-1) <u>Singularité du sujet épistolaire</u>

Chez Zweig, la lettre met en scène un « je » qui impose une subjectivité. Si le sujet d'énonciation renvoie forcément à un point de vue, il a aussi le pouvoir de s'apparenter à différentes instances d'énonciation, selon qu'il s'adresse directement au destinataire, qu'il met en scène un récit au passé ou qu'il réfère à des sentences, des formules ou des aphorismes. Il n'est pas rare de trouver dans les lettres des propositions qui ont une valeur générale si « objective » qu'elles ne renvoient à aucun sujet d'énonciation en particulier. Ainsi, lorsque l'inconnue de Zweig écrit « il n'y a rien de plus épouvantable que d'être seule parmi les hommes », elle ne renvoie pas uniquement à sa personne individuelle. La lettre ne relève donc pas uniquement du *discours* au sens de Benveniste contrairement à ce qu'écrit Mireille Bossis[229] et, avec Gérard Genette, nous souhaitons nous écarter de la bipartition *discours / récit* de Benveniste pour favoriser les trois aspects de la réalité narrative présentée dans *Figures III*, à savoir *histoire*, *récit* et *narration*.

Dans cette perspective, le récit épistolaire enchâssé au sein du récit-cadre chez Zweig peut se définir comme un récit de paroles différant du récit d'événements qui rapporte les faits

[227] *Ibidem*., p. 160
[228] *Ibid*., p. 109.
[229] Mireille Bossis *La lettre à la croisée de l'individuel et du social*, Editions Kimé, Paris, 1994, p. 10.

et gestes, mais aussi les pensées de R… D'un côté, l'inconnue est à la fois personnage et narrateur, elle raconte elle-même son histoire de l'intérieur et à l'intérieur d'un cadre littéraire prédéfini. De l'autre, R… est un personnage mis en scène par un narrateur absent comme personnage de l'action. Si l'on s'en tient au Mode évoqué par Genette, les deux récits relèvent donc de deux types de focalisation différents. La lettre est un récit en *focalisation interne* tandis que le récit-cadre, qui s'apparente au récit classique, est un récit *non-focalisé* ou à *focalisation zéro*, c'est-à-dire où le narrateur est omniscient. Dans le chapitre sur la « Voix », Genette consacre sa première partie à l'instance narrative notant que :

« D'un côté on réduit les questions de l'énonciation narrative à celles du "point de vue"; de l'autre, on identifie l'instance narrative à l'instance d'"écriture", le narrateur à l'auteur et le destinataire du récit au lecteur de l'œuvre. Confusion peut-être légitime dans le cas d'un récit historique ou d'une autobiographie réelle, mais non lorsqu'il s'agit d'un récit de fiction, où le narrateur est lui-même un rôle fictif. »[230]

On peut donc dire de l'inconnue qu'elle est un narrateur fictif qui prend en charge la conduite du récit épistolaire à l'intérieur du récit-cadre, narrateur identifié comme tel par le lecteur. Cette reconnaissance par le lecteur est importante car il n'oublie pas que les sentiments et les émotions tout comme les désirs et les désillusions de ce narrateur influent sur le récit. La mise en scène des souvenirs n'est donc pas objective, mais elle n'est pas non plus totalement subjective, elle est entre-deux. Une telle évocation actualise un passé sous influence. Cette influence mêle la description de certains lieux, dont l'existence réelle est incontestable, aux souvenirs sentimentaux qui teintent ces endroits d'une lueur nouvelle. Ainsi, selon que les souvenirs sont tristes, gais ou exaltés, les lieux sont vides, pleins, lugubre ou chaleureux. Nous verrons l'importance de cette influence dans l'adaptation d'Ophuls qui parvient à la traduire avec une très grande finesse. Le récit épistolaire mobilise donc plusieurs instances en un seul « je » et plusieurs régimes de croyance associés à une réalité objective. Chez Zweig, le récit épistolaire est doublement cadré puisque le récit-cadre se fait également sous l'influence d'un narrateur dont la présence est décelable derrière certains commentaires ou jugements explicites, ou par des appréciations implicites sans pour autant que ce narrateur ne se confonde avec l'auteur.

Le roman épistolaire, quant à lui, exclut tout récit-cadre. Le lecteur identifie les différents narrateurs en fonction de leurs voix respectives dans le cas de roman polyphonique

[230] Gérard Genette, *ibidem*, p. 226.

et en fonction d'une voix unique, dans le cas de roman monophonique. La voix de l'inconnue se rapproche de ce modèle énonciatif, sans pour autant que la nouvelle de Zweig ne se confonde avec une nouvelle de type épistolaire. Le roman épistolaire n'admet pas de récit-cadre et dispose généralement d'un important péritexte (préfaces, notes, titres) proclamant l'authenticité de la correspondance pour mieux en signaler l'ordonnance de fiction. Cette tradition héritée du XVII^{ème} siècle n'intervient pas chez Zweig où le récit épistolaire est clairement immergé dans un récit de fiction, ce qui est également le cas dans l'adaptation de Max Ophuls. Sur un plan narratologique, la lettre incluse dans le récit perd son autonomie narrative, contrairement au roman épistolaire où cette autonomie est affirmée, pour ne pas dire revendiquée, afin de mieux faire croire et adhérer le lecteur en la réalité des correspondances. Dans le film, cette perte d'autonomie est moins claire, la voix audible ayant tendance à prendre le contrôle et à s'immiscer dans le récit-cadre. Dans la nouvelle comme dans le film, il existe néanmoins deux niveaux dans le système énonciatif qui ne relèvent pas uniquement de focalisations distinctes. Il semble que le concept de diégèse, en littérature comme au cinéma, aide à les dissocier clairement.

1-1-2) Le concept de diégèse

Genette distingue ces niveaux en en référant à la diégèse, résurgence de la *diègèsis* platonicienne (récit pur) et notion ressuscitée par Etienne Souriau, le père de la filmologie en France. Ce terme, forgé en 1946 lors de la création de l'Institut de Filmologie à la Sorbonne, recouvre l'étude générale du fait filmique, sans considération d'œuvres ou d'auteurs particuliers. En s'efforçant de jeter les bases d'une esthétique générale du fait filmique, Souriau en est venu à définir les grands caractères de l'univers filmique. Alain Boillat rappelle que le niveau diégétique se caractérise, non seulement, par « tout ce qu'on prend en considération comme représenté dans le film », mais aussi par « le genre de réalité supposé par la signification du film. » (Souriau, 1951) »[231] Dans *L'Univers filmique*, Souriau affine sa définition. La diégèse est assimilée à « tout ce qui appartient, dans "l'intelligibilité" (comme le dit M. Cohen-Séat) à l'histoire racontée, au monde supposé ou proposé par la fiction du film. »[232] Il illustre ensuite ce que le « tout » de sa définition est susceptible d'inclure en mentionnant trois aspects : le temps, l'espace et le personnage. Avant d'en arriver aux

[231] Alain Boillat, « La « diégèse » dans son acception filmologique. Origine, postérité et productivité d'un concept », in *La filmologie de nouveau*, sous la responsabilité de François Albera et Martin Lefebvre, *CiNéMas*, vol. 19 / n° 2-3, AGMV Marquis, Canada, été 2009, p. 222.
[232] Etienne Souriau, *L'Univers filmique*, Flammarion, Paris, 1953, p. 7.

catégories du temps et de l'espace, voyons avec Gérard Genette la catégorie « personnages » et son lien avec les narrateurs.

Dans son index des matières, Genette définit la diégèse comme « l'univers spatio-temporel désigné par le récit ». Il définit, d'abord, les niveaux narratifs en distinguant les différents types de situation du narrateur par rapport au récit. S'il est inclus dans le récit, on parle de narrateur intradiégétique, la diégèse étant alors le récit lui-même. S'il lui est extérieur, on parle de narrateur extradiégétique. Puis, il définit le statut du narrateur par sa relation à l'histoire. Si le récit met en scène le narrateur, celui-ci est homodiégétique. Si le récit ne met pas en scène le narrateur, celui-ci est hétérodiégétique. Dans *Lettre d'une inconnue* de Zweig, on peut donc dire que le récit cadre est l'œuvre d'un narrateur extra et hétérodiégétique. Le personnage de R… nous est présenté par une instance qui n'est pas identifiable contrairement à l'inconnue qui, si elle reste inconnue en tant que personne pour R… à l'intérieur de l'histoire racontée, assume la responsabilité énonciative de son propre récit. Elle est non seulement incluse dans le récit, mais elle se met en scène au présent et au passé. On peut donc parler d'un narrateur intra et homodiégétique. Si l'univers se traduit uniquement en mots dans le livre, il se déploie en paroles et en images au cinéma. Par ailleurs, le principe de déliaison propre à la voix-over, par exemple, qui fait qu'un personnage peut être physiquement absent et vocalement présent, ajoute un niveau de complexité aux acceptions narratologiques de Genette. Il en va de même pour les autres acceptions que nous avons abordées jusqu'alors. Dès lors, comment combiner narratologie et filmologie ?

1-2) « Du Littéraire au filmique », la voix-over dans le film de Max Ophuls

André Gaudreault débute son ouvrage *Du Littéraire au filmique* par la question suivante : « Qui parle dans un film ? » soulignant que « la narratologie filmique présente un important défaut de consensus sur des notions aussi fondamentales que celle qui a trait à l'instance narratrice responsable de la communication filmique, le « narrateur ». »[233] Il n'est pas question d'ouvrir une discussion sur un sujet aussi vaste, mais de qualifier de la manière la plus pertinente et la plus sensible possible, l'instance narrative prononçant le discours épistolaire en voix-over dans *Lettre d'une inconnue* de Max Ophuls tout d'abord, puis dans

[233] André Gaudreault, *Du Littéraire au filmique. Système du récit*, Meridiens Klincksieck, Paris, 1988, p. 4 et p.7.

Million Dollar Baby de Clint Eastwood. Pour cela, il apparaît nécessaire d'exposer clairement l'organisation narrative du récit filmique mis en place par Max Ophuls.

Chez Zweig, l'organisation narrative peut être résumée de la manière suivante :

- Un premier niveau correspondant au récit-cadre où l'histoire est racontée par un narrateur omniscient qui met en scène un personnage, R…, à la troisième personne du singulier. Selon la typologie élaborée par Gérard Genette, le narrateur est *extradiégétique-hétérodiégétique*. Il nous raconte l'histoire de R… qui rentre à Vienne et qui se voit remettre une lettre.

- Un second niveau correspondant au récit cadré où la narration épistolaire est prise en charge par un narrateur en focalisation interne s'exprimant à la première personne du singulier. Selon la typologie élaborée par Gérard Genette, ce narrateur est *intradiégétique-homodiégétique*. L'inconnue raconte sa propre histoire en écrivant à la première personne, c'est-à-dire en assumant individuellement la responsabilité énonciative de ce récit.

Avant d'en arriver à la caractérisation des voix chez Ophuls, observons la manière dont on passe d'un niveau à l'autre dans le film et dont le sujet épistolaire se manifeste. Pour cela, distinguons à la manière de Stanley Cavell la lettre comme objet dans le récit et la lettre comme récit :

« Cette lettre est avant tout le nom d'une chose qui fait l'objet du film, dont le film montre la rédaction et la réception. Mais cette lettre *est* également le film ; son titre se présente comme une lettre, qui matérialise plus ou moins la lettre qu'il décrit […] Il ne s'agit pas exactement de la *même* lettre, puisque celle du film sait quelque chose que la lettre dans le film ne sait pas, à savoir quelle sera la conséquence de cette lettre. »[234]

[234] Stanley Cavell, *Philosophie des salles obscures*, « Henry James et Max Ophuls », Flammarion, Paris, 2011, p. 459.

1-2-1) La lettre dans le récit-cadre

Contrairement au récit littéraire, le personnage de Stefan ne réfère pas à un « il » dans le récit filmique, mais à un corps, à une voix, à un visage qui existent et se meuvent, au sein de l'univers diégétique. Lorsqu'il parle, c'est au présent, en employant le pronom « Je ». Le récit cadre se déroule dans la Vienne des années 1900 et, plus précisément, dans l'appartement où Stefan lit la lettre. Le récit enchâssé débute avec l'apparition de la voix-over de celle qui a rédigé cette lettre, voix qui assure la transition du présent au passé. Comme Stefan, cette voix s'exprime à la première personne mais, différemment de lui : son corps est invisible, d'une part, et, d'autre part, la matière sonore de cette voix se distingue en bien des points de la matière qui constitue la voix de Stefan au présent. Nous disons « au présent » pour désigner le présent diégétique qui correspond à la mise en scène de l'acte de lecture par Stefan chez lui en 1900. La voix de Lisa est elle-même au présent, et c'est d'ailleurs l'effet produit par toute voix enregistrée, mais cette présence sonore est à la fois au présent et au passé. Nous avons donc affaire à différentes temporalités dont l'une est fixe, le présent de lecture par Stefan, quand les autres sont évolutives, les *flashbacks* partant de la première rencontre et remontant jusqu'à la dernière. Ces voix comme ces temporalités font partie du même univers diégétique. Tâchons maintenant de comprendre comment s'opère le passage d'une voix à l'autre et la manière dont la voix de Lisa structure l'univers diégétique.

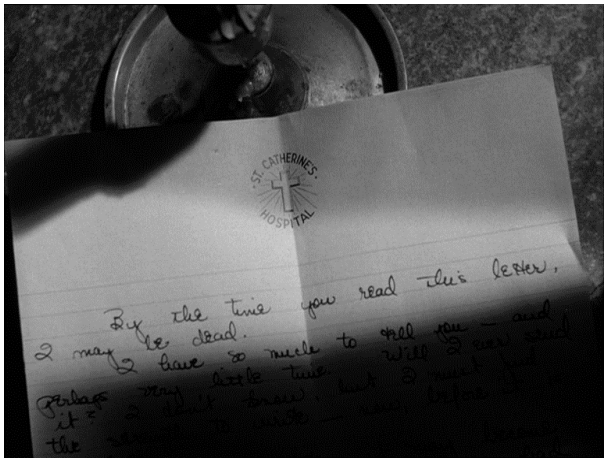
Dans la nouvelle de Zweig, le passage d'un récit à l'autre est signalé par l'intermédiaire d'un blanc typographique renvoyant à la rupture narrative qui s'établit. De « Comme épigraphe ou comme titre, le haut de la première page portait ces mots : *A toi qui ne m'as jamais connue*. Il s'arrêta étonné. S'agissait-il de lui ? S'agissait-il d'un être imaginaire ? Sa curiosité s'éveilla. Et il se mit à lire. », on passe à « Mon enfant est mort hier – trois et trois nuits, j'ai lutté avec la mort pour sauver cette petite et tendre existence. »

Le film de Max Ophuls s'ouvre sur une nuit pluvieuse. Stefan rentre chez lui et demande à son majordome de lui préparer ses valises car il n'a pas la moindre intention d'assister au duel qui doit avoir lieu quelques heures plus tard. Ce dernier lui remet une enveloppe volumineuse à laquelle il ne prête pas vraiment attention. Il lui demande du cognac et du café avant d'aller se rafraîchir dans le couloir attenant à son bureau. Il pose les feuilles à côté de la bassine vers laquelle il se baisse pour ramener de l'eau sur son visage. Par un léger travelling avant, Ophuls s'approche du corps de Stefan, cadré en plan moyen. Au moment où

il se relève et où il jette un œil vers les pages, il marque un temps d'arrêt et reste penché, le regard totalement absorbé par la première page. Il se relève alors complètement, son visage passant dans l'obscurité tandis que son corps reste dans la lumière et qu'il touche de la main cette page. La lettre apparaît en insert, au sein d'un cadre construit par un jeu d'ombre et de lumière. La première phrase manuscrite est isolée du reste du cadre par une bande lumineuse : « By the time you read this letter, I may be dead. ». On repasse alors à Stefan cadré cette fois en plan rapproché épaule et en légère contre-plongée, l'expression de son visage traduisant l'étonnement et la curiosité. Ces trois plans renvoient précisément au texte de Zweig : « Comme épigraphe ou comme titre, le haut de la première page portait ces mots : *A toi qui ne m'as jamais connue*. Il s'arrêta étonné. » Mais, contrairement au texte, le film livre davantage de signes au spectateur quant à la nature de cette lettre et au devenir filmique qu'elle engage.

L'organisation visuelle et lumineuse de l'insert désigne, non seulement, ce qu'il faut lire, mais la manière dont la lettre détermine le film dans son ensemble. *Lettre d'une inconnue* est le récit d'une femme qui a passé sa vie dans l'ombre de celui qu'elle aimait. On peut donc faire une lecture symbolique du retrait de Stefan dans l'obscurité car il laisse ainsi Lisa exister dans la lumière, l'ironie voulant que cet accès à la lumière coïncide avec la mort. Le haut de la lettre portant le logotype de l'institut Sainte-Catherine, à savoir une croix latine, ajoute à sa solennité et constitue un indice de mort qui préfigure le destin de Stefan. Comme le souligne Stanley Cavell, la lettre joue un rôle dans la mort de son destinataire en lui faisant « perdre la notion du temps, en captivant son attention par son récit jusqu'à ce qu'il soit trop tard pour qu'il échappe au duel. »[235] La lettre porte donc, en elle, la mort de Lisa comme celle de Stefan. Et le mot « dead » associé au logo entouré d'ombre doit être lu comme le signe d'une mort advenue (Lisa) et d'une mort à venir (Stefan).

[235] Stanley Cavell*, ibidem*., p. 459.



« By the time you read this letter… »

Dans la nouvelle, il n'est question d'aucun duel. Ophuls ajoute un élément de pression supplémentaire qui crée un effet de course contre la montre, allant crescendo à mesure que les *flashbacks* s'approchent du présent diégétique. La gravité de la première phrase est, par ailleurs, soulignée par une musique qui jaillit lorsqu'apparaît l'insert, musique solennelle, reposant sur des cordes menaçantes, qui s'atténue par la suite, lorsque Stefan regagne son bureau, s'approche de la lampe et commence à lire. La lettre n'est pas uniquement un objet de communication à distance qui déclenche un récit second à la première personne, elle est un objet chargé de significations symboliques voire métaphysiques, significations qui se mêlent au devenir du lecteur diégétique. En effet, elle accompagne Stefan jusqu'à la mort en accaparant son attention et, à chaque *flashback* censé correspondre à différentes parties du récit de Lisa, lui fait prendre conscience de ce qu'a été sa vie, ou plutôt de ce qu'elle n'a pas été. La lettre révèle quelque chose qui dépasse une mesure humaine et qui doit permettre au lecteur d'accéder à un autre type de connaissance de lui-même et du monde. La notion de destin, qui revient en permanence sous la plume de l'inconnue chez Zweig, est au cœur de l'adaptation d'Ophuls comme nous le verrons au chapitre 1 de la troisième partie. Retenons simplement que la lettre chez Ophuls n'est pas qu'un outil scénaristique permettant de recourir habilement aux *flashbacks*, elle est l'objet qui fonde le récit filmique, aussi bien au niveau du cadre que de l'enchâssement.

1-2-2) La lettre comme récit

Si le « je » de la lettre papier est identique au « je » de la voix féminine qui reprend la phrase en *over*, il s'incarne d'une manière très spécifique qui tend à confondre la notion abstraite de voix narrative avec le phénomène concret de la voix audible. Dans le chapitre intitulé « Voix-narration et énonciation filmique », Alain Boillat distingue la « voix-narration » qu'il définit comme une « occurrence sonore effective » de la « voix narrative » qui renvoie à l'approche narratologique que nous avons privilégiée jusqu'ici. Pour lui, « nul mieux que le statut *over* ne permet à la voix filmique, pourtant phénomène purement acoustique, de tendre à l'abstraction de la voix narrative. »[236] En actualisant ce « je » de papier, la voix-over incarne cette voix narrative, signalant la prise en charge du récit par le destinateur absent et invitant le spectateur à entrer dans le conte des souvenirs de Lisa à la manière de Stefan pénétrant le texte de l'inconnue. Nous employons le terme « conte » à dessein car la voix de Lisa apparaît, d'abord, comme celle du bonimenteur ou du commentateur, ce que Michel Chion appelle la « bonne vieille voix de lanterne magique »[237], voix qui se confond au « grand imagier » qui voit tout et qui sait tout. Cette association est d'autant plus forte qu'elle est littéralement mise en scène par Ophuls.

Après le choc et la surprise de la première phrase, Stefan regagne son bureau où, 3 heures durant, il lit le récit de Lisa. La musique, apparue au moment de l'insert, accompagne ce déplacement. D'abord grave, elle dévient légère puis mélancolique. Après avoir posé les pages sur le bureau, Stefan augmente l'intensité lumineuse de la pièce, en tournant le bouton de la lampe à pétrole. Au même moment, la musique gagne elle aussi en intensité. Elle s'associe au déploiement de la lumière et, lorsque cette dernière est suffisante pour permettre à Stefan de lire, la voix-over apparaît. On retrouve l'idée que Lisa sort de l'ombre grâce à la lettre éclairée par deux fois, d'abord par une bande lumineuse en insert, puis, par la lampe de Stefan. Ne reste plus à Lisa qu'à apparaître, enfin, dans la lumière. C'est la voix-over qui mène à la lumière, c'est-à-dire au passé, et qui permet au spectateur d'associer cette voix à un corps. Cette association s'établit de manière naturelle, sans que la voix-over ne perde sa virginité de « voix pas-encore-vue ». De grave et sombre dans le bureau de Stefan, la voix-over devient enjouée et pleine d'espoir dans le récit enchâssé. Ces modulations parviennent à rendre compte des différents états d'un même sujet, le « je » épistolaire ne faisant pas appel à

[236] Alain Boillat, *Du bonimenteur à la voix-over*, *op. cit.*, p. 320.
[237] Michel Chion, *La voix au cinéma*, *op. cit.*, p. 48.

la même personne selon qu'il s'énonce au présent ou au passé. Avant d'en arriver à la temporalité épistolaire du récit, attardons-nous quelques instants sur les différents états du sujet épistolaire.

Le passage du « il » au « je » dans le film, s'établit grâce à l'apparition de la voix-over. Il a des conséquences importantes puisque, dès lors, le récit filmique se confond presque entièrement avec le récit épistolaire de Lisa. La voix-over s'associe, par ailleurs, à des fondus enchaînés qui relient de manière fluide le présent au passé et le passé au présent. Nous avons employé l'expression « grand imagier » pour décrire l'apparition de la voix-over de Lisa dans le bureau de Stefan, expression que l'on doit à Albert Laffay. Elle caractérise la « présence virtuelle cachée derrière *tous les films* »[238]. Notre emploi est donc incorrect, a priori, puisque Lisa ne se cache pas, au contraire, son personnage assume la responsabilité énonciative et prend en charge le récit. Reste que sa présence flotte sur le présent diégétique via cette « présence virtuelle » due à la voix-over. Bien sûr, comme chez Zweig, il existe un cadre premier qui englobe cette voix et cette lettre sous-entendant qu'il existe bien une sorte de « grand imagier » ou de narrateur implicite qui raconte l'histoire de Stefan recevant et lisant une lettre. Ces éléments nous engagent donc à caractériser la voix de Lisa selon les mêmes termes que sa voix narrative chez Zweig : à l'intérieur d'un récit premier, une voix prend en charge le récit filmique qui se confond au récit épistolaire le temps que durent les *flashbacks*. Selon la logique narratologique, le personnage de Lisa correspond donc à un narrateur *intradiégétique-homodiégétique* dont le récit se déroule en focalisation interne. Mais la logique filmologique tempère quelque peu cette affirmation car la voix-over de Lisa s'immisce au cœur du récit-cadre et qu'elle influe sur le présent diégétique de Stefan, la séparation entre récit-cadre et récit cadré n'étant pas aussi nette que dans le texte. Il semble par ailleurs difficile de qualifier cette voix d'intradiégétique de par son seul statut *over*.

[238] Albert Laffay, *Logique du cinéma*, Paris, Masson, 1964, p. 81.

2) L'origine de la voix et la voix comme origine

La voix-over dans *Lettre d'une inconnue* semble se scinder entre la lettre et le corps de Lisa. D'un côté, c'est la lecture de Stefan qui déclenche l'apparition de la voix et le fondu enchaîné menant aux souvenirs, de l'autre, cette voix acquiert une part d'autonomie qui lui permet de surplomber le présent et le passé à la fois. D'un côté, la voix-over reprend les mêmes mots filmés en insert, de l'autre, elle fait oublier son origine textuelle et devient autre chose à mesure que le récit défile. Si les images du passé ont pour source narrative la lettre, elles doivent logiquement en constituer une « visualisation ». Mais si elles découlent de la lecture de Stefan, la voix ne peut-elle pas être comprise comme cette forme particulière d'oralité propre à la lecture, oralité qui mobilise cette « oreille intérieure, celle qui en nous saisit notre langage intime »[239] ? Nous aurions ainsi deux « subjectivités » à l'œuvre pour un passé commun : la voix de Lisa redonnant souffle à un passé sublimé, l'œil et l'oreille intérieure de Stefan découvrant le récit d'une vie oubliée. Les images-souvenir seraient ainsi le fruit d'une rencontre, précisément celle qui n'advient jamais dans le film, entre Lisa affirmant enfin son amour et Stefan le reconnaissant. La distinction entre l'auteur et le lecteur diégétiques sous-tend une question posée par tous les analystes du film d'Ophuls et résumée par Stanley Cavell qui se demande « quel rapport est donné à voir entre les paroles de la femme et les images du film (de l'homme) ? » Si « le film aspire à être vu comme une illustration des images que veut produire la femme et que l'homme reçoit ? »[240] Avant d'en arriver à la caractérisation des *flashbacks*, tâchons d'envisager la voix-over de Lisa en fonction de ce que nous avons pu apprendre grâce au texte de Zweig.

2-1) La voix-over épistolaire : *intra* ou *extradiégétique* ?

Chez Ophuls, la voix-over de Lisa s'associe à la lettre comme objet et comme récit. En tant qu'objet, la lettre a pour caractéristiques principales de provenir d'un point précis de l'espace et du temps. En effet, une lettre reçue est forcément au passé puisqu'elle est déjà écrite au moment où le destinataire la reçoit. Généralement, elle est datée, ce qui permet de circonscrire précisément le moment où elle a été envoyée. La lettre est, par ailleurs, associée à une origine géographique qui apparaît, elle aussi, bien souvent au sein des correspondances. Ces éléments offrent un cadre contextuel à l'écriture qui met en scène une première personne

[239] Nous avons déjà évoqué cette notion développée par Jean Pouillon au chapitre consacré à l'insert épistolaire.
[240] Stanley Cavell, *ibidem*, p. 459.

prenant en charge le récit, première personne confondue à un narrateur intra et homodiégétique à l'intérieur d'un récit-cadre. Si cette description peut également convenir à la situation narrative du film d'Ophuls, elle devient plus complexe lorsqu'il s'agit d'envisager d'une part, les rapports de la voix à l'image et, d'autre part, la voix en termes de personne et de niveaux.

La « voix » est une catégorie qui, selon Genette, concerne à la fois les niveaux énonciatifs (question de l'*extradiégéticité* par exemple) et les rapports entre le narrateur du récit-cadre et les personnages du récit enchâssé (*homo* ou *hétérodiégéticité*). Comme l'indique Boillat, au cinéma « il est nécessaire d'ajouter la relation entre la voix-over et l'image en tenant compte de l'éventuelle visualisation du corps d'un personnage qui est aussi le narrateur. »[241] La notion de « narrateur extradiégétique » demande donc à être précisée lorsqu'on s'en sert pour décrire un film. Si l'on s'en tient à l'acception genettienne, cette notion suppose une extériorité complète du narrateur or, il apparaît difficile qu'un quelconque élément de la fiction puisse n'être pas inclus dans la diégèse comme le précise encore Boillat. En effet, la diégèse est toujours déjà là en quelque sorte et les voix, qu'elles s'associent ou non à un corps, font partie intégrante de cette diégèse. Jean Châteauvert précise pour sa part :

> « Dans le cadre du récit filmique, le narrateur en voix-over représente une figure narrative toujours déjà incluse dans le discours filmique : […] à l'instar du narrateur homodiégétique du texte littéraire, le narrateur en voix over a toujours une identité définie, ne serait-ce que par le grain de la voix, et figure dans une structure énonciative première (implicite) qui enchâsse tout le discours fictionnel. C'est dire que la narration verbale convoquée dans un film, qu'elle soit homodiégétique ou hétérodiégétique, est toujours déjà infrafictionnelle, incluse dans le récit filmique. »[242]

Lisa, en tant que narrateur verbal associé à la lettre, est donc incluse dans le récit filmique. Sa voix peut être considérée comme *extradiégétique* par rapport à son corps et comme *intradiégétique* par rapport au récit épistolaire qu'elle entreprend. La visualisation de la lettre est fondamentale car elle remplace la visualisation du corps qui peut ne pas correspondre à la voix-over du narrateur épistolaire, alors même qu'il s'agit d'une seule et même personne. On comprend mieux la méfiance de Genette quant à la notion de « personne » et la difficulté à caractériser les différentes instances d'énonciation, d'un point de vue strictement narratologique. Outre le grain de la voix qui identifie le personnage de

[241] Alain Boillat, *op. cit*., p. 337.
[242] Jean Châteauvert, *op. cit*., p. 44.

Lisa, le film fait apparaître le puissant effet d'ancrage de la lettre, plus puissant même que celui du corps censé correspondre à la voix. Comme le note Christian Metz, « le corps visible est évidemment un critère majeur de diégéticité »[243], mais la lettre chez Ophuls l'est davantage encore. Il faut donc dissocier l'origine textuelle de la voix de son origine proprement organique, et considérer que le corps de Lisa, tel qu'il est visible dans les *flashbacks*, est englobé par cette voix narrante au même titre que les décors au sein desquels il est mis en scène. Cette voix narrante est proche de ce que François Jost nomme « *Je* narrant » et qu'il distingue du « *Je* visualisé » [244]. Chez Ophuls, l'origine textuelle du « *Je* narrant » est scindée entre une origine textuelle et vocale. Il existe, par ailleurs, une série de décalages qui empêche la voix-over de coïncider avec le « *Je* visualisé » et qui la rapproche de la lettre.

Le premier d'entre eux est lié au fait que la voix-over de Lisa correspond à la voix d'une morte. Elle est donc absolument extérieure au monde vivant de Stefan. Dans le récit-cadre, la voix-over peut être qualifiée d'*extradiégétique* puisque le narrateur, à savoir Lisa, est totalement désincarné. Dans le même temps, la visualisation de la lettre et l'attention que lui porte Stefan incarnent ce narrateur dont le corps est absent. La voix que nous entendons n'est pas celle d'une morte alors, mais précisément cette voix narrative propre au texte épistolaire. La voix-over peut être, alors, qualifiée d'*intradiégétique* puisque le narrateur de la lettre est incarné par l'objet qui contient son récit. Contrairement à la voix classique du commentaire *over* dont la source reste invisible à l'image, la voix-over est « déjà vue » en quelque sorte et elle semble paradoxalement provenir de l'intérieur du plan alors même qu'elle l'entoure. La voix-over est donc *extradiégétique* dans son rapport aux images du présent diégétique de Stefan lisant et *intradiégétique* dans son rapport à la lettre visible d'où elle semble émaner. Selon nous, elle conserve son statut *extradiégétique* sur les images au passé, ne parvenant jamais à s'incarner dans le corps de Lisa. C'est précisément cette impossible coïncidence entre une voix et un corps au présent qui fonde la cruelle ironie du film d'Ophuls. Il faut donc comprendre le récit au passé comme le fruit d'une narration épistolaire où la voix-over se distingue de la personne qu'elle met en scène car cette personne qui bouge et qui parle en voix-in *n'est pas* cette voix. Le « je narrant » en sait toujours davantage que le « je narré ». De fait, le récit est homodiégétique sans pour autant que les « je » se confondent.

[243] Christian Metz, *Ibidem*, p. 141.
[244] François Jost, « Voir ou raconter ses souvenirs ? », dans *Un monde à notre image*, *op. cit*., p. 92-96.

Apparaît alors le second décalage, propre à la forme épistolaire cette fois. En effet, comme le souligne Gérard Genette :

« Le journal et la confidence épistolaire allient constamment ce que l'on appelle en langage radiophonique le direct et le différé, le quasi-monologue intérieur et le rapport après coup. Ici le narrateur est tout à la fois encore le héros et déjà quelqu'un d'autre : les événements de la journée sont déjà du passé, et le "point de vue" peut s'être modifié depuis ; les sentiments du soir et du lendemain sont pleinement du présent, et ici la focalisation sur le narrateur est en même temps focalisation sur le héros. »[245]

Le phénomène de dissonance entre la voix-over et la voix *in* traduit la distance entre la Lisa adolescente, puis mère, mariée et mourante et la Lisa narratrice de la lettre. La narration épistolaire en voix-over offre ainsi la possibilité de dédoublement pour le personnage, se mettant lui-même en scène dans un récit au passé et commentant ce passé depuis son point d'énonciation scripturale. Cette possibilité de commentaire sur soi, sur ce qu'a pu être sa vie, n'est pas éloignée d'une sorte de quête que rend possible la lettre en tant qu'écriture de soi mettant en scène ce « je » éclaté et unitaire à la fois. Ce que Genette écrit à propos du fameux « subjectivisme » proustien va dans ce sens. La conquête du *je* chez Proust n'est pas retour et présence à soi ni installation dans le confort de la « subjectivité », mais peut-être exactement le contraire : « l'expérience difficile d'un rapport à soi vécu comme (légère) distance et décentrement. »[246]

Lisa est à la fois une voix et un corps, un narrateur et un personnage, narrateur que l'on peut qualifier d'*homodiégétique*, car elle est présente comme personnage dans l'histoire racontée. Genette distingue deux variétés à l'intérieur du type *homodiégétique* : « l'une où le narrateur est le héros de son récit et l'autre où il ne joue qu'un rôle secondaire, qui se trouve être, pour ainsi dire toujours, un rôle d'observateur et de témoin. »[247] Il nomme la première variété *autodiégétique*. Ces deux variétés coexistent à l'intérieur de la voix-over de Lisa narratrice. Le décentrement propre à l'écriture épistolaire admet une alternance à l'intérieur de l'instance narratrice. Le je épistolaire est à la fois celui de l'héroïne qui se met en scène et celui de l'observatrice qui relève les détails signifiants d'une vie passée. Même lorsque la Lisa-narratrice s'efface au profit de la Lisa-personnage, laissant place aux actions en voix *in*, ces deux instances internes à la voix-narration continuent d'influer sur les actions en cours.

[245] Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit*., p. 320.
[246] *Ibidem*., p. 257.
[247] *Ibidem*., p. 253.

2-2)« Je-Origine » et « Voix-je »

Par un effet métonymique, la voix-over se drape des mêmes caractéristiques narratologiques que l'instance narrative épistolaire et se substitue à la lettre elle-même dans *Lettre d'une inconnue*. On peut donc, dans un premier temps, rapprocher la notion de « voix-je » du concept de « Je-Origine ».

Le concept de « Je-Origine » a été repris et développé par Käte Hamburger pour qui il désigne « le point-zéro occupé par le Je concret, l'origine du système des coordonnées spatio-temporelles qui coïncide avec le *hic et nunc*. »[248] Rapporté à la définition de la diégèse comme univers spatio-temporel, on comprend en quoi cette notion que nous avons choisi de faire dériver de son contexte premier, à savoir l'analyse du prétérit épique dans la fiction littéraire, peut être intéressante. En effet, si la voix-over de Lisa se confond avec la lettre en tant que récit autodiégétique en focalisation interne, alors les coordonnées spatio-temporelles énoncées par le sujet correspondent logiquement aux coordonnées spatio-temporelles définies par les *flashbacks*. Si l'on caractérise cette voix-over à la manière de la « Voix-je », on associe l'ensemble de ces coordonnées à un phénomène sonore car, pour Michel Chion, ce qui fait une « voix-je », « ce n'est pas uniquement l'utilisation de la première personne du singulier. C'est surtout une certaine manière de sonner et d'occuper l'espace, une certaine proximité par rapport à l'oreille du spectateur, une certaine façon d'investir celui-ci et d'entraîner son identification. »[249] En s'apparentant à la lettre comme écriture et comme narration, la voix-je semble *originer* l'univers diégétique au passé et non pas seulement visualiser le contenu épistolaire. En advenant, la voix-over crée un monde sonore et visuel qui s'articule à l'écriture, mais aussi aux désirs et aux sentiments qu'elle véhicule. Il faut donc envisager les rapports entre l'écriture épistolaire dans le film et la voix-over qui la dit.

Pour Alain Boillat, « la seule énonciation d'un texte *over* au "je" favorise l'émergence de la conscience d'un personnage *focal* dont l'"intériorité"nous est offerte de façon privilégiée »[250]. Dans *Lettre d'une inconnue*, nous accédons à cette intériorité par le biais de l'écriture épistolaire. L'intériorité ne concerne donc pas uniquement une voix intérieure qui serait donnée à entendre au spectateur, elle concerne l'intériorité du récit épistolaire lui-même.

[248] Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, *op. cit*., p. 78
[249] Michel Chion, *ibidem*, p. 47.
[250] Alain Boillat, *ibidem*, p. 22.

Poser le problème de la voix et de l'origine de façon dialectique permet de comprendre le phénomène qui se joue dans le film d'Ophuls. Cela rejoint le problème de la lettre qui est un objet dans le film en même temps qu'elle devient le film, lors des séquences en *flashbacks*. Le contenu supposé de la lettre dit en voix-over origine les séquences en *flashbacks* dont la nature reste virtuelle. A un niveau purement pragmatique, le spectateur n'accède que par deux fois au contenu écrit de manière directe, grâce aux deux inserts montrés au début et à la fin du film, inserts qui correspondent à la première et à la dernière phrase de la lettre. Le texte, à proprement parler, reste pour ainsi dire virtuel, le spectateur prenant les images pour le texte et la voix-over pour la voix narrative. Le spectateur pénètre donc un univers soumis à des lois textuelles qui suivent une logique personnelle et subjective, celle de Lisa, sous le regard attentif de Stefan. L'univers du passé incarnant la virtualité d'une écriture subjective se rapproche d'un univers mental à l'intérieur duquel interagissent les souvenirs, les émotions et les sentiments. L'espace diégétique au présent incarne la réalité d'une lecture qui plonge le personnage dans un total désarroi, espace qui comprend physiquement la lettre.

En effaçant les traces de l'écriture épistolaire, la voix-over tend à faire oublier l'extériorité d'une écriture matérielle inscrite dans l'espace du présent diégétique. L'intériorité de l'âme passe au premier plan confondant l'univers diégétique au passé, au souffle de la voix. Evoquant la question du sujet au sein des sciences sociales et de la pensée philosophique, Pierre Bourdieu cite une phrase de Pascal qui, selon lui, permet de dépasser l'alternative de l'objectivisme et du subjectivisme : « par l'espace, l'univers me comprend et m'engloutit comme un point ; par la pensée, je le comprends. »[251] Plutôt que de nous sortir de cette alternative, cette phrase permet d'appréhender au mieux le phénomène qui se joue dans *Lettre d'une inconnue* et qui voit se confondre lettre et voix-over, voix-over et *flashbacks*. On peut résumer cette situation énonciative en une formule pascalienne : le film comprend la lettre en un point et la lettre comprend le film en un tout. En tant qu'objet, la lettre est comprise dans l'espace filmique ; en tant qu'écriture parlée, elle comprend le film. Cette formule s'applique à tous les grands récits épistolaires en voix-over au sein desquels la lettre agit à la manière d'un objet transitionnel indiquant le passage d'un univers à l'autre. Elle décrit aussi la faculté de la voix-je *over* à imposer un monde fictionnel organisé selon des règles subjectives. La définition du « Je dans un monde filmique fictionnel » par Jean-Pierre Esquenazi permet de saisir autrement le problème. En tant que « *quasi-sujet dont la*

[251] Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Seuil, Paris, 1997, p. 189.

subjectivité atteste de la crédibilité de ce monde »[252], la voix-je *over* de Lisa définit ce monde en même temps qu'elle l'authentifie.

Il n'est pas obligatoire pour la lettre d'apparaître dès le début du récit, comme le montre *Million Dollar Baby*[253] de Clint Eastwood. Dans ce film, la voix-over s'apparente à une pure voix de commentaire, Eastwood laissant planer le doute quant à son origine. Scrap, interprété par Morgan Freeman, raconte l'histoire de Frankie Dunn et de Maggie Fitzgerald. Même s'il apparaît lui-même à l'intérieur de cette histoire, sa voix-over reste détachée de son incarnation corporelle tout le temps que dure le film. Comme chez Ophuls, on observe une différence entre le grain et la tonalité dans le traitement *over* et *in* de la voix. La voix-over de Scrap s'apparente à une voix narrative détachée de sa personnalité individuelle, plus proche en cela de ce qu'Hamburger nomme « sujet d'énonciation théorique ». Le discours *over* place le récit à un niveau allégorique et les formules de Scrap résonnent comme des sentences à visée universelle. Cependant, la voix de Scrap « subjectivise » la représentation, soumettant l'univers diégétique à sa loi tout en permettant au spectateur de s'identifier à cet univers par l'intermédiaire de cette voix au grain si particulier. Ce n'est qu'à la fin de son film, et par l'intermédiaire d'un seul plan, qu'Eastwood dévoile au spectateur son subterfuge narratif. On aperçoit Scrap assis au bureau de Frankie écrivant à la lueur d'une lampe. En voix-over, il explique qu'après la mort de Maggie, Frankie a disparu sans laisser de traces. « J'espérais qu'il était allé te retrouver pour te demander encore de te pardonner » ajoute-t-il. Le spectateur comprend, alors, que le film auquel il vient d'assister est une lettre de Scrap à Katy, la fille de Frankie. Le recours à la lettre n'est pas anodin car, durant tout le film, Frankie ne cesse d'écrire des lettres à sa fille qu'elle lui renvoie systématiquement, refusant de les ouvrir. Par ce plan unique, Eastwood empêche le film d'être entièrement épistolaire. En incluant la lettre dans l'espace filmique, il crée un récit-cadre qui met le spectateur à distance. Ce dernier « revoit » alors le film de manière rétrospective comprenant que toutes les séquences étaient le fruit d'un récit épistolaire. Une question apparaît alors : comment Scrap a-t-il pu rapporter des scènes auxquelles il est impossible qu'il ait assisté ainsi que des dialogues qu'il n'a pas pu entendre ?

[252] Jean-Pierre Esquenazi, « La constitution de la subjectivité dans les mondes filmiques », dans *Le Je à l'écran*, *op. cit*., p. 75.
[253] *Million Dollar Baby*, Clint Eastwood, Etats-Unis, 2004.

Cette question, qui se pose également chez Max Ophuls, peut-être résolue par le biais d'une caractérisation plus fine de l'écriture épistolaire dans ces récits de fiction ainsi que par la compréhension des pouvoirs et des effets identificatoires de la voix-over. Distinguons tout d'abord les situations épistolaires chez Ophuls et Eastwood.

2-3) Points de vue et images-souvenir chez Max Ophuls et Clint Eastwood

Max Ophuls met en scène une correspondance effective où la lettre reçue et lue par le destinataire n'appelle pas de réponse. Clint Eastwood met en scène l'écriture d'une lettre non encore envoyée à la fin du film. Chez le premier, l'objet est essentiel car, comme le signale Cavell, elle conduit Stefan à la mort, en lui faisant perdre la notion du temps. L'existence du lecteur diégétique est centrale, dans le dispositif filmique, et influe sur les images du passé. Chez le second, la lettre crée un point d'ancrage au récit *over* et assimile la voix et les images à une écriture qui s'achève avec les derniers plans du film, le destinataire restant invisible et absent. Chez Ophuls, la lettre est déjà finie lorsque le film débute, chez Eastwood, elle se confond avec le film en train de s'écouler.

Les commentateurs de *Lettre d'une inconnue* signalent, dans leur grande majorité, que les *flashbacks* contiennent des détails, des incidents, des événements dont Lisa n'est pas consciente, alors même qu'ils sont censés illustrer son point de vue sur le passé. Steve Neale rappelle, par exemple, que « la présentation cinématographique de ces scènes, et d'autres dans le film, organise ces décalages et ces événements de manière à en faire naître une série d'ironies – et donc de distinguer le point de vue de Lisa, « située » en tant que personnage. »[254] Ophuls organise effectivement un système de répétitions formelles où des plans identiques font apparaître des différences tragiques pour Lisa. Nous pensons au passage où cette dernière fuit le train qui doit la mener à Linz pour retrouver Stefan. Elle l'attend, assise devant la porte de son appartement, quand soudain, elle l'entend rentrer chez lui en compagnie d'une femme. Elle se cache aussitôt dans les escaliers. Ophuls crée un mouvement d'appareil qui permet de montrer ce que Lisa voit tout en l'inscrivant dans le plan, le corps immobile et presque invisible. Une « scène paroxystique, écrit Cavell, nous donnera une seconde fois, à l'identique ce mouvement de caméra complexe, avec Lisa dans le rôle de la

[254] Steve Neale, « Narration, point de vue et motifs dans la bande-son de *Lettre d'une inconnue* », in *1895*, n° 34-35, Paris, 2001, p. 227.

femme qui entre chez Stefan. »[255] Cette répétition crée une distanciation cruelle en même temps qu'elle accrédite l'idée qu'un autre point de vue que celui de Lisa existe dans les *flashbacks*. Robin Wood note une « tension incessante entre le récit subjectif et la présentation objective »[256] en s'appuyant sur l'analyse de la longue séquence du *Prater* qui apparaît comme un décor de rêve correspondant au monde imaginaire de Lisa avec lequel contraste des éléments non seulement prosaïques, mais censément invisibles pour elle. En dehors du fait que, chez Ophuls, le sublime est toujours rattrapé par la réalité ordinaire, l'intérêt est bien de voir que la conscience focale de Lisa ne connaît pas tous les éléments de ce qui est censé se dérouler au sein de sa propre narration. Cela est dû au medium cinématographique qui contient toujours plus d'éléments et d'informations que l'écriture du narrateur ne pourrait en exprimer. L'incarnation audiovisuelle de l'écriture induit une somme de détails plus larges. Dans sa comparaison entre récit littéraire et récit filmique, François Jost situe le cinéma du côté de la perception et le roman du côté de la pensée. L'avantage du second réside dans le fait que « l'expression de la pensée d'un personnage est beaucoup plus simple dans la mesure où il s'agit, avant tout, de monnayer du verbal dans du verbal […]. »[257] Au cinéma, la pensée ne relève pas uniquement du langage verbal, mais du décor et des objets ceints dans la diégèse filmique assimilable à un univers mental. Le récit épistolaire en voix-over mêle plusieurs plans entre eux, le psychique et le perceptif, le réel et l'imaginaire, le souvenir et le désir, raison pour laquelle nous écrivons que la voix-over *origine* l'univers diégétique au passé. La proximité de la voix au monde est plus que narrative, elle est aussi organique.

En tant qu'instance narrative et que phénomène sonore, la voix-over renvoie au texte épistolaire et à la conscience de Lisa à la fois. Les images-souvenir résultent de cet enchevêtrement qui rend difficile leur caractérisation. Dans son troisième commentaire de Bergson de *L'Image-Temps*, Gilles Deleuze rapproche le souvenir du rêve. S'intéressant aux différents modes de reconnaissance, il signale que « l'image optique (et sonore) dans la reconnaissance attentive ne se prolonge pas en mouvement, mais entre en rapport avec une « image-souvenir » qu'elle appelle. »[258] On pourrait donc dire, après Deleuze, que la dissociation subjective créée par la narration épistolaire (le direct et le différé évoqué par Genette) et par la voix-over (l'intériorité vue de l'extérieur en quelque sorte) relève de la même logique. Les *flashbacks* contiennent deux couches de vision superposées et confondues

[255] Stanley Cavell, *ibidem*, p. 468.
[256] Robin Wood, *Personal Views. Explorations in Film*, Gordon Fraser, Londres, 1976, p. 127.
[257] François Jost, *L'Œil-caméra*, *op. cit*., p. 17.
[258] Gilles Deleuze, *L'Image-Temps*, *op. cit*., p. 64.

à la manière d'un calque : une couche de narration au présent renvoyant à la personne grammaticale de Lisa, une couche de narration au passé renvoyant à la multiplicité du sujet où les décors comme les enchaînements, mais aussi l'espace et le temps seraient soumis au point de vue de cette narration première et *présente*. Ce qui entrerait en rapport, comme le dit Deleuze à propos de l'image optique et de l'image-souvenir, ce serait donc « du réel et de l'imaginaire, du physique et du mental, de l'objectif et du subjectif, de la description et de la narration, *de l'actuel et du virtuel*… »[259] Faisant référence à *Europe 51* de Roberto Rossellini, Deleuze note à quel point l'usine vue par la bourgeoise dans ce film est un « abstract » visuel et sonore, fort peu « dénoté concrètement » :

« A tel ou tel aspect de la chose correspond une zone de souvenirs, de rêves ou de pensées : chaque fois, c'est un plan ou un circuit, si bien que la chose passe par une infinité de plans ou de circuits qui correspondent à ses propres "couches" ou à ses aspects. »[260]

Les récits épistolaires englobés par une voix-over correspondent à cet enchevêtrement particulier entre différentes zones de souvenirs ou de pensées et différents éléments objectifs. L'univers qui nous est donné à voir n'est pas soumis à la même logique que le monde réel. En effet, l'écriture épistolaire n'est pas seulement une écriture au passé et du passé, elle est un lieu de projection de soi, texte à l'intérieur duquel le narrateur se met en scène et livre un récit non pas réaliste, mais précisément subjectif. Les images, englobées par la voix-over, sont comme l'émanation de l'expression verbale de cet énonciateur diégétique. Comme l'a relevé François Jost, le texte *over* « a une priorité effective dans la lecture narrative : la focalisation verbale *ancre* l'ocularisation. »[261] La question n'est plus de savoir qui voit ou plutôt qui a vu, mais qui écrit et qui imagine. L'origine textuelle des images et leur ancrage matériel à la lettre visible sont donc déterminants. Les images au passé sont le fruit d'une multitude de couches : objet matériel, écriture virtuelle, pensées subjectives, scènes imaginées.

[259] Gilles Deleuze, *ibidem*, p. 64
[260] *Ibidem*, p. 65.
[261] François Jost, *L'Œil-caméra*, *op. cit*., p. 82.

