



HAL
open science

La forme-balade dans le cinéma européen depuis 1945 : essai de définition

Marie-Josèphe Pierron-Moinel

► **To cite this version:**

Marie-Josèphe Pierron-Moinel. La forme-balade dans le cinéma européen depuis 1945 : essai de définition. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Paul Verlaine - Metz, 1992. Français. NNT : 1992METZ005L . tel-01775958

HAL Id: tel-01775958

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01775958>

Submitted on 24 Apr 2018

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.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

Marie-Josèphe PIERRON - MOINEL



La forme-balade dans le cinéma européen depuis 1945

Essai de définition

EXCLU DU PRET

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE LETTRES - METZ -	
N° Inv.	1992012L
Cote	L/M2 92/5
Loc.	MAGASIN

Doctorat de l'Université de Metz

- Faculté des Lettres de Metz
- U.F.R. : Lettres et sciences humaines
- Thèse : . Sciences de l'information
et de la communication
. Audiovisuel

- Directeur : M. Noël NEL
- Membres du jury :
. M. A. GARDIES
. M. D. CHATEAU
- Soutenance : 23 Mai 1992
à Metz

Le concept de forme balade, inscrit dans la terminologie deleuzienne a joué le rôle d'éveilleur, de déclencheur par rapport à une attirance qu'exerce sur moi le thème du voyage dans ses variations de quête ou d'errance, littéraire ou filmique. Cette attirance s'est concrétisée une première fois dans le sujet de ma thèse de 3e cycle en "Langue et littérature française" qui portait sur "Le thème du voyage chez Gustave Flaubert" (1980). Des textes flaubertiens jusqu'aux films actuels, le cheminement s'est poursuivi dans un constant va-et-vient entre littérature et cinéma, porteurs du même thème.

Cette attirance s'est trouvée revivifiée à la lecture de ces deux essais de G. DELEUZE : *L'image-mouvement* (1) et *L'image-temps* (2) qui ont servi de point de départ à cette recherche qui ne comporte pas pourtant de visée philosophique.

Ce concept nouveau de "forme balade" qui rend compte d'un événement essentiel de la modernité filmique au travers d'un nouveau type d'image : l'image-temps, passerait par une forme qui mérite d'être analysée. Cet essai philosophique qui porte un regard singulier sur le cinéma, inspiré de BERGSON et de PEIRCE, nous a semblé nécessiter une sorte de "mise à l'épreuve", d'un point de vue non plus philosophique cette fois, mais inscrit dans une perspective sémiotique.

¹ G. DELEUZE : *L'image-mouvement, cinéma 1*- Editions de Minuit, Paris, 1983

² G. DELEUZE : *L'image-temps, cinéma 2*- Editions de Minuit, Paris, 1985

Une synthèse préalable des réflexions deleuziennes aux plans philosophique et historique s'avère nécessaire afin de poser les concepts qui ont servi de point de départ à cette recherche.

Au plan philosophique, c'est dans l'image-mouvement, et dans la dislocation du schème sensori-moteur (perceptions - affections - actions) qui articule intérieurement celle-ci, que surgit l'image-temps. Le temps s'introduit dans une double scission :

- à l'intérieur du schème sensori-moteur qui génère un temps non linéaire, non chronologique
- selon la rupture d'unité entre l'homme et le monde qui brise la philosophie de l'anneau.

Après avoir explicité le surgissement de l'image-temps, Deleuze énonce ensuite les cinq caractères de cette nouvelle image : situation dispersive, liaisons délibérément faibles, forme balade, prise de conscience des clichés, dénonciation d'un complot.

- La situation dispersive liée à la crise de l'image-action n'est pas nouvelle. G. DELEUZE relève que de tout temps, la vocation du cinéma pour les changements de lieux inspiraient aux auteurs de limiter, ou même de supprimer l'unité d'action, de défaire l'action, le drame, l'intrigue ou l'histoire.

A cette vocation du cinéma pour les changements de lieux et pour la suppression de l'unité d'action s'ajoutent des raisons historiques, sociales, économiques, politiques, morales, et l'influence des autres arts. La guerre et ses suites, le vacillement du rêve américain, la nouvelle conscience des minorités, l'influence de la littérature et de ses nouveaux modes, la crise d'Hollywood et des anciens genres....

Le premier caractère de cette nouvelle sorte d'image apparaît dans le cinéma américain d'après-guerre hors Hollywood.

- Le second caractère réside, selon G. DELEUZE, dans les liaisons délibérément faibles. L'ellipse cesse d'être un mode de récit, mais appartient à la situation même, et la réalité est lacunaire autant que dispersive.

- Ce qui a remplacé l'action ou la situation sensori-motrice, c'est la promenade, la balade, l'aller-retour continu.

Le voyage perd son aspect initiatique, et consiste à défaire l'espace, non moins que l'histoire, l'intrigue ou l'action.

- Ce qui fait l'ensemble dans ce monde sans totalité ni enchaînement, ce sont les clichés. La misère a gagné l'intérieur des consciences, et réalité dispersive et lacunaire, perte du sens traditionnel du déplacement dans l'espace se trouvent cimentés par les clichés courants d'une époque.

- Cette misère extérieure et intérieure se trouve organisée par un puissant complot non situable dans un milieu distinct, mais diffusé et amplifié par les médias qui font circuler ces clichés du dehors au dedans, du dedans au dehors.

Ces cinq caractères de la nouvelle image-temps nécessitent pourtant une volonté esthétique, et des conditions historiques et sociologiques particulières pour pouvoir passer dans une forme. Ainsi, la prise de conscience des clichés ne crée pas de nouvelle image aux Etats-Unis car elle ne se trouve pas intégrée dans une volonté esthétique, ce qui explique la limitation de notre corpus au cinéma européen.

- Au plan historique, c'est en Europe que DELEUZE situe le surgissement de l'image-temps, dans la crise de l'image-action.

Ce surgissement s'effectue dans l'Italie de l'après-guerre, puis en France dans les années 1958, et en Allemagne à partir de 1968.

- L'Italie ne peut prétendre au rang de vainqueur, mais, à la différence de l'Allemagne, elle dispose d'une institution cinématographique qui a globalement échappé au fascisme. La remise en question de la tradition cinématographique américaine passe par les cinq caractères de la nouvelle image qui apparaissent isolément dans le cinéma américain hors Hollywood et qui émergent dans une forme balade du cinéma néo-réaliste italien.

- Avant 1958, la France a à la fin de la guerre l'ambition de faire pleinement partie des vainqueurs. L'image cinématographique se trouve jusqu'alors maintenue dans le cadre d'une image-action traditionnelle au service d'un "rêve" proprement français.

Ce n'est qu'après 1958, que la Nouvelle Vague reprend à son compte la mutation intellectuelle, et que la forme balade se libère des coordonnées spatio-temporelles qui lui restaient du vieux réalisme social, et se met à valoir pour elle-même, ou comme expression d'une nouvelle société.

- G. DELEUZE évoque enfin le surgissement de l'image-temps dans le nouveau cinéma allemand d'après 1968.

- Selon lui, ces cinq caractères de l'image-temps rendent celle-ci possible, mais ne

la constituent pas. La nouvelle image mentale ne se contente pas de tisser un ensemble de relations, mais une forme.

En tant que nouveau regard porté sur le cinéma contemporain, ces concepts qui traduisent un phénomène important, nous semblent mériter d'être analysés dans une perspective sémiotique.

- C'est cette forme de la nouvelle image que nous tenterons ici de définir à partir de trois questions :

- . Le concept de forme balade est-il pertinent ?
- . Comment le définir ?
- . La modernité filmique passerait-elle nécessairement par cette forme ?

Cette synthèse très succincte des réflexions deleuziennes nous a permis de poser les concepts qui se trouvent à l'origine de notre réflexion, sans que pourtant notre problématique, ni notre démonstration ne s'inscrivent dans un courant de pensée philosophique. Ces concepts constituent uniquement le point de départ de notre analyse, sans se trouver au fondement de notre démarche ou de notre méthode.

Afin de démontrer la pertinence ou non pertinence de cette forme, nous tenterons de la définir aux différents niveaux filmiques de contenu, d'expression, d'énonciation.

Selon que l'on considère l'une des trois composantes : sujet, objet, relation entre sujet et objet, nous serons amenés à distinguer au niveau du contenu thématique de la forme balade, les films de quête des films d'errance. Dans les films de quête, le déplacement du sujet se trouve orienté vers la conjonction avec l'objet, même si celle-ci aboutit rarement. Dans les films d'errance, le déplacement du sujet n'est plus vectorisé, car le monde a perdu son sens, ou le sujet son unité. Le déplacement, qui vaut alors par lui-même, tient lieu d'action.

Cette articulation thématique qui s'établit sur un axe selon les deux pôles de quête ou d'errance est à replacer par rapport à la théorie des besoins et des passions avancée par A. J. GREIMAS et J. FONTANILLE (¹). Dans la théorie des besoins, le sujet se trouve mis en mouvement selon un besoin d'objet d'ordre pratique, pragmatique. Dans la théorie des passions, qui elle se focalise sur le sujet, et non plus sur l'objet, le sujet de quête est un être désirant que la passion met en mouvement. De nécessaire et indispensable, l'objet est devenu désirable. A ces

¹ *Sémiotique des passions, des états de choses aux états d'âme*. Editions du Seuil, Paris, 1991.

deux théories de besoin et de passion, nous ajouterons le troisième terme de perception. La perte de valeur de l'objet, la perte d'unité du sujet installe ce dernier dans une relation de perception du monde. L'objet n'est plus ni nécessaire, ni désirable, il est un objet perçu.

Les films de quête peuvent donc orienter le déplacement du sujet selon des besoins d'objets, ou s'établir à partir d'une passion du sujet.

Les films d'errance correspondent à un déplacement qui vaut pour lui-même et n'aboutit qu'à des perceptions, ou à une non-relation entre le sujet et le monde.

Films de quête ou d'errance s'accomplissent aussi selon le faire du déplacement qui peut s'exercer dans l'espace, le temps ou l'espace-temps réflexif. Nous parlerons selon le cas de balade spatiale, temporelle ou réflexive.

Celles-ci peuvent se construire selon un mode narratif ou dynarratif, c'est-à-dire selon un fonctionnement que nous qualifierons provisoirement de "continu" ou "discontinu".

Le déplacement inscrit dans une quête (d'objet nécessaire ou de sujet désirant), dans une errance (perceptive ou non relationnelle); accompli dans l'espace, le temps ou l'espace-temps réflexif; selon un mode narratif ou dynarratif relève toujours de la figure de "l'entre-deux".

Comment cette figure de "l'entre-deux" se trouve-t-elle manifestée au plan de la forme de l'expression et au plan énonciatif ? C'est dans ce que nous nommerons provisoirement une "nouvelle subjectivité" que s'effectuent des procédures de disjonctions/conjonctions. Celles-ci vont mettre en place un dispositif hétérotope dans lequel les effets énonciatifs dispersés vont construire une subjectivité nouvelle parce que ambiguë, mouvante et plurielle. Dans les films d'errance, le déplacement à l'intérieur de l'énoncé introduit une parenté d'action entre une subjectivité

mouvante et le déplacement énoncif.

Caractérisons à présent la méthode de cet “essai de définition” qui vise à démontrer la non-pertinence ou la pertinence d’un concept. Selon un mode de définition en compréhension, nous avons mobilisé au départ l’appareil de la sémiotique greimassienne qui se révèle être l’un des plus complets sur la narrativité dans l’énoncé. Cet appareil théorique n’abordant pas un certain nombre d’aspects concernant notamment les notions de dynarrativité ou d’énonciation, nous nous sommes donc trouvés devant la nécessité de compléter notre approche à l’aide d’autres outils théoriques. Notre démarche se définit donc comme un point de convergence de différents modes théoriques, et selon la pluralité des références convoquées.

C’est la question de la compatibilité des approches théoriques convoquées qui se pose alors.

Ces différentes approches convoquées se regroupent en fait selon de grands modes d’appartenance :

- la narratologie filmique et littéraire qui comprend les apports de J. COURTES, A. J. GREIMAS, J. FONTANILLE, A. GAUDREAULT, D. CHATEAU A. GARDIES, F. JOST et F. VANOYE.
- La sémiotique greimassienne représentée par le groupe d’Entrevernes, A. J. GREIMAS, J. COURTES, J. FONTANILLE et J. M. FLOCH.
- La sémio-pragmatique pour laquelle nous avons convoqué les théories de R. ODIN.
- La sémiotique de Peirce par les travaux de G. DELEUZE
- La sémiotique derridienne avec les apports de M. C. ROPARS
- La sémiotique sausurienne : R. BARTHES et C. METZ

La diversité de ces approches concerne des niveaux différents de notre étude : substance du contenu, forme du contenu, forme de l'expression, énonciation. (1)

La pluralité de ces différentes approches se justifie du fait que leurs apports spécifiques concernent des niveaux d'études différents. La question de la compatibilité des courants se pose en fait au niveau énonciatif. Si les trois grandes conceptions deictiques, impersonnelles et sémio-pragmatique s'opposent fondamentalement quant au statut des "instances énonciatives" personnelles non anthropomorphes ou impersonnelles, ce n'est pas à ce niveau que nous les convoquons. Si l'on considère les différents apports théoriques sur l'énonciation au cinéma indépendamment de cette question du statut, mais si l'on s'intéresse uniquement aux traces, aux empreintes énonciatives dont le texte garde la trace, alors l'opposition fondamentale entre ces trois conceptions se trouve levée. Nous nous sommes attachés ici à décrire le dispositif énonciatif de la forme balade dans les exemples choisis de manière à décrire un mode de Faire énonciatif, et non un mode d'Etre.

On pourrait également arguer du fait, que ces trois conceptions énonciatives se focalisent sur des moments d'énonciation différents : la conception deictique s'attache à cerner l'origine, et la figure de l'énonciateur; la conception impersonnelle porte sur l'institution cinématographique; la conception sémio-pragmatique vise à décrire les procédures selon lesquelles l'énonciataire se trouve inscrit dans l'énoncé.

En outre, ces trois conceptions s'accordent à montrer que l'énonciation ne se trouve inscrite que dans l'énoncé, qu'elle n'est qu'une énonciation énoncée dont les effets sont de l'ordre de l'illusion, non illusion de l'origine (sujet ou institution)

¹ Selon l'articulation proposée par la sémiotique greimassienne qui reprend les propositions de Hjelmslev.

mais illusion dans la trace elle-même. Dès que l'énonciation se donne à voir, ce ne peut-être que dans un simulacre.

Au niveau de cette définition en compréhension notre démonstration s'établit sur une problématique abstraite et générale construite à partir d'une pluralité d'outils théoriques. De cette problématique abstraite nous tenterons de dégager de grands modèles de forme balade, sans exclure de micro-variations par rapport au corpus général des films relevant de cette forme.

Envisager une définition de la forme balade en extension pose la question du corpus des films du cinéma européen depuis 1945 jusqu'en 1991.

L'ampleur de la période d'étude s'explique par le fait qu'un essai de définition d'une forme filmique ne peut se construire sur une courte période.

Sur ce vaste corpus général, nous avons établi un micro-corpus de base constitué par les films que nous citons dans le premier chapitre de notre étude, et en annexe. Au lieu de vouloir analyser tous les films d'un corpus exhaustif, il nous semble préférable de choisir les films les plus révélateurs d'un aspect précis. Nous optons donc pour l'exemplarité à la place d'une exhaustivité qui d'ailleurs n'existe pas.

Notre problématique abstraite et générale nous conduit à sélectionner cinq films principaux, choisis pour leur exemplarité. Les critères historiques et géographiques se trouvant également au fondement de cette sélection. Selon G. DELEUZE, la forme balade apparaîtrait en Europe après 1945, même si les caractères de l'image-temps sont déjà repérables dans le cinéma américain. Ce qui explique les limites géographiques et historiques de notre corpus.⁽¹⁾

Notre micro-corpus d'analyse se trouve donc constitué de cinq films choisis à des époques et dans des pays différents. Leur étude se trouve ordonnée selon les grands types de balades :

¹ On s'étonnera sans doute de certaines grandes absences, mais les films de Godard et Fellini feront l'objet d'une étude ultérieure dont cet "essai de définition" de la forme balade constitue un point de départ.

contexte que la bicyclette est l'instrument de travail en tant qu'outil et condition du travail. Le vol de celle-ci va se constituer en événement de rupture extérieur qui va mettre le sujet en mouvement. La quête est pragmatique, mais derrière celle-ci, c'est l'insertion sociale et l'honneur qui sont visés. Le déplacement est axialisé, mais de simples hasards météorologiques suffisent à l'entraver. Le voir s'exerce en vue du savoir, et la balade réside ici dans la faiblesse des enchaînements entre les actions, enchaînements soumis aux hasards du temps.

Profession : Reporter (1973) inscrit le sujet dans un déplacement spatial qui le fait passer d'une quête à une errance : quête pragmatique dans le reportage qu'il exécute dans le désert, quête cognitive dans la substitution de l'identité d'un homme mort à sa propre identité, errance enfin lorsqu'il prend conscience de la vanité de son subterfuge. A l'événement de rupture extérieur (la panne de voiture dans le désert qui empêche la poursuite du reportage) s'ajoute une rupture intérieure au sujet qui est de plus en plus indifférent au monde. Le passage d'une quête à une errance s'accomplit selon un parcours des regards, où l'acte de voir supplante peu à peu la quête pragmatique ou cognitive. Au leurre inscrit dans l'énoncé par la double identité du sujet correspond un leurre au niveau énonciatif dans le passage ambigu des segments objectifs à subjectifs.

Selon qu'il est assumé par tel ou tel personnage, le regard adopte un statut différent : refus ou perte chez Loke-Robertson, outil d'une méconnaissance pour sa femme, instrument de savoir pour l'étudiante. La circulation de ces regards inscrit la subjectivité comme la mise en place d'un leurre et d'une ambiguïté.

Les Ailes du désir (1987) dont l'étude constitue le coeur de notre thèse établissent

une synthèse du corpus de la balade par l'inscription parallèle de la quête (dans le désir de Damiel), et de l'errance (dans les perceptions des Anges). Ce film représente également l'aboutissement de tous les parcours établis par Wenders dans ses films précédents. Il en est également le renouvellement par l'introduction du déplacement vertical rendu possible par l'omniprésence des Anges.

C'est l'introduction dans l'énoncé de la verticalité et de l'omniscience, que nous analyserons comme une contribution à la culture de l'ambiguïté et de la mouvance énonciatives. Si le regard sur l'espace est le sujet du film, le spectateur se trouve renvoyé à lui-même et à sa perception esthétique.

Le pas suspendu de la cigogne (1991), balade spatiale, temporelle et réflexive nous permettra de poursuivre cette analyse de la subjectivité dans le sens de la pluralité. Les thèmes de la disparition et de la frontière font de cette balade une limite dans un non-lieu où le temps est suspendu. L'écart d'indifférence qui sépare le sujet du monde qu'il a volontairement quitté, se trouve redoublé dans les nombreuses figures réflexives dispersées tout au long du film. Cette mise à distance réflexive fait de la balade un "entre-deux" : entre deux espaces, deux temps, deux représentations. La subjectivité définie jusqu'alors selon l'ambiguïté et la mouvance dévoile sa pluralité constitutive au travers d'appels qui ne sont que des échos qui se commentent, se réfléchissent, sans jamais toucher leur cible.

Hiroshima mon amour (1958) accomplira un retour sur la balade temporelle en tant que film mémoire.

Mémoire des lieux et souvenirs inscrits dans les corps se combinent dans une forme qui établit des liens de parenté avec la forme musicale de la sonate. Le trajet s'établit ici selon des procédures de disjonctions/conjonctions qui sont au

fondement d'une pluri-isotopie (¹) qui trace des parcours subjectifs mouvants, dispersés et pluriels.

Appuyée sur ces exemples, notre démarche consistera à produire un essai de définition de la forme balade à partir de ces trois questions :

- Le concept de forme balade est-il pertinent ?
- Comment le définir ?
- La modernité filmique passerait-elle nécessairement par cette forme ?

¹ G. GENOT. Revue esthétique *Collages* n° 3/4, 1978

Chapitre I

Premier essai de définition en compréhension

SOMMAIRE

Chapitre 1

I - THEMATIQUE	p. 20
1 - <u>Les formes de la balade</u>	p. 20
2 - <u>Les fonctions</u>	p. 25
3 - <u>Les genres</u>	p. 28
II - RECIT ET DISCOURS	p. 29
1 - <u>La balade comme récit :</u>	p. 29
a) - Manipulation	p. 29
b) - compétence :	p. 30
. en fb	
. en FB	
c) - Performance	p. 35
d) - Sanction	p. 37
e) - Synthèse des différences entre fb et FB	p. 41
f) - Points communs entre fb et FB	p. 42
2 - <u>La balade comme discours</u>	p. 45
a) - Niveau de surface : parcours figuratifs	p. 46
b) - Les rôles thématiques	p. 52
3 - <u>Conclusion</u>	p. 53

Dans ce chapitre premier, je propose de la forme balade une définition succincte qui sera reprise et approfondie dans les autres chapitres.

Ce premier essai de définition en compréhension sera établi selon la structuration dégagée par HJELMSLEV et reprise par la sémiotique greimassienne qui découpe l'objet en différents niveaux. Substance du contenu et Forme du contenu désignent dans le cadre du cinéma : l'ensemble de l'univers thématique; le film en tant que récit et en tant que discours.

I - THEMATIQUE

Je me propose de cerner l'univers thématique de la forme-balade, c'est-à-dire de décrire la série des éléments dans lesquels une culture donnée découpe le continuum de l'expérience ; ces éléments composant le contenu latent d'une oeuvre, ce qui est signifié sans être directement explicité.

A ce premier niveau d'appréhension qui est celui de la substance du contenu, la forme-balade doit être approchée au plan formel et typologique.

I.1 - Les formes de la balade

Elles s'organisent par rapport à l'espace : espace physique ou affectif qui va se rompre, est déjà rompu, ou en état de rupture.

- L'espace physique de départ se constitue à partir d'une origine qui peut être figurée par un point fixe clos comme la maison; à partir d'un lieu ouvert urbain (*Europe 51, la Strada, Voyage en Italie, Le Voleur de bicyclette, Faux Mouvement* (1)), ou à partir d'un lieu de transit (le camion dans *Au fil du temps*, le bateau dans *Mort à Venise*, le lieu de travail ou d'activités (*L'Etat des Choses* : lieu de tournage; la rue où s'effectue le vol de voiture dans *A bout de souffle*.) Espace physique de départ, enfin dans un lieu naturel (le désert de *Paris, Texas* et *de Profession : reporter*)

- Plus on s'éloigne, plus on avance dans le temps, et plus le lieu de départ devient diffus, non investi, impersonnel.

¹ Un récapitulatif des films considérés comme relevant de la forme-balade est présenté en annexe.

- Cet espace physique de départ assure différentes fonctions. Il permet ainsi de situer socialement le personnage comme intégré à son monde social (*Europe 51*) ou comme marginal (le chômeur du *Voleur de bicyclette*, l'enfant abandonnée de *la Petite voleuse*, les pauvres de *la Strada*, le clochard de *la Légende du Saint Buveur*)

- Cet espace situe également le personnage sur le plan de son identité énoncée en termes de rupture intérieure (*Paris, Texas, Le Camion*), ou de rupture par rapport à la famille, par rapport au travail (*l'Etat des choses*) par rapport à l'armée (*Baisers volés*), par rapport à la société (*A bout de souffle*).

- L'espace de départ est donc un espace de rupture consécutive à un événement extérieur (la mort de l'enfant dans *Europe 51*, la nécessité d'une bicyclette dans *Le Voleur de bicyclette*, ou la panne de voiture dans *Profession : reporter*..) Cette rupture peut être également intérieure et intégrée au personnage (*Paris, Texas, Le Camion, Sans toit ni loi*...)

- L'espace physique traversé établit des parcours à travers des sites urbains (*A bout de souffle*), des sites ruraux ou naturels (*Voyage en Italie, Stromboli*) ou des sites désertiques (*Paris, Texas, Profession : reporter, ...*).

- Cet espace traversé est borné de limites-frontières (*Au fil du temps*), de limites-itinéraires (*l'Apiculteur*) ou de limites filmiques (le hors-champ du *Camion, de Sans toit ni loi*).

Les véhicules qui traversent cet espace donnent une forme particulière à la balade; selon qu'ils sont individuels ou collectifs, empruntés, loués, volés (l'auto-stop dans *Le Camion, Sans toit ni loi*, le voyage à pieds dans *Paris, Texas*).

Selon les distances que le véhicule permet d'accomplir, la balade prend une

échelle très variable (l'avion dans *Alice*) .

De même le rapport qu'entretient le personnage avec son véhicule est significatif. La voiture bourgeoise est rarement la propriété de son usager !
(sauf dans *Europe 51*, *Voyage en Italie...*)

Le passage d'un véhicule à l'autre rythme l'espace et le temps du voyage.

Le véhicule est pourtant le seul lieu où s'accomplissent les échanges véritables. C'est le lieu d'un déplacement où s'effectue une parole qui peut se mesurer dans sa durée. (*Le Camion*)

Les lieux d'échanges sont le plus souvent publics, anonymes, identiques. A cet égard, *Le Camion* ne comporte plus d'étapes, si ce n'est dans cet autre lieu de parole qui génère le parcours.

L'espace affectif s'organise autour d'êtres d'attaches perdus, quittés, ou jamais réellement retrouvés (le père de *Au fil du temps*) . Ce sont des êtres de rencontres avec lesquels la communication ne s'établit jamais pleinement. Elle est, soit médiatisée (films de *WENDERS*, soit avortée (*Le Camion*).

Le type de communication avec les êtres rencontrés est rarement le fruit d'un échange réciproque; mais il est le plus souvent fondé sur l'intérêt :

- La curiosité des conducteurs à l'égard des auto-stoppeurs dans *Sans toit ni loi*
- la demande d'eau, de pain...
- la violence sexuelle (*Sans toit ni loi*)
- l'agressivité (*La Strada*)
- l'abus, le leurre, le rejet, la violence (*Sans toit ni loi*)

La communication se limite au partage d'un moment dans un même espace, où le regard et l'écoute permettent sinon un échange, du moins une parole : le personnage peut se dire, ou se dissimuler.

Plus on avance dans le temps, et plus l'espace affectif se transforme en espace relationnel : on passe d'un espace communautaire (*Amarcord*, *Le Voleur de bicyclette*) à un espace affectif perdu ou virtuel (*Paris, Texas*) à un espace relationnel fait de rencontres superficielles, du partage d'un même territoire (*Le Camion*), d'une errance à deux qui prend la forme du compagnonnage (*Au Fil du temps*).

La balade s'organise également par rapport au temps. Temps individuel dans la quête du passé (*Paris Texas*, *Alice*), quête de l'avenir (*Le voleur de bicyclette*, *Europe 51*, *A bout de souffle*), ou déplacement dans le présent dans (*Au fil du temps*, *Le camion*).

Le temps collectif intervient au travers de l'histoire, l'actualité, la politique. Très présente dans le néo-réalisme, l'histoire apparaît au travers d'un essai de lutte chez ROSSELINI et DE SICA, et se trouve ensuite représentée comme non assumée chez WENDERS; ou comme histoire jouée comme un leurre dans *Profession : Reporter*.

Le temps psychologique intervient au niveau de l'onirisme avec l'image-rêve du *Charme discret de la bourgeoisie*, ou de *Amarcord*.

La balade prend forme également au cours d'un voyage dans le sens où le sujet se situe par rapport au monde.

Lorsque le sujet se trouve intégré à la société, puis subit un événement de rupture,

il va alors mener une quête qui le mènera à l'isolement (*Europe 51*), à la résignation (*Le pas suspendu de la cigogne*), ou à la mort, acceptée ou subie.

Lorsque la rupture se trouve intégrée au sujet, son errance va le mener à la mort ou à la poursuite sans fin de cette errance première (*l'Etat des Choses, A bout de souffle*). Sociale ou physique, la mort provient d'un rejet de la société ou d'une résignation du sujet à mettre fin à sa quête ou à son errance.

Sujet d'une quête, le personnage programme son parcours en vue de la conjonction avec un objet, ou motivé selon ses passions.

Sujet d'une errance, le personnage n'organise plus son parcours en vue de la récupération d'un objet. Il se trouve en état de désespoir, et se limite à juxtaposer des savoirs, perceptifs ou ludiques.

Le monde, en tant que composante complexe constitué à la fois d'un système social, des autres, du réel, de l'histoire, de l'art agit sur le personnage ou est agi par lui. Au cours du passage du film de quête au film d'errance, le monde perd de plus en plus son sens. Ces deux formes de balade que nous désignerons par fb (film de quête) et FB (film d'errance) constituent les deux pôles de la forme-balade. Ainsi dans fb, le sujet agit sur le monde ou tente de le faire, alors que dans FB, le sujet se déplace dans le monde, et le déplacement tient lieu d'action. Si fb place le personnage dans une situation sensori-motrice qui permet encore l'action, FB le maintient dans une situation optique et sonore, où la perception reste parfois le seul lien entre le personnage et le monde.

1.2 - Les fonctions de la balade.

La rupture constitue l'élément commun à fb et Fb, qu'elle soit extérieure au sujet pour la première, ou intérieure pour la seconde.

Lorsque la rupture est extérieure au sujet, celui-ci programme son parcours en fonction de la quête d'un objet manquant ou perdu, et il se trouve alors impliqué dans une relation objectale disjonctive. Selon le statut de l'objet, la quête principale sera à dominante pratique, affective, ou centrée sur le savoir. Ainsi, la perte de la bicyclette dans *Le Voleur de bicyclette* oriente la quête principale sur l'axe pratique; la perte de l'enfant dans *Europe 51* provoque une quête affective; la perte de l'amour dans *l'Avventura*, *Mort à Venise* ou *Le Voyage* se situent sur la même composante; la perte de mémoire dans *Paris, Texas* donne l'impulsion à une quête de savoir et d'identité.

Dans fb, la rupture correspond à un événement situable dans le temps et l'espace diégétiques.

Selon le type de quête principale, la balade pratique s'accomplit à travers des voyages professionnels (*Le Voleur de bicyclette*, *Profession : reporter*, *Au fil du temps*, *l'Etat des Choses*) ou à travers des voyages de formation (l'apprentissage de l'écriture dans *Faux Mouvement*).

La balade prendra la forme d'une quête affective (*Europe 51*, *l'Avventura*, *le Voyage*, *Mort à Venise...*) ou d'une quête de savoir. Elle deviendra voyage de régression psychique dans *Paris -Texas* ou voyage-filiation dans *Alice...* : recherche des origines.

La quête de l'objet perdu ou manquant devient parfois prétexte à une autre quête,

à une fuite, à un autre type de balade, lorsque la perte d'un objet extérieur provoque chez le sujet une rupture intérieure, et ce à partir d'une prise de conscience.

Ainsi, dans *Le Voleur de bicyclette*, la quête principale de la bicyclette provoque chez le sujet la prise de conscience du caractère illusoire d'une recherche d'intégration au système social, et aboutit au renoncement.

Dans *Europe 51*, la perte de l'enfant provoque une prise de conscience de l'illusion dans laquelle le sujet menait sa vie, prise de conscience qui entraîne la recherche d'un sens à donner à la vie.

Dans *L'Avventura*, la disparition de la fiancée conduit le sujet à la prise de conscience du caractère illusoire de la possession de l'autre et de la permanence de l'amour, ce qui conduit à la recherche de l'autre à travers la multiplicité.

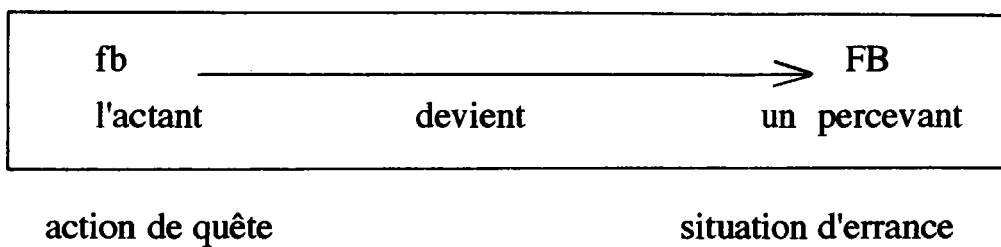
Lorsque la rupture est intérieure au sujet, la perte d'un objet n'est plus situable dans le temps et l'espace, et acquiert un caractère diffus.

Le sujet n'est plus en relation disjonctive par rapport à un objet, mais en relation disjonctive par rapport à lui-même, par rapport aux autres et au monde. Il est alors placé dans une relation intersubjective où le voyage, le déplacement vaut pour lui-même comme illusion d'action (*l'Etat des choses*), comme jeu au cours d'un voyage dans le cinéma (films de TRUFFAUT : acteurs, citations, tournage, projection, production) ou au cours d'un voyage dans le langage où par la langage le sujet construit ou interprète le monde.

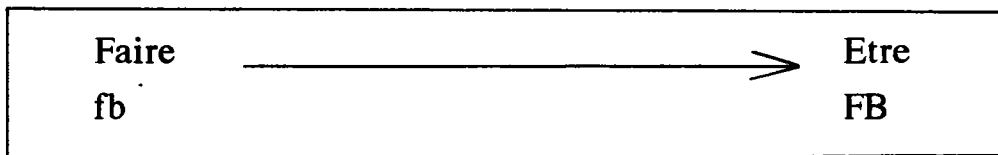
Le voyage vaut également pour lui-même comme fuite, comme déplacement des frontières entre réel et imaginaire (films de FELLINI et de BUNUEL), ou comme déplacement d'un regard, d'une perception (*Le Camion*).

Au cours de la situation sensori-motrice ⁽¹⁾ décrite par DELEUZE, le sujet se trouve débarrassé de son enveloppe sociale, de ses habitudes quotidiennes, de son ancrage familial, spatial, temporel pour devenir un regard, une perception, un percevant.

On peut schématiser le passage du pôle fb au pôle FB.



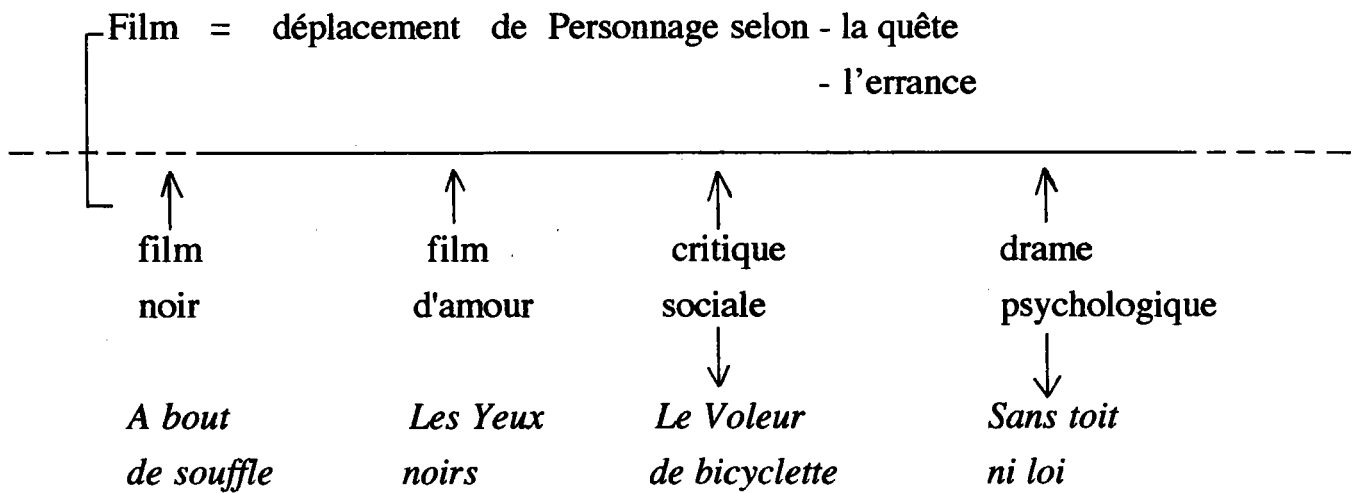
La balade quête (fb) se situe sur l'axe du Faire alors que la balade-errance (FB) se situe sur l'axe du devenir, c'est à dire de l'Etre.



¹ G. DELEUZE : *L'image-temps*

1.3 - Les genres de la balade

Sur cette forme balade comprise entre les 2 pôles de la quête et de l'errance, différents paradigmes se projettent sur l'axe syntagmatique.



II - RECIT ET DISCOURS

A ce second niveau, la forme balade peut être appréhendée :

- comme un récit (1)
- ou comme un discours (1)

II.1 - La balade comme récit

1.a - Au cours de la manipulation (2) qui s'exerce au travers d'un faire-persuasif, la fb fait intervenir explicitement un Destinateur manipulateur (3)

"Tu dois partir" —> pour trouver du travail (*Le Voleur de bicyclette*)

—> pour ta santé (*Le Voyage*)

"Je dois partir" —> (*Europe 51*)

—> (*Profession-reporter*)

¹ Le groupe d'Entrevernes, *Analyse sémiotique des textes*, PU de Lyon, présente ainsi la structuration du niveau de l'organisation de surface (composante narrative et composante discursive)

- La composante narrative se constitue sur une suite d'états et de transformations entre ces états. Les états relèvent de l'Être, et les transformations relèvent du Faire.

- Cette succession comporte quatre énoncés :
manipulation (2), compétence (2), performance (2), sanction (2).

² A. J. GREIMAS - J. COURTÈS, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*.

- Manipulation : se caractérise comme une action de l'homme sur d'autres hommes, visant à leur faire exécuter un programme donné.

- Compétence : toute suite de comportements présuppose, d'une part, un programme narratif virtuel et, de l'autre, une compétence particulière qui rend possible son exécution. La compétence modale peut être décrite comme une organisation hiérarchique de modalités.

On distingue les modalités virtualisantes (devoir, vouloir); actualisantes (pouvoir, savoir); réalisantes (faire, être)

- Performance : transformation produisant un nouvel état.

- Sanction : jugement porté par le Destinateur - jugeant sur la conformité du programme narratif du sujet performant par rapport au système axiologique, tel qu'il a été actualisé dans le contrat initial.

³ Destinateur : est celui qui communique au Destinataire-sujet non seulement les éléments de la compétence modale, (Destinateur manipulateur), mais aussi celui à qui est communiqué le résultat de la performance du Destinataire-sujet qu'il lui revient de sanctionner (Destinateur jugeant)

- Dans FB, il n'y a pas d'intervention explicite d'un Destinateur qui mobilise, catalyse les compétences virtuelles du sujet (devoir, vouloir).

Le sujet erre, sans que le /vouloir/, /devoir/ interviennent.

Ce n'est pas un Destinateur qui intervient, mais c'est un état du sujet, état de rupture, de déséquilibre, de non-jonction.

1.b - Quant à la compétence du sujet en fb, le sujet d'état ⁽¹⁾ se trouve en disjonction par rapport à un objet-valeur ⁽²⁾ et/ou le sujet-opérateur⁽¹⁾ se situe en disjonction par rapport à un objet-modal.⁽²⁾

Dans *Le Voleur de bicyclette*, le sujet d'état est en disjonction par rapport à l'objet figuratif bicyclette; le sujet-opérateur a le devoir, le vouloir, mais pas le pouvoir, s'il désire acquérir ce pouvoir, la société l'en empêche. La société est alors l'opposant du sujet-opérateur qui cherche à acquérir par le vol de la bicyclette le pouvoir de travailler et de s'intégrer, afin de transformer la relation disjonctive du sujet d'état par rapport à l'objet-valeur bicyclette, travail.

En fb, le sujet a les compétences (il se les donne ou on les lui donne), mais la société empêche ou permet la réalisation de ces compétences au cours de la performance.

Ainsi dans *Le Voleur de bicyclette* :

Le sujet d'état est défini comme n'ayant pas de "chance", au "chômage", "honnête", "courageux".

¹ A. J. GREIMAS - J. COURTÈS, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*.

- sujet d'état caractérisé par la relation de jonction (conjonction ou disjonction avec les objets de valeur
- sujet de faire : défini par la relation des transformation.

² *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*

"Objet de valeur : se définit comme le lieu d'investissement des valeurs avec lesquelles le sujet est conjoint ou disjoint.

L'objet de valeur : travail, intégration sociale, argent, honneur.

L'objet figuratif : la bicyclette.

Dès que le sujet fait ou tente de faire ce qu'il ne doit pas (dénoncer le voleur, voler, montrer l'absurdité du système qui le contraint à voler), il se trouve alors rejeté pour le pouvoir qu'il tente d'acquérir. Il veut, doit, sait travailler, mais il ne doit pas montrer qu'il ne peut pas travailler. La société le contraint à voler pour mieux le rejeter, en préservant ainsi sa bonne conscience.

Le sujet opérateur tente de transformer la relation du sujet d'état à l'objet de valeur :

$$S \vee O \longrightarrow S \wedge O$$

Le sujet opérateur a les compétences, les objets modaux (vouloir, devoir, pouvoir, savoir), mais ces compétences sont incompatibles avec le devoir social.

- Dans *Le Voyage* de De Sica : le faire consiste à ne pas rentrer.

Le frère aîné désire ne pas rentrer pour oublier, et Adriana partage le même désir, mais pour voir, pour vivre.

Sur le plan de la modalisation ⁽¹⁾ : en ce qui concerne Adriana, on pourrait dire qu'elle ne veut pas rentrer, alors qu'elle le doit. Elle meurt car il y a opposition entre le vouloir individuel et le devoir social. La disjonction absolue que représente la mort provient d'une opposition entre une liberté individuelle et l'intégration sociale.

Le sujet opérateur a les compétences pour transformer l'état disjonctif du sujet d'état par rapport à l'objet de valeur, mais la société refuse l'actualisation de ces compétences virtuelles.

¹ "modalisation : production d'un énoncé modal

En FB, le sujet d'état se trouve en situation de non-jonction par rapport au monde et par rapport à lui-même.

Il n'y a pas de mise en place d'un sujet opérateur dans la mesure où il n'y a pas de compétences virtuelles au niveau du vouloir et du devoir. Ceci implique l'absence de performance qualifiante⁽¹⁾ : Le sujet devient un anti-sujet, ainsi que l'absence de performance glorifiante⁽¹⁾ : il ne s'effectue pas de transformation de l'état puisqu'il n'y a pas d'état de disjonction ou de conjonction par rapport à un objet, mais une relation intersubjective entre le sujet d'état et le monde.

Dans *Sans toit ni loi*, Mona n'éprouve ni but, ni désir, ni projet. Elle entre, au cours de ses rencontres en relation avec elle-même, les autres, le monde.

La FB du film d'errance peut comporter plusieurs variables narratives selon qu'il y a absence de sujet opérateur par manque de compétences virtuelles, ou que le sujet opérateur a des compétences, mais que celles-ci ne sont pas programmées en vue de récupérer l'objet-valeur, c'est à dire transformer la relation du sujet d'état à l'objet valeur. Dans ce dernier cas, le sujet opérateur n'agit pas non plus en vue d'acquérir un objet modal manquant. Les compétences sont alors réduites à l'accomplissement du /faire/ de la balade. Celles-ci sont limitées aux modalités de l'actualité (pouvoir, savoir) ou de la réalité (faire)

Lorsque la performance de la FB est réduite au /faire/ de la balade, le programme narratif ne s'organise plus selon une transformation de relations entre sujet d'état, sujet opérateur, et leurs objets, mais selon une juxtaposition de différents types de /faire/ qui n'entraînent plus de transformations.

¹ *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*

- *l'épreuve qualifiante* correspond à l'acquisition de la compétence

- *l'épreuve décisive* correspond à la performance

- *l'épreuve glorifiante* correspond à la reconnaissance effectuée lors de la sanction

Les éléments de la séquence narrative ne s'organisent plus selon un principe d'opposition sujet-objet, mais un même syntagme intègre des composantes paradigmatisques que la logique oppose. Il n'existe plus de principe d'opposition extérieur, mais un même récit développe plusieurs possibles narratifs inconciliables logiquement. Le principe de succession logique ne fonctionne plus également. Dans *L'Homme qui ment*, Boris est mort, Boris est vivant. Dans *La Belle Captive*, le récit joue sur le même principe.

Ainsi, en FB :

- Le sujet d'état est en relation de non-jonction par rapport au Destinateur.
- Il n'y a plus d'objet-valeur à retrouver ou trouver.
- Le sujet du Faire n'a que des compétences actuelles (pouvoir, savoir) et/ ou réelles (le faire) qui permettent au sujet d'état de maintenir sur le mode duratif et itératif son état de non-jonction par rapport au destinateur.

Tableau de synthèse des 2 pôles fb et FB

1) Le sujet

fb → - Le sujet d'état est en disjonction par rapport à l'objet-valeur
 - Le sujet opérateur a (n'a pas) tous les objets modaux, veut les acquérir en vue de transformer la relation du sujet d'état à l'objet de valeur.

FB → - Le sujet est en relation de non-jonction par rapport au Destinateur
 → - Il y a absence de sujet opérateur par manque de compétence virtuelles
 - ou présence d'un sujet opérateur qui n'utilise pas ses compétences en vue de la transformation de la relation du sujet par rapport au Destinateur

2) le (Faire) de fb et FB : la balade

fb → la balade est un moyen

FB → la balade vaut pour elle-même

3) les modalités du faire

<u>Virtualité</u>	<u>Actualité</u>	<u>Réalité</u>
/devoir/	/pouvoir/	/faire/
/vouloir/	/savoir/	
fb +	fb +	fb +
FB -	FB +	FB +

Le même /Faire/ s'accomplit selon des modalités différentes.

Le progrès narratif de fb s'accomplit lorsque l'on passe des modalités de la virtualité à celles de l'actualité. Si la société n'accepte pas ce passage, c'est la mort physique, psychologique ou sociale du sujet (*Le Voleur de bicyclette, Europe 51, le Voyage*)

- La performance de fb opère rarement une transformation des relations entre sujet d'état et objet de valeur : le sujet d'état principal demeure en relation objectale disjonctive. Il peut y avoir transformation des relations entre les sujets d'état secondaires et les objets.

$S_2 \vee O \longrightarrow S_2 \wedge O$ (l'ami dans *Au fil du temps*, l'amie dans *L'Avventura*)

$S_2 \vee O \longrightarrow S_2 \wedge O$ (les rencontres de *Sans toit ni loi*)

Les relations disjonctives, conjonctives sont à définir par rapport à l'être et au paraître. L'objet de valeur peut-être ou non transféré de S1 à S2. Selon que le transfert s'établit ou non, on a différents types de communication d'objet.

- Il y a performance conjonctive sous la forme d'une appropriation de l'objet de valeur "amour" dans *Le Voyage en Italie* lorsqu'un même acteur est à la fois sujet d'état en relation disjonctive par rapport à l'objet-valeur et sujet opérateur, pour devenir sujet d'état en relation conjonctive par rapport à ce même objet "amour".