2-4) La lettre, la voix-over et le passé

Il existe une adéquation entre la voix-over et l'univers diégétique au passé, univers censé être l'incarnation du récit épistolaire établi par cette voix. La voix-over et la lettre ont en commun d'entretenir un lien fort et organique au passé. Elles ont également en commun de se définir en fonction d'une présence et d'une absence mêlées. Elles ont aussi en lien une certaine forme de performativité.

Comme l'indique Clément Rosset, la réalité d'une lettre est, à certains égards purement, « littéraire »[262]. Il s'agit de la création d'un auteur dont la personne individuelle est fortement en cause, c'est-à-dire dont le passé, l'histoire, le caractère influent sur la narration. En tant qu'auteur, il est à la fois extérieur et intérieur à la lettre. Extérieur, puisqu'il écrit à la main sur une feuille un récit dont il maîtrise les tenants et les aboutissants. Intérieur car, bien souvent, il se met en scène en tant que personnage dans son propre récit. Rien ne l'empêche d'inventer une histoire ou même de mentir sur son passé. Les libertins des *Liaisons dangereuses* utilisent le cadre épistolaire pour mieux faire croire en leur mensonge et détournent ainsi les valeurs de la lettre. Rien n'empêche par ailleurs le destinateur de faire passer le sentiment et les émotions avant la stricte réalité des faits. Le récit épistolaire est donc soumis à des lois qui sont avant tout littéraires. La logique qui prévaut est, avant tout, la logique du sujet libre de raconter une histoire et essayant d'être le plus précis possible ou, au contraire, libre de se livrer à une interprétation sentimentale du passé. C'est sous cet angle qu'il faut voir *Lettre d'une inconnue* où le récit de Lisa suit une logique amoureuse et non pas réaliste. Bien sûr, les endroits auxquels elle fait référence existent réellement au sein de l'univers diégétique, mais ils deviennent autre chose qu'eux-mêmes sous l'influence mêlée d'une conscience et d'un sentiment. La lettre peut donc être perçue comme une véritable matrice fictionnelle où l'univers correspond aux émotions, aux pensées, aux désirs et aux peurs de Lisa. C'est en cela qu'elle est performative, au sens où les mots, à partir du moment où ils sont prononcés interagissent avec les décors, les objets et les personnages alentours. Au début du film, Ophuls multiplie les plans illustrant ce qu'énonce la voix-over : les cours de danse, les recherches et consultations sur les musiciens classiques. Puis, ce monde gagne en autonomie jusqu'à faire oublier cette voix. Nous pénétrons alors les zones les plus profondes du souvenir qui, par certains aspects, s'apparente au rêve. Nous pensons évidemment au

[262] Clément Rosset, *Le philosophe et les sortilèges*, Minuit, Paris, 1985, p. 92.

Prater, longue séquence qui n'existe pas dans la nouvelle de Zweig. Tout y est d'une artificialité explicite, le décor correspondant au rêve de Lisa qui se heurte au réel malgré ses multiples tentatives pour y échapper. Lisa et Stefan évoluent seuls dans ce décor d'attraction foraine qui leur semble entièrement dédié : les employés font défiler mécaniquement des paysages peints devant la fenêtre d'un wagon où se trouvent les amoureux, un orchestre joue pour eux qui dansent au milieu d'un kiosque suranné. Cette séquence traduit les effets de l'attirance et de la passion qui voient les amants soustraits au monde. Rien n'importe à part l'autre et, dans cet instant de suspension, l'univers se soumet à la logique amoureuse. Le souvenir se mue en rêve et, avec l'attraction foraine, on retrouve l'idée magique et fluide du cinéma.

Dans *De la Cinéplastique*, Elie Faure indique que « le temps devient une dimension de l'espace »[263] au cinéma, double transmutation qui aboutit à un « espace-temps ». Cette expression, introduite par le mathématicien Hermann Minkowski, rend interdépendant l'espace et le temps ou, en d'autres termes, fait du temps une quatrième dimension de l'espace. Morin fait également référence à la pensée magique du monde comme un ensemble où tout serait lié comme par enchantement et de manière extrêmement fluide. Il rappelle d'ailleurs que « la parenté entre l'univers du film et celui du rêve a été fréquemment perçue et analysée »[264], par Jean Epstein notamment, pour qui « les procédés qu'emploie le discours du rêve et qui lui permettent sa sincérité profonde trouvent leurs analogies dans le style cinématographique. »[265] Ophuls va plus loin que Zweig en ajoutant cette séquence qui ne figure nulle part dans le livre et traduit le rêve absolu de Lisa en même temps qu'il dévoile la fabrique du rêve qui, elle, n'a rien de romantique.

Pour Deleuze, le rapport d'une image actuelle, c'est-à-dire une situation purement optique et sonore, avec des images-souvenir, c'est-à-dire des images virtuelles appelées par cette image, apparaît dans le flashback.

« C'est précisément un circuit fermé qui va du présent au passé, puis nous ramène au présent. Ou plutôt, comme dans *Le jour se lève* de Carné, c'est une multiplicité de circuits dont chacun parcours une zone de souvenirs et revient à un état de plus en plus profond, de plus en plus inexorable, de la situation présente. »[266]

[263] Elie Faure, *Fonction du cinéma. De la Cinéplastique à son destin social*, Plon, Paris, 1953, p. 41.
[264] Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, op. cit., p. 84.
[265] Jean Epstein, *L'Intelligence d'une machine*, Jacques Milot, Paris, 1946, p. 142.
[266] Gilles Deleuze, *idem*., p. 67.

Le *Prater* touche la zone la plus profonde du souvenir amoureux qui revient en écho à Stefan. C'est bien un état intérieur qui jaillit et qui ne peut éclore qu'au passé. Nous en arrivons à l'élément le plus important qui concerne le lien entre la voix-over et la lettre comme expression du passé *au* présent. Deleuze indique que « le *flashback* doit recevoir sa propre nécessité d'ailleurs, tout comme les images-souvenir doivent recevoir d'ailleurs la marque interne du passé. »[267] Il faut que l'histoire ne soit racontable qu'au passé. Dans *Lettre d'une inconnue* comme dans *Million Dollar baby*, l'idée est la même que celle énoncée par Bergson dans *Durée et simultanéité* : il faut bien attendre que les choses aient lieu pour pouvoir les raconter. De fait, une vie ne peut être racontée que rétrospectivement or c'est bien de cela dont il est question dans ces deux films. Scrap raconte à Katy la vie de son père pour lui prouver que c'était un type bien, Lisa raconte sa vie à Stefan afin qu'il la reconnaisse enfin et qu'il prenne la mesure de son amour. Chaque fois ce sont les lettres qui imposent aux films la marque du passé.

[267] Gilles Deleuze, *ibidem*, p. 67.

Conclusion

Pour Alain Boillat, la question énonciative de l'association entre passé et fiction posée par Albert Laffay « permet d'aborder l'une des fonctions fondamentales de la voix-over, celle qui consiste à créer un monde. »[268] La voix-over épistolaire construit un monde que l'on suppose déjà écrit dans *Lettre d'une inconnue*, ou en cours de rédaction comme le suppose *Million Dollar Baby*. Dans les deux cas, ce monde dépend de la voix qui l'énonce depuis le *hic et nunc* fixé par l'organisation narrative de la lettre. On peut dire pour paraphraser Paul Ricoeur que « les événements rapportés par la voix narrative appartiennent au passé de cette voix. »[269] Et si les événements rapportés appartiennent au passé de cette voix qui, en advenant, les actualise dans l'espace et dans le temps, on peut dire que les circuits du passé empruntent les mêmes circuits que la voix-over. Le récit épistolaire à la première personne se trouve donc lié aux *flashbacks* à la manière de cercles superposés. La focalisation épistolaire permet de créer un monde qui dépend des règles organisationnelles définies par le narrateur. Ce dernier constitue une conscience focale « englobante » qui admet des zones inconnues ou invisibles. Elles se rapportent toujours à sa subjectivité en vertu des pouvoirs alloués à la voix-je qui impose au film sa présence. Pour Michel Chion, ils sont au nombre de quatre : « ubiquité, panoptisme, omniscience, toute puissance. »[270]. Autant de pouvoirs que nous allons retrouver tout au long du prochain chapitre consacré aux différentes fonctions de la voix-over.

[268] Alain Boillat, op. cit., p. 329.
[269] Paul Ricoeur, *Temps et récit*, tome 3, Seuil, Paris, 1991, p. 276.
[270] Michel Chion, *La voix au cinéma*, *op. cit*., p. 29.

Chapitre 5
Voix d'écriture et voix de lecture

Introduction

L'étude de *Lettre d'une inconnue* et de *Million Dollar Baby* nous a permis de cerner les principales caractéristiques énonciatives de la voix-over épistolaire. Il s'agit, à présent, de mettre en relief ce régime de voix avec d'autres modes d'énonciation épistolaire dans le film, afin de cerner précisément les qualités propres à l'énonciation épistolaire *over*. Plutôt que de lister les différents types de lecture, il nous paraît plus pertinent d'analyser les liens entre les différents régimes de voix associés à la lettre. La comparaison entre les voix de lecture et d'écriture *in* et *over* permet de comprendre le lien entre la lettre et la voix-over en termes d'intériorité et d'unité.

Les développements sur la nature des images-souvenir dans *Lettre d'une inconnue* ont montré que la lettre était un espace de projection, une ouverture permettant à deux consciences de se rencontrer. Même si le « point de vue » de l'auteur tend à imposer un univers, il le fait en lien avec un autre, avec une absence qui dessine un horizon d'écriture. Le destinataire diégétique occupe une place fondamentale et intervient, en tant que figure présente et absente, tout comme l'auteur de la lettre. Le couple présence / absence, qui constitue la particularité de la communication épistolaire comme de la voix-over, permet de mieux comprendre ce qu'est l'écriture épistolaire au cinéma, ou plutôt ce qu'elle devient. Il s'agit de réfléchir à la spécificité filmique de l'écriture épistolaire et d'analyser le dispositif et les modes d'expression que cinéma offre à la lettre.

L'écriture épistolaire favorise l'épanchement du sujet et libère une parole personnelle ou intime. « Sécurisé par l'assurance tacite de sa conservation, l'épanchement est aussi stimulé par la liberté d'expression que suppose le pacte énonciatif de la lettre intime. »[271] Ce pacte est lié à la confidentialité et au secret, l'enveloppe close permettant de maintenir cette parole à l'abri. L'égotisme épistolaire qui révèle l'être véritable et profond d'un personnage s'énonce le plus souvent en voix-over, perçue à la manière d'une voix intérieure. Mais, parce qu'elle vise toujours un destinataire virtuel et qu'elle n'est pas uniquement réflexive, la voix-

[271] Brigitte Diaz, *op. cit*., p. 166.

over épistolaire invite le spectateur à pénétrer l'intimité d'une relation qui a, pour caractéristique première, d'englober deux entités dans une enveloppe commune. Elle touche à l'intériorité du destinateur, mais aussi du destinataire qui s'ouvre à cette voix, aux mots et à la musique de l'autre qui le vise. Dans l'entre-deux, le spectateur pénètre, lui aussi, ce qui fait l'essence d'une relation dont il oublie la nature matérielle pour ne conserver que la nature idéale ou fantasmée.

« La voix-over permet la manifestation de la personne (grammaticale et humaine) dans un fonctionnement sémiotique fondamentalement impersonnel, mais qui s'humanise à travers son appropriation par le spectateur, et cela d'autant plus fortement que ce dernier associe la production signifiante à un message que lui adresse "quelqu'un". »[272]

Dans le cas de la lettre, ce message est déjà adressé à « quelqu'un » à l'intérieur de la diégèse. Suivant le même principe que celui de la « coopération textuelle » dont parle Umberto Eco, le spectateur ne se place pas comme destinataire direct de la lettre cependant qu'il se considère comme étant le destinataire direct du film. Grâce à la voix-over épistolaire, notamment, le film « personnalise » son adresse et facilite son appropriation par le spectateur. Enoncée en voix-over, la lettre communique plus qu'une écriture, elle « *vocalise* un sens »[273] qui place le spectateur dans une position d'écoute attentive. Ce sont toutes les qualités sonores de la voix qui entrent alors en jeu (vibrations, timbre, grain) et qui fondent la logique des séquences d'écriture et de lecture en voix-over. Cette logique établit un principe de fluidité et d'unité narrative. Elle favorise également l'adhésion du spectateur, en créant un effet de proximité.

Outre des vertus « humanisantes », la voix-over a des vertus « unifiantes ». Il ne s'agit pas uniquement de l'unité intérieure d'un sujet, mais d'une unité narrative et métaphorique qui, là encore, intéresse le spectateur. La voix-over a ainsi la capacité de mettre de l'ordre dans le récit et de lier, entre elles, des images qui renvoient pourtant à des actions et à des espaces-temps distincts. La lettre, quant à elle, est par définition une écriture unitaire. A l'instar du récit, elle comporte un début, un milieu et une fin qui correspondent à une organisation extrêmement codifiée : l'exorde (prise de contact), le développement (narration) et la prise de congé (conclusion, signature). Même inachevée, une lettre envoyée comporte une fin, précisément définie par cette marque d'inachèvement, comme le montre le dernier

[272] Alain Boillat, *op. cit*., p. 364.
[273] Jean-Luc Nancy, *A L'écoute*, Galilée, Paris, 2002, p. 67.

insert de *Lettre d'une inconnue*. Si la communication épistolaire en voix-over tend à faire oublier sa nature matérielle, elle établit un autre type d'enveloppe, sonore et organique. La voix-over épistolaire est donc quadruplement unitaire : par l'organisation formelle du discours, par l'idée d'enveloppe matérielle et sonore contenant ce discours, par le fait qu'une lettre reçue est forcément achevée, et enfin, par la nature même du régime d'énonciation *over*.

Par ailleurs, l'intériorité et l'unité propres aux voix épistolaires énoncées *over* vont de pair avec un troisième terme, la proximité. En effet, la voix-over intérieure verbalise une pensée et communique une émotion qui facilite l'identification spectatorielle. La singularité du scripteur ou du lecteur « écraniques » touche, bien souvent, à quelque chose d'universel chez le spectateur qui entre en empathie avec cette voix, le transportant au-delà des apparences. Par ailleurs, la voix-over englobe les épistoliers au sein d'unités qui peuvent prendre l'apparence de dialogues à distance entre deux subjectivités qui se comprennent, ou d'un moment qui les coupe du reste du monde et les inscrit dans une autre temporalité.

1) Intériorité

La lettre met en relation deux subjectivités. Au-delà des mots, la voix-over traduit ce supplément d'âme, cette émotion propre à la communication épistolaire qui se coupe de son appareillage matériel, pour gagner non plus seulement un intérieur, mais une intériorité. Nous souhaitons distinguer et définir les voix d'écriture et les voix de lecture dans un premier temps, avant de nous intéresser à l'état épistolaire comme état d'être des épistoliers inscrits dans une communication idéale.

1-1) Voix d'écriture : du silence de l'écriture à l'écoute d'une voix intérieure

Dans *Be With Me*, l'épistolier se retrouve face à lui-même et peine à écrire puisque la lettre engage sa responsabilité énonciative. Ce qu'il découvre, c'est son existence en tant que subjectivité, au-delà de son enveloppe corporelle qui le résume aux yeux du monde et, dans un premier temps, aux yeux du spectateur. Comme le rappelle François Jost, « le paraître est le régime ordinaire du cinéma »[274]. La force d'Eric Khoo est de révéler une part d'intériorité sans recourir à la voix-over. Il ne peut en être autrement dans ce film où le personnage est

[274] François Jost, *L'Œil-caméra*, *op. cit*., p. 73.

dénué de toute voix, sociale et intérieure. L'écriture épistolaire est, ici, salvatrice en ce qu'elle fait apparaître le sujet à lui-même. Avant de reconnaître sa voix, il lui est nécessaire de se reconnaître en tant que sujet d'énonciation. C'est ce qui arrive à Mary et Max, dans le film d'Adam Elliot. Avant de les voir écrire leurs lettres, chacun de leur côté, on n'entend jamais leurs voix. Elles se révèlent *over* lorsqu'ils accèdent à l'écriture. Chez Khoo, c'est comme si le sujet était coupé de lui-même et qu'il n'existait aucune correspondance entre la pensée et le corps, entre la voix et l'écriture. Ainsi, le héros n'est-il pas encore assez « intime avec lui-même » pour accéder à l'écriture et à la communication. C'est ce qu'écrit Henri Michaux, dans un court recueil intitulé *Poteaux d'angle* :

« Communiquer ? Toi aussi tu voudrais communiquer ? Communiquer quoi ? Tes remblais ? – la même erreur toujours. Vos remblais les uns les autres ? Tu n'es pas encore assez intime avec toi, malheureux, pour avoir à communiquer. »[275]

Pour fonctionner, la relation épistolaire suppose, avant même l'attention d'un destinataire, l'acceptation de sa propre intériorité et un désir de communication. Elle est aussi le reflet de représentations de soi comme personne sociale, au sein d'un discours établi. Elle a donc à voir avec le paraître, même si elle tend à faire accéder le sujet écrivant à son être.

Dans *Vivre sa vie*[276], Jean-Luc Godard met en scène l'écriture d'une lettre en temps réel. On suit la composition graphologique d'une écriture qui se trace devant nous. Interprétée par Anna Karina, Nana, qui souhaite travailler dans une maison close, écrit une lettre de présentation. Elle s'en tient à une description physique. Elle dit avoir 22 ans, se trouver jolie, mesurer 1,69 mètres. Godard n'a pas recours à la voix-over et met le spectateur dans une position d'attente, face à un écrit qui ne révèle rien d'autre que ce qu'il voit, c'est-à-dire l'enveloppe corporelle de Nana. Il ne faut pas forcément y voir une défiance du réalisateur par rapport à l'usage de la voix-over : un tel recours irait à l'encontre du projet de Godard. Ce qui intéresse le cinéaste, qui s'inspire d'une étude sur la prostitution publiée par le juge Sacotte en 1959, ce sont « les faits objectifs et les statistiques les plus récentes sur la profession, en évitant scrupuleusement les passages où Sacotte verse dans l'émotionnel […] »[277] Le Recours à la voix-over serait prendre le risque de « verser dans l'émotionnel », même pour un texte

[275] Henri Michaux, *Poteaux d'angle*, Gallimard, Paris, 1981, p. 53.
[276] *Vivre sa vie*, Jean-Luc Godard, France, 1962.
[277] James S. Williams, « *Vivre sa vie*, étude d'une source iconographique », dans *Jean-Luc Godard : Documents*, sous la direction de Nicole Brenez, Centre Georges Pompidou, Paris, 2006, p. 22.

aussi quelconque et factuel que celui de Nana. La voix-over n'a pas uniquement une fonction de verbalisation d'une pensée, elle a une fonction émotionnelle qui favorise l'identification du spectateur. L'exemple de Godard pose par ailleurs la question de l'écriture épistolaire qui, dite en voix-over en même temps qu'écrite à l'image, devient une écriture à mi-chemin entre l'écriture artificieuse et l'écriture naturelle évoquées par Rousseau. A l'inverse de Nana, nombre de personnages dépassent leur paraître et délivrent une parole en harmonie avec leur être profond et véritable. Bien sûr chez Godard, il y a les larmes de Nana en regard-caméra, mais reste cette barrière infranchissable du visage qui déjoue le ressenti. La voix-over, au contraire, « permet de vaincre la contrainte de l'extériorité »[278]. Bien travaillée, à la fois sur un plan sonore (qualité de l'enregistrement, effets sur la voix) et visuel (mouvements d'appareil, enchaînement des plans en lien avec le flot vocal), elle est une forme idéale d'expression de l'intériorité et même de la vérité d'un être. La voix d'écriture épistolaire *over* est particulièrement intéressante en ce qu'elle fait apparaître de façon claire la problématique de l'être et du paraître au cinéma.

Confondue à la voix intérieure, elle mêle pensées et émotions du personnage à l'écriture en cours. Le plus souvent, cette voix intérieure reste liée à un espace d'écriture personnel ou intime précis, un bureau ou une chambre, et s'établit en lien avec des plans sur le destinateur en train d'écrire. Cette intériorité vocalisée est donc, toujours, en lien avec le corps du scripteur diégétique que l'on voit écrire ou agir.

Dans *Monsieur Schmidt*[279], le héros interprété par Jack Nicholson ouvre brutalement les yeux sur l'univers ennuyeux et normé qui est le sien. Fraîchement retraité, Warren Schmidt voit, à la télévision, une publicité vantant les mérites d'une organisation qui propose de devenir le parrain d'un enfant africain pour 22 dollars par mois. Il entame des démarches et, quelque temps plus tard, il reçoit un courrier avec la photographie de Ndugu qui, dès lors, devient son confident. Dès la première lettre, le personnage est renvoyé à sa propre image puisqu'on lui demande de se décrire, afin de se présenter à cet enfant de sept ans. La caméra isole, en gros plan, la mine du crayon traçant l'adresse sur la page « Cher Ndugu » tandis qu'en voix-over, la voix de Nicholson reprend cette même phrase. Le visage de Schmidt apparaît ensuite, cadré depuis la page en contre-plongée, tandis que la lecture se poursuit *over* : « Je m'appelle Warren Schmidt et je suis ton nouveau parrain ». Il évoque tour à tour

[278] Alain Boillat, *op. cit*., p. 441.
[279] *Monsieur Schmidt* (*About Schmidt*), Alexander Payne, Etats-Unis, 2002.

son ancien travail, sa femme, sa fille et son gendre. Son discours se divise entre ce qu'il est acceptable et admis de dire et ce qu'il ressent véritablement. Au schéma normatif du bonheur familial et professionnel s'oppose une voix intérieure révélant qu'il déteste son remplaçant, les manies de sa femme, la bêtise de son gendre. Chaque fois qu'il va trop loin et qu'il utilise des insultes, il raye de la page ces mots inconvenants. Ce qui est possible pour l'écriture ne l'est pas pour la voix, « la parole est irréversible » comme l'écrit Roland Barthes, « telle est sa fatalité. Ce qui a été dit ne peut se reprendre, *sauf à s'augmenter* : corriger, c'est ici, bizarrement, ajouter. »[280] Barthes évoque une parole publique et non pas intérieure certes, mais ce qui nous intéresse, ce sont les gestes du personnage, ces ratures qui se succèdent et font écho à la voix-over qui témoigne de pensées qui vont à l'encontre de ce qu'il est véritablement. Rayer ces mots, c'est se soumettre à la loi sociale, à la bienséance, ce qu'a toujours fait Schmidt alors qu'il aspirait à autre chose.

Le régime *over* place la voix au premier plan. Elle n'est plus uniquement l'outil formel de la pensée ou le support d'une langue qui serait première ; elle désigne une idiosyncrasie, une singularité qui révèle l'intimité de l'âme. La voix-over permet au spectateur d'accéder aux pensées de Warren Schmidt en même temps qu'elle signale la découverte par le personnage de sa propre ontologie. La lettre est, aussi, l'occasion pour lui de revenir sur les rêves d'une jeunesse envolée, sur ce qu'il aurait voulu être. Elle est à la fois un exutoire et une manière de faire le point, d'admettre la réalité telle qu'elle est et non pas telle qu'il l'aurait voulue. A la manière de Diderot dans sa correspondance, Schmidt « met en scène l'être social qu'il est malgré lui en l'opposant à l'être singulier qui s'exprime dans la lettre. »[281] Dès lors, il se libère, peu à peu, et entame une mue intérieure qui l'amène à traverser les Etats-Unis pour assister au mariage de sa fille, après la mort de sa femme. Une fois l'équivalence établie entre la lettre et la voix-over, l'objet disparaît de l'écran. Les discours en voix-over se multiplient et viennent rythmer le film, se confondant à des monologues intérieurs. Jean Châteauvert distingue ce type de manifestation vocale de la « narration en voix-over » par le fait qu'il « se conjugue généralement *au présent* et révèle les réflexions, angoisses, doutes, etc. qu'éprouve un personnage *dans une situation*. »[282] Seule la formule liminaire, « cher Ndugu », répétée à chaque début de lettre prononcée over, indique la nature épistolaire de ce discours.

[280] Roland Barthes, « le bruissement de la langue », in *Essais critiques IV, Le bruissement de la langue*, Seuil, 1984, p. 93.
[281] Brigitte Diaz, *op. cit*., p. 30.
[282] Jean Châteauvert, *op. cit*., p. 143.

Ndugu est une présence virtuelle qui sert de prétexte au personnage pour accéder à sa propre intériorité. Le destinataire est davantage une entité imaginaire qu'une personne réelle qui assure au destinateur la pleine expression de soi. « La virtualité confortable de sa présence, la tranquille assurance de son écoute distante sont les catalyseurs d'un processus exploratoire dont la lettre est l'agent. »[283] Non seulement Schmidt raconte les événements de sa vie (le décès de sa femme, le mariage de sa fille), mais il sonde sa propre personne qu'il fait entrer en résonance avec le monde. A la différence de *Be With Me* où la lettre révèle un sujet ou de *Vivre sa vie* où elle ne décrit que les apparences, les lettres dites dans *Mr Schmidt* se rapprochent des *hupomnêmata* évoqués par Michel Foucault, carnets de notes ou livre de vie au sein desquels un sujet reportait ce qu'il avait pu lire ou entendre. S'ils ne sont pas des journaux intimes à proprement parler, ils constituent néanmoins une sorte d'entraînement ou de méditation qui, à terme, mène à la constitution de soi. La répétition des lettres le force à formaliser différemment les choses et l'engage, presque malgré lui, à se révéler tel qu'il est. Son écriture évolue et, comme il se détache de ses habitudes et de son environnement familier, il énonce des vérités universelles. Dans ses lettres, il multiplie ainsi les formules : « La vie est courte, il faut en profiter », « Il faut savoir profiter de ce qu'on a tant qu'on l'a ». Pour Alain Milon, « les écritures de soi nous invitent à toucher l'être dans son intériorité la plus profonde - l'intimité et la singularité de la personne - tout en nous incitant à découvrir le sujet dans ce qu'il a de plus universel - la nature essentielle de l'homme. »[284] La particularité de la lettre est d'être à la fois une écriture de soi, une écriture de l'autre et une écriture du monde. Il existe un rapport entre ce « je » et le monde qui l'englobe. Enoncé *over*, son discours se propage au-delà de la page et de lui-même et vient englober le monde extérieur, perçu différemment alors. Dans le même temps, il touche immédiatement le spectateur en faisant écho à des aspirations et à des réflexions qui lui sont proches puisqu'elles sont d'ordre général et universel : la vie, la mort, les envies, les angoisses. « La voix-over se fait alors le point de convergence de deux intériorités, l'une fictionnelle (celle du personnage), l'autre factuelle (celle du spectateur). C'est pourquoi elle est le parfait vecteur de l'identification du spectateur au personnage. »[285]

[283] Brigitte Diaz, *ibidem*, p. 162.
[284] Alain Milon, *op. cit.*, p. 21.
[285] Alain Boillat, *ibidem*, p. 440.

1-2) Entre entre voix-in et voix-over

Cette identification passe également par l'accès au secret qui établit un lien de connivence avec le spectateur. Ce dernier, alors, « *s'identifie à lui-même* comme pur acte de perception (comme éveil, comme alerte) : comme condition de possibilité du perçu […] »[286] L'état d'alerte décrit par Christian Metz s'applique à la figure du spectateur *à l'écoute*. Seul à pouvoir entendre ce qu'écrivent certains personnages, il devient le garant de leurs secrets, non plus « directement », mais de manière plus « médiates », selon l'expression d'Emmanuel Burdeau. Nous avons choisi d'analyser deux séquences qui suivent la même logique et qui mettent en place un dispositif sensiblement identique. D'un côté, l'aveu d'un secret en voix-over chez Alfred Hitchcock, de l'autre, en voix-in chez Billy Wilder. Il s'agit de nous interroger sur la faculté de la lettre à doter la voix-in de vertus proprement *over* tout en caractérisant la nature de la voix-over.

1-2-1) La révélation du secret

Pour Roger Chartier, « dans ces liens entre correspondance et secret, l'étymologie affirme pleinement ses droits puisque *secretum* désigne tout ensemble un lieu retiré, des pensées ou des paroles secrètes et des papiers secrets. »[287] *Secretum* est ainsi lié à « secrétaires », ouvrages pratiques puis récréatifs conçus comme des aides à la rédaction de lettres. Les voix d'écriture sont souvent liées à la révélation d'un secret. Le principe de « médiateté », ainsi que le décalage temporel, permettent aux destinateurs d'avouer leurs fautes, c'est-à-dire d'en assumer la responsabilité, sans avoir à le faire face à l'autre. Ils permettent aussi de formaliser un sentiment qu'on ne veut pas admettre et qui, en se répétant, finit par exister.

Dans *Sueurs Froides*, Alfred Hitchcock met en scène une voix d'écriture *over*, attachée au corps du scripteur diégétique et à un espace unique, lorsque Judy avoue à Scottie qu'elle n'est pas celle qu'il croit. Ce dernier, l'ayant « reconnue » dans la rue, sans son tailleur gris et ses cheveux blonds ramassés en chignon, la prend en filature jusqu'à son hôtel. Il insiste pour lui parler, veut savoir qui elle est. Elle ne cesse de répéter qu'elle est Judy

[286] Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, *op. cit*., p. 69.
[287] Roger Chartier (dir), *La Correspondance. Les usages de la lettre au XIX*^{ème} *siècle*, Fayard, 1991, p. 125.

Barton du Kansas, allant jusqu'à lui montrer sa carte d'identité. Il finit par l'inviter à dîner. Ils se donnent rendez-vous, une heure plus tard. Une fois Scottie absent, Judy se remémore le subterfuge inventé par Gavin Elster pour le tromper et lui faire croire au suicide de sa femme Madeleine. Elle décide de fuir et commence à faire sa valise. En apercevant le tailleur du personnage de Madeleine, elle décide de tout expliquer à Scottie. Elle s'assoit à son bureau et commence à écrire : « Mon cher Scottie, tu m'as donc retrouvée ». En voix-over, elle explique qu'elle attendait et redoutait ce moment. Tandis que la voix-over dit le texte de la lettre, Hitchcock intercale un plan serré sur la main en train d'écrire avant de passer à un gros plan sur le visage triste de Judy. S'ensuit un travelling circulaire autour de son visage. Dans sa lettre, elle avoue que Scottie est la victime, qu'il n'a rien à se reprocher et qu'elle a été utilisée par Gavin pour le tromper sur l'identité de Madeleine. D'un point de vue latéral, on passe à un point de vue frontal sur son visage, au moment où elle lui déclare son amour. Ses yeux fixent la page située hors-champ, avant de regarder à gauche et à droite du cadre, en évitant scrupuleusement toute coïncidence avec l'objectif. Elle voudrait qu'il l'aime pour elle-même et non pas pour ce que l'« autre », Madeleine, représente. A la fin de la rédaction, elle se lève, tenant la page entre les mains. Elle déchire la lettre et la lance à la poubelle, avant de retourner à sa valise.

On trouve le même principe de mise en scène dans *Ariane*[288] de Billy Wilder, mais en voix-in cette fois.

Ariane, interprétée par Audrey Hepburn, s'installe à son bureau et entame une série de brouillons de lettres. Wilder filme en plan fixe et rapproché ce personnage qui fait face à la caméra. Amoureuse sans vouloir se l'avouer d'un dénommé Flannagan, interprété par Gary Cooper, elle dit sa lettre en voix-in avant de l'écrire face à l'objectif : « Cher M. Flannagan, après examen minutieux de votre passé, vous n'êtes pas le genre d'homme que je souhaite revoir, même l'après-midi. » Elle rédige deux autres brouillons identiques et finit par les brûler. La frontalité du dispositif est atténuée par deux éléments : le regard, tout d'abord, ambigu et flottant ; la lettre, ensuite, dont la présence fait barrage et s'interpose sur l'axe de communication entre le personnage et le spectateur.

[288] *Ariane* (*Love in the afternoon*), Billy Wilder, Etats-Unis, 1957.

Dans *Ariane* comme dans *Sueurs Froides* se joue un genre de face à face indirect avec le spectateur. Même si la lettre est invisible chez Hitchcock, il n'oublie jamais qu'elle se situe hors-champ. La différence entre les deux séquences est aussi perceptible dans le jeu des acteurs. Hepburn interprète sa lettre à la manière enfantine du personnage, il ne s'agit là que d'un badinage sans conséquences. Kim Novak joue, quant à elle, la partition plus complexe d'un personnage tiraillé de l'intérieur. La connexion qui s'établit entre sa voix et son visage forme un tout qui constitue ce que nous entendons par voix d'écriture, c'est-à-dire une révélation qui s'établit sur le mode de l'émotion. Comme dans *Monsieur Schmidt*, la voix se connecte à un visage exprimant différents degrés de sentiments (colère, mélancolie, tristesse, foi en soi). Ce qui définit donc la voix d'écriture épistolaire *over*, c'est la convergence de la voix et du visage de celui ou de celle qui écrit. C'est également la tonalité de l'interprétation qui verse souvent dans la solennité et dans l'émotion.

Ce qui ressort de ces deux séquences, c'est surtout que la texture de la voix-over est unique. Cette singularité est due à la matérialité technique de son enregistrement. Contrairement à la voix-in, la voix-over entoure le personnage de sa présence. L'intériorité se déploie au-delà du corps visible et englobe le spectateur lui-même dans une sorte d'« alcôve sonore ». La reconnaissance du statut *over* des voix par le spectateur influe sur la manière dont il écoute. Le fait de savoir qu'il s'agit d'une voix enregistrée au préalable, et non pas proférée dans les conditions du « direct », le place dans une position d'écoute beaucoup plus confortable. La proximité qui s'établit avec le grain de la voix capté par le micro est différente, elle aussi, car elle est d'une grande qualité auditive. Afin de caractériser au mieux cette matière vocale enregistrée, intéressons-nous aux lettres enregistrées que certains films mettent en scène.

1-2-2) Les voix enregistrées et l'« *arché* » de la voix-over

Dans *Masculin féminin*[289], Jean-Luc Godard met en scène l'écriture d'une lettre sans support matériel. Paul (Jean-Pierre Léaud) décide impulsivement d'enregistrer une lettre d'amour à Madeleine (Chantal Goya) sur 45 tours vinyle, dans une fête foraine. Contrairement à l'écriture qui permet de multiplier les brouillons (*Ariane*) ou de revenir en

[289] *Masculin féminin*, Jean-Luc Godard, France, 1966.

arrière en rayant et en effaçant (*Monsieur Schmidt*), l'enregistrement capte les moindres hésitations, emportements, intonations. Dans le cas de Paul chez Godard, l'enregistrement s'établit dans le cadre d'une improvisation totale proche d'une expérience poétique. Le personnage crie son texte dans une attitude exaltée, marque des pauses, reprend et met à mal la logique du langage :

« J'ai envie de vivre avec toi. Tu ne viendras pas au rendez-vous […] Souviens-toi, tu sortais de la piscine, le même disque tournait, souviens-toi, souviens-toi. 5 décembre 1965, les étoiles. J'ai envie de vivre avec toi, oui, brûlant bikini. On jouera au baby-foot. Ah oui. Regarde, ici aviation, tu mets ton rouge à lèvres, sers toi contre moi, nous avons décollé. »

Après sa déclaration, Paul récupère le 45 tours qu'il glisse dans sa poche et l'oublie. Trois ans plus tard, Truffaut met lui aussi en scène l'enregistrement d'une lettre d'amour par Marion (Catherine Deneuve) qui s'adresse à Louis (Jean-Paul Belmondo) dans *La Sirène du Mississipi*[290]. La séquence débute par un gros plan sur un disque vinyle, tournant sur une platine. *Off*, Marion s'adresse à Louis : « Louis mon chéri, tu es loin, à 10.000 km ». La caméra panote de gauche à droite, on quitte la platine et, dans un mouvement assez lent, on lit sur une pancarte « Enregistrez vous-même votre voix ». Tandis que la voix de Marion poursuit, « et j'en profite pour te dire, pour te dire que je t'aime », la caméra continue de panoter avant de l'isoler en plan serré à l'intérieur d'une cabine. Elle est assise face à un micro avec, à sa droite, un chronomètre (très sonore) calculant le temps de parole restant. Ici, le discours est semi improvisé : le personnage a pris soin de noter ce qu'il souhaitait dire et interprète ses notes, se laissant parfois aller à quelques confidences improvisées. Elle finit en disant : « Je crois qu'il n'y a plus de place sur le disque, je te le ferai entendre dès que tu rentreras… » Au sortir du studio, elle le laisse malencontreusement tomber sur la chaussée. Il est alors détruit par une voiture qui passe. Dans un cas comme dans l'autre, nous n'assistons jamais à la diffusion de ces lettres qui restent des lettres en souffrance.

Les lettres enregistrées chez Godard et Truffaut sont soumises aux « aléas du direct », c'est-à-dire à la possibilité d'être interrompu par un élément extérieur à tout moment, mais surtout au temps imparti qui dépend de la place disponible sur les vinyles. C'est la grande différence avec la voix-over. Cette dernière, en effet, est uniquement soumise à des aléas internes et indirects : internes, car elle vocalise une pensée ; indirects, car elle est déjà

[290] *La Sirène du Mississipi*, François Truffaut, France, 1969.

enregistrée au moment où le spectateur l'entend. Dès lors, on peut rapprocher la notion du « savoir de l'*arché* » développé par Jean-Marie Schaeffer dans *L'image précaire*[291] du savoir lié aux techniques d'enregistrement de la voix-over. En tant que voix enregistrée, la voix-over sécurise l'écoute du spectateur. Son aspect fortement unitaire, sur lequel nous reviendrons, implique pour la parole en cours de pouvoir aller jusqu'à son terme sans être interrompue. La voix-over livre par ailleurs une empreinte organique qui, contrairement aux vinyles, ne peut être cassée, perdue ou oubliée.

Dès lors, on comprend mieux pourquoi les voix d'écriture sont très souvent *over* tandis que les voix de lecture le sont plus rarement. Dans ce dernier cas, la lettre est déjà parvenue à destination. Le régime *over* est la promesse de voir la lettre arriver à son terme et à destination. Les séquences qui mettent en scène le destinataire lisant une lettre en voix-over, tout en la tenant entre les mains sont donc rares au cinéma. Lorsqu'elles adviennent, elles traduisent, comme chaque fois, un choix signifiant de la part du cinéaste.

Dans *Les Lois de l'attraction*[292] adapté du roman de Bret Easton Ellis, Roger Avary met en scène la vie d'étudiants dont les préoccupations tournent essentiellement autour des drogues et du sexe. L'un d'eux, Sean Bateman, reçoit fréquemment des lettres d'une inconnue, qui lui déclare son désir et son attirance sexuelle. Après le générique, on suit le personnage qui relève son courrier. On le voit passer devant une fille qui l'accompagne du regard. Cette présence féminine intervient à plusieurs reprises sans que, ni le personnage, ni le spectateur n'y prêtent attention. Or, il s'agit de la mystérieuse épistolière qui finit par se suicider, parce que transparente aux yeux de Sean. Cette dernière existe donc exclusivement par lettre mais, contrairement à d'autres épistoliers qui font entendre leur voix (Mary et Max, Warren Schmidt), elle reste silencieuse et c'est la voix de Sean Bateman qu'on entend *over* après qu'il a ouvert l'enveloppe et déplié la page : « Je t'ai eu. Tu es à moi jusqu'à la fin de la semaine, du mois, de la vie. As-tu deviné qui je suis ? Je pense parfois que oui. » Tandis que la voix continue de lire, la caméra entame un lent *zoom* avant qui isole le visage du personnage en gros plan. Lorsqu'il achève sa lecture, il relève les yeux et regarde, en souriant, à gauche du cadre. Tout le temps que dure la lecture et le *zoom*, on assiste à ses réactions en fonction de ce qu'il est en train de lire. Ainsi, lorsqu'elle évoque sa jalousie face aux « mochetés » avec lesquelles il sort, il sourit de contentement. Idem, lorsqu'elle conclut en

[291] Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Seuil, Paris, 1987.
[292] *Les Lois de l'attraction* (*The Rules of Attraction*), Roger Avary, Etats-Unis, 2002.

disant que s'ils ne brûlent pas ensemble, elle « brûlera seule ». La voix de lecture par le destinataire crée une sorte d'enveloppe intérieure qui le maintient à l'abri du monde. Il est littéralement happé par le texte et en oublie tout ce qui se passe alentours. Cet effet d'isolement, propre à la lecture, est plus prégnant encore dans le cas d'une lecture épistolaire car il n'exclut pas l'autre de cet intérieur. Bien que la voix de l'auteur reste inaudible, elle est présente par sa lettre et dans l'écho lointain de cette voix intérieure. On retrouve le même effet, chez Clint Eastwood, celui d'une intériorité originelle touchée en son cœur, et ce, même si le contenu reste superficiel ou futile.

1-2-3) Le discours épistolaire comme discours intérieur

La page comme espace intérieur influe également sur la nature du discours épistolaire comme discours intérieur. A l'instar de l'enregistrement de la voix-over, le savoir du spectateur sur la matérialité et le fonctionnement de l'écriture épistolaire influe sur la manière dont il perçoit certains discours épistolaires qui lui sont donnés à lire. Cela influe également sur la manière dont les cinéastes mettent en scène certaines lectures de lettres. Il arrive ainsi que des lectures en voix-in se drapent de caractéristiques proprement over. Elles signalent alors la faculté du discours épistolaire à faire entendre, non pas une voix intérieure, mais plutôt une voix de l'intérieur.

C'est ce qui s'établit lors d'une scène de lecture dans *Lettres d'Iwo Jima*[293]. Les soldats nippons repliés dans une grotte ont fait prisonnier un jeune *marine* qui meurt, peu de temps après sa capture. Sur sa dépouille, l'un des chefs découvre une lettre de sa mère qu'il se met à lire à haute voix attirant, peu à peu, l'attention des autres soldats. Eastwood alterne les plans sur les visages des soldats et sur celui qui tient la lettre entre ses mains, la voix passant de *off* à *in* et inversement. C'est en évoquant les détails les plus futiles et les plus quotidiens que la lettre parvient à toucher les auditeurs qui se lèvent, tour à tour, et tendent l'oreille. Cela les renvoie à une réalité domestique rassurante dont ils sont à mille lieues. La guerre n'en apparaît que plus absurde et cruelle. Le soldat continue à lire les conseils d'une mère à son fils : « N'oublie pas ce que je t'ai dit, ce que tu crois être bien, ce sera le bien. » La lettre renvoie les soldats à leur propre humanité et rappelle le lien qui existe entre une mère et son fils. C'est sa simplicité même qui les émeut, dans cet instant de lecture privilégié et sécurisant.

[293] *Lettres d'Iwo Jima* (*Letters from Iwo Jima*), Clint Eastwood, Etats-Unis, 2007.

La lettre du soldat américain lu dans la grotte par le soldat nippon

La voix-in est ici très proche d'une voix-over car rien ne semble pouvoir venir interrompre la lecture. Le rythme lent et le timbre rappellent des textes dits *over*. Le décor au sein duquel cette voix est proférée évoque symboliquement le ventre maternel. Au-delà de l'émotion et de la solennité à l'œuvre lors de la lecture, la voix du soldat renvoie à l'idée du lien originel avec la Mère. En référant à l'ouvrage de Denis Vass intitulé *L'Ombilic et la Voix*, Michel Chion suppose une corrélation entre la voix et la Mère par l'ombilic constituant un point de fixation. Il parle du rapport intra-utérin de l'enfant à la voix de la Mère qui crée un continuum après la naissance. « On peut l'imaginer, la Mère, tissant autour de l'enfant, avec sa voix qui provient de tous les points de l'espace […] un réseau de liens auquel nous sommes tentés de donner le nom de toile ombilicale. »[294] On approche, nous semble-t-il, ce qui constitue la caractéristique majeure de la voix épistolaire : une voix de lien qui dessine un réseau où la matérialité phonématique de la voix s'associe à la matérialité, même métaphorique, de la lettre. L'idée d'une voix maternelle comme voix originelle est satisfaisante en ce qu'elle désigne une globalité, un tout qui entoure et qui, dans le même temps ouvre vers un ailleurs. Cela est particulièrement perceptible dans la voix-over épistolaire car elle déploie ce même type de « réseau de liens ».

Dans *La Lettre*[295], Manoel de Oliveira met en scène une lecture à voix haute qui illustre également la « marque intérieure » propre au discours épistolaire. Madame de Clèves, ayant fui Pedro Abrunhosa, finit par écrire une lettre à sa confidente, une religieuse du couvent de Port Royal. Un intertitre apparaît portant les indications suivantes : « Quelque temps après, la religieuse reçut une lettre d'Afrique ». La religieuse est assise sur un lit. Elle

[294] Michel Chion, *La voix au cinéma*, *op. cit*., p. 57.
[295] *La Lettre* (*A Carta*), Manoel de Oliveira, Portugal, 1999.

regarde les photos jointes à la lettre, puis s'empare des pages qu'elle commence à lire en voix in : « Tu es la première personne à qui j'écris. » Peu à peu, la caméra s'approche du visage de celle qui lit. Madame de Clèves témoigne des conditions de vie des réfugiés et lui fait part, une fois encore, de sa culpabilité. « La vie d'ici est indescriptible, bien différente d'une information télévisée. Je ne resterai pas en Afrique toujours (car j'y suis peu utile), mais je resterai pour toujours éloignée. Je suis prise dans un sentiment obscur de faute, que je ne peux résoudre. » Le personnage de la religieuse permet à Oliveira de faire apparaître les questionnements intérieurs de Madame de Clèves. Pierre Eugène perçoit une grande dimension intérieure dans la scène de la lettre par la lecture attentive et réfléchie. « Le gros plan sur le visage de la religieuse, plutôt que de nous faire mieux entendre la lecture, nous la rend plus émotive. » Pour lui, la scène de la lettre est capitale et a une grande portée spirituelle. Madame de Clèves devient « un pur esprit, une morale, par la perte même de son corps. »[296] Il y a, dans cette lecture, une grande part de recueillement qui n'est pas uniquement lié au décor du couvent et à l'attitude posée et calme de la religieuse. La lettre postule toujours cette part intérieure

Il nous semble que la voix-over parvient, mieux que nulle autre, à atteindre cette essence intérieure en débarrassant l'individu de son corps. Pour Jean-Luc Godard, « l'intérieur, au cinéma, on ne peut pas le montrer, on ne fait que le sentir, mais il n'est pas visible, sinon ce n'est pas de l'intérieur »[297]. Il nous semble qu'à certains endroits et à certains moments, la voix rend pourtant les choses aussi visibles qu'audibles.

2) <u>Unité</u>

Dans *La Prisonnière du désert*[298], John Ford met en scène un long récit épistolaire, enchâssé au sein du récit-cadre. La lettre lie entre elles deux situations très différentes : la quête de d'Ethan Edwards et de Martin Pawley pour retrouver Debbie d'un côté, et la vie des Jorgensen au ranch, de l'autre. Ford visualise le contenu de la lettre que Martin écrit à Laurie, la fille des Jorgensen, dont il est amoureux. Cela donne lieu à une longue séquence d'une vingtaine de minutes correspondant au récit que Martin fait de ses aventures. La séquence débute par la lecture qu'en donne Laurie à ses parents, d'abord en voix-in, puis en voix-over.

[296] Pierre Eugène, « La lettre déviée », in *La lettre au cinéma*, *op. cit*., p. 36-38.
[297] Entretien entre Jean-Luc Godard et Manoel de Oliveira, *Libération*, 4-5 septembre 1996.
[298] *La Prisonnière du désert* (*The Searchers*), John Ford, Etats-Unis, 1956.

Ford visualise le contenu de la lettre tandis que Laurie continue de lire over avant que sa voix ne disparaisse. Seule la musique et les images de Martin parmi les Comanches apparaissent à l'écran. L'arrivée d'Ethan à l'image correspond au moment où le récit épistolaire s'autonomise puisqu'aux images s'ajoutent les voix. Le spectateur assiste alors directement aux aventures de Martin, Ford lui faisant oublier le récit-cadre et le ranch des Jorgensen. Puis, selon le même principe que dans Lettre d'une inconnue, il revient au récit-cadre avant d'enchaîner sur un autre *flashback*. La lettre a, d'abord, une fonction narrative chez Ford : elle lui permet de ne pas faire oublier l'existence de Laurie et des Jorgensen, tout continuant à raconter la quête acharnée d'Edwards et Pawley. En offrant la possibilité d'intégrer des unités narratives clairement délimitées, la lettre permet au cinéaste de mener un récit fluide et de passer d'une époque à l'autre sans perturber la compréhension de l'histoire. Cet usage classique de la lettre dans le récit n'est pas celui qui va nous intéresser ici. L'analyse de *Lettre d'une inconnue* nous semble avoir permis de faire le point à ce sujet, ce sont à d'autres types d'unités que nous souhaitons être sensible.

2-1) Unité organique : la voix-over comme enveloppe

Dans *La Splendeur des Amberson*[299], Orson Welles met en scène une seule et unique lettre, celle qu'Eugène Morgan envoie à Isabelle Amberson, bien des années après leurs premiers émois. Georges, le fils d'Isabelle, s'est dès l'origine, opposé à toute relation d'ordre sentimental entre eux. Un jour, Eugène décide de rendre visite à Isabelle, mais le jeune homme lui interdit d'entrer. Il lui claque alors la porte au nez et retourne à l'intérieur de la demeure dont on aperçoit le hall en plan large et en contre-plongée. Exclu de l'univers des Amberson, Eugène se décide à écrire une lettre à Isabelle. On le retrouve assis à son bureau, face à la caméra, en train d'achever la missive. Il s'arrête et s'empare de la page manuscrite qu'il s'apprête à relire. A ce moment-là, il regarde devant lui, et ses yeux fixent le dessous de l'objectif. Dès l'instant où son regard se pose sur le haut de la page, débute sa lecture en voix-over, ou plutôt sa relecture :

« Très chère amie,
Hier, je croyais venu le temps de vous demander de m'épouser. Vous aviez été assez douce de me le laisser espérer. Mais nous devons faire face, non au scandale, ni à notre propre peur, car elle n'existe pas, mais à celle de quelqu'un d'autre, votre fils. Je sais combien vous l'aimez. Et cela m'effraie. »

[299] *La Splendeur des Amberson* (*The Magnificent Ambersons*), Orson Welles, États-Unis, 1942.