- Cette même performance conjonctive prendra la forme d'une attribution lorsque :

S_2 opérateur = S_1 d'état

$S_1 \vee O \longrightarrow S_1 \vee O$

$S_2 \vee O \longrightarrow S_2 \wedge O$

Dans *Paris Texas*, l'objet-valeur "enfant" est attribué à la mère par Travis.

Dans *Paris Texas*, l'objet-valeur "enfant" est attribué à la mère par Travis.

- Une performance disjonctive peut être une renonciation .

Dans *Europe 51*,

$$S_1 \text{ d'état} = S_2 \text{ opérateur}$$

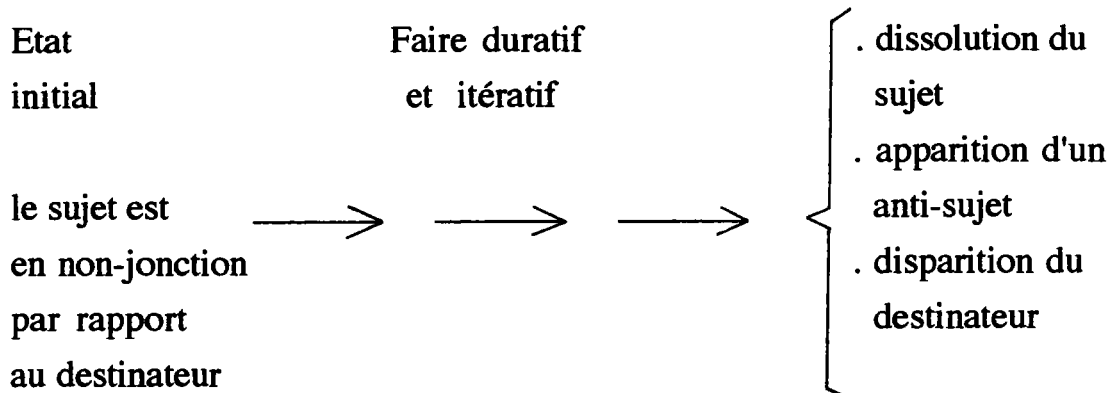
$$S \wedge O \longrightarrow S \vee O$$

Le sujet se disjoint lui-même de l'objet au cours d'une opération réfléchie, en renonçant à elle-même et au monde.

Dans *fb*, les objets figuratifs perdus ou manquants, qu'il s'agisse du travail dans le *Voleur de bicyclette*, de l'enfant dans *Europe 51*, de la mémoire dans *Paris, Texas*, de la santé dans le *Voyage*, recouvrent tous un même objet-valeur : l'intégration du sujet au monde.

La performance de FB

FB ne comporte pas de progrès narratif dans la mesure où l'on ne passe pas d'une virtualité à une actualité. On est plongé directement dans l'actualité ou dans la réalité du /Faire/. Cette démodalisation correspond dans le récit à l'apparition de l'anti-sujet qui fait disparaître le Destinateur. Cette disparition, apparition ne correspond pas à un progrès narratif, mais provient d'une juxtaposition de différents types de Faire qui font durer et réitèrent la non-jonction du sujet par rapport au destinataire.



Dans FB, on a déjà constaté la non-transformation de la relation du sujet à l'objet.
La performance, le faire du "sujet" peut se représenter ainsi :

$$F(s) \longrightarrow [(S - O) (S - O) (S - O) \dots]$$

Peut-on encore parler de performance pour un faire qui n'est plus qu'une
juxtaposition de relations de non-jonction entre "sujet" et "objet" ?

Le récit perd son caractère polémique car :

- . on a relation de non-jonction par rapport à l'objet
- . il y a absence d'objet, ou perte du sens de l'objet
- . le sujet est devenu un anti-sujet, car il n'a pas de compétences virtuelles.
- . l'anti-sujet entretient des relations intersubjectives.

1.d - La sanction

Au cours de la phase de sanction, l'état du sujet peut-être défini aux deux niveaux
de l'immanence⁽¹⁾ et de la manifestation⁽¹⁾ qui concernent la véridiction⁽¹⁾ de
l'énoncé.

¹ - axe de l'immanence : celui de l'être

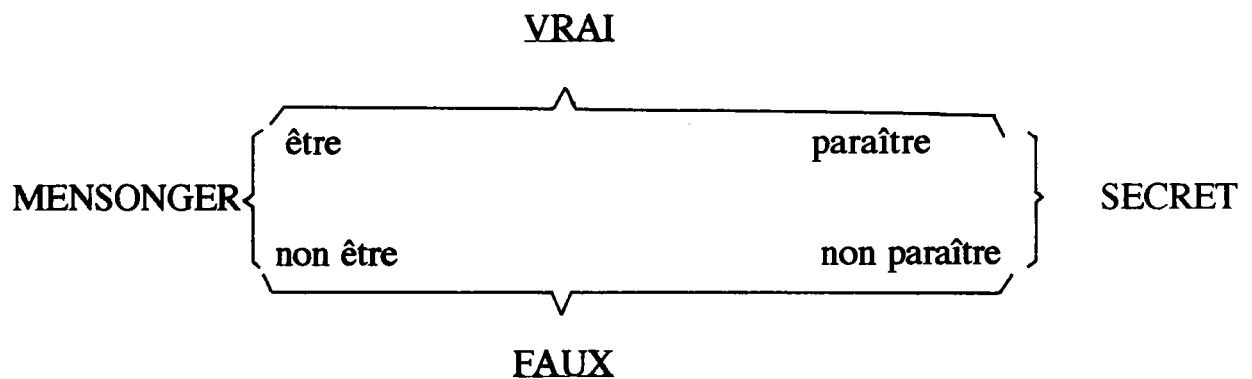
- axe de la manifestation : celui du paraître

- véridiction : acte selon lequel l'immanence est confrontée à la manifestation

Dans *fb*, le récit, polémique, manifeste une lutte entre immanence et manifestation. Dans *Le Voyage* de De Sica, le sujet donne à voir, à comprendre, à interpréter un état de femme soumise à son rang social qui contredit l'état défini indépendamment de l'interprétation et qui en fait une femme affranchie et libérée des préjugés de sa classe : "je veux voir, je veux vivre" dira t-elle, alors qu'elle décide de poursuivre le voyage avec son amant.

Dans *FB*, l'immanence se définit à travers les manifestations. La *FB* se construit sur la figure du vrai (/paraître/ + /être/), et le vrai jaillit de la juxtaposition de manifestations qui peuvent être contradictoires ou illogiques.

Les quatre positions : /être/, /non être/, /paraître/, /non paraître/ trouvent leur place dans un système proposé par le GROUPE D'ENTREVERNES (1).

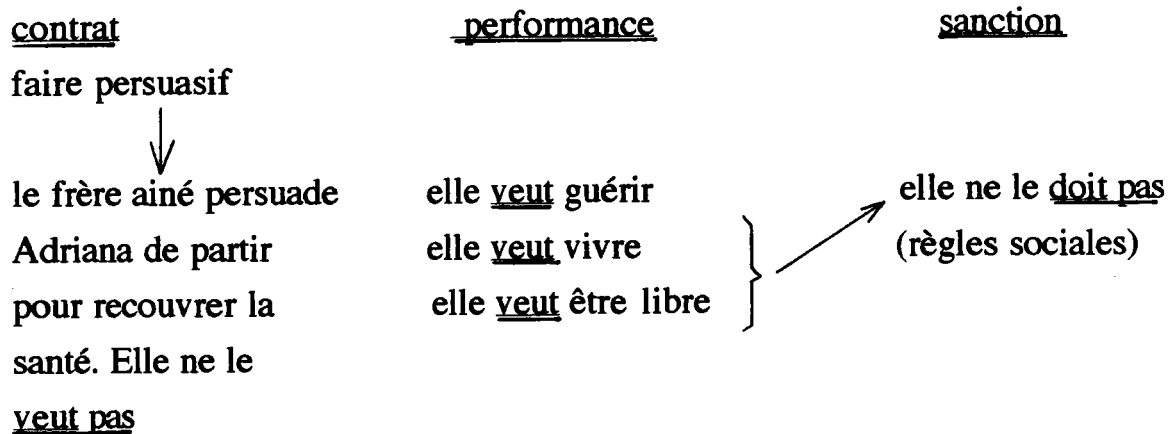


Jusqu'alors, *fb* et *FB* ont été définies par rapport à des notions relevant de la substance du contenu et plus précisément du thème de la quête pour la première et de l'errance pour la seconde. A cette distinction thématique, vient s'ajouter un

¹ *Analyse sémiotique des textes*, PU Lyon, 1979.

élément distinctif relevant de la forme sémiotique du contenu ⁽¹⁾. On constate ainsi que la composante narrative de fb comprend les phases de manipulation, compétence, performance et sanction; alors que FB est centrée essentiellement sur le "performance", plus précisément sur le faire.

Dans *le Voyage* de De Sica, la composante se décompose comme suit :



La performance passe par une modification des modalités : on passe du non-vouloir du sujet opérateur au vouloir.

Cette acquisition d'un objet modal permet l'acquisition d'un objet de valeur (la vie, la liberté) figuré par la balade amoureuse : il y a transformation de l'état du sujet. On passe d'une disjonction à une jonction par rapport à l'objet de valeur. Adriana ne doit pas cependant acquérir le vouloir, la vie, la liberté, l'amour. Sa mort est causée par l'opposition entre son vouloir individuel et le devoir social ; entre principe de plaisir et principe de réalité.

Sans toit ni loi ne comprend ni contrat, ni sanction. Ici, le faire interprétatif ne porte pas sur la véridiction d'états transformés ou à transformer car la

¹ Composante narrative de la forme sémiotique du contenu, laquelle comprend également la composante discursive.

"performance" "manifeste l'immanence de la non-jonction" entre le sujet et le monde. Le Faire vaut pour lui-même.

- En fb, le Faire pragmatique modifie ou non la relation entre sujet d'état et objet de valeur, entre sujet-opérateur et objet modal. Le Faire cognitif ⁽¹⁾ statue sur la véridiction des états transformés.

- En FB, le faire pragmatique ⁽¹⁾ juxtapose des éléments de relation de non-jonction entre sujet d'état et objet-valeur; juxtapose également des éléments de relation entre S1 et S2. Le Faire cognitif se construit à partir de la juxtaposition d'états identiques de non-jonction, de relations entre S1 et S2; juxtaposition qui intègre l'illogisme et la contradiction. Le Faire cognitif porte sur l'adéquation entre immanence et manifestation.

être = paraître (régime du vrai)

non être = non paraître (régime du faux)

Il se construit à partir de la juxtaposition de manifestations différentes de l'immanence au travers du Faire de la balade. Le Faire cognitif porte sur les manifestations de l'immanence ou sur l'immanence des manifestations. Il se donne à voir et à entendre dans l'accomplissement du faire pragmatique réduit également aux mêmes composantes : voir et entendre. Dans FB, le Faire pragmatique se réduit à un faire cognitif et vice et versa.

FB → PC ⁽²⁾ (voir, entendre, percevoir)

¹ *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage.*

Le faire pragmatique se distingue du faire cognitif par la nature des investissements sémantiques que reçoivent les objets visés par le faire (les objets du faire pragmatique étant des valeurs descriptives, culturelles, en un mot, non modales".

² Composante pragmatique (P) associée à la composante cognitive (C)

1.e - Synthèse des différences entre fb et FB selon la composante narrative

fb ___ manipulation, compétence, performance, (faire ↓ cognitif persuasif)	(= transformation d'états)	sanction (faire ↓ cognitif interprétatif)
---	-------------------------------	---

a	b	a'	
F → (S ∨ O)	→ (S ∧ O)	→ (S ∨ O)	<i>Le Voleur de bicyclette</i>

b	a	a'	
F → (S ∧ O)	→ (S ∨ O)	→ (S ∨ O)	<i>Europe 51</i>

FB	c	c	c	
	F → (S - O)	(S - O)	(S - O)	<i>Sans toit ni loi</i>

Le faire de FB ne consiste pas en une succession d'états et de transformations, mais réside dans le déplacement d'un état figé dans l'espace et le temps.

- le PN ⁽¹⁾ principal ne fait pas varier l'état du sujet : il le déplace
- Sujet → perte de compétences virtuelles (anti-sujet)
 → pas de performance qualifiante ou glorifiante

- Objet → le monde est vide de sens.
- la relation S - O relève de la perception.

¹ *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*

(1) PN : le programme narratif est un syntagme élémentaire de la syntaxe narrative de surface, constitué d'un énoncé de faire régissant un énoncé d'état.

1.f - Points communs entre fb et FB

Le faire du déplacement est commun à FB et fb.

- L'étude de la séquence narrative fait apparaître les grands types de PN dans fb et FB; le programme narratif (PN) se définissant par l'état (relation à l'objet valeur) auquel il aboutit.

- en fb, le sujet (a subi un manque pragmatique (P) (*Le voleur de bicyclette*)
(a pris conscience d'un manque cognitif (C) (*Europe 51*)
(a été affecté d'un manque thymique(T) (*L'Avventura*))

Tout le PN se construit sur ce manque à combler et aboutit parfois à une conjonction, le plus souvent à une disjonction par rapport à l'objet de valeur et par rapport à l'objet modal.

- en FB, le PN réitère et fait durer la relation de non-jonction par rapport à l'objet.

L'errance figure le déplacement spatio-temporel d'une relation non transformable de non-jonction. Le programme narratif (PN) correspond à un "récit" non polémique car le sujet ne se pose pas comme tel (il n'a pas de compétences virtuelles).

- Le sujet opérateur n'accomplit pas de performance au sens où le Faire n'entraîne pas de transformation du "sujet" d'état.

- L'objet n'est plus un objet - à posséder
 - à connaître
 - à affecter,

il est un objet perçu.

Le programme narratif de FB place le sujet dans une relation intersubjective de perception.

La syntaxe narrative fait apparaître une forme narrative pour fb, et pour FB une forme qui peut être narrative ou dynarrative. L'étude du niveau interséquentiel des relations hiérarchiques entre les segments montre

- dans fb :
- une structure thématique
 - une structure linéaire qui s'organise autour d'une quête minimale, d'une relation à un objet, sous le signe de la causalité et de l'implication. Elle pose comme principe la non contradiction du monde et vise à la mise en place d'un monde possible par répétition , progression, non contradiction.
 - Des téléstructures ⁽¹⁾ de nature complétive, répétitive ou interprétative peuvent apparaître.
- en FB
- La syntaxe narrative de fb peut apparaître dans les films d'errance de forme narrative (ex : *Sans toit ni loi, Paris, Texas, le Charme discret....*)
 - Les films dynarratifs de FB (GODARD, ROBBE-GRILLET) fonctionnent à partir de téléstructures ⁽¹⁾ reliées entre elles selon un principe de non causalité.

¹ D. CHATEAU et J. JOST : "Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie", Paris, 10/18, UGE

- La juxtaposition des plans peut établir une progression dans le cas de figures imposées, ou pas de progression dans le cas de figures libres.

Ainsi, les contradictions dans *L' Homme qui ment* jaillissent du même noyau initial :

"je vais vous raconter une histoire"

Au delà de ce point, on constate des contradictions entre différents récits à l'intérieur de la bande image, à l'intérieur de la bande son, entre bande image et bande son.

Analyse de quelques PN

Titres	Opération Principale	Sujet opérateur	état 1 EI	état 2 EF	type de transformation
<i>l'oleur de bicyclette</i>	retrouver la bicyclette (=travail, honneur intégration sociale)	le père (+ le fils)	disj.	conj. disj.	perte { bicyclette travail honneur
<i>le Voyage</i>	retrouver . la santé . la vie (= amour, sexualité, regard, liberté)	Adriana (+ son amant)	disj.	conj. disj.	perte = mort avant la mort a retrouvé amour, sexualité, regard "je t'ai toujours attendu" ces possessions ne peuvent s'accomplir que dans et par la mort la société (guerre, moralité, responsabilités familiales) les rendent impossibles.
<i>Sans toit ni loi</i>	faire la route	Mona (Simone)	(S-O)	(S-0) (S-O)	vie → mort

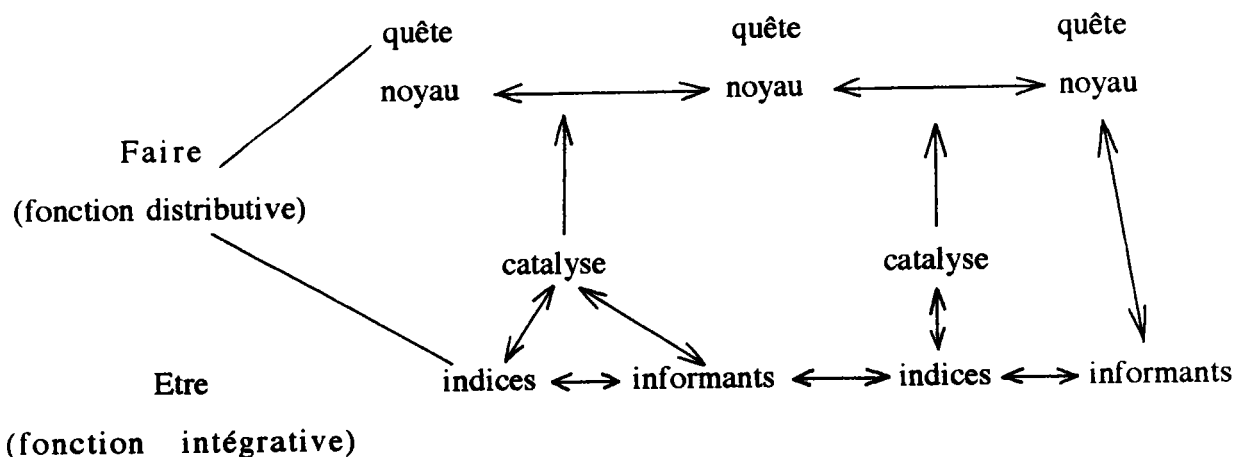
11.2 - La balade comme discours

La composante discursive de la forme sémiotique du contenu sera conduite au niveau de surface, selon les modèles de la sémiotique greimassienne.

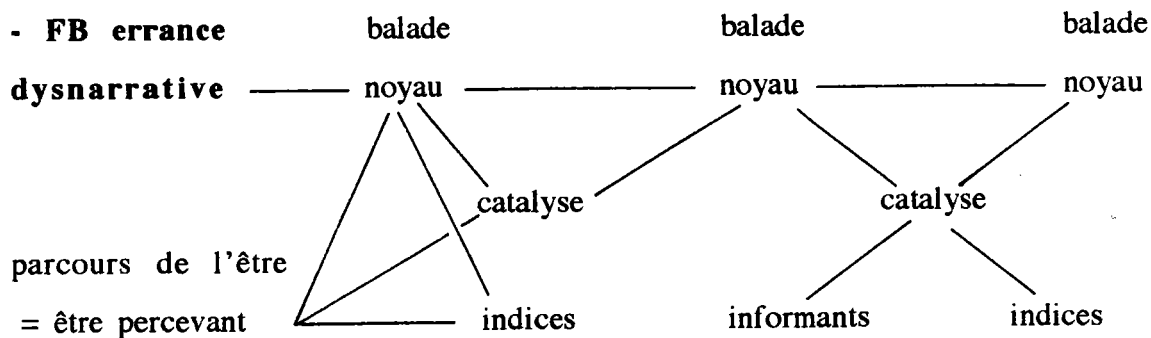
La syntaxe narrative (causale) dans fb et FB, non causale dans une partie de FB s'organise sur le plan discursif à partir des mêmes fonctions de noyau, catalyse, indices et informants (¹).

fb et FB font jouer les mêmes fonctions, mais c'est leur organisation, leurs relations qui diffèrent.

- fb quête narrative
- FB errance narrative



¹ R. BARTHES. *Introduction à l'analyse structurale des récits*. Communications 8
 "fonction cardinale ou noyau : constituent de véritables chaudières du récit
 catalyse : remplissent l'"espace" narratif qui sépare les fonctions cardinales
 indice : renvoie à un caractère, à un sentiment, à une atmosphère
 informant : servent à identifier, à situer dans le temps et dans l'espace.



Ce tableau comparatif entre balades narratives et balades dysnarratives fait apparaître que :

- dans le premier cas, les réseaux de relations s'établissent selon la causalité et l'implication (figurées par \leftrightarrow)
- dans le second cas, on note l'absence de relation causale (figurée par —)

II.2.a - Les parcours figuratifs

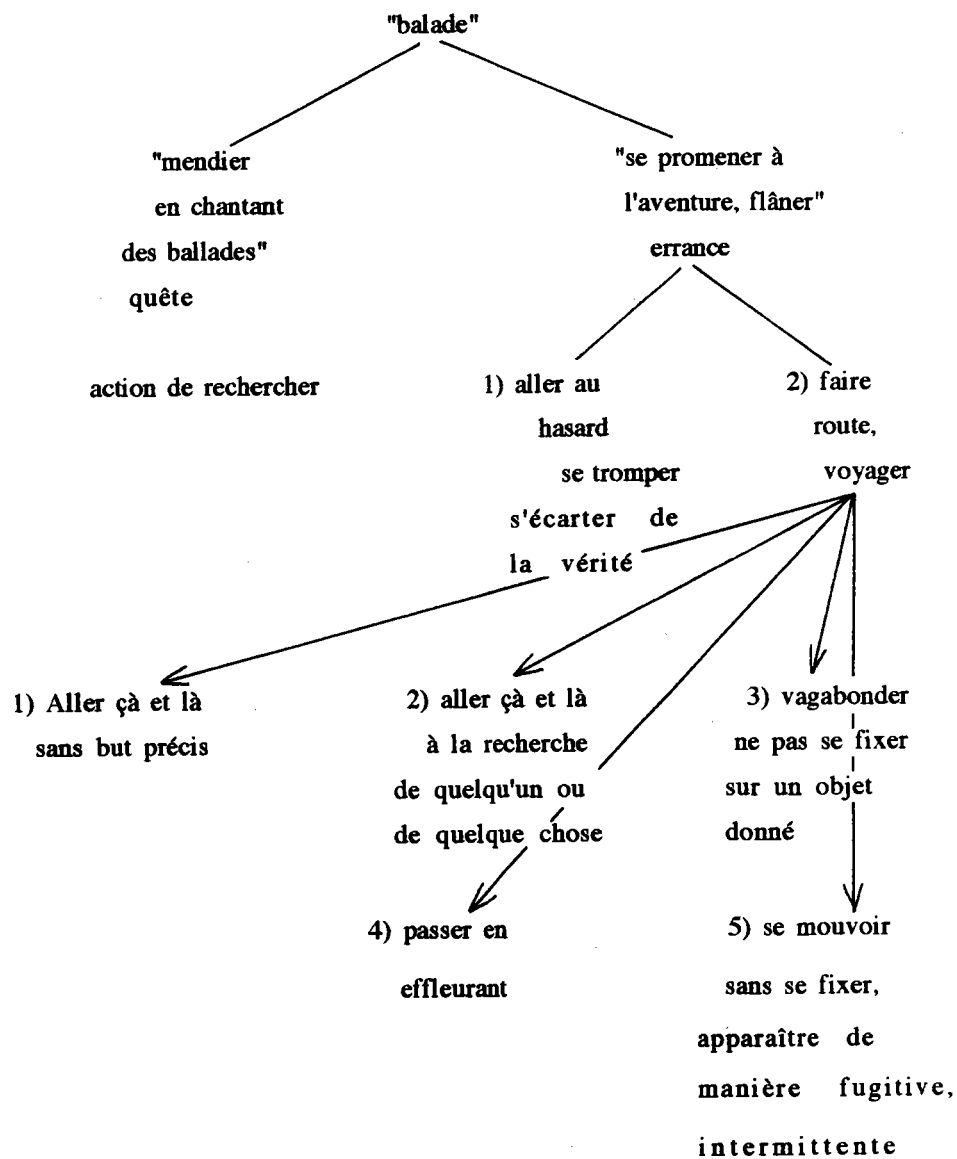
La composante discursive s'établit selon des réseaux de figures ⁽¹⁾ que nous avons dégagés à partir du dictionnaire Logos, Bordas : tableau page suivante.

¹ Les figures sont des unités de contenu stable définies par un noyau permanent dont les virtualités se réalisent différemment selon les contextes.

figure lexématique
(virtuel)

noyau stable
(virtuel)

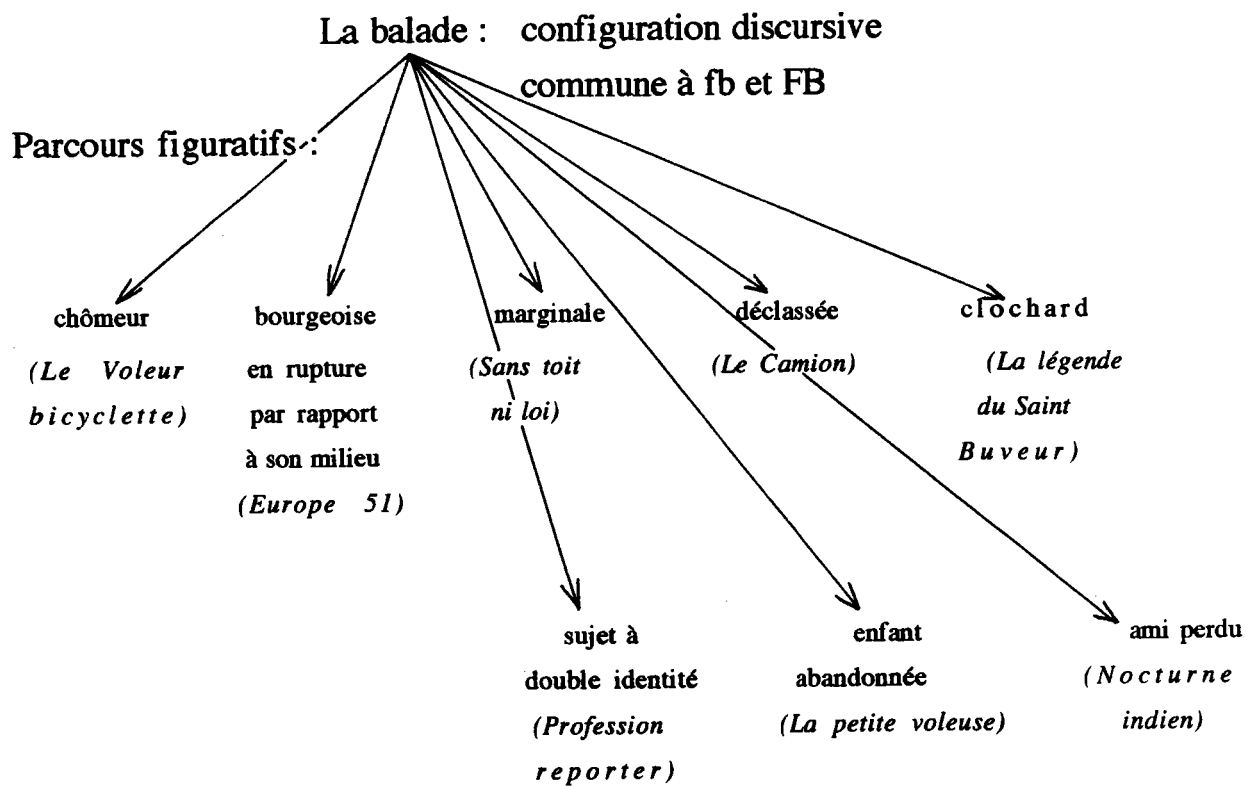
parcours
sémémiques
(réalisé)



- fb et FB fonctionnent sur la même figure lexématique. Leur organisation de sens virtuelle est identique.

Seuls les parcours sémémiques diffèrent dans les réalisations qu'ils opèrent.

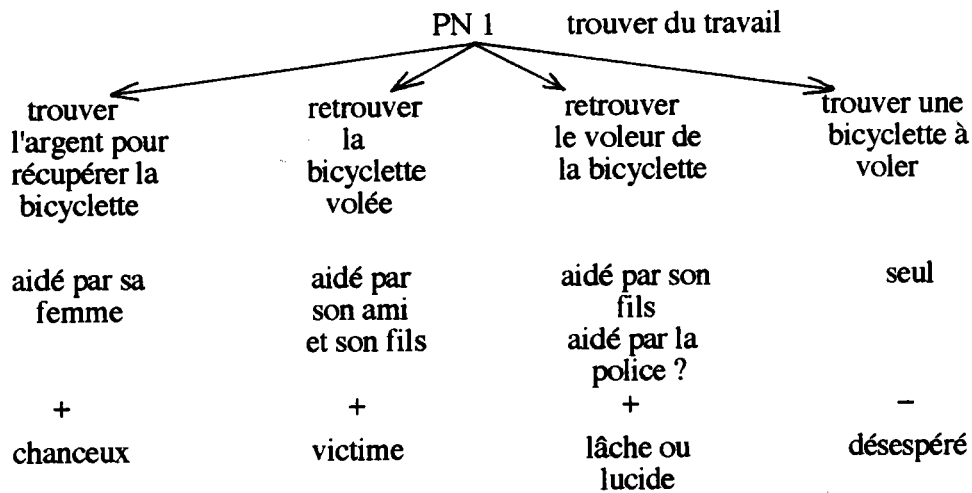
Si la configuration discursive de la "balade" est commune à fb et FB, ces deux pôles proposent des parcours figuratifs différents selon les réalisations effectuées dans différents contextes.



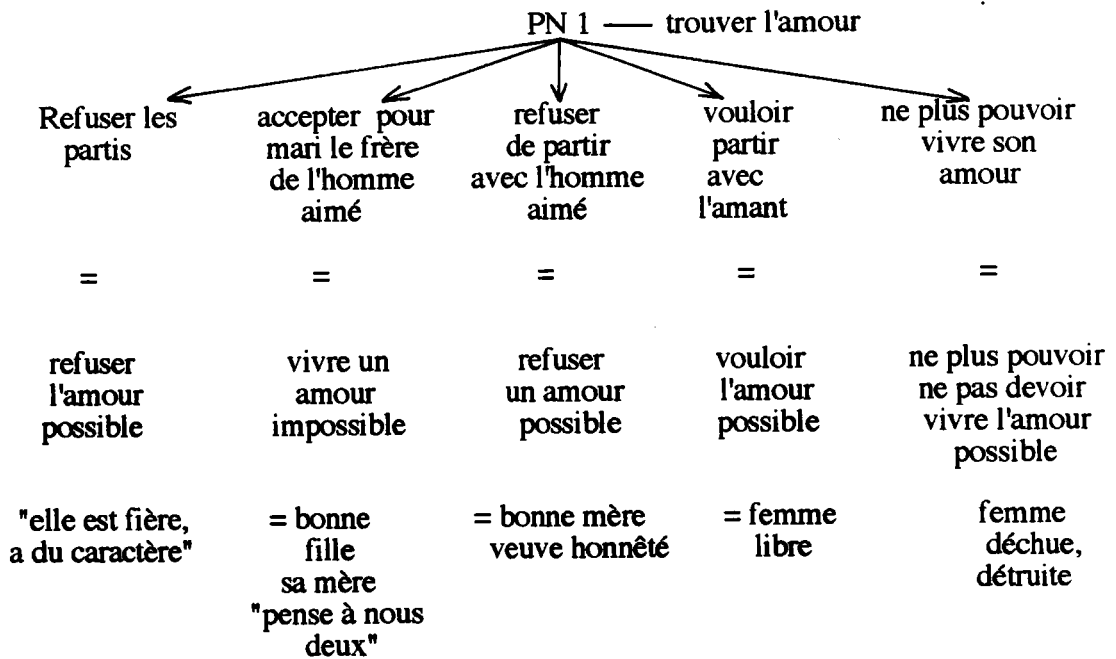
Par leur aspect réalisé, les parcours figuratifs trament le réseau relationnel entre les figures, et constituent un étalement des figures.

En fb, plusieurs PN sont manifestés dans le récit par plusieurs parcours figuratifs. Les différents PN s'organisent en un système de relations hiérarchiques autour d'un même objet principal.

Dans *Le Voleur de bicyclette* :



Dans *Le Voyage* (De Sica) :



- En fb ,les différents PN jaillissent des oppositions entre les compétences virtuelles (devoir, vouloir) et s'organisent en une succession logique et chronologique de figures.

- La FB narrative ou dysnarrative comporte un seul anti-PN : les rencontres se juxtaposent et le déplacement établit le seul lien entre elles.

Dans *Le Camion* , dans *Sans toit ni loi* , c'est la juxtaposition des figures qui construit le parcours figuratif. Les figures constituent des variations sur le thème de l'Etre qui apparentent la " forme ballade" à la forme musicale.

Dans *Le Camion* , la parole de la femme fait d'elle une folle, une communiste, une déclassée.

Dans *Sans toit ni loi* , Mona est perçue au cours de ses rencontres comme vivante, rôdeuse, voleuse, libre, courageuse.....

Le Charme discret de la bourgeoisie fait apparaître des figures sociales qui relèvent du paraître : celles du colonel, de l'évêque, de l'ambassadeur, figures sociales qui se juxtaposent, se superposent aux figures du fasciste, du jardinier, de l'assassin, du trafiquant de drogue qui relèvent de l'Etre. Cette superposition des figures du paraître et de l'Etre place le parcours figuratif sous le régime du vrai.

L'anti PN provient à la fois :

- de l'empêchement qui est fait au récit d'avancer
- des contradictions à l'intérieur du parcours figuratif
- de la non-transformation du sujet
- de l'absence d'objet principal
- de la non-jonction entre sujet et objet.

Ce sont les empêchements au récit qui concourent à la construction du parcours figuratif. Le récit devient alors son propre opposant et crée par là-même une contrainte intérieure qui le fait non pas avancer au sens d'un progrès narratif, mais se poursuivre, s'étendre, "faire boule".

Dans *Le charme discret de la bourgeoisie*, ce sont les rendez-vous manqués qui portent le récit vers l'avant. Les plans de marche sur la route ponctuent le passage d'un rêve à l'autre, assurant ainsi la cohérence générale du parcours en le cristallisant. Dans ce récit non polémique, on se trouve pourtant entraîné vers l'avant dans la direction générale de cette marche.

Les sujets se trouvent réduits à leur vie sociale, à l'assouvissement de leur faim ou de leurs désirs sexuels, à leurs rêves. Privés de compétences virtuelles ou actuelles, ils sont sujets d'un Faire vital, social ou onirique qui fait d'eux des anti-sujets. L'objet est toujours celui d'une consommation repoussée et provient d'un vouloir toujours limité à une consommation immédiate. Le récit se trouve empêché par des contradictions internes, ainsi que par des oppositions entre être/paraître, vie/mort, rêve/réalité qui se jouent sur le même axe spatio-temporel. Ce récit empêché se trouve pourtant rendu possible par entrelacement entre les contradictions : un élément d'une séquence du rêve de X est repris dans le rêve de Y. Le chapeau de Napoléon se retrouve dans le rêve de Cassel et d'Henri; la mère du militaire du salon de thé revient dans le récit du rêve du militaire du dîner de Cassel. A ces entrelacements viennent s'ajouter des enchâssements, qui, à la manière des *Mille et une Nuits*, assurent une continuité dans la durée tout en donnant de l'épaisseur à l'instant.

Vide de sujet et d'objet, le récit se crée à partir de la superposition de figures entrelacées; tout comme la marche collective se crée à partir d'une multiplication de sujets et de pas.

II.2.b - Les rôles thématiques

Au niveau des personnages, le discours se construit aussi sur les rôles thématiques de l'acteur comme résumés des parcours figuratifs.

En fb, les rôles thématiques se définissent par rapport à des objets. Dans *Le voleur de bicyclette*, l'objet de valeur /travail/, insertion sociale/ représenté par l'objet figuratif /bicyclette/ fait du sujet en relation disjonctive, un chômeur.

Dans *Europe 51*, l'objet de valeur /sens de la vie/ représenté par les objets figuratifs /militantisme/, /politique/, /religion/, /action sur le monde/, /aide aux autres/ fait du sujet une femme, qui, privée de son rôle de mère doit trouver un autre rôle, un autre sens à donner à sa vie. L'objet de valeur /amour/ figuré par le mari dans *Le Voyage en Italie* fait du sujet un couple de crise.

- Le sujet se trouve en fb dans un rôle thématique disjonctif car la société refuse à ses compétences virtuelles de s'actualiser ou de se réaliser. Les tentatives de transformation accomplies au cours de la performance n'aboutissent le plus souvent pas. Le sujet ne peut accéder à l'être, il se trouve contraint et limité à son paraître.

- En FB, les rôles thématiques ne se définissent plus par rapport à des objets, mais apparaissent dans les relations intersubjectives. C'est lors des rencontres, ou lors de la mise en relation avec des sujets secondaires que le sujet principal se révèle, est perçu dans son/être/ - /paraître/. Soit le régime du vrai (/être/ + /paraître/) révèle le sujet ,(comme c'est le cas dans *Le charme discret*), soit le régime du faux (/non être/ + /non paraître/) révèle l'anti-sujet (*L'Homme qui ment*).



Ce premier essai de définition en compréhension s'est attaché principalement aux formes, fonctions et genres de la forme balade; et à la forme balade comme récit, et comme discours, en se limitant volontairement au niveau dit "de surface".

Il convient donc à présent de conduire un certain nombre de démarches complémentaires qui toutes vont reprendre et approfondir ce niveau de surface, et explorer le niveau de l'énonciation afin d'aboutir, si possible, à une description fine de son fonctionnement dans les films balades.

Il s'agira d'illustrer ce que ce chapitre a déjà montré et de le prolonger sur le plan de l'analyse de la subjectivité comme "mise en place d'un leurre" dans la balade spatiale accomplie par *Profession : Reporter*.

Une troisième démarche, qui constitue le coeur de cette étude prolongera cette analyse de la subjectivité en scrutant la dimensions de la verticalité incluse dans la balade spatiale des *Ailes du désir*, comme culture de l'ambiguïté entre les types de rapports spatiaux, et culture de la mouvance entre images et sons.

Dans un quatrième chapitre, nous analyserons 2 films d'Angelopoulos : *l'Apiculteur*, et plus particulièrement le *Pas suspendu de la cigogne*, en tant que balade spatiale, temporelle et réflexive. Nous prolongerons ainsi l'étude de l'énonciation sur le plan de la réflexivité comme source possible de la pluralité.

Puis nous reviendrons dans un cinquième démarche sur un type de balade temporelle dans *Hiroshima mon amour* où nous explorerons la relation de parenté avec la forme musicale de la sonate pour parvenir à une proposition d'un modèle explicatif de la dynarrativité.

En conduisant ces cinq démarches, nous avons bien le sentiment dans cet essai de définition de ne pas couvrir tout le corpus des films relevant de la forme balade.

Mais ce que nous visons en ce début de recherche qui se poursuivra est moins un travail exhaustif qu'une compréhension des mécanismes essentiels de la production de sens dans les films répertoriés comme relevant de la forme balade.

Chapitre II

- **Une balade spatiale :**
Profession : Reporter
- **Etude de la subjectivité**

SOMMAIRE

Chapitre 2

I - LA SUBJECTIVITE DANS LA FORME-BALADE	p. 58
1 - <u>Typologie des observateurs en fb et FB</u>	p. 58
2 - <u>Contrat filmique</u>	p. 62
3 - <u>Contrat énonciatif cinématographique</u>	p. 63
4 - <u>Contrat narratif</u>	p. 64
II - LA SUBJECTIVITE DANS <i>Profession : Reporter</i>	p. 67
1 - <u>Les variables de la subjectivité</u>	p. 67
a- Variable actantielle, spatiale et temporelle	
b- Variable modale volitive ou thymique : subjectivité assumée, refusée, différée, simulée	p 67
c- Variable cognitive	p 74
d- Variable pragmatique ou potestive	p 74

III - LES SEGMENTS SUBJECTIFS DANS	p. 79
<i>Profession : Reporter. MORPHOLOGIE ET SYNTAXE</i>	
1 - Morphologie	p. 79
2 - Rythme	p. 82
3 - <u>Le parcours d'ensemble des actes énonciatifs</u>	p. 85
- Visions subjectives décalées - errance du spectateur	
4 - <u>Images-souvenirs, Images-rêves</u>	p. 90
IV - ORGANISATION NARRATIVE ET MODALE	p.92
1 - <u>Schéma narratif</u>	p. 92
2 - <u>Parcours du regard</u>	p. 93
V - L'ORGANISATION TEXTUELLE SUBJECTIVE	p. 98

I - LA SUBJECTIVITE DANS LE FORME-BALADE

L'énoncé de la forme-balade classique place un sujet en disjonction par rapport à un ou plusieurs objets. Selon le type d'objet perdu, et la relation établie entre sujet et objet, la quête va s'organiser sur un axe à dominante pragmatique, cognitive ou thymique. C'est au travers d'images-action qu'une "tension" va s'opérer entre le sujet et l'objet. La manifestation de cette tension au plan de l'énonciation s'effectuera dans une subjectivité à caractère homogène traduisant la relation $S \rightarrow O$.

Si la forme balade moderne (FB) met en scène un sujet ou un anti-sujet au plan de l'énoncé, cette unicité va se trouver dispersée au niveau de l'énonciation. Dans la mesure où le sujet, anti-sujet ne se trouve plus propulsé dans la quête d'un objet, mais où son déplacement vaut en quelque sorte pour lui-même, la relation entre sujet et objet est alors de type :

[(S-O) (S-O) (S-O)...]. C'est cette juxtaposition qui se trouve traduite par l'hétérogénéité de la subjectivité.

Selon les concepts deleuziens, cette subjectivité hétérogène est construite sur des images-temps (phantasmes, souvenirs, rêves du sujet) ou abstractions pures telles que le temps ou la mort.

I.1 - Typologie des observateurs en fb et FB

En reprenant la typologie des observateurs établie par J. FONTANILLE dans "*Les espaces subjectifs*"⁽¹⁾, on peut représenter ainsi les subjectivités

¹ *Les espaces subjectifs* : introduction à la sémiotique de l'observateur, Hachette, 1989

dans la mesure où le spectateur ne sait plus qui voit, qui sait, ou qui est affecté; et l'errance du sujet se trouve redoublée par la dérive du spectateur qui ne trouve plus sa ou ses places.

Classique ou moderne, la forme-balade s'établit sur le franchissement d'un espace par un sujet. Le mobile, figuré par un véhicule ou tout autre moyen de déplacement, indique alors le lieu du franchissement.

Dès que l'observateur se trouve situé dans ou sur le véhicule, cette position effectue un débrayage spatio-temporel faisant intervenir ou un Spectateur, ou un Assistant, ou un Assistant-participant. Lorsque au débrayage spatio-temporel, ne vient plus s'ajouter que la composante cognitive, c'est-à-dire lorsque le sujet observateur n'est plus doté d'un /vouloir voir/ l'observateur devient alors un percevant. Ainsi dans *Profession : Reporter* lors du déplacement dans le désert, on remarque la construction suivante :

Plan A : on se trouve dans une voiture. On peut supposer voir par les yeux de l'Assistant.

Plan B : on voit la voiture où se trouve David arriver dans le champ.

Le déplacement de l'observateur s'effectue sur le même axe, parfois dans le même véhicule, mais la subjectivité se trouve toujours décalée, et la vision de l'Assistant toujours proposée, puis refusée selon les sélections ou occultations opérées par le focalisateur.

Dans la forme balade classique, le sujet est saisi de manière plus homogène

dans le sens où la vision renvoie plus clairement à une instance définie. On assiste alors à une alternance entre une vision depuis le véhicule et une vision où l'on voit le véhicule de l'extérieur : l'observateur se déplace ici sur la frontière de l'espace énoncé en quête de /pouvoir savoir/ ou de savoirs différents.

A la position de l'observateur par rapport au mobile, viennent s'ajouter deux sortes de déplacements selon que le montage s'effectue entre les plans ou à l'intérieur d'un plan séquence : dans le premier cas, le mouvement se trouve articulé en franchissements successifs, alors que dans le second, c'est l'observateur qui se déplace, et son mouvement dynamise ainsi la dispersion.

Selon le type de vision mise en jeu lors du déplacement, les parcours spatiaux peuvent manifester des transformations modales et narratives. Ainsi, un montage entre les plans faisant alterner vision subjective puis objective manifesterait davantage une quête, un vouloir; alors qu'un montage à l'intérieur d'un plan séquence avec une vision subjective "décalée" puis objective traduirait l'errance et la perte du vouloir du sujet comme dans *Profession : Reporter*.

Si l'écriture de la subjectivité de la forme balade s'établit dans le cas de la forme classique sur l'homogénéité, et dans le cas de la forme moderne sur une hétérogénéité; le contrat énonciatif variera nécessairement d'une forme à l'autre.

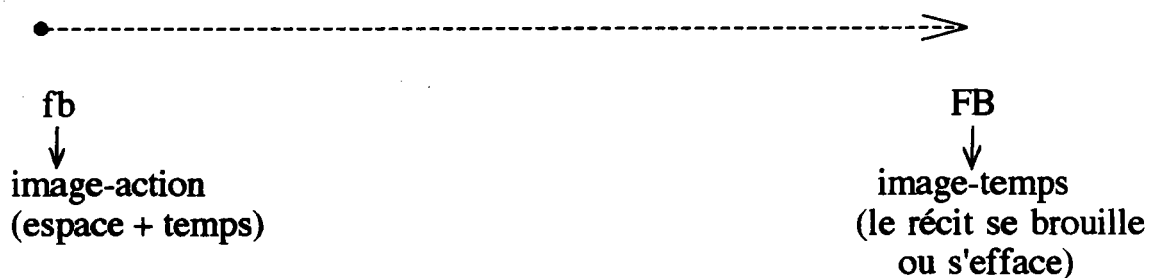
I.2 - Contrat filmique.

Le contrat filmique sur la base duquel les photogrammes se transforment en image filmique suppose l'existence d'un hyper-savoir :

- qui identifie des figures malgré les déplacements et les déformations du mouvement
- qui infère des procès et des programmes narratifs à partir de leur expression mouvante.⁽¹⁾

Par la suppression du programme narratif, la forme balade moderne ne retient plus que des déplacements et des identifications de figures : le contrat filmique se trouve alors rompu pour introduire l'image-temps.

fb : PN + mouvement	complexe espace-temps = image-action
FB : (PN) + mouvement	rupture du contrat = image-temps



Entre ces deux pôles, le contrat filmique s'établit plus ou moins, suspendant plus ou moins l'hyper-savoir, défaisant plus ou moins l'observateur.

¹ FONTANILLE : *les espaces subjectifs*

Sur les 2 pôles s'effectue un débrayage des figures du monde temporel, qui les pluralise et les distribue sur la composante temporelle du plan de l'expression, mais l'embrayage qui homogénéise les figures et modalise l'observateur s'effectue plus ou moins.

en fb : le sujet est modalisé, l'observateur est modalisé par l'hyper-savoir qui fait de lui un sujet filmique, et un observateur mobile.

en FB : l'observateur est démodalisé (car l'embrayage qui homogénéise les figures ne s'est pas totalement effectué : l'observateur est mouvant, car les places qu'il occupe ne sont pas définies clairement.

I.3 - Contrat énonciatif cinématographique

Le contrat énonciatif cinématographique qui s'établit sur la base de la multiplicité des plans, à partir d'un débrayage spatial, opère une manipulation de l'espace, affectant ainsi le pouvoir-savoir de l'observateur. A l'intérieur des scènes de déplacement de la forme balade, classique ou moderne, certains plans sont organisés sur la convergence des lignes vers un point de fuite ; les repères entre l'observateur et les figures s'effectuent alors par rapport aux repères de la perspective, et pas seulement par rapport au caractère anthropomorphe de l'observateur, et de son corps virtuel.

Dans *Profession : Reporter*, lorsque l'étudiante demande à David ce qu'il fait, et qu'il lui répond en lui disant de tourner le dos au siège avant, on observe une alternance entre plans de route et plans sur l'assistant. On dépasse cette alternance entre deux types de vision par un décalage progressif, lorsque passant d'une vision que l'on pourrait croire subjective, l'observateur semble s'élever au-dessus de véhicule, tout en se déplaçant sur

le même axe de direction, ce qui provoque une destabilisation du sujet destinataire.

L'observateur se trouve fondé par le contrat cinématographique comportant, d'après FONTANILLE :

- un débrayage qui distribue les figures et les lieux en fragments figuratifs, et délimite le /pouvoir-savoir/ de l'observateur sur la composante spatiale.
- des embrayages partiels et multiples qui garantissent la mise en commun des espaces d'énoncé et d'énonciation.

Dans le type de plan analysé plus haut, s'établit une rupture du contrat cinématographique par transgression de la clause anthropomorphe : d'abord rapportée au corps virtuel de l'observateur : l'étudiante; la vision se trouve progressivement décalée puis affectée à une vision non anthropomorphe : celle d'un observateur spectateur dont les compétences lui permettent de s'élever au-dessus de l'espace de l'énoncé que représente ici la voiture. L'embrayage garantissant la mise en commun des espaces d'énoncé et d'énonciation ne s'est pas effectué; le sujet destinataire du plan, le spectateur, erre au long de cette frontière entre deux types d'espaces énoncif et énonciatif.

I.4 - Contrat narratif

Quant au contrat narratif sur la base duquel la continuité interne d'un syntagme peut s'établir sur des activités associatives qui s'exercent au cours du défilement, les deux pôles de la forme balade s'opposent nettement.

La forme-balade classique permet la constitution d'un hyper-savoir narratif qui réduit la discontinuité entre les plans, instaurant ainsi un sujet narratif discursif. Selon que l'enchaînement entre les plans s'effectue par un montage

ou à l'intérieur d'un plan séquence, l'Observateur est, dans le premier cas un focalisateur dont le parcours ne peut avoir lieu que dans un espace d'énonciation abstrait différent de l'énoncé, ou dans le second cas, l'Observateur est un Spectateur dont le parcours a lieu dans un espace d'énonciation aux marges de l'énoncé, et où il se déplace en continu. Le montage ou le plan séquence assurent une homogénéisation du savoir, un "embrayage" qui installe un hyper-observateur, intermédiaire entre observateur du plan et énonciateur.

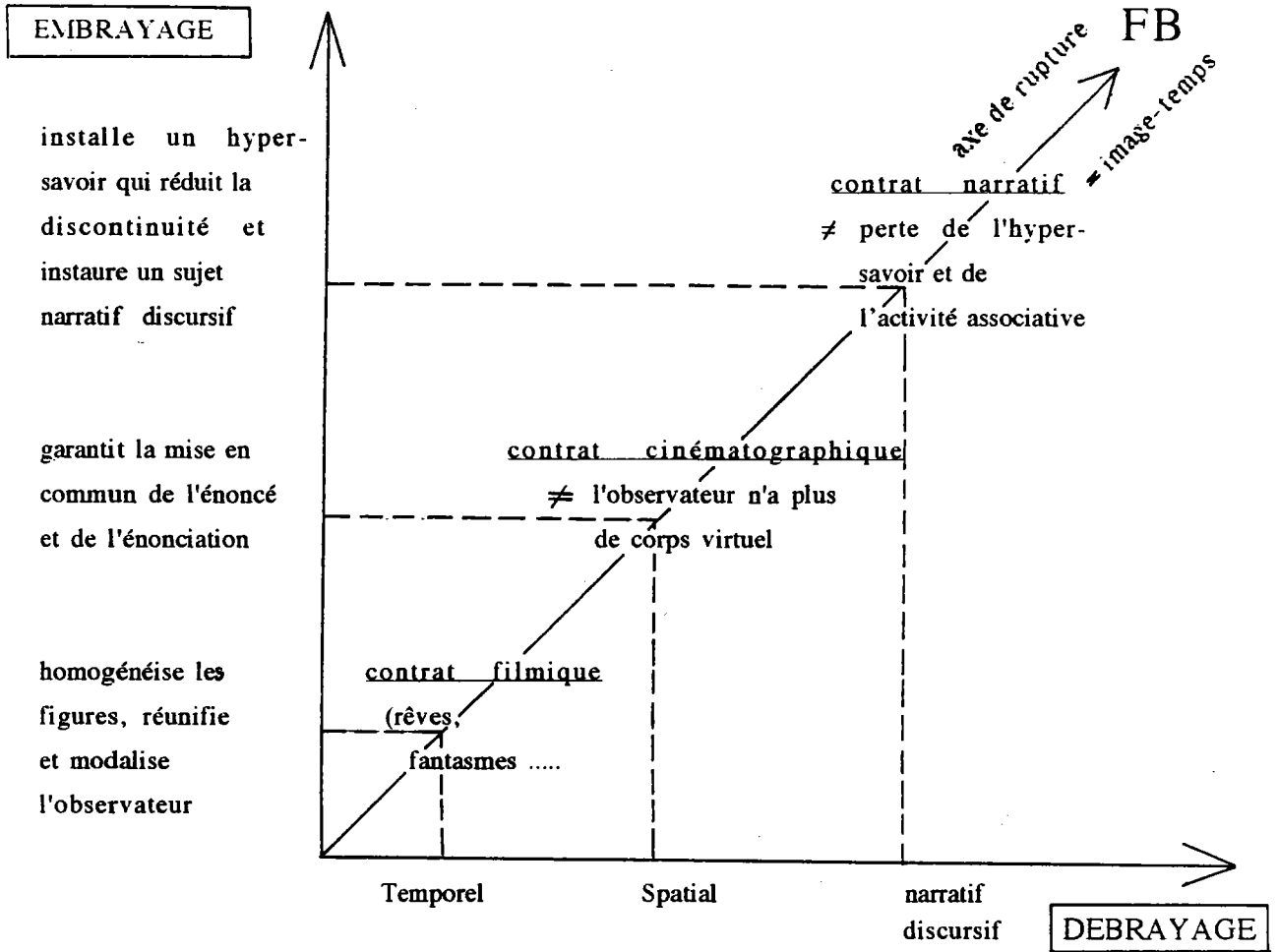
Dans la forme balade moderne, l'errance dysnarrative : l'embrayage ne s'effectue pas, le savoir n'est pas homogénéisé et s'établit sur la base d'une déliaison : soit à l'intérieur d'un même plan, on passe progressivement d'une vision d'Assistant à une vision de Spectateur non anthropomorphe, soit dans le passage d'un plan à l'autre : dans *Profession : Reporter*, lorsque David retourne dans la maison londonienne :

plan A : David se déplace dans la maison, regarde

plan B : "on" se déplace, au même rythme avec un cadrage serré sur les objets, on entend des pas : on peut croire à une vision subjective; mais David entre alors dans le champ.

Le savoir s'établit ici à partir de déliaisons et de ruptures qui s'opposent à l'enclenchement de l'embrayage, provoquant ainsi l'errance du spectateur.

Le contrat énonciatif (filmique, cinématographique, narratif) se trouve établi par des débrayages - embrayages successifs aux différents niveaux. Dans la forme balade moderne, l'errance, se situe sur un axe, à l'intérieur de ce champ. La mobilité de cet axe provient du caractère graduel des différents types d'embrayages qui peuvent, on l'a dit, s'effectuer plus ou moins, mais jamais totalement. C'est un axe de rupture plus ou moins franche.



- pluralise les figures et les distribue sur la composante temporelle du plan de l'expression

- distribue les figures et les lieux en fragments narratifs
- délimite le pouvoir savoir de l'observateur sur la composante spatiale

- ensemble de points de vue, points d'écoute et d'observateur associés au cadrage, à la prise de vues, à la prise de son

II - LA SUBJECTIVITE DANS : *Profession : Reporter*

II.1 - Les variables de la subjectivité

a) Variable actantielle , spatiale et temporelle :

Au niveau actantiel et spatial, *Profession : reporter* propose une vision à dominante spectatorielle.

11 segments sont le fait d'Assistants-participants à travers les personnages de David et de Rachel; dont 2 segments seulement effectuent un saut spatial.

Sur le plan temporel, David se voit attribuer 7 segments subjectifs qui correspondent au présent de l'énoncé, et 2 segments subjectifs au passé : un où il se remémore une conversation avec Robertson, l'autre où il évoque une scène de sa vie conjugale, alors qu'il fait un feu dans le jardin de sa maison londonienne. Les deux segments subjectifs attribués à Rachel s'effectuent pour le premier au passé par rapport à l'énoncé lorsqu'elle raconte une interview de David à laquelle elle a assisté, et pour le second au présent lorsqu'elle découvre la photo d'identité de Robertson sur les papiers d'identité de son mari qu'elle croyait mort. Aucune projection dans le futur n'est effectuée.

b) Variable modale volitive ou thymique : subjectivité assumée, refusée, différée, simulée.

L'étude de la variable modale volitive ou thymique se révèle plus délicate par la variété de statuts des segments subjectifs attribués à David dans la mesure où certains segments sont clairement acceptés par le personnage, un

autre est refusé par lui, d'autres sont différés ou simulés par le focalisateur. Les segments subjectifs acceptés par David portent tous sur la prise de connaissance par le personnage d'écrits qui prennent des formes diverses : billet d'avion de Robertson regardés 2 fois, carnet de rendez-vous de Robertson, catalogue d'armes, photos d'identité. Le segment subjectif est refusé dès le plan d'ouverture. David se trouve à Barcelone dans une agence de location de voiture, et l'hôtesse lui annonce que quelqu'un a remis un billet à son intention "Je suis sûr que ça ne peut pas être pour moi" répond David, refusant de se saisir du billet posé devant lui. Il se penche pourtant pour le lire, et l'on prend connaissance du contenu par un zoom avant qui se termine sur un gros plan : Martin Knight demande à rencontrer celui qu'il prend pour Robertson. Puis David relève la tête, fortement contrarié "Merde". A la séquence suivante, alors que David se trouve dans un hôtel avec l'étudiante, celle-ci feuillette le carnet de rendez-vous de Robertson - Loke et le lui lit, alors que lui-même ne le reprendra plus en main. Dès qu'il a reçu le mot de Martin, dès qu'il se sait recherché, donc qu'il prend conscience de la vanité de son subterfuge, aucun segment subjectif ne lui sera plus attribué, excepté lorsque faisant une halte dans un bar, David et l'étudiante semblent très détendus, la caméra nous montre l'extérieur du bar au travers d'une fenêtre, et ce plan se trouve ensuite raccroché au regard de David qui tourne le dos et regarde vers la fenêtre. En tant que fuite du regard sur l'extérieur, les fenêtres se ferment progressivement. Dans l'hôtel du désert, Loke ouvre les volets de la chambre de Robertson; dans le bar espagnol, la fenêtre dont les vitres sont fermées est barrée à mi-hauteur par la balustrade d'un balcon; dans l'hôtel de la séquence finale, la fenêtre sera protégée par des barreaux sur toute sa hauteur. La séquence finale s'ouvrira

sur un segment subjectif refusé par David à travers la question qu'il pose à l'étudiante qui regarde par la fenêtre

"Qu'est-ce que tu vois ?" Elle lui décrira alors la poussière, une vieille femme et un garçon qui hésitent sur la direction à prendre. Suivra un nouveau segment subjectif refusé à travers le récit de David à l'étudiante. Un aveugle subit une opération puis recouvre la vue. Après une période d'ivresse et de griserie, il sombre dans le désespoir, ne sort plus, puis se suicide. Le récit prend une valeur métaphorique sur l'axe sémantique du /vouloir voir/, du désir et de la perte de ce désir éprouvé également par le personnage de David. Le refus de la subjectivité sera marqué à travers toutes les scènes de dialogue et de rencontre : David ne sera jamais vu par personne, et personne ne le verra. D'ailleurs, tous le prennent pour un autre, même sa femme qui dira le découvrant mort : "je ne l'ai jamais connu". Seule l'étudiante connaît sa véritable identité, mais elle le quitte cinq fois volontairement. Paradoxalement, il lui enjoindra trois fois de partir. C'est lorsque celle qui voit à sa place, qui veut pour lui, accepte de le quitter, que la mort arrive . Outre Rachel et l'étudiante, Martin Kneight le troisième personnage qui a connu David, et qui recherche Robertson - Loke, ne le verra jamais. Il en va de même pour les scènes de déplacement : à aucun moment, alors que David conduit, une vision subjective ne lui sera affectée. Dans le désert, derrière le carrosse conduisant des mariés, ou avec l'étudiante, le refus de la vision subjective se marque par des ruptures temporelles. Dans le désert, après la fuite du guide qui devait le mener aux guérilleros, David subit une rupture dans son vécu présent qui le contraint à abandonner sa quête, et plus fondamentalement son métier de reporter. Lorsqu'il suit, par hasard, le carrosse des mariés, cette séquence de route

précède un flash-back où il se remémore une rupture dans le passé de sa vie conjugale; alors qu'il assiste à un mariage; et précède également la rencontre avec les trafiquants qui le mènera jusqu'à la mort. Rupture enfin, lorsque, en voiture avec l'étudiante, ils sont poursuivis par Rachel et par la police, c'est-à-dire, par le passé et par la société qui veulent le "protéger", s'opposant ainsi à son désir.

Deux segments subjectifs se trouvent différés dans la séquence de la visite par David de sa maison londonienne : on se trouve à l'intérieur de la chambre dont la porte est ouverte. Loke arrive et s'arrête pour lire un mot accroché à côté de la porte. Un gros plan s'attarde sur lui, en train de lire. Au plan suivant, il entre dans la chambre, prend un journal posé sur le lit, le regarde, puis le repose. Un gros plan sur le journal qui annonce la mort subite de David Loke est accompagné d'un bruit de pas, alors que le cadrage sur le journal est fixe. Suit un gros plan sur le mot dont David a pris connaissance en entrant dans la chambre, mot adressé à sa femme et se terminant par "je t'aime, Stefen". On retrouve ensuite Loke dans la pièce contiguë. Loke n'a plus de désir par rapport à son passé qu'il semble avoir clos définitivement. Le non vouloir est marqué par une subjectivité différée qui déplace le désir sur le présent par le segment subjectif de la séquence suivante, où en sortant de la maison, David sort les billets d'avion de Robertson et assume clairement son vouloir-voir. Assumée, refusée, différée, la subjectivité se trouve aussi simulée à 3 reprises. Lorsque David entre dans sa maison à Londres : la caméra avance au même rythme que lui. On croit à une vision subjective jusqu'à ce que Loke entre dans le champ sur le même plan. Lors de la fuite avec l'étudiante, alors qu'ils sont poursuivis par les policiers, la voiture tombe en panne :

- "Ce n'est pas beau ici ?
- Oui, c'est vraiment très beau" répond David en jetant un coup d'oeil circulaire sur le site qui l'entoure.

Le plan suivant effectue ce même mouvement circulaire sur le paysage : on croit à une vision subjective jusqu'à ce que la voiture de David arrive dans le champ. La même simulation se reproduira lorsque l'étudiante quitte David et monte dans un bus : le bus qui s'éloigne pourrait correspondre à la vision de David, debout à gauche de sa voiture, mais l'antenne de la voiture en amorce de plan sur la gauche nous indique que la caméra se trouve alors dans la voiture.

La variété de statuts des segments subjectifs attribués au personnage principal redouble l'errance du spectateur déjà mise en place par le passage progressif d'un type de vision à dominante objective à un type de vision subjective.

On retrouve les mêmes variables subjectives concernant le personnage de Rachel qui assume sa subjectivité sur deux segments clairement définis, mais qui se trouve en simulation dans trois situations identiques de visionnement d'images : lorsque la télévision annonce la mort de Loke, Rachel se trouve debout, elle regarde l'écran, mais à une distance telle que les gros plans sur l'écran ne peuvent être attribués à son regard. Le contenu de la vision est identique, mais la distance qui sépare le regardant de l'objet regardé permet la distinction entre les deux types de vision. On la voit dans une autre séquence regarder une interview de David, puis on l'entend commenter en voix off sur les images de l'interview. La durée de cette séquence vidéo

redonne sa liberté au personnage, dans le sens où plus on s'éloigne du plan d'ouverture : Rachel regardant, plus le caractère subjectif du segment s'affaiblit, et ce, d'autant que le commentaire off apporté par Rachel ne se situe pas à un niveau descriptif par rapport aux images : il s'agit davantage d'une évocation de ce moment de l'interview dont les images seraient le point de départ. Au niveau du rythme, c'est donc bien la durée de la séquence, l'éloignement progressif du plan d'ouverture, et la fonction expressive du commentaire qui font de ce segment une simulation de vision subjective. Les mêmes caractéristiques de simulation se retrouveront lors du visionnement par Rachel de l'interview que fait David d'un penseur africain. Il semble que Rachel exerce sa subjectivité, assumée ou simulée, sur des objets de représentation : images photographiques, télévisuelles ou vidéo l'instaurent comme sujet d'une vision, qui n'est qu'une représentation de la réalité. En cela, elle se rapproche de David qui gérait sa quête au travers de l'écrit : billets d'avion, catalogue d'armes, carnet de rendez-vous.... Les photographies d'identité, et l'enregistrement sur magnétophone constituant les segments communs aux deux sujets. Seule l'étudiante paraît en prise directe avec le réel. Sa vision, pourtant toujours décalée, porte sur David, sur le passé qu'il fuit dans la séquence de route, sur la place de la séquence finale par où la mort va arriver. Son regard ne se trouve jamais voilé derrière des représentations en mots, en images ou en souvenirs; mais s'installe dans le présent de la rencontre vécue. Et pourtant, aucun segment subjectif ne lui sera attribué. Lorsqu'elle lève les yeux du livre dans lequel elle est plongée à Londres, comme à Barcelone, pour regarder David, le plan d'abord subjectif se trouve raccroché ensuite à une vision spectatorielle par un lent travelling qui déplace la source du regard. De même, dans la

séquence finale, le décalage entre visions subjective et objective s'effectuera cette fois par sa voix qui décrit la place : "- qu'est ce que tu vois ? - Un petit garçon et une vieille femme. Ils sont en train de discuter de la direction qu'il faut prendre (...) - Et maintenant qu'est ce que tu vois ? - Un homme qui se gratte l'épaule. Un gosse qui jette des pierres, et la poussière. Il y a beaucoup de poussière ici." On la voit regarder par la fenêtre, on l'entend décrire à David la place, la poussière, les gens, mais jamais la caméra ne vient se situer dans l'axe de son regard : lorsque c'est la cas, la description qu'elle nous donne de la place ne correspond pas à ce que l'on voit : la subjectivité s'installe alors seulement au plan sonore. Dans la séquence de route, où l'étudiante installée à l'arrière de la voiture de David, tourne le dos au siège avant pour regarder la route bordée d'arbres, l'alternance des plans de route et des plans sur l'étudiante qui regarde semble poser une subjectivité aussitôt refusée par l'élévation de la caméra au-dessus de la voiture. L'étudiante, qui ne porte pas de nom, et qui se définit comme "quelqu'un qui vient de rencontrer quelqu'un qui est quelqu'un d'autre" se pose comme un sujet virtuel dans le sens où elle est celle qui donne le vouloir à David alors que celui-ci l'a perdu :

"- Tu ne peux pas passer ton temps à fuir comme ça, alors, va à ce rendez-vous

- Il n'y aura personne comme aux autres endroits.

- Robertson a pris ce rendez-vous pourtant. Il croyait à quelque chose lui.

C'est ce que tu voulais, non ?

- Mais il est mort

- Pas toi

- OK"

L'étudiante n'existe que dans la performance de la rencontre. Cette rencontre devient une quête, à l'intérieur de l'errance, à travers les franchissements qu'elle implique. Six descentes ou montées d'escaliers figurent les changements de niveaux que les deux personnages doivent franchir pour se rencontrer. A l'inverse, après la séquence du bar espagnol, accompagnée de musique, se produit un effet d'horizontalité.

c) Variable cognitive

La subjectivité connaît des variations modales cognitives à travers la volonté ou le refus de savoir de David. La volonté de savoir s'exprime à travers les segments subjectifs portant sur les attributs de Robertson : ses papiers, ses affaires personnelles....., alors que le refus de savoir se manifeste au travers des segments subjectifs refusés dans la maison de Londres, et à Barcelone lorsque David se cache de son ami qui le recherche.

/vouloir savoir/ et /non vouloir savoir/ sont exprimés par des cadrages serrés, manifestant ainsi un travail de l'hyper-savoir. David est alors le sujet d'une quête ou d'une fuite. A l'inverse, les longs plans séquence en travelling avec cadrage très large traduisent la non compétence d'observateur de David dont le faire visuel n'est plus dominé par l'hyper-savoir. Dépourvu de ses compétences, l'errant n'est plus qu'un percevant.

d) La subjectivité subit également des variations modales pragmatiques ou potestives, essentiellement dans les séquences de fuite ou de rencontre. Ainsi, la qualité visuelle de l'image se trouve affectée par des obstructions du cadre lorsque Loke se cache ou refuse de voir ou/et d'être vu . A Barcelone, lorsque Loke croit reconnaître Martin Kneight, le cadrage serré renforcera

la saturation de l'espace du marché aux oiseaux et contribuera à réduire la distance qui sépare les deux personnages. De même, lorsque Loke va rejoindre l'étudiante sur le toit de l'édifice de Gaudi, l'architecture fantastique permet cette présence - absence de l'instant de la rencontre. A l'inverse, la séquence finale offrira une accessibilité maximale redoublée par le miroir de la chambre et l'étendue de la place vide. Cette accessibilité figurée par le passage au travers des grilles qui semblaient barrer la fenêtre synthétise les pouvoirs de ce Spectateur - focalisateur qui tout au long du film semble attendre l'arrivée de Loke dans le champ visuel de la caméra. Nombreuses sont les séquences s'ouvrant sur un champ vide, dans lequel vient s'inscrire ensuite le personnage, ou inversement, les séquences se clôturant par le départ de Loke, suivies d'un champ vide.

Ainsi, le Spectateur ou le Focalisateur, suivant le cas, semble précéder Loke, puis le laisser repartir, et enfin l'attendre à nouveau, et ce, jusqu'à la séquence finale où il assiste à la mort du personnage puis s'éloigne du personnage une fois le fait accompli. L'errance du personnage se trouve donc marquée par la figuration de ses entrées et sorties du champ, et le caractère inéluctable de l'issue de cette dérive manifesté par ce champ, vide du personnage.

En fait, le Spectateur et David Loke semblent voir tout ce qu'ils désirent, mais; ou le monde semble vide de sens, dans les scènes de désert ou de rendez-vous manqués; ou la vue est refusée au personnage, lorsque Rachel et les policiers, lui refusent son autre vie, son autre regard, en le poursuivant. Ou encore la vue est insupportable à David, ou indifférente, lorsqu'il prend conscience du leurre qui consistait à vouloir prendre le regard d'un autre :

"- Celui que j'étais à faim

- Lequel ?

- Il n'y en a qu'un. Tout le reste n'est que....."

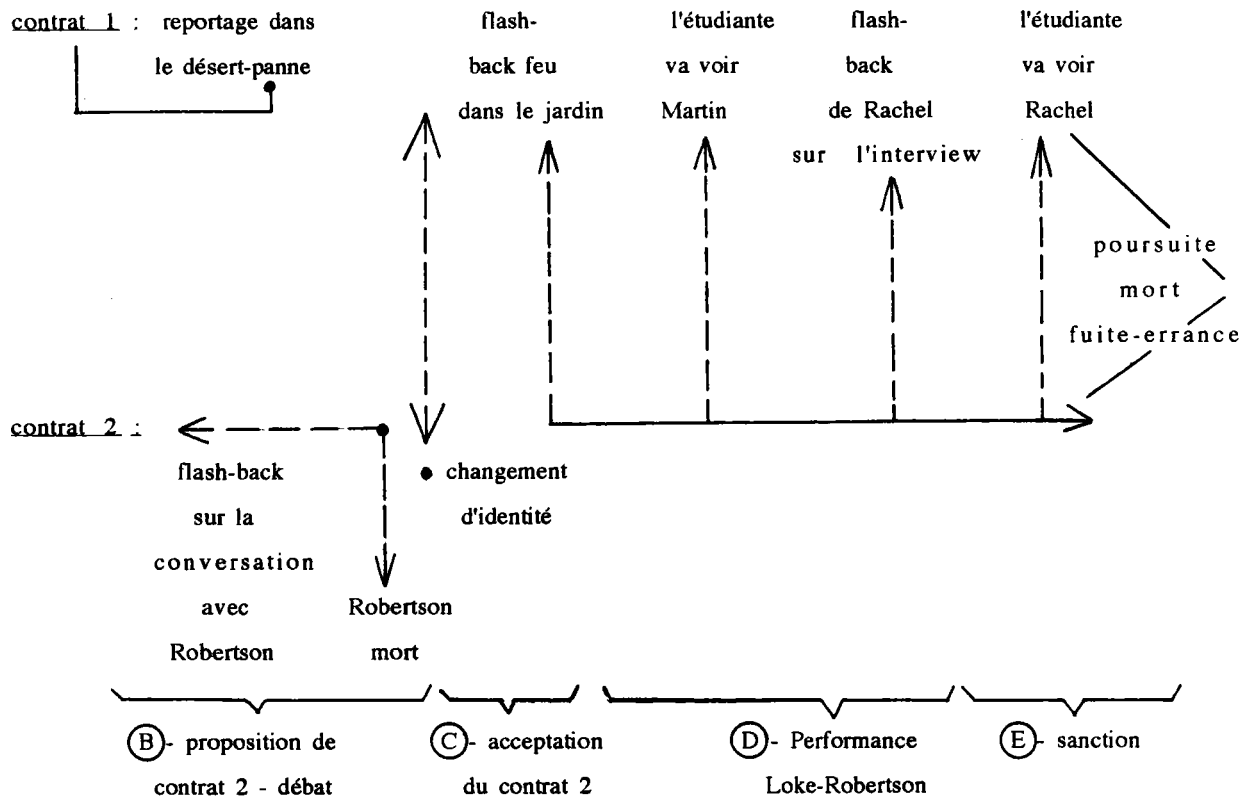
Il délègue alors son regard à l'étudiante : "Qu'est ce que tu vois ?" Lorsqu'il s'endort dans la scène finale, il refuse tout autant de voir qu'il accepte d'être reconnu.

Le spectateur dispose , du fait de l'intervention du Focalisateur d'un savoir supplémentaire par la scène qui montre l'arrestation des trafiquants. Ce savoir se trouve pourtant masqué par l'obstruction du cadre : le début de l'arrestation s'effectue derrière un jet d'eau, en outre, cette séquence succède sans transition à une projection vidéo à laquelle assiste Rachel. On ne donne son véritable statut à la séquence de l'arrestation qu'après l'embrayage spatial, lorsque l'on retrouve David Loke et l'étudiante Piazza de Iglesia.

C'est progressivement, que le personnage semble se vider de sa subjectivité de son regard, de sa mobilité. Les pannes de voiture, dans le désert, puis en Espagne sont aussi des pertes de mobiles, aux deux sens du terme. Si le mobile de l'action ne fonctionne plus, le personnage se trouve vidé de ce qui fait de lui un sujet, pour se trouver livré à une "sorte de drame optique", tel que le définit Claude OLLIER (1)

1. *Souvenirs-écran*, coll. "Cahiers du cinéma", Gallimard, 1981

Ⓐ Abandon du contrat 1



Les points de rencontre entre contrats 1 et 2 s'effectuent au travers des segments subjectifs rétrospectifs de David ou Rachel, au travers des séquences vidéo montrant les interview de Loke reporter, au travers enfin des rencontres, elliptiques, entre l'étudiante, Rachel et Martin Kneight.

La seule échappatoire pour Loke réside dans sa rencontre avec l'étudiante, et

dans les carnets de rendez-vous ou billets d'avion laissés par Robertson. C'est dès que l'étudiante accepte de quitter Loke, que la mort s'accomplit. Le drame vécu par Loke, pris entre un passé qu'il fuit et qui le poursuit, et un avenir clos se trouve redoublé par l'indifférence avec laquelle il subit ce drame dans le présent.

Cette narration trouve un investissement sémantique selon l'être et le paraître sur l'axe vie → mort.

III - LES SEGMENTS SUBJECTIFS DANS

Profession : Reporter. MORPHOLOGIE ET SYNTAXE

L'examen des plans d'ouverture, de fermeture, de leur présence ou absence, de leur rythme va nous permettre de dégager la morphologie des segments subjectifs.

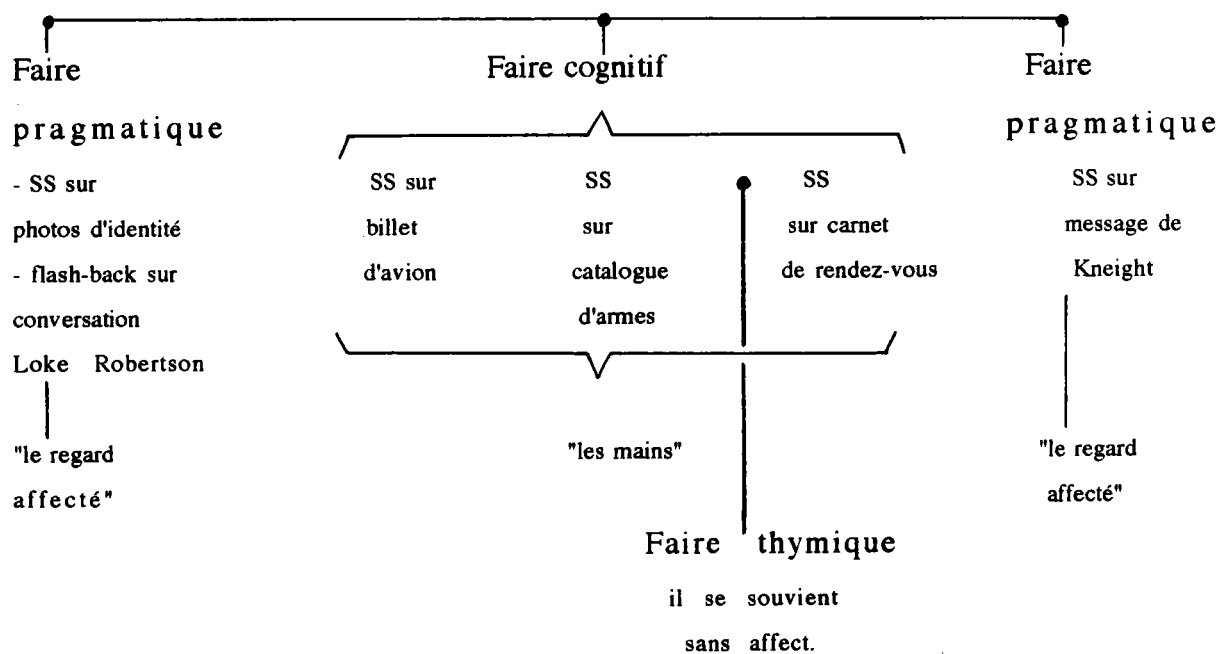
III.1 - Morphologie

Sur les sept segments attribués à David Loke, deux seulement ne comportent pas de plan d'ouverture : lorsque, assistant à un mariage, Loke se remémore une scène de sa vie conjugale, la séquence du mariage se termine par un plan sur le voile de la mariée qui obstrue presque intégralement le champ; au plan suivant, on découvre la même obstruction, cette fois par un feu, derrière lequel apparaît ensuite Loke. La transition s'effectue par le même cadrage obstrué, sans que le visage de Loke apparaisse. L'ouverture du segment subjectif s'effectue en fait quelques plans auparavant, lorsque Loke s'appuie contre le mur de l'église, qu'il passe la main sur ses yeux, et regarde le mariage. Cette position d'immobilité sera induite dans le plan de clôture qui montre les pieds de Loke qui repoussent des fleurs au sol.

La même absence d'ouverture se retrouve dans la scène du bar espagnol où Loke semble se détendre avec l'étudiante. Un plan saisit l'extérieur du bar, puis un lent travelling raccroche cette vision à celle de Loke qui regarde, de dos, vers la fenêtre.

Dans ces deux cas, Loke n'apparaît pas comme le sujet d'une mémoire ou d'un regard. Les images semblent davantage s'imposer à sa perception.

En revanche, les cinq autres segments portant sur des papiers de Robertson, sur le mot de Martin Kneight, ou sur le souvenir d'une conversation avec Robertson semblent poser Loke comme sujet d'une quête ou d'une fuite : ce n'est que lorsque David Loke effectue le changement d'identité, découvre le statut de Robertson, ou lorsqu'il voit son subterfuge risqué d'être découvert qu'il assume pleinement son regard comme un acte cognitif; et devient par là sujet d'une faire cognitif. La dimension thymique intervient plus précisément au travers des trois plans d'ouverture en gros plan. Alors que la découverte des billets d'avion, du catalogue d'armes, du carnet de rendez-vous insiste sur des mains qui feuilletent plus que sur un regard, la comparaison entre les photos d'identité de Robertson et de Loke, le souvenir de la conversation entre les 2 personnages, la réception du message laissé par Martin Kneight à l'agence Avis s'ouvrent par des gros plans sur le visage affecté de Loke. Loke ne semble donc affecté que lorsqu'il exerce un acte non pas cognitif, mais pragmatique qui ouvre ou clôt une quête. L'exercice du faire cognitif semble d'autant plus machinal, et livré au "destin" qu'il s'exerce par les mains plus que par le regard. Une fois l'acte pragmatique accompli, les autres faire semblent en découler logiquement. Ce qui peut se représenter ainsi :



Le regard est le lieu d'un affect, d'une souffrance, comme si l'action exercée par le sujet était la seule capable de faire du personnage un sujet, mais un sujet de souffrance par l'action, plus que par la connaissance.

Après le message de Kneight, c'est l'étudiante qui voudra et verra pour Loke, se situant ainsi dans une sorte d'espace tampon entre Loke et le monde.

Les plans de fermeture ayant une fonction thymique clôturent les mêmes segments que ceux qui comportaient des plans d'ouverture à fonction thymique. Tous les autres font dominer la composante cognitive en refusant le visage de Loke. Le personnage a pris connaissance, il "a pris acte", et cette prise de connaissance est exprimée comme un acte intellectuel dénué d'affect.

Tous les segments subjectifs sont suivis d'un déplacement du personnage : la subjectivité à dominante pragmatique, cognitive ou thymique semble être le mobile des voyages. Lorsque les segments subjectifs disparaîtront, et que le voyage se poursuivra pourtant, celui-ci prendra alors la forme d'une errance, d'un déplacement non motivé. Privé de vouloir, et de regard, le sujet qui n'en est plus un, est livré à une dérive qui ne peut mener qu'à la mort.

III.2 - Le rythme

Le rythme accordé aux différents segments subjectifs permet de les différencier selon le type de Faire exercé : les segments subjectifs cognitifs comportent une ouverture marquée car intégrée à la situation dans l'énoncé
plan A : Loke regarde

plan B : l'objet vu et manipulé

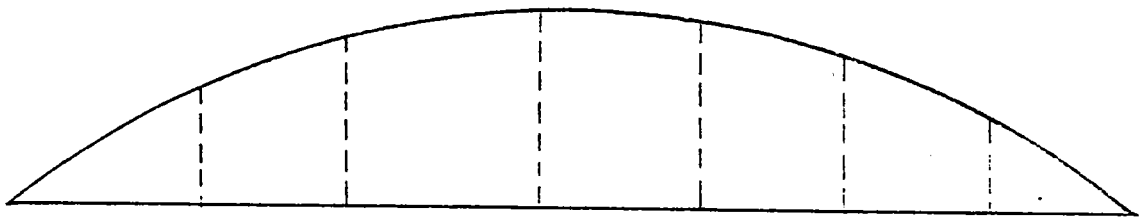
plan C : retour ou non retour à A

Ils se situent dans le même temps que le présent de l'énoncé, dans le même espace. Le seul débrayage se situe au niveau actantiel par le passage d'une vision de spectateur ou de focalisateur à une vision de personnage. Ils fonctionnent alors comme des inserts par rapport à la vision objective dominante. En ce qui concerne le rythme des deux segments subjectifs rétrospectifs situés sur la composante thymique, la passage d'un type de vision à l'autre s'effectue très graduellement par l'intermédiaire de la substance de l'expression et des procédés de rhétorique.

Lorsque David permute les photos d'identité, le débrayage s'effectue au plan sonore (on entend frapper et l'on voit David faire un mouvement d'écoute),

puis l'embrayage est produit visuellement (on voit Robertson et Loke converser de dos sur le balcon de la même chambre), enfin on entend leur conservation.

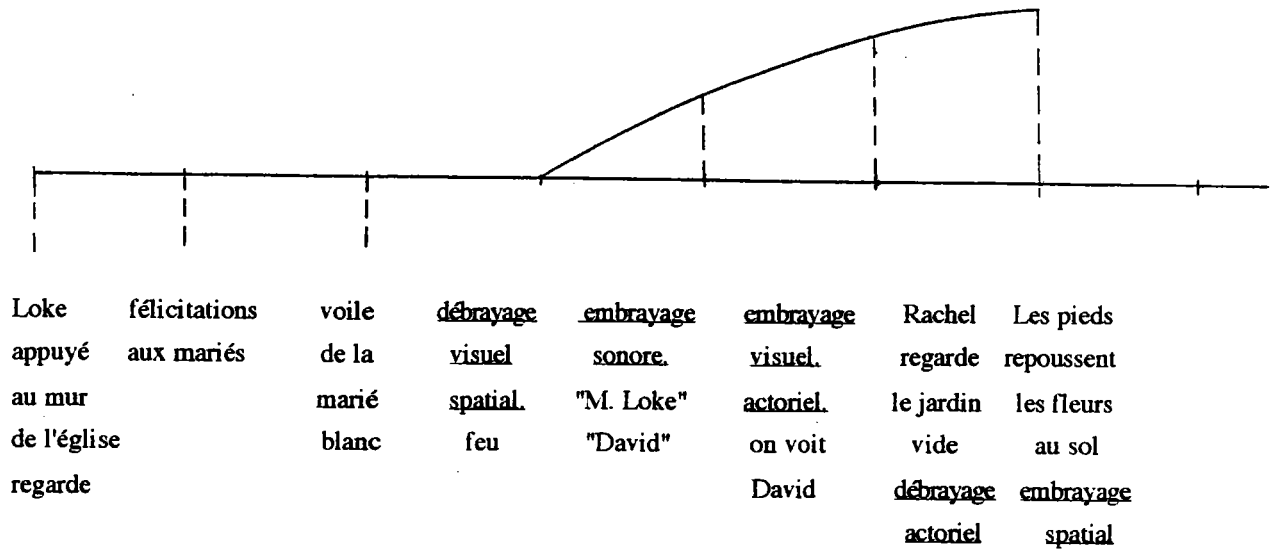
On les voit ensuite de face rentrer dans la chambre et poursuivre leur conversation, Loke sort du champ, on le retrouve assis à sa table de travail et tourné vers la droite puisque son image se reflète dans un miroir, enfin Loke dans la même position, mais perçu directement sans effet de miroir regarde à gauche puis arrête le magnétophone.



débrayage	embrayage	embrayage	embrayage	débrayage	débrayage	débrayage	débrayage
<u>sonore</u> :	<u>visuel</u> :	sonore,	sonore	visuel :	actériel	spatial	sonore :
on entend	on voit	visuel, et	visuel	Loke sort	Loke	il regarde	il arrête
frapper, on	Loke et	<u>actériel</u>	actériel	du champ	regarde	à gauche	le magné-
le voit	Robertson	on les voit	+ <u>spatial</u>		à droite		-tophone
entendre	converser	converser	ils rentrent				
	de dos sur	de face	dans la				
	le balcon		chambre				
			de Loke				

Les débrayages-embayages sont produits selon un rythme très fluide qui rend "indiscernables" dans un premier temps réel et imaginaire, physique et mental. L'image mentale, le souvenir se trouve ancré dans la perception physique auditive de l'enregistrement du magnétophone que l'on pouvait saisir comme la perception d'un son produit à la porte de la chambre.

A cette transition assurée par l'utilisation progressive des différentes variables de la substance de l'expression, vient s'ajouter l'utilisation d'un procédé rhétorique dû au montage dans le flash-back du "feu dans le jardin". Loke assiste à un mariage debout appuyé au mur. Il regarde. On félicite les époux et le voile de la mariée emplit le cadre de sa blancheur. Au plan suivant, le feu se substitue au blanc. C'est dans le passage métaphorique d'un plan à l'autre que s'effectue le débrayage spatial. L'écran devient celui d'une mémoire, et le passé s'impose par l'obstruction du cadre. Le voile blanc se mue en flammes, mais on ne peut établir de hiérarchie entre les deux temporalités : est-ce le présent qui introduit le passé ou le passé qui couvre le présent ? L'embayage s'effectue cette fois d'abord au plan sonore : on appelle "Monsieur Loke" puis "David", puis on voit Loke apparaître, Rachel regarde ensuite par la fenêtre de l'étage, mais le jardin est vide.



Les deux segments rétrospectifs dysphorique pour le premier, aphorique pour le second adoptent un rythme qui rend indiscernables les deux pôles objectif et subjectif au cours du défilement, et ce n'est que progressivement que le segment subjectif se donne à lire comme tel. Si le Faire cognitif s'exerce au travers d'un rythme qui possède un marquage très accentué, le faire thymique se glisse plus subtilement dans la vision objective dominante.

III.3 - Le parcours d'ensemble des actes énonciatifs

Le parcours d'ensemble des actes énonciatifs correspond sur le plan thématique à une suite d'abandons qui portent en eux les germes d'une nouvelle quête qui mène elle-même à l'errance :

- Ⓐ Le personnage se situe dans un parcours de quête : il est à la recherche de guérilleros dans le désert (dimensions cognitive et pragmatique dominantes)

ⓑ Lorsque le guide l'abandonne, et que sa voiture tombe en panne, le "D'abord, j'en ai rien à foutre" formulé comme un cri de souffrance, la rage contre la voiture puis l'agenouillement dans le désert, marquent l'abandon de la quête cognitive et pragmatique : le reportage. On se situe au niveau d'un seuil de neutralisation qui met en jeu le thymique pur /T/ auquel vient s'ajouter ensuite la marche de survie dans le désert qui fait dominer également la composante pragmatique /P/.

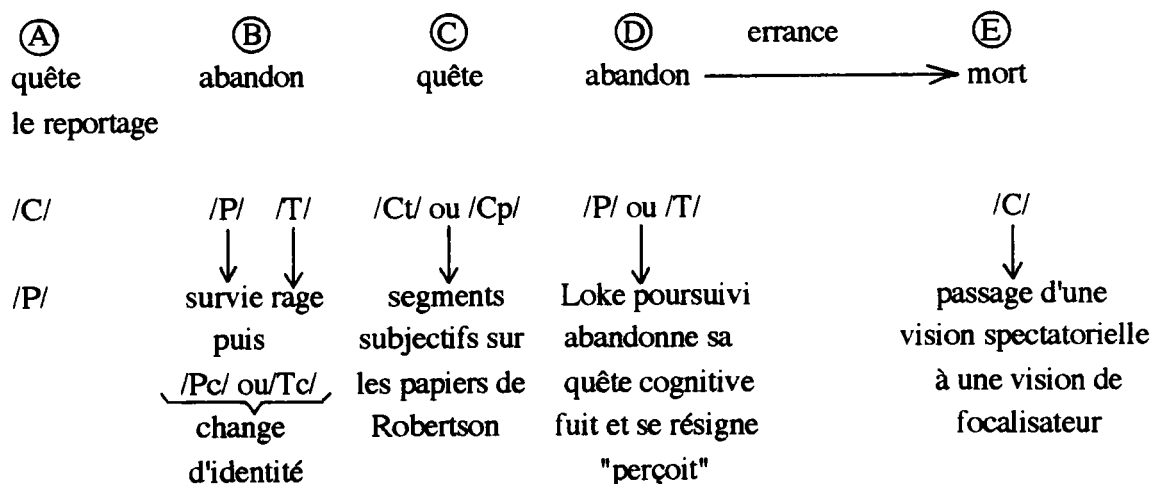
Lorsque David découvre Robertson mort, la musique apparaît alors pour la première fois, soulignant le premier segment subjectif : David laisse errer son regard sur les effets personnels de Robertson, sur ses papiers d'identité : la dimension cognitive réapparaît alors au travers d'un cadrage serré sur les objets qui sont les attributs de Robertson : /Pc/ et /Tc/ marquent cette séquence de débat.

ⓒ Le cognitif devient dominant lorsque Loke suit le destin de Robertson au travers des repères qui lui sont donnés par les billets d'avion, le catalogue d'armes, le carnet de rendez-vous. Ces segments subjectifs cognitifs ont des conséquences pragmatiques par les déplacements qu'il entraînent /Cp/ ou des effets thymiques par la détente qui semble s'opérer en Loke /Ct/.

ⓓ Lorsque Loke - Robertson se sait recherché par sa femme et son ami Martin Kneight, il abandonne la quête cognitive pour se livrer à une errance /P/ marquée au plan thymique par l'indifférence et la résignation /T/.

ⓔ Cette résignation se trouve dominée dans la séquence finale par un point de vue cognitif pur au travers du passage d'une vision de focalisateur par le travelling qui s'éloigne du personnage et du corps virtuel du spectateur.

Ce parcours d'ensemble des actes énonciatifs peut se représenter ainsi :



La dimension cognitive adopte différentes valeurs tout au long de la "balade": elle prend le caractère d'une recherche, d'une enquête au travers des scènes de reportage, pour se transformer finalement en une perception dénuée d'affect et de composante pragmatique par la mort du personnage. Le spectateur du film se trouve également décalé progressivement par rapport au personnage pour flotter dans l'espace vide de la séquence finale où la perception ne se trouve plus rattachée au corps du personnage ou au corps virtuel du spectateur qui suivait ou précédait jusqu'alors le personnage. On peut repérer cinq cas de figures principaux exprimant des visions subjectives "décalées" où les 2 pôles "objectif" et "subjectif" ne sont pas clairement distincts.