Après ces quelques phrases, un fondu au noir nous fait accéder au hall vide des Amberson aperçu précédemment. La voix continue au même rythme semblant ouvrir cet espace de transition en même temps qu'elle l'emplit :

« Laissez-moi vous en dire plus. Je ne crois pas qu'il change. Quand on a vingt ans, tout semble important, permanent, terrible. Alors que, plus tard, on en comprend la vanité […] Voulez-vous vivre pour vous ? Ou pour George ? »

Ces mots sont prononcés *over* tandis que la caméra est pointée vers la porte de la chambre d'Isabelle située au fond du hall. C'est donc de manière logique qu'on y accède par le biais d'un troisième fondu au noir. Isabelle y est seule dans la pénombre, l'enveloppe et les deux pages entre les mains. Elle se lève et marche face à la caméra le regard absorbé par la lettre.

« Etes-vous assez forte, Isabelle, pour livrer ce combat ? […] Ne brisez pas ma vie une seconde fois. Cette fois, je ne le mérite pas. »

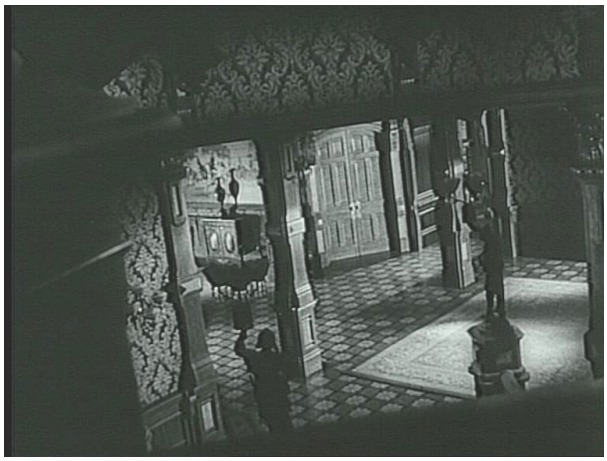
A la fin de sa lecture, la voix-over disparaît et elle lève le regard qu'elle maintient fixe et tourné vers le hors-champ[300]. Ses yeux semblent retrouver ceux d'Eugène, qui regardaient pourtant au dessous de l'objectif. Les épistoliers se trouvent unis l'un à l'autre par la lettre malgré l'espace et les obstacles qui les séparent. La séquence de Welles est intéressante en ce qu'elle segmente clairement le processus épistolaire. Chaque étape est associée à un personnage et/ou à un espace : l'exorde s'établit dans le bureau d'Eugène, l'acheminement est associé au hall ainsi qu'au développement du discours épistolaire, la prise de congé se fait dans la chambre d'Isabelle tandis qu'elle tient la lettre entre les mains. A la série exorde / développement / conclusion, Welles fait correspondre la série rédaction / acheminement / réception. La voix-over d'Eugène assure le déplacement de la lettre et crée une unité au sein de laquelle les plans sont soumis à la logique épistolaire, c'est-à-dire à une écriture en mouvement. Cette voix emplit, par ailleurs, les espaces, en créant ainsi de nouveaux. La voix-over fait correspondre la substance épistolaire à une série d'espaces qu'elle lie entre eux, de sorte que l'écriture n'est plus circonscrite à la page manuscrite, mais appliquée à l'espace-

[300] Il existe différents montages de la séquence de la lettre. Notre exemple correspond au montage écourté de Welles. Pour la première version, voir le découpage de Robert L. Carringer, in *The Magnificent Ambersons. A reconstruction*, University of California Press, Berkeley, 1993, p. 204-205.

temps du film. Comparant les images du cinéma muet et celles du cinéma parlant, Gilles Deleuze note :

« A la différence de l'intertitre qui était une autre image que l'image visuelle, le parlant, le sonore sont entendus, mais comme *une nouvelle dimension de l'image visuelle, une nouvelle composante*. […] Il est probable, dès lors, que le parlant modifie l'image visuelle : en tant qu'entendu, il *fait voir* en elle quelque chose qui n'apparaissait pas librement dans le muet. »[301]

Le hall n'a pas la même existence filmique avec et sans la voix-over d'Eugène. Cette voix épistolaire dote l'espace d'une qualité particulière qui favorise l'écoute du spectateur, tout comme cette résonance dans laquelle Jean-Luc Nancy situe la profondeur du sens lui-même. « Peut-être faut-il que le sens ne se contente pas de faire sens (ou d'être logos), écrit-il, mais en outre résonne. » Il s'agit alors pour le philosophe d'analyser cette « résonance fondamentale […] en tant que fond, en tant que profondeur première ou dernière du sens lui-même (ou de la vérité). »[302] La vérité épistolaire est donc décelable dans la voix.



Le hall vide des Amberson comme lieu de résonance

Il nous semble possible d'établir un parallèle entre la conception deleuzienne de la voix au cinéma et l'approche phénoménologique de Jean-Luc Nancy. Pour Deleuze, « l'acte entendu de parole est lui-même vu […] c'est la voix entendue qui se répand dans l'espace visuel, ou le remplit, cherchant à atteindre son destinataire à travers les obstacles et les détours. Elle creuse l'espace. »[303] Pour Nancy, la faculté principale de la voix est de s'affranchir des obstacles, tout en créant son propre espace. Pensé comme ouverture, cet

[301] Gilles Deleuze, *L'Image-Temps*, *op. cit*., p. 294.
[302] Jean-Luc Nancy, *A l'écoute*, Galilée, Paris, 2002, p. 19.
[303] Gilles Deleuze, *Idem*., p. 302-303.

espace favorise l'écoute. Ainsi a-t-on l'impression chez Welles qu'Eugène et Isabelle sont proches l'un de l'autre, qu'elle l'écoute et qu'ils semblent presque se voir. La séquence de Welles crée un état d'enchevêtrement épistolaire. La voix d'Eugène, à la fois voix de relecture et voix spirituelle emplissant le hall et touchant Isabelle, définit un espace-temps qui se rapproche de l'état épistolaire tel que nous l'avons envisagé plus avant. Mais contrairement aux scènes de lecture et de parole *over* dans *Three Times* et *Bright Star*, c'est l'ensemble de la chaîne épistolaire qui est englobée dans la voix et pas seulement le lecteur diégétique. Si quelques voix-in chez De Oliveira ou Clint Eastwood parviennent à retranscrire le niveau d'intériorité propre aux voix-over, elles ne sont pas « englobantes » à la manière des voix-over. Au contraire, c'est la chambre dans *La lettre* et la grotte dans *Lettres d'Iwo Jima* qui entourent ses voix de lecture en leur offrant un espace de résonance. Chez Welles, la voix-over est intérieure en même temps qu'extérieure, elle résonne du dedans (corps d'Eugène) et du dehors (hall des Amberson).

Or, pour Jean-Luc Nancy :

« Etre à l'écoute, c'est être *en même temps* au dehors et au-dedans, être ouvert *du* dehors et *du* dedans, de l'un à l'autre donc et de l'un en l'autre. L'écoute formerait ainsi la singularité sensible ou sensitive (*aisthétique*) comme telle : le partage d'un dedans/dehors, division et participation, déconnexion et contagion. "Ici, le temps se fait espace", fait chanter Wagner dans *Parsifal*. »[304]

La voix est semblable à une enveloppe organique qui assure à la lettre de parvenir à destination, car elle crée un rempart face au monde extérieur en même temps qu'elle déjoue les obstacles à l'intérieur de ce monde. Elle creuse l'espace et détermine un sens de profération à l'attention du destinataire diégétique et de l'audio-spectateur. Cette ouverture au sens est particulièrement sensible, au sein d'espaces vides comme le hall des Amberson. Par ailleurs, l'effet de clôture inhérent à la lettre est rendu par les deux plans entourant cet espace. D'un côté, Eugène achevant et relisant sa lettre, de l'autre, Isabelle la recevant et la lisant. Cette enveloppe organique établit une grande proximité entre les épistoliers comme avec le spectateur. On retrouve ce type d'unités en voix-over englobant l'ensemble du processus épistolaire dans *Adolphe* (longue séquence d'acheminement en malle-poste analysée dans la première partie) ou dans *Mary et Max.* qui montre Mary écrire et poster la lettre, Max la recevoir, l'ouvrir et la lire. En comprenant l'ensemble du processus épistolaire, la voix-over

[304] Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 33.

« ramène la trace de l'écriture dans le champ de la parole »[305]. Elle vocalise l'organisation formelle du discours épistolaire, se rapprochant en cela de la voix-narrative, tout en lui assurant de parvenir à son point de destination à la manière de l'enveloppe papier. Parvenir à destination signifie pour la lettre être physiquement acheminée, mais aussi être lue jusqu'à son terme. Dès l'instant où une voix-over épistolaire apparaît, elle est vouée à proférer le contenu de la lettre du début à la fin et/ou à revenir tout au long d'une séquence ou d'un film à la manière d'une voix intérieure (*Monsieur Schmidt*) ou d'une voix de narration comme dans la longue séquence épistolaire de *La Prisonnière du désert*.

La voix de Lisa dans *Lettre d'une inconnue* apparaît comme une « voix-somme », combinant intériorité et narration, rêves et souvenirs, réalité passée et virtualité d'un univers amoureux. Le spectateur sait, de manière implicite, qu'une lettre qui débute en voix-over ira jusqu'à son terme. Cet élément est important car, sachant cela, il éprouve et comprend le double principe unitaire à la base de toute voix-over épistolaire. Il sait que la lettre est généralement comprise dans une enveloppe et que le discours épistolaire s'organise en fonction d'un début, d'un milieu et d'une fin. Il sent, par ailleurs, s'établir une plus grande proximité avec la voix-over qui lui promet d'accéder à une intériorité ou de comprendre une série d'actions, d'étapes et d'informations, au sein d'une seule et même unité. Cette promesse implicite lui permet d'avoir prise sur différents éléments à même de le rassurer. Cette assurance, propre à la voix-over et due au « savoir de l'*arché* » épistolaire si l'on peut dire, favorise son écoute et libère une partie de son appréhension. Non pas que tout spectateur soit stressé lorsqu'il se rend au cinéma ou qu'il voit un film sur un petit écran, mais la lettre mise en scène, et plus particulièrement la lettre dite en voix-over, facilite son entrée dans la fiction et pacifie son rapport au film. C'est le cas des grands récits épistolaires, comme de toutes ces séquences épistolaires en voix-over dont nous avons parlé dans ce chapitre. La prévisibilité associée aux voix-over épistolaires participe de la bonne réception du film ou de son bon écho, pour reprendre le terme de Nancy, d'une écoute plus sûre, c'est-à-dire attentive et sereine car sécurisée. Dans sa nouvelle *La Princesse Printemps*, César Aira évoque les romans de seconde zone qui n'ont aucune valeur littéraire intrinsèque. Essayant de comprendre la raison de leur succès, il indique que leurs lecteurs ne demandent qu'à savoir ce qu'ils savent déjà et qu'à deviner ce qui va se passer à la fin. Cette connaissance offre une illusion de maîtrise qui permet de mieux appréhender les événements de la vie qui, par

[305] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Ecraniques*, Presses Universitaires de Lille, 1990, p. 174.

essence, sont imprévisibles. « En quelque sorte, écrit Aira, c'était une annulation du temps et de toutes les inquiétudes, de toutes les angoisses que le temps charrie pour l'homme. »[306] Il ne s'agit pas de dire ou même de savoir quelles angoisses la lettre, associée au régime *over* d'une voix, calment ou ne calment pas, il s'agit de montrer que le principe unitaire de la voix et de la lettre associé au dévoilement d'une intériorité constituent une promesse pour le spectateur. S'il nous semble peu pertinent de parler de genre épistolaire au cinéma, il nous semble en revanche possible de relever un certain nombre de caractéristiques qui permettent de mieux comprendre en quoi la lettre est un bon outil de narration filmique. La fluidité, la proximité, l'assurance d'une forme unitaire et la promesse d'accès à une ou plusieurs intériorités en constituent les caractéristiques principales.

La lettre dite en voix-over constitue donc une enveloppe organique qui englobe les épistoliers au sein d'un tout et, qui définit par avance, une unité. La métaphore de l'enveloppe est, évidemment, en lien avec la lettre visible, au début et à la fin de la séquence chez Welles par exemple, et avec le discours, lui-même préservé au sein de cette voix qui s'écoule selon les modes d'organisation formelle internes à la lettre. Ramener la trace de l'écriture dans le champ de la parole, c'est faire entendre les effets sensibles de la lettre sur les épistoliers par le biais de cette organicité vocale et c'est ouvrir un espace de compréhension possible qui permettre au spectateur de saisir au plus près ce qui se joue dans la relation épistolaire. Comme l'indique Geneviève Haroche-Bouzinac, « à travers l'exercice de l'illusion de présence et de parole, c'est le statut de la lettre qui se révèle tout entier métaphorique. »[307] Cela se vérifie également au cinéma et dans les films de fiction qui ont le pouvoir d'actualiser la métaphore, ou du moins de lui donner une consistance audiovisuelle. En englobant l'objet lettre visible et/ou l'écriture lisible, les voix-over associées aux images offrent à la lettre une plénitude qui influence la réception filmique et l'adhésion du spectateur. La voix-over épistolaire ne profère pas seulement une pensée, elle y ajoute un sens, celui de la vérité, et une émotion, celle de la lettre.

[306] César Aira, *La Princesse Printemps*, Actes Sud, Paris, 2005, p. 22.
[307] Geneviève Haroche-Bouzinac, *op. cit*., p. 88.

2-2) Le dialogue des lettres

Si par l'*espace de la conversation*, Gilles Delavaud vise à qualifier la relation entre le téléspectateur et l'acteur disant son texte en regard-caméra, nous visons à qualifier l'espace de la conversation épistolaire comme un ensemble au sein duquel les épistoliers échangent comme s'ils étaient l'un à côté de l'autre. L'adéquation entre le montage et les voix qui se répondent *over* rend visible ce qui relève habituellement de la métaphore littéraire. Il s'agit d'analyser la manière dont les films actualisent cette métaphore dans un premier temps, au regard de lectures en voix-in, dans un second temps.

2-2-1) Unités conversationnelles en voix-over

Parmi les lieux communs de l'épistolaire, la métaphore de la conversation entre absents, utilisée dès l'Antiquité, est à la fois la plus fréquente et la plus vivante. Sénèque développe ce motif dans ses *Lettres à Lucilius* : « S'il m'arrive de recevoir de tes lettres, je m'imagine que je suis avec toi, et je pense dans l'illusion de mon cœur non que je t'écris mais que je te réponds de vive voix. »[308] Après lui, d'autres épistoliers, tout aussi illustres, inscrivent à leur tour ces métaphores dans le champ des correspondances. Dans une lettre à la Princesse Soutzo, Marcel Proust écrit : « Vous parlez bien mais vous écrivez mieux, et à vrai dire c'est quand vous écrivez que vous semblez parler. Quelle belle conversation que vos lettres ! »[309]. Ces métaphores suggèrent l'existence d'une écoute. La lettre était donc déjà perçue et mise en scène comme un objet de parole et d'écoute avant le cinéma parlant. Les références incessantes au régime de l'oral montrent également que l'une des fonctions de la lettre est prescriptive. La lettre doit imiter et reprendre la vivacité de l'échange en face à face et suivre les pensées du destinateur. La spontanéité est de mise sans pour autant que la familiarité soit autorisée. Le naturel de la lettre est donc travaillé avec style, l'écriture se situant entre l'illusion d'une conversation où la voix exprime la pensée et le travail de distanciation inhérent à la rédaction d'un texte. On comprend l'évidence qui unit le texte épistolaire à la voix-over par ce lien originel entre une écriture « naturelle » et une écriture « technique » exilée sur la page. Si, comme le pense Aristote, la voix a un rapport de proximité essentielle et immédiate avec l'âme, elle offre aussi un rapport de proximité entre les épistoliers dont la correspondance est mise en scène dans les films.

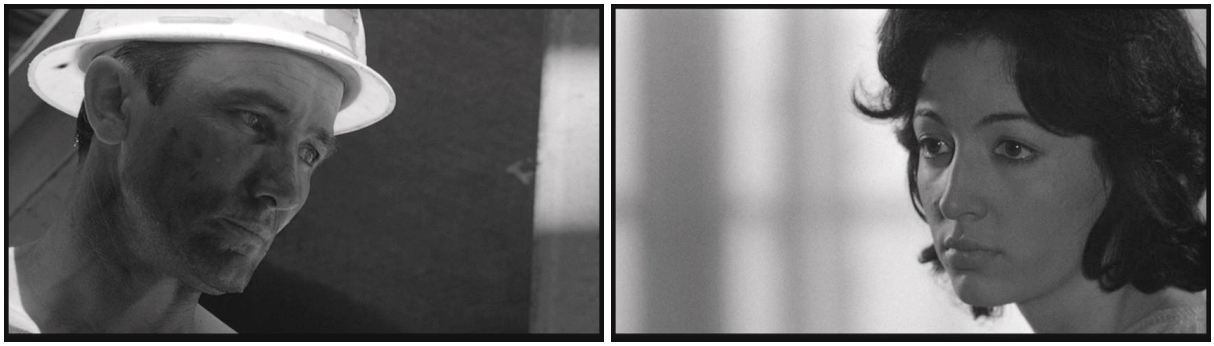
[308] Cicéron, *Lettres à Atticus* ; Sénèque, *Lettres à Lucilius*, cités par G. Haroche-Bouzinac, *op. cit*. p. 88.
[309] *Idem*., p. 89.

Dans « L'écriture de soi », Michel Foucault note à propos de la correspondance que :

« La lettre rend le scripteur "présent" à celui auquel il l'adresse. Et présent non pas simplement par les informations qu'il lui donne sur sa vie, ses activités, ses réussites et ses échecs, ses fortunes ou ses malheurs ; présent d'une sorte de présence immédiate et quasi physique. »[310]

Nous avons vu que des regards semblaient presque s'échanger entre deux personnes pourtant séparées chez Welles. Dans *Les Fiancés*[311], Ermanno Olmi joue lui aussi de cette proximité au travers des regards, des voix-over et du montage. Séparés depuis de longues semaines, Giovanni et Liliana s'écrivent régulièrement. « Le film commence dans le Nord et dans un lieu clos (le bal), comme l'indique Jean-Louis Comolli ; il se poursuit en Sicile, où l'on voit l'homme fuir le lieu fermé de sa chambre et celui de son usine pour rechercher les grèves et les ouvertures – espace, souvenir, lettres et espoir. »[312] Dans une longue séquence qui intervient à la fin du film, Olmi met en scène les échanges de lettres, en alternant les visages et les corps des épistoliers ainsi que leurs voix. La première lettre est lue en silence par Giovanni, assis sur son lit, la sirène d'un train retentissant hors-champ. Il se couche et, ne parvenant pas à fermer l'œil, reste éveillé, en fixant le plafond. S'ensuit une séquence de *flashback* où il se remémore leurs baisers, mais aussi leurs disputes. Il semble inquiet. Quelques plans plus tard, on le retrouve, de nouveau, dans sa chambre, la lettre entre les mains. Il parle en voix-over : « Dans ta lettre, tu parles uniquement de mon père et ne dis rien sur toi. Comment vas-tu ? Gardes-tu le moral ? ». On passe à un plan du personnage sur son lieu de travail. L'air préoccupé, il baisse les yeux au sol, cadré en plan serré, tandis que la voix continue : « Pourquoi n'as-tu pas écrit ? ». S'ensuit un gros plan sur la nuque et la chevelure brune de Liliana qui se retourne. On aperçoit alors son visage, et son regard vise le hors-champ à gauche du cadre : « J'ai posté ma lettre voilà deux semaines, et toujours pas de réponse de toi. » On retrouve le visage de Giovanni, en gros plan, sur son lieu de travail : « Mon adresse est la même qu'avant, à la pension. La dernière adresse que je t'ai envoyée. » Son regard se porte aussi sur le hors-champ, mais à droite du cadre. « Mes salutations à tout le monde et un baiser pour toi. » On revoit enfin le visage de Liliana, le même qu'aperçu précédemment, avec la même expression, la même luminosité, le même cadre.

[310] Michel Foucault, *op. cit*., p. 425.
[311] *Les Fiancés* (*I Fidanzati*), Ermanno Olmi, Italie, 1963.
[312] Jean-Louis Comolli, « Les Fiancés », *Cahiers du cinéma*, n° 157, juillet 1964, p. 35.



Le dialogue des lettres et la distance effacée par le montage chez Olmi

Grâce au montage, Olmi crée un enchevêtrement complexe entre les personnages qui paraissent extrêmement proches l'un de l'autre. Chacun appelle le regard de l'autre en débordant le cadre et en visant le hors-champ. La présence immédiate et quasi physique dont parle Foucault trouve chez Olmi une parfaite illustration. Le traitement visuel et sonore est extrêmement sensible et la voix-over de Carlo Cabrini, interprétant Giovanni, touche la jeune femme comme si elle était murmurée à son oreille. La proximité qui s'établit, ici, résulte de la combinaison entre le montage, le jeu de regards des acteurs et la voix-over qui englobe l'ensemble tout en parcourant les plans de l'intérieur.

Une fois établi ce principe d'enchevêtrement, Olmi nous fait accéder à l'essence de la relation entre ces deux personnes qui se révèle au travers de la communication épistolaire.

« La distance entre deux êtres est ce qui les rapproche ; la difficulté de s'aimer s'efface devant celle de communiquer cette difficulté ; l'amour puise ses forces dans la mise en question de ses possibilités d'expression et de manifestation. Voilà qui nous rapproche de Pétrarque. Je ne donnerai pour exemple de cette démarche précieuse du film que le très révélateur moment où nos fiancés, séparés par des milliers de kilomètres, s'interrogent sur leur amour, c'est-à-dire d'abord sur la communication de cet amour : vite déçus (et ruinés) par le téléphone, ils s'écrivent. Et qu'écrivent-ils, sinon leur peine à écrire, sinon leur maladresse à exprimer ce sentiment dont ils débordent ? »[313]

Ce débordement amoureux trouve son incarnation audiovisuelle dans le débord des regards portés hors-champ et des voix qui, même *in*, parviennent à dépasser le cadre spatio-temporel de chaque épistolier pour conquérir une autre zone, un niveau de communication débarrassé des obstacles du corps. Absents, les épistoliers n'en sont que plus présents l'un à l'autre, d'une présence fondamentale, plus spirituelle que physique. En réponse à cette lettre,

[313] *Ibidem*., p. 32.

Liliana parle à Giovanni comme s'il était hors-champ, invisible mais présent. Là encore, le murmure et la douceur caractérisent le timbre de sa voix. Toujours dans le même cadre, Liliana dit sa lettre en voix-in, en maintenant son regard dans le même axe du hors-champ à gauche : « Cher Giovanni. » Seul son visage est net, la partie gauche du cadre reste floue. Après cette adresse, Olmi montre Giovanni tenant la lettre entre les mains, assis sur son lit : « J'ai bien reçu ta carte postale et ta lettre. J'ai hésité à te répondre car je n'étais pas sûre que c'était ce que tu voulais. Quant j'ai reçu ta lettre, j'ai eu peur. » A ces mots, correspond un plan qui les illustre. On voit, en effet, Liliana récupérer une lettre dans sa boîte et traverser la cour d'un immeuble, l'air tendu. Le récit qui suit correspond à la visualisation des mots prononcés *over* avant qu'on ne revienne au visage de Giovanni lisant, puis à celui de Liliana la disant en voix-in. Elle avoue sa peur, sa perte d'espoir en leur amour. Elle s'excuse et, de la voix-in, on passe à la voix-over et au visage de Giovanni, regardant hors-champ comme pour répondre à Liliana. Une lettre de Giovanni succède à celle de Liliana, puis une lettre de Liliana à Giovanni, mises en images et en sons selon le même principe. Outre la très grande proximité et l'illusion de présence qui se joue dans ce dialogue épistolaire, il existe un fort effet de condensation sur leur histoire amoureuse depuis leur rencontre.

Parlant du titre original chinois de *Three Times* proche de « Nos meilleurs moments », Hou Hsiao-hsien évoque ses souvenirs personnels. « Ces moments ne sont pas les meilleurs en eux-mêmes, dit-il, ils le sont devenus car on ne peut pas les revivre. »[314] Les plans du dancing et des balades en mobylette cristallisent ces moments dans *Les Fiancés*, tout comme les mauvais souvenirs que Liliana en vient à chérir. La lettre permet d'illustrer et de mieux comprendre le sentiment amoureux, en expliquant la difficulté qu'il y a à le communiquer, comme le dit Comolli. Olmi crée un montage par stratification. Chaque plan semble superposé à l'autre selon un principe de superposition et d'accumulation. Cela crée un effet de profondeur qui traduit ce qu'est une relation, étalée dans le temps, mais verticale dans son histoire. La rencontre physique entre les épistoliers finit par advenir au sein même des voix, et plus précisément de la voix-over de Liliana qui, avant le baiser final scellant leur amour, dit : « C'est comme si on recommençait à zéro. C'est comme de revivre les mêmes émotions, mais de manière différente, en mieux. » Olmi sort du cadre strict de l'échange épistolaire impliquant une séparation physique. Réunis dans un même plan l'un en face de l'autre, les épistoliers atteignent ce niveau de communication propre à l'état épistolaire, un état de

[314] « Nos meilleurs moments », entretien avec Hou Hsiao-hsien par Michel Ciment et N.T. Binh, Bonus DVD, TF1 vidéo.

sensibilité extrême et d'ouverture à l'autre. Le son diégétique *over* est à la fois interne et externe.

Reprenant les travaux de Bordwell et Thompson, Jean Châteauvert note :

« Traduit comme une relation d'accessibilité, le son diégétique interne correspond au son qui participe de la vie intérieure d'un personnage et qui n'est accessible qu'à l'esprit du personnage tandis que le son diégétique externe est réputé accessible à tous les personnages situés dans le monde diégétique où se produit l'occurrence sonore. »[315]

A la manière des adresses épistolaires en regard-caméra, quelque chose d'indécidable se joue chez Olmi, à la fois sur un plan narratologique et interprétatif. Les images de face à face et du baiser sont-elles le fruit d'une écriture dite par Liliana en voix-over ou sont-elles l'illustration de la relation amoureuse qui se révèle grâce à la relation épistolaire ? Découlent-elles des lettres ou de l'interprétation qu'Olmi en propose ? Il nous semble que cet indécidable doit le rester car il constitue le principe des ces images et de ces voix mêlées. A la manière d'autres vocalisations épistolaires, le principe d'indécidabilité est fécond, car il permet de toucher au plus près ce que peut-être une relation épistolaire lorsqu'elle rend compte d'une relation amoureuse. Il permet d'accéder à cet entre-deux épistolaire qui nous fait éprouver de l'intérieur quelque chose qu'on essaie de formaliser au monde extérieur. On peut voir la rencontre épistolaire telle qu'elle est mise en scène par Olmi comme l'illustration de la phrase de Sénèque : « La trace d'une main amie, imprimée sur les pages, assure ce qu'il y a de plus doux dans la présence : retrouver. »[316]

On trouve des effets de proximité et de condensation similaires dans *Les Liaisons dangereuses* de Stephen Frears, mais à des fins différentes. Grâce au montage et à la mise en scène, Frears donne le sentiment que Valmont et Merteuil sont toujours proches et qu'ils s'observent l'un l'autre en permanence, cela dès le générique.

Après l'inscription du titre au cœur de la page et de l'enveloppe, le spectateur assiste aux habillages respectifs de la Marquise et du Vicomte. Pour Marie-Thérèse Journot, le générique rend complexe la différenciation entre montage alterné et montage parallèle car « la présentation alternée des deux héros nous entraîne à lire en termes de simultanéité une

[315] Jean Châteauvert, *op. cit*., p. 131.
[316] Sénèque cité par Michel Foucault, *op. cit*., p. 425.

séquence introductive qui pose à la fois les relations entre les personnages et l'objectif de l'adaptation. »[317] Au fil des plans, la Marquise et le Vicomte se parent de costumes, de perruques et d'objets qui doivent les aider à conquérir leurs proies. Les trois derniers plans font se succéder deux regards-caméra qui créent une ambiguïté : ils ne s'adressent pas clairement au spectateur et ne peuvent correspondre à un champ-contrechamp. Ce qui importe ici, ce n'est pas que les raccords de regard soient vraisemblables, ce sont les effets qu'ils créent. Tout d'abord, les libertins semblent se regarder dans une « auto-contemplation réciproque »[318]. La première image du générique, après la lettre, correspond d'ailleurs à un plan du reflet de Merteuil, contemplant son visage dans un miroir. Lorsque Valmont abaisse son masque, il montre au spectateur son double visage : celui du séducteur qui paraît aux yeux des dupes et, par ce regard de défi adressé face caméra, celui du libertin, calculateur et assoiffé de pouvoir amoureux. Frears abaisse, d'ailleurs, sa caméra jusqu'au sabre que l'on attache au costume du Vicomte, signalant ainsi les armes dont il dispose. Quant à la Marquise, elle se poste devant la caméra à la manière d'un mannequin se sachant regardée. Elle, aussi, a cette attitude de défiance et de supériorité qui ne la quittera qu'à la fin, une fois les masques tombés et les miroirs disparus. Les échanges de lettres qui jalonnent le film ne font qu'accentuer cette proximité et cette force des regards libertins auxquels rien n'échappe. Nous avons vu la force de pénétration oculaire de l'objet lettre dans la première partie, une séquence de dialogue en voix-over suffit à illustrer la faculté « englobante » des lettres et des voix qui les portent.

Dans cette séquence, le décalage et la distance sont gommés au profit d'une quasi-simultanéité et d'une grande proximité entre les épistoliers. La voix-over de la Marquise apparaît sur un plan de carrosse sortant d'une cour : « Cher Vicomte, je dois partir pour quelque semaines, mais je n'oublie pas notre pacte. » On y aperçoit le visage de Merteuil quittant Paris. La voix continue son récit tandis qu'apparaît Valmont, couché sur son lit : « A mon retour, nous passerons une nuit ensemble… une seule. » Un travelling avant isole, peu à peu, le visage du Vicomte tandis que la voix poursuit son texte *over*. A la fin de sa lecture, ses yeux quittent la page et se perdent dans le vide. On retrouve, ici, une constante des mises en scène d'actes de lecture qui s'achèvent très souvent par un regard dans le vide. Ce motif des yeux dans le vide est présent dans presque tous les films qui constituent notre corpus. Outre ce

[317] Marie-Thérèse Journot, *Le vocabulaire du cinéma*, Nathan Université, Paris, 2002, p. 81.
[318] Chantal Tatu, « Le générique des *Liaisons Dangereuses* de Stephen Frears : gestus social et histoire », in *Le cinéma et ses objets*, La Licorne, Poitiers, 1997, p. 289.

phénomène, on observe que la voix lie un plan visualisant le texte dit (la Marquise quittant Paris) à un plan montrant l'acte de lecture de ce texte (Valmont lisant la lettre). Notons, enfin, que le travelling avant semble suivre le mouvement de la voix qui se répand dans l'espace intime de Valmont. Au plan suivant, le Vicomte est à sa table et rédige une lettre, tout en prononçant lui aussi son texte en voix-over : « Vous l'aurez ! ». S'ensuit un fondu enchaîné sur un quatrième plan, montrant la Marquise la lettre entre les mains : « Mais Paris est bien insipide sans vous et je vis comme un ermite médiéval. » Ce qui importe ici, c'est à la fois la condensation des informations et la fluidité avec laquelle les voix-over s'entremêlent pour créer une unité. En quatre plans, Frears rappelle le pacte qui unit les libertins tout en montrant la fuite de la Marquise. La fluidité des échanges est rendue grâce aux voix et aux mouvements d'appareil. Nulle trace d'acheminement, ni délais, les personnages semblent se parler directement et maintenir une proximité qui est du même ordre que celle du générique.

Au vu des séquences chez Olmi et chez Frears, il semble que le principe de présence immédiate et quasi physique relevé par Michel Foucault détermine un principe de montage favorisant la fluidité du dialogue, l'expression des sentiments et la proximité quasi immédiate entre deux épistoliers supposément séparés dans l'espace et dans le temps. Cette proximité allie les yeux aux voix, les personnages donnant la sensation de s'appeler l'un l'autre du regard et de s'écouter pleinement. Non seulement la voix-over est cette enveloppe organique qui englobe les échanges, mais elle fonde une unité où seule importe le présent de l'énonciation épistolaire, les marques d'adresse qui touchent l'autre directement. Dans ce type de séquences, la logique de parole et d'écoute ainsi que la logique d'adresse directe l'emportent sur la lourdeur liée à la logistique et à la nature même de l'échange épistolaire. Seules, importent l'unité et la proximité aux dépens d'un échange réaliste ou vraisemblable.

La fluidité du régime *over* rend perceptible la métaphore de la correspondance comme conversation entre absents. Elle s'oppose aux lectures en voix-in où les personnages se trouvent l'un en face de l'autre. Nous avons déjà évoqué ces face à face étranges au sein du développement consacré aux convenances dans la première partie. Nous souhaitons évoquer cette même situation, non plus dans le cas d'un face à face entre le destinateur et son destinataire, mais dans le cas de face à face où la lettre n'implique aucune relation de type épistolaire entre les personnages. Nous souhaitons le faire afin d'illustrer la faculté de la voix-over à instituer une fluidité et une douceur que l'on trouve rarement dans le cas de lectures en voix-in, ces dernières étant, le plus souvent, des lectures de défiance et de confrontation.

2-2-2) Confrontations épistolaires en voix-in

Dans *La Lettre*[319] de William Wyler, l'inspecteur tend, à Leslie Crobie, une copie de la missive qui constitue la preuve de son crime. Dans un premier temps, elle feint de ne rien comprendre, avant d'avouer qu'elle a bien envoyé cette lettre à la victime, Geoffroy Hammond, le jour de sa mort. Elle refuse cependant d'admettre qu'il était son amant et tente de faire croire qu'elle voulait uniquement le rencontrer pour organiser l'anniversaire de son mari. L'inspecteur lui donne alors lecture de la lettre qui fait clairement apparaître d'autres liens : « Je suis désespérée. Venez ou je ne réponds plus de rien. N'arrêtez pas la voiture devant la maison. Leslie. » Celle-ci constitue la preuve qui accuse Leslie : elle la confronte à ses mensonges. L'inspecteur lui annonce qu'au regard de cette lettre, elle apparaît désormais comme la principale suspecte. Les lectures en voix-in sont bien souvent des lectures d'affrontement ou de confrontation. Chez Wyler, la présence de la lettre est un élément de réel insupportable pour Leslie, cet objet en trop qui la discrédite. La lecture à voix haute contient une forme de violence qui atteint directement les auditeurs. La matérialité de la lettre médiatise le rapport des corps entre eux, mais pas celui des voix qui ignorent les obstacles physiques. Une fois énoncé à haute voix, le discours épistolaire prend corps en quelque sorte et se matérialise au-delà de la page.

C'est également ce qui se passe dans *Le Corbeau*, lorsque deux personnages se donnent lecture de lettres anonymes qu'ils ont reçues, chacun de leur côté. Faisant irruption dans le bureau de Bonnevie, le trésorier de l'hôpital, le docteur Delorme s'apprête à lui faire part de celle qu'il vient de recevoir, le concernant. Face à ce dernier assis à son bureau, il lit l'en-tête « Vieil ivrogne », puis s'interrompt, gêné, en indiquant qu'il s'agit d'une « clause de style ». Il reprend la lecture, en plan rapproché, la lettre entre les mains. Après avoir traité l'employé de « crapule », le corbeau le met directement en cause dans une affaire illégale d'obtention de documents. Le médecin-chef sous-entend qu'il n'y croit pas, mais ne manque pas de lui signifier qu'il se trouve face à un « cas de conscience ». Le trésorier se lève et arbore, à son tour, une autre lettre anonyme. Les deux hommes se retrouvent, alors, en vis-à-vis dans le même plan : Bonnevie s'installe sur le coin droit du bureau face à Delorme assis sur une chaise. « Chère canaille », dit-il alors, indiquant, lui aussi, qu'il s'agit d'une « clause de style ». Lors de cette deuxième lecture, Clouzot change d'axe et place sa caméra en

[319] *La Lettre* (*The Letter*), William Wyler, Etats-Unis, 1940.

plongée, derrière le corps de Bonnevie. La lettre apparaît au premier plan, à gauche, tandis que l'on aperçoit le visage de Delorme dont on peut voir les réactions.

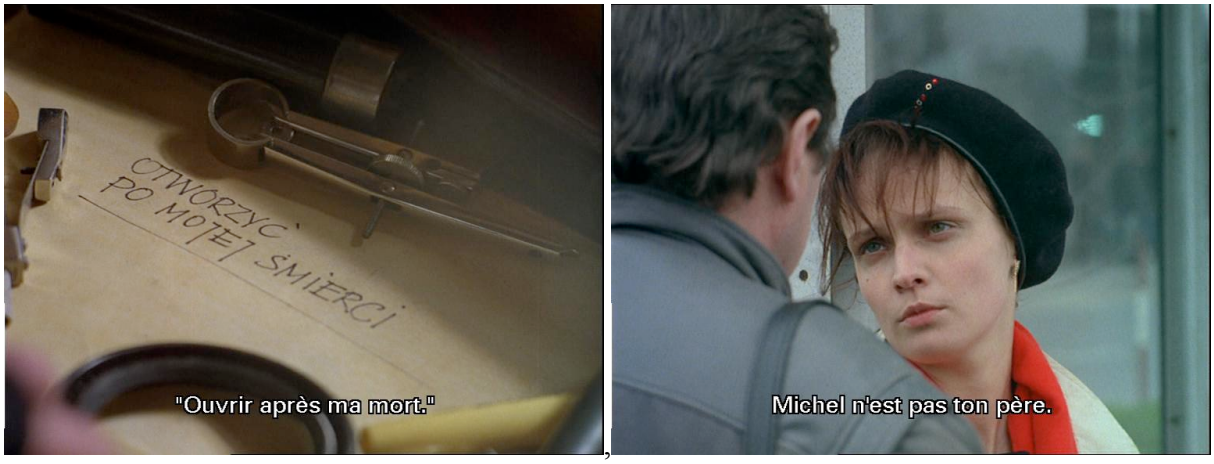
Bonnevie donnant lecture de sa lettre à Delorme dont on peut voir la réaction

Dans celle-ci, le corbeau insinue que ce dernier entretient une relation ambiguë avec Jeannette, la fille de Bonnevie. A la fin de cette lecture, Delorme se lève, en affirmant que « décidément, ces lettres sont un tissu de mensonges ». De fait, la seconde lettre neutralise les effets de la première et renvoie dos à dos les personnages. Ils s'insultent par lettres interposées, la matérialité de la lettre faisant barrage et maintenant les corps à distance. Elle agit à la manière d'un paravent qui les protège, tout en leur permettant de proférer les pires insultes, insultes qui les atteignent cependant directement. Lire la lettre à celui qui est mis en cause, c'est porter crédit à son contenu, mais c'est surtout tenter de lui nuire, sans avoir en à assumer la responsabilité. La violence qui se dégage des lectures en voix-in dans *La Lettre* et dans *L*e *Corbeau* est atténuée par la présence matérielle de la lettre. Dans le quatrième film du cycle le décalogue, Krysztof Kieslowski nous montre, lui, un terrible face à face où, cette fois, la matérialité de la lettre est absente.

Tu honoreras ton père et ta mère[320] met en scène la vie d'Ania, une jeune étudiante qui vit encore chez son père. Un jour, elle découvre une lettre, abandonnée au fond d'un tiroir. Sur l'enveloppe, on peut lire l'inscription « Ouvrir après ma mort ». Elle s'en empare, mais tarde à l'ouvrir. Le jour où elle se décide enfin à le faire, elle s'isole dans une forêt, à l'abri des regards indiscrets. Elle ouvre l'enveloppe qui en contient une autre, plus petite portant,

[320] *Le Décalogue 4. Tu honoreras ton père et ta mère*, Krzysztof Kieslowski, Pologne, 1987.

cette fois l'inscription « Pour ma fille Ania ». On comprend immédiatement qu'il s'agit d'une lettre de sa mère décédée, mère qu'elle n'a jamais connue. Elle s'apprête à en prendre connaissance, mais se ravise en raison de l'arrivée inopportune d'un passant. Une séquence plus tard, on la retrouve, accueillant son père à l'aéroport. Il s'approche, l'embrasse et c'est alors qu'elle commence à lui réciter un texte qui pourrait être celui de la lettre. Les yeux dans les yeux, elle déclame : « Ma petite fille chérie. Je ne sais pas à quoi tu ressembles maintenant. Tu dois être grande et Michel est mort sans doute. » En contrechamp, le visage du père demeure serein tandis qu'elle poursuit : « J'ai quelque chose d'important à te dire. Michel n'est pas ton père. »



La lettre et son texte récité chez Kieslowski

Durant tout le film, on ne sait si cette affirmation est réelle. Ania finira par avouer qu'elle a tout inventé et remplacé la lettre initiale par une lettre qu'elle a, elle-même, réécrite. Ce n'est pas la complexité du scénario, mais l'agression que cette récitation constitue qui nous intéresse. Incapable de dire quoi que ce soit, Michel la gifle à la fin de sa tirade. L'absence matérielle de la lettre crée un face à face insoutenable qui met à nu le personnage, incapable de se protéger.

Contrairement aux voix-in, les voix-over semblent protéger les épistoliers. Elles les englobent au sein d'unités qui les placent à l'abri du monde extérieur, ce qui leur permet de construire leur propre monde.

2-3) L'état épistolaire

Le cinéma a la faculté de retranscrire les sensations d'une manière dense et complète en travaillant à la fois les images, les voix, les musiques et les sons. Au sein même des images, l'écrit se mêle aux mouvements d'appareil et le montage fait alterner une suite d'éléments qui se connectent entre eux. La bande-son mixe, quant à elle, un continuum sonore complexe où chaque élément bénéficie d'un traitement spécifique. La voix, comme le dit Boillat, est déterminée par « la matérialité technique de son enregistrement et de sa restitution. »[321] L'enregistrement et la restitution des voix-over bénéficient d'un travail spécifique qui ouvre à une matérialité organique, à un autre sens de la voix, non pas caché, mais invisible. Ce qui se joue, à la fois dans l'écoute et dans les rapports entre les images et la voix, relève d'une singularité sensible et sensitive. Le régime d'invisibilité de la voix est plus prégnant dans le cas d'une voix-over car cette dernière, détachée de son origine corporelle, ne fait entendre qu'elle-même, tout en faisant résonner autre chose à l'intérieur des images. Cette chose en plus, difficile à caractériser du fait de son invisibilité, existe aussi au sein de la relation épistolaire. C'est peut-être là que s'établit le point de jonction entre la matière filmique et la matière épistolaire, dans cette faculté du cinéma à traduire une émotion, à travailler le ressenti lié à la réception et à la lecture d'une lettre. Les différentes combinatoires dont dispose le film permettent de traduire ce que peut produire la lettre et la nature profonde de la relation épistolaire au-delà de son aspect matériel. L'état épistolaire au cinéma illustre particulièrement bien cette communion du filmique et de l'épistolaire en combinant du visible et du sensible, du présent et de l'absent, de la voix et de l'écrit.

Les relations sentimentales montrent, mieux que nulle autre, ce que peut signifier cet état spécifique. Nous retrouvons ainsi des films comme *Three Times* ou *Bright Star* qui se focalisent sur les aspects les plus charnels et sensibles de la relation épistolaire, sur les effets qu'une simple lettre parvient à provoquer et sur les pouvoirs d'évocation d'une écriture toujours en lien avec son origine absente. Cet état associe toujours la mise en scène d'un acte de lecture à la voix-over qui l'entoure.

[321] Alain Boillat, *op. cit*., p. 17.

Dans la première histoire de *Three Times*, Chen envoie, depuis la caserne où il effectue son service militaire, des lettres aux animatrices de billards de l'époque, une première à Haruko qui « oublie » dans un tiroir le document dont s'empare sa remplaçante May. Lors d'une permission, Chen revient au billard pour voir Haruko et rencontre May à laquelle il écrit par la suite. Les deux lectures de May sont mises en scène de manière identique : chaque fois on entend la voix-over de Chen qui dit ses lettres tandis qu'elle les lit ; chaque fois, une même phrase revient sous la plume et dans la voix de Chen : « Le temps passe si vite… » ; chaque fois enfin une chanson est associée à la lecture des lettres. Dès que Chen évoque tel air traditionnel, ou *Rain and Tears* d'Aphrodite's Child, la musique vient entourer et emplir le cadre. La répétition du même dispositif signale la spécificité du lien spatio-temporel institué par la lettre. Hou Hsiao-hsien joue sur la faible profondeur de champ lors de la première lecture : les yeux rivés sur la page, May apparaît nettement tandis que, dans le flou de l'arrière-plan, on entrevoit la silhouette d'une femme qui l'appelle. Le gros plan de la page entre ses mains déclenche la lecture de Chen en voix-over avant qu'une chanson d'amour traditionnelle ne vienne prendre le relais. La seconde lettre, bien adressée à May cette fois, répète pratiquement la même mise en scène. Isolée dans l'espace par la profondeur de champ, elle l'est également dans le temps : la lecture en voix-over court-circuite l'écoulement temporel laissant la place au présent épistolaire, à ce présent d'adresse qui inscrit les épistoliers dans une temporalité qui leur est propre et qui n'est plus du côté de l'écoulement, mais de la suspension temporelle. Pendant quelques secondes, les épistoliers s'unissent dans un présent paradoxal qui n'est plus une durée mais un état. Les mélodies associées permettent de recoller au temps diégétique, bien qu'elles surgissent de la séquence épistolaire dès qu'elles sont évoquées dans la lettre. Husserl distingue la vie mondaine (empirique) de la vie transcendantale. Il nous semble que quelque chose de cet ordre se joue lors de la lecture de certaines lettres où la vie transcendantale remplace la vie mondaine. Le moi psychologique semble, lui aussi, absent et ce sont deux voix, deux subjectivités, qui s'associent au sein du même état. Pour décrire la conscience du temps, Husserl emploie le paradigme de l'écoute d'une mélodie. Même si la voix épistolaire est en lien avec une certaine musicalité, du point de vue du rythme, du timbre et de la propagation sonore, elle semble résonner au sein de l'espace circonscrit de la lettre. Le lien entre la page et la voix-over est de ce point de vue essentiel.

L'état épistolaire est aussi un moment d'apaisement entre le *logos* et le *phonè*, une réconciliation du souffle et du signe écrit, de la parole et de l'écriture. Il est semblable à la musique par son écoulement en même temps qu'il en diffère par sa localité. L'écriture, cadrée par la page, est rendue vivante et présente par la voix, d'une sorte de présence phénoménologique. La voix-over épistolaire est alors semblable à cette « chair spirituelle qui continue de parler et d'être présente à soi – de s'entendre – en l'absence du monde. »[322], ce dont parle Jacques Derrida dans *La voix et le phénomène*. Cette absence est restituée par le son de la voix qui crée une enveloppe sonore permettant d'accéder à une essence organique. L'état épistolaire repose sur l'idée que la lettre permet une communication idéale où les épistoliers sont pris dans le même flot. La voix-over épistolaire définit un espace-temps en même temps qu'elle ouvre à une intériorité. Elle est, en elle-même, l'affirmation d'une présence qui reste pourtant absente. Ce paradoxe a d'ailleurs été relevé par Marie-Claire Ropars évoquant la voix-off correspondant à ce que nous appelons la voix-over : « Le paradoxe de la voix off tient à ceci que la perceptibilité de la présence comporte en même temps la certitude de l'absence, et que plus la voix s'impose, plus s'impose aussi la vacance de cette voix. »[323] Ropars évoque un « métalangage » qui lie deux personnages entre eux sans possibilité de dialogue. Pourtant la lettre, telle qu'elle est mise en scène par l'image et par le son, chez Hou Hsiao-hsien ou chez Jane Campion, mêle deux intimités entre elles. En définissant son propre espace, la voix-over épistolaire crée les conditions d'écoute par le destinataire qui, en lisant, semble entendre à la manière du spectateur.

La définition de la voix-over par Alain Boillat permet d'approcher les propriétés de la lettre, dans le film, mais pas seulement. Evoquant les liens unissant la voix-over et les récits filmiques au passé, il note :

« […] si la voix peut s'imposer en tant que véhicule de la transmission d'un récit qu'elle rejette dans le passé, c'est qu'elle bénéficie d'un ancrage dans le présent. On peut alors transposer la valeur spatiale de la « présence-absence » qui concerne doublement la voix-over (en tant que voix phonographiée et acousmatique) dans le domaine temporel : la voix est à la fois « au présent » en raison de sa matérialité vocale et « au passé » parce qu'elle n'est que la trace d'une émission sonore désormais disparue. »[324]

[322] Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, PUF, Paris, 1967, p. 15.
[323] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Ecraniques*, *op. cit*., p. 140.
[324] Alain Boillat, *op. cit*., p. 327.

La voix-over correspond parfaitement aux récits épistolaires enchâssés car elle partage avec la lettre cette particularité spatio-temporelle de « présence-absence ». Et nul mieux que le cinéma ne sait donner à entendre et à voir ce phénomène spécifique. L'état épistolaire cumule et confond écriture, lecture et parole dans un ensemble audiovisuel permettant de ressentir l'émotion partagée par deux consciences saisies dans un même flot. L'évocation de la correspondance par Fanny dans *Bright Star* résume à elle seule ce qu'est l'état épistolaire : « Quand je reçois une lettre, dit-elle, je sais que notre monde est réel. C'est là que je veux vivre. » L'adverbe désigne la lettre comme un lieu à part entière, un espace clos et délimité qui permet, aux amants, de construire un monde organisé selon leurs propres règles. L'état ne rend plus seulement compte d'une lecture et d'une sensation, il prend un sens véritablement politique. Les lettres créent un monde qui isolent les épistoliers au sein d'une temporalité et d'une logique spécifiques. Ce monde, régi par les émotions, est entièrement dédié aux rêves et aux espoirs des épistoliers. Il existe en parallèle d'un monde empirique jugé inapte à l'expression des sentiments. L'écriture permet de construire un univers sentimental qui a uniquement besoin de deux consciences pour fonctionner. C'est en partie l'objet de la missive de Lisa à Stefan dans *Lettre d'une inconnue*, raison pour laquelle Ophuls crée des moments d'indistinction entre la réalité et le rêve. Mais, à aucun moment, ce rêve n'est partagé. Lisa est seule à rêver d'un passé qui n'existe plus. Or, pour que l'état épistolaire devienne un « monde » au sens de Fanny, il faut que le rêve soit partagé. Si tel est le cas quelques lettres durant, ces dernières ne parviennent pas à défier la vie. Proche de la mort, Keats préfère rompre le lien qui l'unit à Fanny. « Nous avons tissé une toile, vous et moi, reliée à ce monde dit-il. Un univers né de notre imagination. Nous devons couper les liens. » Les amants qui étaient parvenus à édifier un monde à travers leurs correspondance assistent impuissants à son effondrement. L'univers rêvé par les amants dans *Peter Ibbetson* d'Henry Hathaway (1935) nous semble proche de ce que le discours épistolaire parvient à créer dans les films. Séparée de son amant emprisonné, Mary lui demande de « faire le même rêve » qu'elle afin qu'ils puissent encore être ensemble. Hathaway met en scène les personnages dans des décors factices qui traduisent la nature onirique de leur univers. Tout s'effondre le jour où ils arrêtent d'y croire, littéralement, le cinéaste mettant en scène une sorte de séisme qui chasse les amants de leur rêve. Les lettres parviennent à faire croire en la réalité d'un état amoureux mais, lorsque la communication n'est plus une communion, tout se fissure jusqu'à disparaître.