* plan 1: le personnage regarde

plan 2 : on croit découvrir l'objet de sa vision, puis le personnage entre dans le champ (le paysage espagnol de la panne de voiture)

* plan 1 : le personnage regarde, et la caméra se trouve placée sensiblement dans le même axe, derrière lui (les scènes de voiture)

* plan 1 : on découvre un objet ou un paysage : on croit à une vision spectatorielle

plan 2 : la caméra se trouve placée derrière le personnage qui regarde vers le même objet que celui découvert au plan 1 : vision subjective (la scène du bar espagnol avec l'étudiante)

* plan 1 : le personnage regarde, se retourne. La caméra le suit en travelling, et sur le même plan, mais en décalage, on découvre l'objet regardé (dans la voiture, Loke regarde la valise de l'étudiante)

* plan 1 : le personnage regarde

plan x + 1 : on voit ce qu'il a regardé, alors qu'il s'en est détourné (le journal dans la chambre de la maison londonienne)

C'est dans ce décalage spatio-temporel entre les deux pôles objectif et subjectif que se glisse un intervalle durant lequel le spectateur ne peut se raccrocher à aucune instance actorielle ou actantielle.

Les plans d'ouverture et de clôture du film contribuent également à installer et confirmer cette errance du spectateur.

Le film s'ouvre sur une vision de focalisateur qui passe à une vision spectatorielle lorsque la voiture du personnage principal entre dans le champ, et débouche sur la place de ce village africain. C'est dans le désert

que le décalage s'installe, puisque l'on peut croire à une vision subjective sur le désert, alors que la voiture entre dans le champ par le côté gauche : à peine installée, la référence subjective actorielle est décalée.

Un plan séquence de 7 minutes clôture ce film. David Loke a ouvert la fenêtre barrée de grilles, puis s'est allongé. La caméra se trouve alors à côté du lit et l'on va assister, en ellipse visuelle, à la mort de Loke : on a vu l'assassin entrer dans l'hôtel, on entend des bruits sourds et couverts dans la chambre puis on voit l'assassin repartir. D'une vision spectatorielle, on va glisser, par la durée, vers une vision de focalisateur, non anthropomorphe qui transcende l'espace. Ce sont ici la longueur du plan, ainsi que les performances accomplies qui permettent le glissement d'un type de vision à l'autre. Le focalisateur qui se trouve débarrassé de son corps virtuel peut pourtant être thématiqué si on le met en parallèle avec l'espace de vide et d'attente analysé plus haut. Ce regard qui précédait l'entrée du personnage dans le champ, ou demeurait après son départ, que l'on retrouve ici s'éloignant du personnage mort peut être assimilé à la mort ou au destin. Le personnage semblait errer, et pourtant sa marge de liberté paraissait d'autant plus réduite que l'on attendait le personnage avant qu'il pénètre dans l'espace du champ. Cette attente qui s'est poursuivie tout au long de l'errance semble ici accomplie par ce lent travelling qui quitte le personnage, la chambre, traverse la fenêtre, puis effectue un mouvement circulaire sur la place déserte.

III.4 - Images-souvenirs, Images-rêves

A aucun moment, le personnage de David ne se projette dans l'avenir au travers d'images subjectives. Seules, trois injonctions verbales adressées à l'étudiante sur le mode du conditionnel "Tu ferais mieux de partir" traduisent la conscience qu'a le personnage d'un avenir sans espoir. Deux flash-back lui font remonter le passé, mais il s'agit bien d'un passé mort, sans ancrage. La conversation avec Robertson ne traduit que le désabusement de Loke et le cynisme de Robertson. Le seul souvenir qu'il évoque de sa femme nous la montre, regardant un jardin vide, alors qu'il l'occupait au plan précédent. Loke semble donc confiné dans sa perception présente, comme l'aveugle, dont il conte la vie, s'enferme dans sa chambre, puis se suicide. Les deux segments attribués à David ramènent le personnage dans sa position initiale, mais pour la conversation avec Robertson, on croyait à un débrayage total, alors qu'il était seulement visuel.

Pas de projection non plus pour Rachel, mais le segment rétrospectif qui lui est attribué est plus complexe sur le plan syntaxique. Trois espaces-temps se trouvent mêlés : celui de la vidéo qui nous montre une interview de Loke commentée en voix off par Rachel, celui de la séance de projection à laquelle assistent Rachel et Martin Kneight, celui de la subjectivité : Rachel se souvient avoir assisté à l'interview que l'on vient de voir, on entre alors dans sa subjectivité au plan visuel et sonore, et pourtant les images semblent avoir le même statut que celles de l'interview projetée précédemment; puisqu'elles se situent quasiment dans le même espace-temps. Seule la voix, off sur l'interview, et intégrée ici aux images permet de différencier les deux types de vision. Suit la séquence de l'arrestation des trafiquants que l'on lit au

cours du défilement comme faisant partie de la subjectivité de Rachel, mais que l'on resitue ensuite comme le fait du focalisateur qui nous apporte ainsi un savoir supplémentaire masqué. Ce n'est qu'avec le début de la séquence suivante qui s'ouvre sur un embrayage spatio-temporel et actoriel : on retrouve Loke et l'étudiante en Espagne, en vision spectatorielle, que l'on intègre comme tel le savoir supplémentaire donné quant aux trafiquants pour lesquels travaille Loke.

Aucun fantasme n'est prêté aux personnages : leur imaginaire semble tari. Pas de rêves, des souvenirs morts, pas d'avenir, le personnage semble vidé de sa substance pour n'être plus qu'une apparence. Seule la souffrance, pourtant très intérieure, fait encore de lui un sujet. Et le regard, même vide, qu'il porte sur le monde.

IV - ORGANISATION NARRATIVE ET MODALE

Sur le plan de l'organisation narrative et modale, la segmentation narrative dégage un schéma narratif en cinq étapes entrelacées, puis conjointes :

A - La séquence dans le désert comporte au plan thématique une quête suivie d'un abandon, et, au plan narratif correspond au refus du contrat 1 : l'abandon du métier

B - La séquence située dans l'hôtel du désert présente au travers de la découverte de Robertson mort, et du souvenir de la conversation avec celui-ci, la proposition du contrat 2 et le débat qui en découle.

C - L'acceptation du contrat 2 s'effectue au travers du changement d'identité.

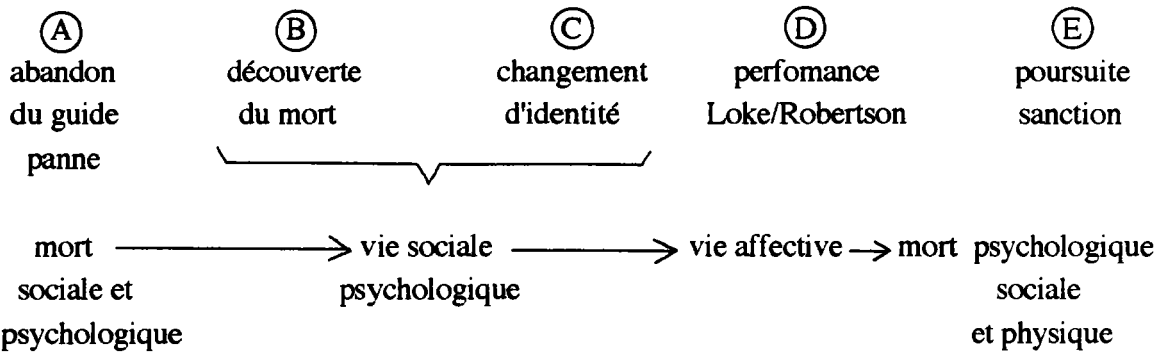
D - Les performances accomplies par Loke - Robertson s'interrompent à la réception du message de Kneight recherchant Robertson - Loke.

E - La sanction intervient tout au long de la poursuite engagée par Rachel et les policiers et se prolonge dans un épuisement progressif menant à la mort.

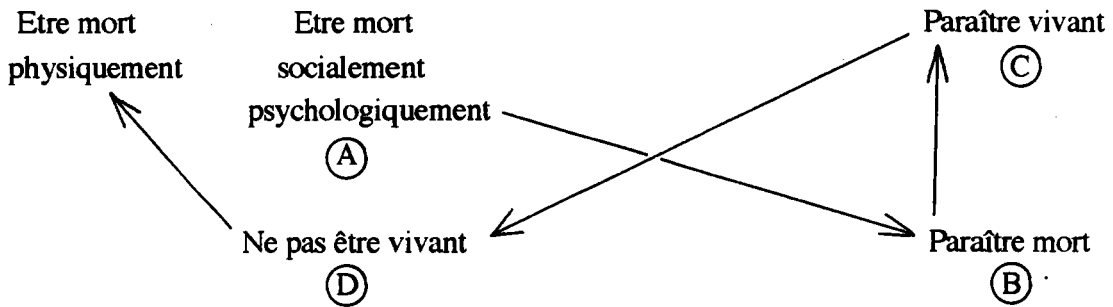
Les deux contrats : 1 (Loke reporter , marié et père) et 2 (Loke - Robertson) s'entrelacent au travers de segments subjectifs attribués à Loke ou à sa femme Rachel :

1 - Schéma narratif

Les séquences du schéma narratif s'organisent sémantiquement de la manière suivante :

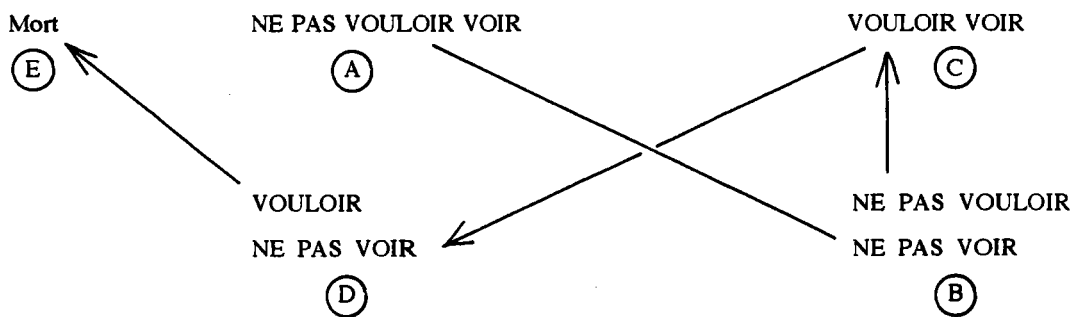


on obtient le parcours suivant :



2 - Parcours du regard

Ce parcours /vie/ → /mort/ s'organise sur le plan modal sur l'axe du regard, du /vouloir voir/.



Dès que le passé rejoint le présent sur les plans narratif et discursif (segment subjectif sur le message de Martin Kneight), alors le/vouloir voir/ se transforme en/vouloir ne pas voir/ par réalisation de l'échec de la performance. Le sujet perd donc son vouloir, donc son hyper-savoir et ses compétences d'observateur. A partir de ce moment, plus aucun segment subjectif ne sera assumé par David Loke. Un seul segment semblera lui échapper, lorsque, dans ce bar espagnol où il se détend et confie son bien-être, un plan sur l'extérieur du bar, puis sur Loke regardant à l'extérieur, nous le montre, malgré lui, comme sujet d'un regard. L'histoire de l'aveugle dans la séquence finale prend ici valeur de métaphore :

Ⓐ	Ⓑ	Ⓒ	Ⓓ	Ⓔ
aveugle	opération	ivresse du regard	désespoir de voir	suicide
désert mort sociale et psychologique	regard sur le mort	changement d'identité	performances négatives	mort

La forme de l'expression rend compte de ce/vouloir voir/ par l'alternance entre plans larges, travellings, cadres ouverts, et plans serrés avec cadres obstrués. Ainsi : en Ⓐ et Ⓔ, le vide du champ sur le désert que parcourent de lents et longs travellings, repris dans la séquence finale par le plan séquence de 7 minutes s'avançant vers la place déserte manifestent-ils ce

/non-vouloir/ A force de parcourir l'espace, le regard semble s'y perdre, sans plus pouvoir s'accrocher à rien : perte du vouloir, perte du regard.

En (B) en revanche, la séquence dans la chambre de Robertson au cours de laquelle Loke découvre le mort, semble comprimée, concentrée jusqu'au face à face où Loke semble perdre, ou puiser, son regard dans celui de Robertson. Par opposition au vide précédent du désert, le cadre semble d'autant plus chargé que les ombres démultiplient la silhouette de Loke évoluant dans la chambre. La mobilité, le fluidité de la séquence du désert accusent l'immobilité de cette chambre mortuaire qui paraît, par contraste, exigüe. La musique remplit le champ sonore après que David se soit assis au bord du lit, contribuant aussi à saturer le champ. Elle ne cessera que lorsque Loke reviendra s'avancer dans la chambre pour prendre la chemise de Robertson, c'est-à-dire lorsque le débat aura cessé. Son regard plongé dans celui du mort, il semble s'opérer une transfusion. Celle-ci accomplie, Loke se lèvera pour ouvrir la fenêtre sur le désert. On retrouvera ce même geste dans la séquence finale, mais cette fois, la fenêtre sera barrée de grilles. Suivent une série de plans plus serrés en travelling sur l'appareil photo, la valise ouverte, les clés, travelling qui cesse lorsque Loke se saisit du portefeuille de Robertson et en sort un billet d'avion. La musique cesse alors après ce premier segment subjectif sur le billet d'avion. Les travellings qui suivent et s'enchaînent ramènent David dans sa chambre : Loke fume, rejette la fumée en l'air vers le ventilateur de la chambre de Robertson, un travelling vertical suit ce mouvement ascendant. On retrouvera le mouvement inverse en travelling descendant depuis le ventilateur de la chambre de Loke, jusqu'à Loke, torse nu, debout, puis assis à la table où il va échanger les photos d'identité. C'est lorsque la caméra quitte Loke pour

effectuer un travelling ascendant vers le ventilateur que Loke change sa chemise pour celle de Robertson : le contrat s'effectue sur un même plan très long, mais c'est durant ce plan qu'une ellipse s'effectue sur les actions de Loke.

La vision spectatorielle qui semble suivre fidèlement les personnages lui permet pourtant d'exercer sa liberté d'acteur sur un même plan. C'est cette occultation sur les actions du personnage qui nous fait passer d'une vision spectatorielle à une vision de focalisateur. C'est alors la longueur du plan, et non plus seulement la proximité de la caméra par rapport au personnage qui permet le passage d'un type de vision à un autre.

L'étape (B) de proposition de contrat sera figurée à l'intérieur d'un segment subjectif : c'est lorsque le spectateur aura assisté au changement d'identité de Loke, et que Loke sera instauré comme sujet au travers de 3 segments subjectifs sur les billets d'avion puis sur les photos d'identité que le focalisateur organisera le débat en relatant la discussion entre Loke et Robertson. Devenu un sujet après acceptation du contrat puisqu'il manifeste un vouloir, Loke peut devenir le sujet d'une mémoire. Cette discussion ne prendra son sens de proposition de contrat qu'une fois le contrat accepté, c'est-à-dire le vouloir rétabli.

(C) Installé à sa table, Loke échange les photos d'identité qu'il observe au cours du second segment subjectif.

A	B	C	B'	C'
désert	- découverte du mort	- change d'identité	- discussion	- ramène
- refus	-débat	et de vêtement	rétrospective	le mort
du	(SS1) sur	-acceptation de contrat 2	Loke/Robertson	dans sa
contrat 1	billet d'avion	(SS2) sur les papiers	- proposition de	chambre
			contrat	-acceptation
			(SS2') flash-back	du contrat

Chaque étape narrative, exceptée l'étape (A) comprend un segment subjectif noté (SS). Trois types de vision alternent alors au cours de cette instauration du sujet, la vision subjective correspondant à l'acquisition des compétences, et plus particulièrement de celle du vouloir. Le refus de prendre en main le message de Martin Kneight représente alors la réapparition du/non vouloir/ ou la perte du/vouloir/

L'étape (D) de performances va s'établir sur ce /vouloir/, /non vouloir/ au travers du Faire ou du non Faire exercé par Loke. C'est Rachel qui devient alors sujet d'une quête engagée par deux segments subjectifs : le premier où elle se remémore l'interview menée par Loke, le second où elle écoute l'enregistrement de la conversation entre Robertson et Loke, et découvre la fausse identité de son mari. Le/vouloir/semble passer de David à Rachel et entraîner celui-ci vers le /non vouloir/, c'est-à-dire vers la mort de l'étape (E).

V - L'ORGANISATION TEXTUELLE SUBJECTIVE

L'organisation textuelle subjective s'établit à deux niveaux :

- La segmentation narrative se retrouve dans la segmentation figurative constituée par un ensemble de ruptures spatiales :

désert, hôtel du désert, Londres, Barcelone, Espagne, hôtel espagnol.

Aucune scène de nuit n'apparaît. La dimension temporelle intervient au travers de la durée des séquences de déplacements dans l'espace, ou de la simultanéité entre des actions qui ne se déroulent pas dans le même lieu, organisées en montage alterné.

- Un autre espace s'ajoute à celui de l'énoncé, celui de l'énonciation énoncée, au travers de la distribution des segments subjectifs. Exceptés deux segments, David porte son regard sur des papiers, sur des mots.

Quant à Rachel, elle exerce surtout son regard sur des représentations en images : images télévisuelles vidéo ou photographiques. Ce regard porté sur des représentations aboutit à la méconnaissance finale qu'exprime Rachel à propos de Loke mort : "Je ne l'ai jamais connu", comme si le regard ne supportait pas la réalité du contact direct.

La vision ou l'écoute subjectives comportent des adjuvants multiples et variés.

Le magnétophone introduit la proposition de contrat faite par Robertson à Loke, puis permet à Rachel de comprendre le changement d'identité de son mari, c'est-à-dire de suspendre le contrat dans lequel celui-ci se trouve

engagé. L'appareil photo devient l'attribut de personnages morts ou qui le paraissent; et la mort se trouve alors figurée par une perte du regard. En revanche, les photos servent à exprimer une vérité qui dépasse les apparences puisque c'est au travers des photos d'identité que Rachel découvre la fausse mort de son mari, mais c'est aussi par les photos que Loke réussit à passer pour mort. Les films vidéo sur les interview de Loke relèvent de la même ambiguïté dans le sens où ils se trouvent corrigés sinon démentis par la subjectivité de Rachel qui les commente. Le/paraître vrai/se trouve également annoncé par les journaux qui informent de la mort de Loke et sont lus par Loke lui-même. A leur propos, Loke confie à Robertson :

"Les gens ne me croient pas.

- Eh oui, vous travaillez avec des mots, ce sont des choses fragiles. Moi, je viens avec des marchandises, ils me comprennent tout de suite".

Seule l'étudiante semble porter un regard clair sur le monde lorsqu'elle va voir Kneight et Rachel. Et pourtant, elle leur ment en dissimulant le savoir qu'elle a sur la fausse identité de Loke - Robertson. C'est l'adjuvant principal du regard de Loke, qui dans la séquence finale, répétera : "qu'est ce que tu vois ?....." "...Et maintenant, qu'est ce que tu vois ?...." Le regard adopte ainsi un statut différent selon les personnages : si pour David, il est la manifestation d'un refus, d'une perte ou d'une souffrance, il est pour Rachel l'outil d'une méconnaissance, et pour l'étudiante un instrument de savoir. La circulation des regards, d'une mouvance toujours ambiguë, situe le spectateur dans l'espace instable de l'errance.

Chapitre III

La balade spatiale dans *les Ailes du désir*

SOMMAIRE

Chapitre 3

INTRODUCTION	p. 104
I - POSITIONNEMENT DES <i>Ailes du désir</i>	p. 108
1 - <u>Synthèse de films d'errance et de quête</u>	p. 109
2 - <u>Position charnière par rapport au cinéma de Wenders</u>	p. 111
3 - <u>Frontière entre deux types d'images</u>	p. 111
4 - <u>Ambiguïté sur images objectives ou subjectives</u>	p. 119
5 - <u>Trois types d'images-temps</u>	p. 121
II - STRUCTURATION ENONCIVE	p. 126
1 - <u>Unités catégorielles</u>	p. 126
. oppositions au plan pragmatique	
. oppositions au plan thymique	
. oppositions au plan cognitif	
2 - <u>Les parcours</u>	p. 133
. parcours figuratif	
. parcours thématique dans les deux espaces "écriture" et "ciel/terre"	
. parcours axiologique	

- 3 - Programme narratif - Parcours narratifs p. 165
 - . Programmes narratifs (PN)
 - . Nature des différents types de textes : p. 165
 - hypotaxe, parataxe
 - . Les deux PN : principal et secondaires p. 168
 - PN principal
 - . PN de base : écriture accomplie
 - . PN d'usage : acquisition du savoir
 - PN secondaires :
 - . Cassiel
 - . Daniel
 - . Marion
 - . Parcours narratifs p. 187
 - . Les rôles actantiels p. 190
 - . Schéma narratif p. 192
 - Schéma d'ensemble
 - Schéma à l'intérieur de l'espace ciel/terre
 - . épreuve qualifiante
 - . épreuve décisive
 - . épreuve glorifiante
- 4 - Parcours génératif p. 221
 - . Actorialisation
 - . Spatialisation
 - . Temporalisation

III - STRUCTURATION ENONCIATIVE	p. 230
1 - <u>Mise en scène</u>	p. 230
. Déplacements dans le cadre	
2 - <u>Mise en cadre</u>	p. 239
3 - <u>Mise en chaîne</u>	p. 261
. Montage horizontal	
. Types de rapport entre les espaces : organisation entre micro et macro-syntaxe	
. Passage d'un espace à l'autre	
. Montage vertical	
4 - <u>Synthèse des éléments de définition de la forme balade relevés dans <i>les Ailes du désir</i></u>	p. 304

INTRODUCTION

La position d'excellence accordée à l'analyse des *Ailes du Désir* est, sans doute, l'effet d'une rencontre esthétique et affective, mais plus encore par rapport à l'objet de ce travail, l'effet d'un point d'aboutissement dans le cinéma de WENDERS, et celui d'une position intermédiaire entre quête et errance.

Par rapport à notre corpus établi selon les critères d'espace, de temps, d'espace-temps réflexif, la balade spatiale des *Ailes du désir* synthétise tous les parcours établis par WENDERS dans ses films précédents, tout en les renouvelant au niveau de la "nouvelle subjectivité" qui s'y trouve inscrite.

Dans cet espace clos et morcelé qu'est le Berlin des années 80, le film introduit une pluralité formelle qui subsume tous les déplacements antérieurs : il ne s'agit plus d'aller et venir entre Europe et Etats-Unis, mais de se ressourcer dans ces espaces-temps de la ville de l'enfance qui contient en germe tous les autres. Le Berlin des *Ailes du Désir* est une étape au cours de laquelle le regard et l'écoute se régénèrent par la pénétration avant de glisser à nouveau dans la dérision des voyages qui mènent "Jusqu'au bout du monde". Regard à la fois distant de celui qui revient sur les lieux de l'enfance, et regard impliqué qui pénètre les lieux de l'intérieur, assumant ainsi l'âme de cette ville. Ce film que WENDERS se serait refusé à tourner ailleurs construit un espace à la fois affectif et symbolique.

C'est le regard affectif de quelqu'un qui, tout en assumant sa germanité, la met pourtant à distance pour mieux la saisir, et Berlin devient alors le lieu symbolique de toutes les ruptures par la fracture qui la traverse, mais que la création artistique parvient à dépasser.

Lieu d'aboutissement de bien des voyages du cinéma de WENDERS, *Les Ailes du Désir* constituent également une synthèse par rapport au corpus de la balade. Ici pourtant, le sens des lieux traditionnellement attaché à la balade moderne se trouve inversé. Les no man's land de la ville ne sont jamais le signe d'un vide, mais se constituent en fondement d'un passé jamais effacé de la mémoire de ceux qui les traversent. A l'inverse, les lieux qualifiés par l'Ancien Réalisme deviennent des lieux d'errance qui ont perdu leur sens, ou que le sujet ne peut parcourir qu'en surface.

A la fois quête par la mise en place du désir qui fait agir Daniel , et errance au travers des perceptions de Cassiel, les deux thématiques toujours co-présentes renouvellent ici le positionnement du spectateur par rapport à l'espace de l'énoncé. A la fois impliqué par identification du sujet de la quête, mais distant par le regard posé sur cette quête, le spectateur doit sans cesse se repositionner entre ces deux pôles mis en place à l'intérieur même de l'énoncé.

A cette hésitation constante entre implication et distance par rapport à l'énoncé correspond un balancement formel entre deux types d'images. Aux affects de Daniel motivé selon son désir, s'opposent les perceptions de Cassiel qui ne renvoient qu'à elles-mêmes, et ne se poursuivent qu'en d'autres perceptions. En faisant se côtoyer images affectives et images perceptives, *Les Ailes du Désir* occupent une position médiane à l'intérieur de notre corpus.

Dans cet espace unique, le système binaire organisé autour de la quête et de l'errance, autour d'images affectives et images perceptives, va au plan énonciatif mettre en place une "nouvelle subjectivité" fondée sur l'ambiguïté et la pluralité.

Le spectateur se voit dans l'impossibilité de s'installer dans un lieu, car toujours ce lieu est posé comme ambigu, espace de l'ici et de l'ailleurs. Le spectateur erre entre ces différents types d'espaces, et du fait qu'il ne peut se raccrocher de manière certaine à l'espace-temps de l'énoncé, se positionne alors selon une réception active des images et des sons.

Si la composante thymique se trouve partiellement autonomisée par le désir, celui-ci, mis à distance au sein même de l'énoncé par les perceptions de Cassiel, empêche le spectateur d'adhérer au seul événement de l'énoncé que constitue la mise en scène du désir.

Si l'événement énoncif se trouve mis à distance, donc neutralisé dans son effet, l'événement va se trouver déplacé au niveau de l'espace montré. C'est le regard posé sur cet espace qui crée l'événement, formel cette fois, et qui se trouve figuré par les déplacements à l'intérieur de l'énoncé.

L'événement ne provient pas de l'espace lui-même, mais de la rencontre entre un regard et cet espace qui se trouve ainsi "mobilisé" dans les deux sens du terme. Le déplacement des personnages errants, presque toujours assimilable aux déplacements de la caméra rend l'espace à la fois mobile, c'est-à-dire mouvant, et mobile comme cause et justification du film.

Les Ailes du Désir sont à ce titre une balade spatiale où le déplacement des personnages et de la caméra qui filme ces déplacements sont les sujets du film. Face à ces sujets, le spectateur se trouve "déplacé" dans le sens où il ne se situe plus par rapport à l'énoncé en fonction d'une résolution finale ou d'un but à atteindre, mais avance au rythme d'une énonciation énoncée, elle-même rythmée selon les

haltes et les trajets, selon les embrayages, débrayages. L'événement se trouve intégré à l'espace formel du fait que le spectateur doit sans cesse se déplacer dans l'ambiguïté entre les différents types d'espaces, entre l'ici et l'ailleurs, et dans la pluralité mise en place dans les procédures d'écart entre images et sons.

L'autonomie relative accordée à la composante thymique par la mise en scène du désir de Daniel, par rapport à la composante pragmatique (quête ou fuite d'un objet), ou la composante perceptive, renvoie le spectateur à son propre désir. Non plus désir de savoir ou de croire, mais désir formel et esthétique dû à l'ambiguïté et à la pluralité des parcours possibles.

Point de synthèse par rapport aux voyages filmiques de WENDERS, et point médian par rapport à notre corpus, la balade spatiale des *Ailes du désir*, fondée sur une quête et sur une errance, nous permettra de poser des éléments de définition de cette balade par la synthèse et le renouvellement qu'elle impulse à cette forme.

I - POSITIONNEMENT DES *Ailes du désir*

Toute l'oeuvre de WENDERS s'établit sur un mouvement d'extraversion qui s'effectue dans la constitution d'une sorte d'espace du dehors. Le retour aux régions d'intimité que sont *Les Ailes du Désir* n'est pas seulement l'écho du passé. Ainsi que le dit BACHELARD dans *La Poétique de l'espace* :

“C'est plutôt l'inverse : par l'éclat d'une image, le passé lointain résonne d'échos et l'on ne voit guère à quelle profondeur ces échos vont se répercuter et s'éteindre. Dans sa nouveauté, dans son activité, l'image poétique a un être propre, un dynamisme propre. Elle relève d'une ontologie directe”.⁽¹⁾

Dans les images-poèmes des *Ailes du désir*, le spectateur devient une sorte d' "œil qui écoute", une conscience imaginante au contact d'un langage en état d'émergence imprévisible. L'image poétique, le "cinépoésie" nous entraîne dans les alvéoles de la ville natale où centres d'ennui, centres de solitude, centres de rêverie se groupent pour construire la maison onirique. “Elle m'a ramené chez moi” dira Daniel de Marion. Dans ces mille alvéoles où mémoire et imagination ne se laissent pas dissocier, nous éprouvons la valeur intersubjective des lieux. Le retour à la maison onirique participe à la construction de l'être dans ses différentes dimensions. Berlin, comme un être vertical, s'élève : elle a ses greniers et ses caves. Les statues et clochers deviennent des lieux de refuge et d'observation; le cirque, la bibliothèque, le lieu de tournage en sont les pièces communes, ouvertes, circulaires, lieux d'échanges et de rencontres, lieux de création. Le bar-rock nocturne devient l'espace de l'intimité et de la fusion, sorte de chambre noire imperméable aux sons voisins, et perçu comme en bas grâce à ce mouvement de travelling arrière qui s'élève jusqu'au recul ascendant final. Dans cette ville-

¹ Presses Universitaires de France, 1972

maison, seules les descentes sont figurées, maison de ville où “les rues sont comme des tuyaux où sont aspirés les hommes”¹ .

Mouvements de descente, mais aussi d’aspiration vers ce centre de fusion où, par la poésie la parole de Marion rejoint l’Universel.

C’est le don d’ubiquité des Anges qui, posé dès la mise en cadre place le spectateur en position d’adhésion. C’est dès ce niveau des points de vue et des points d’écoute que l’on me raconte une histoire, car c’est là que sont positionnées les structures actantielles : le foyer de la narration s’est déplacé vers celui de la monstration. Le spectateur ne se trouve plus positionné en tant que récepteur de savoirs ou d’affects, mais devient l’acteur d’une nouvelle esthétique qui passe par la mise en place d’une nouvelle subjectivité.

I.1 - Synthèse des films d’errance et de quête

Les Ailes du Désir accomplissent une synthèse des films d’errance. Annie GOLDMAN dans son ouvrage consacré à “*L’errance dans le cinéma contemporain*” (2) situe à la fin des années 60, la venue du vagabondage comme élément central d’un grand nombre de films construits autour de la problématique de la non-communication (FELLINI, ANTONIONI). A partir des années 70, c’est la mise en question du sujet souverain : le monde n’a plus de sens, la conscience n’est plus un sujet actif, mais vidée de tout contenu affectif et cognitif. Il n’existe plus de lien entre le sujet et le monde, plus d’action possible sur le monde. Annie GOLDMAN situe les causes de ce phénomène dans l’avènement du structuralisme, et de la sémiotique qui recherchent des invariants au-delà de l’histoire de la temporalité à l’aide de modèles qui évacuent le contenu. Le sens n’existe plus qu’au

¹ Max PICARD, *La fuite devant Dieu*, p. 119

² Ed. Veyrier, 1985

niveau de modèles abstraits et de codes formels. L'activité humaine ne serait donc plus un facteur de sens sur le monde puisque le sens résulte d'une rationalité supra-humaine, d'un code généralisateur formel. Cette synthèse, très succincte, des recherches entreprises par Annie GOLDMAN sur les causes ou du moins les rapprochements possibles entre le thème de l'errance et son contexte culturel d'émergence mériterait une analyse plus fouillée, mais cette démarche ne se situe pas dans l'objectif de ce travail qui ne présente pas de visée historique première. Dans les films des années 60, le vagabond est encore un être chargé de sentiments, il doit contourner les obstacles d'un monde qui a encore un sens. Les cinéastes veulent encore raconter une histoire mais la mort est souvent la seule issue du voyage, comme si la société répressive voulait supprimer le héros. Au cours des années 70, la société occidentale devient plus permissive : la marginalité devient un phénomène social à prendre en compte, même s'il inquiète. On assiste à une cohabitation entre les marginaux et le monde qu'ils rejettent. Cette cohabitation s'accompagne d'une indifférence réciproque : la mort brutale du héros est remplacée par une mort lente. Les personnages ne portent pas plus d'intérêt aux autres qu'à eux-mêmes. Même face à la mort, ils se trouvent figés dans le silence et la passivité. L'errance devient une expérience solitaire d'où l'amour est exclu. Reste le compagnonnage, mais sans réelle communication entre personnages de même sexe. Cette réduction et cet effritement des personnages s'accompagne d'une abondance croissante de la technologie et des images qui se substituent au réel. Ainsi la passivité devant la télévision qu'expriment les personnages de WENDERS reproduit le regard qu'ils portent sur le monde. La communication ne passe plus par l'affectif, mais par la technologie, qui, en évacuant le subjectif, isole d'autant plus les personnages qui se transmutent en voyeurs, en percevants.

I.2 - Position charnière par rapport au cinéma de Wenders

A l'intérieur de ce vaste corpus des films de quête et d'errance dans le cinéma européen depuis 1945, *Les Ailes du Désir* occupent aussi une position charnière par rapport au cinéma de Wenders.

Le Voleur de bicyclette de De Sica, *Profession : reporter* d'ANTONIONI installaient leur héros dans une position de quête minimale par rapport à un objet. Le récit était alors placé sous le signe de la causalité, et le déplacement des personnages, vectorisé. L'énonciataire se trouvait alors contraint d'occuper une seule place. Dans *Les Ailes du Désir*, l'introduction de personnages sub-humains autorise tous les parcours. Les anges permettent l'inscription du déplacement dans le récit, de manière matérielle, et leur déplacement occupe l'espace formel, autant qu'il génère le récit. L'image ne correspond plus seulement à l'action d'une tension du personnage mais également à l'exercice d'une perception au travers de cette action.

I.3 - Frontière entre deux types d'images

On se situe à la frontière entre deux types d'images deleuziennes, à la lisière entre Image-mouvement⁽¹⁾ et Image-temps⁽²⁾. L'énonciataire ne se trouve plus contraint, de ce fait, d'occuper une seule place, mais sa position se trouve inscrite dans une mouvance formelle qui correspond à celle de l'énoncé. C'est par la mise en place d'une subjectivité nouvelle parce que mouvante que *Les Ailes du Désir* font de la forme-balade une des formes de la modernité.

Si tout voyage s'inscrit à la fois dans le temps et dans l'espace, WENDERS donne

¹ Gilles DELEUZE, *Cinéma 1 - L'image-mouvement* (Paris, éd. de Minuit, "critique", 1983)

² Gilles DELEUZE, *Cinéma 2 - L'image-temps* (Paris, éd. de Minuit, 1985)

pourtant la primauté à l'espace, même si le passé constitue un ancrage à la dérive de la fiction. Ainsi, l'itinéraire constitue t-il une sorte de ponctuation du mouvement. A la différence de ses autres films, WENDERS ne montre jamais le moyen de déplacement des anges dans *Les Ailes du Désir*. On relève seulement quelques surimpressions évoquant le déplacement lors de la traversée du mur ou lors de la descente initiale sur Berlin. Par ce choix c'est le déplacement d'une pensée qui se trouve évoqué. Les Anges marchent pourtant, ou se tiennent immobiles dans des bus, métro, avion, voiture à l'arrêt, mais ces différents moyens de locomotion ne sont pas nécessaires à leur déplacement. Ils assurent alors une fonction symbolique par rapport au film qui est, aussi, le passage d'un espace à un autre. Un ange marche. Et l'image est le mouvement de ce personnage. Image, mouvement et personnage se confondent pour constituer le film. A l'inverse des autres films de WENDERS, le déplacement n'est pas toujours vectorisé, mais ponctué d'arrêts, de haltes. Les héros de WENDERS sont des êtres toujours en partance, fascinés par les moyens de locomotion. DELEUZE (1) rappelle que Kafka distinguait deux lignées technologiques : le moyens de communication-translation (par la conquête dans le temps et dans l'espace) et les moyens de communication-expression (par lettres, téléphone, radio télévision.....). Pour DELEUZE, WENDERS mêle les deux lignées. Dans *Au fils du temps* et *l'Etat des Choses*, c'est le camion qui transporte le cinéma. Dans *Alice* tout le voyage se trouve scandé de photos, dans *Faux Mouvement*, les déplacements de la caméra prennent le pas sur ceux des véhicules. Dans *les Ailes*, l'incommunicabilité est mise en scène dans les moyens de locomotion eux-mêmes (avion, métro, voiture) ainsi que dans les appartements où les êtres se trouvent isolés les uns des autres par des cloisons, des escaliers, des couloirs ou devant des postes de télévision qui ne sont

¹ *Cinéma 1. L'image-mouvement*, P. 142

pas vraiment regardés. La communication est pourtant rendue possible dans certains espaces d'Art et de Pensée (cirque, lieu de tournage, bibliothèque), et différents types de paroles se trouvent mis en places : parole intérieure qui se parle, ou parle de sa difficulté à se dire, parole référentielle, parole universelle de l'Art, de la Poésie, du Conte. Ici la parole parle l'incommunicabilité entre les sujets et leur désir de saisir l'universel. Elle se situe entre impossibilité et désir, et se sublime dans le passage incessant de l'un à l'autre, créant ainsi un espace de communication intermédiaire.

Si les films précédents s'inscrivaient dans des balancements constants entre Europe et Etats-Unis, entre réalisations ancrées en Allemagne et produits américains, le mouvement l'emportait alors sur les deux termes de l'alternative : tout l'intérêt résidait dans l'hésitation, et dans la prise de possession d'un espace où les horizontales l'emportaient sur les verticales. Par l'introduction, à l'intérieur même de l'énoncé, de la verticalité, les *Ailes du Désir* semblent marquer une rupture dans cette hésitation binaire entre Europe et Etats-Unis. Tous les parcours sont rendus possibles par l'ubiquité des anges qui sublime l'alternative antérieure, ou plutôt qui en déplace les termes. Il ne s'agit plus de choisir entre Europe et Etats-Unis, mais plutôt de savoir comment vivre, ou comment penser.

“Comment dois-je vivre ? pense Marion.

C'est peut-être ça, la question ! Comment dois-je penser ?

Je sais si peu de choses.....”

Et pourtant les anges à qui le savoir total est donné traduisent la même interrogation fondamentale : Damiel qui rêve de “Pouvoir à chaque pas, à chaque coup de vent, dire “Maintenant” et “Maintenant” et “Maintenant” et non plus “Depuis toujours” et “A jamais” ; et Cassiel qui ne veut que “Regarder, rassembler, attester, certifier, conserver ! Rester esprit ! Rester à distance ! Rester en parole !”

Affirmer sa subjectivité ou, par l'esprit, rejoindre l'universel : cette opposition thématique et actantielle se trouve également mise en forme au travers des choix effectués dans les points de vue et les points d'écoute.

C'est aussi au travers de la notion de mouvement que les *Ailes du Désir* constituent une synthèse des films antérieurs. Chez Wenders, le mouvement est créé par le récit. Commencer une histoire, c'est aussi mettre les choses en mouvement.

Dans *Alice*, l'image est mouvement, car elle bouge. New-York est vue d'une voiture. L'image montre des éléments et des êtres en déplacement. Aux Etats-Unis, le mouvement en avant de Philippe est réduit au clic-clac de son polaroid. Mais les insuffisances de l'image fixe sont soulignées lorsque Wenders substitue au mouvement saccadé de l'accumulation des photos, la pénétration fluide du travelling avant. Lorsqu'Alice intervient, les photos se raréfient. L'appareil est dans la voiture, à la recherche du passé.

De même, dans *Faux Mouvement* et *Au Fil du temps*, la caméra se promène sur des paysages immuables. Dans *Tokyo ga*, la ville est observée au travers de souvenirs des films de Ozu. Le travelling est à l'échelle de l'homme qui avance.

Au mouvement général du film, correspondent des déplacements à l'intérieur du plan. Il en va de même dans *Les Ailes du Désir* : au mouvement orienté sur des verticales au début du film, vient s'adjoindre une bifidation avec le désir de Daniel de devenir un homme. Les verticales des premiers plans se scindent ensuite en alternance de verticales et d'horizontales. L'espace est alors parcouru dans toutes ses dimensions, mais focalisé sur ce lieu unique et multiple à la fois : celui de la ville de l'enfance qui contient tous les espaces et tous les rêves, concentre en lui tout le potentiel de la ville, de l'espace-temps du vécu.

Les Ailes du Désir semblent recentrer et concentrer tous les balancements antérieurs. Recentrement dans le temps où les grandes étapes de la vie ne sont plus

saisies comme une quête, une fuite, ou un morcellement. Le film comprend dans sa première partie de nombreux plans sur de jeunes enfants, sur une femme prête à accoucher, puis sur des adolescents qui “se ressaisiront peut-être un jour”, sur des couples enlacés, sur “un vieillard à la voix cassée, mais (dont) le récit s’élève encore des profondeurs”, sur des agonisants, des suicidaires. Sur Marion, qui exprime tout le potentiel vital de ces individus à peine entrevus : “C’est nous le temps, à présent. Pas seulement la ville entière, le monde entier..... prend part à notre décision. Nous deux, nous sommes désormais plus de deux. Nous incarnons quelque chose. Nous voilà sur la place du peuple, et toute la place est pleine de gens qui rêvent la même chose que nous. Nous déterminons le jeu pour tous ! Je suis prête”. Si l’amour rend Daniel mortel, il lui permet aussi d’ “entrer dans le fleuve”. “Oui. A moi-même, me conquérir une histoire. Ce que mon intemporel regard d’en haut m’a appris, le transmuier pour soutenir un coup d’oeil abrupt, un cri bref, une odeur âcre. J’ai été assez longtemps hors du monde ! En avant dans l’histoire du monde !”. L’avancée générale du film semble reconquérir l’histoire et le temps. Il ne s’agit plus d’une bribe d’histoire, mais plutôt du mouvement général de l’histoire qui s’accomplit au travers des individualités.

Plus qu’un mouvement de traverse, ou même de pénétration et de reconquête *Les Ailes du Désir* accomplissent une sorte d’appropriation de l’espace. Comme si le regard et l’écoute étaient capables de se charger, de capter les éléments perçus : le regard ne se pose plus sur les choses, il les pénètre de l’intérieur, et par là, se les approprie. On est loin de Philippe dans *Alice* qui tentait de fixer le réel en le figeant, et par là s’en éloignait toujours plus. Ici, le regard à force de glisser sur les choses finit par les pénétrer, et cela par la mise en place des points d’écoute. C’est l’écoute qui permet au regard de pénétrer les choses et les êtres. La communication directe s’est substituée aux communications médiatisées des films

précédents. *Les Ailes du Désir* effectuent un syncrétisme des films de quête et d'errance, comme des productions précédentes de Wenders, par la position qu'il occupe entre différents types d'images.

DELEUZE rattache les films de Wenders à la tradition du voyage allemand initiatique ou à celle du voyage béat qui se réalise par exemple dans *Easy Rider*, plutôt qu'à la balade, à la promenade, à l'aller-retour continu qui a remplacé aujourd'hui l'action ou la situation sensori-motrice du cinéma traditionnel. Dans *l'Image-Mouvement*, l'auteur émet l'hypothèse d'un WENDERS post-classique ou pré-moderne, car, dit-il, l'errance de ses personnages se situerait entre le voyage initiatique et la nouvelle balade urbaine, détachée de la structure active et affective qui la soutenait, alors que la balade moderne se fait dans un espace quelconque (gare, entrepôt, ville), par opposition à l'action qui se déroulait le plus souvent dans les espaces-temps qualifiés de l'ancien-réalisme. En ce sens, *les Ailes du Désir* témoignerait de la crise de l'image-action. Les espaces quelconques tels métros, autoroutes, postes d'autoroute, terrains vagues, berges de fleuves se situent dans les zones indifférenciées de la ville. Pourtant, dans le Berlin de Wenders, ce sont ces espaces qui rattachent la ville à son passé, qui en constituent les traces. "*Je ne retrouve pas Postdamer Platz !* dit le conteur en se promenant le long du mur sur la place de Postdam. *Mais je n'abandonnerai pas tant que je n'aurai pas retrouvé Postdamer Platz ! Où sont mes héros, où êtes-vous mes enfants ? Où sont les miens, les obtus, ceux des origines ?*". C'est aussi à partir du poste d'autoroute que s'effectue la lente remontée dans le passé de Berlin. C'est dans une salle d'exposition de voitures ou sur les berges du fleuve que les deux anges évoquent "l'Histoire (qui) n'avait pas commencé....

- Te rappelles-tu notre première venue ici ? (.....)
- Nous avons vu passer matin et soir et nous avons attendu.

Il a fallu longtemps.....

pour que le fleuve trouve son lit, que l'eau stagnante.... se mette à couler.
Vallée du fleuve primitif !”.

Les espaces quelconques de Berlin sont ici chargés de primitivité. Ils sont la trace de la vie originelle, comme si les hommes n'avaient pu investir, travestir ces lieux. Terrains vagues sans doute, mais pas terres vierges. C'est le caractère délaissé de ces lieux qui en fait des sortes de No man's land où le passé et les origines sont en quelque sorte préservés. Les signes de la balade moderne se trouvent ici détournés parce que jamais ils ne sont la marque du vide et du non-sens. Leur nudité renforce au contraire leur puissance évocatrice. A l'inverse, les espaces-temps qualifiés qui constituaient les fondements de l'ancien réalisme se trouvent ici “dé-qualifiés” ou plutôt marqués par leur caractère transitoire. Les appartements deviennent des boîtes vides aux cloisons bien étanches, cloisons d'isolement et de séparation plus que de refuge et de protection. La fluidité des travellings renforce encore la désespérance des postures des occupants. Plus d'avenir, plus de mouvements possibles dans ces espaces étroits et codifiés. Tout est tellement rangé et fonctionnel qu'il ne reste plus de place pour le mouvement et la vie. Les parcours sont tracés, et la musique dérange et irrite : “- Mon Dieu, que va devenir ce garçon ? Il ne pense qu'à la musique. Je commence à en avoir marre. Sera t-il jamais raisonnable ?”.

“- Pas étonnant, il n'a rien appris d'autre que le rock'n roll. Enfin, il se ressaisira peut-être un jour. On ne sait jamais”. Le cirque, espace ouvert à tous les rêves, se trouve également empêché dans sa tournée : “on ne peut plus payer le loyer ni l'électricité. On est fauché. Autrement dit : demain à l'aube, on démonte, les roulottes à la remise, la clé sous le paillason, et pour cette année le cirque est mort”. La vie semble pourtant renaître dans le terrain vague entourant le

chapiteau, où les artistes partagent leur dernière soirée commune. Le lieu de tournage semble quelque peu épargné par cette perte du sens, même si l'acteur principal éprouve des difficultés à s'investir dans son rôle.

“C'est incroyable comme j'en sais peu sur ce rôle. Peut-être qu'on trouvera pendant le tournage. Avec un bon costume, la bataille est à moitié gagnée.....”

“Colombo n'avait pas de chapeau, c'était un sacré costume. Mais c'était mon manteau à moi. Hé, Peter, où est ton imper ? nettoyé, brûlé. Qu'est-ce qu'il y a, qu'est-ce qu'il y a Peter ? Pourquoi tes pensées s'égarer-elles ?.....”.

Seuls les figurants semblent être dans leur rôle. “Ces gens sont des figurants, des extras. Ils sont tellement patients. Ils restent assis là (...) Des extras, ces humains sont des extras, des extra-humains”.

La bibliothèque paraît être le seul lieu qualifié réellement investi. Mais le traitement formel de la séquence l'éloigne radicalement du réalisme : la fusion des voix en une sorte de bourdonnement supra-humain, la fluidité des prises de vues “divinisent” ce lieu de culture.

L'investissement spatial dans *Les Ailes du Désir* inverse le sens des lieux traditionnellement attachés à la balade moderne ou au film de quête classique : les lieux quelconques sont les lieux du passé, des rencontres, des échanges, des quêtes, et les espaces-temps qualifiés de l'ancien réalisme se trouvent ici “des-investis”, exception faite pour la bibliothèque qui est aussi le centre de rencontre privilégié par les Anges.

I.4 - Ambiguïté sur le statut des images

Les Ailes du Désir occupent également une position intermédiaire entre deux types d'images : rares sont les images franchement objectives ou subjectives. Plus le récit avance, et moins le spectateur sait à quel point de vue rattacher tel ou tel plan. On peut relever deux variantes possibles de cette ambiguïté attachée aux points de vue et points d'écoute :

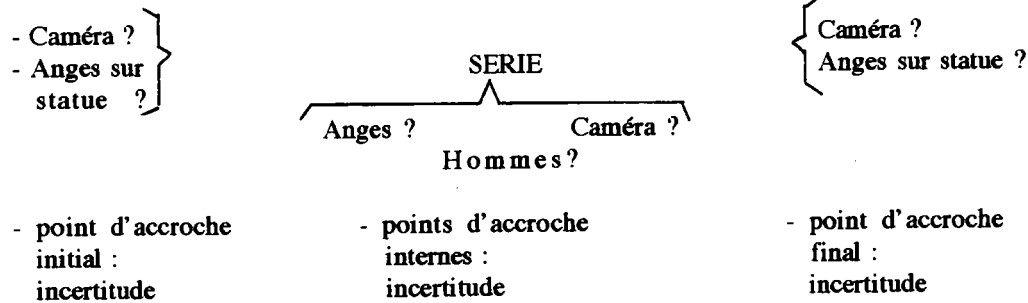
- ou le spectateur sait au départ dans quel point de vue se positionner, mais cette certitude se trouve démentie ensuite et remplacée par un point de vue différent, ou laissée en suspens.
- ou le spectateur ne sait pas au départ comment se positionner, et l'incertitude se trouve levée ou renforcée enfin. La scène de l'arrivée des deux anges à la bibliothèque correspond à ce cas de figure.

Les Ailes du Désir obéit alors à un montage organisé autour des points de vues et des points d'écoute. La mouvance réside alors dans l'incertitude des possibilités de positionnement pour le spectateur. Ainsi, l'arrivée à la bibliothèque peut correspondre au point de vue des Anges en déplacement aérien, puis en recul, jusqu'à ce que les Anges eux-mêmes apparaissent dans le champ. A l'inverse, lorsque Damiel visite Marion en songe, on se trouve dans un point de vue "objectif" jusqu'à ce que cette vision puisse, éventuellement, être rattachée à celle de Cassiel sur la statue.

C'est non seulement dans le passage incessant et non explicite des ancrages subjectifs à objectifs, mais dans l'incertitude de l'accroche que se situent les fondements de cette nouvelle subjectivité que nous analysons plus loin :

Incertitude de l'accroche à son point initial : qui regarde, qui écoute; comme à son point terminal : que regarde t-il ? qu'entend-il ?

Incertitude que l'on peut schématiser ainsi :



Les cadrages insistants et réitérés sur les Anges en position d'écoute sur les points hauts de la ville, tout en ponctuant le film, introduisent ces "accroches flottantes". Les coupures n'appartiennent pas toujours clairement aux suites qu'elles séparent. Les suites constituent alors des séries, et les coupures deviennent des interstices. C'est le don d'ubiquité des anges, inscrit dans l'énoncé qui permet aux accroches flottantes de se raccrocher au niveau énoncif. La forme du contenu ne se trouve pas dissociée de la forme de l'expression. C'est aussi en ce sens que la balade prend forme pour devenir "forme balade". D'autant plus que ces accroches au regard et à l'écoute des Anges sur les statues se trouvent dominées par un autre niveau qui est aussi celui de l'écriture. "Als das Kind, Kind war....." ponctuent et dominant tous les points de vue et points d'écoute, en les raccrochant, aussi, à une écriture en gestation. Tout en constituant, comme le note Deleuze, à propos d'autres films modernes, un "morcelage ré-enchaîné"⁽¹⁾, *Les Ailes du Désir* obéissent aussi à une règle qui fait alterner type perceptif et type affectif.

¹ *L'image-mouvement*

I.5 - Trois types d'images-temps

A la perception des deux anges en plan d'ensemble viennent succéder des gros plans sur les affects de Daniel qui vont se prolonger en actions, reconstituant ainsi le schème sensori-moteur qui compose l'image-mouvement du cinéma classique. Parallèlement à ces images-mouvement, les perceptions de Cassiel, qui ne renvoient qu'à elles-mêmes et ne se prolongent qu'en d'autres perceptions rompent les situations sensori-motrices et cèdent la place à des situations optiques et sonores pures. Selon la terminologie deleuzienne, c'est dans cette rupture que surgissent les images-cristal où le temps se donne dans sa scission perpétuelle : "Présent qui passe et passé qui se conserve" .⁽¹⁾ Trois types d'images-temps jaillissent ici, en rupture avec le temps chronologique :

- le passé pur où coexistent en soi différents âges se trouve exprimé par le conteur Homer qui est la mémoire du monde :

"Renoncer ? si je renonce, l'humanité perdra son conteur. Et si jamais l'humanité perd son conteur, elle perd du même coup son enfance"....."Nommez-moi les hommes, femmes et enfants qui me chercheront..... moi, leur conteur, chanteur et porte-parole, car ils ont besoin de moi plus que de rien au monde".

- des pointes de présents simultanées qui rompent toute succession tranchée entre futur, présent, passé pour ne former qu'un seul événement, et qui sont exprimées par les pensées intérieures des hommes perçues par les anges, comme dans les évocations qu'ils font lors de leurs rencontres :

"Alors ? (.....) "

Cassiel : - *"Au bureau de poste 44, un homme qui veut en finir aujourd'hui a collé des timbres spéciaux sur ses lettres d'adieux, sur chacune une autre (.....)"*

¹ G. DELEUZE : *L'image-temps*

“Damiel : - *“Une passante qui, sous la pluie, a fermé son parapluie d’un coup sec et s’est laissée tremper. Un écolier qui décrivait à son maître comment une fougère sort de la terre, et le maître étonné.....”*

- Le temps comme série enfin, où avant et après ne sont plus séparés, mais “constituent la qualité intrinsèque de ce qui devient le temps” :⁽¹⁾

voix de Cassiel : *“Te rappelles-tu, comme un matin, est sorti de la savane, l’herbe collant au front, l’être à notre image, longtemps attendu, le bipède dont le premier mot a été un cri ? (.....)”*

- voix de Damiel : *“Tant qu’il courait tout droit, obliquant parfois peut-être de jubilation, il semblait libre, et nous avons pu rire avec lui. Mais alors, soudain, il courut en zig-zag, et les pierres volèrent. Avec sa fuite commençait une autre histoire, l’histoire des guerres. Elle dure à ce jour”.*

Le passage d’Ange à Homme effectué par Damiel est la réalisation de ce temps comme série, comme devenir, comme passage d’une puissance de vie à une autre .

Damiel : *“Oui. A moi-même, me conquérir une histoire. Ce que mon intemporel regard d’en haut m’a appris, le transmuier pour soutenir un coup d’oeil abrupt, un cri bref, une odeur âcre. J’ai été assez longtemps au dehors, assez longtemps absent, assez longtemps hors du monde !. En avant dans l’histoire du monde !”.*

Cassiel, inscrit dans l’Etre de la pensée, et Damiel s’inscrivant dans le Devenir de la matière sont les deux faces de cette image en miroir qui constitue l’image-cristal : image actuelle du présent de la matière en devenir , et image virtuelle de son passé contemporain, où les perceptions et les actes présents se transmutent en souvenir, en passé, en esprit. Les différents éléments de l’image-cristal deleuzienne sont à l’oeuvre ici, se glissant dans les interstices de l’image-mouvement encore présente.

¹ G.DELEUZE : *L’image-temps*

Sur les enchaînements linéaires de la narration sensori-motrice se greffent des descriptions pures qui permettent le surgissement du temps.

Wenders joue donc ici sur différents niveaux d'écriture : la situation spatiale des personnages dans l'énoncé, le montage qui procède par "morcelage re-enchaîné", le statut de images, mais aussi la conscience éthique du discours tenu par le film. Il choisit de décrire les errements du créateur écrivain de "*Als das Kind...*", du cinéaste, du conteur, du dessinateur : "*Un jour, tu feras un bon dessin, j'espère, j'espère, j'espère*" dit Peter Falk, le désabusement de l'acrobate : "*Je n'imaginai pas comme ça : mes adieux au cirque. Le dernier soir, pas un chat, vous jouez comme des pieds et je volette sous la tente comme une poule au pot. Et puis, je redeviens serveuse*". Errance, errements, comme ceux du photographe d'Alice, de l'écrivain de *Faux Mouvement*, du romancier d'Hammett, du réalisateur de *L'Etat des Choses*.....

Errance et pourtant besoin de croire en la force créatrice dans ce monde-ci "Nous devons croire au corps comme au germe de vie, à la graine qui fait éclater les pavés, qui s'est conservée, perpétuée dans le saint-suaire ou les bandelettes de la momie, et qui témoigne pour la vie, dans ce monde-ci tel qu'il est. Nous avons besoin d'une éthique ou d'une foi, ce qui fait rire les idiots, ce n'est pas un besoin de croire à autre chose, mais un besoin de croire à ce monde-ci (...)" énonce Deleuze dans *l'Image-temps*.

Clivage entre deux types de cinéma, entre deux types d'images, les *Ailes du Désir* se fondent sur des isomorphismes entre les articulations du plan de l'expression et de celui du contenu. C'est dans la scission entre l'esprit et la matière mise en place dans l'énoncé, dans les ancrages flottants des points de vue et des points d'écoute qui s'inscrivent au plan de l'expression comme dans l'énoncé, que se construisent des espaces dé-qualifiés, que surgit un temps non linéaire, non chronologique. Les



relations entre les différents plans du texte, et à l'intérieur de ceux-ci renvoient à cette subjectivité mouvante qui fonde la forme de la balade.

Balade poétique où le cinéaste libère l'expression d'une communauté dans une sorte de style indirect libre :

“Nommez-moi les hommes, femmes et enfants qui me chercheront moi, leur conteur, chantre et porte-parole, car ils ont besoin de moi plus que de rien au monde.....”

Les Ailes du Désir, en tant que balade entre ciel et terre constitue une synthèse de tous les films d'errance et des films de WENDERS. L'analyse des formes du contenu et de l'expression à l'oeuvre dans ce film nous permettra de montrer qu'il occupe également une position charnière par rapport à une "nouvelle subjectivité", fondée sur la mouvance et l'ambiguïté.

II - STRUCTURATION ENONCIVE

Dans cette balade entre ciel et terre que constitue les *Ailes du Désir*, nous nous proposons d'isoler les unités catégorielles afin de préciser ensuite les relations mutuelles qui les unissent dans l'analyse des différents parcours figuratif, thématique, narratif et génératif qui correspondent aux trois composantes sémantique, syntaxique et pragmatique du discours.

II.1 - Unités catégorielles

Situé au plan pragmatique, et relevant de la perception sensorielle du spectateur, le couple ciel/terre constitue un langage spatial, c'est-à-dire que ce qu'il signifie est d'une autre nature que ce qui le signifie.

On note une corrélation constante entre une opposition au plan de l'expression (haut vs bas) et une autre qui concerne le plan du contenu (spirituel vs matériel). Les éléments qui, du point de vue du signifiant relèvent du /haut/ sont associés au plan de l'interprétation sémantique (ou du contenu) à la /spiritualité/, les éléments situés vers le /bas/ relèvent de la /matérialité/. Ces corrélations entre signifiant et signifié étant à la fois arbitraires dans leur formulation, mais nécessaires pour rendre compte de la cohérence interne fondée sur un jeu d'homologies entre catégories, établissent ainsi une relation semi-symbolique entre plan de l'expression et plan du contenu. L'homologation entre les deux catégories s'énonce alors comme suit :

$$\frac{\text{haut}}{\text{bas}} \quad \approx \quad \frac{\text{spirituel}}{\text{matériel}}$$

A l'intérieur de l'unité /matériel/, on peut noter une graduation dans la relation des êtres qui la constituent : les enfants, les artistes, les mourants, les ex-anges semblent percevoir la présence des éléments constituant le /spirituel/, et occupent ainsi un espace transitoire. La position spatiale des membres occupant l'espace du /matériel/ est corrélable à la relation que ceux-ci entretiennent avec le /spirituel/ et l'/imaginaire/. Cette relation étroite entre certains éléments du /matériel/ (enfants, mourants, artistes, ex-anges) et le /spirituel/ est rendue perceptible par l'utilisation du code du regard : enfants, mourants, artistes, ex-anges portent tous leur regard vers le haut, alors même qu'aucun élément matériel ne dirige leur perception dans cette direction; établissant ainsi un rapport de proximité avec le /spirituel/.
D'où une deuxième homologation possible :

$$\frac{\text{proximité}}{\text{distance}} \cong \frac{\text{lien spirituel - imaginaire serré}}{\text{lien spirituel - imaginaire lâche}}$$

Si l'on examine la nature de l'espace de chacune des composantes du couple ciel/terre, le spectateur relève une opposition marquée entre le caractère unitaire du premier et fragmenté du second : les plans de très grand ensemble sur le ciel ou sur Berlin semblent contenir tout l'espace, alors que les plans plus serrés à l'intérieur des appartements ou sur les véhicules fragmentent des portions d'espace elles-mêmes déjà cloisonnées et compartimentées.

Ici le traitement filmique s'accorde avec la nature de l'espace filmé : les espaces célestes unitaires sont filmés en plans de très grand ensemble, contribuant ainsi à les élargir et à les unifier davantage. A l'inverse, les espaces terrestres compartimentés, clos, cloisonnés, filmés en plans plus serrés se trouvent d'autant plus fragmentés.

L'espace transitoire occupé par les enfants, mourants, artistes et ex-anges est caractérisé par son ouverture : les enfants occupent l'espace de la rue, tout comme l'accidenté et le suicidaire; les artistes investissent les lieux ouverts et non cloisonnés du cirque, du lieu de tournage; les ex-anges privilégient la bibliothèque. L'opposition /unifié/ vs /fragmenté/ du plan de l'expression est corrélable à la nature /immatériel vs /matériel/ des espaces considérés.

Ce qui peut se représenter ainsi :

$$\frac{\text{unitaire}}{\text{fragmenté}} \cong \frac{\text{immatériel}}{\text{matériel}}$$

La même opposition apparaît lorsque l'on examine les déplacements effectués à l'intérieur des deux espaces ciel et terre : les Anges ont la possibilité de se mouvoir selon des parcours non vectorisés, multi-directionnels; les Hommes se déplacent selon des axes qui vectorisent leurs mouvements sur l'horizontal. Ce qui, au plan du contenu correspond au déplacement de la pensée, de l'esprit, qui s'oppose au déplacement matériel. On obtient alors :

$$\frac{\text{non vectorisé} / \text{vectorisé}}{\text{multidirectionnel} / \text{horizontal}} \cong \frac{\text{pensée}}{\text{corps}}$$

Il est d'autres observations corrélables à celles-ci. Ainsi, l'on remarque qu'aux deux formes de / non-couleur/ que sont le noir et le blanc du traitement filmique affecté au domaine céleste, s'oppose la couleur affectée au domaine terrestre.

Sur le plan sonore, le traitement particulier des voix, ainsi que la musique s'opposent à la dominante "bruit" du domaine terrestre.

Reprenons toutes ces oppositions que nous pouvons rattacher à l'articulation spatiale ciel/terre :

haut vs bas
proximité vs distance
unifié vs fragmenté
non vectorisé vs vectorisé
multi-directionnel vs horizontal
non-couleur vs couleur
voix, musique vs bruit

On observe que toutes ces oppositions situées au plan de l'expression sont corrélables au plan du contenu à l'opposition immortalité vs mortalité sous-jacente à l'opposition spirituel vs matériel déjà relevée.

Les trois rencontres entre Damiel et Cassiel sont significatives de cette opposition et de ce passage désiré puis réalisé par Damiel d'un pôle à l'autre de ce couple immortalité vs mortalité.

- 1ère rencontre :

"Mais parfois je suis las de mon éternelle existence d'esprit. J'aimerais ne plus éternellement survoler, j'aimerais sentir en moi un poids qui abolisse l'illimité et m'attache à la terre."

- 2ème rencontre :

"A moi-même, me conquérir une histoire. Ce que mon intemporel regard d'en

haut m'a appris, le transmuier pour soutenir un coup d'oeil abrupt, un cri bref, une odeur âcre. J'ai été assez longtemps au-dehors, assez longtemps absent, assez longtemps hors du monde ! En avant dans l'histoire du monde ! (.....) A bas le monde derrière le monde !”.

- 3 ème rencontre :

“Je vais entrer dans le fleuve (.....) Le gué existe seulement tant que nous sommes plongés dans le fleuve. En avant dans le gué du temps, dans le gué de la mort !”.

Parallèlement à l'homologation $\frac{\text{ciel}}{\text{terre}} \simeq \frac{\text{immortalité}}{\text{mortalité}}$

située au plan pragmatique et relevant de la perception sensorielle, il est une autre opposition, située à un niveau plus profond, d'ordre thymique, un autre signifié, à savoir le couple aphorie/phorie.

Se rattachera à l'unité /aphorie/, l'indifférence générale des être célestes, exprimée par Cassiel au plan image 1069 :

“Rester seul ! Laisser survenir ! Garder son sérieux !

Nous ne pouvons être sauvages qu'en gardant notre sérieux. Ne rien faire que regarder, rassembler, attester, certifier, conserver ! Rester esprit ! Rester à distance ! Rester en parole !”.

Les éléments du domaine terrestre se caractérisent en revanche, par les affects qu'ils éprouvent. Ceux-ci sont exprimés par le jeu des acteurs, par leur dire, par la mise en cadre et la mise en chaîne. Nous examinerons en détail ces composantes dans l'analyse des rôles pathémiques qui inclut l'aspect tensif des passions d'une part, et d'autre part la résistance opposée par le monde au faire des sujets. En tant qu'organisation hiérarchique modale, l'examen du rôle pathémique implique celui des modalités, notamment ici, le rôle joué par le /vouloir/ dans la constitution des passions. C'est selon l'intensité du /vouloir/, que l'être des sujets va se développer

selon la dimension phorique (euphorique ou dysphorique). C'est le désir, considéré comme une des lexicalisations de la modalité du /vouloir/, qui va entraîner chez Daniel, aux plans figuratif et narratif, la transformation d'un déplacement non vectorisé, multidirectionnel, en un déplacement vectorisé, horizontal; le passage du domaine céleste et spirituel au domaine terrestre et matériel; celui d'une errance à une quête.

C'est donc une logique volitive qui sous-tend les parcours figuratif, thématique, narratif et génératif que nous examinerons lorsque nous aurons dégagé les unités catégorielles qui les constituent.

L'opposition ciel/terre est ainsi corrélable au plan thymique à l'opposition aphorie/phorie du niveau du contenu :

$$\frac{\text{ciel}}{\text{terre}} \quad \cong \quad \frac{\text{aphorie}}{\text{phorie}}$$

Examinons à présent le couple ciel/terre au plan cognitif. Les éléments appartenant au domaine céleste sont dotés d'un savoir pur, total, de l'ordre du cognitif pur : C. Et pourtant, lors du premier échange avec Cassiel dans la voiture à vendre, un gros plan nous montre Daniel qui rêve de "*deviner enfin, au lieu de toujours tout savoir*"(plan 1066). Devenu homme, il perdra son omniscience pour s'approprier une autre forme de savoir s'établissant sur un questionnement de l'autre, sur des rencontres et des échanges, sur la communication, sur la réflexion. Ce savoir terrestre s'établit alors sur des bases pragmatiques et thymiques :

Cp et /ou Ct.

Lors d'un premier examen, on constate également que le savoir des éléments célestes constitue leur être, même s'il s'exerce au travers de leur faire perceptif. Le savoir des éléments terrestres est le fruit d'un apprentissage, d'une expérience individuelle, le fruit aussi d'une mémoire collective qui se perpétue dans la transmission orale des mythes. Ici le Faire des sujets contribue à la constitution du savoir qui est une des composantes de leur être en devenir.

"Je sais maintenant ce qu'aucun ange ne sait" dira Daniel lorsque ses expériences pragmatiques et thymiques auront constitué son être humain.

"Ce n'est que l'étonnement devant nous deux l'étonnement devant l'homme et la femme, qui a fait de moi un être humain".

Au couple ciel/terre est corrélable l'opposition savoir pur/savoir pragmatique et/ou thymique au plan cognitif.

$$\frac{\text{ciel}}{\text{terre}} \cong \frac{C}{Ct \text{ et/ou } Cp}$$

Aux trois niveaux pragmatique, thymique et cognitif se dégagent trois oppositions catégorielles :

Immortalité / mortalité
aphorie / phorie
C / Ct et/ou Cp

Une fois dégagées les unités catégorielles qui constituent la morphologie de ce tout filmique articulé en unités discrètes, il convient de préciser les relations mutuelles

qui unissent ces catégories et qui les articulent en parcours.

II.2 - Les parcours

Dans son article sur l'usage du terme "parcours" dans le discours sémiotique¹, J.M. FLOCH distingue trois niveaux :

- le parcours génératif du discours
- le parcours narratif, en tant que "suite hypotaxique de programmes narratifs, simples ou complexes, c'est-à-dire d'un enchaînement logique où chaque PN est présupposé par un autre programme narratif présupposant". Les sujets syntaxiques qui entrent dans la formulation de ces programmes narratifs se positionnent sur des rôles actantiels. Ces rôles actantiels se définissent par la position occupée dans le parcours et par la nature des objets de valeur avec lesquels ils entrent en conjonction.
- le parcours thématique, figuratif et axiologique.

Dans ces différents parcours à l'oeuvre dans *Les Ailes du Désir*, nous nous proposons de dégager le rôle joué par la structuration spatio-temporelle dans la mise en place de la fiction, et ce, dans l'objectif de rendre compte des significations produites dans la construction de la diégèse et du discours, du traitement filmique, au niveau des fonctionnements signifiants, des effets sur le positionnement du spectateur enfin.

En quoi la structuration spatio-temporelle produit et met en place une "nouvelle subjectivité" ?

Est-ce que, à la récurrence figurative /déplacement vectorisé vs déplacement non vectorisé/ commune à tous les films balades, complétée au plan thématique par les

¹ *Bulletin des Actes sémiotiques* N° 18, Juin 1981 : Parcours et espace, p. 9

données de quête ou d'errance, correspond une forme spécifique, une forme-balade ?

Postulons, à ce moment de notre étude que cette forme trouve ses assises dans la mise en place d'une "nouvelle subjectivité" qui sera analysée au terme de cette recherche.

A ce point de notre analyse de la forme balade, il apparaît qu'une même donnée sémantique, commune aux films constituant notre corpus, est prise en charge par des structures narratives différentes. La composante sémantique serait considérée comme un invariant, tandis que sa position dans tel ou tel parcours narratif serait perçue comme une variable. C'est cette hypothèse que nous allons exposer au travers de l'analyse des parcours sémantiques, narratifs et génératifs, en nous appuyant sur les unités catégorielles dégagées précédemment aux plans de l'expression et du contenu dans *Les Ailes du Désir*.

Parcours figuratif

Selon A.J. GREIMAS et J. COURTES (1) :

"Pris en lui-même, le figuratif n'a aucun sens : il n'en acquiert que lorsqu'il est thématiqué : mises en discours, les figures du monde ne sont jamais que prétexte à l'affirmation renouvelée des systèmes de valeurs, préalablement posés".

Analysons à présent les rapports entre figuratif et thématique, en considérant comme "figuratif, dans un discours donné (verbal ou non verbal), tout ce qui peut être directement rapporté à l'un des cinq sens traditionnels (...), tout ce qui relève de la perception du monde extérieur".

D'après J. COURTES(2) : le thématique, lui "se caractérise par son aspect proprement conceptuel". En ce qui concerne le figuratif, soulignons pourtant dès à

¹ *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage.*

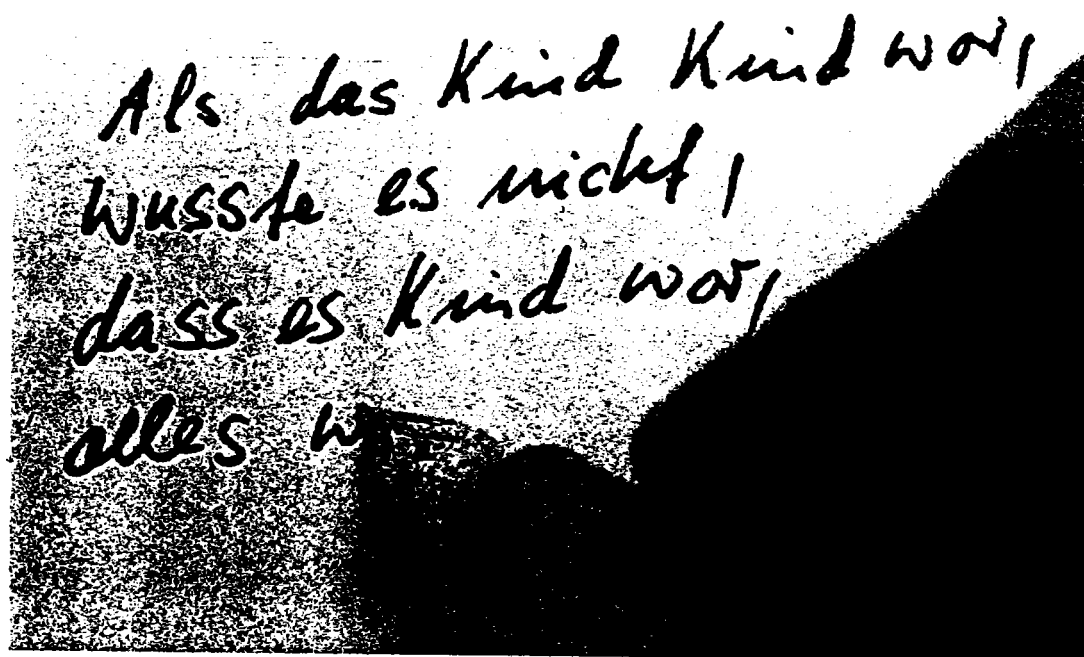
² *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Ed. Hachette, 1991

présent la différence notée par Christian METZ ⁽¹⁾ entre le moment de la figure (sa localisation exacte dans la chaîne filmique) et le mouvement figural qui la fonde.

Examinons les séquences introductives des *Ailes du Désir*, en postulant que sur celles-ci se met en place l'espace global du film. La séquence introductive se décompose comme suit ⁽²⁾ :

¹ *Le Signifiant imaginaire*, collection 10/18, U.G.E., Paris, 1977.

² *Les Ailes du Désir*, Traduction française, Dominique PETIT et Bernard EISENSCHITZ - Ed. Jade-Flammarion, 1987



1001. INSERT (34 sec.)

Une main qui écrit sur une feuille de papier :

Lorsque l'enfant était enfant,
il ne savait pas
qu'il était enfant,
tout pour lui avait une âme,

FERMETURE EN FONDU

VOIX DE DAMIEL :

Lorsque l'enfant était enfant,
il marchait les bras ballants,
il voulait que le ruisseau soit rivière
et la rivière, fleuve,
que cette flaque soit la mer.
Lorsque l'enfant était enfant,
il ne savait pas qu'il était enfant,
tout pour lui avait une âme
et toutes les âmes étaient une.
Lorsque l'enfant était enfant,
il n'avait d'opinion sur rien,
il n'avait pas d'habitudes,
il s'asseyait souvent en tailleur,
démarrait en courant,
avait une mèche rebelle
et ne faisait pas de mines quand on le
photographiait.

1002. SÉQUENCE TITRE (1 min. 16 sec.)
ROAD MOVIES BERLIN
et
ARGOS FILMS PARIS
Présentent

une
CO-PRODUCTION
FRANCO-ALLEMANDE

UN FILM
de
WIM WENDERS

La séquence finale (plan image 7038 —> plan image 7055)

7038. DEMI-ENSEMBLE, intérieur jour (8 sec.)

Dans la même salle que la veille, celle où le concert de Nick Cave et des Bad Seeds a eu lieu : Marion en train d'effectuer une figure, tout en haut à la corde verticale. Elle est vue du sol, à contre-jour de la lumière qui tombe du toit, par Daniel...

VOIX DE DAMIEL :

Il est arrivé quelque chose,

7039. GROS PLAN, intérieur jour (6 sec.)

... qui se trouve en bas et maintient la corde tendue. Il suit les mouvements de Marion avec la plus grande attention : un mauvais relâchement, ou une tension prématurée de la corde, et Marion peut tomber.

qui continue d'arriver,
qui me lie !

7040. PLAN GÉNÉRAL, intérieur jour (13 sec.)

Marion sur la corde, en train de faire une « sirène ». Cassiel est assis sur les marches de l'escalier et observe le couple. (Cassiel dans une auréole noire et blanche.)

C'était vrai dans la nuit
et c'est vrai le jour.

A présent, plus encore.

Qui était qui ?

J'étais en elle...

7041. PLAN AMÉRICAIN, intérieur jour (3 sec.)

Daniel au bas de la corde.

et elle était autour de moi.

7042. PLAN GÉNÉRAL, intérieur jour (4 sec.)

Tous les trois ensemble : Cassiel sur les marches, Daniel en train de maintenir de toutes ses forces la corde tendue, et Marion qui se redresse et se tient à présent en l'air, à l'horizontale.

Qui, au monde, peut affirmer...

7043. GROS PLAN (comme 7039) (4 sec.)

Daniel bandant ses forces à l'extrême.

qu'il a jamais été ensemble avec un autre humain ?

7044. DEMI-ENSEMBLE (comme 7038) (9 sec.)

Marion qui se penche en arrière et attrape la corde...

Je suis ensemble.

Ce n'est pas un enfant mortel

qui a été conçu,

mais une image commune,

immortelle.

7045. GROS PLAN (comme 7039) (9 sec.)

... et Daniel qui relâche légèrement la tension.

Cette nuit, j'ai appris à m'étonner.

Elle est venue me ramener chez moi

et j'ai...

7046. PLAN GÉNÉRAL, intérieur jour (22 sec.)

L'ombre de Marion sur le mur, couvrant l'image d'un couple amoureux. Elle continue ses exercices, se balance à travers la pièce.

trouvé ce chez moi.

Il était une fois.

Il était une fois, et donc il sera.

L'image que nous avons conçue

accompagnera ma mort.

7047. PLAN AMÉRICAIN (comme 7041) (4 sec.)

Daniel commence à faire tourner la corde...

J'aurai vécu dans cette image.

7048. PLAN GÉNÉRAL, intérieur jour (14 sec.)

... et Marion commence à décrire des cercles, accrochée à la corde par un pied, le dos arqué, toujours plus vite...

Ce n'est que l'étonnement

devant nous deux,

l'étonnement devant l'homme et la femme,

qui a fait de moi un être humain.

und die Trau
zum Menschen gemacht.

Ich weiss jetzt,
was kein Engel weiss

7049. DEMI-ENSEMBLE, intérieur jour (8 sec.)
... en un tourbillon.

Je... sais... maintenant...

7050. INSERT (comme 1001) (13 sec.)
La main de Daniel en train d'écrire ce qui est
prononcé, dans un plan analogue à la première
image du film.
... a fait de moi un être humain.
Je sais maintenant
ce qu'aucun ange ne sait.

ce... qu'aucun... ange... ne sait.

FONDU ENCHAÎNÉ

7051. PLAN AMÉRICAIN, extérieur jour (12 sec.)
(En noir et blanc) Cassiel, un peu triste, assis sur
l'aile de l'ange de la Victoire.
Il écoute la voix du vieil homme et regarde tout
en bas, au-dessous de lui.

VOIX INTÉRIEURE D'HOMER :
Nommez-moi les hommes, femmes et enfants qui
me chercheront...

7052. PLAN AMÉRICAIN, extérieur jour (10 sec.)
(Travelling avant) Homer, vu de dos, se promène
avec un parapluie ouvert, dans la rue de Köthen,
en direction du Mur.

moi, leur conteur, chantre et porte-parole, car ils ont
besoin de moi plus que de...

7053. PLAN AMÉRICAIN (comme 7051) (3 sec.)
Cassiel se redresse et lève à nouveau les yeux vers
le ciel...

rien au monde.

7054. PLAN GÉNÉRAL, extérieur jour (9 sec.)
... où un rayon du soleil apparaît à travers les
nuages. Loin au-dessous, à l'horizon, la ville de
Berlin. Dans le ciel, on voit s'inscrire :
« A SUIVRE »

(en français)
Nous sommes embarqués.

FERMETURE EN FONDU

7055. INSERT.
Sur fond noir, une dédicace : « A tous les anciens
anges, et surtout à Yazujiro, François et Andrei. »
FIN DE LA SEPTIÈME BOBINE

Parcours thématique

L'espace se constitue à partir de deux données que sont :

- l'espace de l'écriture visualisé et/ou vocalisé
- l'espace ciel vs terre.

Considérons que les espaces qui figurent dans les récits ne sont jamais présentés d'un point de vue exclusivement topologique, mais doté d'un investissement sémantique que nous allons dégager maintenant.

L'espace de l'écriture posé lors du premier plan du film sera repris de manière analogue, mais en couleur, dans la séquence finale (les plans images 7049→7050). Entre ces deux plans, on relève quatre reprises du même poème, effectuées au plan sonore :

- plans images 1035→1042 sur les enfants handicapés, par une voix que l'on peut identifier comme étant celle de Daniel.

1034. DEMI-ENSEMBLE à PLAN AMÉRICAIN, intérieur jour (28 sec.)
(Travelling et panoramique) La pièce avec le vieil homme devant le poste de télévision, vue de l'autre côté, par-dessus l'épaule de l'homme qui arrête maintenant l'appareil avec la commande à distance. La caméra sort à reculons de la salle de séjour et se dirige vers la cuisine où la femme du vieil homme est assise à une table, en train de remuer son café en soupirant. Puis la caméra continue à reculer, jusqu'à la cage d'escalier où se trouve encore un sapin dépouvu d'aiguilles, et elle « traverse » le mur...

Ça commence à bien faire. Non, c'est vrai, il faut que ça s'arrête. Je ne peux plus rien pour lui...

VOIX INTÉRIEURE DE LA GRAND-MÈRE :

Pas étonnant, il n'a rien appris que le rock'n roll. Enfin, il se ressaisira peut-être un jour. On ne sait jamais.

PREMIER GARÇON (off) : Oui, comme ça, c'est bien. Accroche-le, fais-le sortir de la piste, tu en auras un de moins...

DEUXIÈME GARÇON (off) : Mince !

TROISIÈME GARÇON (off) : Bon, à moi...

1035. PLAN AMÉRICAIN, intérieur jour (10 sec.)
(Travelling)... pour se retrouver dans une pièce exigüe où trois garçons sont assis devant un poste de télévision, occupés à jouer avec un jeu vidéo.

POÈME :

Lorsque l'enfant était enfant, ce fut le temps des questions suivantes :

Pourquoi suis-je moi et pourquoi pas toi ?

PREMIER GARÇON : Non, non ! C'est mon tour !

DEUXIÈME GARÇON : Bon, vas-y alors !

TROISIÈME GARÇON : Allez, Paul.

PREMIER GARÇON : On n'a plus que treize secondes. Je crois qu'on n'y arrivera plus.

TROISIÈME GARÇON : Vas-y donc.

PREMIER GARÇON : On n'y arrivera plus, non.

DEUXIÈME GARÇON : Maintenant, à moi... non, non, moi !

1036. PLAN AMÉRICAIN, intérieur jour (7 sec.)
Daniel debout dans l'encadrement d'une porte. Il regarde la caméra.

Pourquoi suis-je ici et pourquoi...

1037. DEMI-ENSEMBLE, intérieur jour (7 sec.)
Une chambre d'enfant. Une mère est agenouillée devant le lit et fixe une attelle à la jambe de son enfant handicapée. La fillette se retourne d'un coup et fixe la caméra.
1038. PLAN AMÉRICAIN (comme 1036) (2 sec.)
Damien, qui sourit à la fillette.
1039. PLAN RAPPROCHÉ, intérieur jour (4 sec.)
La petite fille, qui regarde la caméra derrière ses verres de lunettes épais, avec un grand et large sourire.
1040. PLAN RAPPROCHÉ, intérieur jour (4 sec.)
Damien, plus proche, et qui observe maintenant l'enfant avec beaucoup de sérieux.
1041. PLAN AMÉRICAIN à PLAN GÉNÉRAL, extérieur jour (20 sec.)
(Travelling et panoramique) La fillette se redresse soudain et regarde vers la fenêtre. La caméra glisse le long de la jambe qui porte une attelle, vers les animaux en peluche posés par terre et passe ensuite en revue la caravane des animaux et des jouets, jusqu'à la fenêtre : au-dehors, une ambulance passe sur l'autoroute.
FONDU ENCHAÎNÉ
1042. PLAN GÉNÉRAL, extérieur jour (10 sec.)
(Prise de vue aérienne) La caméra survole en une large courbe la rangée des maisons que nous venons de traverser et descend en se rapprochant lentement de l'ambulance qui roule sur l'autoroute avec sa lumière bleue et sa sirène.
FONDU ENCHAÎNÉ
- pas là ?
Quand commença le temps
et où finit l'espace ?
MÈRE : Il faut que tu marches toute seule.
ENFANT HANDICAPÉE : Je sais.
- La vie sous le soleil n'est-elle pas...
qu'un rêve ?
Ce que je vois, entends et sens, n'est-ce pas...
simplement l'apparence d'un monde devant le monde ?
Le mal existe-t-il vraiment et des gens qui sont vraiment les mauvais ?
Comment se fait-il que moi qui suis moi, avant de devenir, je n'étais pas, et qu'un jour moi...
qui suis moi, je ne serai plus ce moi que je suis ?
UN VAGISSEMENT DE BÉBÉ

aux plans images 3095 → 3103 - voix de Damien pendant la représentation au cirque.

3095. PLAN GÉNÉRAL, intérieur jour (11 sec.)
(Panoramique et travelling) La piste vue par Cassiel : un panoramique-filet de Archie à Frankie jusqu'à Damien au milieu des enfants, il semble avoir totalement oublié son ami. La caméra avance lentement jusqu'à Damien.
3096. PLAN AMÉRICAIN (comme 3088) (4 sec.)
Cassiel.
3097. PLAN GÉNÉRAL (comme 3087) (15 sec.)
La « femme la plus forte du monde » soulève ses effroyables poids.
3098. DEMI-ENSEMBLE (comme 3086) (2 sec.)
Damien rit à gorge déployée.
3099. PLAN GÉNÉRAL (comme 3087) (8 sec.)
Tamara, d'une seule main, lève son poids et le maintient en l'air à bout de bras !
3100. PLAN AMÉRICAIN (comme 3088) (6 sec.)
Cassiel.
3101. PLAN GÉNÉRAL, intérieur jour (3 sec.)
La sortie terriblement puissante de Tamara.
3102. PLAN AMÉRICAIN (comme 3088) (2 sec.)
Cassiel.
3103. DEMI-ENSEMBLE (comme 3086) (4 sec.)
Damien, très content, jette un bref regard à son ami puis se tourne à nouveau vers la piste...
- VOIX DE DAMIEN :
Lorsque l'enfant était enfant, il avait peine à avaler les épinards, les petits pois, le riz au lait et le chou-fleur bouilli,
il mange tout cela à présent,
... et pas seulement parce qu'il est forcé.
Lorsque l'enfant était enfant, il s'est réveillé un jour dans un lit inconnu, et à présent ça lui arrive toujours, beaucoup de gens lui paraissent beaux, et à présent ça n'arrive plus que par chance. Il avait une image claire du paradis,
et à présent il le devine tout au plus, ne pouvait imaginer un néant,
et aujourd'hui il tremble à son idée.
Lorsque l'enfant était enfant, il jouait avec enthousiasme,
et à présent,
il est à son affaire comme jadis seulement quand cette affaire est son travail.

Sur les plans images 5023 → 5027 - voix de Marion en rêve

5023. PLAN AMÉRICAIN, extérieur nuit (5 sec.)
 Dans sa chemise de nuit blanche, Marion sort
 lentement de l'obscurité vers la lumière. Le vent
 soulève ses cheveux. (En surimpression : ciel
 nuageux)

FONDU ENCHAÎNÉ

VOIX DE MARION EN RÊVE :
 Lorsque l'enfant était enfant, ce fut le temps des...

5024. PLAN AMÉRICAIN, extérieur nuit (3 sec.)
 Damiel, en armure, sort lui aussi de l'obscurité
 dans la lumière. (En surimpression : ciel nuageux)

FONDU ENCHAÎNÉ

... questions suivantes :

5025. GROS PLAN, extérieur nuit (3 sec.)
 Marion en train de regarder Damiel dans les
 yeux. (En surimpression : ciel nuageux)

FONDU ENCHAÎNÉ

Pourquoi suis-je moi...

5026. GROS PLAN, extérieur nuit (3 sec.)
 Damiel, lui aussi, regarde fixement Marion. Tous
 les deux, comme dans les plans précédents,
 regardent tout droit la caméra. (En
 surimpression : ciel nuageux)

FONDU ENCHAÎNÉ

... et pourquoi pas toi ?
 Pourquoi suis-je ici...

5027. PLAN AMÉRICAIN, intérieur nuit (10 sec.)
 Marion endormie sur son lit. Damiel est penché
 au-dessus d'elle, la tête posée sur sa poitrine.

FONDU ENCHAÎNÉ

MARION (murmure dans son sommeil) :
 Je veux que tu restes près de moi...
 ... et pourquoi pas là ?
 Quand commença le temps
 et où finit l'espace ?
 La vie sous le soleil n'est-elle pas...
 ... qu'un rêve ?

5028. GROS PLAN, extérieur nuit (7 sec.)
 Leurs mains qui se prennent et se retiennent. (En
 surimpression : ciel nuageux)

FONDU ENCHAÎNÉ

5029. PLAN AMÉRICAIN (comme 5027) (5 sec.)
 Damiel, penché sur Marion, se relève après un
 bref regard et disparaît.

5030. DEMI-ENSEMBLE, intérieur nuit (5 sec.)
 Vue d'en haut : tout en dormant, Marion se
 retourne dans son lit.

aux plans images 5077 —→ 5078 : voix de Daniel devenu homme

5077. DEMI-ENSEMBLE à PLAN AMÉRICAIN, extérieur jour (1 min. 18 sec.)
(Travelling depuis l'avant d'une voiture) Daniel, son armure sous le bras, tourne dans la rue d'Orange. Il avance à grands pas tout en regardant constamment à droite et à gauche.

VOIX DE DANIEL :
Lorsque l'enfant était enfant,
les pommes et le pain
suffisaient à le nourrir,
et il en est toujours ainsi.
Lorsque l'enfant était enfant,
les baies tombaient dans sa main
comme seules tombent des baies,
et c'est toujours ainsi,
les noix fraîches
lui irritaient la langue,
et c'est toujours ainsi,
sur chaque montagne, il avait le désir
d'une montagne encore plus haute
et dans chaque ville, le désir
d'une ville plus grande encore,
et il en est toujours ainsi,
dans l'arbre, il tendait le bras
vers les cerises,
exalté
comme aujourd'hui encore,
était intimidé par les inconnus
et il l'est toujours,
il attendait la première neige
et il l'attend toujours.

5078. PLAN AMÉRICAIN, extérieur jour (18 sec.)
Sous le métro aérien, à la hauteur de la rue de Skaliz : le métro gronde au-dessus de la tête de Daniel. Il se retourne et lève les yeux, puis il continue à marcher, son armure sous le bras.

Lorsque l'enfant était enfant,
il a lancé un bâton contre un arbre,
comme une lance,
et elle y vibre toujours.

FIN DE LA CINQUIÈME BOBINE

Ces reprises constituent un tout par les constantes thématiques et phoniques qui le composent : "Als das Kind, Kind war...". Au plan de l'expression, on peut pourtant noter une différence entre les plans initiaux et terminaux qui visualisent l'acte d'écrire en train de s'accomplir, et les plans médians où la voix récitante se donne à entendre sur des images rattachées à leur émission, même si les personnages (simultanément ou successivement), auxquels on peut raccrocher ces voix, par reconnaissance auditive ne sont jamais montrés en train de parler.

L'espace d'écriture se dissocie en deux composantes :

-selon que le personnage émetteur est montré ou qu'il ne l'est pas (séquences introductive et finale).

Lorsque l'émetteur n'est pas visualisé, mais seulement perçu auditivement, comme

au plan 1, l'absence de contexte visuel, ajouté à l'impossibilité de reconnaissance auditive pour cette voix que l'on entend pour la première fois, en font un espace audiovisuel décontextualisé, où l'action d'écrire et de dire se trouve limitée à une seule figure audio-scripto-visuelle. On se situe alors dans un système d'autoréférentialité, où à la seule figure "écriture audiovisuée" correspond un thème, ce qui constitue la structure même du symbole que l'on peut analyser comme suit :

figuratif concret	figuratif abstrait	thématique spécifique	thématique générique
main qui écrit + voix + poème - noir et blanc - fixité vs mouvement de la de la main caméra - déplacement horizontal de la main qui écrit	écriture audio-visuée	création	quête

La décontextualisation audiovisuelle donne à ce premier plan une valeur d'anaphore sémantique qui se situe dans un rapport d'antériorité par rapport à la suite qu'elle introduit sous forme condensée.

plan 1	4 "plans" médians	plan final d'écriture
anaphore en condensation	anaphorisé en expansion	cataphore

On se trouve placé ici devant un double problème, du fait de la multiplicité des composantes du langage audiovisuel. Si le plan 1, du point de vue de son expression audiovisuelle et sémantique constitue une anaphore par rapport à la suite du poème "Als das Kind", il fonctionne également en référentialisation interne au texte même du poème, relevant ainsi du système énonciatif qui sera analysé plus loin. Même privé de tout contexte audiovisuel immédiat, le plan 1, suivi d'un noir, puis de la séquence générique et titre sur fond abstrait, se trouve pourtant situé comme "en haut" si l'on considère que l'entrée dans la fiction s'effectue par le ciel. Cet espace "abstrait" se trouve donc rattaché par contextualisation au plan "haut".