Conclusion

Les voix d'écriture et de lecture épistolaires déterminent des processus d'identification et de participation chez le spectateur. Les différents régimes de voix ainsi que le dispositif de mise en scène proposé lui permettent également de voir, d'entendre et de ressentir les métaphores associées à la relation épistolaire. Les vertus de la lettre, louées par les épistoliers, s'actualisent à l'écran. Grâce au montage et aux voix, les cinéastes audiovisualisent ces conversations entre absents et ces épiphanies où des sujets dévoilent leur nature profonde. Inversement, la lettre est un outil narratif qui permet de créer des unités claires identifiables. On passe d'une époque à une autre facilement, les divers espaces-temps se liant entre eux de manière fluide. La lettre permet aussi de condenser en quelques plans la richesse et la complexité d'une relation entre deux personnages. La place de l'énonciation en voix-over y est centrale. Fortement unitaire, elle permet de faire entendre une intériorité de manière spécifique et d'englober les personnages au sein d'une enveloppe commune. La voix-over partage avec la lettre de nombreuses caractéristiques qui l'associent naturellement au discours des absents.

Troisième partie

Le sens de la lettre

Introduction

Bien que l'étymologie du mot « sens » ne soit pas claire, « il est constant que le mot se rattache à une famille sémantique où l'on trouve d'abord […] les valeurs de mouvement, du déplacement orienté, du voyage, du "tendre vers". »[325]De même, si le sens de la lettre concerne principalement sa signification dans les films, elle est inséparable de l'idée de mouvement et de destination rattachée à son écriture et à sa matérialité. Il s'agit de proposer un mode d'interprétation de la lettre dans le récit de fiction par l'intermédiaire de la psychanalyse et de la philosophie, disciplines n'excluant ni les sciences de l'information et de la communication, ni la théorie du cinéma, bien au contraire.

Nous souhaitons livrer plusieurs pistes d'analyse possibles et mettre au jour ce qui apparaît, d'un point de vue structurel et signifiant, lorsqu'une ou plusieurs lettres sont insérées dans un film de fiction. Nous avons choisi pour cela de proposer un terme qui résume la manière dont la lettre influe sur le film : la contamination. Il s'agit d'un principe qui permet de comprendre la manière dont la matière épistolaire se déploie dans la matière filmique en imposant ses caractéristiques d'objet, d'adresse et d'écriture. Nous employons le mot « matière » à dessein, non seulement parce que la contamination dérive de son analogie avec la biologie, mais également parce que ce terme est suffisamment large pour recouvrir tout ce qui fonde la lettre, de sa nature matérielle à sa logique de destination en passant par la relation qu'elle structure par le biais de l'écriture. La lettre condense, à elle seule, différentes interprétations et s'envisage selon différentes approches, comme nous avons pu le vérifier depuis le début de notre travail. Nous souhaitons proposer une porte d'entrée unique à un sujet multiple, en le dotant de ce qui se rapproche d'une théorie de la lettre dans les films de fiction.

La contamination désigne le processus par lequel un organisme prolifère au sein d'un autre organisme jusqu'à s'en approprier les caractéristiques et s'y substituer. Il s'agira de saisir ce que la lettre transmet en dehors d'une écriture et ce qu'elle peut signifier en tant qu'objet représenté dans le film. Il s'agira, aussi, de voir ce qu'elle impose au film en termes de structure. En intervenant dans le film, la lettre établit un réseau qui s'articule autour d'une absence. Nous en arrivons au second terme important, l'attraction. La lettre impose au film sa

[325] Jean-Luc Nancy, *Le sens du monde*, Galilée, Paris, 1993, p. 25.

force gravitationnelle, au sens physique du terme. Les films, où elle occupe une place centrale ou une place importante, tournent autour d'une absence qu'il faut parvenir à interpréter. Cette absence ne désigne pas uniquement une non-présence, elle recouvre d'autres significations que nous souhaitons faire apparaître. Cette force d'attraction décrit, aussi, une insistance de la lettre à désigner quelque chose qui est là, présent, mais qui ne se laisse pas déchiffrer, un sens qui échappe. Ces résistances à l'interprétation expliquent la raison pour laquelle nous avons souhaité commencer par *Le Séminaire sur « La lettre volée »*.

Dans cette partie du *Séminaire*, Jacques Lacan met en lumière le « module intersubjectif » dans la nouvelle d'Edgar Allan Poe, cherchant à y reconnaître cet « *automatisme de répétition* au sens qui l'intéresse dans le texte de Freud. »[326] Ce commentaire d'*Au-delà du principe de plaisir* de Freud date de 1956 et s'est agrémenté d'autres contributions dont « L'instance de la lettre dans l'inconscient et la raison depuis Freud » qui permet de comprendre la nature du signifiant chez Lacan. En 1973, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy publient *Le titre de la lettre. Une lecture de Lacan* en lien avec « L'instance de la lettre » tandis qu'en 1980, Jacques Derrida publie *La Carte postale. De Socrate à Freud et au-delà* en lien avec *Le Séminaire*. En livrant plusieurs pistes d'interprétation possibles, les textes de Lacan et ses commentaires constituent une méthode d'investigation analytique de la lettre dans le film. Il s'agit, grâce à eux, de renouveler notre réflexion en déplaçant le point de vue sur la place et la fonction de la lettre. Ce que nous analysons, c'est bien un système de représentation, le film, mettant au jour une certaine constance de la lettre à signifier. C'est en passant par une analyse de la lettre comme objet matériel, médiatique, symbolique dans le système filmique que nous parviendrons à faire apparaître ce qu'elle peut signifier, au-delà de son sens littéral.

Au sein de l'approche psychanalytique, l'objet lettre est entièrement symbolique, mais il ne se détache pas pour autant de sa matérialité empirique. Au contraire, c'est précisément l'existence matérielle de la lettre et ses qualités afférentes qui déterminent sa puissance symbolique. Il existe donc un lien entre la première partie sur la matérialité de l'objet dans le film et cette dernière partie consacrée au sens de la lettre où « le déplacement du signifiant est analysé comme un signifié »[327]. La lettre n'est plus seulement cet objet contenant une écriture,

[326] Jacques Lacan, *Le Séminaire sur « La lettre volée »*, in *Ecrits*, Seuil, Paris, 1966, p. 14.
[327] Jacques Derrida, *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Flammarion, Paris, 1980, p. 455.

elle est le symptôme, le symbole ou la métaphore d'autre chose, c'est-à-dire un signe. La question qui affleure est celle qui guidera le début de cette troisième partie : de quoi la lettre est-elle le signe ? Quel est le sens de la lettre ? Comment contamine-t-elle le film de l'intérieur ? Il ne s'agit pas seulement d'une contamination énonciative, au sens où son énonciation personnelle se substitue à l'énonciation impersonnelle du film, mais aux modes de déploiement d'un réseau d'adresses « signifiant », au-delà de ses apparitions matérielles à l'écran.

Chapitre 1
De quoi la lettre est-elle le signe ?

La lettre détermine une logique de déplacement, un sens qui lui est propre et qui, rapporté à une structure symbolique, permet d'illustrer certains phénomènes psychanalytiques. Son déplacement, analysé par Lacan dans *Le Séminaire sur « La lettre volée »*, permet non seulement d'envisager la compulsion de répétition et la structure circulaire de la lettre, mais surtout de créer une méthode d'analyse et d'investigation filmique. En rapportant les enseignements du *Séminaire* à certains films, il s'agit de faire le point sur le mouvement qu'institue la lettre et son fonctionnement symbolique. Pour ce faire, nous reviendrons sur la notion de signe de Saussure à Lacan. Puis, nous envisagerons la lettre et ses déplacements à l'aune des notions mises en place dans *Le Séminaire*. Nous serons plus sensible au commentaire qu'ont fait Nancy et Lacoue-Labarthe sur « L'instance de la lettre » qu'au texte de Lacan lui-même, ce dernier risquant de nous éloigner et de rendre confus la théorie de la lettre que nous souhaitons mettre en avant. Chez Lacan, Nancy et Derrida, la notion de lettre renvoie et ne renvoie pas à sa matérialité empirique, si bien qu'elle est à la fois instance et objet, ou plutôt souvenir d'objet (trace). En effet, la lettre n'est pas telle que nous l'avons envisagée jusqu'ici, elle est une figure au sens de la métaphore, c'est-à-dire un trope reposant sur le transfert sémantique entre un sens propre, littéral et un sens figuré. La notion de figure est, traditionnellement, indissociable de celle de l'écart. Pour Aristote, les figures s'expliquaient par l'insuffisance du langage à entrer en adéquation avec la complexité de la pensée. Le concept d'écart exprime la différence entre l'imperfection du langage réel et ses virtualités à conquérir. On trouve cette différence chez Lacan où le langage est, avant tout, symbolique. On la retrouve, bien sûr, chez Derrida qui l'orthographie autrement, afin de déconstruire l'opposition classique entre parole et écriture. La « différance » est le mouvement producteur des différences, dans ce qui s'entend et dans ce qui se dit, dans ce qui se lit et dans ce qui s'écrit. Nous nous en tiendrons à *La Carte postale*, mais nous souhaitions faire ces quelques remarques, avant d'entrer dans le vif du sujet, afin de signaler les glissements et les jeux de langage qui fondent ces différentes réflexions. Nous tâcherons d'être clair et vigilant quant à ces déplacements, en évitant de nous laisser gagner par le principe de contagion et de répétitions différentielles propres à ces analyses. Dans le même temps, nous essaierons de faire entendre la pertinence de certaines théories et l'intérêt qu'elles suscitent en vue d'une théorie plus générale de la lettre dans le film.

1) La lettre comme signe

La lettre est toujours déjà un signe. En effet, en dehors de toute représentation filmique ou théâtrale, la lettre désigne toujours autre chose qu'elle-même, définition qui se rapproche de celle du signe linguistique dont la caractéristique est d'être présent, sous quelques formes que ce soit, et de renvoyer à autre chose qu'à lui-même. Pour Saussure, le signe associe une empreinte à un concept dans un jeu de renvoi et d'indissociabilité. Il existe dans le système langagier. Pour Lacan, l'inconscient est structuré comme un langage. Il insiste sur l'importance de la linguistique dont « la structure donne son statut à l'inconscient. »[328] La notion de structure est, chez lui, fondamentale car c'est elle qui donne son sens au signifiant.

« Voyez les hiéroglyphes égyptiens : tant qu'on a cherché quel était le sens direct des vautours, des poulets, des bonshommes debout, assis, ou s'agitant, l'écriture est demeurée indéchiffrable. C'est qu'à lui tout seul le petit signe "vautour" ne veut rien dire ; il ne trouve sa valeur signifiante que pris dans l'ensemble du système auquel il appartient. […] Le psychanalyste […] est un linguiste : il apprend à déchiffrer l'écriture qui est là, sous ses yeux, offerte au regard de tous. Mais qui demeure indéchiffrable tant qu'on n'en connaît pas les lois, la clé. »[329]

Saisi comme structure langagière à l'intérieur du film, le réseau des signifiants appelle un déchiffrement du même type. Le signifiant lettre, pensé comme trace porteuse de sens à l'intérieur de la structure filmique, peut nous apprendre quelque chose sur la façon dont il influe sur cette structure et, plus loin, ou plus profond, sur sa signification. Nous ne parlons pas ici de la différence entre l'image et le langage, entre le filmique et le linguistique, mais bien du réseau de signifiants dans les films qui peuvent être déchiffrés à la manière du psychanalyste.

1-1) Le signe, de Saussure à Lacan

Dans leur commentaire, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy nous livrent de précieuses informations. Ils indiquent, tout d'abord, que Lacan touche à la philosophie en abordant la question de la lettre. Le Séminaire a une portée philosophique au-delà du champ psychanalytique, lien que nous développerons par la suite, dans notre deuxième chapitre

[328] Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, *op. cit*., p. 29.
[329] Jacques Lacan, «Les clefs de la psychanalyse », entretien avec Madeleine Chapsal, *L'Express*, n° 310, mai 1957.

consacré à la contamination épistolaire. Ils indiquent également que l'inconscient ne produit son sens que dans la métaphore. Une fois admis le fonctionnement métaphorique de l'inconscient, il est plus simple d'aborder certains concepts lacaniens comme le « *support matériel* » qui renvoie davantage à la localisation de la lettre, à son rapport au lieu et au « manque à sa place » qu'au support matériel en tant que tel. Nous avons, ici, une illustration de l'écart qui se joue entre ce qu'est la lettre en réalité et ce qu'elle devient en tant que figure dans la théorie lacanienne. Mais avant d'aller plus loin, résumons en quelques lignes la nouvelle de Poe qui donne son titre au *Séminaire*.

La « scène primitive »[330] de la nouvelle de Poe se joue dans le boudoir royal : la Reine y lit une lettre qu'elle tente de dissimuler lorsque le Roi fait irruption dans la pièce. Sur ces entrefaites arrive le ministre D…, dont « l'œil de lynx perçoit immédiatement le papier, reconnaît l'écriture de la suscription, remarque l'embarras de la personne à qui elle était adressée et pénètre son secret. »[331] Le ministre s'empare de la lettre en la substituant à une autre ayant le même aspect. La Reine, qui ne peut réagir sans provoquer les soupçons du Roi, assiste, impuissante, à ce vol. Elle charge le préfet de Police de Paris de retrouver cette missive, ce qu'il ne parvient pas à faire malgré des fouilles répétées et minutieuses dans le bureau du ministre. Après de longs mois de recherches infructueuses, le Préfet fait appel à Dupin pour résoudre cette énigme. Ce dernier parvient à se faire inviter dans le bureau du ministre et, protégé derrière ses lunettes, il inspecte la pièce jusqu'à ce que son regard tombe sur une page éraillée qui semble à l'abandon. Loin d'être dissimulée, elle est, là, exposée aux yeux de tous. Dupin sait, alors, qu'il a affaire à la bonne lettre tant elle est mise en évidence pour mieux tromper la vigilance des curieux. Il la remplace à son tour par une lettre ressemblante sans que le ministre ne s'en aperçoive, puis la restitue à la Reine. L'un des enseignements du *Séminaire* est donc de démontrer que la représentation que l'on se fait du réel remplace, bien souvent, le réel lui-même. La lettre, ainsi mise en évidence, ne correspond pas à l'idée que les policiers se font d'une lettre volée. Leur « imbécillité n'est pas d'espèce individuelle, ni corporative, elle est de source subjective. »[332] Nombre de films mettent en scène de telles situations où des personnages voilent la réalité de leurs propres projections tandis que, dans l'intervalle, le spectateur saisit avec acuité les tours que peut jouer le réel. Dans l'une des ses aventures, Indiana Jones doit repérer une croix dans une église, censée être

[330] Jacques Lacan, *op. cit*., p. 12.
[331] Edgar Allan Poe, « La Lettre volée », *Les trois enquêtes du chevalier Dupin*, Pocket, 2003, p. 124.
[332] Jacques Lacan, *ibidem*., p. 25.

la marque d'un passage secret. Accompagné d'une femme, il part à la recherche de cette fameuse inscription. Tandis que, de la nef, il inspecte les lieux, la femme emprunte un escalier qui lui permet d'accéder à un étage supérieur. Elle aperçoit, alors, l'immense « X » sur lequel est en train de marcher le héros. On trouve sensiblement la même situation dans *Se7en* de David Fincher (1995), agrémentée d'un conseil utile pour l'analyste de cinéma. Dans ce thriller, le deuxième cadavre que les policiers retrouvent est celui d'un célèbre avocat. L'inspecteur Mills (Brad Pitt), chargé de l'enquête, se rend sur les lieux du crime. A la recherche d'indices, il foule de ses pas l'inscription « *Greed* » écrite, à même la moquette avec le sang de la victime. Ce plan s'adresse clairement au spectateur qui saisit le trop d'évidence qui aveugle les inspecteurs. La marque qu'ils recherchent se trouve sous leurs pieds, mais elle est trop grande pour être appréhendée comme telle. Revient, alors, le conseil de l'inspecteur Somerset (Morgan Freeman) qui s'adresse aussi bien au spectateur qu'à Mills : « ouvrir les yeux », c'est-à-dire apprendre à voir. Pour Lacan, « ce qui est caché n'est jamais que *ce qui manque à sa place*, comme s'exprime la fiche de volume quand il est égaré dans la bibliothèque. Et, celui-ci serait-il en effet sur le rayon ou sur la case d'à côté qu'il y serait caché, si visible qu'il y paraisse. »[333] Si bien que la lettre désigne ce qui est à voir sans pour autant en livrer le sens et, ce faisant, reste cachée pour les enquêteurs incapables de la reconnaître pour ce qu'elle est**.** C'est le drame de Stefan dans *Lettre d'une inconnue* qui ne perçoit que trop tard ce qu'elle recouvre vraiment. La lettre, dans son ordonnance de fiction, appelle à une reconnaissance, à la révélation d'un destin et d'une vérité qui sont bien souvent liés.

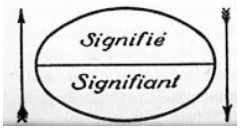
Le manque à sa place dans *Se7en*

[333] Jacques Lacan, *Ibidem*, p. 25.

Ajoutons avec Lacan que la lettre admet en son principe une alternance entre présence et absence, alternance fondamentale pour ce qui nous occupe.

« le signifiant est unité d'être unique, n'étant de par sa nature symbole que d'une absence. Et c'est ainsi qu'on ne peut dire de la lettre volée qu'il faille qu'à l'instar des autres objets, elle soit *ou* ne soit pas quelque part, mais bien qu'à leur différence, elle sera *et* ne sera pas là où elle est, où qu'elle aille. » [334]

Pour mieux comprendre l'aspect fécond de cette association, revenons à la notion de signe chez Saussure et à la manière dont Lacan la fait dériver. Dans sa schématisation du signe, Saussure place le signifié au-dessus du signifiant, laissant au concept la prédominance sur son image.



Après Saussure, Lacan formalise le signe de la manière suivante : $\frac{S}{s}$.

Dans ce que Lacan nomme l'algorithme fondateur de la discipline linguistique, « grand S » renvoie au signifiant et « petit *s* » au signifié. Lacan libère le signe de l'ellipse saussurienne, ce qui signifie qu'il n'est plus enfermé dans une détermination particulière mais plutôt en attente de sens. Pour lui, l'algorithme doit se lire de la manière suivante « signifiant sur signifié, le sur répondant à la barre qui en sépare les deux étages. »[335] Nancy et Lacoue-Labarthe insistent sur cette séparation qui, chez Saussure, s'envisage selon un rapport de réciprocité, le signe étant par nature indissociable (c'est la fameuse image du recto et du verso d'une même feuille), tandis que « Lacan introduit une résistance, et une résistance telle que le franchissement de la barre, la relation du signifiant au signifié, bref la production de la signification elle-même n'iront jamais de soi […]. »[336] Chez Lacan, le sens du signe ne va pas de soi. Il faut procéder logiquement en interprétant les signes à la manière d'indices et en les

[334] *Ibidem*, p. 24.
[335] Jacques Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », in *Ecrits*, *op. cit*., p. 494.
[336] Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *Le titre de la lettre. Une lecture de Lacan*, Galilée, Paris, 1990, p. 55.

rapportant à leur structure. Dans le chapitre consacré à la signifiance, Lacoue-Labarthe et Nancy soulignent que Lacan écarte la fonction classique du signe, c'est-à-dire la fonction représentative pour s'intéresser à la présence du signifiant comme indice qu'il faut parvenir à interpréter. Lacan « va jusqu'à identifier le signe au simple *signal*, ou encore à l'*indice* au sens que lui donne Peirce. »[337] Pour résumer, et en établissant un lien entre *Le Séminaire* et « l'instance de la lettre dans l'inconscient », nous pouvons dire que le signifiant lettre est un symbole d'absence en attente de sens. Même si l'instance de la lettre désigne le « support matériel que le discours concret emprunte au langage », proche du signifiant linguistique et du sens premier du terme lettre en tant que caractère alphabétique, ce concept nous intéresse dans sa logique et dans son fonctionnement. Nous nous arrêterons là pour ce texte afin d'éviter toute confusion avec la lettre en tant que missive.

Avant de revenir au *Séminaire*, retenons que le signe lacanien engage à se concentrer sur les résistances propres à la signification. Apprendre à voir, c'est aussi apprendre à se départir de ses préjugés et d'attentes trop pressantes de sens. Cela est possible, une fois saisi qu'il existe plusieurs couches de sens, comme le révèle Roland Barthes dans « Le troisième sens », texte publié dans les *Cahiers du cinéma* en janvier 1970. Travaillant sur l'image cinématographique et partant d'un photogramme d'*Ivan le terrible*, il montre qu'il existe un niveau informatif de l'image ainsi qu'un niveau symbolique lui-même subdivisé en différentes catégories (symbolisme référentiel, diégétique, eisensteinien). Le sens symbolique est intentionnel et prélevé dans une sorte de lexique général. L'auteur qui s'adresse au spectateur a voulu dire quelque chose et il dote, pour cela, son image de symboles aisément perceptibles. C'est le « *sens obvie* », l'idée d'un signe complet qui se présente tout naturellement à l'esprit. « Quant à l'autre sens, le troisième, celui qui vient en trop, comme un supplément que mon intellection ne parvient pas bien à absorber, à la fois têtu et fuyant, lisse et échappé, je propose de l'appeler *le sens obtus*. »[338] Contrairement au texte écrit, le film intègre des éléments picturaux qui ne sont pas analysables à la manière d'un langage articulé et qui laisse place à ce sens obtus, à cette indétermination qui force l'analyste à décrire et à décrire encore ce qu'il ressent face à une image. « Le sens obtus est un signifiant sans

[337] *Idem*., p. 87.
[338] Roland Barthes, « Le troisième sens », in *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Seuil, 1982, Paris, p. 45.

signifié »[339] écrit Barthes. A la différence de Lacan, Barthes vise la signifiance de l'image et non pas du langage. Cependant, tous deux montrent à quel point la place du signifiant est essentielle dans l'ordre du symbolique. C'est à propos de cette attention particulière que nous avons souhaité développer ces quelques lignes. En invoquant Lacan et Barthes, nous cherchons à approcher le sens propre de la lettre qui, lorsqu'elle insiste et revient en tant que signifiant dans le film, révèle non seulement une vérité (peut-être même *la* vérité), agissant à la manière d'un symptôme, et donne un sens au film, (peut-être même *son* sens).

La première difficulté concernant la lettre, c'est qu'elle est toujours déjà un signe comme nous l'avons déjà noté. Elle entre dans le système filmique chargée de sens et provoque un certain type d'attentes de la part du spectateur, liées au savoir qu'en a ce dernier. Si l'on en réfère à la sémiotique de Peirce, « un signe ou *representamen* est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé. »[340] En attirant sur elle le regard et en piquant la curiosité, la lettre est toujours une promesse, non seulement pour le spectateur mais aussi pour les personnages eux-mêmes. Le personnage d'Alfred dans *Rendez-vous* de Lubitsch résume parfaitement les attentes créées par une enveloppe. Grâce à une comparaison, Alfred fait comprendre à Pirovitch son appréhension avant le rendez-vous avec celle qu'il n'a jamais et qui ne l'a jamais vu : « Le patron te tend l'enveloppe. Tu te demandes combien elle contient, tu ne veux pas l'ouvrir. Tant qu'elle est fermée tu es millionnaire. Tu recules… Mais tu ne peux reculer sans cesse… Je la vois ce soir à 20h30, dans un café. » La lettre a pour principe de faire travailler l'imagination avant de confirmer ou d'infirmer la promesse dont celui qui la regarde la juge porteuse. La lettre crée donc dans l'esprit de celui qui la regarde un certain type de signe toujours en connexion avec un ailleurs et un avant (origine), ou un après (destination). Si bien que dans le système du film, le signifiant lettre déclenche différents types d'imaginaires liés, la plupart du temps, à l'espoir de beaux lendemains et, inversement, à l'angoisse d'une mauvaise nouvelle ou d'une révélation problématique. C'est parce qu'elle est porteuse d'absence que la lettre se dote du sens dont le film l'emplit, sans pour autant la vider entièrement de ses déterminations propres. C'est donc au lien symbole d'absence et indice de présence qu'il faut s'intéresser dans un premier temps. Une lettre est, d'abord, le

[339] Roland Barthes, *ibidem*., p. 55.
[340] Charles Sanders Peirce, *Ecrits sur le signe*, Seuil, Paris, 1978, p. 121.

signe d'une relation entre deux ou plusieurs personnes, quelle qu'en soit la nature. Lacan ne dit pas autre chose lorsqu'il écrit :

« Quelles que soient les suites que la Reine ait choisi de donner à la lettre, il reste que cette lettre est le symbole d'un pacte, et que, même si sa destinataire n'assume pas ce pacte, l'existence de la lettre la situe dans une chaîne symbolique étrangère à celle qui constitue sa foi. » […] « A tomber en possession de la lettre, – admirable ambiguïté du langage –, c'est son sens qui les possède. »[341]

Lacan démontre que « puisqu'elle peut subir un détour, c'est qu'elle a un trajet *qui lui est propre*. Trait où s'affirme ici son incidence de signifiant. […] lequel exige qu'il quitte sa place, quitte à y faire retour circulairement. » Nous retrouvons l'idée du « manque à sa place » et du « trop d'évidence ». Le fait que les policiers n'aient pas vu la lettre montre à quel point le signifiant exige le bon niveau d'interprétation. L'idée de la cure psychanalytique est bien de faire glisser sous le signifiant le signifié adéquat afin de libérer le sujet, incapable de s'en départir. A l'inverse, celui qui est censé maîtriser le sens, comme l'enquêteur ou le sémiologue, doit d'abord dégager le rapport du signifiant au monde pour en comprendre la signification. C'est de ce jeu de glissement entre signifiant et signifié, mais aussi d'alternance entre absence et présence que la lettre tire son sens. De fait, le signifiant lettre agit sur le sujet au moins autant que le contenu agit sur son lecteur. « Si ce que Freud a découvert et redécouvre dans un abrupt toujours accru, a un sens, c'est que le déplacement du signifiant détermine les sujets dans leurs actes, dans leur destin, dans leurs refus, dans leurs aveuglements, dans leurs succès et dans leur sort […]. »[342]

1-2) <u>La compulsion de répétition et l'éternel Retour</u>

Evoquant la propension d'un sujet à refouler des traumatismes liés à la guerre, Freud décrit un jeu observé chez son petit fils âgé d'un an et demi. Ce dernier avait l'habitude, lorsque sa mère était absente, de lancer une bobine de fil en criant *o-o-o-o*, et de la ramener à lui en disant *da*. Freud interprète ces sons en associant *o-o-o-o* à *fort* qui signifie « parti » et *da* à « voilà ». La scène décrite est ainsi un jeu de disparition et de réapparition, une mise en

[341] Jacques Lacan, *op. cit*. p. 28, p. 30.
[342] *Ibidem*., p. 30.

scène de la bobine par le petit garçon. « Il se dédommageait pour ainsi dire en mettant lui-même en scène, avec les objets qu'il pouvait saisir, le même « disparition-retour » »[343] explique Freud. Ce jeu lui permet d'illustrer le fonctionnement de l'automatisme de répétition basé sur l'alternance liant absence et présence dans le même mouvement. La psychanalyse nous livre donc un principe permettant d'expliquer le lien intrinsèque de la lettre au revenir et sa propension, non seulement à favoriser la répétition de par sa structure, mais surtout à figurer cette répétition. Pour Jacques Derrida :

« Le jeu sérieux du *fort/da* accouple l'absence et la présence dans le *re-* du revenir. Il les rapporte, il institue la répétition comme leur rapport, les rapportant l'une et l'autre, l'une à l'autre, l'une sur ou sous l'autre. Il joue ainsi *utilement* avec soi comme avec son propre objet. »[344]

La lettre semble contenir dans sa matérialité même cet accouplement paradoxal d'éléments contraires : l'absence et la présence, l'éloignement et la proximité. Détenir une lettre signifie toucher un objet présent, palpable, visible, qui désigne autre chose, une absence, un ailleurs, un imaginaire. La stratégie des épistoliers pour pallier l'absence est précisément l'échange de lettres. Elle n'est pas sans rappeler la stratégie du petit-fils de Freud, évoquée dans le jeu de la bobine, qui cherche non seulement à pallier l'absence, mais à maîtriser la distance qui le sépare de sa mère. Pareillement, l'échange épistolaire peut être envisagé comme une possibilité de contrôle et de maîtrise de l'autre à distance. Nous avons vu que la lettre pouvait être utilisée comme stratégie d'occupation d'un univers intime et familier. Le lien épistolaire peut, en un sens, être perçu comme la bobine chez Freud : la lettre tisse un lien « matériel » entre les épistoliers où se joue la possibilité d'un retour, d'un « revenir » comme le dit Derrida.

Décrivant la psychanalyse comme un art d'interprétation dont le but est de rendre conscient l'inconscient, Freud évoque les difficultés de l'analyste face au patient. « Le malade ne peut pas se souvenir de tout ce qui est en lui refoulé et peut-être précisément pas de l'essentiel […]. Il est bien plutôt obligé de *répéter* le refoulé comme expérience vécue dans le présent au lieu de se le *remémorer* comme un fragment du passé, ce que préférerait le médecin. »[345] La difficulté est bien de passer outre les résistances du malade qui ne parvient

[343] Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir » (1920), *Essais de psychanalyse*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2001, p. 60.
[344] Jacques Derrida, *La carte postale*, *op.cit.*, p. 341.
[345] Sigmund Freud, *op. cit*., p. 64.

pas à donner un sens au signifiant et qui le laisse revenir quitte à se soumettre à sa loi. La compulsion de répétition doit être attribuée au « refoulé inconscient » :

« Cet "éternel retour du même" ne nous étonne guère lorsqu'il s'agit d'un comportement actif de l'intéressé et que nous découvrons dans sa nature un trait de caractère immuable qui ne peut que se manifester dans la répétition des mêmes expériences. Nous sommes bien plus fortement impressionnés par les cas où la personne semble vivre passivement quelque chose sur quoi elle n'a aucune part d'influence ; et pourtant elle ne fait que revivre toujours la répétition du même destin. »[346]

Cet « éternel retour du même » emprunte, bien sûr, à la formule nietzschéenne dans une sorte d'ambiguïté propre à la formulation du philosophe. Si pour certains, l'éternel Retour est bien le retour du même, pour d'autres comme Deleuze, il est un appel au retour tel que le sujet pourrait le souhaiter. Et pourquoi une expérience traumatique, déplaisante, pourrait-elle être éternellement souhaitée ? En ce qu'elle fait revenir un élément problématique, la compulsion de répétition diffère de l'éternel Retour dont le mouvement centrifuge le dégage de tout élément négatif. Pour Gilles Deleuze en effet, l'éternel Retour est sélectif :

« L'éternel Retour doit être comparé à une roue ; mais le mouvement de la roue est doué d'un pouvoir centrifuge, qui chasse tout le négatif. Parce que l'Etre s'affirme du devenir, il expulse de soi tout ce qui contredit l'affirmation, toutes les formes du nihilisme et de la réaction : mauvaise conscience, ressentiment…, on ne le verra qu'une fois. »[347]

Si seule la joie retourne, comme l'affirme Deleuze à la lecture de Nietzsche, le mouvement de l'éternel Retour ne peut s'appliquer à la compulsion de répétition qui fait revenir de manière inlassable le même élément problématique, jusqu'à ce qu'il soit reconnu et identifié. Chez Freud, le retour du même est provoqué par le sujet lui-même, en réaction à différentes situations et stimulations. C'est lui qui provoque ce retour et non pas son inscription dans un cycle naturel. En cela, compulsion de répétition et éternel Retour se ressemblent. En effet, l'éternel Retour n'est pas un cycle au sens de la nature, au sens où tout se répète à l'infini, du mouvement des vagues aux chants des oiseaux. L'idée que tout revient,

[346] Idem., p. 68-69.
[347] Gilles Deleuze, *Nietzsche*, PUF, Paris, 1965, p. 38.

que le même revient et que tout revient au même ne correspond pas à l'idéal de l'éternel Retour. Pareillement, cette formulation ne convient pas au symptôme qui ne revient pas selon un cycle naturel. Ce sont bien d'autres lois qui organisent son « revenir ». Il appartient par ailleurs au « revenir » de réapparaître sous des formes différentes. C'est pour cette raison qu'il est nécessaire d'identifier la structure car elle est à même d'établir les liens entre des éléments qui, en apparence, n'en ont pas.

2) « Le destin comme destination »[348]

La compulsion de répétition comme l'éternel Retour soulèvent la question du destin. « Ils ne comprennent pas les signes avant-coureurs de mon aurore »[349] écrit Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra*. Il s'agit d'analyser la lettre comme signe avant-coureur de quelque chose, ce quelque chose pouvant être le destin. Cette notion repose sur une double acception. Le destin peut désigner une « puissance qui fixerait de façon irrévocable le cours des événements », mais aussi « le cours de l'existence pouvant être modifié par celui qui la vit ». Pour révéler le destin, il apparaît nécessaire de revenir sur les événements passés, c'est-à-dire de mettre en lien des signes et des événements permettant de comprendre l'aboutissement d'une vie et le sens d'un parcours. Le début comprend la fin, au double sens d'inclusion et de compréhension. Mais comme l'explique Jacques Rancière, « la vie ne connaît pas d'histoires. Elle ne connaît pas d'actions orientées vers des fins, mais seulement des situations ouvertes dans toutes les directions. »[350] On saisit mieux la nécessité du recours à la fable, au conte et plus généralement au récit pour comprendre le fonctionnement de certaines manifestations comme le destin. Contrairement à la vie, le récit filmique s'organise autour de signes annonciateurs qui aident le spectateur à comprendre ce qui est véritablement en jeu. Ainsi le signifiant lettre au cinéma diffère-t-il de l'objet lettre en réalité et occupe bien souvent une fonction de signe du destin. Le début annonce la fin qui elle-même renvoie au début dans une logique circulaire convenant à l'idée d'inéluctabilité propre au destin.

[348] Jacques Derrida, *op. cit*., p. 464.
[349] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, GF-Flammarion, Paris, 1996, p. 385.
[350] Jaqcues Rancière, *La Fable cinématographique*, Seuil, Paris, 2001, p. 8.

Il existe deux versants du destin, l'un tragique et l'autre providentiel, et deux films l'illustrent : *Lettre d'une inconnue* de Max Ophuls et *Le Grand saut* des frères Coen. Dans les deux cas, c'est la lettre qui oriente les personnages. Les films ont en commun de tourner autour d'une lettre unique dont l'influence se fait sentir du début jusqu'à la fin. L'un des points communs de tous les films où la lettre a un rôle significatif est que la fin renvoie au début et inversement, selon un principe de boucle ou de retour en arrière. Ce retour du même advient soit par la répétition finale du plan inaugural, soit par la reprise d'un élément formel. Ainsi en va-t-il de *La lettre* de Wyler (plans sur la pleine lune), de *Lettre d'une inconnue* (plans sur la voiture à cheval), du *Corbeau* (les fenêtres par lesquelles on entre et on sort du récit), de *Sonate d'automne* (reprise du même dispositif de l'écriture épistolaire au bureau), du *Grand Saut* (plans sur la grande horloge) ou de *Sur la route de Madison* (plans sur la boîte aux lettres). Il peut, également, advenir par le biais d'une voix-over qui ouvre et clôture le film comme dans *Chaînes Conjugales* (voix d'Addie Ross qui est l'auteur de la lettre aux trois femmes) ou *Million Dollar Baby* (voix de Scrap qui rédige la lettre). Il y a toujours un effet retour à la fin de ces films, signe d'une loi générale perceptible et pourtant difficile à percer. L'impression qui s'en dégage est celle d'une fin prévue d'avance. L'intérêt du film repose alors sur la manière dont sont exposés les signes qui y mènent. Au-delà du *flashback* ou du recours à la voix-over qui créent de l'unité et de la circularité, il nous semble que la lettre institue une loi générale influant en profondeur sur le film et le faisant revenir sur lui-même, cela indépendamment d'explications narratives ou formellement harmonieuses. Il nous faut dépasser la simple observation pour mettre au jour cette loi. Afin de saisir l'influence symbolique que la lettre exerce sur le film, nous nous proposons de relire *Le Séminaire* ainsi que les textes de Freud, Derrida et Cavell à propos de *Lettre d'une inconnue* et du *Grand Saut* notamment, films qui illustrent parfaitement ce que Lacan nomme la « loi du signifiant ».

2-1) Le programme de la lettre dans *Lettre d'une inconnue*

Comme le notent David Bordwell et de Kristin Thompson, « l'œuvre d'art nous fournit des *indications* […] organisées en système »[351] qui nous permettent d'entrer dans le film et d'en saisir le sens. Ces indications ne doivent rien au hasard et sont bâties dans le sens d'une évolution dramatique.

> *«* Une façon de mesurer le développement formel d'un film est d'en comparer le début et la fin. Dans *Le Magicien d'Oz*, une telle comparaison faite au niveau narratif nous montre que le récit se boucle : la recherche du départ, celle d'un lieu idéal "au-delà de l'arc-en-ciel", est devenue la recherche d'un moyen de revenir à la maison. Les scènes finales reprennent en les développant les éléments narratifs du début*. »*[352]

Nous sommes dans ce type de configuration chez Ophuls, dans sa version mélodramatique. A l'inverse de Dorothy, Stefan ne provoque aucune recherche. Au contraire, il semble subir le retour au passé et se trouve soumis à la loi du signifiant. Chez Ophuls, le début et la fin du film se confondent pour mieux illustrer le caractère inéluctable de la vie de Stefan. Une fois décachetée, la lettre enclenche une logique de mort que rien ne semble pouvoir venir contredire. Ceci n'est pas uniquement lié au fait que sa lecture fait perdre à Stefan la notion du temps, une autre logique existe. Même si la lettre ne se déplace pas comme chez Poe dans le film, elle ne cesse de revenir à l'image, Ophuls opérant par boucles temporelles qui se rapprochent du moment présent. Elle traverse le film, sa présence signalant chaque fois un retour au présent. Elle est le repère principal autour duquel il s'organise. Au-delà de la permanence matérielle de l'objet, une interprétation est envisageable à la lueur des théories psychanalytiques, celle d'une insistance de la lettre. Tant que Stefan n'a pas reconnu Lisa et tant que son prénom ne s'est pas matérialisé sous forme écrite, la lettre insiste, et l'oblige à revenir vers un passé qu'il découvre sous un jour nouveau. Stefan n'aperçoit que la surface des choses dont il ne parvient pas à percer le mystère. A plusieurs reprises, il est pourtant proche de reconnaître Lisa pour ce qu'elle est : c'est-à-dire comme celle qui pourrait le délivrer de son sort.

---

[351] David Bordwell, Kristin Thompson, *L'art du film, une introduction*, De Boeck Université, Bruxelles, 2000, p. 92.
[352] *Idem*, p. 113.

Si aucun trauma apparent ne marque sa vie, le personnage disparaît, peu à peu, laissant aux signifiants le choix d'organiser son monde. Le dernier d'entre eux, et le plus important, la lettre, opère selon cette logique tout en cherchant à la lui faire apparaître. Mais son sens ne se laisse pas déchiffrer si facilement et une part d'elle-même reste cachée, bien qu'il ne la quitte jamais des yeux. D'ailleurs, lorsqu'enfin tout s'éclaire et qu'il revoit les images du passé entourées d'un cercle de fumée, Stefan se cache les yeux.

Les souvenirs dans un rond de fumée et le refus de voir

Pour Stanley Cavell, le plan de Stefan se cachant les yeux est l'une des clefs du film : l'homme fait face à ce qu'il n'a pas su voir, à ce qu'il a refusé de voir[353]. Dans un geste désespéré, il se remémore les images du passé apparues sous la plume de Lisa, images qu'il fait siennes à présent et qui le sortent de la répétition. Il ne fuit plus alors et décide de se rendre au duel. Comparant le film à *La Bête dans la jungle*, une nouvelle d'Henri James, Cavell note que :

« Les deux œuvres racontent l'histoire d'un homme qui se trouve bloqué ou perdu à un moment de sa vie, comme s'il était incomplet ou paralysé, et attend quelque présage, signe ou expérience qui le libérera ou lui dévoilera un destin au-delà de la position qu'il s'est forgée dans ce monde. »[354]

Ce qui lui révèle ce destin, a posteriori, c'est la lettre. Par le texte bien sûr, mais aussi par son insistance. Ce qui est caché n'est que ce qui manque à sa place, écrit Lacan, visant cette impossible reconnaissance d'un sujet pris dans la logique du signifiant qui ne dit pas sa loi. En advenant, la lettre l'engage dans un passé qui montre combien il a été aveugle, et ce

[353] Stanley Cavell, "Psychoanalysis and Cinema : Moments of *Letter from an Unknown Woman*", in *Contesting Tears*, *op. cit*., p. 81-82.
[354] Stanley Cavell, *Philosophie des salles obscures*, op. cit., p. 453.

malgré ses intuitions. A plusieurs reprises, Stefan questionne Lisa, sans aller suffisamment en profondeur dans la conversation pour comprendre ce qui se joue véritablement. Lors de leur deuxième rencontre, il passe, devant elle, sans paraître la voir. Puis, il se retourne et déclare : « Je vous ai déjà vue ». Il l'invite alors au restaurant. Au cours de la discussion, elle lui avoue qu'en l'écoutant jouer, elle ressent qu'il n'a pas encore trouvé ce qu'il cherche. Surpris et quelque peu déconcerté, il lui dit qu'elle est comme une sorcière qui sait se faire toute petite auprès de lui. Il poursuit en indiquant qu'il est utile d'avoir une sorcière pour amie : « Qui sait, dit-il, vous pourriez m'aider un jour ». Au moment où il semble deviner quelque chose, un fondu enchaîné nous projette à l'arrière de la calèche qui les mène au *Prater*. Plus tard, elle revoit Stefan à l'opéra. Vieilli, fatigué, il ressemble à un vieux beau qui n'a pas su saisir sa chance et accéder à la gloire qui lui était promise. Parvenant à voir Lisa en tête à tête, Stefan répète ce qu'il lui avait dit en bas de chez lui, « Je vous ai déjà vue quelque part », puis il demande, « Avez-vous jamais passé en revue des visages, espérant trouver celui qui est juste au bord de votre mémoire ? ». « Qui êtes-vous ? » ajoute-t-il désespéré. Chaque fois qu'il semble pouvoir reconnaître Lisa, quelque chose résiste et le sens se dérobe. Stefan vit dans un monde centré sur lui-même, monde dont le sens lui échappe. Son regard est comme voilé. Sa quête ressemble à celle d'un homme convaincu d'avoir découvert une vérité en rêve et qui, lorsqu'il se réveille, est incapable de s'en souvenir.

Le sentiment de déjà-vu, qui envahit Stefan, envahit également le spectateur, tant le film d'Ophuls fonctionne sur un système de répétitions formelles et plastiques. Grâce au récit épistolaire, Lisa s'adonne à un exercice de mémoire qui la fait revenir sur les lieux de son passé. Plus ces lieux se répètent, plus ils se vident de leur substance vitale. La foule a disparu, la lumière s'est muée en ombre et l'amour n'est plus qu'un fantôme. Stefan, quant à lui, préfère se dérober, à la manière de Dorothy chez Fleming, sans parvenir à passer une autre étape, contrairement à l'adolescente qui accepte d'entrer dans l'âge adulte. Il répète une situation initiale, celle où il était un pianiste reconnu et prometteur, sans parvenir à en sortir.
Mais, entre temps, il vieillit et s'abîme au sein d'un décor qui n'évolue pas. Il semble pourtant qu'il ait conscience de cette situation, sans parvenir à trouver la clef qui le sortirait de ce cercle vicieux. Cette clef est figurée par la lettre qui renvoie à Lisa. Symbole d'absence et de mort, elle ne peut que délivrer un message de désespoir, un « Si seulement… » mélodramatique : « Si seulement vous aviez su reconnaître ce qui vous a toujours appartenu, trouvé ce qui n'était jamais perdu ». Stefan a passé sa vie à chercher une chose qu'il n'est jamais parvenu à nommer, qui lui a toujours manqué. Ophuls formalise l'attraction exercée

par ce manque grâce à une série de motifs liés au cercle : la roue, les escaliers, la loupe et enfin, le rond de fumée qui entoure les *flashbacks* enchaînés de Stefan se cachant les yeux. Le cercle est ici porteur d'une sorte d'inéluctable. Cette histoire d'amour ne peut exister que sous cette forme. C'est également la raison pour laquelle le film s'organise en *flashback* car, lui aussi, « reçoit sa nécessité d'ailleurs »[355].

Dans *Lettre d'une inconnue*, la lettre se confond doublement au destin : de par son écriture et de par sa structure. Du côté de l'écriture, Lisa ne cesse d'évoquer les forces du destin et ce, dès la deuxième phrase de sa lettre prononcée *over* : « Quand j'écrirai, il apparaîtra peut-être que ce qui nous est arrivé avait une raison dépassant notre entendement. » Puis, vers la fin, à l'Opéra, on entend encore sa voix-over : « Je le sais maintenant, rien n'arrive par hasard. Chaque instant est mesuré, chaque pas est compté. » Si la première phrase évoque une puissance supérieure, la seconde renvoie à l'idée d'un destin construit après coup et dont l'examen a pour but de montrer que c'est bien le sujet lui-même qui en est responsable. Evoquant la compulsion de répétition, Freud note que certaines personnes « donnent l'impression d'un destin qui les poursuit, d'une orientation démoniaque de leur existence, et la psychanalyse a d'emblée tenu qu'un tel destin était pour la plus grande part préparé par le sujet lui-même […] »[356] Freud parle même d'une « compulsion de destin »[357] confondue à la compulsion de répétition. « Les manifestations d'une compulsion de répétition […] présentent à un haut degré le caractère pulsionnel et, là où elles s'opposent au principe de plaisir, le caractère démoniaque. »[358] Il définit la pulsion comme « *une poussée inhérente à l'organisme vivant vers le rétablissement d'un état antérieur* que cet être a dû abandonner sous l'influence perturbatrice de forces extérieures ; elle serait une sorte d'élasticité organique ou, si l'on veut, l'expression de l'inertie dans la vie organique. »[359] Il conclut en disant que :

« S'il nous est permis d'admettre comme un fait d'expérience ne souffrant pas d'exception que tout être vivant meurt, fait retour à l'anorganique, pour des raisons *internes*, alors nous ne pouvons que dire : *le but de toute vie est la mort* et, en remontant en arrière, *le non-vivant était là avant le vivant*. »[360]

[355] Gilles Deleuze, *L'image-Temps*, *op. cit*., p. 67.
[356] Sigmund Freud, *op. cit*, p. 68.
[357] *Ibidem*, p. 70.
[358] *Ibid.*, p. 87.
[359] *Ibid*., p. 88.
[360] *Ibid*., p. 91.

L'adéquation symbolique de la lettre à la mort apparaît. Si la pulsion a pour but le retour à un état antérieur et si la compulsion de répétition présente un haut degré de caractère pulsionnel, alors la destination symbolique de toute lettre est la mort, c'est-à-dire le retour à l'inorganique. C'est la leçon que Jacques Derrida retient du texte de Freud et de l'analyse de Lacan :

« L'écriture programmatique, celle qui forme ce « caractère » que nous suivons à la "trace", se confond dans cette hypothèse avec celle d'une force, d'une poussée, d'une puissance pulsionnelle. […] La fin du vivant, son but et son terme, c'est le retour à l'inorganique. L'évolution de la vie n'est que le détour de l'inorganique en vue de lui-même, une course à la mort. Elle épuise les courriers, de poste en poste, et les témoins et les relais. Cette mort s'inscrit comme une loi interne et non comme un accident de la vie. » [361]

On en vient au trajet de la lettre dont la logique symbolique renvoie à l'idée de mort en ce qu'elle contient l'idée du retour. L'écriture programmatique de la lettre peut s'entendre comme contenu (Lisa ne cessant de référer au destin), mais, aussi et surtout, comme annonce d'une fin à venir. Puisque la lettre comprend sa fin, elle dessine une structure oraculaire semblable aux formes du destin. Dans Le réel et son double, Clément Rosset déconstruit le mécanisme de l'illusion oraculaire pour mieux parler du réel. « C'est un caractère à la foi général et paradoxal des oracles que de se réaliser tout en surprenant par leur réalisation même. […] A est annoncé, A se produit et on ne s'y retrouve pas. »[362] Prenant appui sur Le fils et le lion, une fable d'Esope, il montre que la manière dont se produit l'événement annoncé déjoue l'événement tel qu'il était attendu par le sujet : le fils meurt de la griffe imaginaire d'un lion et non pas d'une griffe réelle, comme se l'imaginait le père. L'événement annoncé se produit bien, mais pas sous la forme qu'il avait en tête. « S'il est vrai que l'événement a surpris l'attente alors même qu'il la comblait, c'est que l'attente est coupable, et l'événement innocent. »[363] Dans la nouvelle de Poe, c'est l'attente de trouver un objet correspondant à la lettre volée et non pas à une lettre, tout simplement, qui aveugle les policiers. Ce que vise Clément Rosset, c'est l'idée que le réel vient doubler l'événement, tel qu'il était attendu et désiré par le sujet. L'annonce et sa réalisation se fondent sur une structure identique à celle de la lettre, et c'est ainsi qu'il faut saisir la formule « destin comme destination ». La lettre a une structure identique à celle du destin, son début est sa fin, mais sa destination déjoue souvent l'attente renvoyant le sujet au réel tel qu'il est et non pas tel qu'il

[361] Jacques Derrida, *op. cit*., p. 376-377.
[362] Clément Rosset, *Le réel et son double*, Gallimard, Paris, 1984, p. 21.
[363] *Ibidem*., p. 27.

se l'imaginait. Stefan, ayant attendu Lisa toute sa vie, sans le savoir, lève le voile d'illusions qui le sépare du réel. On comprend que certains sujets préfèrent maintenir ce voile et organiser un report de sens, ce qui leur permet de ne pas affronter une réalité trop pénible. Ce qui compte chez Lacan nous dit Rosset, c'est « l'égale insuffisance du réel à rendre compte de lui-même, à assurer sa propre signification comme chez Lucrèce ; l'égal besoin de rechercher "ailleurs" – fût-ce en une absence plutôt qu'un "au-delà" – la clef permettant de déchiffrer la réalité immédiate. »[364]

Ce dont parle Le Séminaire, c'est aussi du réel, non pas directement, mais dans son renvoi symbolique. Le déplacement de la lettre définit une chaîne où le début annonce la fin et où la fin se rapporte au début. Le déplacement des sujets face au signifiant renvoie, quant à lui, à la fonction structurante du manque.