Si l'on effectue la même analyse sur les plans images 7038—>7050, le plan d'écriture se trouve rattaché bien sûr à tout le déroulement filmique précédent, mais de manière plus serrée, aux autres occurrences du poème "Als das Kind", de façon plus étroite encore à son contexte d'émission.

La voix de Damiel s'inscrit en fait sur l'image du visage de Damiel en train de maintenir la corde sur laquelle évolue Marion. L'absence de la phrase "Als das Kind, Kind war" se trouve compensée par l'indice narratif plus prégnant de cette voix que l'on peut rattacher plus aisément au personnage de Damiel. Cette voix qui débute en étant raccrochée à un espace du récit 2 se poursuit sur l'espace d'écriture du récit 1, mais, à la différence du plan 1 en noir et blanc, le plan final d'écriture est en couleur.

Les composantes du figuratif concret sont analogues à celles du plan 1 exceptées la couleur et la contextualisation plus étroite avec les plans précédents appartenant au récit 2 (Damiel et Marion). L'être "abstrait" figuré par une main, des signes tracés sur une page, une voix, se trouve figurativisé par référence au contexte antérieur, ce qui donne à ce plan une valeur cataphorique en condensation.

Le plan qui suit immédiatement est celui effectué sur Cassiel, assis sur l'aile de l'ange de la Victoire, et effectue la transition du passage :

bas (Damiel/ Marion)	plan d'écriture final 7050	haut (Cassiel assis sur la statue)
----------------------------	-------------------------------	--

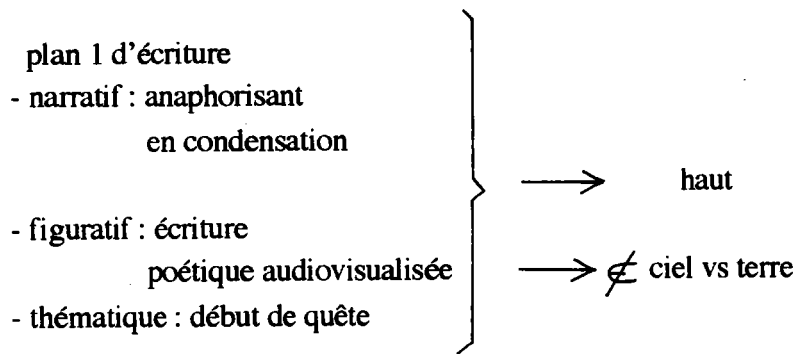
La position spatiale du plan 1 semble donc s'être déplacée du "haut" (au plan 1) vers le "bas" (plan 7050), semble s'être dotée également d'une densité sémique plus forte, du fait de la contextualisation antérieure et postérieure.

Au plan thématique générique, la quête du plan 1 est devenue une quête accomplie, ce qui correspond au plan narratif à la sanction qui sera examinée plus loin.

Reprenons ces données sous forme synthétique :

	figuratif concret	figuratif abstrait	thématique spécifique	thématique générique
plan d'écriture	-main qui écrit voix	écriture en devenir	création en devenir	quête en devenir
plan d'écriture final	idem + couleur	écriture accomplie	création accomplie	quête accomplie

On constate que l'espace d'écriture qui constitue, on le verra plus loin le récit 1, se trouve rattaché à des données temporelles aspectuelles (inaccompli/accompli); à des composantes actuelles (acteur non visualisé ou acteur visualisé par contextualisation); à des données narratives (anaphore ou cataphore).



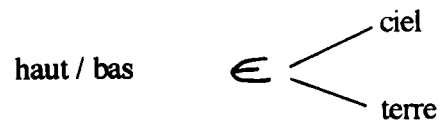
4 plans d'écriture médians + dernier plan d'écriture → bas

(Damiel maintient la corde de Marion) ∈ terre

- narratif : anaphorisé en expansion
 - figuratif : 1 constante figurative
auditive : "Als das Kind"
- variables auditives
voix de Damiel / voix de Marion
- thématique : écriture en gestation

dernier plan d'écriture

- narratif : cataphore
sanction
- figuratif : écriture poétique
audiovisualisée
- thématique: quête accomplie



Ce schéma met en évidence l'évolution spatiale et thématique de l'espace considéré : si l'on compare la disposition des espaces écriture et ciel/terre, il semble que :

Le plan 1 appartienne, par contextualisation, au domaine haut, ni ciel, ni terre.

- les plans médians, par figuration visuelle et contextualisation au domaine bas, terre

- le plan d'écriture final, par contextualisation antérieure et postérieure, au domaine haut et bas, ciel et terre.

La transformation principale qui sous-tend toute cette évolution sémantique est celle d'un passage d'un projet d'écriture (virtuelle) à une écriture en cours d'accomplissement (actuelle) pour aboutir à une écriture accomplie (réelle).

Le poème "Als das Kind" prend ici valeur de **symbole** par les rapports de correspondance qui unissent un terme figuratif à un terme thématique. Symbole également par rapport à l'ensemble du film qui lui, se constitue, nous l'avons dit, selon un système général qui relève du semi-symbolique.

C'est le thème de l'écriture poétique, qui recouvre celui de la création, qui semble donc permettre au plan figuratif le dépassement de l'articulation spatiale haut vs bas. Pourtant, au-delà du dernier plan d'écriture, la narration se poursuit par l'exercice du Faire perceptif de Cassiel, assis sur la statue de la Victoire, et par la voix d'Homer, le chantre :

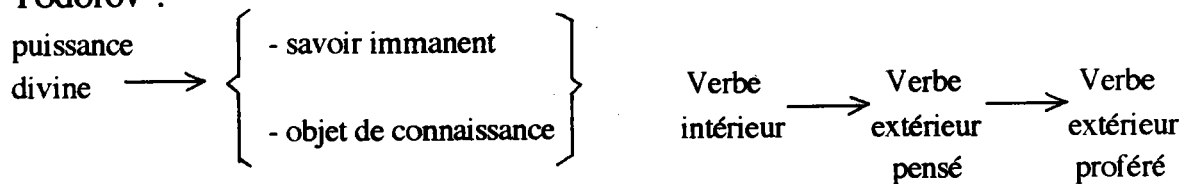
"Nommez-moi les hommes, femmes et enfants qui me chercheront moi, leur conteur, chantre et porte-parole, car ils ont besoin de moi plus que de rien au monde".

La poésie se poursuit, mais cette fois sous la forme de transmission orale des mythes. Qu'elle intervienne sous forme d'auto-expression, ou par transmission, c'est bien la poésie qui subsume les rapports de l'homme au monde.

Au plan thématique, *Les Ailes du Désir* accomplissent une sorte de **balade**

sémantique qui se trouve figurativisée par deux modes d'accès à la connaissance, et sublimée dans le processus de création.

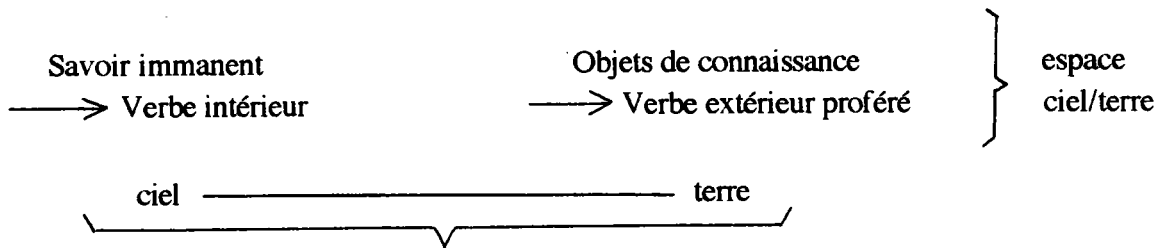
Dans les *Théories du symbole*⁽¹⁾, Todorov exprimait déjà le fait que “les mots ne désignent pas directement les choses; ils ne font qu’exprimer. Ce qu’ils expriment n’est toutefois pas l’individualité du locuteur, mais un verbe intérieur prélinguistique. Celui-ci, à son tour, est déterminé par d’autres facteurs, au nombre de deux, semble-t-il. Ce sont d’une part les empreintes laissées dans l’âme par les objets de la connaissance. Et d’autre part la connaissance immanente, dont la source ne peut être que Dieu”. C’est au travers de l’évolution de ce thème d’une quête d’accomplissement, par la création poétique, que *Les Ailes du Désir* semblent répondre à la doctrine du symbolisme médiéval ainsi énoncée par Todorov :



Ainsi, l’espace d’écriture poétique semble être la manifestation d’une puissance divine qui exprime le passage du savoir immanent au Verbe extérieur proféré, par l’intermédiaire des objets de connaissance.

Si les Anges, doté d’un savoir immanent pénètrent le Verbe intérieur des hommes, leur mode de réception spirituel, ne leur permet d’accéder qu’au spirituel; les objets de connaissance leur sont inaccessibles. En devenant homme, Daniel effectue une quête des objets de connaissance qu’il exprimera dans le poème “Als das Kind”. La balade sémantique effectuée dans *Les Ailes du Désir* peut se représenter ainsi :

¹ TODOROV, *Théories du symbole*, Points, éd. Seuil, 1977



Thème : quête d'accomplissement par la création poétique (espace d'écriture)
 = quête de la signification.

Les Ailes du Désir traduisent le passage d'une volonté de saisir les signes naturels (Verbe intérieur ou Verbe extérieur pensé) en tant que signes déjà existant comme chose, à une accession aux signes intentionnels (mots, couleur, gestes....) qui sont des signes créés exprès en vue de la communication de significations.

C'est à l'intérieur de l'espace d'écriture que s'effectue une quête de la signification, en tant que tentative pour saisir les symboles naturels (que sont les phénomènes de la pensée), quête pourtant contrainte par la nécessité d'exprimer ces symboles par les signes arbitraires et conventionnels du langage.

En tant qu'ange, Daniel a conscience de la limite de sa tâche : son savoir immanent est portant limité aux symboles de la pensée. Son désir d'être "à hauteur d'homme" est celui d'accéder aux objets de connaissance, même si ceux-ci passent par l'arbitraire de la convention. Par la poésie, il atteint au mécanisme de la pensée en assumant la convention de l'arbitraire des signes.

Anges, Daniel peut aider les hommes lorsque ceux-ci sont écrasés par les objets de connaissance, et qu'ils semblent avoir perdu leur savoir immanent. Sous le souffle de l'ange, la pensée des hommes domine alors leur désespoir occasionné par les objets de connaissance. Même si les anges ne sont pas omnipotents (ils n'ont pas de pouvoir sur des événements comme la mort), leur souffle permet aux hommes de dominer la mort en quittant les objets de connaissance pour s'élever jusqu'au

savoir immanent. Et Marion se demande : “comment vivre, comment penser ?” Si la connaissance de l’homme et du monde passe par une connaissance de la pensée, elle est limitée si elle ne s’accompagne pas d’une accession aux objets de connaissance. La connaissance du monde passe par le vécu : Daniel ne peut rester au-dehors, il doit “rentrer dans le fleuve”.

Le poème “Als das Kind”, écriture en train de se faire et de se dire devient l’expression du mécanisme de la pensée, où savoir immanent et objet de connaissance sont proférés dans le verbe poétique.

Expression du symbolisme médiéval, le poème “Als das Kind” se construit également sur l’articulation entre signes transposés linguistiques et signes propres, au sens défini par saint Augustin, et cité par Todorov dans *Théorie des symboles* : “les signes sont propres ou transposés. On les appelle propres quand ils sont employés pour désigner les objets en vue desquels ils ont été créés (...). Les signes sont transposés quand les objets mêmes que nous désignons par leurs termes propres sont employés pour désigner un autre objet”. (*Doctrine II, X, 15*)

Ainsi, les plans d’écriture “Als das Kind” désignent-ils les objets en vue desquels ils ont été créés : la main qui écrit renvoie au processus d’écriture et de création, tout comme la voix récitante.

Les six occurrences du poème sont “les signes propres” qui se désignent en tant que processus d’écriture, d’expression d’une pensée, tout le reste du film constituant la transposition de ce signe propre. Selon Todorov “les signes propres sont à la fois créés en vue d’un usage signifiant, et utilisés selon cette intention initiale. Les signes transposés sont également des signes intentionnels, mais au lieu d’être utilisés selon leur destination initiale, ils sont détournés en vue d’un usage second - tout comme l’étaient les choses, lorsqu’elles devenaient signes”. L’espace d’écriture “Als das Kind” constitue le signe propre de l’objet : écriture, pensée en

train de se dire et de s'écrire.

L'espace constitué par le couple ciel/terre est une transposition de ce processus d'écriture comme expression d'une pensée. Au terme figuratif "écriture" du plan de l'expression correspond, au plan du contenu, cette écriture en train de s'accomplir, de manière transposée, ce qui s'inscrit dans le symbole "création".

Ce symbole prend valeur d'allégorie chrétienne, l'allégorie étant entendue ici comme la relation qui unit une figure à un thème; si l'on considère que l'écriture, en tant qu'expression et signification d'une pensée forme un analogue au Verbe de Dieu, dont le signe extérieur n'est pas le mot, mais le monde.

Selon Todorov, "les deux sources de connaissance se ramènent en fin de compte à une seule, dans la mesure où le monde est le langage divin".

La balade sémantique effectuée dans *Les Ailes du Désir* peut se schématiser ainsi :

signe propre : espace d'écriture	- savoir immanent	}	. symbole de la création
signe transposé : espace ciel/terre	- objet de connaissance		. quête de la signification
			. allégorie chrétienne du verbe de Dieu

Le va-et-vient constant entre symbolique et allégorique inscrit *Les Ailes du Désir* dans la lignée de l'esthétique romantique dont les traits principaux résident dans le passage incessant de l'allégorie de la puissance divine au symbolisme de la destinée humaine.

Les relations entre les deux espaces écriture, ciel/terre inscrits dans les séquences initiale et finale étant décrites, nous allons nous attacher maintenant à dégager les parcours figuratif et thématique qui s'établissent à l'intérieur du second espace considéré : le couple ciel/terre.

Pour plus de clarté, reprenons les conclusions de la première analyse des unités catégorielles dégagées au plan de l'expression et du contenu.

Niveau pragmatique

	ciel	terre
signifiant	haut proximité unifié non vectorisé multidirectionnel non couleur voix, musique	bas distance fragmenté vectorisé unidirectionnel horizontal couleur bruit
signifié	spiritualité immortalité	matérialité mortalité

Niveau thymique

	ciel	terre
signifiant	perceptions	effects + perception
signifié	aphorie	phorie (euphorie/ dysphorie)

Niveau cognitif

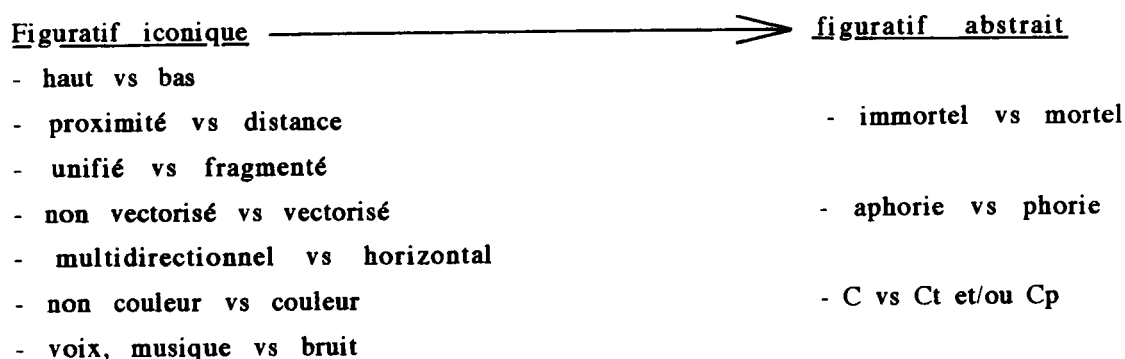
	ciel	terre
signifiant	- mise en scène - mise en cadre - mise en chaîne	- apprentissage, mémoire expérience, questionnement réflexion
signifié	- C : omniscience, omniprésence	Ct et/ou Cp

Dans *l'Analyse sémiotique du Discours*⁽¹⁾, J. COURTES définit comme figuratif “tout signifié, tout contenu d’une langue naturelle et, plus largement, de tout système de représentation (visuel, par exemple) qui a un correspondant au plan du signifiant (ou de l’expression) du monde naturel, de la réalité perceptible”.

Les unités catégorielles dégagées au plan de l’expression sont les unités discrètes qui composent ce figuratif iconique que Courtès distingue ainsi du figuratif abstrait :

“Le figuratif iconique est celui qui produit la meilleure illusion référentielle (...) Le figuratif abstrait est, au contraire, celui qui ne retient de la “réalité” qu’un minimum de traits (...) La différence se fonde uniquement sur un plus ou moins grand nombre de traits, d’éléments constituants (...) Bien entendu, le figuratif iconique et le figuratif abstrait ne sont que les extrémités d’un axe : entre les deux, beaucoup de positions intermédiaires sont possibles; l’opposition étant ici de type non catégoriel, mais graduel (...)”

A l’appui de cette définition et des unités catégorielles dégagées plus haut, il nous est possible de représenter ainsi le passage du figuratif iconique au figuratif abstrait dans l’espace ciel/terre.



¹ J. COURTES, *Analyse sémiotique du Discours*. De l’énoncé à l’énonciation. Hachette, Paris 1991

Les catégories composant le figuratif abstrait relevant toutes des domaines perceptifs visuel et auditif : c'est la bande image et la bande son qui nous renseignent sur la nature mortelle ou immortelle des êtres appartenant aux deux espaces considérés, sur leur disposition phorique ou aphorique, sur le type de savoir dont ils disposent.

L'assimilation des notions d'espace à celles d'acteurs est rendue possible par le caractère strictement topologique de l'espace du récit déjà mentionné plus haut. J. COURTES note que " les espaces, qui figurent dans les récits se définissent sémantiquement, la plupart du temps, par les personnages qui y évoluent : les espaces seront ici pour nous fonction des acteurs (...) dans la mesure où (...) un investissement sémantique donné peut être équivalement rattaché, le cas échéant, à l'une des trois composantes de la mise en discours : les acteurs, les espaces et les temps".

En relation à ces unités catégorielles de type figuratif viennent s'inscrire au plan thématique spécifique des correspondances aux niveaux individuel, social et métaphysique.

Au niveau individuel, la thématique de la quête d'identité apparaît au travers du déplacement effectué par Damiel à l'intérieur de cet espace ciel/terre.

En tant que purs esprits, les êtres appartenant au domaine céleste n'ont pas d'identité : ils ne sont que les points de réception d'une perception en déplacement. C'est par son désir "d'entrer dans le fleuve" que Damiel va accéder progressivement à l'identité qui va faire de lui un homme. Devenu homme, une fois franchi le mur, Damiel va éprouver le même manque dans sa nouvelle condition. C'est enfin l'étonnement, l'étonnement devant l'homme et la femme qui lui permettront d'accéder à l'identité par son inscription dans la chaîne de l'humanité : " L'image que nous avons conçue accompagnera ma mort. J'aurai vécu

dans cette image. Ce n'est que l'étonnement devant nous deux, l'étonnement devant l'homme et la femme qui a fait de moi un être humain". L'aboutissement de cette quête d'identité se trouve inscrit à la fois dans les espaces d'écriture et dans l'espace ciel/terre. La création s'accomplit dans l'aboutissement d'une quête d'identité.

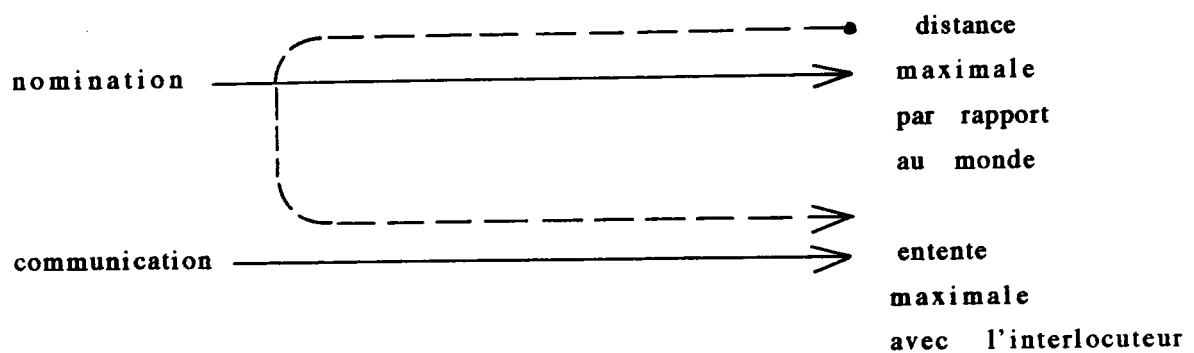
Au niveau collectif, le passage figuré du ciel à la terre implique la modification des formes de rapport au monde incluses dans ces deux espaces.

Si l'espace du ciel est le domaine des perceptions visuelles et auditives, l'espace de la terre est aussi celui des affects et des autres formes de perceptions.

En introduisant un rapport binaire entre l'homme et le monde, le poème "Als das Kind" subsume la tension inhérente à tout acte de communication, entre nomination et communication. La composante "nomination" de la communication des êtres célestes se trouve figurée par des structures de phases qui privilégient les substantifs. Les phrases se juxtaposent et sont indépendantes les unes des autres. Dans le langage des hommes, les structures linguistiques sont de plus en plus complexes jusqu'à la dernière intervention de Marion qui introduit la seule véritable communication de type ternaire : destinataire - chose - destinataire. L'essence intemporelle des choses semble alors réintroduite dans le flux du temps : "C'est nous le temps, à présent. Pas seulement la ville entière, le monde entier... prend part à notre décision. Nous deux, nous sommes désormais sur la place du peuple, et toute la place est pleine de gens qui rêvent la même chose que nous." Cette introduction de l'intemporel dans le temporel de l'acte de communication est sous-tendue par son caractère d'absolue nécessité : "Il faut en finir avec le hasard ! Nouvelle lune de la décision ! Je ne sais pas s'il y a un destin, mais il y a la décision ! Décide-toi !".

En introduisant la dimension graduelle sur les catégories thématiques dégagées, on constate que la communication des Anges s'inscrit sur un axe qui tend vers la nomination pure, en prenant une distance maximale par rapport au monde.

La communication entre les hommes tend vers l'entente avec l'interlocuteur.



Le déplacement du ciel vers la terre effectué par Daniel s'inscrit sur le passage graduel sur ces deux axes. Cette thématique de la communication à distance (nomination) et à proximité (communication entre les êtres terrestres) se trouve inscrite au plan figuratif par les positions spatiales occupées par les êtres à l'intérieur des espaces considérés. Ainsi les êtres occupant l'espace ciel nomment le monde au travers de compte-rendus qui établissent une distance spatio-temporelle avec la réalité décrite :

“- Lever de soleil 7 H 22, coucher de soleil 16 H 28, lever de lune 19 H 04, coucher, niveau de la Havel et de la Spree.....

Il y a cinquante, c'était..

- L'Olympiade (....)

- Et aujourd'hui....

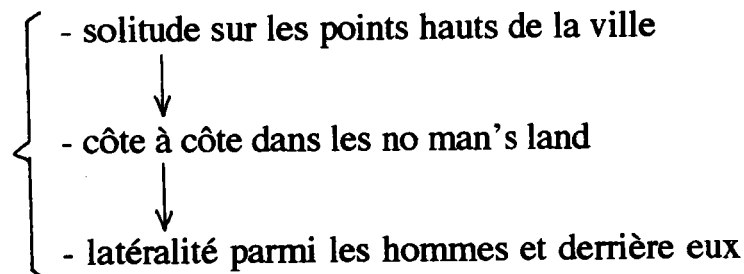
Lilienthaler Chaussee, un homme qui marchait, a ralenti de plus en plus le pas et a regardé alors par-dessus son épaule dans le vide..."

Trois types de positionnement sont adoptés par les êtres de l'espace céleste :

- lorsqu'il échangent leurs compte-rendus, les Anges sont côte à côte, mais isolés du reste du monde par leur nature immatérielle, par le fait également qu'ils occupent lors de leurs rencontres des espaces non investis : garage d'exposition de voitures, no man's land le long du mur, berges de fleuves.

- lorsque, seuls et immobiles, ils se situent sur les points hauts de la ville, tour de la Gedächtniskirche, statue de l'ange de la Victoire.

- lorsqu'ils se déplacent dans le monde, ils perçoivent les pensées des Hommes en latéralité, ou juste derrière eux.



La communication entre les hommes s'établit également de manière graduelle :

- l'isolement est figuré par le côte à côte dans les moyens de communication ou les appartements.

- le face à face ne s'établit qu'avec une télévision qui se contente de déverser de images et des sons qui ne semblent pas réellement perçus.

Progressivement, Damiel devenu homme, va transformer ce rapport de communication latérale en une communication en face à face. Avec les passants qui vont lui nommer les couleurs, avec les enfants qui vont s'inquiéter de la nature de

son manque, avec les ex-anges, avec Marion enfin au cours de la longue séquence finale où le côte à côte va se transformer en face à face, et se terminer par un baiser qui figure la fusion entre Damiel et Marion, entre Damiel et le monde, point d'aboutissement, nous l'avons dit de sa quête d'identité.

latéralité —→ frontalité —→ fusion.

La catégorie figurative latéralité vs frontalité s'accompagne au plan thématique spécifique du passage d'une communication-nomination des êtres célestes, à une communication qui passe du côte à côte à la fusion entre les hommes.

Cette thématique spécifique trouve sa correspondance au plan thématique générique au travers des données de quête vs errance qui traduit ici une forme de rapport au monde.

Tout comme au plan individuel, c'est par la poésie que la quête d'identité trouvait son aboutissement, au plan social, la poésie dépasse la dichotomie entre les deux formes de communication qui s'établissent au sein des deux espaces du couple ciel-terre.

A l'intérieur de ce système semi-symbolique dans lequel s'inscrit le discours filmique des *Ailes du Désir*, nous avons relevé la nature symbolique de l'espace d'écriture qui subsume la nature semi-symbolique de l'espace ciel/terre.

Dans cet espace ciel/terre vient se glisser la parabole chrétienne au travers de la thématique du sacré et du profane; la parabole étant comprise comme la mise en relation entre plusieurs figures et un seul thème. Les catégories relevées au plan du signifié : matériel vs immatériel, mortel vs immortel, phorie vs aphorie, Ct et/ou Cp vs C sont les composantes du figuratif abstrait auxquelles vient correspondre la catégorie sacré vs profane au plan thématique spécifique.

Plusieurs unités du figuratif iconique correspondent à ce seul thème construisant ainsi la parabole chrétienne : le plan sur Daniel, assis dans la bibliothèque, les bras accrochés à la balustrade, la tête inclinée vers le côté peut se lire comme une allusion au Christ en croix.



Le passage de l'espace écriture, équivalent du verbe divin, à l'espace ciel/terre, l'ange Damiel devenu homme figurent "le Verbe qui se fait chair". Le péché de non-communication des hommes semble trouver sa rédemption dans l'acte de Damiel qui désire quitter sa nature immortelle, pour devenir mortel, tout comme le Christ, venu parmi les hommes pour les sauver.

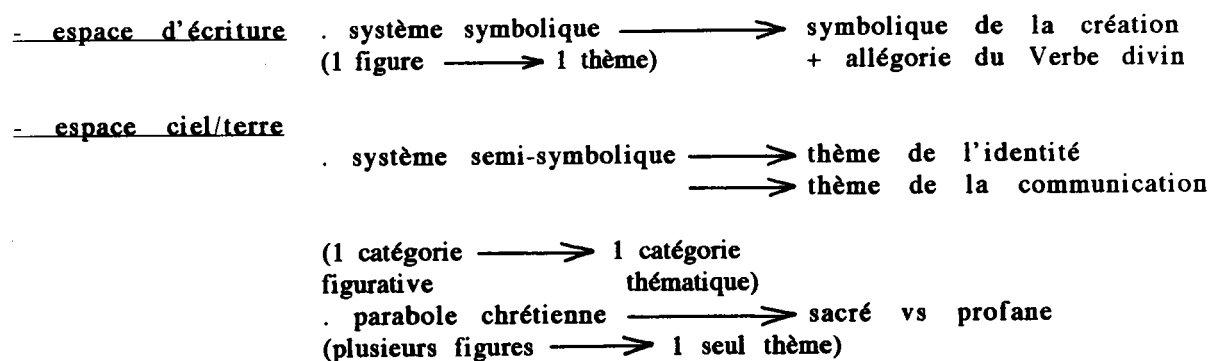
La composition tripartite de l'espace des *Ailes du Désir* : écriture, ciel, terre, qui correspond à la trilogie Verbe, Esprit, Matière forme un analogue au symbole de la Trinité chrétienne : un seul Dieu en 3 personnes auxquelles sont attribuées respectivement les opérations de puissance, le Père; d'intelligence, le Verbe; et d'amour, le saint-Esprit. Le parcours effectué par Damiel au travers de ces trois espaces trouve son unité dans la communion finale où, par l'amour, Damiel accède à l'unité fondamentale qu'il exprime par "Je suis ensemble", et au savoir total, puisqu'il "sait maintenant ce qu'aucun ange ne sait". Ce passage du sacré au profane, de la Trinité à l'Unité est le fruit d'une quête exprimée au travers de la parabole, où, à plusieurs figures correspond un seul thème.

Résumons à présent notre analyse des parcours figuratif et thématique dans les deux espaces : écriture et ciel/terre qui structurent *Les Ailes du Désir*.

figuratif iconique	figuratif abstrait	thématique spécifique	thématique générique
<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; margin-bottom: 10px;">espace écriture</div> <ul style="list-style-type: none"> - main qui écrit - voix vs silence - noir et blanc vs couleur - fixité vs mouvement <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; margin-bottom: 10px;">Espace ciel/terre</div> <ul style="list-style-type: none"> - haut vs bas - proximité vs distance - unifié vs fragmenté - non vectorisé vs vectorisé - multidirectionnel vs horizontal - non couleur vs couleur - voix, musique vs bruit 	<p>écriture audiovisualisée</p> <p>immatériel vs matériel</p> <p>P immortel vs mortel</p> <p>T phorie vs aphorie</p> <p>C Ct et/ou Cp vs C</p>	<p>création</p> <p>- individuel : quête d'identité</p> <p>- social: communication</p> <p>- métaphysique : sacré vs profane</p>	<p>quête</p> <p>quête vs errance</p>

Le passage figuré d'un espace à l'autre peut se thématiquer sous la donnée "balade sémantique".

Système de relations entre figuratif et thématique dans les deux espaces

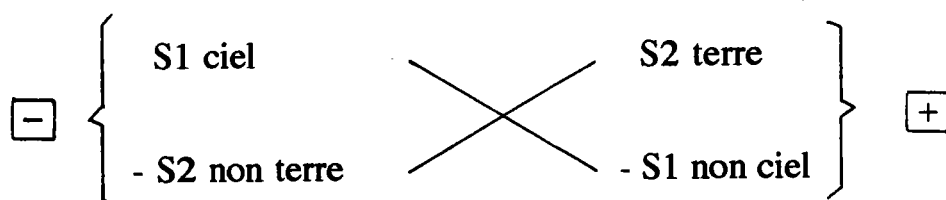


Parcours axiologique

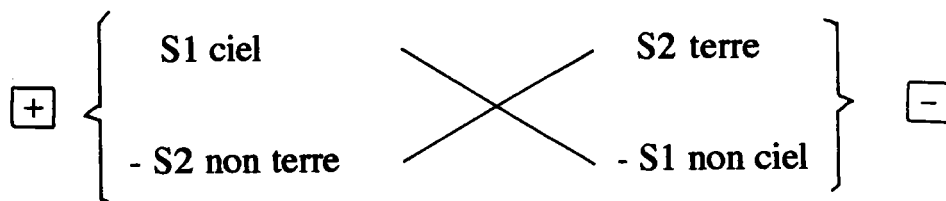
Une fois dégagés les parcours figuratif et thématique, on peut les axiologiser, c'est à dire, comme le définit J. COURTES dans *l'Analyse sémiotique du Discours*, les marquer soit positivement, soit négativement, en les surdéterminant par la catégorie euphorie vs dysphorie. "L'axiologie consiste tout simplement, en effet, face à une catégorie thématique (ou figurative), à préférer spontanément, si l'on peut dire, l'un des deux termes à l'autre : ce choix est fonction de l'attraction ou de la répulsion que suscite immédiatement telle valeur thématique ou telle figure".

Selon que l'on établit l'axiologisation pour Daniel ou pour Cassiel, on obtiendra l'inversement des signes attribués à la même distribution des corrélations.

Daniel :



Cassiel :



La fin ouverte ne permet pas de trancher entre les 2 parcours. La poésie, pourtant, figurée par le personnage d'Homer, qui clôture le film, laisse entrevoir une possibilité de sublimation de cette dichotomie.

II.3 - Programmes narratifs - Parcours Narratifs

L'analyse des parcours narratifs mis en oeuvre dans les *Ailes du Désir* nous permettra de dégager l'articulation entre les micro-structures que constituent les programmes narratifs, et la macro-structure du schéma narratif d'ensemble.

Avant d'aborder l'examen de ces articulations, nous nous proposons de dégager la nature des différents types de textes à l'oeuvre dans le film.

Rappelons pour ce faire la distinction établie par GREIMAS et COURTES⁽¹⁾ entre hypotaxe et parataxe : “ (...) en linguistique, on entend par relation hypotaxique la relation hiérarchique reliant deux termes situés sur deux paliers de dérivation différents (...). En tant qu'elle est de nature hiérarchique, l'hypotaxe s'oppose à la parataxe (qui n'établit, entre deux termes contigus, aucun rapport de dépendance)”. Dans le domaine filmique, D. CHATEAU et F. JOST⁽²⁾ définissent l'hypotaxe comme la subordination de deux propositions effectuée avec un outil de subordination, et la parataxe comme une relation de subordination établie par simple juxtaposition, sans outil de subordination. Il y a parataxe lorsque l'on met bout à bout deux propositions ou deux groupes de propositions, sans que la bande image explicite leurs liens. C'est à cette seconde définition que nous ferons référence dans l'analyse qui suit.

Dans *Les Ailes du Désir* la description du monde par les Anges, son enregistrement, relèvent ici du mode descriptif, caractérisé par le fait que les descriptions peuvent se multiplier, se supprimer, ou être présentées dans un ordre différent. Les interventions d'Homer, tout comme les occurrences du poème “Als das Kind”, présentent les mêmes caractéristiques, relevant ainsi du domaine de la

¹ *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage.*

² *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie* - collection 10/18 - Paris, U.G.E. 1979. Réédition Editions de Minuit, 1983.

parataxe. À l'intérieur de ce texte parataxique, la narration constituée par la conversion de Daniel de l'état d'ange à celui d'être humain, l'argumentation opposée par Cassiel au vouloir-faire de Daniel ont une vertu hypotaxique et confèrent une structuration au texte.

On se trouve en fait en présence d'une forme textuelle mixte où un élément argumentatif et hypotaxique très fort se trouve soumis à une parataxe descriptive et poétique, suggérant ainsi le processus créateur, toujours renouvelé, et se nourrissant de la narration elle-même. Il ne s'agit pas ici d'une narration minée par des procédés parataxiques, mais plutôt d'une parataxe poétique qui se constitue dans les fondements mêmes du récit.

Ainsi, sur la conversion de Daniel qui s'effectue sur l'axe logico-spatio-temporel, viennent se greffer des éléments qui se distribuent sur l'axe spatio-temporel : le poème "Als das Kind", la voix intérieure d'Homer le conteur, la perception du monde par les Anges.

Éléments qui, tout en étant présents, appartiennent pourtant à un autre espace, à la fois proche et inaccessible.

La narration de la conversion de Daniel met en place un savoir hiérarchisé, alors que les monologues de "Als das Kind" et du conteur Homer organisent un savoir donné comme total, mais en cours d'élaboration. Ces deux parataxes monologiques rendent pourtant le dialogue implicite. En fait, destinataire et destinataire sont constitués par une seule et même personne : où celui qui parle s'adresse à lui-même, cherche à se projeter par l'écriture ou l'oralité, à se constituer comme autre. Ici, la réponse refoule le rapport à la question dont elle est issue : le texte monologique naît des questions posées dans la narration elle-même.

"Comment dois-je vivre ? comment dois-je penser ?" songe Marion. Quel est le fondement de l'être humain ? Y-a-t-il une forme de savoir qui prévaut sur toutes

les autres ? Quel rapport au monde établir ? Distance ? Engagement ?.

La narration hypotaxique où interviennent les actants individuels évoluant selon l'axe vie/mort est au fondement même de la parataxe poétique où s'inscrivent les actants collectifs : le sujet écrivain de "Als das Kind", la monodie d'Homer, qui se situent sur l'axe nature/culture. Ainsi, la première occurrence du poème est mise en place par une écriture visualisée, avant de se joindre à une voix écrivante : le texte semble déjà là, et celui qui parle ne fait que le transmettre, véhiculant par là un message profondément ancré dans la mémoire collective selon des modalités véridictoires ou épistémiques : texte vérité ou texte désir-nostalgie. Cet ancrage dans une mémoire collective lui ôte la nécessité d'un auteur identifiable, en fait un texte ouvert, sans clôture, en transcrivant les questions individuelles sur le mode d'un récit collectif.

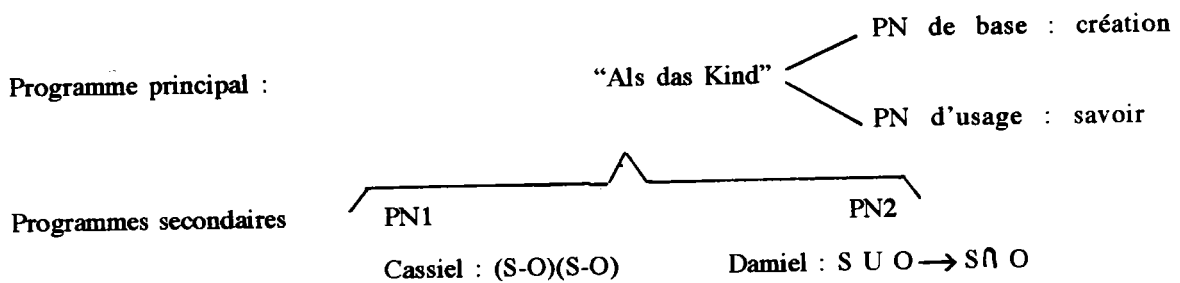
- Programmes narratifs.

L'écriture, en tant que processus de création culturelle peut alors rejoindre le discours individuel : "Je sais maintenant ce qu'aucun ange ne sait". Le sujet de "Als das Kind" figuré par un texte, une voix, une écriture, puis une voix raccrochée à sa source dans l'image : Daniel, sans que celui-ci parle, ce sujet se définit par l'exercice de son faire qui s'accomplit selon deux programmes narratifs : un programme de base dont l'objectif final est l'écriture accomplie, qui passe par un programme narratif d'usage qui vise à l'acquisition des compétences du savoir. La création s'accomplit par le savoir et se nourrit des deux programmes inscrits dans l'espace ciel/terre : le programme de Cassiel, en tant que sujet percevant, le programme de Daniel en tant que sujet opérateur d'une transformation de sa relation à l'objet monde et d'une transformation de son état.

Cette écriture audiovisuée sur les plans initiaux et finaux, oralisée sur les 4 occurrences intermédiaires, prend ici valeur d'hypertexte au sens défini par Genette dans *Palimpsestes* ⁽¹⁾

Raccrochée dans sa dernière occurrence à l'image de Daniel soutenant la corde où évolue Marion, elle devient, rétrospectivement, l'expression d'un processus créateur intérieur : en tant que récitation illustrée, elle donne aussi à tout le reste du film, valeur de film enclavé qui vient se glisser dans les interstices d'une écriture en cours d'accomplissement.

La pensée de Daniel s'exprime dans l'écriture audiovisuée. Les séquences d'écriture et leur audiovisualisation sont recouvertes par une même voix : celle d'un narrateur sujet écrivain, en voix off, et celle d'un acteur visualisé.



Les deux plans initiaux et finaux sur cette main qui écrit, qui encadrent le processus d'écriture, jouent à ce titre le même rôle que les plans introducteurs et conclusifs en usage traditionnel dans le flash-back. Au plan temporel, les programmes principaux et secondaires se rejoignent à la fin par l'usage du présent : "je sais maintenant ce qu'aucun ange ne sait". C'est cette concomitance temporelle qui donne aux programmes 1 et 2 de l'espace ciel/ terre valeur de film enclavé, d'illustration d'un processus créateur.

¹ GENETTE, *Palimpsestes*, éd. Klincksieck, Paris, 1982 - p. 7 à 14

Si l'actant individuel trouve son unité dans et par l'accomplissement d'une écriture, en devenant le sujet écrivain d'une culture berlinoise unique, le chantre éternel, ni ange, ni homme qu'est Homer exprime également cette unicité culturelle qui subsume les destinées individuelles marquées par la dualité. Dualité entre spiritualité et matérialité qui s'accomplit sur l'axe vie/mort.

Les quatre interventions d'Homer dont nous reproduisons ici le texte (1) expriment cette position intermédiaire entre l'axe vie/mort et l'axe nature/culture.

¹ *Les Ailes du Désir*, Traduction française Dominique PETIT et Bernard Eisenschitz - Jade Flammarion, Paris, 1989

1ère intervention, à la bibliothèque.

1081. PLAN AMÉRICAIN à PLAN GÉNÉRAL, intérieur jour (42 sec.)

(Travelling, mouvement de grue et panoramique) Damiel pose le stylo sur ses genoux. Une douleur le saisit (peut-être celle de ne pouvoir tenir « vraiment » ce stylo ?), et il s'agrippe à la balustrade derrière lui. La caméra le quitte, glisse à travers la pièce et saisit dans son champ Cassiel qui se tient debout sur une avancée de l'escalier, tout en haut de la bibliothèque, comme sur une coupole, tout en regardant en dessous de lui. Un vieil homme monte l'escalier, « Homer », et croise Damiel à mi-hauteur, ce dernier s'arrête et observe le vieux.

1082. PLAN AMÉRICAIN, intérieur jour (4 sec.)
Homer, qui reprend son souffle sur le palier.

VOIX INTÉRIEURE D'HOMER :
Raconte, Muse, le conteur,

1083. PLAN AMÉRICAIN, intérieur jour (3 sec.)
Le regard de Damiel quitte le vieux et monte vers Cassiel.

l'enfantin, l'antique

1084. DEMI-ENSEMBLE, intérieur jour (2 sec.)
Cassiel, de sa « chaire », en train de regarder les deux autres plus bas.

dérivé au bord du monde

1085. PLAN AMÉRICAIN (comme 1083) (2 sec.)
Le regard de Damiel quitte Cassiel et revient au vieux.

et fais qu'en lui

1086. PLAN AMÉRICAIN (comme 1082) (3 sec.)
Homer, qui regarde devant lui, sans qu'il puisse voir l'ange qui se tient là.

se reconnaisse chaque homme.

1087. PLAN GÉNÉRAL à PLAN AMÉRICAIN (1 min. 1 sec.)

(Travelling et panoramique) Damiel continue à descendre rapidement l'escalier. Homer monte lentement les marches et s'assoit, reprenant son souffle, dans le fauteuil occupé un instant auparavant par Damiel. Il essaie de mettre ses lunettes, mais il a quelques difficultés avec les branches qui se rabattent.

Avec le temps, ceux qui m'écoutaient sont devenus mes lecteurs, ils ne sont plus

... assis en cercle, mais à par soit, et l'un ne sait rien de l'autre.

Je suis un vieillard à la voix cassée,
mais le récit s'élève encore des profondeurs
et la bouche entrouverte le répète, avec force
et évidence,
une liturgie où personne
n'a besoin d'être initié
au sens des mots et
des phrases

2ème intervention : - Homer feuillette des livres de photos à la bibliothèque
- documents d'archives en insert
- Damiel sur l'épaule de l'ange de la Victoire
- Homer, le long du mur, sur la place de Postdam.

2069. PLAN GÉNÉRAL à PLAN AMÉRICAIN, intérieur jour (33 sec.)
(Travelling et panoramique) Dans la bibliothèque nationale. La caméra découvre Homer dans le département de géographie, il est assis à une table derrière tout un tas de globes terrestres et observe avec contentement une maquette du système solaire, dans laquelle toutes les planètes se déplacent autour du soleil à des vitesses différentes. La caméra continue à se déplacer vers Cassiel qui, assis à quelque distance derrière le vieil homme, le regarde.
FONDU ENCHAÎNÉ

VOIX INTÉRIEURE D'HOMER :

Le monde paraît se noyer dans le crépuscule, mais je raconte comme au début, dans ma monodie, qui me soutient, par le récit épargné des troubles du présent et protégé pour l'avenir.

2070. PLAN GÉNÉRAL à PLAN RAPPROCHÉ, intérieur jour (25 sec.)
(Travelling et panoramique) La caméra se rapproche lentement, par l'arrière, d'Homer qui est assis dans une longue rangée de lecteurs et regarde un livre de photos d'August Sander : « Hommes du XX^e siècle ». A la fin, la caméra regarde par-dessus son épaule.

C'en est fini du grand souffle de jadis, du va-et-vient à travers les siècles. Je ne peux plus penser qu'au jour le jour.

2071. INSERT, PLAN GÉNÉRAL, extérieur jour (7 sec.)
(Document d'archives) Dans une rue, au matin, après un bombardement, les morts allongés sur l'asphalte, alignés les uns auprès des autres. Les survivants, des mouchoirs devant le visage, cherchent des gens de leur famille ou de leur connaissance. Un soldat prend des photos.

Mes héros ne sont plus les guerriers et les rois, mais les...

2072. INSERT, PLAN AMÉRICAIN, extérieur jour (5 sec.)
(Document d'archives) Une vieille femme qui observe, épouvantée, les rangées de cadavres.

... choses de la paix, toutes égales entre elles.

2073. INSERT, PLAN AMÉRICAIN, extérieur jour (4 sec.)
(Document d'archives) Un bébé mort qui semble dormir tranquillement.

Les oignons qui sèchent valant...

2074. INSERT, GROS PLAN, extérieur jour (3 sec.)
(Document d'archives) Deux enfants morts, tête contre tête.

... le tronc d'arbre qui traverse le marécage.

2075. PLAN AMÉRICAIN, intérieur jour (30 sec.)
Homer et Cassiel, tête contre tête, tous les deux les yeux clos, comme si Homer ne pouvait s'arracher à ses pensées et que Cassiel en était témoin. Puis Homer ouvre à nouveau les yeux et continue à feuilleter le livre de photos. Cassiel l'observe.

Mais nul n'a encore réussi à chanter une épopée de la paix. Pourquoi la paix ne peut-elle pas exalter, à la longue, ne se laisse-t-elle pas raconter ?
Renoncer ?
Si je renonce...

2076. INSERT, intérieur jour (10 sec.)
Deux portraits tirés du livre de Sander. La main du vieil homme repose lourdement sur le livre. Qu'il continue ensuite à feuilleter.
FONDU ENCHAÎNÉ

... l'humanité perdra son conteur. Et si jamais l'humanité perd son conteur, elle perd du même coup son enfance.

2077. PLAN GÉNÉRAL, extérieur jour (4 sec.)
Damiel, toujours assis sur l'épaule de l'ange de la Victoire, vu d'une plus grande distance.

2078. PLAN GÉNÉRAL, extérieur jour (5 sec.)
La colonne de la Victoire, avec l'ange doré tout en haut, au milieu de la circulation citadine.

2079. PLAN GÉNÉRAL à DEMI-ENSEMBLE, extérieur jour (21 sec.)
Le long du Mur, sur la place de Potsdam. Homer se promène, en compagnie de son ange, qui le suit à quelques pas. A l'arrière-plan, le tracé des rails.

2080. PLAN GÉNÉRAL à PLAN AMÉRICAIN, extérieur jour (30 sec.)
(Travelling et panoramique) Homer et Cassiel devant le Mur. Ils passent sous les rails, tout près de la caméra qui, ensuite, les suit à distance.

2081. INSERT, PLAN GÉNÉRAL, extérieur jour (8 sec.)
(Document d'archives, en couleur) Des ruines, des façades de maisons, derrière elles le ciel bleu (Travelling en voiture !).

2082. PLAN RAPPROCHÉ, extérieur jour (10 sec.)
(Travelling) Homer qui marche les yeux clos. C'est devant son œil intérieur que nous venons de voir les ruines. Cassiel a posé sa main sur l'épaule d'Homer.

2083. PLAN GÉNÉRAL, extérieur jour (24 sec.)
(Mouvement de grue et panoramique) Les deux hommes s'éloignent de la caméra, vers le no man's land qui a, jadis, représenté le centre de la ville.



2084. PLAN GÉNÉRAL à DEMI-ENSEMBLE, extérieur jour (38 sec.)
(Travelling et panoramique) Le vieil homme et son ange sur le terrain. Ils marchent dans l'herbe haute, jusqu'à un fauteuil dans lequel Homer, épuisé, se laisse tomber lourdement. Cassiel s'est arrêté à quelque distance de là et observe le vieil homme. La caméra se dirige lentement vers le fauteuil. Homer se gratte la tête.

2085. DEMI-ENSEMBLE, extérieur jour (2 sec.)
Cassiel en train d'écouter et de regarder le vieil homme.

2086. PLAN AMÉRICAIN, extérieur jour (10 sec.)
Homer dans son fauteuil.
Il regarde avec tristesse autour de lui.

2087. PLAN GÉNÉRAL, extérieur jour (3 sec.)
L'herbe haute à la ronde. A l'arrière-plan, le tracé des rails et le Mur.

Je ne retrouve pas Potsdamer Platz ! Non, je crois, ici... Ça ne peut pas être ça !
Potsdamer Platz, c'est là qu'il y avait le café Josti...

J'y venais l'après-midi faire la conversation, prendre un café et regarder le public, après avoir fumé mon cigare chez Löhse et Wolff, marchands de tabac réputés, ici, juste en face.
Donc, ça ne peut pas être Potsdamer Platz, non !
Et personne...

... à qui demander.
C'était une place animée !

Des tramways, des omnibus à chevaux et deux autos, la mienne et celle du chocolatier.

Le magasin Wertheim aussi était ici. Et puis, soudain, des drapeaux sont apparus... Toute la place en était couverte...

Et les gens n'étaient plus du tout aimables, la police non plus.

Mais je n'abandonnerai pas tant que je n'aurai pas retrouvé Potsdamer Platz !

Où sont mes héros, où êtes-vous mes enfants ? Où sont les miens, les obtus, ceux des origines ?

Appelle-moi, Muse, le pauvre chanteur immortel qui, abandonné des mortels qui l'écoutaient...

perdit la voix...



2088. PLAN AMÉRICAIN, extérieur jour (14 sec.)
Homer devant un magasin de souvenirs sur la place de Potsdam. Il tient une petite boîte à musique à la main, dont il tourne la manivelle. Nous reconnaissons les premières notes de la mélodie « Das ist die Berliner Luft... » Homer sourit.

lui qui, de l'ange du récit qu'il était, devint l'aède ignoré ou raillé au-dehors, sur le seuil du no man's land.

3ème Intervention: près de la place de Postdam

4032. PLAN RAPPROCHÉ, extérieur crépuscule (3 sec.)
Les dernières feuilles d'une branche, qui tremble sous une légère brise.

4033. DEMI-ENSEMBLE, extérieur crépuscule (4 sec.)
Des branches et du feuillage. Un vent assez fort se lève.

4034. PLAN GÉNÉRAL, extérieur crépuscule (3 sec.)
Un grand vol de corneilles passe au-dessus du Mur, près de la place de Potsdam.

VOIX INTÉRIEURE D'HOMER :
Seules les voies romaines...

4035. PLAN GÉNÉRAL à PLAN AMÉRICAIN, extérieur crépuscule (36 sec.)
(Panoramique) La caméra descend lentement d'un énorme vol de corneilles dans le ciel à un no man's land. A l'arrière-plan, on distingue la Staatsbibliothek, au premier plan, un mur divisé en trois parties portant l'inscription WALL-HALL-A. Continuant son mouvement, la caméra saisit dans son champ l'Esplanade et enfin, au premier plan, le vieux conteur, Homer, et son ange gardien, Cassiel, derrière lui. Tous les deux regardent en l'air.

mènent encore au loin,
seules les traces les plus anciennes mènent plus loin.
Où est ici le col ?
Même le pays plat, même Berlin a ses cols cachés,
et là seulement commence mon pays, le pays du récit.
Pourquoi tous ne voient-ils pas dès l'enfance les passages, portes et interstices, en bas sur terre et en haut au ciel ?
Si chacun les voyait...

4036. PLAN GÉNÉRAL, extérieur crépuscule (8 sec.)
Un vol d'oiseaux qui passe comme un nuage dans le ciel du soir, d'abord clairsemé puis, dans le mouvement inverse, obscurcissant le ciel.

... il y aurait une histoire sans meurtre ni guerre.

4ème intervention : Homer s'éloigne en direction du mur



7051. PLAN AMÉRICAIN, extérieur jour (12 sec.)
 (En noir et blanc) Cassiel, un peu triste, assis sur
 l'aile de l'ange de la Victoire.
 Il écoute la voix du vieil homme et regarde tout
 en bas, au-dessous de lui.

VOIX INTÉRIEURE D'HOMER :
 Nommez-moi les hommes, femmes et enfants qui
 me chercheront...

7052. PLAN AMÉRICAIN, extérieur jour (10 sec.)
 (Travelling avant) Homer, vu de dos, se promène
 avec un parapluie ouvert, dans la rue de Köthen,
 en direction du Mur.

moi, leur conteur, chantre et porte-parole, car ils ont
 besoin de moi plus que de...

7053. PLAN AMÉRICAIN (comme 7051) (3 sec.)
 Cassiel se redresse et lève à nouveau les yeux vers
 le ciel...

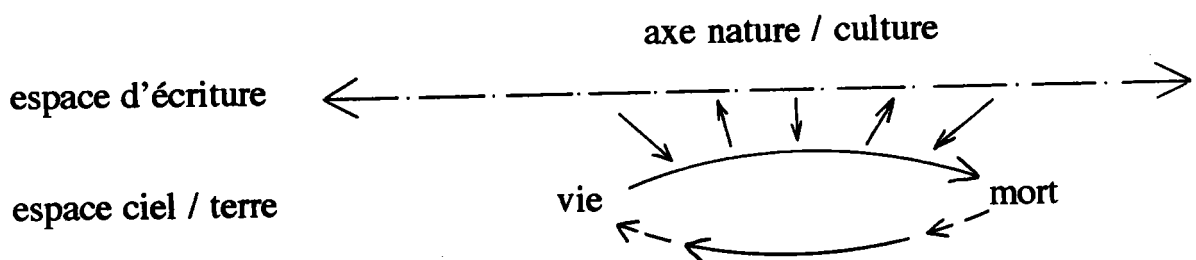
rien au monde.

Par delà ses divisions, Berlin et le monde trouvent leur unité lorsqu'ils se transmutent en récit où les histoires individuelles rejoignent et construisent l'histoire universelle.

Ce qui donne aux deux textes : "Als das Kind" et la monodie d'Homer valeur de parataxe est le fait qu'en tant que récit universel, ils ignorent nécessairement la clôture. C'est leur dimension culturelle qui les fait dépasser les histoires individuelles, devenant par là, métaphore de toute création.

Tout comme le cinéma, l'écriture et le récit oral se nourrissent de la conversion d'une idée de mouvement, à la réalisation sensible de ce mouvement, rejoignant ainsi le processus de création universel.

Ce programme narratif principal réalisé par les actants collectifs -sujet écrivain et chanteur - qui transforment le monde en récit, se nourrit, nous l'avons dit, des deux programmes narratifs secondaires situés dans l'espace ciel/terre, en les inscrivant dans l'unité d'une écriture et d'une voix récitante. La linéarité de l'écriture et celle de la voix récupère et transcende les mouvements circulaires individuels enfermés dans le cycle vie/mort. Comprimé dans le discours clos des destinées individuelles, le film s'ouvre sur un espace culturel de création qui dépasse la clôture.



Le mouvement narratif s'inscrit dans cette balade entre clôture et ouverture, entre création virtuelle et réalisée. A l'intérieur de l'espace ciel/terre, les deux

programmes narratifs secondaires, accomplis par Damiel et Cassiel, expriment eux aussi le passage d'un état de perception spirituel à celui d'un faire opérateur d'une transformation de la spiritualité vers l'humanité. Ce mouvement incessant entre la perception des anges et la conversion de Damiel accorde pourtant plus d'importance quantitative au descriptif qui relève de la permanence de l'état de Cassiel, qu'au changement effectué dans le programme narratif de Damiel. Cet accent mis sur la permanence du descriptif met à distance le désir du sujet opérateur Damiel. Dans la situation initiale, Damiel et Cassiel sont unis dans un rapport d'appartenance au même espace. La transformation opérée par Damiel se mesure d'autant plus qu'elle reste toujours confrontée au programme narratif de Cassiel, qui lui se situe toujours dans l'espace initial. Les deux programmes narratifs établissent une relation où l'altérité se trouve en permanence confrontée à l'espace initial qui unissait les deux sujets.

C'est la spiritualité commune aux deux sujets dans la situation initiale qui fonde aussi leur identité commune. Le passage effectué par Damiel sur l'axe vie/mort déterminera son altérité par rapport à Cassiel, dans le passage de l'état d'immortel à celui de mortel, de l'aphorie à la phorie, d'un savoir total à un savoir pragmatique et/ou thymique. Le récit s'effectue sur la base de la mise en parallèle entre l'état d'un sujet et le faire d'un autre sujet qui vise à transformer son état. Dans la situation initiale, les deux sujets se trouvent en relation de perception par rapport à l'objet monde : (S-O). Dans la situation finale, Cassiel se trouve toujours placé en relation (S-O), alors que Damiel a opéré un faire d'acquisition : il est devenu un "être humain", a acquis pour ce faire au cours du programme narratif d'usage, un corps qui lui a permis de s'inscrire dans une relation conjonctive par rapport au monde, ce qui se traduit par l'acquisition de la valeur modale du savoir

qui inclut elle-même les composantes de mortalité, phorie, Ct et/ou Cp.⁽¹⁾

Ce qui peut se formaliser ainsi :

$$PN_1 = F \{ S_1' \dashrightarrow (S_1 - O) \} \quad S'_1 \ S'_2 = \text{sujets opérateurs}$$

de C

$$PN_2 = F \{ S_2' \dashrightarrow (S_2 \cap O) \} \quad S_1 \ S_2 = \text{sujets d'état.}$$

de D

Cette formalisation des deux PN secondaires de Cassiel et Damiel ne fait pourtant pas apparaître la relation qui les unit. Il apparaît en fait qu'à l'intérieur même du rapport d'identité qui unit initialement les deux sujets Damiel et Cassiel, c'est la permanence de la relation (S-O) dans laquelle se maintient Cassiel, qui va se trouver, entre autres, à l'origine du faire de Damiel. Le PN (S-O) de Cassiel implique qu'il empêche le sujet opérateur Damiel d'être conjoint à l'objet, ce qui va provoquer le faire opposé de Damiel. Le faire réflexif de Damiel est de l'ordre de l'acquisition, alors que celui effectué par Cassiel est transitif, et vise à empêcher la conjonction de Damiel avec l'objet monde, c'est-à-dire vise à le faire demeurer dans son état initial (S-O). Les deux sujets s'opposent, non pour la possession d'un même objet, mais pour une relation à cet objet.

Examinons le PN2 de Damiel :

Le savoir du sujet sur son /ne pas pouvoir faire/ lié à son existence d'esprit se transforme selon des modalités que nous examinons ensuite en /vouloir faire/. Le PN de base dont l'objectif final est la transformation en homme implique un PN

¹ Selon la terminologie de J. Fontanille énoncée dans : "La subjectivité au cinéma" in : *ACTES SEMIOTIQUES* - Bulletin X, 41, Mars 87.

Les initiales C, T, P représentent les dimensions cognitive, thymique et pragmatique. Les majuscules désignent le spécifié, et les minuscules le spécificateur.

d'usage qui s'établit sur l'acquisition des valeurs modales du /pouvoir faire/ nécessitant elle-même l'acquisition d'un corps et la renonciation à l'existence d'esprit.

Le /vouloir faire/ se trouve attisé par le /non vouloir faire/ de Cassiel. La réalisation du PN d'usage aboutit elle-même à un manque, car la performance ne se trouve pas réalisée intégralement. C'est l'union avec Marion qui rendra possible sa réalisation.

PN de Marion :

Le /-pf/ (ne pas pouvoir aimer) entraîne un /vf/ (vouloir aimer). Le /pf/ (pouvoir aimer) s'effectuera lors de la conjonction des deux PN de Damiel et Marion. Les /vf/ de Damiel et Marion se rejoignent, les deux PN de Damiel et Marion seront réalisés lorsque les deux sujets établiront une relation conjonctive avec leur objet.

Cette conjonction se trouve elle-même modalisée par le /devoir faire/ "Il faut en finir avec le hasard ! Nouvelle heure de la décision ! Je ne sais pas s'il y a un destin, mais il y a la décision ! Décide-toi !..."

Vois mes yeux ! Ils sont l'image de la nécessité, de l'avenir de tous sur la place" dira Marion à Damiel lorsqu'ils se découvriront l'un à l'autre au plan image 7032. Ce /devoir faire/ nécessite lui-même un /savoir/ sur le /pouvoir faire/ : "Je le sais, c'est toi" (plan image 7035).

- Chez Damiel, le /pouvoir faire/entraîne un savoir total :

"Je sais maintenant ce qu'aucun ange ne sait" (plan image 7049).

- Les deux PN de Damiel et Marion, d'abord entrelacés, puis conjoints correspondent à la structure du récit classique :

Etat 1 → Transformation → Etat 2,

ce qui au plan sémantique, correspond au passage d'un état de manque à la liquidation de ce manque, passage qui s'accomplit par l'actualisation puis la réalisation d'un désir virtuel.

Les deux PN, de facture classique, se trouvent entrecoupés par le PN de Cassiel, qui lui, est structuré, non plus sur le passage d'un état à un autre état, mais selon l'exercice d'un faire perceptif qui constitue son état de percevant, ce qui ne suppose aucune transformation antérieure ou postérieure, causale ou conséquentielle sur l'être du sujet, ni sur la relation qu'entretient ce sujet avec l'objet monde. Cette relation de type perceptif est liée à la permanence, au statisme, mais, placée face à l'état initial de Damiel qui se caractérise par son /vouloir faire/, amènera à l'expression d'un savoir sur le manque, nécessaire à la transformation :

$$(S \cup O) \longrightarrow (S \cap O)$$

Enoncés d'état de Cassiel, Damiel, Marion.

$$C : (S - O)$$

$$D : (S \cup O)$$

$$M : (S \cup O)$$

Enoncés du faire

$$C : PN_1 = F \{ S_1' \text{----} \rightarrow (S_2 - O) \}$$

$$D : PN_2 = F \{ S_2' \text{----} \rightarrow (S_2 \cap O) \}$$

$$M : PN_3 = F \{ S_3' \text{----} \rightarrow (S_3 \cap O) \}$$

Selon que l'on considère que l'amour entre Damiel et Marion correspond à une appropriation de l'autre comme objet, ou à un don de soi comme objet, ou à un

partage du même objet amour, on peut formuler ainsi les relations qui unissent le PN₂ de Damiel au PN₃ de Marion :

- partage du même O par les 2 S $F \{S_2' \text{ et } S_3' \dashrightarrow \{(S_2 \cup O \cup S_3) \leftarrow \rightarrow (S_2 \cap O \cap S_3)\}\}$
- don de soi comme objet $F \{S_2' \dashrightarrow \{(S_2 \cap O \cup S_3) \dashrightarrow (S_2 \cap O \cap S_3)\}\}$
- Appropriation de l'autre comme objet $F \{S_2' \dashrightarrow \{(S_2 \cup O \cap S_3) \dashrightarrow (S_2 \cap O \cap S_3)\}\}$

S_2 : sujet d'état Damiel S_2' : sujet opérateur Damiel

S_3 : sujet d'état Marion S_3' : sujet opérateur Marion

Le faire effectué par Damiel comme don de soi comme objet, ou comme appropriation de l'autre comme objet est évidemment effectué en réciprocité par le sujet opérateur S_3' .

Une donnée textuelle permet pourtant de lever cette ambiguïté entre les trois types de relations possibles qui unissent les faire de Damiel et Marion. Le "je suis ensemble" de Damiel exprime cette relation fusionnelle qui permet aux deux sujets individuels de se fondre en un sujet syncrétique où chaque sujet trouve son unité dans sa fusion avec l'autre sujet, fusion qui s'accomplit à la fois par don de soi et appropriation de l'autre.

Les deux PN de Damiel et de Marion sont unis dans un rapport de présupposition

réciroque, où chaque sujet se constitue en partageant un même objet avec l'autre sujet.

$$F_2 = \{S_2' \dashrightarrow (S_2 \cap O)\} \leftarrow \dashrightarrow F_3 = \{S_3' \dashrightarrow (S_3 \cap O)\}$$

= S₃ Marion = S₂

$$PN_2 \leftarrow \dashrightarrow PN_3$$

Pour exercer son faire selon le PN de base "humanité" qui nécessite le PN d'usage (pouvoir, savoir < corps), le sujet Damiel devra au préalable renoncer à son existence d'esprit, c'est-à-dire, renoncer à l'immortalité, à l'aphorie, au savoir total. L'analyse de cette renonciation nécessite l'examen du Faire de Cassiel.

La présupposition unilatérale PN1 \dashrightarrow PN2 entre les PN de Cassiel et
Cassiel Damiel

de Damiel :

- permet de mesurer l'écart entre la transformation exercée par Damiel et son état initial de percevant spirituel.
- permet aussi à Damiel d'exprimer son manque dans son état initial, et par cette expression d'accéder à un savoir sur son / vouloir faire/, /pouvoir faire/.
- attise enfin le /vouloir faire/ de Cassiel par la sanction anticipée portée sur le faire à venir de Damiel :

"Mais rien de tout cela ne sera vrai" dit Cassiel avant que Damiel quitte son existence d'esprit en rêvant à son premier jour d'homme.

En maintenant la permanence de son état (S - O), Cassiel exerce un faire opposé au faire transformationnel de Damiel, et s'installe par là-même en position d'anti-

sujet.

La relation entre les deux programmes accomplis par Cassiel et Damiel peut s'énoncer comme suit :

Enoncés d'état		Enoncés de faire	
C	$S_1 - O$	$F \{S_1' \dashrightarrow (S_2 - O)\}$	$\dashrightarrow F \{S_2' \dashrightarrow S_2 \cap O\}$
D	$S_2 \cup O$	Cassiel	Damiel

Les deux PN de S_1 et S_2 se trouvent dans une relation simple (unilatérale), car si le faire exercé par Cassiel implique la transformation chez Damiel de sujet d'état à sujet de faire, la réciproque n'est pas vraie : le faire de Damiel ne modifie en rien le faire de Cassiel qui demeure en relation de percevant par rapport au monde.

Même si Cassiel semble affecté par le faire de Damiel, il poursuit l'exercice de son faire perceptif, et ne modifie pas sa relation avec l'objet de sa perception.

L'énoncé de faire incluant les PN de C, D, M peut se représenter ainsi :

$$F_1 = \{S_1' \dashrightarrow (S_2 - O)\} \dashrightarrow F_2 = \{S_2' \dashrightarrow (S_2 \cap O)\} \dashrightarrow F_3 = \{S_3' \dashrightarrow (S_3 \cap O)\}$$

Cassiel Damiel = S_3 Marion = S_2

L'objet du faire de Damiel (= S_2) est Marion (= S_3)

L'objet du faire de Marion (= S_3) est Damiel (= S_2)

Ces trois programmes narratifs secondaires s'organisent à partir des trois formes de communication :

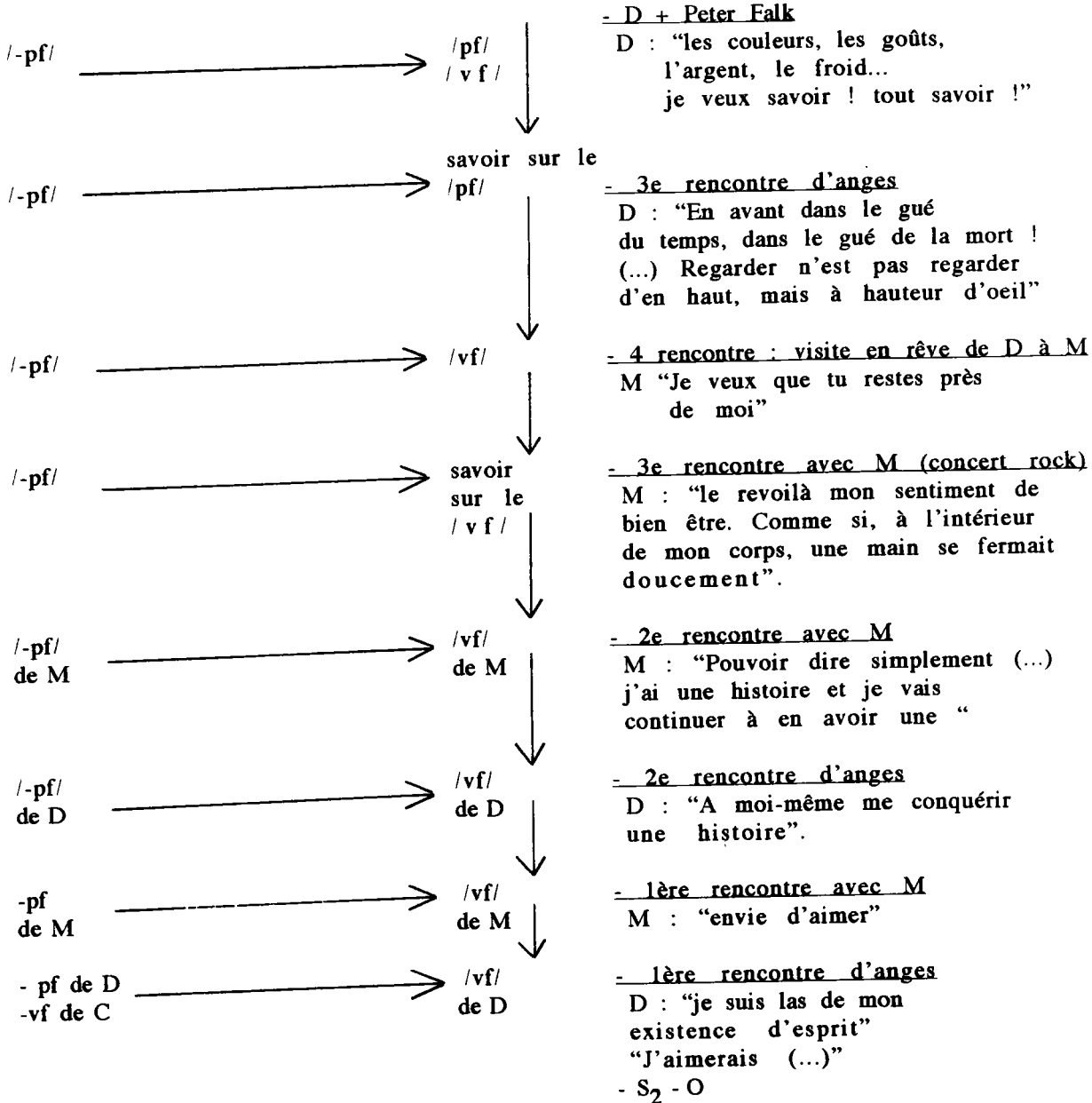
- participative et réciproque entre D et M
- réfléchie pour D et pour M

- polémique et unilatérale entre D et C.

Sur l'axe logico-temporel, les 3 PN secondaires de C, D, M peuvent se schématiser ainsi, selon une lecture de bas en haut

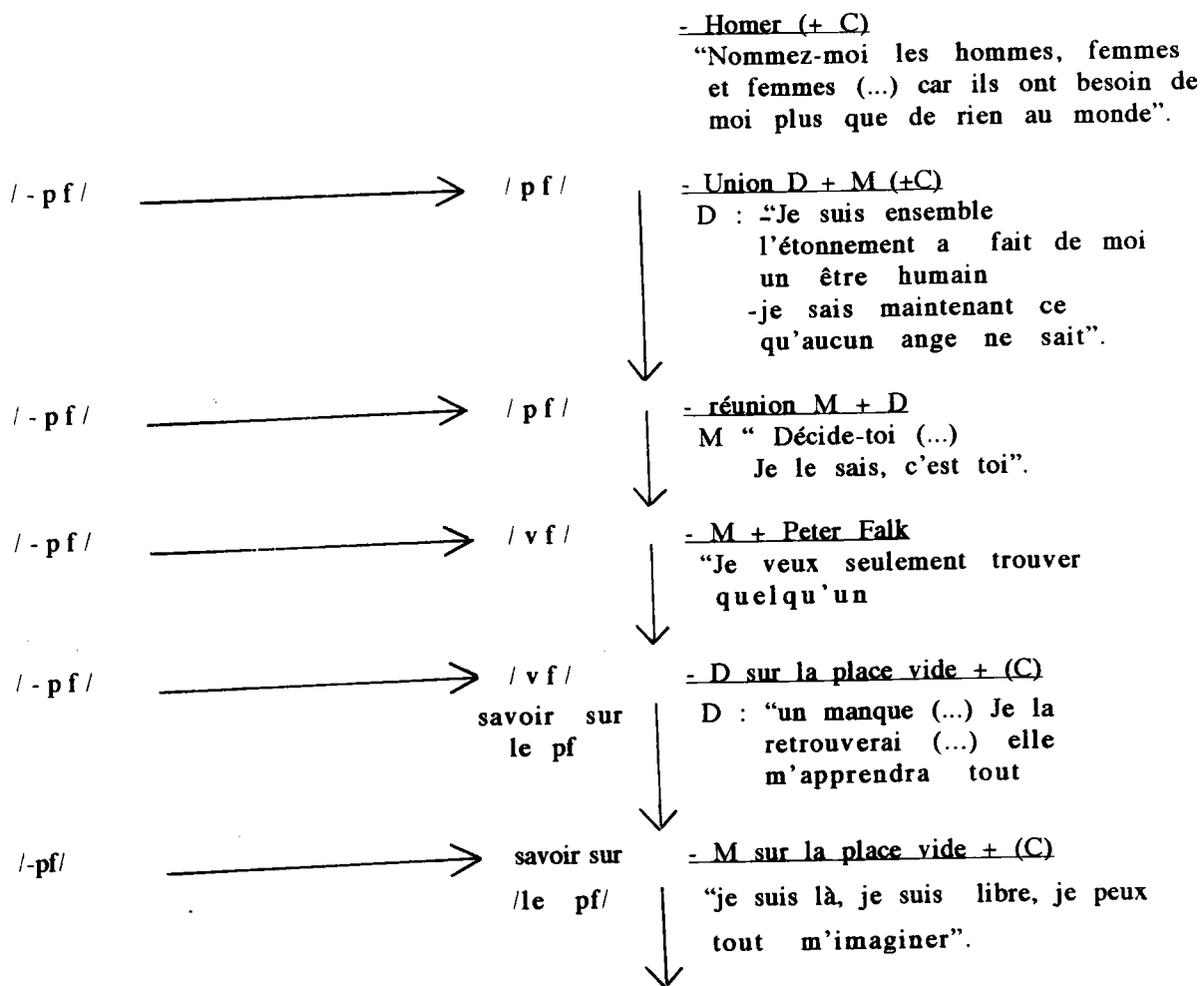
→: expriment le passage d'une compétence négative à une compétence positive, par "déplacement" de compétence modale

↓ : indiquent la présupposition



S₁ et S₂ U O : O = mortalité - phorie
 S₁ et S₂ ∩ O : O = immortalité - aphorie
 S₁ et S₂ - O : O = monde

Ct et/ou Cp
 C

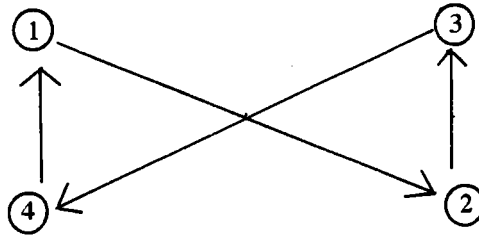


Les parcours narratifs

Au niveau de la signification, les trois programmes s'organisent selon différents parcours :

perception(S - 0) = spiritualité

jonction $\left\{ \begin{array}{l} S \cap O \\ S \cup O \end{array} \right\} = \text{humanité}$



non_jonction

- opérateurs de perception :
- le Savoir total
- (omniscience, omniprésence)

non_perception

- opérateur de jonction :
- . Savoir Ct et/ou Cp
- . Pouvoir < corps, sens
- . Vouloir

a) La séparation virtuelle entre D et C s'accomplit sur le parcours

1, 4, 2, 1 pour Damiel

1, 4, 1, pour Cassiel

b) La rencontre virtuelle entre D et M s'effectue en 1,4,3

c) La rencontre réelle entre D et M selon 1, 4, 2, ,3 pour D

et 3, 2, 3 pour M

d) La séparation réelle entre D et C selon :

1, 4, 2, 3 pour D

1, 4, 1 pour C

Examinons les composantes de chacun de ces parcours :

a) Séparation virtuelle entre Damiel et Cassiel

Damiel a le vouloir, auquel Cassiel oppose un vouloir opposé ou contraire. Les deux sujets n'ont pas les mêmes compétences virtuelles : ce qui va les entraîner dans deux programmes narratifs distincts et parallèles.

b) Rencontre virtuelle entre Damiel et Marion

Damiel ange a le savoir total (omniscience, omniprésence)
 Marion dispose d'un savoir pragmatique (< corps, < sens)
 en quête d'un savoir thymique (Amour)

c) Rencontre réelle entre Damiel et Marion

Reconnaissance de D par M : "Je le sais, c'est toi"

Sanction de D sur sa propre performance : "l'étonnement a fait de moi un être humain" "Je sais maintenant ce qu'aucun ange ne sait"

(sanction pragmatique et cognitive)

Les parcours (a) et (b) se trouvent entravés dans leur actualisation et leur

réalisation par les différences virtuelles entre les actants :

- a) Daniel \neq Cassiel : l'opposant virtuel est le désir
- b) Daniel \neq Marion : l'opposant actuel est un savoir différent pour les 2 sujets.

Les parcours (c) et (d) sont effectués sur la base de la réalisation d'un désir.

c) Si Daniel entre en conjonction avec Marion, il exerce un Faire rendu possible par ses compétences virtuelles : le désir.

Si Marion rejoint Daniel, c'est par désir de CT (Amour)

d) Si Daniel se sépare de Cassiel, c'est par désir de combler le manque initial de compétence actuelle :

CT ou CP et devenir un être humain.

Les trois parcours sont unis dans une relation articulée sur le Désir :

- qui permet la conjonction entre Daniel et Marion
- qui entraîne la séparation entre Daniel et Cassiel.

Il apparaît que les couples de Sujet/Anti-Sujet, Destinateur/Anti-Destinateur, évoluant dans l'espace ciel/terre ont en commun un Destinateur constitué par l'actant collectif de l'espace d'écriture (sujet écrivant, et voix d'Homer). Une fois dégagés ces rôles actantiels, l'analyse du schéma narratif nous permettra de préciser les composantes mises en jeu dans l'action, la manipulation et la sanction accomplies par les différents actants fonctionnels.

Schéma narratif

En tant que réflexion sur le monde (¹), le poème "Als das Kind", tout comme la monodie d'Homer, accomplissent par le processus du déplacement et de la condensation, un faire réflexif métaphorique qui sera analysé au terme de notre étude sur ce film, lorsque nous aborderons l'examen des relations entre "nouvelle - subjectivité" et "ciné - poésie".

Les performances accomplies au cours de ces deux "mises en récit du monde" supposent pour le sujet écrivant de "Als das Kind", la réalisation d'un processus créateur, et, pour le sujet récitant Homer, la transmission de la mémoire du monde.

Les deux segments performanciels création et transmission de récits nécessitent tous deux, à partir d'une valeur visée (le savoir), la construction de l'objet dans lequel elle pourrait être investie.

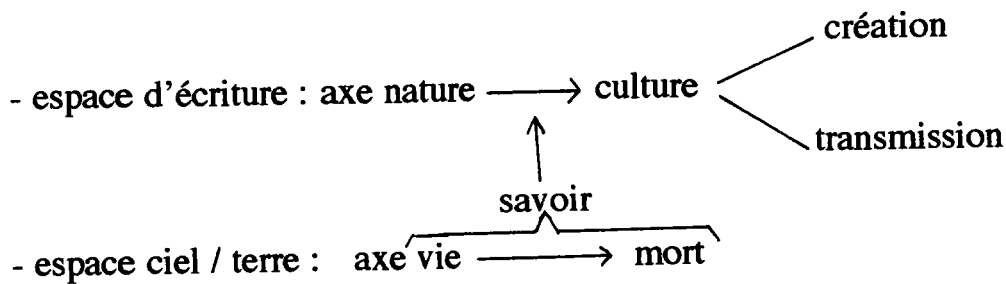
Ainsi, l'écriture de "Als das Kind" se réalise lorsque Daniel, devenu un "être humain" a découvert la faculté d'étonnement, qui est aussi celle de l'enfant de "Als das Kind". De même, Homer, au travers de sa monodie, cherche t-il à raconter "l'enfantin, l'antique dérivé au bord du monde" pour qu' " en lui se reconnaisse chaque homme" (plan image 1082).

"Si je renonce ... l'humanité perdra son conteur. Et si jamais l'humanité perd son conteur, elle perd du même coup son enfance".

Ainsi, les deux faire réflexifs, accomplissent-ils, en tant que réflexion sur le monde, une quête de savoir au travers des facultés de l'enfance, savoir qui est au fondement même de ces mises en récit, tant comme processus créateur que comme

¹ BURGOYNE Robert, "le narrateur au cinéma" - Poétique 87, Paris, Ed. du Seuil, septembre 1991

transmission de la mémoire du monde. C'est le savoir qui permet la mise en récit du monde, et assure le déplacement de l'axe vie \longrightarrow mort vers celui de la nature culture.



Il nous est désormais possible de préciser la formulation des deux types d'espaces qui, au plan narratif peuvent prendre les dénominations d'espace mimétique de la diégèse pour l'espace ciel/terre. Mis en récit par l'écriture et la monodie d'Homer, le premier espace, nécessairement figurativisé constitue pourtant une forme non mimétique de la diégèse par décontextualisation.

Deux mouvements opposés s'accomplissent pourtant à l'intérieur de l'espace d'écriture. En tant que narrateur explicite, le sujet écrivain de "Als das Kind" rejoint l'espace mimétique ciel/terre, lors de la dernière occurrence du poème, lorsque la voix off de Daniel, se juxtapose à l'image de son visage. A l'inverse, Homer, narrateur explicite lui-aussi, mais appartenant à l'espace ciel/terre se sépare de celui-ci lors du plan final, lorsque sa monodie, pourtant toujours intérieure s'adresse directement aux hommes à la deuxième personne :

"Nommez-moi les hommes , femmes et enfants qui me chercheront...

moi leur conteur, chantre et porte-parole, car ils ont besoin de moi plus que de... rien au monde".

L'action de mise en récit du monde accomplie dans l'espace d'écriture effectue un déplacement qui va de l'hétérodiégétique vers l'homodiégétique pour le sujet écrivain de "Als das Kind", et inversement de l'homodiégétique vers l'hétérodiégétique pour Homer. Ce déplacement entre les deux espaces réalise ainsi le passage incessant entre symbolique et imaginaire, mouvement que nous analyserons au terme de cette étude comme fondement du processus métaphorique à l'oeuvre dans la mise en place de cette "nouvelle subjectivité" qui caractérise ce film-balade.

Cette action de réflexion sur le monde, située aux plans pragmatique et cognitif présuppose elle-même une manipulation où le sujet écrivain de "Als das Kind", tout comme le chanteur, qui constituent un actant collectif, font en sorte que les sujets manipulés réalisent la conjonction entre les sujets d'états et l'objet de valeur (O = mise en récit du monde qui s'effectue par l'acquisition de la valeur modale : savoir).

Dans les deux cas de création et transmission d'une mémoire collective, les sujets manipulateurs, manipulés, et sujets d'état correspondent aux mêmes acteurs qui interviennent en synchrétisme : Daniel et Homer. Mais si le faire des sujets manipulateurs est de nature cognitive, le faire des sujets manipulés est à la fois d'ordre pragmatique, cognitif et thymique : le sujet écrivain fait accomplir au sujet manipulé, à la fois une quête de savoir qui présuppose l'acquisition d'un "être humain" et la renonciation à une existence d'esprit. De même, la voix récitante d'Homer manipule le sujet Homer dans une quête de savoir : le passé, investi dans les no man's land de Berlin.

Ce contact, posé dès la manipulation se trouve sanctionné positivement pour le sujet écrivain de "Als das Kind" par la reconnaissance du savoir acquis : "je sais maintenant ce qu'aucun ange ne sait" et la double rétribution qui s'accomplit par

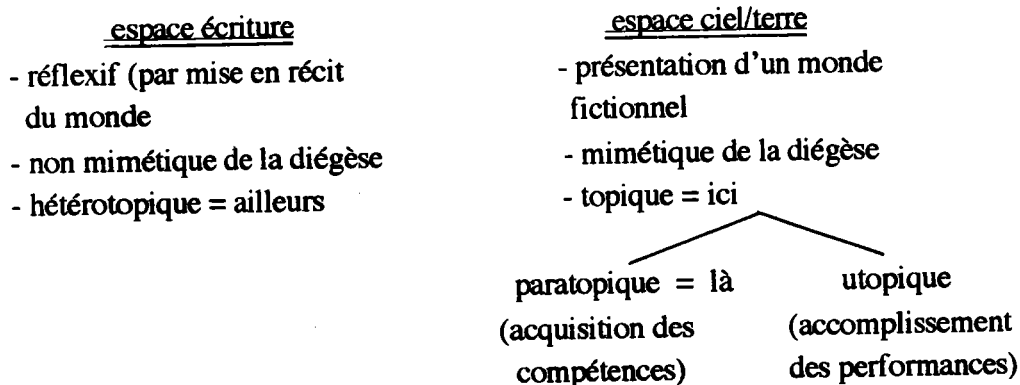
l'écriture réalisée, et dans l'espace ciel/terre par "l'étonnement qui a fait de (lui) un être humain".

Quant au sujet Homer, la sanction ne s'exerce pas, ni sous la forme d'une rétribution, ni sous celle d'une reconnaissance, puisque le sujet semble poursuivre sa quête. En quittant l'espace ciel/terre de l'énoncé par l'emploi de la deuxième personne qui constitue une adresse aux hommes, pour l'espace d'écriture, la quête pragmatique et cognitive du sujet se transmue en récit non clos d'une mémoire collective qui dépasse l'individualité du sujet pour se placer sur l'axe collectif de la nature/culture.

L'espace d'écriture, non mimétique de la diégèse, en tant que réflexion du monde comme mise en récit de celui-ci, se constitue alors en destinataire manipulateur et juge de l'espace ciel/terre, mimétique de la diégèse.

Au plan de l'articulation spatiale, cet espace non mimétique peut être qualifié d'"hétérotopique" dont "l'ailleurs" englobe l'espace topique ciel/terre et se superpose à lui. On peut distinguer deux composantes, à l'intérieur de cet espace topique ciel/terre :

- l'espace d'acquisition des compétences, en tant que paratopique, qui s'oppose à
- l'espace utopique dans lequel s'accomplissent les performances.



Les relations entre les deux espaces dégagés s'établissent selon le désir et la nécessité, en tant que lexicalisations des modalités du vouloir et du devoir.

L'écriture en cours d'accomplissement est la figurativisation d'un désir, tout comme la transmission d'une mémoire collective est le signe d'une nécessité pour les hommes.

“Nommez-moi les hommes, femmes et enfants qui me chercheront moi leur conteur, chanteur et porte-parole, car ils ont besoin de moi plus que de (.....) rien au monde”

Examinons à présent le schéma narratif à l'intérieur de l'espace ciel/terre, au travers des trois épreuves qui le constituent.

L'épreuve qualifiante qui s'effectue au cours des trois rencontres d'anges est constituée au niveau discursif par la concaténation de trois énoncés qui peuvent s'exprimer en termes de confrontation, domination, conséquence.

La première rencontre dans le hall d'exposition de voitures permet à Daniel de confronter son PN virtuel au PN opposé de Cassiel.

Daniel : “J'aimerais ne plus éternellement survoler, j'aimerais sentir en moi un poids qui abolisse l'illimité et m'attache à la terre.

Cassiel : “Ne rien faire que regarder, rassembler, attester, certifier, conserver ! Rester esprit ! Rester à distance ! Rester en parole!”

La seconde rencontre entre les deux anges sur les berges du fleuve permet à Daniel d'actualiser son PN virtuel, au cours d'un énoncé de domination formulé

ainsi aux plans images 4013 → 4019.

Cassiel : “Et tu veux vraiment...”

Damiel : “Oui, à moi-même me conquérir une histoire (...)

En avant dans l’histoire du monde!

A bas le monde derrière le monde!”

La troisième rencontre, le long du mur, énoncée en termes de conséquence permet alors à Damiel de réaliser son PN actuel, par l’abandon de son état d’esprit et l’acquisition de l’humanité (plan images 5046 → 5058)

Cassiel : “Alors ?”

Damiel : “Je vais entrer dans le fleuve... Descendons de notre vigie d’êtres qui ne sont pas encore nés ! Regarder n’est pas regarder d’en haut, mais à hauteur d’œil”.

L’épreuve qualifiante qui s’effectue pendant les trois rencontres entre les anges Damiel et Cassiel, au cours de laquelle le sujet va acquérir les valeurs modales du faire susceptibles de permettre la performance, comporte deux faces complémentaires : sémantique et modale.

La compétence sémantique trouve son contenu exposé lors de la première rencontre entre Damiel et Cassiel, où Damiel expose sur le mode infinitif ce /vouloir faire/ qui constitue la virtualisation du PN qui sera réalisé ensuite (plans images 1055 → 1068)

“J’aimerais ne plus éternellement survoler, j’aimerais sentir en moi un poids qui abolisse l’illimité et m’attache à la terre. Pouvoir à chaque pas, à chaque coup de vent, dire “maintenant” (...) et non plus “Depuis toujours” et “A jamais”. S’asseoir à la table des joueurs et être salué (...) nourrir le chat comme Philip Marlowe,

(....) avoir la fièvre. Mentir ! Comme on respire ! sentir en marchant sa charpente qui avance. Deviner enfin, au lieu de toujours tout savoir (...)"

La compétence modale qui rend possible le passage de la virtualisation à la réalisation du PN, peut porter sur l'être ou sur le faire, et peut être décrite comme une organisation hiérarchique de modalités, elles-mêmes positives ou négatives.

La modalisation du faire se décompose en modalités virtualisantes (/pouvoir faire/ et /devoir faire/) et modalités actualisantes (/savoir faire / et /pouvoir faire/)

Le sujet est instauré comme tel par l'expression de son /vouloir faire/ dont le désir est une lexicalisation opposée au /vouloir non faire/ (entêtement) de Cassiel, ou à son /non vouloir faire/. Cette hésitation dans l'expression des modalités du /vouloir faire/ concernant Cassiel persiste si l'on examine la modalité du /devoir faire/. Est-ce que Cassiel en exprimant :

"Ne rien faire que regarder, rassembler, attester, certifier, conserver !" se positionne selon la modalité du /devoir faire/ (= prescrit) ou selon la modalité du /devoir ne pas faire/ (= interdit) par rapport aux modalités qui instaurent Damiel en tant que sujet ?

En ce qui concerne les modalités du Faire, nous pouvons seulement constater que c'est la relation entre les modalités constituantes des deux sujets qui leur donne leur positionnement actantiel respectif. Cette relation se retrouve au niveau des modalités actualisantes du /savoir faire/ et du /pouvoir faire/.

A la "liberté" exprimée par Damiel dans l'exercice de son /pouvoir faire/, Cassiel oppose son /pouvoir ne pas faire/(= "indépendance") : "Nous ne pouvons être sauvages qu'en gardant notre sérieux" (plan image 1069).

Au /savoir faire/ revendiqué par Damiel sous forme d'apprentissage pragmatique ou thymique : "Deviner enfin, au lieu de toujours savoir" (plan image 1066),

Cassiel oppose un savoir total et assume pleinement l'ubiquité attachée à son être spirituel.

A ce point de notre étude, il apparaît que, c'est par l'expression des modalités du faire que Cassiel et Damiel s'instaurent respectivement en tant qu'anti-destinateur et destinateur au cours des trois phases discursives de confrontation, domination et conséquence qui constituent l'épreuve glorifiante.

L'examen des modalisations de l'être va nous amener à analyser la syntaxe intermodale qui compose les passions, plus particulièrement celle du /vouloir être/ (= désirable) qui contribue à l'individuation actorielle de Damiel.