2-2) La logique circulaire de la lettre dans *Le Grand saut*

L'écriture programmatique de la lettre s'entend dans son inscription en tant que signifiant dans l'ordre du symbolique et non pas uniquement en tant que texte à déchiffrer. Le texte révélé et dont le sens est compris libère bien souvent le sujet, soit trop tard comme chez Ophuls, soit juste à temps comme chez les Coen. Lacan inaugure *Le Séminaire* en ces termes : « Notre recherche nous a mené à ce point de reconnaître que l'automatisme de répétition prend son principe dans ce que nous avons l'*insistance* de la chaîne signifiante. »[365] Autrement dit, la lettre et le détour qu'elle subit lui permettent d'illustrer le fait que c'est bien le sujet qui est assujetti à la loi du signifiant et non pas l'inverse. Pour Lacoue-Labarthe et Nancy, l'insistance est « le concept par lequel se marque la spécificité de la *chaîne signifiante* […] comme l'imminence, c'est-à-dire le report indéfini du sens qui est au principe de l'automatisme de répétition. »[366]. Cette insistance reste incompréhensible car invisible pour le sujet ne parvenant pas à glisser le ou les bons signifiés (*s*) sous la barre du signifiant (S). Le sens se dérobe chaque fois que ce dernier pressent une possible compréhension du signifiant et surtout de la place qu'il occupe dans la chaîne. C'est le cas de Stefan qui cherche le visage de celle qu'il a toujours connue au « bord de sa mémoire ». Une poussée vers une résolution possible du sens affleure chez ce personnage, mais il est victime de ce report indéfini. Si Lacan vise tout entier le langage symbolique et ses manifestations phonématiques par le sujet

[364] Clément Rosset, *idem*., p. 75.
[365] Jacques Lacan, *op. cit.,* p. 11.
[366] Phillipe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *op. cit*., p. 39.

parlant, il n'en reste pas moins qu'il met au jour quelques lois structurelles de la lettre applicables à certains films comme *Le Grand saut*.

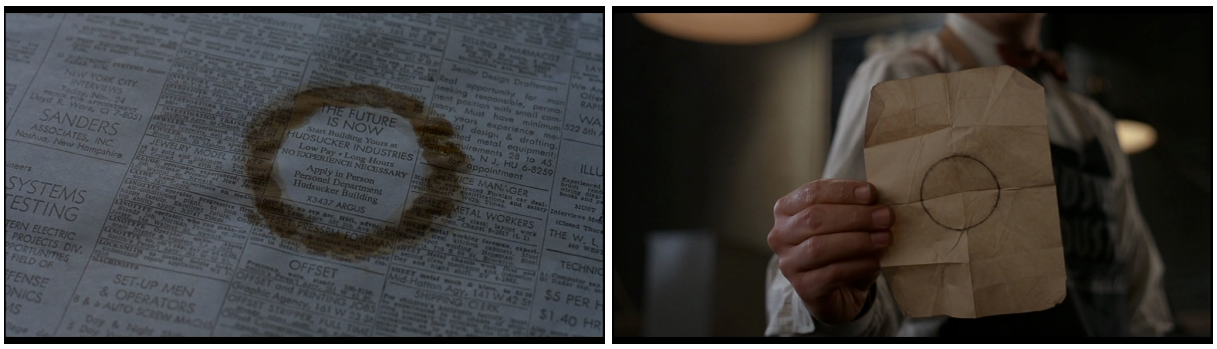
Le film s'ouvre sur un plan large de la ville de New York tandis qu'une voix-over invite le spectateur à entrer dans le conte : « Eh oui. New-York. Nous sommes en 1958. Encore pour quelques minutes en tout cas. » La voix, accompagnée d'un lent travelling avant au travers des immeubles, nous mène jusqu'à un building au sommet duquel se trouve une immense horloge surmontée du nom de la compagnie qui l'occupe, les industries Hudsucker. La caméra se déporte vers un homme situé à droite que la voix désigne et présente : « Lui là, c'est Norville Barnes. Le bureau d'où il sort est celui du Président des industries Hudsucker. C'est son bureau. » Après s'être demandée s'il allait sauter, la voix indique que « si l'avenir est impossible à prévoir, le passé en revanche est une autre histoire ».

« Cette façon de nous introduire dans le film en commençant par la fin de l'histoire est une stratégie narrative fréquente parmi les films en voix-over : au-delà de son enjeu thématique (voir philosophique) qui consiste à exprimer une vision déterministe de la condition humaine, ce principe vise également à accorder ostensiblement la préséance de la narration en exhibant la "détermination rétrograde" qui, selon J.-M. Adam, sous-tend toute organisation narrative. »[367]

Si l'on suit la logique de Boillat, la circularité propre au film résulterait de la stratégie narrative et du recours au procédé de la voix-over. Il nous semble que ce sont les lois structurelles de la lettre qui fondent cette circularité, les *flashbacks* et la voix-over correspondant parfaitement à ce que cherche à illustrer le film, c'est-à-dire l'idée d'un destin providentiel. Les frères Coen aiment le procédé consistant à exhiber l'organisation narrative presqu'autant que le conte « au sens propre du mot »[368], c'est-à-dire le conte merveilleux. Le personnage de Moses est non seulement le narrateur *over*, l'instance supérieure de la fiction, mais aussi le grand Horloger qui a le pouvoir d'arrêter le temps. Omniscient, il vient en aide aux personnages lorsque ceux-ci en ont besoin. Le nom même de Moses est connoté puisqu'il renvoie au prophète des religions monothéistes. Le film épouse la forme d'un long *flashback* selon un effet de machine à remonter le temps. La « détermination rétrograde » propre à la narration est, ici, illustrée par le personnage de Norville Barnes pris dans une mécanique qui le dépasse. Ce que les Coen mettent en scène, ce sont bien des enchaînements marqués du sceau d'une nécessité.

[367] Alain Boillat, *op. cit*., p. 336.
[368] Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Seuil, Paris, 1970, p. 6.

Norville Barnes est un héros simple d'esprit qui débarque de sa ville de Muncie pour chercher du travail. L'histoire débute par un signe du destin. Après avoir égrené les petites annonces, Norville pose sa tasse sur le journal qu'il vient de lire et quitte le café. La main du serveur soulève la tasse dont la trace entoure une offre d'emploi chez Hudsucker ainsi que leur slogan « *The future is now* ». Puis, la feuille se soulève, comme par enchantement, sous l'effet d'un courant d'air et poursuit Norville jusque sur le trottoir. Il la découvre, alors, incidemment et décide de se rendre au building Hudsucker. Son arrivée coïncide avec le suicide de Warring Hudsucker, le P.D.G, qui saute du 44ème étage au moment où Norville s'engouffre dans le hall. Il s'apprête à rejoindre le 44ème étage alors que Waring vient de s'écraser au sol. Etrange passage de relais, étrange effet de boucle qui, dès le début, lie entre eux le destin des personnages. Embauché au tri du courrier dans les sous-sols, il montre, à l'un de ses collègues, une invention dont il est extrêmement fier : un cercle au milieu d'une feuille blanche. Chaque fois qu'il la montre, il ponctue son geste d'un énigmatique « pour les gamins ! » (« *You know, for kids !* »). On comprend, plus tard, qu'il s'agit du *hoola hoop* qu'il souhaite commercialiser.



Signes du destin

Soudain une alarme retentit, les interrompant dans leur travail. Hors-champ, une voix hurle « Lettre bleue ». Aussitôt, les employés se cachent à l'exception de Norville qui se voit charger de la déposer au 44ème étage. Devenu messager à son tour, Norville semble davantage porté par la lettre qu'il ne la porte lui-même. Il passe ainsi des sous-sols au monde dirigeant sans aucune résistance : nulle barrière, aucun marqueur ne signalant le passage d'un monde à l'autre. Seuls les décors s'affrontent mais, entre les sous-sols grouillant de paperasses et les bureaux vides du 44ème étage, aucune transition. Cette absence de frontières crée un manque qui perturbe l'ordre des choses. On reconnaît ici « la détermination majeure

que le sujet reçoit du parcours d'un signifiant. »[369] Arrivé au bureau de Mussburger, il saisit sa chance et, plutôt que de remettre immédiatement l'enveloppe bleue, il la glisse dans la poche avant de son tablier, lui substituant son dessin. Interloqué, Mussburger fixe le rond au milieu de la feuille blanche que Norville vient de sortir de sa chaussure, en lui déclarant comme à l'autre « Pour les gamins ! ». Mussburger, qui cherche un « abruti » à placer à la tête du groupe, afin de faire chuter le prix des actions pour mieux les racheter ensuite, le nomme Président. Voilà Norville passé de simple préposé au courrier à Président d'Hudsucker. De plus, il est persuadé d'être engagé pour son inventivité alors qu'il est manipulé par Mussburger. Dans l'intervalle, la fameuse enveloppe bleue est oubliée et reste dans le tablier.

Amy Archer, la journaliste qui enquête sur Barnes et son étrange nomination à la tête d'Hudsucker, parvient à se faire enfermer au 44ème étage. Une fois seule, elle en profite pour fouiller le bureau de Barnes en commençant par son placard, mais elle n'y trouve qu'un tablier suspendu au milieu de cintres vides. Ce tablier n'ayant pas pour elle « d'autre face que ce revers »[370], elle continue à chercher ailleurs, ignorant qu'il contient la solution. Depuis le bureau, elle pénètre au sein de la machinerie de l'horloge contrôlée par Moses. Il la met en garde contre ses préjugés sur Norville et lui révèle la raison pour laquelle Mussburger l'a nommé P.D.G. Dès lors, elle se prend d'affection pour lui et l'encourage à présenter son idée au conseil d'administration, ce qu'il fait. Après démonstration, ses membres, convaincus d'un probable fiasco, permettent à Norville de créer le *hoola hoop*. Le lancement est un échec jusqu'à ce qu'un enfant déclenche la mode, en l'essayant. Selon un principe identique à la page de journal qui vient s'engouffrer dans les pieds de Norville, c'est le *hoola hoop* qui roule jusqu'à l'enfant. Chez les Coen, ce ne sont pas les personnages qui viennent aux choses, ce sont les choses qui viennent à eux et qui modifient le cours des événements, en une sorte d'agencement secret. Cela va dans le sens de la lettre en souffrance qui réapparaît au moment opportun.

Licencié en raison de sa réussite, mais non encore officiellement démis de ses fonctions de Président, il plonge dans le désespoir. Le soir du réveillon du jour de l'an 1958, il se retrouve au pied du building Hudsucker. Ivre et prêt à en finir, il regagne son ancien bureau et enfile son tablier, le film retournant là où il avait commencé. Norville décide de se jeter du

[369] Jaqcues Lacan, *op. cit*., p. 12.
[370] « Et s'ils [les policiers] s'arrêtent au revers de cette lettre […], c'est que la lettre n'a pas pour eux d'autres faces que ce revers. », Lacan, *op. cit*., p. 26.

44ème étage, mais il se ravise avant d'être poussé par une force maléfique représentée sous les traits d'un employé mutique de la compagnie. Par un ultime coup du destin qui prend la forme d'un miracle, il échappe à la mort. Moses arrête le temps en bloquant le mécanisme de la grande horloge. Suspendu dans les airs, il aperçoit Warring Hudsucker descendre du ciel, sous la forme d'un ange. Ce dernier lui demande pourquoi il n'a pas donné la lettre bleue à Mussburger comme il était censé le faire. Il lui rappelle alors qu'elle est dans son tablier, « là où tu l'as laissée ». Norville la sort de la poche avant et, sous les ordres d'Hudsucker, la lit à voix haute. Cette lettre indique qu'il donne toutes ses actions à celui qui sera élu Président par le conseil. A cet instant, Norville est toujours officiellement Président. Cette lettre testamentaire l'autorise à se maintenir légalement à la tête de la compagnie, « pour de vrai » cette fois. En accomplissant son destin, la lettre le délivre de sa loi.

« Le destin comme destination »

En revenant au point de départ, le film se boucle sur lui-même, épousant le trajet propre et proprement circulaire de la lettre :

« La lettre a un lieu d'émission et de destination. Ce n'est pas un sujet mais un trou, le manque à partir duquel se constitue le sujet. Le contour de ce trou est déterminable et il aimante tout le trajet du détour qui conduit du trou au trou, du trou lui-même, et qui a donc une forme *circulaire*. »[371]

Le verbe « aimanter » traduit bien l'attraction que la lettre exerce sur le film. Le mouvement de toute lettre, déviée ou non, est de tourner autour d'une absence qui constitue le cœur d'attraction de la relation épistolaire. Cela expliquerait pourquoi tant de films où les lettres ont une véritable fonction adoptent une structure circulaire. Le trajet symbolique de la lettre, dont l'enjeu réside dans son retour, dans ce revenir, modèle le film dans son organisation formelle. Une fois remise à sa place, c'est-à-dire associée à son sens profond,

[371] Jacques Derrida, *op. cit*., p. 465.

l'ordre se rétablit et le sujet se trouve libéré. Le véritable destinataire de la lettre bleue dans *Le Grand saut* n'est pas Mussburger, mais bien Norville Barnes qui, à ce moment-là, occupe toujours les fonctions de Président. En prenant la place d' Hudsucker, Norville permet donc à la lettre de révéler son véritable sens. Tout rentre dans l'ordre une fois que la lettre a trouvé son véritable destinataire. A noter, une fois encore, que l'ordre n'a jamais été dérangé en réalité, c'est son impossible reconnaissance due au report du sens qui était en cause. Notre lecture symbolique des frères Coen nous enseigne que le véritable message de la lettre ne réside pas uniquement dans son texte, mais dans son insistance à signaler un manque et à établir un réseau de sens jusqu'à ce qu'elle soit enfin reconnue.

2-3) La lettre comme symptôme

Dans un article intitulé « La contagion », Alain Bergala analyse le déplacement d'une pancarte, dans une séquence de *Vous ne l'emporterez pas avec vous*[372] de Frank Capra, à la manière de Lacan. Dans cette séquence, les personnages « sont touchés par le symbolique, ils deviennent porteurs d'une lettre – cette absurde pancarte bi-face – et se transforment en agents d'une transmission qui les dépasse. De quelque chose qui doit à tout prix circuler. »[373]

Dans un square, un homme et une femme s'apprêtent à s'embrasser lorsqu'ils sont interrompus par une bande de gamins. Ces enfants des rues font la manche à l'aide d'une pancarte sur laquelle on peut lire « Apprenez à danser le Big Apple pour 10 cents » (« *Learn the Big Apple 10 cents* »). Au verso de cette dernière est écrit « IDIOTS » (« *NUTS* ») en lettres majuscules. L'homme et la femme jouent avec la pancarte, puis vont dîner, sans s'apercevoir qu'elle est restée accrochée dans le dos de la jeune femme. Ils se rendent, alors, dans un grand restaurant où il doit lui présenter sa famille. Issue d'un milieu modeste, elle n'a guère l'habitude de fréquenter ce genre d'endroit. Durant le repas, il repère, soudain, la pancarte et essaie tant bien que mal de la cacher alors qu'il raccompagne sa fiancée à leur table. Cette dernière se retourne une fois qu'ils sont assis, adressant l'insulte « IDIOTS » à l'assemblée.

---

[372] *Vous ne l'emporterez pas avec vous* (*You can't take it with you*), Frank Capra, Etats-Unis, 1938.
[373] Alain Bergala, « La contagion », in *L'invention de la figure humaine. Le cinéma : l'humain et l'inhumain*, sous la direction de Jacques Aumont, Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique 1994-1995, Cinémathèque française, Paris, 1995, p. 16.

« Cette fameuse pancarte réversible dit en fait la vérité que voudrait adresser aux nantis celle qui la porte. Dans ce milieu de la grande bourgeoisie d'affaires, cette jeune femme est totalement déplacée. Elle fait d'autant plus tache qu'elle a dans son dos cette pancarte qui exprime à peu près ce qu'elle pense d'eux, mais elle ne sait pas qu'elle est porteuse de ce message […] Lorsqu'il veut censurer ce message que lui-même lui a collé dans le dos, leur parcours à reculons devient une vraie catastrophe : ils renversent un serveur, puis une petite table de service. […] Essayer de rattraper une lettre que l'on a soi-même envoyée est voué à l'échec tant qu'elle n'est pas arrivée à destination. »[374]

Tant que la lettre n'est pas arrivée à destination, c'est-à-dire tant qu'elle n'a pas déclenché le désordre et l'agitation permettant de comprendre ce qui se joue en réalité, elle continue d'influer de manière clandestine. Cette influence est identique à celle d'une poussée pulsionnelle qui entend rétablir un ordre antérieur ou en tout cas, mettre un terme à la contagion. Le cri que la femme finit par pousser, sous la pression de l'homme, donne corps à cette pulsion qui n'a d'autre choix que d'advenir. Pour le dire de manière plus familière : « il faut que ça sorte ». C'est tout l'intérêt de la pancarte, réversible et alternante en son principe : ce qu'on pensait parvenir à cacher s'affiche au vu et au su de tous. La pancarte a ici valeur de symptôme en tant qu'elle signale l'angoisse du personnage, angoisse qu'il ne parvient pas à formaliser. Le dictionnaire définit le symptôme comme ce qui manifeste, révèle ou permet de prévoir. C'est donc en repérant le symptôme et, surtout, en lui adjoignant son véritable sens, au sein de la chaîne signifiante, que l'on peut dégager le sujet d'une loi qu'il subit malgré lui. Le plus important chez Capra est que la pancarte n'est que le signe de quelque chose qui doit circuler à tout prix, une chose profonde qui jaillit sous la forme d'un cri qui passe d'un corps à l'autre.

Slavoj Žižek définit le symptôme comme le « code secret d'une signification refoulée »[375]. Si la lettre ne désigne pas un mal ou une douleur dans *Le Grand saut*, elle le fait, en revanche, dans de nombreux autres films où le récit se boucle sur lui-même. Contrairement au mouvement centrifuge de l'éternel Retour, la compulsion de répétition crée un mouvement centripète autour de la lettre identifiée au symptôme. Elle est ce qui insiste et ce qu'il faut non seulement reconnaître, mais traiter, en comprenant le réseau qui l'entoure et le mal profond qu'elle recouvre. Mort, regrets, trauma, faute, erreur, autant d'éléments problématiques que la

[374] *Idem*, p. 19, p. 21.
[375] Slavoj Žižek, *Lacrimae Rerum. Essais sur Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski et Lynch*, Editions Amsterdam, Paris, 2005, p. 163.

lettre voile de sa présence. Ce mouvement centripète vaut pour tous les acteurs du drame qui tournent autour de ce manque.

Un film, évoquant Lacan jusque dans la traduction française de son titre, illustre de manière extrêmement sensible cette ronde particulière autour d'un manque et d'une signification à trouver dans le passé. *Chaînes Conjugales* de Joseph L. Mankiewicz[376] met en scène le trajet de trois femmes dont le destin conjugal est scellé par une lettre que leur adresse Addie Ross. Cette quatrième, qui n'apparaît jamais à l'écran ou de manière fugace, n'est présente que par l'intermédiaire de sa voix-over qui ouvre et clôture le film. Le film s'ouvre sur un plan d'ensemble montrant l'arrivée d'un train en gare. La voix d'Addie Ross apparaît aussitôt : « Avant de commencer. Les événements et les personnages de cette histoire relèvent de la fiction et toute ressemblance avec vous ou moi serait une pure coïncidence. Le nom de la ville n'est pas importante, c'est à 28 minutes de la grosse ville, 23 si vous attrapez l'express. » Omniprésente et omnisciente, cette voix, au grain lancinant et charmeur, nous présente tour à tour Deborah qui passe chercher Rita avant qu'elles ne rejoignent Lora Mae, les trois héroïnes de cette histoire. La voix d'Addie guide le spectateur tout au long de ce parcours, indiquant la maison d'une telle, intervenant même au sein d'une discussion entre Deborah et Rita qui roulent vers l'endroit où elles doivent embarquer, pour une courte croisière. L'ombre d'Addie Ross plane sur le destin de ces dames et les oriente vers un but commun dont elles ignorent tout. Une fois à l'embarcadère, elles s'étonnent de l'absence de leur amie. Elles se décident, malgré tout, à embarquer. Avant même qu'elles n'aient traversé le ponton, un facteur surgit de nulle part et leur indique qu'il porte une lettre pour Mesdames Bishop, Hollingsway and Phipps, noms de famille de nos trois héroïnes. Elles la lisent en même temps, la première page apparaissant en insert tandis que la voix-over d'Addie se fait de nouveau entendre : « Chères Debby, Lora Mae et Rita. Comme vous le savez, il va falloir faire sans moi à partir de maintenant. Ce n'est pas facile de quitter une ville comme la nôtre, de me séparer de trois amies si chères qui signifient tant pour moi. » Elle leur avoue, alors, qu'elle s'en va avec l'un de leurs maris. Tout l'enjeu du film est donc de savoir de qui il s'agit. Une fois embarquées sur le bateau, elles n'ont d'autre solution que de faire appel à leurs souvenirs, pour essayer de comprendre quel événement du passé peut expliquer ce départ. Trois *flashbacks* vont se succéder, correspondant à trois zones de souvenirs propres à chacune d'elles. Toutes trois sont soumises à la même incertitude, le spectateur, s'apercevant

[376] *Chaînes Conjugales* (*A Letter to Three Wives*), Joseph L. Mankiewicz, Etats-Unis, 1949.

à chaque *flashback,* que chacun de leurs maris a eu une histoire avec Addie. La lettre ramène les femmes vers un passé ayant comme point commun Addie Ross, et agit à la manière d'un symptôme dont elles ne parviennent pas à se défaire. La matérialité empirique de la lettre est remplacée par une matérialité vocale, cette voix-over qui insiste et tourne au plus profond de chacune d'elles, à la manière du refoulé. Obsédées par une faute qu'elles auraient commise et qui expliquerait le départ de leur conjoint, elles font remonter, à la surface, des événements du passé qui vont dans le sens de la lettre et non pas dans le sens de la réalité. Leurs souvenirs sont entièrement orientés par elle, et cela les conduit à mésinterpréter un geste, une réflexion. Elles se trouvent donc soumises à la loi du signifiant, jusque dans leurs souvenirs. Cependant, en réalité, aucun mari ne les quitte. Addie Ross prend, alors, congé d'elles en leur adressant un « Heigh-ho. Bonne nuit tout le monde », refermant, ainsi, le film par un mode d'adresse identique à celui du premier plan.

Dans les films soumis à la loi d'une lettre, et nous insistons sur son caractère unique, c'est dans le passé qu'il faut chercher la solution. Des événements traumatiques ou problématiques demandent à être reconnus et traités pour que la lettre trouve sa bonne destination. Pour Raymond Bellour, « la lettre de cinéma, bien souvent, est unique. Elle désigne à corps perdu une sorte d'essence de la lettre, un espace elliptique de la perte autour duquel les plus grands films ont construits leur scénario (Ophuls, Mankiewicz). »[377] Ce manque ne renvoie pas seulement à une perte, à une absence fondamentale, il désigne aussi une faute. Dans *La Lettre* de William Wyler, Leslie Crosbie (Bette Davis) est littéralement poursuivie par la lettre qui l'accuse, cette maudite lettre qui empêche les choses d'avancer et qui, à l'instar de la lune, influe sur la gravitation des éléments terrestres. On se souvient de son regard vers l'astre dont la luminosité expose son crime à la vue de tous. Le même plan de lune intervient, au début et à la fin du film, en un agencement qui ne s'explique pas uniquement par le formalisme du cinéma hollywoodien. Il éclaire le destin funeste de Leslie qui ne parvient pas à se défaire de la missive qui l'accuse. Le passé s'invite sous la forme de la lettre qui, à la manière du symptôme, fait apparaître ce qui aurait dû rester caché. Cette logique vaut également dans *Broken Flowers* où la lettre anonyme oblige le personnage à se confronter à son passé, non pas uniquement à cause d'un enfant supposé, mais surtout pour rendre des comptes aux femmes qui ont partagé sa vie. Il prend conscience du mal qu'il a pu faire et des sentiments qu'il n'a pas su reconnaître. La lettre dans *Tu honoreras ton père et ta*

[377] Raymond Bellour, *L'Entre-Images*, La Différence, Paris, 1990, p. 255.

mère de Kieslowski joue sensiblement le même rôle en venant perturber les relations entre Ania et son père supposé. Cette missive posthume matérialise ce qu'ils n'avaient jamais osé admettre, à savoir leur attirance réciproque. Peu importe son contenu qui n'est jamais clairement révélé au spectateur, ce sont les non-dits qu'elle permet de faire apparaître qui importent chez Kieslowski.

Dans *Sonate d'Automne*, les deux lettres qu'Eva envoie à sa mère au début et à la fin du film se rejoignent pour n'en former qu'une. Le film ressemble à une longue lettre commencée le matin et terminée le soir, comme le font apparaître les illustrations. Plus qu'un principe unitaire, cette répétition vise à signifier quelque chose grâce à l'écriture et à l'adresse épistolaire. Le film met en scène une femme, Eva, incapable de digérer son passé, et sa mère, Charlotte, incapable d'assumer son rôle maternel. Au début du film, on voit la fille écrire à son bureau tandis qu'en voix *off*, son mari s'adresse au spectateur : « Quelquefois, je regarde ma femme sans qu'elle sache que je suis là. » Quelques secondes plus tard, un panoramique vers la droite nous fait découvrir le mari qui s'adresse directement à la caméra, Eva étant toujours visible en arrière-plan. Une fois passée la séquence d'ouverture, on les retrouve dans le bureau de Viktor où elle lit, à voix haute, la lettre qu'elle vient de rédiger. « Chère maman. Hier, en ville, j'ai rencontré Agnès qui m'a appris la mort de Leonardo. Maman chérie, je sais à quel point ça doit être affreux pour toi. » Puis, elle la supplie de venir faire le deuil de son deuxième mari, auprès d'eux. Après sept années de séparation, la mère accepte cette invitation et se rend chez sa fille. Le film révèle des tensions familiales enfouies et de lourds secrets, comme la perte d'un enfant pour Eva. Incapable de faire face à Eva et à son autre fille, handicapée, la mère choisit, alors, la fuite. Une fois la crise passée, on retrouve le même dispositif à la fin qu'au début : Eva est filmée de loin, écrivant à sa table, tandis que son mari reprend les mêmes mots. « Quelquefois, je regarde ma femme sans qu'elle sache que je suis là. » Tandis qu'elle relit sa lettre, il explique, face caméra, que la jeune femme souffre beaucoup.

Sonate d'automne, matin et soir d'une seule et même lettre

Il y a dans cette posture de relecture une urgence désespérée, la lettre portant des mots qui ne seront jamais entendus comme ils le devraient. La répétition du même dispositif crée une ironie amère. La fille s'expose à répéter les mêmes gestes et à fonder les mêmes espoirs qui risquent d'être déçus. Une fois la lettre relue et pliée, elle la donne à son mari, en lui indiquant qu'il peut la lire avant de la poster. Il sort la page de l'enveloppe et la lit à voix haute : « Chère maman, j'ai mal agi envers toi. » Plutôt que de mettre un terme à une relation qui ne fonctionne pas et d'accepter sa mère comme elle est, Eva insiste. Après quelques phrases prononcées par son mari, c'est elle qui apparaît, face caméra, et dit : « J'ignore si cette lettre te parviendra ». On peut s'interroger sur le sens véritable de ces mots. Formule classique du discours épistolaire, elle donne lieu à de multiples variations selon les épistoliers. Dans *Lettre d'une inconnue*, la première phrase de Lisa qui commence par « Au moment où vous lirez cette lettre » (« *By the time you read this letter* ») fait entendre une musique similaire. Derrière ces mots, se cache l'espoir d'être entendu. Cette formule ne désigne pas la lettre en tant qu'objet de communication, elle désigne ce qui a toujours manqué, à savoir l'amour dans les deux cas. Cette remarque nous semble généralisable aux différents usages de cette formule qui dit toujours la même chose. L'essentiel n'est pas uniquement que la lettre arrive entre les mains du destinataire, c'est qu'elle soit reconnue pour ce qu'elle est. La formule d'Eva chez Bergman sous-tend cet appel à la reconnaissance : j'ignore si tu parviendras à entendre ces mots pour ce qu'ils recouvrent et à me reconnaître enfin. Voilà sans doute le message de la lettre dans *Sonate d'automne*.

Cette insistance de la lettre à signifier est très prégnante dans *Le Corbeau*, non pas seulement du côté des lettres anonymes. Une lettre, qui est pourtant la première à apparaître chez Clouzot, passe ainsi inaperçue alors que son influence est réelle dans le film. Ce dernier s'ouvre, en effet, sur la seule lettre non anonyme du récit. Lors de la deuxième séquence, le docteur Germain surprend Marie Corbin lisant une lettre qu'il a rédigée à l'intention de Laura Vorzet, femme du docteur Vorzet et sœur de Marie Corbin. Manifestement amoureux mais souhaitant garder secret ses sentiments, il déchire la lettre sous les yeux de l'infirmière. Lorsque le film touche à sa fin, la lettre réapparaît, Germain en ayant recollé les morceaux. Il la donne à Laura, expliquant que tout cela n'a plus d'importance. Le contenu de la lettre ne nous est jamais révélé, mais il est aisé de l'imaginer. La matérialité reconstituée de la lettre renvoie à la dissolution interne de sa substance. Cette lettre est à la fois la même, le texte n'a pas changé, et elle est pourtant différente, elle n'a plus le même sens. Ce qui était problématique ne l'est plus. Le film conte l'histoire du Dr Germain qui se révèle être quelqu'un d'autre : un brillant neurochirurgien, ayant perdu femme et enfant, qui cherche à fuir son passé. Incapable de faire le deuil et en proie à la culpabilité, Germain semble dur et renfermé au début du film. Les lettres anonymes et l'agitation qui s'en suit le poussent à révéler sa véritable identité et, de fait, à affronter son passé. Une fois ce passé assumé, il parvient à s'ouvrir aux autres et notamment à Denise dont il tombe amoureux. On peut donc voir le film comme un lent processus de reconstruction ; la lettre déchirée figurant le sujet malade qui, malgré les épreuves du passé, parvient à se recomposer. Germain retrouve une unité, certes fragile à l'image de la lettre, mais solide, dans le sens où ce symptôme cesse de le tourmenter et de le déterminer dans ses actes. L'analyse du *Corbeau* saisi comme structure symbolique est complexe car elle se rattache à sa structure matérielle et visible. Elle nous éclaire, cependant, sur l'intérêt du *Séminaire* dans ce qui nous occupe, à savoir que la lettre condense plusieurs niveaux de sens dans le système de la représentation filmique et qu'elle semble toujours recouvrir et indiquer une certaine part de vérité.

La lettre chez Lacan vaut en tant qu'instance et la fiction permet de lui donner corps. Il ne faut pas confondre la lettre de papier et la lettre en tant que « lieu du signifiant »[378]. Nos quelques propos sur la lettre déchirée dans *Le Corbeau* ne doivent pas perdre le lecteur. Le geste de Germain illustre, par l'image, un processus symbolique où la lettre palpable de la fiction peut être perçue, du point de vue de l'interprétation, comme illustrant un autre

[378] Jacques Derrida, *La carte postale*, *op. cit*, p. 501.

phénomène. En tant que système de représentation fictionnelle, le film est un accès privilégié au symbolique et à la vérité. Pour Derrida, « Une fois qu'on a distingué, comme le fait toute la tradition philosophique, entre vérité et réalité, il va de soi que la vérité "s'avère dans une structure de fiction".»[379] Nous souhaitons, en outre, discuter des rapports de la lettre à la vérité dans la fiction et comprendre comment le système épistolaire en vient à contaminer le système filmique. Il s'agit d'analyser les spécificités signifiantes de la lettre dans le film, en termes d'adresses et de logique.

[379] Jaqcues Derrida, *ibidem*, p. 496.

Conclusion

L'enseignement de ce chapitre se résume en une formule : le sens de la lettre, c'est son insistance à signifier. A partir de Lacan, il nous apparaît possible de proposer une théorie de la lettre qui tient en deux points. Premièrement, la lettre désigne par son trop d'évidence ce qui manque à sa place, c'est-à-dire ce qu'il faut voir. Deuxièmement, son apparition établit un système de relation et une structure qui impose une logique au film. Il s'agit, à présent, de dépasser *Le Séminaire* et de proposer une démarche, plus personnelle, autour de la contamination épistolaire.

Chapitre 2
La contamination épistolaire

Introduction

La faculté de la lettre à imposer son sens au film correspond à ce que nous avons choisi d'appeler la contamination épistolaire. Ce terme, traditionnellement associé au vocabulaire biologique et médical, revient sous la plume d'analystes de cinéma. Le segment intitulé « contamination » dans *Vie des fantômes* de Jean-Louis Leutrat s'attache à décrire la malédiction qui pèse sur la demeure dans *La Maison du diable* de Robert Wise. Décrivant les fondus enchaînés qui permettent à Wise de faire traverser le temps à l'un de ses personnages, Leutrat met au jour la logique à laquelle se trouvent soumis les personnages à l'intérieur du film ainsi que la logique filmique elle-même. « Cette chaîne de formes et de mouvements dit la malédiction qui se répète, et s'empare de toutes celles qui pénètrent dans la demeure avant de la hanter. »[380] Ce qui pénètre est immatériel et invisible, il s'agit d'une force obscure dont l'influence est repérable au sein de phénomènes étranges. La contamination permet de mettre en évidence une logique qui affecte l'univers diégétique en même temps que la forme filmique. C'est en ce sens que nous souhaitons l'employer afin de comprendre la manière dont la lettre contamine la matière filmique, en lui imposant sa propre logique de destination et d'écriture, mais aussi ses régimes de croyance et ses thèmes. La contamination signifie l'envahissement d'un milieu ou d'un organisme vivant par des micro-organismes pathogènes. La lettre n'est en rien un organisme pathogène, mais l'analogie avec le virus biologique est pertinente car elle présente des similitudes avec la logique épistolaire. En se substituant au cadre énonciatif par un système de voix et d'images ou en imposant un certain type de structure, la lettre tend à prendre le contrôle du film. A la manière du virus qui se transmet et se déploie dans l'organisme, la lettre transmet son esprit au film et déploie un réseau au-delà de sa matérialité. La contamination recouvre également des effets d'analogie et d'attraction, en linguistique notamment, où elle correspond à une action analogique exercée par un élément linguistique sur un autre.

[380] Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes*, *op. cit*., p. 79.

La contamination épistolaire se structure autour de deux termes : transmission et substitution. La lettre est un objet de transmission, au sens littéral, c'est-à-dire qu'elle transmet des informations par écrit. L'interprétation inspirée par *Le Séminaire sur « La lettre volée »* a prouvé qu'elle délivre plus qu'un message écrit. Le message de la lettre, c'est la lettre elle-même. Elle communique quelque chose de plus, aux personnages et au spectateur, à la manière de la malédiction chez Wise. Elle affecte les personnages et le film de son esprit. Comme chez Wise, ces étranges effets de transmission sont parfois perceptibles sur le corps des épistoliers, dans leurs actes ou même dans l'univers diégétique qui, tout à coup, s'organise autour d'elle. Une fois encore, l'absence est motrice et centrale dans la force qui se déploie et qui agit au sein du film. En tant qu'écriture, la lettre a par ailleurs tendance à se substituer au film. Les procédés d'audiovisualisation de la lettre montrent qu'elle affecte le film à des degrés divers qui vont de la simple occurrence en insert (*Eyes Wide Shut*) à la prise en charge de tout le récit filmique (*Million Dollar Baby*). On peut ainsi parler de degrés d'épistolarité filmique pour décrire le phénomène de contamination du film par la lettre. Ce phénomène est défini par un niveau de présence de la matière épistolaire plus ou moins élevé selon que la lettre est visible, lisible, dite, visualisée. Il est également défini par un mode spécifiquement épistolaire du film.

« Le néologisme "épistolarité", traduction de l'anglais *Epistolarity*, a été employé par Janet Altman dans un ouvrage qui traite principalement des formes romanesques de l'épistolaire. Adapté et adopté en français, sans avoir fait l'objet de définitions plus précises, la notion d'"épistolarité" est située du côté de la spécificité du mode épistolaire, historiquement variable et que son suffixe engage à définir. »[381]

C'est à ce mode et à ses manifestations que nous souhaitons consacrer ce dernier chapitre, ainsi qu'aux différents effets de contamination induits par la présence d'une ou de plusieurs lettres dans le film. Ce chapitre doit être compris comme un « geste d'enquête et d'observation » qui est aussi un « geste de risque et d'inventivité »[382] comme l'écrit Jacques Aumont à propos de l'analyse filmique. Nous ne prétendons pas inventer une théorie définitive de la lettre dans le film, mais une méthode d'investigation analytique de la lettre dans le film.

[381] Geneviève Haroche-Bouzinac, *op. cit*., p. 15. Pour l'ouvrage de Janet Altman, voir *Epistolarity, approach to a form*, Ohio State University Press, 1982.
[382] Jacques Aumont, *A quoi pensent les films ?*, *op. cit*., p. 78.

1) Transmission

Comment la lettre transmet-elle son message au film ? En générant des phénomènes de contamination et de déploiements, le message de la lettre peut se lire au niveau du film lui-même. En comprenant l'ensemble du message épistolaire – c'est-à-dire en étant attentif à la manière dont il apparaît et dont il circule, mais aussi à son impact – on saisit mieux les enjeux du film. L'influence de la lettre prend différentes formes qu'il s'agit de repérer et d'analyser dans les termes logiques d'une contamination physique (au niveau du corps d'un ou plusieurs personnages), symbolique (au niveau de la chaîne signifiante) et sémiologique (au niveau des signes). Cette contamination s'établit, à un premier niveau, par la transmission d'une enveloppe et d'un message écrit. La lettre s'établit en un système indépendant et presque autonome, son apparition créant un système d'implications complexes permettant au réalisateur de dépasser le premier niveau de sens, littéral, pour en atteindre d'autres, plus métaphoriques.

1-1) Contamination physique

Dans *Rois et Reine* d'Arnaud Desplechin, Nora découvre une lettre de son père dans l'un de ses cahiers, après sa mort. La lettre dite en regard caméra contraint le spectateur à éprouver frontalement la violence des mots employés par le père. Mais quel est le régime audiovisuel de cette lettre ? Et que traduit le dispositif proposé par Desplechin ?

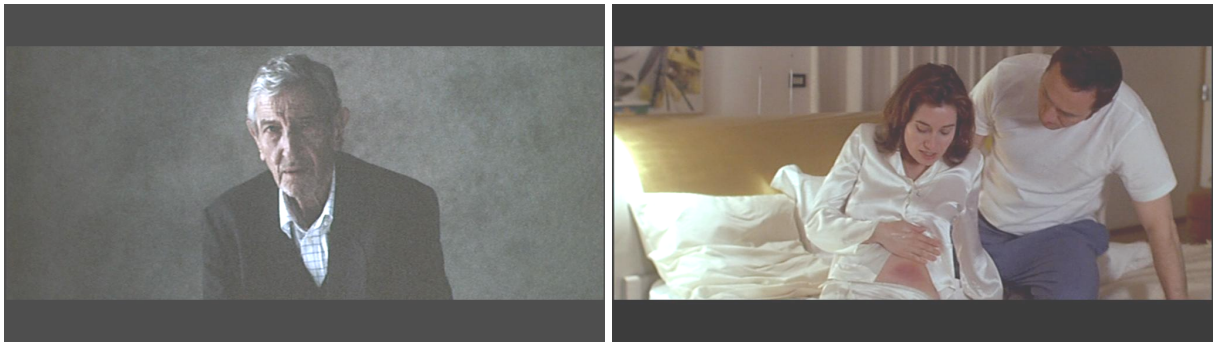
Dès l'instant où Nora entame sa lecture, la voix-over du père apparaît avant que son corps ne vienne emplir l'écran. Elle fronce les sourcils, se concentre sur la page. Le père apparaît physiquement dans un espace étrange et neutre. Outre la faible luminosité, le grain de l'image est différent. Il ressemble au grain d'une image vidéo et n'a pas la netteté de la pellicule. Ce traitement particulier existe uniquement lorsque le père s'adresse à la caméra qui, peu à peu, zoome sur son visage jusqu'à l'isoler en gros plan. Le dispositif utilisé par Desplechin s'apparente ainsi à une lettre vidéo, c'est-à-dire à une lettre en soi qui, enregistrée sur un support numérique, pourrait être envoyée telle quelle. Cette lettre vidéo pose donc la question de son origine comme celle de sa destination. D'où vient-elle ? De Desplechin lui-même ? D'une lettre réelle ? Et à qui s'adresse-t-elle vraiment ? Au spectateur ou à un autre destinataire, réel lui aussi, mais non désigné. Du côté de la diégèse, une des explications possibles est que cette apparition correspond aux visions de Nora imaginant son père en train

de lui parler. En effet, lorsque ce dernier évoque le passé, on revoit des images en *flashback* les montrant tous deux discutant et riant dans le canapé. Le grain étant celui du présent diégétique, c'est-à-dire celui de la pellicule. A qui attribuer ces images ? Aux souvenirs de Nora ? Si tel est le cas, pourquoi se distinguent-elles tant des images vidéo alors qu'elles renvoient à la même lettre ? Desplechin met ici en place deux principes : un principe d'indétermination et un principe de contamination.

Le principe d'indétermination concerne plusieurs éléments. D'abord, la localité de la lettre, son lieu d'envoi. La lettre est écrite mais non envoyée, c'est-à-dire qu'elle reste en souffrance avant que Nora ne la lise. Une fois que ses yeux parcourent les lignes manuscrites, la lettre accède à l'existence et modifie le cours de sa vie, de sorte qu'il y a un avant et un après. Difficile en effet d'imaginer que la lettre n'a aucun impact sur elle et qu'elle n'influe pas, par la suite, sa manière d'envisager la maternité, la famille, le rapport aux hommes. La matérialité palpable de la page manuscrite située dans le monde réel de Nora contraste avec l'image du père dont le corps apparaît sur un fond gris et une lumière vaporeuse au sein de pixels tremblants. Ce lieu est indéterminé et indéterminable, même si indubitablement lié à la mort. On pense alors au titre du chapitre, « D'entre les morts… », qui ouvre la séquence épistolaire et qui traduit l'effet produit : la lettre fait jaillir le père d'entre les morts. C'est aussi le titre du roman de Boileau-Narcejac adapté par Hitchcock dans *Sueurs Froides*. Au-delà du goût de Desplechin pour la citation, le titre indique la provenance de la lettre expédiée depuis la mort et surtout l'effet qu'elle produit sur Nora, exhumant les arrière-pensées d'un père chéri. La matérialité du papier entre en connexion avec ce corps en transit entre la vie et la mort, tandis que l'écriture matérielle se déploie par l'intermédiaire de cette voix si particulière. On retrouve le principe de l'entre-deux qui fonde le genre épistolaire, selon Marie-Claire Grassi, à travers l'ambiguïté d'un état transitoire. C'est bien de corps dont il s'agit, et de voix qui imposent une présence à laquelle Nora ne peut se soustraire. La force d'attraction épistolaire est telle qu'elle entraîne Nora jusqu'au bout de la lecture et au plus près de la bouche du père qui prononce ces mots. Elle semble incapable d'endiguer cette force et d'abandonner la lecture pourtant éprouvante qui la fait vaciller. Le *zoom* avant qui se rapproche du visage paternel à mesure que l'on s'enfonce dans la lecture traduit l'effet magnétique opéré par l'objet et par son contenu. Une fois la lettre lue, le père ne revient plus hanter le film, la lettre ayant trouvé sa destination. L'illusoire champ-contrechamp entre le père et la fille abolit les frontières entre la vie et la mort, dans lequel le lieu de parole du père est comme une brèche, une fêlure au cœur même du film. La lettre ne lie plus seulement des

espaces entre eux, elle lie la mort à la vie. Elle crée une brèche dans l'image par laquelle s'introduit cette voix de mort.

L'extériorité de l'image au film lui-même renvoie à l'extériorité de l'adresse. Le grain étranger à la pellicule mène au principe de contamination de la matérialité filmique par un organisme pathogène qui dérègle le système, et ce de l'intérieur. C'est là toute la force de la lettre, elle déploie son réseau depuis l'intérieur du film et engage un mouvement que seul le sujet peut stopper. Sa force tient en sa fragilité, en ce qu'elle n'est qu'un objet de papier inoffensif en apparence. Mais, une fois le processus de destination activée, la lettre exerce sur celui ou celle qui la lit une influence durable. Par le discours épistolaire dans *Rois et Reine*, la mort s'immisce dans la vie et contamine les autres images puisque la voix-over du père parle également sur les images au présent, lorsque Nora lit, et sur les images au passé, lorsque Nora se souvient. Elle finit par arracher les pages du cahier, une fois sa lecture achevée, pages qu'elle dissimule contre son flanc gauche. Puis elle retrouve sa sœur, s'efforçant d'apparaître normale en dépit de son trouble. La lettre du père ne se contente donc pas d'affecter le matériau filmique en son cœur, elle infecte aussi le corps de Nora.



La lettre pixélisée du père et la tâche sur le corps de Nora

Lors d'une scène ultérieure, on la retrouve sortant de la salle de bain et rejoignant son compagnon au lit. Alors qu'elle se penche pour prendre un livre, il repère une tâche sur sa peau lorsque son pyjama se soulève. Il lui demande si elle s'est brûlée. Elle dit qu'elle ne sait pas, qu'elle ne sent rien et remonte le tissu laissant apparaître une large tâche rougeâtre au-dessus de l'aine. Trois plans apparaissent alors : la main du père écrivant sur ses cahiers, Nora agenouillée à ses côtés et le visage du père lui souriant. L'emplacement de la brûlure correspond à l'endroit où Nora avait disposé la lettre pour la cacher à sa sœur. Cette dernière insiste non plus comme objet, mais comme marque corporelle. Etrange et surnaturelle, la

tâche, reliée aux souvenirs du père en images, accrédite l'idée d'une véritable contamination physique par l'objet. La lettre a donc une double existence : l'une vidéo qui contamine le film lui-même, et l'autre matérielle qui contamine le corps du personnage. La brûlure ne vient pas uniquement de l'extérieur et du contact avec le papier, elle provient tout autant de l'intérieur traduisant le choc émotionnel ressenti durant la lecture. Elle est donc une contamination au sens de la transmission physique d'un virus dont les symptômes apparaissent à même le corps.

Rois et Reine tout comme *Un Conte de Noël* sont des films très physiques, la vérité des relations s'établit par et dans les corps. Le mode de représentation y est frontal, ce qui rend difficile toute analyse symbolique dont le propre est de fonder un langage indirect et figuré. Le paradoxe est que Desplechin met en scène la psychanalyse et le milieu psychiatrique dans *Rois et Reine* (l'hôpital, le personnage de la psychanalyste) ou la folie dans *Un conte de Noël* (schizophrénie du jeune garçon) et qu'il attache une grande importance à la mythologie dont on sait à quel point elle nourrit la psychanalyse. Cependant, il y a chez lui, comme chez Bergman, une violence qui parfois suspend le sens. Les hurlements de la sœur handicapée dans *Sonate d'automne* ou les mains pleines d'eczéma dans *Les Communiants* figurent la douleur et la peine en dehors de tout champ sémantique. C'est par le physique et le ressenti que les choses se passent et doivent être comprises. De la même manière, la lettre vidéo et la tâche rougeâtre dans *Rois et Reine* doivent être envisagées dans leur aspect physique pour ne pas dire organique. Si la tâche a toute les allures du symptôme, elle ne doit pas faire oublier l'importance de la matérialité épistolaire dans ce film qui va au-delà du refoulé et qui vise à atteindre une sorte de vérité, à tel point qu'on peut se demander si ce n'est pas Desplechin lui-même qui destine une lettre. En effet, le grain vidéo rend cette lettre autonome, lui offrant par là même une indépendance troublante. L'attention extrême portée au texte épistolaire indique par ailleurs le plaisir qu'a Desplechin à écrire. Il a non seulement un style de mise en scène, mais également un style littéraire, ses lettres étant chaque fois très personnelles et proches les unes des autres. Raison pour laquelle la lettre de *Rois et Reine* reste dans l'esprit du spectateur comme elle reste dans le corps de Nora qui décide de la faire disparaître.

On retrouve la lettre lors de sa fête de mariage. Prétextant un manque de vin, elle quitte ses convives et descend à la cave. Elle y brûle la lettre et, tandis qu'elle la regarde se consumer, un *zoom* avant s'amorce. Elle abandonne la lettre et se retourne en direction de la caméra, les yeux plantés sur la gauche. Le visage du père réapparaît alors dans le même grain

vidéo, mais cette fois en silence. Il plonge la tête et le corps en avant, puis se relève en un geste traduisant la douleur. Il a l'air de pleurer et, tandis que son regard implorant croise une dernière fois l'objectif, un plan montre la lettre en cendres aux pieds de Nora. Elle remonte alors à la surface et retrouve le cours de sa vie. Rien ne prouve que l'influence de la lettre s'arrête pour autant, mais cette décision semble permettre à Nora de passer à autre chose, tout en gardant en elle ce secret brûlant. Desplechin nous fait littéralement entrer dans la lettre qui agit, non pas comme le signifiant dans le langage, mais comme un objet aux pouvoirs maléfiques. La matérialité trouve un équivalent dans la matérialité du grain vidéo accréditant la thèse d'un objet autonome qui impose son système au film. Et, de fait, la lecture symbolique est difficile, Desplechin proposant une mise en scène plus organique où la matérialité des corps, du papier et du film fondent un réseau tangible et repérable pour ce qu'il est. Nul besoin de saisir derrière tel ou tel signe une signification secrète, Desplechin nous ayant déjà fait passer la barrière. Nous souhaitions débuter ce chapitre par ce film car la matérialité de la lettre est à prendre au premier degré, c'est-à-dire comme un objet de papier qui transmet autre chose qu'un message. La brûlure de Nora est bien sûr en lien avec le contenu de la lettre, mais il n'empêche qu'elle est un agent de transmission d'autre chose que du texte ou de l'écrit, d'autre chose que de l'information, et nous pensons que c'est aussi l'une des raisons pour lesquelles les cinéastes y ont si souvent recours. Chez Desplechin, la lettre est une véritable question de vie ou de mort, une question qui travaille le film de l'intérieur, mais également le cinéaste lui-même. En ce sens, elle doit s'entendre comme le signifiant lacanien qui ne supporte aucune partition.

Dans *Rois et Reine* comme dans *Un Conte de Noël* ou *Comment je me suis disputé…*, chacune des lettres dites va jusqu'à son terme. Le fragment est interne et se trouve englobé dans cette enveloppe organique qu'est la voix. La parole y est « pleine et présente » comme le dit Derrida, en même temps qu'elle inclut de la cassure et du morcellement. Dans *Rois et Reine*, la parole pleine du père brise Nora et le collage des fragments passés, présents et vidéos entre eux va dans le sens d'une parole pleine du père, certes, mais à l'intérieur de laquelle il faut parvenir à reconnaître ce qui se dit vraiment. Ce travail de déchiffrage est celui de l'analyste qui doit surtout repérer la logique structurelle et l'indiquer au patient afin que ce dernier s'en saisisse. Il ne s'agit donc pas de faire disparaître le symptôme comme tente de le faire Nora, mais plutôt de l'inscrire dans une histoire familiale dont la lettre est l'une des clefs. En l'écrivant et, finalement, en l'envoyant en différé, le père modifie le roman familial dont le sens change radicalement. Si l'avenir de Nora ne peut plus être le même après la

lecture de la lettre, il en va de même de son passé qu'elle ne peut plus concevoir de la même manière. La lecture d'une lettre rejaillit donc sur l'ensemble de la vie du destinataire qui reconsidère sous un angle nouveau les événements du passé et qui envisage l'avenir à l'aune de ces révélations. La lettre est toujours une histoire de secret, non seulement du point de vue de son étymologie, comme nous l'avons vu avec Roger Chartier (*Secretum*), mais aussi du point de vue de sa destination, comme nous l'avons vu avec Alfred Hitchcock (*Sueurs Froides*). Le vertige du secret, qu'on nous autorise ce jeu de mots, est avec l'absence le cœur d'attraction de la relation épistolaire, sa force gravitationnelle. La lettre dans *Rois et Reine*, comme dans *Un conte de Noël*, nous renseigne sur les thèmes profonds du cinéma de Desplechin : les secrets de famille, la culpabilité. Autant de choses incommunicables que les lettres essaient tant bien que mal de transmettre. On peut même se demander si la lettre, par son trop d'évidence, ne désigne pas en même temps qu'elle cache le mystère du cinéma de Desplechin, voire du cinéma comme il l'entend. Un cinéma où se cache quelque chose du cinéma lui-même, mais aussi quelque chose de la vie, c'est-à-dire de la mort, si tant est que le but de la vie soit le retour à l'inorganique. A lire ce qu'il écrit dans la préface du scénario de *Rois et Reine*, cette hypothèse trouve quelques échos heureux :

« Nora a un enfant posthume. Aujourd'hui, je l'appelle Elie. Un enfant posthume, ce serait le mystère cinématographique le plus pur qui soit. Je ne sais pas pourquoi j'éprouve cette intuition. Me souvenir de mon père, ma tante, Gilles et Pierre… Se souvenir de *Moonfleet* aussi. »[383]

1-2) <u>L'épidémie de la rumeur</u>

Dans le chapitre consacré au spectateur voyeur, nous avons analysé la manière dont Clouzot met en scène la sensation diffuse d'un regard qui surveille chaque habitant du village, notamment grâce à la lettre qui tombe de la couronne funéraire lors de la procession à laquelle assiste tout le village. Les personnages passent devant la lettre qui semble les regarder depuis le sol, aucun d'entre eux n'osant la ramasser. Et, lorsque le maire tente de le faire, le préfet l'en empêche fermement, son geste traduisant un sentiment de défiance et de peur face à l'objet. Ce n'est plus seulement le contenu qui est craint, mais le papier sur lequel s'étale l'encre noire du corbeau. Ce geste équivaut à un acte de sauvetage, tout en faisant de l'enveloppe un objet dangereux. De fait, tous les habitants contournent l'enveloppe. Arrive Marie Corbin qui se fige et fixe l'enveloppe tandis que le flot des corps la dépasse. Une

[383] Arnaud Desplechin et Roger Bohbot, *op. cit*., p. 10.

association s'établit entre la fixité de la lettre, qui fend l'écoulement de la foule en deux à la manière du caillou scindant le flux de la rivière, et le corps immobile de Marie Corbin. Les nonnes qui la suivent s'écartent de son corps, en la dévisageant, au moment où elles la dépassent. Ce n'est plus la lettre alors qu'on évite, mais Marie Corbin. Retenons ce mouvement de fluidité liquide mis en place par Clouzot ainsi que l'association entre le corps de Marie Corbin et le corps de la lettre, éléments qui vont constituer toute la rhétorique et l'esthétique de la séquence à venir. Seule une main innocente semble pouvoir s'emparer de l'enveloppe sans en être physiquement affectée. Il faut attendre la fin du cortège pour qu'un jeune garçon la ramasse. Une fois le papier décontaminé, en apparence du moins, les adultes peuvent eux aussi la toucher. C'est ce que fait l'instituteur qui arrache la missive adressée « à tous les habitants de la ville ». Il en extrait la page qu'il déploie, le contenu apparaissant en insert. Le texte n'a aucune importance en soi puisqu'il n'apprend rien qui n'ait déjà été écrit par le corbeau. Seule la signature « Le corbeau suit l'enterrement » importe, comme nous l'avons déjà signalé. Plus que le texte, c'est la circulation de la lettre qui importe et la rumeur sonore à laquelle elle est associée par la suite.

Clouzot nous fait passer de la rue au cimetière, grâce à un fondu enchaîné sur l'insert. La lettre n'est plus entre les mains de l'instituteur, mais entre celles d'un inconnu qui assiste aux obsèques. On découvre une foule compacte massée autour du préfet, lisant un texte, tandis qu'au premier plan, l'homme passe la lettre à sa voisine. La missive tombée de la couronne funéraire se met à circuler de main en main. Les plans alternent entre le préfet qui fait son discours et la lettre qui continue de circuler et qui, peu à peu, se rapproche du cœur de la foule. Elle l'atteint assez vite jusqu'à apparaître au premier plan, apparition matérielle qui coïncide avec le mot « vengeance » prononcé hors-champ par le préfet. Le mot déclenche une rumeur sonore, première poussée qui peu à peu va s'amplifier, les voix des habitants commençant à s'élever et à se mêler entre elles. D'un geste, le préfet fait revenir le calme et reprend son discours dans un silence total. Une deuxième salve sonore vient rompre le silence lorsqu'il prononce le mot « corbeau » hors-champ. Cette fois, c'est le corps de Marie Corbin qui apparaît au premier plan, manière de connecter l'accusation avec le corps de l'accusé. Comme dans le cortège, Clouzot crée une association visuelle entre la lettre parvenue au centre de la foule et le corps de Marie Corbin dont les gens se détournent. On note ainsi le trop d'expressivité des personnes qui s'en écartent, comme si elle était porteuse d'un virus ou d'une maladie contagieuse. La rumeur monte alors d'un cran, mais cesse jusqu'à disparaître de nouveau lorsque le préfet reprend la parole. Il achève son discours par « Tu seras vengé »,

formule qui déclenche la troisième salve sonore, plus forte encore que les deux précédentes. Le tumulte des voix qui revient, par à-coups, alternant avec le silence entourant le discours du préfet, traduit la montée progressive de la colère qui saisit la foule ainsi que la levée de la censure. Les barrières de la bienséance s'effondrent, laissant uniquement place aux accusations directes. Comme sous l'effet d'une poussée pulsionnelle, un cri s'empare de la foule dont la logique prend le pas sur la logique individuelle. C'est bien une logique de contagion qui prévaut ici comme l'écrit Alain Bergala à propos de la séquence de la pancarte chez Capra :

« Les personnages se trouvent soumis, à ce moment-là, à une autre logique, plus forte qu'eux. Dès lors qu'ils sont pris dans le processus de la contagion, ils cessent d'être les acteurs de leur propre scénario, pour devenir les agents de circulation de quelque chose, de l'ordre de la lettre, dans l'échange ou la circulation symboliques. »[384]

Ces mots décrivent à merveille ce qui se déroule chez Clouzot où la lettre agit à la manière du signifiant chez Lacan « dont le déplacement détermine les sujets dans leurs actes. »[385] Mais cette logique n'est pas que symbolique, elle a un ancrage bien physique dont rend compte le tumulte des voix qui s'élèvent. Une fois la lettre parvenue à destination, c'est-à-dire une fois la lettre passée entre les mains des différents personnages du cimetière, la colère l'emporte sur la raison et Marie Corbin est désignée comme bouc-émissaire. La rumeur sonore ne disparaît plus mais, au contraire, s'amplifie jusqu'à l'arrestation du présumé corbeau. Le bruit de la foule en colère établit une liaison sonore entre le dernier plan du cimetière et le plan suivant dans l'enceinte de l'hôpital, lieu de travail de Marie Corbin. Cette liaison est doublée d'un fondu enchaîné entre le corps de la mère et un insert sur la une d'un journal qui publie sa photographie avec ce titre : « De l'encre qui fait couler du sang ». Comme nous étions passés de la rue au cimetière, on passe du cimetière à l'hôpital par le biais d'un fondu enchaîné sur un insert. Nous allons y revenir, mais tâchons de suivre la logique sonore mise en place par Clouzot et William Sivel, son ingénieur du son.

On retrouve la foule massée contre les grilles de l'hôpital réclamant à corps et à cris Marie Corbin. La foule scande « la Marie, la Corbin, la Marie Corbin » dont le rythme saccadé finit par déborder l'image. De la foule visible, on passe à une foule uniquement audible mais, une fois encore, Clouzot joue sur l'intensité sonore. On découvre Marie Corbin

[384] Alain Bergala, « La contagion », *art. cit*., p. 11.
[385] Jacques Lacan, *op. cit*., p. 30.

courant, seule, dans les rues désertes. Telle une bête traquée, elle ne cesse de se retourner, apeurée par les cris qui se rapprochent. En sept plans, Clouzot passe d'un murmure à peine audible à un raz de marée sonore qui submerge le corps de Marie Corbin. Le terme « raz de marée » fait référence aux vertus liquides du son dont le propre est de se propager à la manière de l'eau comme l'écrit Jean-Luc Nancy pour qui « le présent sonore est un présent en vague sur un flot [qui] ouvre un espace qui est le sien. »[386] Les rues désertes apparaissent particulièrement propices à la réverbération vocale qui décuple l'effet sonore, donnant l'impression de milliers de voix indistinctes, se propageant à la manière d'une vague emportant tout sur son passage.

L'effacement des déterminations individuelles n'est pas uniquement dû à la circulation de la lettre dans le cimetière, il est aussi lié au statut de l'écriture anonyme qui n'a pas de voix. Nous voulons bien sûr parler de la voix narrative, de ce sujet d'énonciation épistolaire qui ne renvoie à aucune instance énonciative déterminée et déterminable. Contrairement à la lettre classique, la lettre anonyme n'engage aucun sujet d'énonciation historique, au sens que lui donne Käte Hamburger : c'est-à-dire qu'aucune personnalité individuelle n'y est fondamentalement en cause. N'engageant aucune responsabilité énonciative, la lettre dégage les habitants de toute responsabilité individuelle. Le « je » du corbeau devient un « on » collectif qui permet à chacun de s'emparer de la rumeur tout en l'amplifiant, au double sens d'exagération et de poussée sonore. On peut donc analyser la séquence de la manière suivante. Au contact avec la lettre, les personnages se connectent entre eux et perdent leur individualité au profit d'un groupe. Cette logique est renforcée par l'absence d'ancrage énonciatif de la lettre anonyme qui favorise l'émergence d'une voix unique et sans origine autre que matérielle. La rumeur prend alors la forme d'un agrégat sonore semblable à la boule de neige qui ne cesse de grossir en roulant. La lettre anonyme est donc porteuse de désordre en même temps qu'elle définit un groupe constitué en circulant, le contact physique ne créant pas de la relation, mais de l'indistinction. Le présent sonore « en vague sur un flot » définit son propre espace, non seulement parce qu'il l'occupe, mais parce qu'il le modifie en l'occupant. C'est dans cette articulation que réside le mécanisme de la rumeur : sa transmission est l'agent de sa modification. L'autre aspect important de la rumeur est qu'elle agit sur les croyances de chacun jusqu'à se substituer au réel lui-même. Ce qui n'était qu'un bruit devient réalité et, dès lors, il est quasiment impossible de faire machine arrière.

[386] Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 32.

On en vient à l'autre versant de la séquence qui nous intéresse, c'est-à-dire à la manière dont la lettre modifie le réel en advenant. On se souvient que Clouzot passe du cimetière à l'hôpital par l'intermédiaire des voix, mais aussi grâce au fondu enchaîné sur la une du journal. Cette une officialise le bruit, en quelque sorte, comme elle authentifie les effets de la rumeur. Il ne s'agit plus uniquement d'une parole répétée et amplifiée, mais de son résultat qui influe sur le cours des événements. Le journal illustre donc, à l'intérieur même du film, l'impact que peuvent avoir ces lettres sur le réel. Par ailleurs, le passage à la réalité publiée décrit également ce qui est en jeu dans le cas des lettres. Selon Clément Rosset, certaines lettres établissent une réalité autonome. « Ainsi une lettre d'injures, d'amour, d'auto-accusation, sont-elles souvent porteuses d'un message dont la teneur en réel tient tout entière à leur propre énonciation. »[387] Clément Rosset ajoute :

« Il n'est probablement aucune lettre d'injures qui ne confirme ce processus d'aggravation qui commence avec une réalité imaginaire, se poursuit avec une réalité écrite et s'accomplit avec une réalité publiée – processus au cours duquel un objet quelconque passe en somme de la simple inexistence à l'existence pour soi puis à l'existence pour autrui, où se joue son accession au réel. »[388]

Dans le cas de la lettre anonyme, peu importe que les allégations soient réelles ou imaginaires puisque « tout le réel tient ici à l'écriture qui en témoigne et le constitue "à la lettre". »[389] Chacun se met à croire en des calomnies qui, puisqu'elles sont publiées, comportent forcément un fond de vérité. La vérité n'est pas forcément en adéquation avec la réalité, certes, mais retenons simplement que l'écriture des lettres anonymes les affecte toutes deux dès l'instant où elles sont publiées, lues, reprises et amplifiées.

« Le fait d'écrire confère aussitôt, à ce qui n'était que pulsion indéterminée, une détermination et une précision – lesquelles, encore une fois, peuvent être sans rapport direct avec son motif véritable – qui, pour être les ordinaires paramètres de la réalité, font de toute chose écrite un candidat très présentable au réel. »[390]

On retrouve ce thème dans *L'Imposteur*[391] de Cristoph Hochhäusler. Armin, adolescent mal dans sa peau, récupère sur les lieux d'un accident de voiture qui vient de se produire une pièce mécanique. La victime est un banquier célèbre et influent de la ville. Il écrit alors une

[387] Clément Rosset, *Le philosophe et les sortilèges*, op. cit., p. 92.
[388] *Idem*., p. 93.
[389] *Ibidem*., p. 96.
[390] *Ibidem*., p. 93.
[391] *L'imposteur* (*Falscher Bekenner*), Christoph Hochhaüsler, Allemagne, 2006.

lettre anonyme indiquant qu'il s'agit d'un acte de sabotage dont il est à l'origine. Dès lors, l'affaire prend une tournure tragique : ce qui n'était qu'un simple accident se transforme en homicide. La presse se fait d'abord l'écho de la rumeur en publiant une information sur ces révélations anonymes. Armin prend alors conscience de son pouvoir. La télévision, ensuite, donne une ampleur plus grande à l'affaire. Là aussi, la « réalité publiée » de la lettre impacte sur le réel et se substitue à la réalité des faits. Se crée une sorte d'effet retour, sur le même principe que la réverbération sonore, dans lequel l'adolescent assiste médusé à sa création.

Si elles accèdent à une réalité médiatique, les rumeurs dans *Le Corbeau* et dans *L'imposteur* procèdent de deux logiques différentes. Dans le premier, le but du corbeau est de parvenir à objectiver la rumeur pour porter atteinte au Dr Germain. On se souvient que ce dernier écrit une lettre à Laura Vorzet qu'il déchire, mais qu'il finit par lui remettre une fois sa véritable identité révélée. Laura est mariée au Dr Vorzet, un psychiatre qui a le double de son âge. Voyant l'intérêt de sa femme pour Germain, et réciproquement, Vorzet se lance dans une campagne de désinformation à son encontre. Mais, pris dans un mouvement frénétique proche d'un délire de toute-puissance, il étend son réseau à l'ensemble du village. Le film ne laisse jamais apparaître clairement le motif de la jalousie, mais il est sous-jacent, le bon docteur faisant plusieurs fois référence à la différence d'âge avec sa femme. Dans *L'imposteur*, le motif est l'ennui. L'adolescent, que ses parents obligent à multiplier les lettres de motivation pour un emploi, envoie une première lettre par désœuvrement, pour voir l'effet que cela peut produire. En assistant aux informations télévisées, il jouit en direct de l'illusion de pouvoir que les lettres lui apportent. Comme Vorzet, il comble son manque de confiance en lui-même par le pouvoir. L'enjeu est de maîtriser et de contrôler ce qui d'habitude échappe, c'est-à-dire les autres, en jouant sur leurs peurs. La force de la lettre anonyme est d'affirmer une vérité invérifiable. Sous couvert d'anonymat, le corbeau tire les ficelles, prenant un temps la place d'un grand ordonnateur de réel. En actionnant les angoisses d'une société donnée, il construit un réel qui repose sur une interprétation paranoïaque du monde. Le passage de l'inexistant à la réalité objective attesterait donc l'idée que la rumeur est bien le « plus vieux média du monde »[392].

Pascal Froissart met en cause la facilité qui consiste à faire de la rumeur un concept détaché de toute histoire. « En oubliant que l'idée de rumeur a été construite au cours du

[392] Jean-Noël Kapferer, *Rumeurs. Le plus vieux média du monde*, Seuil, Paris, 1987.

temps, on essentialise le phénomène, et ce faisant, on lui attribue une nature qui, au mieux est trompeuse, au pire laisse échapper l'essentiel. »[393] Il note que c'est avec Louis William Stern, en 1902, que la rumeur s'échappe de son acception sonore dominante et devient un phénomène caractérisable dont les qualités de stabilité et d'unicité sont mesurables. Mais c'est surtout avec Rosa Oppenheim, à partir de 1911, que la rumeur est rapprochée du phénomène médiatique. Pour la première fois, elle est associée à la puissance de la presse et si Oppenheim « n'est pas la première à mettre en avant le rôle du nombre dans la notion de public, elle est cependant la première à associer rumeur et public, rumeur et foule, rumeur et masse. »[394] Pour Froissart, parler de média à propos de la rumeur est une facilité qui néglige à la fois le mécanisme de déformation du message initial et le mécanisme de diffusion de l'information médiatique. Contrairement à lui, c'est la logique imposée par la transmission de la lettre anonyme, et la faculté de la rumeur à se transformer en bruit médiatique jusqu'à se substituer à la vérité des événements qui nous intéressent. Il ne s'agit donc pas de dire que *Le Corbeau* et *L'imposteur* illustrent la rumeur comme média ; il s'agit de montrer comment elle en vient à se substituer au réel, en imposant des phénomènes de croyance qui reposent sur la confiance accordée par les lecteurs à la lettre, ou plutôt sur le doute qu'elle sème. Les valeurs d'authenticité et de vérité associées à la lettre existent aussi dans le cas de lettres anonymes, même si ces dernières sont interrogées et mises à distance. En existant sous la forme d'un support matériel, les mots acquièrent une réalité tangible, vérifiable. Peu importe que le discours soit vrai ou faux, réel ou imaginaire, la seule étape de la publication matérielle atteste d'une part de réalité (ça existe) et d'une part de vérité (si ça existe, c'est qu'il y a une part de vérité).

1-3) <u>La contamination par les signes et le déploiement de l'adresse épistolaire</u>

Francis Ford Coppola place son adaptation du roman de Stoker sous le signe de l'écriture. Le journal intime de Mina se mêle au journal de bord de Jonathan quand télégrammes, coupures de presse et rapports médicaux mettent en avant l'activité scripturaire. La lettre joue un rôle important au sein de ce système puisqu'elle est l'instrument par lequel le vampire prend possession du jeune Harker tandis qu'elle permet à ce dernier de correspondre avec sa fiancée restée à Londres. La lettre annonce le double processus de vampirisation dont

[393] Pascal Froissart, « L'invention du "plus vieux média du monde"», *Médias 1900-200*, *Médiation et Information*, n°12-13, l'Harmattan, Paris, 2000, p. 184.
[394] *Idem*, p. 192.

va être victime Harker. Dracula ne se contente pas de sucer le sang de sa victime, il se substitue à Jonathan auprès de sa femme et prend possession de sa vie. La première lettre du film est celle que Dracula adresse à Harker comme nous l'avons déjà vu. Un premier plan d'insert montre les premières lignes tandis qu'un deuxième plan d'insert mêlé à un fondu enchaîné insiste sur la signature, ce « D » mystérieux. Dans l'intervalle, les yeux et la voix de Dracula emplissent l'espace visuel et acoustique, entourant le personnage d'Harker de leur présence. Pour Claire Wrobel, « Dracula a tout à voir avec les technologies d'information des *mass media* qui ont révolutionné le XIX^e^ siècle. » Faisant référence à cette séquence, elle note :

« Le motif des yeux dans le ciel donne l'impression que Dracula est omniprésent et omniscient, à la manière des *mass media* tels que les définit Jennifer Wicke. […] Dracula se déplace sur le même mode spectral que l'information : chercher à le localiser pour le détruire repose donc non seulement sur une maîtrise de l'espace, mais aussi sur une maîtrise de l'information et de ses voies de diffusion »[395]

C'est par cette maîtrise des moyens de communication que le vampire parvient à entourer ses proies d'une ubiquité étouffante. Lors de la lecture, l'œil de Jonathan se superpose à la page manuscrite de Dracula. Les surimpressions et fondus enchaînés vont dans le sens d'une communication virale, c'est-à-dire d'une communication qui fonctionne à la manière du bouche à oreille. Ainsi la lecture de la lettre s'achève-t-elle sur la lettre « D » en gros plan qui se connecte par un fondu enchaîné avec le portrait photographique de Mina. Insérées dans un système où les éléments communiquent entre eux sans qu'aucune frontière ne permette de les distinguer, les lettres disséminent la présence du vampire. Au château, Jonathan remet ses lettres au comte qui se charge de les poster. Il sait que ce dernier va les lire, raison pour laquelle il ne fait rien apparaître de ses peurs. En lisant les lettres qui partent à Londres, le vampire prend possession de Jonathan et Mina. La lecture indiscrète de la correspondance renforce la mainmise du vampire sur la jeune femme. Lorsque Mina reçoit la lettre d'Harker dictée par le Comte, « l'écriture familière bascule soudainement dans le mystère, créant une sensation d'inquiétante étrangeté chez Mina. »[396] Elle ne reconnaît pas le style de Jonathan et s'en ouvre à sa confidente Lucy. Mina tient la page tandis que Lucy la

[395] Claire Wrobel, « Quêtes et conquêtes : le traitement de l'espace dans les *Dracula* de Stoker et de Coppola », dans *Dracula. L'œuvre de B. Stoker et le film de F.F Coppola*, ouvrage collectif coordonné par Claire Bazin et Serge Chauvin, Editions du temps, Nantes, 2005, p. 81-82.
[396] Laurence Talairach-Vielmas, « Mem. Get recipe for Mina » : Traces, marques et symptômes dans *Dracula* », op. cit., p. 34.

touche à son tour. Connectées entre elles par la lettre, les deux femmes se mettent à rire lorsque des gouttes d'eau commencent à tomber. Elles regardent le ciel où de gros nuages se forment soudainement. Apparaissent alors les yeux de Dracula qui surplombent la scène et semblent observer les deux jeunes femmes qui, bientôt, seront entre ses griffes. L'intérêt de la lettre est qu'elle dissémine une présence étrangère à partir d'un objet familier. La lettre ne se résume pas à sa présence matérielle ou à sa localité lisible, c'est-à-dire à l'insert. Elle déploie un réseau d'adresses à l'attention du spectateur, réseau qui traduit l'impossibilité ou l'incapacité du personnage à voir ce qui se joue *en réalité*. C'est tout le sens des inserts et des signes dans *Eyes Wide Shut* de Stanley Kubrick ou le héros, Bill Harford, s'enfonce jusqu'à se perdre dans un monde de signes.

Le film est l'adaptation de la nouvelle de Schnitzler dont le titre, *Rien qu'un rêve* (*Traumnovelle*, 1925), constitue l'une des clefs de lecture du film. En s'enfonçant dans la nuit newyorkaise, Bill Harford découvre une réalité nouvelle dont les contours poreux l'engagent peu à peu du côté d'un monde étrange. Pour Diane Morel, le film est un « voyage en pays freudien »[397] où l'inquiétante étrangeté se substitue, peu à peu, au réel de Bill Harford. Peut-être s'agit-il davantage d'un voyage en pays lacanien où le réel se substitue au réel tel qu'il est imaginé par Bill Harford, c'est-à-dire un réel rationnel, tangible et unifié. Les choses se retournent et se dérèglent petit à petit, Bill se retrouvant entre les bras de Domino, une prostituée, puis assistant à une partouze où les convives sont masqués. Repéré dans la soirée, il est sommé d'enlever son masque, mais il est sauvé par une femme qui se dit prête à le racheter. La soirée, soumise à des règles et à un rituel très précis, est ordonnée par un prêtre masqué qui demande à la femme si elle mesure bien les conséquences d'un tel rachat. Ce rachat signifie la liberté pour Bill qui, sommé de ne révéler à personne ce qu'il a vu, s'inquiète du sort de la femme. L'ordonnateur de la soirée lui répond que « nul ne peut changer son destin désormais », formule trop définitive et trop théâtrale à l'image de la soirée, mais formule que Bill comprend comme signification de mort. Très perturbé, Bill rentre chez lui. Mais, le lendemain, il revient au château et se voit remettre une lettre.

Comme nous l'avons déjà indiqué, la position de la caméra qui zoome sur le contenu en insert est légèrement décalée par rapport au regard de Bill. Il ne s'agit donc pas d'un plan subjectif, Kubrick créant un écart entre le regard du personnage et celui du spectateur. Notons

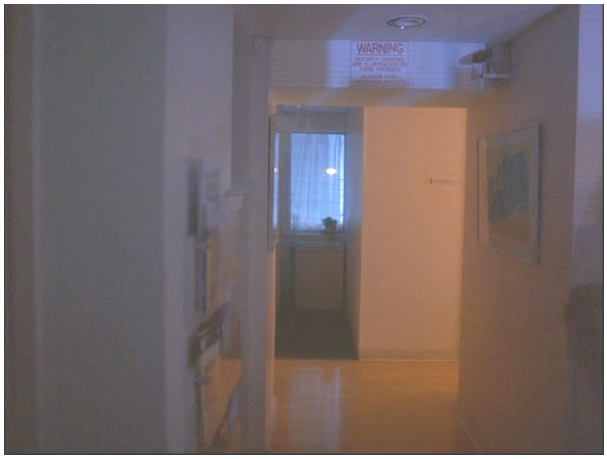
[397] Diane Morel, Eyes Wide Shut *ou l'étrange labyrinthe*, PUF, Paris, 2002, voir le chapitre « Entre rêve et réalité », p. 43-63.

par ailleurs que Bill Harford porte des gants lorsque le messager lui remet son enveloppe. Il n'entre pas en contact avec la lettre qui n'influe donc pas physiquement sur lui, mais dont les premiers mots, « Renoncez à votre enquête », continuent de résonner par la suite. L'insistance de la lettre à signifier se situe donc dans cette injonction à renoncer et dans cette logique d'adresse qui, dès le départ, crée un décalage entre le personnage qui ne perçoit pas le message et le spectateur qui, dès lors, en comprend le véritable sens.

Après cet épisode, Harford rentre chez lui. On le voit décontenancé tandis qu'il observe sa femme et sa fille. On le retrouve ensuite à son cabinet, le soir, assis à son bureau et perdu dans ses pensées. Le plan qui précède est particulièrement étrange puisqu'il s'articule autour d'un mouvement d'appareil dont l'utilité ne s'impose pas, du moins pas immédiatement. Un panoramique de gauche à droite balaie la salle d'attente avant de se fixer sur la porte entrouverte du bureau de Bill. Le plan débute sur le sas menant à la salle d'attente au-dessus duquel figure une pancarte sur laquelle s'inscrit en majuscules rouges « WARNING ». A droite, une caméra de surveillance. Ce mouvement est étrange en ce qu'il semble autonome et détaché du personnage principal. L'écart entre les regards est signalé par le panoramique qui crée un effet de distance entre ce qui est à voir, c'est-à-dire la mise en garde répétée au-dessus du sas, et le regard aveugle de Bill perdu dans le vide. Par la suite, ces avertissements se rapprochent du regard de Bill jusqu'à coïncider avec un plan en ocularisation interne pour finalement se distendre à nouveau. L'enjeu est bien un enjeu de regard porté sur le monde dont le sens ne cesse de se dérober ou, pour le dire autrement, de se déporter. Cette même nuit, Bill décide de retourner chez Domino, mais cette dernière est absente. Sally, sa colocataire, lui ouvre et le fait entrer. Au bout d'un certain temps, elle lui avoue que Domino a reçu ses tests sanguins le matin même et qu'elle est porteuse du virus du sida. Au plan suivant, on aperçoit Bill sortir du noir et marcher en direction de feux de signalisation, tous au rouge, formant un arc de cercle de quatre points lumineux qui structurent le cadre. Ces feux renvoient bien sûr à la mise en garde en même temps qu'à l'entêtement aveugle de Bill. L'écart entre les regards se joue à l'intérieur du même plan cette fois, l'arrière-plan indiquant ce qui est à voir, tandis qu'au premier plan, Bill file vers la menace. On le retrouve ensuite marchant sur un trottoir, accompagné par un travelling avant. Après quelques pas, il se retourne et remarque un homme qui marche sur le trottoir parallèle au sien, de l'autre côté de la rue. Comprenant qu'il est suivi, il accélère jusqu'à traverser une rue en courant pour attraper un taxi qui refuse de le prendre. Il se dirige alors jusqu'à un kiosque attenant face auquel il s'immobilise. Il aperçoit l'homme de l'autre côté de la rue qui

ne le lâche pas du regard. Les plans sur l'homme qui regarde sont en ocularisation interne secondaire, le montage et les raccords construisant la subjectivité du regard de Bill. Ne quittant pas l'homme des yeux, il achète un journal auquel il ne prête aucune attention lorsque ce dernier se décide à traverser. Il s'immobilise sous un panneau de signalisation « STOP » tout en continuant de fixer Bill dont il est n'est plus qu'à quelques mètres. Aussi mutique et inquiétant que le messager derrière la grille du château, il ne laisse paraître aucune expression. Il n'y a plus aucun écart alors, puisque le spectateur voit à travers les yeux du personnage. Rien d'anormal à ce que Bill n'associe pas le panneau Stop à la lettre puisqu'il est partie prenante de ce monde où le panneau se rapporte au système de signalisation. Mais, en détournant le système de signification des signes à l'intérieur de la diégèse, Kubrick indique ce qui est à voir et surtout le sens que prend le monde à la suite de la lettre. S'ils désignent l'incapacité de Bill Harford à voir ce qui se joue en réalité, c'est précisément parce qu'ils sont et qu'ils restent totalement invisibles pour lui. Le jeu d'écarts entre plans subjectifs et plans non ocularisés illustre très justement ce qui se joue dans le rapport au réel tel que le signifie Lacan et tel que l'analyse Clément Rosset. Mais continuons jusqu'à la fin de cette séquence marquée du sceau de la lettre.

Une fois l'homme disparu, Bill se rend dans un *coffee shop* attenant, commande un café et s'assoit. Lorsqu'il ouvre le journal qu'il vient d'acheter, il est filmé de côté, la construction du plan permettant au spectateur de lire le titre de une écrit en majuscules : « LUCKY TO BE ALIVE ». Ce qui est à lire revient alors au premier plan, mais il faut attendre le retour d'un phénomène optique pour que cesse la loi du signifiant. Par un raccord de regard, on passe aux pages centrales du journal dont un article retient l'attention de Bill. Un *zoom* avant vient isoler le titre de cet article entouré d'un halo lumineux, à la manière de la première phrase de la lettre chez Max Ophuls, titre qui dit : « Ex-reine de beauté overdose dans un hôtel ». Une connexion visuelle (le *zoom* avant) et scripturale (renoncez où il y aura des conséquences) s'établit entre l'insert de la lettre et celui du journal, ce plan marquant la fin d'une unité entièrement orientée et organisée par la lettre qu'on ne revoit plus jamais dans le film. Cette absence n'en est que plus insistante. Relevant la tête, regard dans le vide, on comprend que Bill associe cette mort à la femme de la veille qui l'a racheté. Dès l'instant où le personnage pense avoir découvert le véritable sens des événements, il se dégage de l'emprise du signifiant et reprend les choses en main.



WARNING

Feux rouges

STOP

LUCKY TO BE ALIVE

Certain d'avoir mis au jour les agissements d'une société secrète, il se met à enquêter. C'est alors qu'il est convoqué par Ziegler, interprété par Sydney Pollack, newyorkais richissime dont il est le médecin. Ce personnage étrange dont on peut soupçonner qu'il est un « *nouveau maître du monde* »[398] intervient dès le début du film. Ayant invité Bill et Alice à l'une de ses fêtes somptueuses, Ziegler sonne Bill « comme un domestique »[399] au cours de la soirée. Bill le trouve dans une salle de bain en compagnie d'une prostituée faisant une overdose. Assurant Ziegler de sa discrétion après l'avoir sauvée, il disparaît. Mais il le retrouve à la fin du film lorsque Ziegler lui apprend qu'il était à la soirée et qu'il l'a fait suivre. Harford lui parle de la femme qui l'a racheté en lui montrant l'article du journal sur la mort par overdose d'une ex-reine de beauté. Ziegler admet qu'il s'agit bien de la même fille, mais que sa mort est accidentelle. Il lui rappelle alors l'épisode de la salle de bain, signalant que Bill, lui-même, l'avait mise en garde face aux dangers de l'héroïne. L'idée de crime est donc une construction imaginaire, d'après Ziegler, tout comme cette histoire de rachat à la

[398] Jordi Vidal, *Traité du combat moderne. Films et fictions de Stanley Kubrick*, Allia, Paris, 2005, p. 121.
[399] *Ibidem*., p. 122.

soirée qui n'était qu'une mascarade destinée à lui faire peur. Le film se clôt par une discussion entre Bill et sa femme Alice dont Kubrick ne nous montre que les conséquences : les larmes et la prise de conscience que la réalité d'une nuit n'est peut-être pas la vérité.

Pour Jordi Vidal, *Eyes Wide Shut* est un film sur le pouvoir et « la perversion du réel par la société du spectacle »[400]. Il nous semble que cette analyse politique est plus pertinente que celle de Diane Morel qui, si elle signale la structure du double, n'en tire aucune analyse. « Sous l'apparence du conte, le film est un essai sur le simulacre, qui confond le réel et la représentation »[401] écrit encore Vidal. Pour Jean-Pierre Naugrette, il s'agit d'un « univers dont les signifiants sont non plus légers, mais lourds et profonds. »[402]Comme chez Lacan, ces signifiants se chargent d'un sens que Bill est incapable d'analyser puisqu'il ne comprend pas la structure du réel qui l'entoure. Aussi aveugle que les policiers à la recherche de la lettre volée chez Poe, Harford s'illusionne sur la réalité du monde, et plus précisément du pouvoir, en même temps qu'il lève une part du voile. Chez Kubrick, comme chez Coppola et Clouzot, la missive est un agent de contamination qui déploie un système d'adresses, au-delà de sa seule matérialité, si bien que la lettre continue de faire signe au-delà de l'insert. Ces modes d'apparition fixent un modèle de communication basé sur la focalisation spectatorielle, modèle qui dissémine une aura étrange voire étrangère (Desplechin) à l'intérieur de la diégèse filmique tout en offrant au spectateur de comprendre les raisons de cette inquiétante étrangeté. Ce que la lettre offre au spectateur, en définitive, ce sont tous les indices qui mettent en perspective son pouvoir.

Michel Chion rapproche le fameux « *lucky to be alive* » écrit sur le journal du « *No Trespassing* » de *Citizen Kane* et d'autres inserts écrits chez Hawks (« *The World is yours* » dans *Scarface*), Antonioni (« *la pace e debole* » dans *L'Eclipse*) ou… Kubrick dans *2001, l'Odysée de l'espace* avec les trois panneaux clignotants lors de la séquence du meurtre muet de HAL. Pour lui, « Ces avertissements gravés sur la pellicule du film parlant et, en principe, non prononcés sont rendus à l'écrit par la possibilité non utilisée de les faire entendre, ils crient leur message muet à lire. »[403] L'insistance de la lettre à signifier s'établit dans ce déploiement de signes plastiques et linguistiques adressés au spectateur. Il s'agit bien de

[400] Jordi Vidal, *idem*., p. 119.
[401] *Ibidem*, p. 121.
[402] Jean-Pierre Naugrette, *op. cit*., p. 131.
[403] Michel Chion, *op. cit*., p. 159.

signifier l'aveuglement tenace de Bill Harford en même temps que de révéler une organisation du réel par l'intermédiaire d'un autre langage, symbolique celui-là. Pour Jordi Vidal enfin :

« Bill a entraperçu, fugacement, une autre réalité, grotesque mais infiniment cruelle. Il a vaguement compris, dans une sorte de rêve éveillé, que le réel qui lui est présenté n'est peut-être que l'apparence du réel. Il a sans doute pressenti que, pour distinguer la réalité, il faut dorénavant maîtriser un certain langage : un langage qui est d'abord celui d'une classe. En se mêlant à un milieu qui n'était pas le sien, un milieu qui ne l'avait pas coopté, Bill a risqué sa vie. Pourtant il n'avait fait qu'une découverte assez simple : celle que la domination est à elle-même son propre secret. »[404]

Le secret, encore, porté et désigné par la lettre qui, rétrospectivement, semble clignoter à la manière d'une croix sur la carte au trésor.

1-4) « La carte *est* le territoire »

Pour que la carte devienne le territoire, il est nécessaire de prendre de l'altitude et de mettre les choses à la bonne distance. Mais quelle est la bonne distance pour contempler et comprendre un paysage, un tableau, un film ? Cette question traverse l'analyse filmique, notre distance par rapport au film, mais aussi le réel et la vérité, que nous n'avons cessé de questionner en interrogeant la place de la lettre dans la fiction. Comment être certain que notre analyse est la bonne et que nous ne nous laissons pas, nous aussi, aveugler par la lettre comme Bill Harford chez Kubrick ? Pour Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, citant Hans-Georg Gadamer dans *Vérité et Méthode* (1960), « comprendre une œuvre dans une perspective herméneutique, c'est se laisser entraîner dans son jeu, jusqu'à se voir emporté par un "surcroît d'être" en forme de "réalité qui nous dépasse". »[405] Cette réalité portée par la fiction est désignée par la lettre dont le jeu repose, précisément, sur cette alternance entre présence et absence, alternance dont il faut accepter le principe pour comprendre ce qu'il désigne. Le jeu de la lettre, c'est aussi le trop de présence, en tant qu'immersion dans un monde de signes dont le sens se reporte sans cesse, en même temps que la clef permettant de comprendre la bonne distance à adopter pour saisir la cartographie du sens. La structure symbolique et sémantique établie par la lettre dans le film est semblable à cette cartographie, terme qui, dans son acception première, désigne la réalisation et l'étude de cartes géographiques.

[404] Jordi Vidal, *ibidem*, p. 126.
[405] Laurent Jullier, Jean-Marc Leveratto, *La leçon de vie dans le cinéma hollywoodien*, Vrin, Paris, 2008, p. 14.

L'article de *Wikipédia* sur la cartographie, qu'a dû lire Michel Houellebecq pour son livre *La carte et le territoire*, nous dit quelque chose du film et de son analyse *à la lettre* :

« Le principe majeur de la cartographie est la représentation de données sur un support réduit représentant un espace généralement tenu pour réel. L'objectif de la carte, c'est une représentation concise et efficace, la simplification de phénomènes complexes à l'œuvre sur l'espace représenté afin de permettre au public une compréhension rapide et pertinente. »

Partir de la lettre pour analyser l'œuvre dans laquelle elle s'insère procède de la même démarche et permet la représentation concise et efficace de phénomènes complexes, associés au réel et à la vérité. Prenons, par exemple, les quelques films analysés depuis le début de ce chapitre. La vérité des inserts épistolaires de *Rois et Reine*, du *Corbeau* ou d'*Eyes Wide Shut* réside dans leur insistance à désigner, par leur trop d'évidence, ce qui manque à sa place. Rien n'est caché, tout est là, et il ne reste plus qu'à saisir la logique qui apparaît à la suite, voire même parfois avant, leur apparition à l'écran. Et de quoi s'agit-il dans ces trois films ? Du secret familial et filial chez Desplechin, de l'être et du paraître chez Clouzot, de la découverte du réel chez Kubrick. Si les personnages parviennent rarement à trouver la bonne distance, leurs actes et leur aveuglement aident paradoxalement le spectateur à mieux voir, à mieux comprendre ce qui se joue en réalité. La lettre donne à lire le sens profond du film dans lequel elle apparaît. Nous parlons bien sûr des films, ou des unités filmiques, au sein desquels l'incidence et l'influence de la lettre sont réelles.

La théorie de la lettre est peut-être aussi une théorie de la carte postale, que Serge Daney rapproche de la cartographie et des atlas géographiques. Dans son entretien avec Serge Toubiana, Daney livre son goût pour les cartes postales qu'il a toujours envoyées à ses amis et à sa mère. Pour lui, la carte postale vient avant le territoire. On y découvre le sens d'un pays qu'on n'a pas encore découvert et où l'on va pour vérifier qu'il existe.

« On va vérifier l'immatérialité de la frontière et l'arbitraire du signe et on va jouir infiniment de ce moment de coalescence que l'on approche en avion quand la carte *est* le territoire et que les deux, en plus, ont, comme moi, un nom ! »[406]

[406] Serge Daney, *Persévérance. Entretien avec Serge Toubiana*, P.O.L, Paris, 1994, p. 70.

Le sens de la carte est donc le sens qu'on lui donne, avant, par l'écriture et par l'image, et après, par sa mise à distance et sa confrontation au réel. Evoquant la carte postale comme message codé, Toubiana amène Daney à relever son « aspect *pervers* : il faut qu'elle puisse être lue par le facteur et par son destinataire et qu'ils comprennent des choses différentes. »[407] On peut y voir, comme Serge Toubiana, une métaphore du cinéma où « tout est visible par tous, sauf que ceux qui le désirent peuvent y voir davantage de choses. »[408] On peut aussi y voir le principe même de toute lettre au cinéma : ce n'est pas seulement la lettre visible qui livre son sens, ni la lettre lisible, c'est l'ensemble qu'elle génère, c'est-à-dire son signe et sa structure, en même temps que sa réversibilité. Derrida écrit que ce qu'il aime dans la carte postale, « c'est que même sous enveloppe, c'est fait pour circuler comme une lettre ouverte mais illisible. » Et il ajoute :

« Ce que je préfère, dans la carte postale, c'est qu'on ne sait pas ce qui est devant ou ce qui est derrière, ici ou là, près ou loin, le Platon ou le Socrate, recto ou verso. Ni ce qui importe le plus, l'image ou le texte, le message ou la légende, ou l'adresse. »[409]

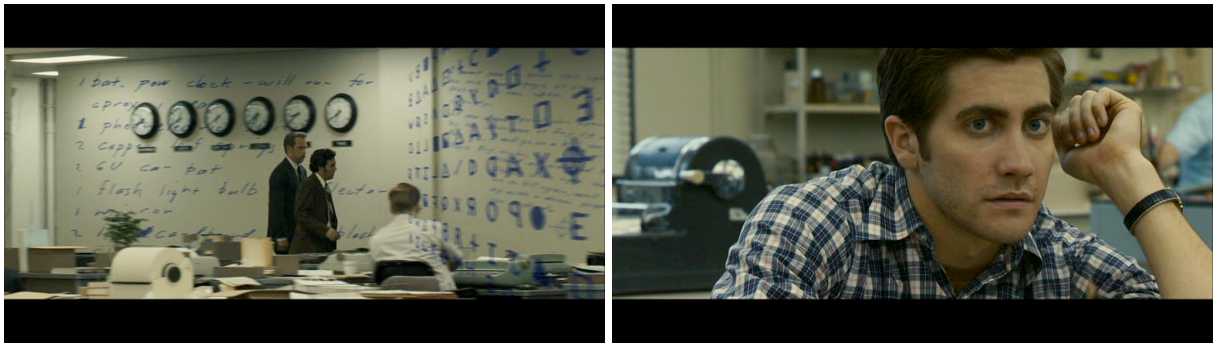
Derrida montre combien la carte postale réduit et condense en un recto et un verso des phénomènes aussi disparates que l'écriture, l'image et l'adresse. Il faut donc la prendre comme un objet théorique. Ce n'est pas tant la carte postale en elle-même qui nous intéresse, mais le principe qui la fonde car il nous renseigne sur la façon dont il faut voir la lettre dans le film de fiction. Cette illisibilité est réelle pour qui ne sait pas voir, de la même manière qu'une même lettre peut signifier beaucoup de choses différentes. Elle n'a donc pas qu'un sens dans le film, mais dans le jeu de renvoi qu'elle institue, elle a toujours à voir avec une origine, c'est-à-dire avec un sens plus restreint. C'est la raison pour laquelle la mort, le secret ou la vérité lui sont toujours attachés. De sorte que même lorsqu'un destinateur ment dans une lettre ou qu'un destinataire se méprend sur son sens, elle finit toujours par arriver à destination, c'est-à-dire à son origine. Et même quand la lettre ne dit rien, elle dit quand même quelque chose. C'est tout l'enjeu d'un film comme *Zodiac* de David Fincher, exemplaire en ce qu'il laisse le monde comme il l'avait trouvé, c'est-à-dire sans plus de sens qu'au départ.

[407] Serge Daney, *idem.*, p. 75.
[408] *Ibidem.*
[409] Jacques Derrida, *La carte postale*, *op. cit.*, p. 17.

Pour Jean-Luc Nancy : « Le monde ne repose sur rien – et c'est là le plus vif de son sens »[410]. C'est l'amer constat que fait Robert Graysmith interprété par Jake Gyllenhaal à la fin de *Zodiac*. Le film peut être analysé comme une quête de sens qui éloigne le personnage de lui-même et qui lui fait perdre de vue le sens de sa vie, si tant est qu'elle en ait un. Robert s'obstine toute sa vie à découvrir qui se cache derrière le zodiaque, tueur en série qui envoie ses messages codés, via des lettres anonymes au *San Francisco Chronicle* où il travaille en tant que dessinateur. Le film démarre par l'agression de deux adolescents. S'ensuit le générique qui montre l'arrivée d'une lettre au journal quatre semaines après les faits, puis l'insert sur la première lettre anonyme, lue en voix *in* et *off* par le rédacteur en chef du journal : « Cher rédacteur en chef, je suis le meurtrier des jeunes au lac Herman, à Noël dernier, et de la fille, le 4 juillet, près du golf de Vallejo. » L'auteur donne une série de détails uniquement connus de la police pour prouver qu'il est bien le tueur. Il indique qu'il a joint un message crypté contenant son « idenité » et menace de faire un carnage, quelques jours plus tard, si ce message n'est pas publié en une. A l'insert de la lettre succède l'insert du message codé constitué de symboles, de figures géométriques et de lettres alphabétiques. L'enjeu est alors de découvrir le code qui permet de le déchiffrer. Le message codé parvient entre les mains de Robert qui le recopie. Il l'apporte chez lui et emprunte des livres pour apprendre à décoder les cryptogrammes. Le journal décide de passer le message, non pas en une, mais en page intérieure. Quatre jours plus tard, il est déchiffré par un lecteur. Il ne révèle aucun secret, mais plutôt les délires d'un homme qui « aime tuer ». Il se baptise lui-même le zodiaque et envoie régulièrement ses lettres et cryptogrammes aux journaux ainsi qu'à la police. Plus les lettres se multiplient, plus les choses se brouillent. Robert prend ces messages trop au sérieux, le zodiaque parvenant à lui faire croire qu'il y a réellement quelque chose à découvrir. Il souffre du même syndrome que Bill Harford qui, ayant levé une part du voile, se persuade que quelque chose d'extraordinaire se cache derrière. Mais le réel ne correspond pas à ce qu'il imagine et à ce qu'il attend, il est par essence « déceptif ». Face au réel, Robert éprouve la même déception existentielle que l'adolescent face aux promesses de l'enfance. Cependant il s'entête, convaincu de trouver un jour la clef de l'énigme. Un enchaînement de plans est révélateur du brouillage que les messages cryptés opèrent sur la subjectivité du personnage.

[410] Jean-Luc Nancy, dans *Libération*, 2 juillet 2011.

La séquence démarre par un insert de journal : un article qui rapporte les révélations d'une femme, déclarant avoir été enlevée par le zodiaque. S'ensuit une surimpression entre les pages manuscrites des lettres du tueur et les bureaux du *San Francisco Chronicle*, puis de nouveau, un insert de journal. On passe, ensuite, à l'inscription visuelle et mouvante des cryptogrammes à même les murs du journal, toujours en surimpression. Ce procédé se répète à mesure que des voix lisent les lettres *over*. Les plans des policiers traversant la rédaction sous le regard de Robert sont saturés d'écritures et de signes. Ces effets de saturation traduisent plusieurs choses. D'abord, les policiers sont littéralement débordés par les signes. Ils se perdent en fausses pistes et interprétations ne cessant d'aller vers une vérité qui se dérobe à mesure qu'ils pensent la trouver. Ensuite, les personnages sont dépassés par des affirmations invérifiables, selon le même principe que *Le Corbeau* ou *L'imposteur*. Le zodiaque s'accuse de meurtres irrésolus qu'il n'a pas commis et projette des massacres qui, s'ils n'adviennent jamais, n'en créent pas moins un climat de terreur et influent sur le réel. Enfin, Robert est obsédé par les cryptogrammes qu'il cherche à déchiffrer mais qui, de fait, lui voilent ce qui est à voir, créant une médiation entre lui et le monde extérieur. Il voit la réalité par le prisme des signes dont la contamination visuelle traduit sa propre contamination psychique. D'ailleurs, lorsque son collègue journaliste Paul Avery (Robert Downey Jr.) lui prouve que le zodiaque n'est pas aussi dangereux et intelligent qu'il y paraît, Robert a une réaction surprenante. Il n'admet pas que l'anonymographe ne puisse pas être l'auteur de tous les crimes dont il s'accuse, comme il semble ne pas vouloir croire que son nom et le logo qui constitue sa signature viennent d'une publicité pour les montres *Zodiac*. Malgré la démonstration de Paul Avery, Robert poursuit sa propre enquête. Dès lors, le film met en scène l'obsession d'un personnage qui s'égare jusqu'à perdre son travail, sa famille, et se perdre lui-même. Tel Sisyphe, Robert répète inlassablement le même geste, mais sans le reconnaître. Lorsqu'il pense être parvenu au sommet, il doit tout recommencer, ses hypothèses l'ayant conduit aux mauvaises conclusions. « Plus rien n'a aucun sens » dit-il à son ex-femme venue lui rendre visite, assis parmi les cartons qui débordent de documentation sur le zodiaque.



Les policiers parmi les signes, sous le regard halluciné de Robert Graysmith

Zodiac met en scène la contamination de manière très visuelle. Les signes demandant à être interprétés saturent l'écran, selon le même principe de la lettre qui désigne ce qui est à voir. En analysant le film depuis la lettre, c'est-à-dire en suivant sa logique structurelle et signifiante, il semble possible de mettre au jour le thème profond du film. Cryptologie et cartographie ont partie liée dans l'ordre de la lettre. S'il y a cartographie, il y aussi cryptologie, la lettre ne livrant son sens qu'à celui qui en accepte le jeu. Elle oblige à se tenir à la bonne distance, suffisamment loin pour saisir les conséquences structurelles, et suffisamment près pour ressentir, presque en la touchant, son écriture. Mais il arrive aussi que le sens soit là où on l'avait prévu et que la carte au trésor livre le véritable chemin qui mène au secret. C'est le cas chez Fritz Lang qui, dans *Les Contrebandiers du Moonfleet*, met en scène le jeune Mohune révélant à Jeremy Fox l'existence d'un message au sein d'un médaillon. Ensemble, ils l'interprètent et s'emparent du diamant tant recherché par les contrebandiers. Le film débute par une lettre dans laquelle la mère du jeune Mohune lui dit de se rendre à Moonfleet à la recherche d'un gentilhomme nommé Fox. Elle indique qu'ils seront amis, ce que le film confirme. Le trésor qui les lie est donc d'une autre nature que diamantaire et concerne la relation amicale, pour ne pas dire filiale, qui unit Fox et Mohune. Ici, c'est bien le texte, et non pas seulement la structure symbolique, qui donne au film son programme.

Après avoir repéré la lettre en son réseau pour en détailler le sens, intéressons-nous donc maintenant à la manière dont son discours, c'est-à-dire ce texte écrit et vocalisé, contamine la matière filmique en s'y substituant.

2) <u>Substitution</u>

Le lien de la lettre à la vérité s'établit également en son texte. Nous souhaitons évaluer la valeur de document de la lettre dans son rapport à la vérité dans le film. Pour Jacques Derrida, « Une fois qu'on a distingué, comme le fait toute la tradition philosophique, entre vérité et réalité, il va de soi que la vérité "s'avère dans une structure de fiction".»[411] Le problème de la fiction n'est pas d'être vraie ou fausse car elle ne s'envisage pas comme un discours de réalité. Pour Roger Odin, le discours fictionnel relève d'un processus de fictivisation, l'énonciateur du film n'intervenant pas en tant que je-origine réelle, mais comme je-origine fictive. Il distingue trois niveaux de fictivisation[412] dont le deuxième et le troisième nous intéressent, plus particulièrement, puisqu'ils sont en lien avec une conception de la fiction comme « *patchwork* »[413]. Selon Thomas Pavel : « Le réel ne cesse d'envahir les textes de fiction. »[414] Pour le cinéma, l'affaire est encore plus déstabilisante. Si l'on excepte les films où les réalisateurs créent des univers totalement imaginaires, la plupart d'entre eux mettent en scène des personnages et des décors qui correspondent au monde réel. Le cinéma déclenche, alors, un processus de reconnaissance chez le spectateur. En effet, il peut aisément s'identifier à cette réalité que le film donne à voir et en tirer des interprétations toutes personnelles. La vérité de la fiction relève donc de l'interprétation de chaque spectateur qui reconnaît une part de vérité qui s'applique au monde réel et non pas seulement au monde représenté. Dans *La vérité de la fiction*, Jean-Pierre Esquenazi clarifie ce qu'implique cette formule :

> « L'une des raisons pour lesquelles nous apprécions les récits de fiction est que ceux-ci nous apparaissent parfois "vrais", c'est-à-dire qu'ils contiennent une "vérité" qui concerne, non le monde imaginaire proposé par la fiction ce qui serait évidemment absurde, mais le monde réel dans lequel vit le destinataire de la fiction. »[415]

En ce sens, on peut dire de la lettre d'une inconnue qu'elle est fictive car elle n'a jamais existé, cependant qu'elle livre une vérité liée au sentiment amoureux. Il en va de même pour toutes les lettres d'amour du cinéma, de *La Splendeur des Amberson* à *Bright Star* en passant par *Les Deux Anglaises et le Continent*. Chaque fois, la lettre touche à la vérité du sentiment. Même lorsque les épistoliers mentent dans leurs lettres, à l'instar des libertins dans *Les Liaisons dangereuses*, le film fait découvrir la vérité du leurre en mettant en scène l'être

[411] Jacques Derrida, *op. cit*, p. 496.
[412] Roger Odin, *De la fiction*, « Les processus de fictivisation », De Boeck Université, Bruxelles, 2000, p. 48-51.
[413] Gérard Genette, *Fiction et diction*, Seuil, Paris, 2004, p. 60.
[414] Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Seuil, Paris, 1988, p. 41.
[415] Jean-Pierre Esquenazi, *op. cit.*, p. 17.

et le paraître à l'œuvre dans le discours épistolaire. La vérité de la lettre dans la fiction est donc de deux ordres. Du côté de l'objet, sa structure symbolique et sa nature de signifiant dévoilent quelque chose qui a trait à la vérité elle-même. Du côté du discours, le dispositif épistolaire donne le sentiment au spectateur d'accéder à l'intériorité d'un personnage, c'est-à-dire à une part de vérité qui fait écho à son propre vécu. Cette intimité révélée et les émotions qu'elle suscite chez le spectateur favorisent alors son adhésion au film. Précisons que notre interprétation des effets de la lettre sur le spectateur établit un modèle théorique. Il n'existe pas une seule et même manière de voir un film. Comme le souligne Jean-Pierre Esquenazi, « l'objet sémiotique souvent envisagé comme arbre bien campé sur ses racines et son vouloir-dire définitif devrait plutôt être envisagé comme un rhizome ouvert non pas à tous les itinéraires mais à l'ensemble des itinéraires permis par l'espace social contemporain. »[416] Les parcours tracés jusqu'ici peuvent être perçus de la sorte, en réponse aux interprétations possibles d'un même objet sémiotique. En Appliquant différents modèles analytiques aux films, aux séquences et aux scènes, nous avons voulu faire émerger différentes pistes d'interprétation possibles et rassembler différentes sensibilités.

Pour Mireille Bossis :

« La lettre est un *document réputé « vrai »*, un témoignage qui appartient le plus souvent à la sphère du privé, et dont les historiens ont longtemps monopolisé le contenu informatif sans toujours le soumettre au filtre critique des sciences humaines. On oublie trop souvent que ce *document est un objet d'écriture* qui appartient au domaine de la représentation et comme tel ne peut faire l'économie d'un passage par l'imaginaire de celui qui écrit. »[417]

La forme épistolaire engage le spectateur à croire en ce qui est énoncé, non seulement en vertu d'un effet de réel créé par la lettre, mais également en vertu d'un effet de vérité. C'est dans cette articulation que réside la spécificité du mode épistolaire dans le film de fiction. Il ne faut pas oublier cependant que la lettre dissimule autant qu'elle dévoile comme le souligne Bossis. C'est d'ailleurs pour cela qu'elle convient à la fiction. Comme nous l'avons dit à propos de *Lettre d'une inconnue*, le discours épistolaire est une matrice fictionnelle au sein de laquelle le sujet s'invente et se représente. Il ne s'agit pas uniquement

[416] Jean-Pierre Esquenazi, « La spirale production-réception. L'acte interprétatif dans la spirale du sens. », dans *Lire, voir, entendre. La réception des objets médiatiques*, sous la direction de Pascale Goetschel, François Jost, Myriam Tsikounas, Publications de la Sorbonne, Paris, 2010, p. 344.
[417] Mireille Bossis, « Introduction », dans *La lettre à la croisée de l'individuel et du social*, sous la direction de Mireille Bossis, Editions Kimé, Paris, 1994, p. 9.

d'une écriture de soi, mais d'une preuve d'existence, d'un accès au réel au sens de Clément Rosset. Dans le même temps, sa matérialité entraîne un phénomène de croyance et d'adhésion du spectateur. En analysant la lettre comme effet de réel, comme document à l'intérieur de la fiction et comme discours de vérité, nous interrogeons non pas le genre de la lettre au cinéma mais le mode d'expression épistolaire qui dote le film d'un surplus d'authenticité et de vérité. Il ne s'agit pas de distinguer lettres réelles et lettres inventées car, comme l'indique Geneviève Haroche-Bouzinac, « vouloir établir une grille qui permettrait de distinguer la lettre réelle de la lettre fictive reviendrait à tenter de distinguer le mensonge de la vérité. »[418].

Le problème n'est pas tant de savoir si le document est vrai ou faux mais ce qu'il dit de la vérité, d'une part, et la manière dont il enjoint le spectateur à adhérer à ce qu'il voit et à ce qu'il entend, d'autre part.

2-1) L'authenticité de la fiction : la lettre comme document

La plupart des lettres qui figurent dans les films de fiction sont elles-mêmes fictives cependant qu'elles créent des effets de réel. Dans leurs entretiens avec Manoel de Oliveira, Antoine de Baecque et Jacques Parsi notent qu'il y a « une autre source que la littérature, de laquelle le cinéaste part parfois pour donner du sens aux images de l'écran, ce sont les documents, les lettres. » De Oliveira explique alors pourquoi il aime partir des documents :

« C'est une donnée, même pour les écrivains. La plupart ont le souci de rechercher la vérité. La vérité, on ne sait pas ce que c'est. L'artiste marche vers la vérité, mais il raconte la fiction, c'est-à-dire ce qu'il imagine. Comme il veut présenter ce qu'il dit comme vrai, il se sert de références vraies afin de transmettre au lecteur la conviction que ce qu'il va lire, c'est la vérité. Le document sert à ça. On a l'illusion que tout le reste a la même authenticité que les documents. »[419]

[418] Geneviève Haroche-Bouzinac, *op. cit*., p. 135.
[419] Antoine de Baecque, Jacques Parsi, *Conversations avec Manoel de Oliveira*, Cahiers du cinéma, Paris, 1996, p. 68.

La question de la vérité apparaît de nouveau et, de nouveau, entraîne une certaine confusion avec la réalité. Manoel de Oliveira associe la vérité à un phénomène de croyance proche de qu'on appelle « effet de réel » et que Martine Joly définit ainsi :

« L'effet de réel désigne la croyance entretenue chez le spectateur par les modes de représentation de l'image issus de la Renaissance (en particulier la perspective). Ces modes de représentation, qui s'appuient sur un fort degré d'analogie, induisent un jugement d'existence chez le spectateur qui pense que ce qu'il voit a un référent dans le réel, que le monde « fonctionne » bien comme l'image ou le film le proposent : il croit, non à la fiction de ce qu'il voit, mais à l'authenticité de son discours sur le monde. »

L'effet de réel se distingue de l'effet de réalité produit par les codes analogiques de l'image figurative. La lettre crée donc des régimes de croyance qui donnent au film plus d'authenticité. On retrouve le pacte cher aux romans épistolaires dont les préfaces et autres avertissements désignent les lettres comme réelles pour mieux faire adhérer le lecteur à la fiction. Comme nous l'avons évoqué en introduction, le roman épistolaire est une forme conditionnée historiquement, qui doit son existence à la conjonction d'une forme d'expression, la lettre, et d'un genre littéraire en mutation permanente à la fin du XVII^{e} siècle, le roman.

L'objectif du roman épistolaire est d'atteindre un degré de vraisemblance suffisant pour rendre la fiction plus authentique à la manière du document.

« Le roman par lettres intègre et concilie ces deux exigences antithétiques qui lui sont consubstantielles, puisqu'il vise à créer l'illusion de vérité en feignant de la construire sur la véracité des faits, de la situation même de la communication des personnages. »[420]

Comme De Oliveira, les amateurs de roman du XVII^{e} siècle confondent authenticité et vérité ou plutôt les associent. Or, nous savons que la fiction cinématographique repose sur une authenticité feinte renvoyant davantage à des effets de réel qu'à une vérité opposée au mensonge. Si vérité il y a, c'est en soi, et cela n'a rien à voir avec le mensonge qui est un acte délibéré de tromperie. Dans *La Télévision du quotidien*, François Jost distingue le monde réel du monde de la fiction. « Le monde réel est la référence des émissions qui tiennent de vraies assertions, qui nous donnent des informations pour en améliorer la connaissance et qui

[420] Frédéric Calas, *op. cit*., p. 20.

relèvent, en dernière instance, d'un exercice de la preuve. »[421] Pour lui, « les genres fondés sur l'affirmation d'une réalité sont les seuls qui s'évaluent sur l'axe vrai-faux. »[422] La fiction n'est pas un genre à proprement parler, elle n'affirme aucune réalité, mais bien plutôt une liberté de discours affranchi des codes de la réalité. La vérité dont elle est porteuse ne doit pas être évaluée sur l'axe vrai-faux, mais en un sens plus profond, qui peut faire écho à la réalité. Les films inspirés de faits réels doivent, eux aussi, être envisagés comme une interprétation mettant le réel à distance pour mieux le percevoir et le comprendre. C'est l'une des leçons de Clément Rosset usant de fables pour expliquer le réel. Les films mettant en scène des lettres ne dérogent pas à la règle bien qu'elles semblent y conserver un statut de preuve et continuer d'être les témoins authentiques d'une histoire passée ou en train de s'écrire. C'est cette valeur de témoignage qui les rapproche à la fois de la vérité et de la réalité. Comme le montre la lettre chez William Wyler ou la correspondance des libertins chez Stephen Frears, la lettre est un témoin qui peut déposer contre son auteur. Ce n'est pas uniquement le sens juridique de la preuve que nous visons ici, mais son sens existentiel. La lettre est toujours une preuve d'existence dont use le film pour mieux faire adhérer le spectateur à la fiction.

Dans *Lettres d'Iwo Jima*, Clint Eastwood met en scène la lecture d'une lettre en voix-in, qui touche les soldats nippons au plus profond de leur être. Réfugiés dans une grotte, ils écoutent l'un de leurs supérieurs lire la lettre d'une mère à son enfant. Nous avons analysé cette lecture par l'intermédiaire de la voix qui agit telle une voix-over. L'autre particularité de cette lettre est de renvoyer à la réalité quotidienne de la mère qui contraste avec le contexte guerrier dans lequel se trouvent les soldats.

« Cher Sam, je t'envoie quelques livres. J'espère qu'ils te plairont. Hier, les chiens ont creusé un trou et sont passés sous la grille. Ils ont couru dans tout le quartier et quand nous les avons trouvés, les poules des Harrison tremblaient de trouille. »

Plus que la représentation de la lettre à l'image, c'est le discours épistolaire qui crée l'effet de réel ici. Sa puissance provient non seulement du contraste qui se joue entre la vie de cette famille en Amérique et la mort de leur enfant à la guerre, mais aussi de la complicité qui existe entre les épistoliers. La lettre sonne juste car elle ne cesse de donner des preuves d'existence d'une réalité lointaine. En seulement trois lignes, elle crée un imaginaire typique

[421] François Jost, *La Télévision du quotidien. Entre réalité et fiction*, 2ème édition, De Boeck Université, Bruxelles, 2003, p. 21.
[422] *Ibidem*, p. 28.

d'une certaine Amérique. Le nom « Harrison », associé aux détails que seul le fils peut saisir, génère un phénomène de croyance très fort qui rend la scène plus authentique. La confusion entre authenticité, vérité et réalité est très forte et l'on comprend mieux pourquoi De Oliveira insiste sur le document donnant une valeur d'authenticité au film. Peu importe que cette lettre soit issue d'une véritable correspondance ou qu'elle soit inventée, elle agit à la manière d'un document réel. Mieux, elle se donne comme vraie. Même si les lettres ont des fonctions différentes selon les films, elles offrent toujours au film un surplus de croyance. Il n'est d'ailleurs pas certain qu'une lettre réelle insérée dans la fiction atteigne ce surplus de croyance créé par une lettre inventée. Ainsi, les lettres anonymes du zodiaque chez David Fincher, reproduisant les mots du véritable *serial killer*, ne se distinguent-elles pas clairement des lettres anonymes dans *Le Corbeau* ou dans *L'imposteur*. Le fait qu'il s'agisse d'une histoire vraie rajoute à l'angoisse éprouvée par le spectateur mais, prises dans le système fictionnel, les lettres créent un effet de réel au même titre que les lettres inventées.

Dans *La Question humaine*[423], Nicolas Klotz met en scène une archive historique lourde de sens et de conséquences. Le film est l'adaptation du roman éponyme de François Emmanuel paru en 2000. Troisième volet de la trilogie de Klotz et d'Elisabeth Perceval sur le monde actuel après *Paria* et *La Blessure*, *La Question humaine* est une réflexion sur la nature du capitalisme contemporain. François Emmanuel explique parfaitement ce qui l'a amené à écrire son livre, explication que nous reproduisons *in extenso* tant elle résume l'enjeu du livre et du film :

« *La Question humaine* est un récit en forme d'allégorie, dont le lieu est l'entreprise contemporaine mais qui est construit autour d'un document connu des historiens de la Shoah. Ce document est une lettre technique, comme il en a sans doute eu des centaines, mais qui a survécu miraculeusement à la destruction. Datée du 5 juin 42 cette lettre est l'œuvre d'ingénieurs berlinois et propose en sept alinéas des modifications techniques en vue d'une plus grande efficacité des camions Saurer qui avaient pour mission à l'époque d'éliminer par asphyxie les juifs d'Ukraine et de Biélorussie […] »[424]

Nous allons revenir au traitement de la langue mais attardons-nous, quelques instants, sur l'histoire que le roman et le film mettent en scène. Chez Klotz, Mathieu Amalric interprète le personnage de Simon, psychologue affecté au département des ressources humaines dont le

[423] *La Question humaine*, Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval, France, 2007.
[424] François Emmanuel, « Les hommes et la langue », intervention au colloque « Jusqu'ici tout va bien », Bruxelles, 2007, http://www.francoisemmanuel.be/leshommes.html

travail est de deux ordres : « sélection du personnel et animation de séminaires destinés aux cadres de la firme. »[425] Embauché à la suite d'un plan de restructuration qui a vu la disparition de 900 « unités », Simon est chargé d'affiner les critères de sélection, tant pour les embauches que pour les licenciements. Depuis ce plan social, la multinationale a placé, aux côtés de Mathias Jüst (Michael Lonsdale), directeur de la filiale française, Karl Rose (Jean-Pierre Kalfon), un homme étrange aux attributions floues. Ce dernier charge Simon de surveiller Jüst dont la manière de se comporter inquiète la maison mère en Allemagne. En acceptant, Simon s'engage dans une histoire qui va bientôt le dépasser. Il reçoit plusieurs lettres de Rose au sujet de Jüst qui listent les agissements étranges du directeur, ainsi que différentes lettres anonymes tout aussi bizarres. Chargé par Jüst de vider son bureau, y compris le coffre contenant quelques lettres, il découvre le secret familial qui le hante et qui explique son comportement étrange : une note technique datée du 5 juin 1942 et signée du nom de Jüst, le père de Mathias.

[425] François Emmanuel, *La Question humaine*, Stock, Paris, 2000, p. 7.

- 5 -

einen dieser 10 Fahrzeuge mit allen Neuerungen und Abänderungen, die sich bisher aus der Praxis ergeben, auszustatten. Ich schlage vor, die Firma in Hohenmauth mit der Einzelausführung zu beauftragen.

Nach den Umständen ist bei diesem Fahrzeug mit einer späteren Fertigstellung zu rechnen. Es ist dann nicht nur als Muster-, sondern auch als Reserve-Fahrzeug bereitzuhalten bzw. einzusetzen. Bei Bewährung sind die übrigen Fahrzeuge nacheinander aus dem Betrieb zu ziehen und dem Musterfahrzeug entsprechend umzubauen.

II. Gruppenleiter II D
SS-Obersturmbannführer R e u f f

mit der Bitte um Kenntnisnahme und Entscheidung vorgelegt.

i.A.
Jüst

Fac-similé de la lettre technique du 5 juin 1942 signée de la main de Jüst

Reproduite en intégralité dans le roman, elle est lue en voix-in puis en voix-over par Mathieu Amalric dans le film. « Afin de rendre possible un remplissage rapide en CO tout en évitant la surpression, on percera deux fentes de dix centimètres en haut de la cloison arrière. » Evoquant la question de la lumière à l'intérieur des camions, elle conseille de maintenir l'éclairage avant et pendant les premières minutes de l'opération car sinon la « marchandise chargée se précipite vers la lumière lorsque l'obscurité survient. » Tandis que la voix-over poursuit la lecture qui évoque les cris de « la marchandise » dans le noir ainsi que l'opportunité d'installer un tel éclairage, on suit le personnage marchant seul dans la rue, le

soir. Celui-ci s'arrête et s'allonge près d'une porte, abattu par les coups des termes techniques qui renvoient à une réalité trop nue, trop violente. Ce que montre la mise en scène de Klotz en simultané, c'est le texte qui parle le langage des nazis cachant l'humanité derrière la technicité, et c'est l'image de Simon qui éprouve la honte d'être un homme. Ce sentiment complexe est résumé par Gilles Deleuze dans l'*Abécédaire* lorsqu'il évoque Primo Levi :

« Ce qui dominait à son retour des camps de concentration, c'était la honte d'être un homme. La honte d'être un homme, ça veut dire à la fois : comment des hommes ont-ils pu faire cela ? Des hommes, c'est-à-dire d'autres que moi, comment ils ont pu faire ça ? Et deuxièmement, comment est-ce que moi, j'ai quand même pactisé, je ne suis pas devenu un bourreau, mais j'ai pactisé assez pour survivre, et puis une certaine honte d'avoir survécu, à la place de certains amis qui n'ont pas survécu. »[426]

Mais Klotz ne se contente pas de faire éprouver cette honte au spectateur, il livre une interprétation du capitalisme non pas comme équivalent du nazisme, mais comme système organisé dont les mécanismes de sélection, d'organisation et de rationalisation ont à voir avec le système froid des exécutants nazis. Dans le film, Simon indique la provenance « réelle » de la lettre signée de la main de Jüst. Cette authentification apparaît nécessaire tant le réel dépasse la fiction. Le plan qui suit la prostration de Simon dans la rue le montre buvant un verre au comptoir d'un bar après qu'un homme l'a aidé à se relever. Deux femmes, dont on n'entend pas les voix, sont au premier plan tandis que Simon est relégué au second plan. Il s'approche, parle et crie mais aucune de ses paroles n'est rendue audible par le cinéaste. Le corps prostré dans le noir auquel personne ne prête attention suivie de cette parole inaudible renvoient aux témoignages des juifs revenus des camps que la société civile n'a pas été capable d'entendre. La parole a longtemps été étouffée parce que personne ne voulait écouter et parce que les faits décrits ne pouvaient être vrais. Il a fallu attendre le procès Eichmann à Jérusalem pour qu'enfin elle trouve un cadre légal permettant à la société de reconnaître que la Shoah avait bel et bien existé. En amputant le son de l'image, Klotz crée un effet d'étouffement semblable au cri qui ne trouve aucun écho dans la réalité et qui, cependant, nous fait sortir du rêve. Un cri mat qui n'atteint personne et qui épuise celui qui le pousse. La lettre réelle pèse de tout son poids sur le film, anéantissant le personnage de Simon qui peine à se relever et le renvoyant à sa fonction d'exécutant technique. Le parallèle entre la note technique et le travail des ressources humaines au sein de l'entreprise prend corps dans le film, créant l'effroi du spectateur. Comme l'écrit Antoine de Baecque, *La Question humaine*

[426] Gilles Deleuze, « R comme Résistance », *Abécédaire*, entretiens avec Claire Parnet, réalisés par Pierre-André Boutang, Paris, 1988.

est un « film passionnant parce que l'Histoire, dans son principal traumatisme, y revient et s'y incruste » :

« Pour montrer ce processus de dérèglement, il fallait partir du contemporain, de la société libérale d'aujourd'hui. Filmer les rituels de l'époque, les inscrire sur pellicule à travers leurs rythmes, leurs espaces, leurs apparences. Et que l'autre temps, l'autre texte, historique, tout ce qui revient du passé, n'apparaissent que peu à peu dans le film, comme des agents de perturbation, de contamination. Laisser à Simon le temps d'être prêt à accueillir l'Histoire, le sous-texte qui lui permet de relire avec cette clé historique le sens de ses actions au présent. »[427]

La lettre est à la fois une clef de lecture et un agent de contamination. Cet aspect viral du texte est plus présent encore dans le roman de François Emmanuel qui truffe son texte de termes allemands apparaissant en caractère gras et précédant la lettre : **Abänderung** (modification), **Answeisung** (instruction), **Betrieb** (fonctionnement), **Reinigung** (nettoyage). Lorsque Simon accède au coffre de Mathias Jüst, il découvre une enveloppe de carton qui en contient cinq autres. Il s'agit de cinq lettres anonymes que Jüst a reçu en un mois. La première est la note technique que nous venons d'évoquer. Les quatre lettres suivantes sont la reprise de la note originale qui se transforme en un autre texte à chaque lettre. Ainsi la deuxième lettre anonyme renferme-t-elle le même document, c'est-à-dire la note technique mais, au-dessus, affleure en surimpression un autre texte. En dessous de la signature est reproduit un aphorisme attribué à Karl Kraus : « L'original dont les imitateurs sont meilleurs n'en est pas un. » Au bout de cinq lettres, le texte mêle des notes techniques de la multinationale à la lettre originale de 1942. Les termes restructuration, sélection, évacuation ou licenciement technique y prennent un sens nouveau. Au cours de ses lectures, Simon analyse le procédé d'un texte « envahi et comme dévoré par *l'autre* texte »[428] dont il isole les fragments les plus justificatifs.

« Dans la troisième lettre anonyme, les deux textes se voyaient dotés de la même valeur typographique, il y avait contamination du document initial par les mots qui figuraient inversés et en arrière-fond dans la lettre précédente. […] Au-delà du sentiment d'incompréhension, c'est l'aspect savamment désorganisé de ce montage qui suscitait l'effroi. On eût dit qu'un virus ou une malfaçon génétique avait accolé aléatoirement ces deux textes avec la seule consigne de produire un écrit final insensé mais grammaticalement correct. »[429]

Le personnage décrit ici la contamination linguistique où un texte se substitue à un autre, tout en gardant les traces du texte d'origine. Par un phénomène d'analogie et

[427] Antoine de Baecque, « *La Question humaine* : quand le cinéma rencontre l'histoire », *Rue89*, septembre 2007.
[428] François Emmanuel, *idem*, p. 77-78.
[429] *Ibidem*, p. 60-61.

d'attraction, des termes se substituent à d'autres, orientant la lettre en un sens différent de son sens initial. Non seulement les notes techniques liées à l'entreprise se greffent à la note technique de 1942, mais Simon se sent, peu à peu, le destinataire de ce message à son insu. La modification progressive du texte modifie, également, le sens de la destination de la lettre finale qui ne s'adresse plus uniquement à Jüst, mais aussi à Simon et, au-delà, à l'humanité toute entière. « L'intention dépassait le cadre d'une pure volonté de déstabiliser Mathias Jüst, écrit Simon, son objet était plus vaste et sans doute me concernait-il comme il concernait n'importe quel être humain. »[430]

En insérant la lettre de juin 1942 dans son film, Klotz dépasse le cadre d'un simple effet de réel, suivant en cela le projet du livre. Le film, comme le roman, montrent combien le texte influe sur la destination de la lettre, les lettres en souffrance ayant une place à part dans les films. Elles semblent attendre patiemment leurs destinataires et surtout le bon moment pour surgir, le moment où ce dernier *doit* recevoir la lettre. Pas seulement chez Klotz, mais aussi chez les Coen (*Le Grand saut*), chez Eastwood (*Sur la route de Madison*), chez Kubrick (*Eyes Wide Shut*) ou chez Desplechin (*Rois et Reine*). Chaque fois, son apparition ou son retour crée un court-circuit, une déviation qui oriente le film et ses personnages vers un sens nouveau.

L'analyse de Simon dans le roman de François Emmanuel engage à réfléchir à deux choses. Tout d'abord, à l'insertion d'un texte réel qui, modifié par le texte fictionnel, n'en est que plus percutant. L'organisation du système capitalistique, décryptée par le vocabulaire technique du génocide, apparaît sous un jour particulièrement effrayant. Ensuite, la lettre de 1942 prend une importance qui dépasse le cadre technique qu'elle s'impose et montre, de l'intérieur, la « banalité du mal »[431] pour reprendre le concept d'Hannah Arendt. Suivant le procès Eichmann à Jérusalem, elle découvre un fonctionnaire zélé aux antipodes de l'image du fou sanguinaire qu'elle pouvait imaginer. Elle comprend alors que la barbarie du régime nazi a aussi reposé sur les ordres et sur leurs exécutions, sur l'accomplissement de tâches exemptes de toutes finalités. Les termes techniques ont, peu à peu, remplacé les hommes dénuant le régime de toute humanité. Arendt pose la question du mal qui sommeille en chaque homme. C'est l'effet de la lettre dans le film de Klotz qui prolonge cette question en la posant aux organisations contemporaines dont le maître mot est la rationalisation. La question

[430] François Emmanuel, *ibidem*, p. 64.
[431] Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal*, Gallimard, 1966.

concerne donc la place de l'humain dans ces mécanismes d'organisation et de pouvoir. La lettre est en lien avec la vérité historique qui ne se cantonne pas à une période, mais qui détermine depuis son point d'émission une part de l'histoire et de ses questionnements à venir. Mais, « habiter la fiction, pour la vérité, est-ce rendre la fiction vraie ou la vérité fictive ? »[432]

2-2) La vérité de la lettre dans la fiction

La lettre, même inventée, semble toujours emporter avec elle cette part de vérité qui donne aux films leur surplus d'authenticité. La lettre réelle de *La Question humaine* ne rend pas le film plus vrai que la lettre chez Clint Eastwood. Elle permet d'interroger le réel contemporain tout en mettant en perspective ses dérives possibles. Il ne s'agit pas de réduire la lettre de 1942 à un document filmique qui existerait sur le même mode qu'un document du cinéma hollywoodien, il s'agit de saisir les effets du discours épistolaire sur le réel tels qu'ils sont donnés à voir et à entendre par le film. La lettre génère d'importants effets de croyance liés à son statut de preuve et d'archive historique. Si elle ne relève pas forcément de la grande histoire dans les films, elle n'en est pas moins l'archive d'une histoire personnelle. Sous la lettre dans les films, il y a donc toujours cette question de preuve, d'archive qui rend plus sérieux, plus authentique le discours épistolaire. Contrairement aux textes issus d'autres documents comme les journaux ou les livres, la lettre renvoie à une histoire singulière qui, comme on l'a vu, peut se propager au-delà de sa propre détermination pour atteindre une destination plus historique. Il nous semble, par ailleurs, que le texte épistolaire procède toujours par contamination dans la manière qu'il a de dévorer le réel, de le rogner jusqu'à s'y substituer sans pour autant effacer les traces des étapes précédentes. Il y a, donc, un effet palimpseste de la lettre dont le cinéma parvient à rendre compte grâce aux surimpressions (symboles apposés sur l'univers diégétique dans *Zodiac*), mais également grâce au discours lui-même qui, dès qu'il est proféré, contamine le réel. Nous avons déjà évoqué ces effets dans *Le Corbeau* et *L'imposteur*, mais du point de vue de la contagion surtout. Or, pour être complet, il faut y ajouter le deuxième versant de la contamination tel qu'il est déconstruit par Simon dans *La Question humaine*. Un phénomène d'attraction et d'entraînement du réel qui suit le mouvement imposé par la lettre, autour d'une absence certes, mais également comme rouage où les termes du discours épistolaire se substituent aux termes d'avant la lettre.

[432] Jacques Derrida, *La Carte postale*, *op. cit*., p. 449.

Pour Geneviève Haroche-Bouzinac, les liens entre la lettre et le réel sont de plusieurs ordres. Il y a « *la lettre qui transforme le réel*, lettre qui à elle seule peut infléchir le réel et acquiert des propriétés performatives ». Nous en avons analysé les mécanismes avec Clément Rosset via les lettres anonymes, mais cela vaut aussi pour des lettres d'amour dont certaines parviennent à réaliser leurs prophéties textuelles. Il y a « *la lettre qui entretient l'existence d'une réalité* – Elle a pour fonction de maintenir une situation déjà présente, de lui donner une cohérence malgré l'absence : lettre d'amitié, lettre familiale, lettre d'amour et d'affection. » Et enfin « *la lettre qui accompagne la transformation du réel* – Communiquer une nouvelle, transmettre une information qui entraîne une modification sensible de l'univers du destinataire produit généralement en écho une réponse de commentaire. »[433] Les lettres participent toujours un peu de ces trois fonctions.

2-2-1) <u>Les régimes de croyance</u>

Dans *Depuis qu'Otar est parti*, Ada prend la place de son frère disparu afin de faire croire à sa grand-mère qu'il est toujours en vie. Petit à petit, elle investit de son être le « je » épistolaire laissé vacant par son frère et se met à inventer une vie qui révèle ses envies et ses désirs. Durant l'une de ces séquences d'invention épistolaire, Ada est mise en scène au milieu d'autres étudiants dans un amphithéâtre. La page sur laquelle elle écrit apparaît en insert tandis que, *over*, on distingue des onomatopées, une voix qui ne dit rien d'intelligible. Alors qu'on aperçoit les premières lignes de la lettre : « Ma chère maman, j'espère que tu vas bien. », la voix-over s'impose enfin et prend en charge le discours épistolaire qui s'écrit, « et après ce samedi plein de folies, dimanche je me suis baladé à Saint-Germain-des-Prés. » Dès lors, la page disparaît et la voix suit le trajet d'Ada dans la ville. *Over*, elle évoque le café de Flore où ça parle « cinéma, musique, poésie à toutes les tables » ainsi qu'une invitation à l'Opéra. Les plans alternent entre l'intérieur du bus où elle se trouve, et les rues de Tbilissi qu'elle voit défiler. Un plan fixe vient mettre un terme à sa rêverie, au milieu d'une phrase prononcée *over* « j'ai soudain été prise d'une… ». On l'aperçoit alors en plan fixe, lisant la lettre à voix haute à sa grand-mère. Elle reprend de nouveau : « j'ai soudain été prise d'une immense affection pour eux ». Puis elle s'arrête et constate que sa grand-mère s'est endormie. Le violent effet de coupure au milieu de la phrase prononcée *over*, puis sa reprise en voix-in, marque une différence franche entre la réalité telle qu'elle se l'imagine et la réalité telle

[433] Geneviève Haroche-Bouzinac, *op. cit*., p. 63-64.

qu'elle est. Cette séquence met en place trois types d'énonciation différents : l'insert, l'écriture dite *over* et la lecture en voix-in. L'écriture dite *over* est comme bloquée entre deux plans fixes qui renvoient chacun à la matérialité épistolaire, même si le plan 1 est une invitation à l'écriture et donc à l'invention. Dans l'intervalle, Ada évoque un Paris de carte postale, fantasmé à la manière du héros de Woody Allen dans *Midnight in Paris*. Cette évocation de noms magiques se fait sur des images de la ville, mouvantes depuis le bus. Elle est en connexion directe avec l'idée de propagation sonore qui définit le trajet de la voix et avec l'idée d'une écriture au plus près d'une pensée en mouvement. L'écriture épistolaire semble être au plus près de l'âme et des aspirations d'Ada. Un autre sens éclot grâce à la voix-over, celui d'une projection de soi vers un ailleurs et celui d'une invention de soi par lettre. Cette substitution énonciative est l'occasion pour elle de se réaliser et d'enclencher son propre devenir. Pour Jean-Michel Frodon, « Il ne s'agit pas ici ni de vérité ni de mensonge, mais de régimes de croyance, de besoin et de possibilité d'accorder le monde à ses désirs, d'imaginaires construits, échangés, constamment refondus »[434]. A la réalité matérielle de Tbilissi, se superpose l'imaginaire fantasmé de Paris. Contrairement à Schmidt, la voix d'Ada n'émerge pas à la faveur d'un destinataire virtuel, mais à la faveur d'un sujet absent. En tant qu'auteur de la lettre, elle reste un sujet d'énonciation historique, c'est-à-dire que le « je » pourtant constitué de son frère ne suffit pas à effacer les traces de sa propre subjectivité. Même sous couvert d'une autre subjectivité, le mode d'énonciation épistolaire « témoigne d'une personne individuelle. »

Sans le percevoir, Ada enclenche un devenir. En écrivant, elle établit un programme et se prépare à l'éventualité de découvrir Paris. « La lettre qu'on envoie agit, par le geste même de l'écriture, sur celui qui l'adresse, comme elle agit par la lecture et la relecture sur celui qui la reçoit. »[435] En faisant de la lettre une voix, Bertuccelli libère l'écrit de la page et permet de comprendre la force d'invention propre à l'écriture épistolaire. Pour Pierre Dumayet :

« La correspondance serait cet élargissement du régime de la fiction à un autre mode d'écriture, qui prend le réel comme espace pour s'exercer. La lettre sert à faire devenir vraie une fiction dans la réalité, ou cherche à y parvenir. »[436]

[434] Jean-Michel Frodon, *Cahiers du cinéma*, n° 582, septembre 2003, p. 26.
[435] Michel Foucault, *op. cit*., p. 423.
436 Pierre Dumayet, entretien paru dans *Le Magazine Littéraire*, « Les correspondances d'écrivain », n° 442, mai 2005, p. 34.

La lettre est une matrice fictionnelle capable de révéler une intériorité et d'engager le sujet dans un devenir, non pas faux parce que fictionnel, mais véritable car issu d'une intériorité ou d'un désir mis en scène. Pour Jean-Paul Sartre, « L'homme [est] d'abord ce qu'il a projeté d'être »[437] et si l'écriture s'apparente à la loi comme le dit Rousseau, l'écriture épistolaire s'apparente à la liberté de lois individuelles tracées de la main du sujet. Par lettre, on invente ses propres lois, on se projette comme sujet dans le monde. Le spectateur, rendu sensible et proche à de tels propos grâce au régime *over*, entre en empathie avec ces aspirations. S'établit, ici, l'idée d'une résonance entre soi et le monde, et inversement, d'un écho du monde en soi.

Si les intentions du personnage de Bertuccelli sont pures, on ne peut pas en dire autant des libertins des *Liaisons Dangereuses* qui, cependant, usent des mêmes régimes de croyance pour mener à bien leur projet. Pour Maria Tortajada la séduction est une « stratégie inventée », « un jeu de règles codées », qui « s'organise en étapes ». Elle se présente comme une « progression et de fait se conçoit dans la durée : pour séduire, il faut avoir un projet […]. »[438] C'est Merteuil qui en fixe les règles, dès le début du film, chez Frears. Il s'agit de séduire en faisant croire qu'on aime, en avançant masqué ; la lettre offrant la possibilité d'enrober le mensonge de l'authenticité de la vérité. La Présidente de Tourvel finit par se persuader de la sincérité des lettres de Valmont et par se donner à lui. De la même manière, Cécile est persuadée que celles de Danceny sont signées de sa main alors que, dans l'ombre, Merteuil et Valmont sont à la manœuvre. Souvent utilisée pour illustrer les enjeux liés à l'être et au paraître comme le montrent *Rendez-vous* de Lubitsch et son remake « électronique » *Vous avez un mess@ge* d'Ephron, la lettre est, d'abord, un enjeu de pouvoir dans *Les Liaisons dangereuses*. En pervertissant le système de l'intérieur, les libertins détruisent ce sur quoi repose la relation épistolaire : la confiance, le secret et la véracité des sentiments qui y sont exposés par écrit. La découverte d'une telle perversion conduit Tourvel à la mort et, par répercussion, Valmont lui-même. Les lettres ne sont donc pas qu'un jeu. Elles portent en elles une part de sincérité qui, lorsqu'elle s'avère feinte, détruit le destinataire. C'est le cas de toutes les lettres d'amour qui ne sont jamais fausses, en quelque sorte, puisqu'elles imitent parfois si bien le vrai qu'elles finissent par y succomber, le leurre menant paradoxalement à la vérité. C'est la grande leçon de l'adaptation de Stephen Frears : il met en scène un Valmont qui, peu à peu, s'effrite et ne parvient plus à cacher ses sentiments pour la Présidente. Le

[437] Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Gallimard, Paris, 1996, p. 30.
[438] Maria Tortajada, *op. cit.*, p. 21.

paraître cède à l'être dans la voix et, surtout, dans les mots employés par Valmont pour décrire la Présidente. Merteuil ne s'y trompe pas et le met en garde, mais il refuse d'écouter jusqu'à s'abîmer. La lettre a la capacité de rendre authentique un discours qui, même attaché au mensonge, n'en est pas moins vrai. Il nous semble que cette propriété affecte le film menant le spectateur, non pas toujours à croire à ce qui est dit, mais à y adhérer en reconnaissant dans ce qui s'écrit une part de vérité.

2-2-2) « La part des larmes »[439]

Mieux que nulle autre, la lettre d'amour accompagne la transformation du réel. Et, plus que nulle autre, elle est pensée comme un discours d'où le paraître et le mensonge sont exclus. Si les libertins sont passés maîtres dans la perversion du système épistolaire, ils ne sont pourtant pas les seuls à user de la correspondance amoureuse comme d'une stratégie de conquête. Ecrire une lettre d'amour, même sincère, c'est rassurer l'autre et c'est, chaque fois, le convaincre de l'existence de ce sentiment. Il s'agit tout autant de se livrer que de le relancer et d'obtenir des gages de cet amour en retour. Pour Ruth Amossy, la lettre d'amour « établit entre deux partenaires séparés dans l'espace une interaction qui vise à la création, à la modification ou à la confirmation d'une relation affective. » La correspondance entretient donc l'amour tandis que, dans les lettres, on s'entretient de l'amour. Dans ce sens, « elle privilégie la communication aux dépens de l'information, et l'interaction aux dépens de tout projet dirigé vers l'extérieur. »[440] La lettre d'amour substitue au réel ses effets de croyance. Elle crée une dépendance chez le destinataire qui attend, non pas des nouvelles, mais le renouvellement de la communication amoureuse et la répétition du lien. L'objet lettre s'y prête davantage que le courrier électronique, par exemple, puisqu'il touche le destinataire à la manière du corps du destinateur absent. Nous avons déjà analysé l'importance du toucher dans *Bright Star* de Campion. La vie de Fanny est déterminée par l'attente des lettres qui la met dans un état de retrait absolu du monde. Les lettres fondent sa réalité et la transportent dans un ailleurs qui est celui des épistoliers. Il en va de même chez toutes les amoureuses et amants rendus dépendants des lettres, parfois même plus que du destinateur lui-même. La question posée par Henry Miller à Anaïs Nin vaut pour d'autres épistolaires : « Veux-tu des

[439] Voir l'article de Martine de Gaudemar, « La part des larmes : sur *Le Mélodrame de la femme inconnue* », dans *Stanley Cavell, cinéma et philosophie*, sous la direction de Sandra Laugier et Marc Cerisuelo, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2001.
[440] Ruth Amossy, « La lettre d'amour, du réel au fictionnel », dans *La lettre entre réel et fiction*, *op. cit*., p. 74.

lettres ou bien me veux-tu moi, bien vivant, tangible, imparfait ? »[441] Il est en effet plus simple, plus facile de croire aux lettres et de s'imaginer amants, ou mari et femme, sans avoir à se confronter à la réalité de cette situation. Inversement, lorsque la passion s'essouffle d'un côté ou de l'autre, les formules écrites deviennent plus ambiguës ; on ne se comprend plus. La distance n'en est que plus cruelle car elle isole davantage l'épistolier, il n'a guère d'autres choix que de lire les lettres pour tenter de se rassurer comme de répondre pour tenter de reconquérir l'autre. Quant au spectateur, il est, chaque fois, rendu contemporain du sentiment qui s'écrit et se dit sous ses yeux. Il observe, à la fois, le jeu de la lettre comme objet de médiation entre les épistoliers et comme discours amoureux auquel il accède directement. Le dispositif énonciatif de la lettre rapproche le spectateur du « sentiment vécu, tel qu'il est vécu »[442] à la manière du roman épistolaire. Comme nous l'avons déjà dit pour la voix-over, le phénomène d'adhésion spectatorielle passe avant tout par l'émotion. Plus une lettre a des vertus lacrymales, plus elle crée les conditions de l'oubli de la fiction en éveillant chez le spectateur une émotion réelle. Prenant l'exemple de *Titanic*, Jean-Marie Schaeffer souligne que le spectateur verse de « vraies larmes »[443] devant le film et non pas des larmes de fiction. Il montre ainsi l'importance de la situation d'immersion fictionnelle qui nous fait percevoir des représentations comme nous en percevons dans la vie. La lettre d'amour a non seulement la capacité de faire croire, mais aussi celle d'éveiller chez le spectateur des émotions réelles. Bien sûr, tous les spectateurs ne pleurent pas face à une déclaration d'amour épistolaire ou à une lettre de rupture, mais la lettre crée les conditions d'un accès privilégié à la vérité des sentiments en faisant oublier, le temps de la lecture, le cadre énonciatif du film.

Pour Jean-Pierre Esquénazi, « La fiction fait écho à nos préoccupations, sa signification se prolonge en sensation ou en émotions qui touchent ou peuvent toucher à des perplexités intimes ou publiques. »[444] La proximité, l'intimité et la vérité associées à la lettre vont dans ce sens et contaminent le film d'une aura particulière. Mettant en scène une expérience intime aux yeux du public, le film crée une attraction en réveillant, chez le spectateur, sa propre part d'intimité. Le phénomène d'adhésion par l'émotion n'est pas automatique, certes, mais la matière épistolaire instaure une atmosphère favorable à la participation spectatorielle. L'émotion ne passe pas uniquement par les mots tels qu'ils sont dits par les voix, elle passe aussi par le jeu des acteurs, par la musique, le rythme du montage,

[441] Lettre d'Henry Miller à Anaïs Nin (24 mai 1933), citée par Geneviève Haroche-Bouzinac, *op. cit*., p. 72.
[442] Jean Rousset, *Forme et signification*, *op. cit*., p. 67.
[443] Jean-Marie Schaeffer*, Pourquoi la fiction ?*, Seuil, Paris, 1999, p. 193.
[444] Jean-Pierre Esquénazi, *op. cit*., p. 56.

les mouvements d'appareil, c'est-à-dire par une esthétique mise au service de la lettre qui est d'autant plus touchante lorsqu'il s'agit d'amour. Les thèmes musicaux ou chansons originales dans *Lettre d'une inconnue*, *Les Deux anglaises et le Continent*, *Adolphe*, *Sur la route de Madison* ou encore *Three Times* s'accordent aux termes épistolaires pour mieux faire jaillir les larmes du spectateur. A bien des égards, ce sont des « films à faire pleurer » ("*tear-jerkers*")[445] comme l'écrit Stanley Cavell à propos du mélodrame de la femme inconnue.

Partant du film de Max Ophuls, Cavell tente de définir ce genre en opposition à la « comédie du remariage » qu'il a lui-même conceptualisé. Il relève plusieurs caractéristiques dont deux nous intéressent particulièrement. La première concerne l'action qui, dans ces films, retourne là où elle avait commencé. Il le démontre en prenant appui sur d'autres mélodrames qui se bouclent sur eux-mêmes. Cavell émet l'hypothèse que cette circularité s'explique par la structure mélodramatique. Comme l'indique Marc Cerisuelo, *Lettre d'une inconnue* offre à Cavell d'illustrer un point majeur de sa philosophie : « la reconnaissance du refus de voir (ou de savoir) comme éveil ou entame de débat avec le scepticisme inhérent à la vie humaine. »[446] A la manière de Deleuze, Cavell « retrouve ses propres concepts »[447] dans le film, ce qui lui permet de les illustrer, de les décrire et de les formaliser. Cette approche est pertinente dès qu'on la reconnaît pour ce qu'elle est, c'est-à-dire une entreprise philosophique. Pour notre part, la coïncidence du début et de la fin doit davantage à la lettre comme écriture, comme forme, comme voix, comme retour du passé et comme insistance à signifier. L'importance du genre mélodramatique sur la structure elle-même doit donc être nuancée. La deuxième caractéristique qui nous intéresse concerne la part et l'influence des femmes. Pour le philosophe, le mélodrame de la femme inconnue repose sur le droit, pour la femme, de raconter son histoire. Ces films sont considérés comme des « films de femmes » ("*women's films*")[448] destinés à faire pleurer. Les femmes et les larmes se confondent en un tout un peu gênant puisque basé sur des préjugés dont on ne comprend pas bien s'ils viennent de la société américaine des années 40, des studios, des personnages ou du cinéaste lui-même. L'association est intéressante, en ce qu'elle renvoie à l'épistolaire comme genre supposément

[445] Stanley Cavell, *Contesting Tears*, *op.cit.*, p. 7.
[446] Marc Cerisuelo, « Les trois Ophuls (*Liebelei*, *Letter from an Unknown Woman*, *Madame de…*) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 34-35 | 2001, URL : http://1895.revues.org/192.
[447] Jacques Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués*, Amsterdam, Paris, 2009, p. 445.
[448] Stanley Cavell, *ibidem*, p. 7.

féminin. « Ouvert depuis le XVII^{ème} siècle, le débat a mis plus de trois siècles à s'apaiser pour finalement mourir de sa belle mort, faute de combattantes »[449] écrit Brigitte Diaz.

S'il est vrai que les confessions et déclarations d'amour les plus bouleversantes sont souvent féminines (Lisa dans *Lettre d'une inconnue*, Märta dans *Les Communiants*, Muriel le visage mouillé de larmes dans *Les Deux Anglaises et le Continent*, Francesca dans *Sur la route de Madison*, Esther dans *Comment je me suis disputé…*), elles ne doivent pas faire oublier les déclarations masculines qui émeuvent elles aussi (Claude chez Truffaut, Adolphe chez Jacquot, Chen chez Hou Hsiao-hsien, Keats chez Campion et même Eugène chez Welles), ni cacher la part des larmes chez les hommes. Dans *Lettre d'une inconnue*, c'est Stefan que l'on voit pleurer, face à la caméra. Même s'il se cache les yeux, l'émotion d'une vie toute entière le submerge comme elle submerge le spectateur. Nous retrouvons l'idée d'un spectateur confident, placé en situation d'éprouver la peine tout en compatissant à celle du personnage. De même, dans *Les Deux Anglaises et le Continent*, Claude reste prostré chez lui après la lettre d'adieu de Muriel. On le voit couché tandis que la voix-over de Truffaut décrit ses sentiments : « Pour la première fois, Claude fut atteint profondément. Lui qui avait tant fait souffrir découvrait la souffrance à son tour. Il sombra dans le désespoir. » Là encore, le spectateur accède au sentiment grâce à la lettre de Muriel. La spécificité de la relation amoureuse par lettres dans les films est dans cet entre-deux qui, non seulement invite le spectateur à pénétrer l'intimité sentimentale, mais lui donne à voir les effets de cet échange sur les deux protagonistes.

La « part des larmes » ne concerne pas seulement les personnages du film, elle concerne le spectateur lui-même qui, rendu sensible aux émotions drainées par le discours épistolaire, est touché en son fort intérieur. Encore une fois, tous les spectateurs ne pleurent pas automatiquement lorsqu'une lettre est lue en voix-over, mais, potentiellement, elles ont toutes le pouvoir de le faire pleurer en réveillant chez lui quelque chose d'intime lié à son histoire, à ses envies, à ses regrets. Le dispositif énonciatif de la lettre lue en voix-over ou dite face caméra, associé à un discours de vérité, a le pouvoir de toucher le spectateur. De fait, il crée les conditions de croyance et d'adhésion favorables au bon déroulement de la fiction filmique.

[449] Brigitte Diaz, *op. cit*., p. 195.

Si les lettres d'amour dotent le film d'une certaine tonalité mélodramatique, c'est dans le sens où elles en appellent à des émotions d'une grande intensité, simples en apparence, complexes en réalité, suscitant l'empathie du spectateur. En mettant en avant le genre filmique, Stanley Cavell en oublie le mode de l'énonciation épistolaire qui joue pourtant à plein dans *Lettre d'une inconnue*. Si la part des larmes y est si importante, ce n'est pas uniquement dû à la tristesse d'un amour impossible, mais aussi à la forme du discours épistolaire. Naturellement associée à l'émotion et à la confidence, la lettre déploie un mode d'expression mélodramatique et une tonalité lacrymale. Ce qui vaut pour les lettres d'amour vaut également pour les lettres filiales et amicales, à des degrés moindres peut-être, mais néanmoins influents. Les larmes de Warren Schmidt, à la fin du film d'Alexander Payne, l'illustrent parfaitement.

Après sa traversée du pays en camping-car, Schmidt rentre chez lui et se confie en voix-over. On le voit pousser sa porte bloquée par une multitude d'enveloppes déposées durant son absence. « Je suis faible et je suis un raté » dit-il tristement en voix-over. Puis il évoque sa mort qui, lorsqu'elle adviendra, ne changera rien au cours des choses. Une fois encore, il s'agit d'une lettre écrite à Ndugu confondue aux pensées du personnage. Après qu'il a conclu de sa formule habituelle, « bien à toi, Warren Schmidt », on le suit entrant dans son bureau, un paquet d'enveloppes à la main. Il en repère une, différente des autres, qu'il ouvre et qu'il se met à lire. La voix-over d'une femme apparaît alors : « Cher M. Warren Schmidt, je suis sœur Nadine Gautier. Je travaille dans un village près de Mbeya, en Tanzanie. L'un des enfants dont je m'occupe est Ndugu Umbo, votre filleul. » Dans un anglais à la prononciation très française, elle lui parle de Ndugu qui est orphelin, qu'on a récemment soigné d'une infection à l'œil et qui, à 6 ans, ne sait ni lire ni écrire. La lettre comporte un dessin de l'enfant adressé à Warren Schmidt qui, en le découvrant, fond en larmes. Seul, assis à son bureau, Payne le cadre de face, comme au début du film. Il conclut sur une réponse qui arrive enfin et dont ses larmes accusent réception. Les lettres de Schmidt n'ont sans doute pas été lues, en tout cas pas par leur destinataire premier, mais elles l'ont autorisé à libérer une parole. Chaque lettre envoyée lui a permis d'ouvrir les yeux sur le réel et sur ses émotions. La réponse de la sœur et le dessin de Ndugu pourraient être complètement ridicules s'ils ne touchaient à une question aussi fondamentale que la vérité de ce qu'a été une existence. La réponse atteste de cette existence, elle établit le contact entre un ailleurs lointain, imaginaire, mais qui influe néanmoins sur la réalité telle que l'éprouve le personnage. Ces larmes témoignent et dépassent le cadre de l'émotion pour toucher une part existentielle de l'homme.

Schmidt est désarmé par la simplicité de la lettre et du dessin. Grâce à la lettre, il s'autorise enfin à se laisser aller et, de fait, ses larmes coulent malgré lui.

Conclusion

L'épistolaire doit être considéré non comme un genre, mais comme un mode qui influe sur le sens du film. Il ne se réduit pas à un type de discours à la première personne, mais il inclut également la matérialité. La lettre transmet autre chose qu'un contenu écrit qui permet aux cinéastes de travailler du côté de l'invisible et de l'immatériel. En fonction du contexte, l'objet n'est plus seulement un support de communication à distance, il devient un objet de transmission symbolique. Cette dernière passe également par le déploiement d'adresses qui suivent la logique imposée par la lettre et indique au spectateur le bon niveau d'interprétation filmique. La lettre est aussi un type de discours particulier qui engage une relation particulière avec le spectateur. Le dispositif de l'énonciation épistolaire tend à faire oublier le cadre de l'énonciation filmique en s'y substituant. Les valeurs et les imaginaires associés au discours épistolaire créent une atmosphère intime qui favorise l'identification du spectateur. En accédant à l'intériorité d'un personnage, le spectateur peut avoir le sentiment d'accéder à une part de vérité. Par l'intermédiaire du discours épistolaire et des représentations de l'objet, le film parvient à faire écho chez le spectateur. La vérité de la lettre se divise donc entre la signification de l'objet, qui transmet autre chose qu'un message écrit, et l'énonciation épistolaire, qui s'établit sur le mode de l'émotion.

CONCLUSION

La lettre dans le film de fiction renvoie à des phénomènes doubles qui tiennent à la nature paradoxale de la relation épistolaire. L'objet mis en scène désigne une absence quand l'adresse et l'écriture tendent à rapprocher les épistoliers séparés l'un de l'autre. L'alliance d'éléments contraires caractérise donc ce type de communication que les films doivent parvenir à mettre en scène. Au réseau visible en correspond un autre qui manifeste la part invisible de la relation. La part signifiante de la lettre, quant à elle, se répartit entre ces différents réseaux qui s'interpénètrent et se confondent.

L'ensemble de la thèse peut être envisagé du point de vue de la contamination épistolaire qui définit différents degrés d'« épistolarité » et qui impose au film un mode d'expression. La lettre contamine le film de sa présence et de son absence. D'un côté, l'objet s'écrit et se déplace, il met en place un processus de communication à distance au sein d'univers et de territoires distincts dans l'espace et dans le temps. De l'autre, la lettre est une écriture qui se déploie au travers d'un système de voix et d'adresse unique. Les mises en scène propres à chaque film sont autant de variations d'un seul et même phénomène que nous avons choisi d'analyser du point de vue de la matérialité, de l'adresse et du sens. L'écriture y occupe une place centrale puisqu'elle est associée à chacun de ces termes en tant que système de signes et de significations. Pour Jean-Louis Leutrat, « l'apparaître et le disparaître appartiennent aux vrais sujets du cinéma comme du fantastique »[450]. Pour nous, la présence et l'absence appartiennent aux vrais sujets du cinéma comme de l'épistolaire. Cette formule explique, en partie, la raison pour laquelle la matière filmique est si prompte à accueillir la matière épistolaire.

Dès les années 1907, les films ont massivement intégré les lettres à des fins narratives. Apparaissant sous forme d'inserts, elles ont trop longtemps été considérées comme de simples variantes des intertitres. Or, comme l'ont montré Elena Dagrada et Frank Kessler, la spécificité des messages épistolaires tient au fait qu'ils ont une existence en tant qu'objets à l'intérieur de l'univers diégétique. Dès le début, la lettre a posé des problèmes précis au

[450] Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes*, *op. cit*., p. 10.

cinéma, tout en participant de son histoire. Si la lettre n'avait été qu'une variante de l'intertitre, elle aurait peu à peu disparu du parlant. Intégrée, exploitée et mise en scène depuis l'avènement du cinéma sonore, la lettre a donc des spécificités qui intéressent les cinéastes au-delà de son contenu, la nature matérielle étant la première d'entre elles.

La lettre est au cœur d'un processus de communication fondé sur l'échange d'un objet matériel. D'un côté, elle engage les épistoliers dans une relation tactile où le papier joue un rôle prédominant. De l'autre, elle nécessite d'être acheminée par la poste ou par d'autres réseaux de messagers. La représentation filmique de ces étapes est un passage obligé pour les cinéastes qui ne se voient pas seulement imposer un objet, mais un système tout entier. Ceux qui choisissent de mettre en scène l'acheminement épistolaire le font à des fins signifiantes. Ce n'est plus uniquement la face scripturaire qui délivre un sens, mais l'objet tel qu'il est manipulé et tel qu'il se déplace d'un univers à l'autre. Envoyer une lettre, c'est toujours gagner une insularité. Cette formule désigne la faculté de la lettre à passer outre les obstacles et à contaminer de sa présence l'univers du destinataire depuis l'intérieur. Le premier niveau de contamination est donc matériel. Il se combine à d'autres manifestations dans le film qui relèvent de faits énonciatifs et signifiants. La deuxième partie, consacrée à l'adresse, a permis d'envisager l'ensemble des phénomènes énonciatifs épistolaires dans le film, de l'insert à la voix-over en passant par les confidences en regard-caméra. En quittant peu à peu la matérialité de l'objet, nous avons mis au jour la manière dont la lettre déploie un réseau d'adresses à l'intérieur de l'univers diégétique ainsi que la façon dont elle substitue à l'énonciation impersonnelle du film une énonciation personnelle. La troisième partie a permis, quant à elle, de ressaisir l'objet et l'adresse en termes symboliques et signifiants. Nous avons voulu proposer une méthode analytique et interprétative du film par la lettre. La contamination épistolaire constitue le terme de ce travail en même temps qu'elle renvoie au début.

L'un des enjeux de ce travail était de compléter les articles consacrés au sujet, en prenant le risque de proposer une interprétation globale. Il était, surtout, de réfléchir en termes d'adéquation de la lettre au film et d'enchevêtrement des matières de l'expression cinématographique et épistolaire. D'un côté, il s'est agi de décrire les spécificités de la lettre révélées par le cinéma. De l'autre, il s'est agi d'interpréter la lettre. *In fine*, nous avons fait apparaître un ensemble de règles et de principes propres à la lettre dans le film, tout en livrant une signification possible de ces règles et de ces principes.

Les possibilités esthétiques et énonciatives du cinéma offrent à la lettre une part d'expressivité qui n'a d'équivalent ni dans le théâtre, ni dans le roman. La surimpression et la faculté du régime *over* à faire résonner une absence tout en investissant le cadre de sa présence constituent les deux niveaux d'enchevêtrement les plus forts. Le théâtre a, lui aussi, la possibilité d'user de différents régimes de voix, mais il ne peut pas, dans le même temps, joindre différents plans entre eux ou jouer sur la profondeur de champ. L'unité *over* des textes épistolaires a quelque chose d'unique au cinéma. La lettre d'Eugène à Isabelle dans *La Splendeur des Amberson* ou celles de Keats à Fanny dans *Bright Star* agrègent la parole au mouvement et l'écriture à l'image. Tout se mêle pour former une unité autonome qui, le temps d'une lettre, soumet l'énonciation filmique à l'énonciation épistolaire. De même, l'univers mental de Lisa dans *Lettre d'une inconnue* ou la voix-over de Scrap dans *Million Dollar Baby* fondent un monde où l'écriture, les images et les sons se mêlent entre eux. La spécificité de la lettre et du discours épistolaire dans le film tient à quatre éléments : l'émotion la proximité, l'intimité et la vérité.

C'est l'articulation de ces quatre notions qui génère les phénomènes de croyance et d'adhésion de la part du spectateur. Celui-ci interprète ce qui lui est donné à voir et à entendre à différents niveaux qui sont en lien avec la duplicité inhérente à la lettre. Le dispositif épistolaire est, d'abord, interprété comme un accès privilégié à la subjectivité du destinateur, c'est-à-dire à sa vérité intérieure. En révélant quelque chose de l'ordre de l'intime et du privé, le discours épistolaire touche à la « part des larmes » chez le spectateur. Lorsque ce ne sont pas des lettres d'amour, amicales ou filiales qui sont mises en scène, la part de vérité associée à la lettre peut être nocive et dangereuse. Le propre des lettres anonymes est ainsi d'influer sur l'interprétation que les personnages ont de la réalité et de modifier en profondeur leur rapport à la vérité. *Le Corbeau* illustre ces phénomènes complexes rendus perceptibles au spectateur par l'intermédiaire de la fiction filmique. Nous en arrivons au deuxième niveau d'interprétation qui concerne le spectateur et le rapport symbolique du signifiant lettre à la vérité.

Dans *Le Séminaire sur « La lettre volée »*, « le déplacement du signifiant est analysé comme un signifié. »[451] C'est en ce sens que la lettre a à voir avec la vérité dans le film, non pas en tant qu'elle est opposée au mensonge, mais en tant que telle. « La vérité de la vérité »[452] avérée par « La lettre volée » dont parle Jacques Derrida désigne ainsi deux notions qui intéressent particulièrement la lettre dans les films. Premièrement, le manque à sa place où « ce qui est caché n'est jamais que *ce qui manque à sa place* »[453]. Deuxièmement, le trop d'évidence qui voile ce qu'il faut reconnaître. Le réel manque à sa place puisque son trop d'évidence voile la vérité que le sujet peine à identifier. La fiction met en relief ces éléments par l'intermédiaire de la lettre.

De par ses caractéristiques structurelles, la lettre est en lien avec la circularité, la répétition et le retour. Ces notions, qui sont aussi des formes, sont elles-mêmes en lien avec certains thèmes. Un réseau signifiant se structure autour de l'absence désignée par la lettre. Comme nous l'avons vu dans *Eyes Wide Shut*, *Lettre d'une inconnue* ou *Le grand saut*, des signes apparaissent sous une autre forme que la lettre cependant qu'ils sont en lien avec elle et qu'ils répètent sa logique de destination. La lettre pourrait n'être qu'un signe du destin parmi d'autres, mais il nous semble que de son apparition dépendent les autres signes. Elle n'est donc pas un simple motif, mais un signifiant en même temps qu'un signifié qui agissent en profondeur sur le sens du film. La vérité de la fiction révélée par la lettre désigne aussi bien la mort, la faute et la culpabilité qui empêchent les sujets d'agir que la chance ou l'espoir qui les guident. A l'instar de la page de papier, cette vérité est toujours susceptible de se retourner. L'enseignement du *Séminaire* réside dans ce déport du sens que la fiction parvient à illustrer. Le sens de la lettre dans le film, c'est donc son insistance à signifier. Cette formule qui s'applique au réseau symbolique de la lettre dans le film, vaut aussi, dans une certaine mesure, pour le réseau matériel. En effet, une lettre signifie toujours quelque chose. Son existence suppose une relation entre deux personnes et la présence d'un discours adressé. De ces suppositions, le spectateur tire des déductions et alloue à la lettre une fonction et une signification. En tant qu'objet adressé, la lettre interpelle le spectateur qui la perçoit instinctivement comme un objet de sens. Les mises en scène de lettres en souffrance dans *Sueurs Froides* d'Alfred Hitchcock ou *Ariane* de Billy Wilder illustrent la faculté de la lettre à feindre l'adresse à un destinataire absent pour mieux piquer la curiosité du spectateur et créer

[451] Jacques Derrida, *La carte postale*, *op. cit*., p. 455.
[452] *Ibidem*, p. 496.
[453] Jacques Lacan, *Le Séminaire sur « La lettre volée »*, *op. cit*., p. 25.

une relation de connivence avec lui. La double adresse propre au discours épistolaire permet de l'inclure au sein du dispositif filmique. La lettre l'invite à entrer dans la fiction en même temps qu'elle fixe le bon niveau d'interprétation. Dite en voix-over, elle favorise son identification. Enonciation et signification sont rendues indistinctes alors, tandis que la parole épistolaire contamine le discours filmique de sa voix personnelle. La proximité émotionnelle qui s'établit fait éprouver au spectateur cet état si particulier que provoquent les lettres. L'état épistolaire crée une unité qui soustrait les épistoliers au monde et les inclut dans un univers qui est le leur et que le cinéma, grâce à la voix-over notamment, a la capacité de traduire. De *Three Times* à *Lettre d'une inconnue*, ces états de connexions épistolaires constituent l'une des possibilités expressives importante de la lettre dans le film. La théorie de la lettre passe par les valeurs et les imaginaires qui lui sont associées et qui sont partagées par le spectateur, elle passe aussi par son insistance à signifier. Elle passe, enfin, par sa capacité à entraîner le spectateur dans un processus d'adhésion et de participation. La lettre définit donc un espace de communication spécifique en lien avec l'émotion et l'intimité du spectateur. Prise dans le système de la représentation fictionnelle, elle désigne par ailleurs ce qui est véritablement à voir et qui a toujours rapport à la vérité. En nous intéressant à la matérialité, à l'adresse et au sens de la lettre dans le film, c'est ce que nous avons voulu faire apparaître.

La lettre peut être considérée comme un prisme analytique permettant de décomposer les différentes manières qu'ont les cinéastes d'aborder des phénomènes aussi complexes que l'absence ou l'incommunicabilité. Cela peut paraître paradoxal pour un objet de communication, mais les lettres servent, bien souvent dans les films, à énoncer la part enfouie du sujet qu'il ne parvient pas à communiquer autrement. Elles constituent une forme adéquate à l'expression des différentes réalités d'un seul et même sujet, face à lui-même et face au monde. Ce n'est pas un hasard si cette forme revient chez des cinéastes comme François Truffaut ou Jean-Luc Godard. On pourrait ainsi imaginer d'étudier leurs œuvres par l'intermédiaire de leurs correspondances et des usages qu'ils font des lettres dans leurs films. On pourrait croiser lettres filmées et films de fiction, correspondances et lettres imaginées, pour toucher à la fois à la « surface » et au « fond »[454] des choses.

[454] Dans *Lettre à Freddy Buache*, Jean-Luc Godard dit « Il arrive pas encore à la surface… Il est encore au fond. »

Notre travail doit ainsi stimuler d'autres approches sur l'épistolaire au cinéma, mais également servir d'outil pour envisager des problèmes de cinéma et de communication plus généraux. Il nous semble en effet que les phénomènes épistolaires analysés dans les films doivent permettre d'aborder des questions qui ne relèvent pas spécifiquement de la lettre. L'écriture et la voix, les rapports de présence et d'absence ou encore l'expression de soi dans les films sont autant de sujets qui excèdent le champ de la lettre et de la relation épistolaire. Nous espérons ainsi avoir su mettre en avant la richesse d'un sujet qui traverse de nombreuses disciplines et qui constitue une méthode d'analyse originale des films et de leur signification.

FILMOGRAPHIE

La Lettre (*The Letter*), William Wyler, Etats-Unis, 1940.
Rendez-vous (*The Shop around the Corner*), Ernst Lubitsch, Etats-Unis, 1940.
La Splendeur des Amberson (*The Magnificent Ambersons*), Orson Welles, Etats-Unis, 1942.
Le Corbeau, Henri-Georges Clouzot, France, 1943.
Lettre d'une inconnue (*Letter from an Unknown Woman*), Max Ophuls, Etats-Unis, 1948.
Chaînes Conjugales (*Letter to Three Wives*), Joseph L. Mankiewicz, Etats-Unis, 1949.
Jour de fête, Jacques Tati, France, 1949.
Je retourne chez maman (*The Marrying Kind*), George Cukor, Etats-Unis, 1952.
La Prisonnière du désert (*The Searchers*), John Ford, Etats-Unis, 1956.
Ariane (*Love in the Afternoon*), Billy Wilder, Etats-Unis, 1957.
Sueurs Froides (*Vertigo*), Alfred Hitchcock, Etats-Unis, 1958.
Jules et Jim, François Truffaut, France, 1961.
Les Communiants (*Nattvardsgästerna*), Ingmar Bergman, Suède, 1962.
Vivre sa vie, Jean-Luc Godard, France, 1962.
Les Fiancés (*I Fidanzati*), Ermanno Olmi, Italie, 1963.
Masculin féminin, Jean-Luc Godard, France, 1966.
La Sirène du Mississipi, François Truffaut, France, 1969.
Le Messager (*The Go-Between*), Joseph Losey, Grande-Bretagne, 1970.
Les Deux Anglaises et le Continent, François Truffaut, France, 1971.
Sonate d'automne (*Höstsonaten*), Ingmar Bergman, Suède, 1978.
Poulet au vinaigre, Claude Chabrol, France, 1985.
Le Décalogue 4. Tu honoreras ton père et ta mère, Krzysztof Kieslowski, Pologne, 1987.
Les Liaisons dangereuses (*Dangerous Liaisons*), Stephen Frears, Grande-Bretagne, 1988.
Le Grand saut (*The Hudsucker Proxy*), Joel et Ethan Coen, Etas-Unis, 1994.
La Cérémonie, Claude Chabrol, France, 1995.
Sur la route de Madison (*The Bridges of Madison County*), Clint Eastwood, Etats-Unis, 1995.
Comment je me suis disputé… (ma vie sexuelle), Arnaud Desplechin, France, 1996.
Vous avez un message (*You've got mail*), Nora Ephron, Etats-Unis, 1998.
Eyes Wide Shut, Stanley Kubrick, Etats-Unis, 1999.
La Lettre (*A Carta*), Manoel de Oliveira, Portugal, 1999.
Adolphe, Benoît Jacquot, France, 2002.

Les Lois de l'attraction (*The Rules of attraction*), Roger Avary, Etats-Unis, 2002.

Monsieur Schmidt (*About Schmidt*), Alexander Payne, Etats-Unis, 2002.

Depuis qu'Otar est parti, Julie Bertuccelli, France, 2003.

Be with me, Eric Khoo, Singapour, 2005.

Broken Flowers, Jim Jarmush, Etats-Unis, 2005.

Million Dollar Baby, Clint Eastwood, Etats-Unis, 2005.

Rois et Reine, Arnaud Desplechin, France, 2005.

Three Times, Hou Hsiao-hsien, Taïwan, 2005.

Lady Chatterley, Pascale Ferran, France, 2006.

La Morte rouge (*Soliloquio*), Victor Erice, Espagne, 2006.

L'Imposteur (*Falscher Bekenner*), Christoph Hochhaüsler, Allemagne, 2006.

Into the Wild, Sean Penn, Etats-Unis, 2007.

Lettres d'Iwo Jima (*Letters from Iwo Jima*), Clint Eastwood, Etats-Unis, 2007.

La Question humaine, Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval, France, 2007.

Zodiac, David Fincher, Etats-Unis, 2007.

Bright Star, Jane Campion, Grande-Bretagne, Australie, France, 2008.

Un Conte de Noël, Arnaud Desplechin, France, 2008.

Mary et Max. (*Mary and Max.*), Adam Elliot, Australie, 2009.

BIBLIOGRAPHIE

1. OUVRAGES DE REFERENCE SUR LA LETTRE ET L'EPISTOLAIRE

LETTRE ET CINEMA

Ouvrage

CLOAREC N. (dir.), *Lettres de cinéma. De la missive au film-lettre*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2007.

Articles – Revues – Périodiques

Epistolaire, *revue de l'A.I.R.E*, « La lettre au cinéma », n° 36, Honoré Champion, Paris, 2010.

Vertigo, « Lettres de cinéma », n° 2, Paris, 1988.

LETTRE ET LITTERATURE

Ouvrages

CALAS F., *Le roman épistolaire*, Armand Colin, Paris, 2007.

CHAMAYOU A., *L'esprit de la lettre*, PUF, Paris, 1999.

CHARTIER R. (dir.), *La correspondance. Les usages de la lettre au XIX*^{ème} *siècle*, Fayard, 1991.

BOSSIS M.(dir.), *La lettre à la croisée de l'individuel et du social*, Kimé, Paris, 1994.

DIAZ B., *L'épistolaire ou la pensée nomade*, PUF, 2002.

GRASSI M.-C., *Lire l'épistolaire*, Dunod, Paris, 1998.

HAROCHE-BOUZINAC G., *L'épistolaire*, Hachette, Paris, 1995.

GREIMAS A.-J. [*et. al*.], *La lettre, approches sémiotiques*, actes du VI^{e} colloque interdisciplinaire, Fribourg, Editions Universitaires de Fribourg Suisse, 1988.

ROUSSET J. [*et. al*.], *Laclos et le libertinage*, actes du colloque du bicentenaire des *Liaisons Dangereuses*, PUF, 1983,

SIESS J. (dir.), *La lettre entre réel et fiction*, Sedes, 1998.

Articles – Revues – Périodiques

Les cahiers de médiologie, « Pouvoirs du papier », n° 4, Gallimard, Paris, 1997.

Le Magazine Littéraire, « Les correspondances d'écrivain », n° 442, Paris, mai 2005.

2. NARRATOLOGIE – ENONCIATION - SEMIOLOGIE

CINEMA ET IMAGES

BARTHES R., *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Seuil, 1982, Paris.

ESQUENAZI J.-P., GARDIES A. (dir), *Le Je à l'écran*, L'Harmattan, Paris, 2006.

ESQUENAZI J.-P., *La vérité de la fiction*, Lavoisier, Paris, 2009.

GAUDREAULT A. (dir), *Ce que je vois de mon ciné… La représentation du regard dans le cinéma des premiers temps*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1988.

GAUDREAULT A., *Du Littéraire au filmique. Système du récit*, Meridiens Klincksieck, Paris, 1988.

GAUDREAULT A., JOST. F., *Le récit cinématographique*, Nathan, Paris, 1990.

JOST F., *L'œil – caméra. Entre film et roman*, Presses Universitaires de Lyon, 1989.

JOST F., *Un monde à notre image. Enonciation, cinéma, télévision*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1992.

JOST F., *Le temps d'un regard, du spectateur aux images*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1998.

METZ C., *Essai sur la signification au cinéma*, tome I, Méridiens Klincksieck, Paris, 1971.

METZ C., *Langage et cinéma*, Larousse, Paris, 1971.

METZ C., *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1991.

ODIN R., *De la fiction*, De Boeck Université, Bruxelles, 2000.

SCHAEFFER J.-M., *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, Paris, 1999.

TORTAJADA M., *Le spectateur séduit. Le libertinage dans le cinéma d'Eric Rohmer*, Kimé, Paris, 1999.

La voix au cinéma

CHÂTEAUVERT J., *Des mots à l'image, la voix over au cinéma*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1996.

BOILLAT A., *Du Bonimenteur à la voix-over*, Antipodes, Lausanne, 2007.

CHION M., *La voix au cinéma*, Cahiers du cinéma, 1993.

KOZLOFF S., *Invisible Storytellers. Voice-over Narration in American Fiction Film*, University of Californian Press, Berkeley, Los Angeles, 1988.

Articles – Revues – Périodiques

Communications, « Enonciation et cinéma », n° 38, Seuil, Paris, 1983.

Réseaux, « Cinéma et réception », vol. 18, n° 99, Lavoisier, Paris, 2000.

LITTERATURE

BARTHES R., *Le bruissement de la langue*, *Essais critiques IV*, Seuil, 1984.

GENETTE G., *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.

GENETTE G., *Nouveau Discours du récit*, Seuil, 1983.

GENETTE G., *Fiction et diction*, Seuil, Paris, 2004.

HAMBURGER K., *Logique des genres littéraires*, Seuil, 1986.

PAVEL T., *Univers de la fiction*, Seuil, Paris, 1988.

PROPP V., *Morphologie du conte*, Seuil, Paris, 1970.

RICOEUR P., *Temps et récit*, tome 3, Seuil, Paris, 1991.

SIESS J., VALENCY G., *La double adresse*, L'Harmattan, Paris, 2002.

LOGIQUE - LINGUISTIQUE

JAKOBSON R., *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris, 1963.

PEIRCE C. S., *Ecrits sur le signe*, Seuil, Paris, 1978.

3. OUVRAGES GENERAUX SUR LE CINEMA

AUMONT J., GAUDREAULT A., MARIE M. (dir.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Publications de la Sorbonne, Paris, 1989.

AUMONT J. (dir.), *L'invention de la figure humaine. Le cinéma : l'humain et l'inhumain*, Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique 1994-1995, Cinémathèque française, Paris, 1995.

AUMONT J., *A quoi pensent les films ?*, Séguier, 1996.

AUMONT J., *Du visage au cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris, 1992.

BELLOUR R., *L'Entre-Images*, La Différence, Paris, 1990.

BERNAS S., *L'écrivain au cinéma*, L'Harmattan, Paris, 2005.

BORDWELL D., *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Harvard University Press, Harvard, 1991.

BORDWELL D., THOMPSON K., *L'art du film, une introduction*, De Boeck Université, Bruxelles, 2000.

BURCH N., *La lucarne de l'infini : naissance du langage cinématographique*, Nathan, Paris, 1991.

CHION M. *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Cahiers du cinéma, Paris, 2003.

COSTA DE BEAUREGARD R., MENEGALDO G. (dir), *Le cinéma et ses objets*, La Licorne, Poitiers, 1997.

DANEY S., *Persévérance. Entretien avec Serge Toubiana*, P.O.L, Paris, 1994.

DE BARONCELLI J., *Ecrits sur le cinéma*, Institut Jean Vigo, Perpignan, 1996.

EPSTEIN J., *L'Intelligence d'une machine*, Jacques Milot, Paris, 1946.

FAURE E., *Fonction du cinéma. De la Cinéplastique à son destin social*, Plon, Paris, 1953.

GILI J., LAGNY M., MARIE M., PINEL V. (dir), *Les vingt premières années du cinéma français*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1995.

LAFFAY A., *Logique du cinéma*, Paris, Masson, 1964.

LEUTRAT J.-L., *Vie des fantômes. Le Fantastique au cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris, 1995.

MORIN E., *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Minuit, Paris, 1956.

NOGUEZ D. (dir), *Cinéma : théories, lectures*. *Revue d'esthétique*, Klincksieck, Paris, 1973.

PITASSIO F., QUARESIMA L., *Scrittura e immagine. La didascalia nel cinema muto*, IV Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, Udine, 1998.

ROLLET P., *Passages à vide. Ellipses, éclipses, exils du cinéma*, P.O.L, Paris, 2002.

ROPARS-WUILLEMIER M.-C., *Ecraniques*, Presses Universitaires de Lille, 1990.

SOURIAU E., *L'Univers filmique*, Flammarion, Paris, 1953.

VERNET M., *De l'invisible au cinéma. Figures de l'absence*, Cahiers du cinéma, Paris, 1988.

WOOD R., *Personal Views. Explorations in Film*, Gordon Fraser, Londres, 1976.

Dictionnaires

AUMONT J., MARIE M., *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Armand Colin, Paris, 2007.

JOURNOT M.-T., *Le vocabulaire du cinéma*, Nathan, Paris, 2002.

LOURCELLES J., *Dictionnaire du cinéma*. *Les films*, tome 3, Robert Laffont, Paris, 1999.

Ouvrages sur les cinéastes et sur les films

AUMONT J., *Ingmar Bergman*, Cahiers du cinéma, Paris, 2003.

BAZIN C., CHAUVIN S. (dir), *Dracula. L'œuvre de B. Stoker et le film de F.F Coppola*, Editions du temps, Nantes, 2005.

BRENEZ N., *Jean-Luc Godard : Documents*, Centre Georges Pompidou, Paris, 2006.

CARRINGER R. L., *The Magnificent Ambersons. A reconstruction*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1993.

FRODON J.-M. (dir), *Hou Hsiao-hsien*, Cahiers du cinéma, Paris, 2005.

MOREL D., Eyes Wide Shut *ou l'étrange labyrinthe*, PUF, Paris, 2002.

VIDAL J., *Traité du combat moderne. Films et fictions de Stanley Kubrick*, Allia, Paris, 2005.

Ouvrages de cinéastes – Articles – Scénarios

BOHBOT R., DESPLECHIN A., *Rois et Reine. Scénario*, Denoël, Paris, 2005.

TRUFFAUT F., *Le Plaisir des yeux*, Flammarion, Paris, 1987.

Articles – Revues – Périodiques

ALBERA F., LEFEBVRE M. (dir), *La filmologie de nouveau*, *CiNéMas*, vol. 19 / n° 2-3, AGMV Marquis, Canada, été 2009.

BONITZER P., « La notion de plan et de sujet au cinéma. Les deux regards. », *Cahiers du cinéma*, n° 275, Paris, avril 1977.

CERISUELO M., « Les trois Ophuls (*Liebelei*, *Letter from an Unknown Woman*, *Madame de…*) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 34-35 | 2001, URL : http://1895.revues.org/192

COMOLLI J.-L., « Les fiancés », *Cahiers du cinéma*, n° 157, juillet 1964.

DE BAECQUE A., « La Question humaine : quand le cinéma rencontre l'histoire », *Rue89*, septembre 2007.

FRODON Jean-Michel, « *Depuis qu'Otar est parti* », *Cahiers du cinéma*, n° 582, Paris, septembre 2003.

NEALE S., « Narration, point de vue et motifs dans la bande-son de *Lettre d'une inconnue* », *1895*, n° 34-35, Paris, 2001.

Entretiens

CIMENT M., *Le livre de Losey*, Stock, Paris, 1979.

DE BAECQUE A., PARSI J., *Conversations avec Manoel de Oliveira*, Cahiers du cinéma, Paris, 1996.

DE OLIVEIRA M., GODARD J.-L., Entretien, *Libération*, 4-5 septembre 1996.

4. PSYCHANALYSE

Psychanalyse et cinéma

METZ C., *Le signifiant imaginaire*, Christian Bourgois, Paris, 1977.

ZIZEK S. (dir.), *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock*, Navarin, Paris, 1988.

ZIZEK S., *Lacrimae Rerum, Essais sur Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski et Lynch*, Amsterdam, Paris, 2005.

Ouvrages généraux

ANZIEU D., *Le Moi-peau*, Dunod, Paris, 1995.

FREUD S., *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, Paris, 1985.

FREUD S., *Essais de psychanalyse*, Payot, Paris, 2001.

LACAN J., *Ecrits*, tome 1, Seuil, Paris, 1966.

LACAN J., *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1973.

LACAN J., *Les écrits techniques de Freud*, tome 1, Paris, Seuil, 1975.

LACOUE-LABARTHE P., NANCY J.-L., *Le Titre de la lettre, une lecture de Lacan*, Galilée, Paris, 1990.

Entretiens

LACAN J., « Les clefs de la psychanalyse », entretien avec Madeleine Chapsal, *L'Express*, n° 310, mai 1957.

5. PHILOSOPHIE

Philosophie et cinéma

CAVELL S., *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, the University of the Chicago Press, Chicago, 1996.

CAVELL Stanley, *Philosophie des salles obscures*, Flammarion, Paris, 2011.

CERISUELO M., LAUGIER S. (dir.), *Stanley Cavell. Cinéma et philosophie*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2001.

DELEUZE G., *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Minuit, Paris, 1983.

DELEUZE G., *L'image-temps. Cinéma 2*, Minuit, Paris, 1985.

JULLIER L., LEVERATTO J.-M., *La leçon de vie dans le cinéma hollywoodien*, Vrin, Paris, 2008.

RANCIERE J., *La fable cinématographique*, Seuil, Paris, 2001.

Ouvrages généraux

ARENDT H., *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal*, Gallimard, 1966.

BOURDIEU P., *Méditations pascaliennes*, Seuil, Paris, 2003.

BENJAMIN W., *Œuvres III*, Gallimard, Paris, 2000.

DELEUZE G., *Nietzsche*, PUF, Paris, 1965.

DERRIDA J., *De la grammatologie*, Minuit, Paris, 1967.

DERRIDA J., *La voix et le phénomène*, PUF, Paris, 1967.

DERRIDA J., *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Flammarion, Paris, 1980.

FOUCAULT M., *La volonté de savoir*, Gallimard, Paris, 1976.

FOUCAULT M., *Dits et écrits*. *Tome IV (1980-1988)*, Gallimard, Paris, 1994.

NANCY J.-L., *Le sens du monde*, Galilée, Paris, 1993.

NANCY J.-L., *A l'écoute*, Galilée, Paris, 2002.

NIETZSCHE F., *Ainsi parlait Zarathoustra*, GF-Flammarion, Paris, 1996.

ROSSET C., *Le réel et son double*, Gallimard, Paris, 1984.

ROSSET C., *Le philosophe et les sortilèges*, Minuit, Paris, 1985.

SARTRE J.-P., *L'existentialisme est un humanisme*, Gallimard, Paris, 1996.

Entretiens

DELEUZE G. *Abécédaire*, entretiens avec Claire Parnet, réalisés par Pierre-André Boutang, Paris, 1988.

DERRIDA J., *De l'Hospitalité*, Calmann-Lévy, 1997.

RANCIERE J., *Et tant pis pour les gens fatigués*, Amsterdam, Paris, 2009.

6. MEDIAS

Ouvrages généraux

GOETSCHEL P., JOST F., TSIKOUNAS M. (dir), *Lire, voir, entendre. La réception des objets médiatiques*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2010.

JOST F., *La télévision du quotidien. Entre réalité et fiction*, De Boeck Université, Bruxelles, 2003

DELAVAUD G., *L'Art de la télévision. Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*, De Boeck Université, Bruxelles, 2005.

KAPFERER J.-N., *Rumeurs. Le plus vieux média du monde*, Seuil, Paris, 1987.

Articles – Revues – Périodiques

BIZIEN T., « L'écriture épistolaire ou la révélation de soi au cinéma », *Communication et sphère privée*, L'Harmattan, Paris, 2010.

BIZIEN T., « La lettre volée trois fois par le cinéma », *Médium*, n° 10, « Le Numérique en toutes lettres », Babylone, Paris, janvier-février-mars 2007.

CHARTIER R., « Lecteurs et lectures à l'âge de la textualité électronique », *Text-e : le texte à l'heure de l'internet*, BPI, Paris, 2003.

FROISSART Pascal, « L'invention du "plus vieux média du monde"», *Médias 1900-200*, *Médiation et Information*, n°12-13, L'Harmattan, Paris, 2000.

JEANNERET Y., SOUCHIER E., « Pour une pratique de "l'écrit d'écran"», *Xoana*, n° 6/7, Jean-Michel Place, Paris, 1999.

JEANNERET Y., « La page à l'écran, entre filiations et filières », *Visible. Intermédialité visuelle*, n° 3, Presses Universitaires de Limoges, 2008.

JARRIGEON A., MENRATH J., « La part du possible dans l'usage : le cas du téléphone portable », *Hermès*, « Communiquer, Innover », n° 50, CNRS, Paris, 2008.

JOST F., « La promesse des genres », dans *Réseaux*, n° 81, « Le Genre télévisuel », Lavoisier, Paris, janvier-février 1997.

SOUCHIER E., « L'écrit d'écran, pratiques d'écriture & informatique », *Communication et langages*, n° 107, 1er trismestre, Paris, 1996.

Thèse

DESEILLIGNY O., *L'écriture de soi, continuités et mutations. Du cahier aux journaux personnels sur le web (1998-2003)*, sous la direction de Jacques Perriault, SIC, Université Paris X-Nanterre, 2003.

7. LITTERATURE

Ouvrages généraux

BARTHES R., *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Paris, 1977.

MILON A., *L'écriture de soi, ce lointain intérieur*, Encre Marine, Paris, 2005.

POUILLON J., *Temps et roman*, Gallimard, Paris, 1946.

ROUSSET Jean, *Forme et signification*, José Corti, Paris, 1992.

Romans – nouvelles – Poésie

AIRA C., *La Princesse Printemps*, Actes Sud, Paris, 2010.

CONSTANT B., *Adolphe*, LGF, Paris, 1995.

EMMANUEL F., *La question humaine*, Stock, Paris, 2000.

FLAUBERT G., *Madame Bovary*, Actes Sud, Paris, 1994.

LACLOS C. de, *Œuvres Complètes*, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1979.

MICHAUX H., *Poteaux d'angle*, Gallimard, Paris, 1981.

MONTESQUIEU, *Lettres Persanes*, GF - Flammarion, Paris, 1975.

POE E. A., *Nouvelles histoires extraordinaires*, Gallimard, Paris, 2001.

POE E. A., *Les trois enquêtes du chevalier Dupin*, Pocket, 2003.

ROUSSEAU J.-J., *Les Confessions*, Gallimard, Paris, 1973.

ZWEIG S., *Lettre d'une inconnue*, LGF, Paris, 2011.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION **7**

1. LA MATERIALITE DE LA LETTRE **23**

1. L'objet lettre dans le film 26

1. Le toucher 27
1-1. Phatique du papier 28
1-1-1. « Touch has a memory » 31
1-1-2. La caresse du papier 33
1-2. Corporéités 36
1-2-1. La peau comme support d'écriture 37
1-2-2. Les bruits de la correspondance 40
1-2-3.La lettre comme espace matériel d'investigation 44

2. La lettre, un objet d'écriture en mouvement 48
2-1. Espaces d'écriture, de la page à l'écran 48
2-1-1. L'aura de la lettre 49
2-1-2. De l'espace numérique aux bureaux de poste 54
2-2. Ecriture et déplacements 58
2-2-1. La lettre et l'écriture épistolaire dans les génériques 58
2-2-2. Après le générique, d'Eastwood à Bertuccelli 62

2. Territoires, univers et messagers 69

1. Les figures du facteur et l'acheminement postal 71
1-1. Le facteur à l'ancienne 71
1-2. Le facteur indiscret et la logique intrusive de la lettre 74
1-3. Le parcours postal, métaphore d'une passion qui s'essouffle dans Adolphe 77

2. Stratégies épistolaires et messagers 80
2-1. « Passer le Rubicon » 80
2-2. Le messager libertin 85
2-3. Les messagers d'un autre monde 87
2-4. Déjouer les convenances 91

2. L'ADRESSE EPISTOLAIRE **99**

1. L'insert épistolaire dans le cinéma muet 109

1. Inserts épistolaires et intertitres 113

2. L'insert épistolaire dans *Juve contre Fantômas* de Louis Feuillade 116
2-1.Extériorité de l'insert épistolaire 117
2-2. Intériorité de l'insert épistolaire 119

3. L'insert épistolaire dans *Le Dernier des hommes* 122

2. Le lecteur indiscret et le modèle du « spectateur voyeur » 129

1. L'insert épistolaire comme point d'attraction oculaire 132
1-1. Le modèle du « trou de serrure » 132
1-2. Le modèle du *zoom* 136
1-3. La lettre, entre absorption et exhibition diégétiques 139

2. L'esprit de la lettre 142
2-1. L'objet lettre et la pensée animiste au cinéma 143
2-1-1. Le regard manquant 144
2-1-2. L'inquiétante étrangeté 146
2-2. La lettre comme source oculaire 148
2-2-1. Le « regard vampire » 149
2-2-2. L'œil américain dans *Le Corbeau* 152

3. Le face à face épistolaire et le modèle du « spectateur confident » 157

1. Le dispositif du face à face épistolaire 161
1-1. *Be With Me* et le sujet d'énonciation épistolaire 161
1-2. *Les Communiants* d'Ingmar Bergman 165
1-2-1. Le dispositif de l'adresse épistolaire en regard-caméra 166
1-2-2. La parole contre l'écriture ? 169

2. La contrainte et la gêne chez Desplechin 172
2-1. L'adresse épistolaire comme espace de contrainte 174
2-2. L'adresse épistolaire comme espace de l'entre-deux 177

3. Les images de soi chez Truffaut 179
3-1. La lettre, miroir de l'âme ? 179
3-2. La lettre comme espace virtuel 183

4. Les grands récits épistolaires en voix-over 193

1. La voix dans *Lettre d'une inconnue*, de la nouvelle au film 196
1-1. La lettre dans la nouvelle de Stefan Zweig 196
1-1-1. Singularité du sujet épistolaire 197
1-1-2. Le concept de diégèse 199
1-2. « Du Littéraire au filmique », la voix-over dans le film de Max Ophuls 200
1-2-1. La lettre dans le récit-cadre 202
1-2-2. La lettre comme récit 205

2. L'origine de la voix et la voix comme origine 207
2-1. La voix-over épistolaire : intra ou extradiégétique ? 207
2-2. « Je-Origine » et « Voix-je » 211
2-3. Points de vue et images-souvenir chez Max Ophuls et Clint Eastwood 214
2-4. La lettre, la voix-over et le passé 217

5. Voix d'écriture et voix de lecture 221

1. Intériorité 223
1-1. Voix d'écriture : du silence de l'écriture à l'écoute d'une voix intérieure 223
1-2. Entre voix-in et voix-over 228
1-2-1. La révélation du secret 228
1-2-2. Les voix enregistrées et l'« arché » de la voix-over 230
1-2-3. Le discours épistolaire comme discours intérieur 233

2. Unité 235
2-1. Unité organique : la voix-over comme enveloppe 236
2-2. Le dialogue des lettres 242
2-2-1. Unités conversationnelles en voix-over 242
2-2-2. Confrontations épistolaires en voix-in 249
2-3. L'état épistolaire 252

3. LE SENS DE LA LETTRE 257

1. De quoi la lettre est-elle le signe ? 263

1. La lettre comme signe 264
1-1. Le signe, de Saussure à Lacan 264
1-2. La compulsion de répétition et l'éternel Retour 270

2. « Le destin comme destination » 273
2-1. Le programme de la lettre dans *Lettre d'une inconnue* 275
2-2. La logique circulaire de la lettre dans *Le Grand saut* 280
2-3. La lettre comme symptôme 285

2. La contamination épistolaire 295

1. Transmission 297
1-1. Contamination physique 297
1-2. L'épidémie de la rumeur 302
1-3. La contamination par les signes et le déploiement de l'adresse épistolaire 308
1-4. « La carte *est* le territoire » 315

2.Substitution 321
2-1. L'authenticité de la fiction : la lettre comme document 323
2-2. La vérité de la lettre dans la fiction 332
2-2-1. Les régimes de croyance 333
2-2-2. « La part des larmes » 336

CONCLUSION 343

FILMOGRAPHIE 349

BIBLIOGRAPHIE 351

La lettre et la relation épistolaire dans le film de fiction depuis 1940

Résumé

Ce travail constitue une approche pluri- et interdisciplinaire des phénomènes épistolaires dans le cinéma de fiction de 1940 à nos jours. Depuis ses débuts, le cinéma a intégré la lettre et représenté la relation épistolaire. Après l'avènement du parlant, la lettre est véritablement devenue un objet audiovisuel prisé des cinéastes. Ces derniers ont continué de la mettre en scène en inventant, chaque fois, de nouvelles modalités expressives.

D'un côté, le cinéma donne à voir et à entendre les caractéristiques de l'épistolaire ; de l'autre, la lettre détermine une certaine esthétique tout en influant sur l'énonciation et le sens du film. En tant que support médiatique, elle génère des processus d'écriture, de lecture et d'acheminement spécifiques. Par ailleurs, elle déploie un réseau d'adresses visibles et audibles qui engage une relation particulière avec le spectateur. Ces différents phénomènes contaminent le film à un niveau symbolique, la matérialité et l'adresse ne se réduisant pas à leur acception première. La lettre engage donc à réfléchir aux enchevêtrements complexes liés à sa représentation, à son énonciation et à sa signification dans le film de fiction.

Mots clés : Lettre, fiction, épistolaire, cinéma, communication, contamination

The letter motif and epistolary process in movies since 1940

Abstract

This work is a pluri- and interdisciplinary approach to epistolary phenomena in movies from 1940 to today. Since its earliest days, cinema has integrated the letter motif and depicted the epistolary process. As talking movies emerged, letters became genuine audiovisual objects cherished by film-makers.They have continued to use this motif by inventing ever new expressive terms.

On the one hand, cinema allows us to see and hear the characteristics of epistolarity; on the other hand, the letter motif establishes particular aesthetics while influencing the discourse and meaning of the movie. As a medium, the letter motif generates specific writing, reading and delivering processes. It also develops a network of visible and audible addresses, which fuels a particular relationship with the spectator. These phenomena contaminate the movie on a symbolic level as the materiality and address of the letter stand for more than their primary signification. The letter motif thus leads us to think about complex interconnections involving its representation, discourse and meaning in movies.

Keywords : Letter, fiction, epistolary, cinema, communication, contamination

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE
ED 267 – Arts & Médias
UFR Arts & Médias – Département Médiation Culturelle
Centre Censier – 13, rue Santeuil – 75231 Paris Cedex05