Les analyses menées par A. J. GREIMAS et J. FONTANILLE dans la *Sémiotique des passions* (¹), sur lesquelles nous nous appuyons, représentent en trois modules, l'économie générale d'une théorie des passions :

- niveau des préconditions
- niveau sémio-narratif
- niveau discursif.

Au niveau des préconditions de la signification, Damiel va se constituer progressivement en "sujet tensif", en "presque sujet", par dédoublement de sujet percevant en sujet sentant. Avant sa première rencontre avec Cassiel dans le hall d'exposition de voitures, le monde, en tant qu' "état de choses" se trouvait réintégré dans l'état du sujet, par la médiation de son corps percevant. L'apparition du "désir" transforme Damiel en sujet autre où le sentir déborde le percevoir. Si jusqu'alors la perception était une médiation entre l'extéro et l'intéroceptif, le désir devient la manifestation d'un "sentir global" qui introduit une fracture dans le discours jusqu'alors homogène des perceptions.

Dans le dualisme entre le sujet et le monde instauré en un espace homogène par la

¹ Ed. du Seuil, Paris, Avril 1991

médiation perceptive, le désir apparaît comme l'émergence d'une faille qui permet à Damiel de réorganiser le monde figurativement à sa façon, se disposant ainsi dans un espace de "tensivité phorique", défini par A. J. Greimas et J. Fontanille comme "l'ensemble des préconditions de la signification parmi lesquelles la protensivité définit le sujet tensif ou presque-sujet, et qui engendre, sous l'effet des tensions favorables à la scission

- le devenir
- la fiducia sur laquelle se dessinent des "ombres de valeur" destinées à engendrer les "valences".

Dans cette situation antérieure au positionnement actantiel, Damiel va se constituer progressivement en "presque sujet" en pressentant la valeur de l'objet- monde, en lui attribuant une "ombre de valeur", une "valence". Placé jusqu'alors dans une relation a-temporelle par rapport au monde, Damiel projette , par son désir, de l'inchoatif sur cette relation a-temporelle :

"(...) mais parfois je suis las de mon éternelle existence d'esprit. J'aimerais ne plus éternellement survoler, j'aimerais sentir en moi un poids qui abolisse l'illimité et m'attache à la terre. Pouvoir à chaque pas, à chaque coup de vent, dire "maintenant" (...) et non plus "Depuis toujours" et "A jamais"". C'est une sorte de méta-savoir ou de méta-vouloir qui s'exprime dans ce pressentiment de la valeur de l'objet-monde qui fait de Damiel un presque-sujet.

Mais jusqu'alors, la visée incitative importe plus que l'objet visé. La relation phorique entre Damiel "presque-sujet" et l' "ombre de valeur" de l'objet monde engendre la fiducia, sorte de méta-croire généralisé qui constitue une précondition de toute croyance particulière. Face à cette fiducia, Cassiel oppose un non-croire et un non-vouloir qui le maintiennent en position de sujet percevant, non affecté par le "sentir". L'expression par Damiel, sur le mode conditionnel, de cette tension

propre à la phorie, de cette visée incitative, est la première représentation de l'engendrement des modalités, censées devenir au niveau de la syntaxe narrative, les modalisations du faire et de l'être.

Pour que la constitution de Daniel, en tant que sujet-tensif, puisse s'accomplir intégralement, il faut que la signification puisse se dégager de la tensivité phorique. C'est l'introduction du "devenir" qui va obliger à penser la protensivité non seulement comme orientation, mais aussi comme évolution, créant ainsi l'effet de visée, comme effet source (constitution d'un sujet tensif) et effet but (reconnaissance de la valence de l'objet). Daniel s'inscrit dans le devenir par l'expression d'une sorte de prototype du vouloir, exprimé au conditionnel, puis à l'infinitif, déterminant une ouverture dans le devenir : "j'aimerais (...) j'aimerais (...) Pouvoir (...) Non que je veuille (...), mais ce serait déjà quelque chose (...) nourrir le chat (...) Avoir la fièvre (...) Ne plus être exalté par l'esprit seul (...) Mentir (...) Sentir (...) Deviner (...) Pouvoir dire (...)" (plans images 1055 1068).

A cette modulation "ouvrante" du "vouloir", vient s'ajouter un méta-savoir qui arrête le cours du devenir, pour en mesurer l'évolution :

"Mais parfois je suis las de mon éternelle existence d'esprit" (plan image 1054). Ce méta-savoir qui correspond à une prise de conscience de la "tendance vers", de la "visée incitative", permet de mesurer le manque par rapport au devenir "désiré".

Le pouvoir virtuel s'établit également dans l'inscription du sujet dans le devenir, et permet de maintenir le déséquilibre favorable à la scission.

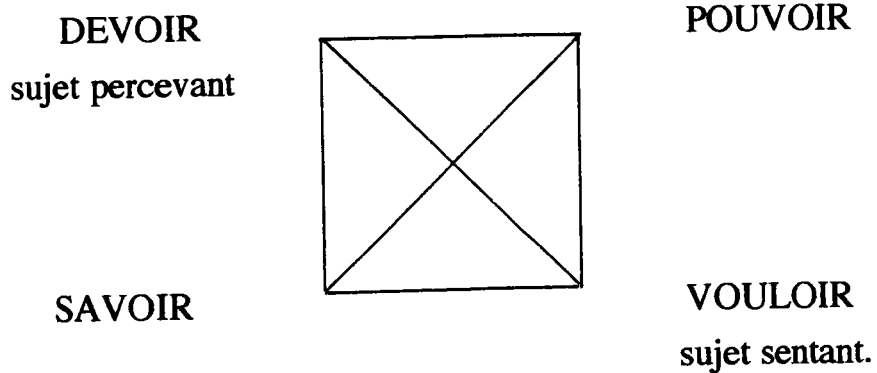
Ces trois modalisations du devenir qui viennent s'ajouter à la confiance, ne permettent pas encore au sujet tensif Daniel de connaître la valeur, car cette connaissance présuppose une négation.

La première opération modalisante de cette négation consiste en une négation du

devoir par le vouloir .

Au devoir du sujet percevant, Daniel oppose le vouloir du sujet sentant.

La catégorie modale obtenue peut se déployer sur un carré sémiotique :



Selon l'axe modal du VOULOIR/SAVOIR, Daniel se constitue comme sujet autonome par rapport à Cassiel situé selon l'axe DEVOIR/POUVOIR, et modalisé comme sujet hétéronome.

Daniel se constitue également comme sujet virtualisé (DEVOIR/VOULOIR)

La seconde opération de cette négation qui va permettre au sujet tensif de connaître la valeur de l'objet, consiste à catégoriser la perte de cet objet : " Ce n'est que par l'introduction du discontinu dans la continu que le sujet pourra derrière les ombres de valeur, connaître l'objet (')". L'ombre de l'objet-monde, en tant qu'objet syntaxique pourra devenir objet de valeur lorsqu'il sera investi sémantiquement, cet investissement sémantique repose sur une catégorisation issue de la valence elle-même.

L'ombre de valeur qui se dessine au travers de :

"J'aimerais sentir en moi un poids qui abolisse l'illimité et m'attache à la terre "

¹ *Sémiotique des passions* A. J. Greimas et J. Fontanille

(plan image 1055), ce “poids”, en tant qu’objet syntaxique désigné comme “valable pour le sujet” va devenir objet de valeur dans le long investissement sémantique qui se déroule tout au long des plans images 1055 —→ 1068, où Daniel exprime sa “prise de conscience vers un objet connu ou imaginé” ⁽¹⁾, c’est-à-dire son désir. Au cours de la première rencontre d’anges, nous sommes passés progressivement d’un palier de pressentiment où se trouvaient liés l’un à l’autre Daniel pour le monde, et le monde pour Daniel, à un sujet tensif face à des valeurs investies dans des objets. La tensivité phorique entre Daniel et le monde étant constituée selon le régime de la fiducia, du devenir, et de la connaissance de la valeur de l’objet issue de la valence elle-même.

Niveau sémio-narratif.

Les modulations du devenir (méta-vouloir, méta-savoir, méta-pouvoir) se trouvent converties en modalisations, les actants (sujet et objet) deviennent des proto-actants.

L’examen des structures actantielles selon les modalités de l’être, conforte les structures actantielles mises en lumière selon les modalités du faire. Rappelons que les deux sujets du faire se trouvaient en relation polémique par les oppositions, négations, contradictions entre les modalités constitutives de leur faire.

Selon A. J. GREIMAS et J. FONTANILLE, dans l’univers passionnel, une modulation du devenir, affectant la fiducia, conviendrait pour expliquer l’apparition de relations polémiques. Ici, l’affirmation par Daniel du vouloir, comme négation du devoir du sujet percevant, permet d’engendrer aussi bien le couple sujet tensif/objet de valeur, qu’un “couple d’inter-sujets entre lesquels le jeu attractions/répulsions préfigurerait les structures polémico-contractuelles” ⁽²⁾

¹ Dictionnaire “Le Petit Robert” : “désir”

² *Sémiotique des passions*

Si Daniel et Cassiel s'opposent selon le /vouloir être/ vs /non vouloir être/, on ne peut pourtant parler ici de relations de sujet vs anti-sujet, dans la mesure où le sujet percevant Cassiel, plutôt que d'opposer sur le mode duratif un /non-vouloir/ résistant au vouloir de Daniel, va transformer son /non-vouloir/ en /devoir/, ou plutôt va replacer son /devoir/ en position régissante, ce qui va s'exercer par l'enregistrement perceptif du /vouloir/ opposé de Daniel.

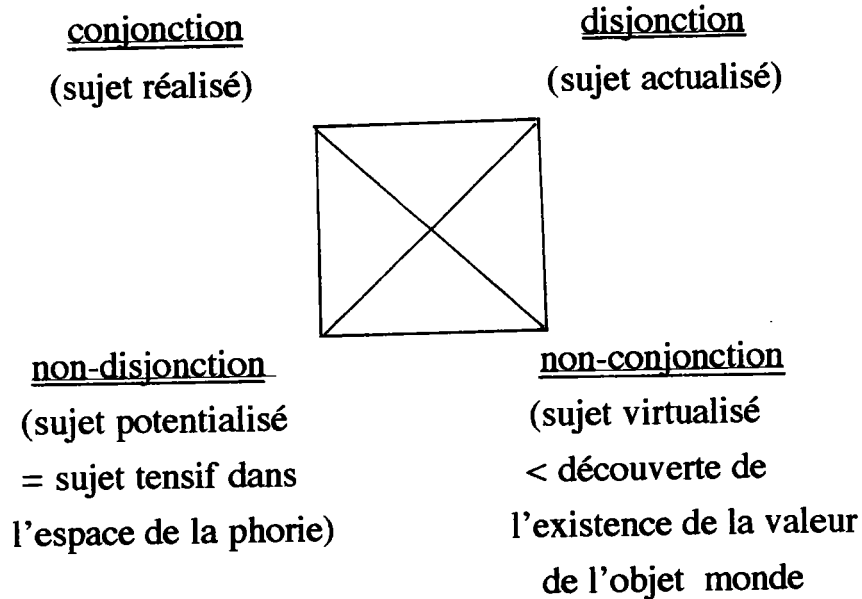
A la polémique dans la constitution des passions, va succéder dans la performance, une relation contractuelle où Cassiel doit enregistrer le /vouloir/ de Daniel.

Dans cet univers passionnel du désir que constitue le parcours de Daniel, l'objet du désir devient lui-même sujet : le monde se constitue en sujet potentiel et l'objet désiré devient un sujet virtuel désirable exprimé dans la juxtaposition des phrases infinitives aux plans images 1056—→1068 :

“Pouvoir à chaque pas (...) Avoir la fièvre (...) Mentir ! (...) Sentir (...) Deviner (...) Pouvoir dire (...) sentir (...)” Dans la description de la passion, la relation objectale se transforme en relation intersubjective potentielle : la passion “désir” fait de l'objet monde un sujet, provoquant ainsi une instabilité des rôles qui affecte également le sujet passionnel. Affecté par le désir, Daniel devient, en tant que sujet passionné, un sujet simulé qui projette des “mises en scène passionnelles comportant plusieurs sujets modaux en interaction” (1), devenant ainsi un sujet modal désirant où le désir concerne autant le sujet d'état que le sujet opérateur.

C'est le désir qui permet à Daniel de parcourir une série d'identités modales transitoires qui peuvent se représenter en carré sémiotique

¹ sémiotique des passions.



Cette suite d'identités modales du sujet modal Daniel, s'effectue sur la base de l'accomplissement d'un désir.

Le rôle actantiel de Cassiel, que nous avons défini dans l'examen du parcours narratif comme Anti-Destinateur et Anti-Sujet, se trouve en fait amoindri dans cet univers passionnel. Le désir, en tant que lexicalisation du vouloir se substitue partiellement au faire de l'Anti-Destinateur et de l'Anti-Sujet, et autonomise la dimension thymique dans la structure narrative.

L'examen du dispositif modal du désir nous permettra de préciser les liens entre cette passion et la performance du sujet Daniel.

Dans le *Bulletin des Actes sémiotiques* (1) consacré aux passions, A. J. GREIMAS définit la passion comme "l'émanation thématique et figurative des modalisations de l'être".

Ces modalisations se distribuent en modalités virtualisantes selon le devoir et le

¹ *Bulletin des Actes sémiotiques*, N° 9 : "Sémiotique des passions", Juin 1979

vouloir, actualisantes selon le pouvoir et le savoir, réalisantes selon le faire et l'être.

La passion correspond à la hiérarchisation entre plusieurs modalisations.

Si l'on se réfère aux définitions données par les dictionnaires,

- le Petit Robert définit le désir comme :

“(1) Prise de conscience d'une tendance vers un objet connu ou imaginé, cette tendance. V. Appétence, appétit, aspiration, attirance, attrait, besoin, convoitise, envie, faim, goût, inclination, intention, passion, penchant, souhait, tentation, visée, vœu.

(2) spécialt. Tendance consciente aux plaisirs charnels

(3) Litter. L'objet même du désir

ANT. Dédain, indifférence, mépris, peur, répulsion”.

- Le dictionnaire Logos de Bordas définit ainsi ce terme :

“(1) Action de désirer; envie d'avoir ce qui manque : éprouver, satisfaire un désir; le désir d'une vie meilleure; le désir de vivre mieux.

(2) Spécialt. violent attrait sexuel”.

- Le dictionnaire raisonné de la théorie du langage ⁽¹⁾ de A. J. GREIMAS ET J. COURTES enfin :

“(1) Du point de vue sémantique, (le désir) peut constituer avec crainte un couple de contraires dans lequel la crainte n'est pas un non-vouloir, mais un vouloir contraire.

Sur le plan figuratif, les deux termes peuvent recevoir des formulations diverses : ainsi, par exemple, le désir s'exprimera souvent par le déplacement vers l'avant (la quête de l'objet de valeur), tout comme la crainte se traduit par un déplacement en

¹ Tome 1

arrière (la fuite)

(2) La sémiotique, loin de nier la “réalité” du désir, le considère comme une des lexicalisations de la modalité du vouloir (...)” La traduction syntaxique des définitions données se présentent ainsi :

Petit Robert :

- prise de conscience.....	savoir
- tendance.....	nomenclature passionnelle
- vers.....	mode de conjonction
- un objet connu ou imaginé.....	objets de valeur de type “désirable” déterminés par un “vouloir être” non inaccessible

Logos Bordas :

- envie.....	nomenclature passionnelle
- d’avoir.....	mode de conjonction
- ce qui manque.....	objet de valeur non inaccessible

Selon les dictionnaires, le vouloir joue sur deux registres :

- comme modalisation de l’objet de valeur posé comme désirable
- comme modalisation de la jonction reconnue à son tour comme désirable (Logos)

La prise de conscience du manque n’est mentionnée que dans le Petit Robert.

L’objet, connu ou imaginé, ou manquant, n’est pas posé comme inaccessible : il “peut être” en jonction avec le sujet.

Les exemples inclus dans ces définitions font tous apparaître les mêmes

composantes d'aspectualisation selon la durée ou la répétition, et selon la fiducia en tant que confiance en la valeur de l'objet. Ce sentiment (tendance, envie), peut être permanent ou fugace, plus ou moins vif, mais apparaissant toujours selon la modalisation du vouloir.

Le désir figuré dans *Les Ailes du Désir* peut se définir également comme "un penchant naturel, permanent et intense".

A l'appui de ces définitions, on peut décrire le dispositif modal du désir comme l'intersection des trois structures du /vouloir-être/, /savoir ne pas être/, /pouvoir être/ : Damiel veut être un humain, il sait qu'il n'en est pas un, sait aussi qu'il peut en devenir un. Ici, le /savoir ne pas être/ contredit ou contrarie le /vouloir être/; le /pouvoir être/ présuppose ou se conforme au /vouloir être/.

Ce sont les relations de contrariété, contradiction, présupposition, conformité qui fondent en dispositif la rencontre entre les catégories modales.

Pour être linéarisé, le dispositif doit être ordonné, suivant une principe de présupposition où :

- le /pouvoir être/ présuppose le /vouloir être/
- le /savoir ne pas être/ présuppose paradoxalement les deux autres : /pouvoir être/ et /vouloir être/

Le paradoxe résulte de la projection sur l'axe syntagmatique (régé par présupposition) des relations de non-conformité entre /vouloir être - pouvoir être - savoir ne pas être/.

Cette relation de présupposition paradoxale renvoie pour A. J. GREIMAS et J. FONTANILLE dans la *Sémiotique des passions*, à la notion de nécessité où "un énoncé est nécessaire à sa propre négation par contrariété et/ou contradiction".

Le /vouloir être/ du sujet désirant Damiel est devenu à cause de la présence dans le dispositif du /savoir ne pas être/, un /vouloir être/ renforcé selon l'aspectualisation

: permanence, et intensité. Le désir est permanent et vif parce qu'il entre en relation paradoxale avec le /savoir ne pas être/, ce qui renforce la cohésion modale du sujet selon la modalité ouvrante du /vouloir être/ qui permet au sujet modal de déployer l'événement comme un devenir.

Le dispositif modal du désir :

/vouloir être - pouvoir être - savoir ne pas être/ produit des effets de sens passionnels, à la fois selon un mode continu (par le renforcement obtenu par la permanence et l'augmentation de l'intensité), et selon un mode discontinu par la concaténation des étapes qui le constituent jusqu'à sa réalisation.

Nous avons jusqu'alors analysé le désir selon la dimension thymique, considérée comme autonome par rapport aux dimensions cognitive et pragmatique, et avons pour ce faire décrit la configuration passionnelle comme un agencement modal de l'être, indépendant de la performance.

Si l'on consulte à nouveau les dictionnaires déjà cités, on relève que le désir est toujours défini comme "tendance vers", "envie de", c'est-à-dire comme une "disposition" qui débouche sur un faire. C'est ici l'excédent modal du /vouloir être/, renforcé par l'aspectualisation selon la permanence et l'augmentation de l'intensité qui garantit la poursuite de la performance.

Le désir de Daniel peut donc être défini comme un /vouloir être - pouvoir être - savoir ne pas être/ où le vouloir renforcé par aspectualisation débouche sur le faire de Daniel comme sujet opérateur désirant.

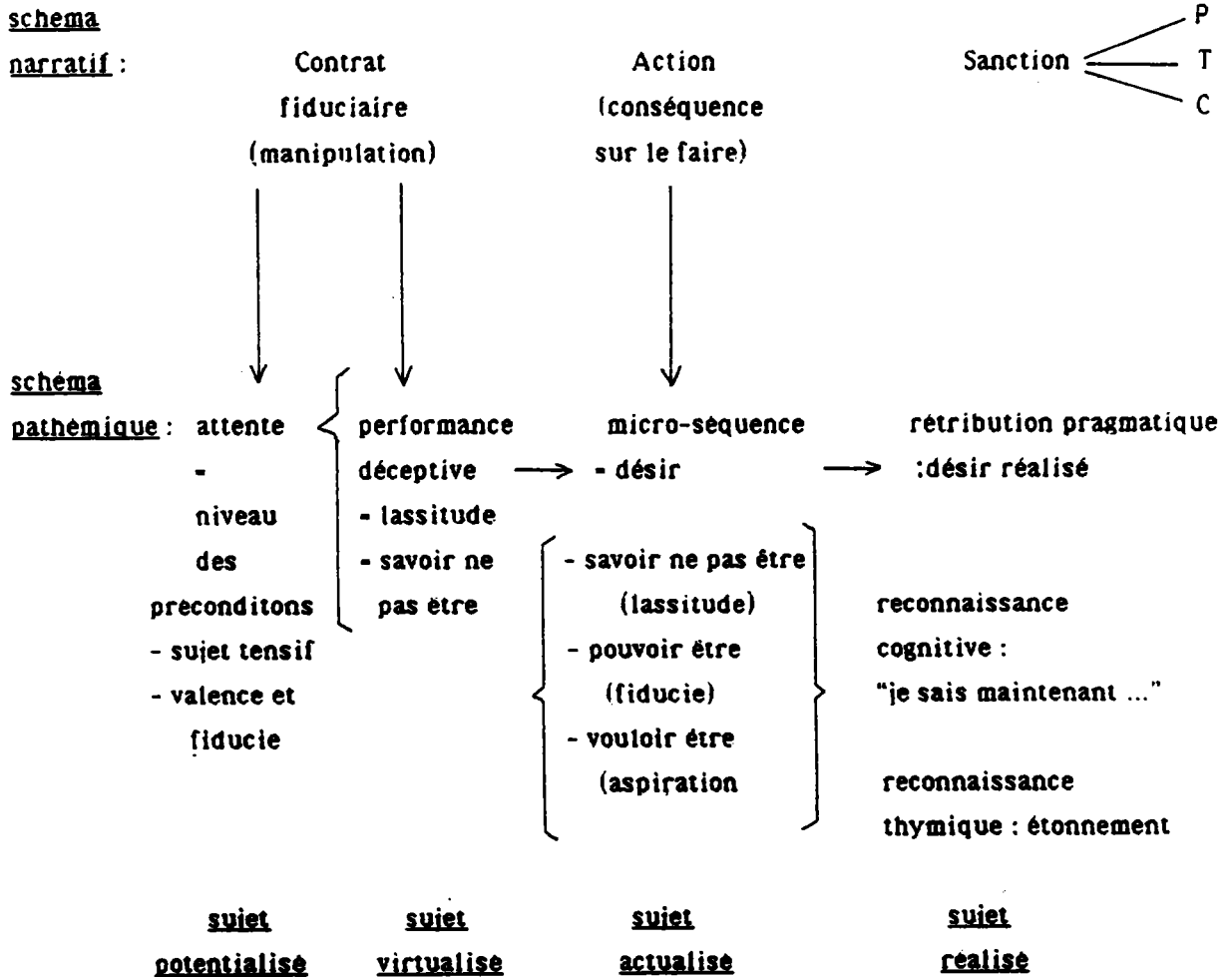
Décrit d'abord de manière autonome, puis dans ses relations par rapport au faire, le désir s'organise également en récit construit selon un schéma pathémique canonique, qui prend la forme d'une macro-séquence se modelant selon les étapes du schéma narratif. Au contrat fiduciaire du schéma narratif qui relève de la manipulation, correspond au niveau du schéma pathémique "l'attente" que nous

avons analysée, en nous appuyant sur la *Sémiotique des passions* comme le niveau des préconditions où au cours des rencontres avec Cassiel, Damiel va se constituer en sujet tensif selon le devenir et la fiducia sur laquelle se dessinent les “ombres de valeur” de l’objet-monde.

Au niveau sémio-narratif, cette attente est constituée d’un programme narratif dysphorique (/savoir ne pas être/) que Damiel exprime par “mais parfois je suis las de mon existence d’esprit”.

Cette lassitude se trouve conjointe immédiatement à une aspiration (/vouloir être/) exprimée par : “J’aimerais ne plus éternellement survoler”, qui correspond à un programme narratif euphorique , renforcé par une croyance au /pouvoir être/ de la jonction avec l’objet. L’excédent modal, par renforcement du /vouloir être/ permet la transformation du sujet d’état en sujet opérateur qui parviendra à réaliser son désir en devenant un être humain , ayant acquis la faculté d’étonnement par la fusion avec Marion.

Les correspondances entre schéma pathémique et schéma narratif peuvent se représenter ainsi :



Replacé au niveau général de la forme balade, l'analyse sémiotique des passions dans les films constituant notre corpus nous permet de distinguer au plan thymique, les films de quête des films d'errance.

Si les films de quête focalisent sur l'objet de la quête selon une théorie du besoin qui rend l'objet nécessaire et indispensable au sujet, *Les Ailes du Désir*, et

notamment le parcours de Damiel relève d'une théorie des passions, où le vouloir supplante le devoir, où l'objet est plus désirable que nécessaire.

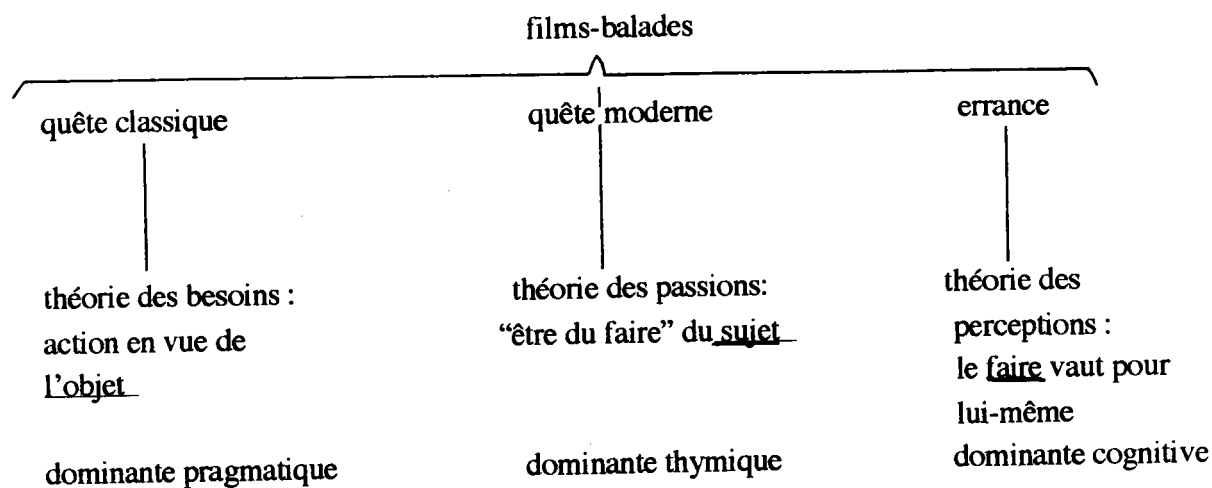
Dans les films de quête classiques, la dimension pragmatique détermine le corps qui détermine l'esprit; dans les films de quête modernes, c'est l'être du sujet qui se trouve mis en discours selon le vouloir; dans les films d'errance, les modalités constituantes de l'être du sujet se trouvent dépassées par les perceptions : le percevoir déborde le sentir, le sujet n'est plus modalisé, et les passions qu'il peut éventuellement éprouver n'ont plus de conséquences sur le faire.

La théorie des passions élaborée par A. J. GREIMAS et J. FONTANILLE peut aider à la lecture des films de quête classiques, tels *Le Voleur de bicyclette* qui "supposent et exploitent une narrativité déterminée, qui annule et absorbe les effets passionnels en épuisant les valeurs modales dans la quête des valeurs descriptives" (1). Cette théorie des besoins "vise à réduire l'excédent modal dont vivent les passions, à faire en sorte que la totalité des effets modaux reste dans la dépendance de la dimension pragmatique et cognitive" (1).

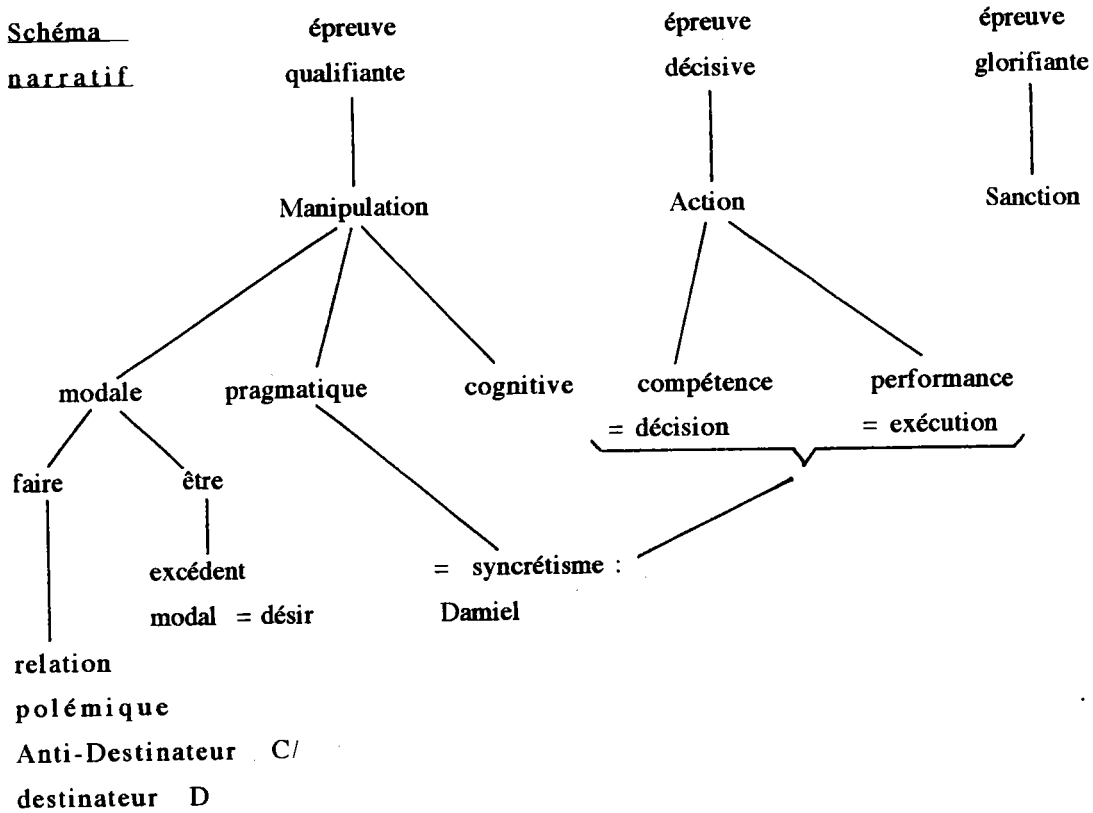
Les films de quête modernes, tels *Les Ailes du Désir*, produisent un discours qui "ne se réduit pas à une logique de l'action, et où le sujet n'est pas déterminé par son faire et par les conditions pour le réaliser, mais où l'excédent modal est mis en discours, où les dispositifs modaux peuvent être autre chose qu'une simple condition de la performance." Face à cette théorie des besoins qui tend à autonomiser la dimension pragmatique, et à cette théorie des passions qui autonomise la dimension thymique, les films d'errance relèveraient quant à eux d'une théorie des perceptions où le faire s'exerce indépendamment des besoins, et des dispositifs modaux du sujet qui peuvent d'ailleurs être inexistantes : le sujet n'est plus qu'un sujet opérateur d'un déplacement qui n'obéit ni à une logique de

¹ *Sémiotique des passions*

l'action, ni à une logique des passions, mais s'exerce pour lui-même, dans une sorte de logique perceptive relevant de la dimension cognitive placée en position de dominante par rapport aux deux autres dimensions pragmatique et thymique.



Au cours de l'examen du schéma narratif des *Ailes du Désir*, nous avons abordé l'analyse de l'épreuve qualifiante qui met en jeu les figures de la manipulation. Il apparaît que la relation factitive manipulatoire ne met pas en jeu les mêmes destinateurs selon que la factivité est pragmatique ou modale. Si la factivité pragmatique fait apparaître une relation de type Anti-Destinateur/Destinateur entre Cassiel et Damiel, la factivité modale selon l'être fait de l'excédent modal du vouloir de Damiel, un élément manipulateur qui joue le rôle de destinateur par rapport à la performance du sujet opérateur Damiel. Cette performance, accomplie au cours de l'épreuve décisive fait disparaître toute relation de factivité au profit de l'activité où décision et exécution sont le fait d'un même acteur : le sujet opérateur Damiel.



Il apparaît que l'épreuve décisive est le résultat de la présence conjointe :

- d'un Anti-Destinateur Cassiel, qui, par ses compétences modales contraires ou contradictoires, renforce la compétence modale chez le destinataire sujet Damiel (manipulation modale selon le faire)
- d'un excédent modal du /vouloir être/, lexicalisé par le désir qui devient le destinateur modal du sujet Damiel (manipulation modale selon l'être)
- d'un synchrétisme au sein du même sujet opérateur entre destinateur et destinataire (manipulation pragmatique → action → épreuve décisive)

Paradoxalement, ce désir acquiert également une existence autonome sur la dimension thymique par la hiérarchisation qu'il accomplit entre les différentes modalités du /savoir ne pas être - pouvoir être - vouloir être/ devenant le principe régissant d'une micro-séquence constitutive du schéma pathémique.

- Epreuve glorifiante

Il nous reste à examiner les figures de la manipulation cognitive, c'est-à-dire celles de la sanction qui interviennent au cours de l'épreuve glorifiante. Cette factivité cognitive joue sur le faire savoir et le faire croire, c'est-à-dire sur le faire d'un destinataire jugeant qui porte un jugement sur la conformité entre le programme narratif du sujet performant et le système axiologique tel qu'il a été actualisé dans le contrat initial, ainsi que sur l'être du sujet et sur les énoncés d'état qu'il surdétermine.

Selon qu'elle s'exerce sur le faire ou sur l'être, la sanction peut prendre deux formes selon les dimensions pragmatique et cognitive.

La sanction pragmatique est à examiner du point de vue de l'Anti-Destinataire jugeant Cassiel, et du point de vue du Destinataire sujet Damiel. Par l'exercice de son faire perceptif qui enregistre en permanence le faire de Damiel, Cassiel se constitue en Anti-Destinataire passif, dans la mesure où la sanction pragmatique qu'il exerce est de l'ordre de l'enregistrement, même si le code gestuel permet d'inférer de profonds retentissements sur l'être de Cassiel. Plus Damiel se rapproche de l'Humanité à laquelle il aspire, et plus le jugement épistémique de Cassiel semble négatif. Cassiel continue, et de plus en plus intensément, à ne pas croire au système de valeurs poursuivies par Damiel. Cet écart croissant entre l'Anti-Destinataire Cassiel, et le sujet Damiel figurativise le positionnement opposé des deux actants. Le jugement épistémique de Cassiel demeure pourtant passif dans

la mesure où il n'a pas de conséquence sur la poursuite du faire de Damiel. Au /non croire/ de Cassiel, Damiel continue d'opposer sa profonde croyance en ce monde-ci. Lorsque sur la place laissée vide par le cirque, Damiel s'adresse intérieurement à Cassiel : "Elle n'est pas partie, Cassiel, je le sais ! Je la retrouverai. Quelque chose arrivera, qui comptera, cette nuit. Cassiel, elle m'apprendra tout. Il y a d'autres soleils que celui qui est au ciel, Cassiel. Dans la nuit profonde, le printemps commencera aujourd'hui. Il me poussera d'autres ailes que les anciennes, des ailes qui pourront enfin m'étonner". (plan image 6071)

Cette croyance de Damiel se trouvera sanctionnée positivement au plan pragmatique, lorsqu'une fois son désir réalisé, Damiel sera devenu pleinement un être humain :

"Ce n'est que l'étonnement devant nous deux, l'étonnement devant l'homme et la femme, qui a fait de moi un être humain" (plan image 7048). Damiel se trouve donc rétribué positivement dans l'unité de son corps et de son esprit.

La sanction cognitive exercée par l'Anti-Destinateur Cassiel porte sur la véracité du faire de Damiel, et s'accomplit de manière anticipée lorsque, avant que Damiel franchisse le mur et quitte son existence d'esprit, Cassiel lui dira à propos de l'existence humaine pressentie par Damiel : "Mais rien de tout cela ne sera vrai". (plan image 5049).

Cette sanction négative anticipée se poursuivra tout au long du faire de Cassiel à qui son existence d'esprit permet de percevoir les oppositions et contradictions entre l'être et le paraître, entre les manifestations du corps et l'immanence de la pensée. Dans la salle de concert rock, Cassiel, en noir et blanc perçoit la voix intérieure de Nick Cave :

"Encore une chanson et c'est fini. Mais je ne vais pas vous parler d'une fille"., au plan suivant, de nouveau en couleur, Nick Cave prend le micro : "Je vais vous

parler d'une fille" (plan image 7018). Cette confrontation entre l'être et le paraître s'étend à toutes les perceptions de Cassiel, rendant impossible pour le spectateur tout ancrage dans une subjectivité particulière à l'intérieur de l'énoncé.

Cette sanction cognitive négative exercée par Cassiel se trouve contredite de deux manières par Damiel :

- lorsqu'il fait le bilan de son existence d'esprit lors de sa première rencontre avec Cassiel, Damiel dira :

"Tout le temps, même lorsque nous participons, nous faisons seulement semblant. Combattant, la nuit, l'un d'eux, faire semblant de se démettre la hanche, faire semblant d'attraper un poisson, faire semblant de s'asseoir aux tables, de boire et de manger...." (plan image 1058). Puis, avant de quitter son existence d'esprit (au plan image 5046) : "Regarder n'est pas regarder d'en haut, mais à hauteur d'œil", et enfin, en voix off sur sa main qui écrit : "je sais maintenant ce qu'aucun ange ne sait" (plan image 7050).

Le trajet accompli par Damiel s'effectue sur l'axe véridictoire qui oppose le paraître à l'être. En tant qu'ange, participant à la vie des hommes, il se désigne lui-même comme appartenant au domaine du "faire semblant" (plan image 1058).

Dépourvu de corps et d'"âme", il se trouve privé des composantes que nous avons dégagées au plan thématique : la mortalité, la phorie, le savoir thymique et pragmatique. L'immortalité, l'aphorie, le savoir total qui constituent l'existence des anges, les désignent pourtant, selon Damiel, comme appartenant au non-paraître (absence de corps), et au non être (absence d'âme). L'âme étant ici entendue au sens d'"âme sensitive" ou sensible, comme principe de vie affective, et se distinguant de l'âme pensante, en tant que principe raisonnable, et qui est au fondement de l'existence des anges en tant qu'esprit.

Le domaine du faux occupé par les anges permet de percevoir le domaine du

secret qui s'établit selon l'être et le non-paraître. Lorsque les anges enregistrent les pensées intérieures des hommes, ils perçoivent les secrets de l'Univers immanent dans lequel évoluent les hommes en acquérant les compétences nécessaires à leurs performances.

Les hommes, quant à eux, évoluent dans le domaine de l'illusion, selon l'axe du paraître (le corps) et du non-être (absence d'âme sensible) : ils perçoivent les manifestations du corps sans parvenir à se communiquer leur âme sensible : on est alors dans le domaine de l'illusoire et de la manifestation selon le paraître. Ainsi, lorsque Damiel aura franchi le mur : il sera perçu comme un homme : il a corps, mais éprouvera toujours un manque (plan image 6070). Ce manque sera comblé par l'amour dans l'espace ciel/terre et par la mise en récit dans l'espace d'écriture.

La fusion avec Marion permettra à Damiel de réaliser l'unité entre son corps (le paraître) et son âme (l'être). Il accédera alors au domaine du vrai.

Ce vrai, mis à distance par la perception de l'Anti-Destinateur Cassiel se trouve figurativisé dans l'espace transcendant de l'écriture et du récit, qui par son action reflexive et réfléchissante du monde parvient à accomplir l'unité entre le paraître et l'être :

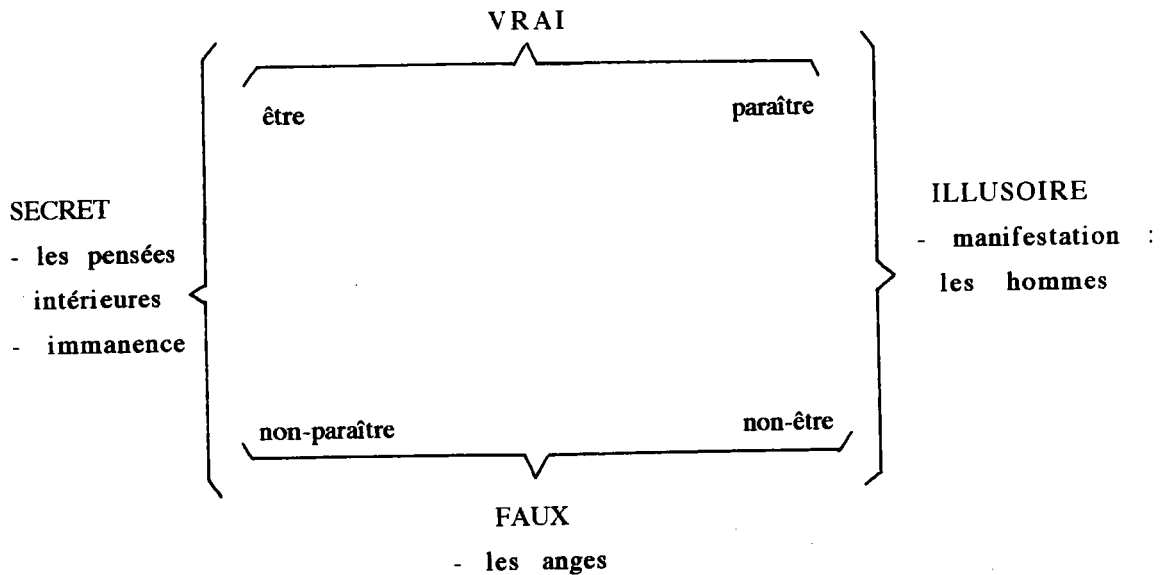
“Je sais maintenant ce qu'aucun ange ne sait” (plans images 7049, 7050)

“Nommez-moi les hommes, femmes et enfants qui me chercheront (...) moi leur conteur, chantre et porte-parole, car ils ont besoin de moi plus que de rien au monde”(plan image 7051 —→7053)

Le sujet écrivant et la voix récitante d'Homer se constituent en Destinateurs transcendants des êtres de l'espace ciel/terre, en leur communiquant une mise en récit du monde qui permet l'accomplissement de l'unité entre le corps et l'âme sensible, entre le paraître et l'être, les faisant accéder au domaine du vrai.

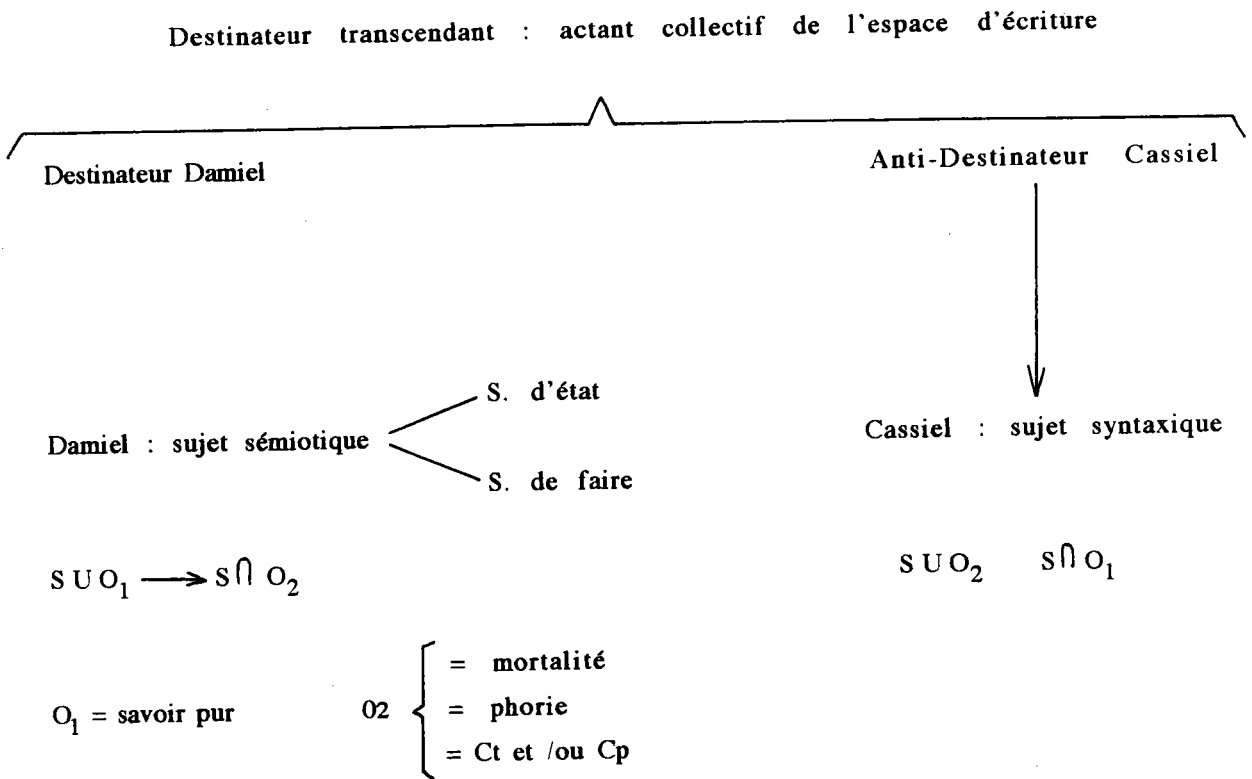
Le système véridictoire à l'oeuvre dans *Les Ailes du désir* peut se représenter ainsi :

- Transcendance : l'espace d'écriture
 - “Als das Kind”
 - voix récitante d'Homer
- l'Amour dans l'espace ciel/terre



L'espace transcendant est un actant collectif qui s'établit à partir de deux sujets individuels : sujet écrivain et voix récitante. Il est articulé par la catégorie sémantique nature/culture, et s'oppose ainsi à l'univers immanent individuel de l'espace ciel/terre, fondé sur le couple vie/mort. La compétence modale de cet actant collectif relève d'un /pouvoir faire savoir/ qui rend possible le faire exercé lors de la mise en récit du monde. L'acte de langage et de représentation subsume les clivages entre les actants individuels qui se situent dans le domaine du secret, du faux et de l'illusoire.

Il est possible dès lors de représenter le système de la sanction cognitive qui s'exerce dans ce film.



L'Anti-Destinateur Cassiel et le Destinateur Damiel ont en commun un Destinateur transcendant collectif qui exerce un faire judicateur au cours de la mise en récit du monde. Cette mise en récit exerce un faire savoir sur le caractère illusoire, faux ou secret des vérités préétablies : le vrai n'apparaît que dans la quête de ses conditions qui passe par une réflexion du monde, et une réflexion sur le monde.

II.4 - Parcours génératif

Le parcours génératif réalise en se fondant sur des opérations d'embrayage ⁽¹⁾ et de débrayage ⁽²⁾ une mise en discours des structures narratives, à partir des trois sous-composantes d'actorialisation, spatialisation et temporalisation.

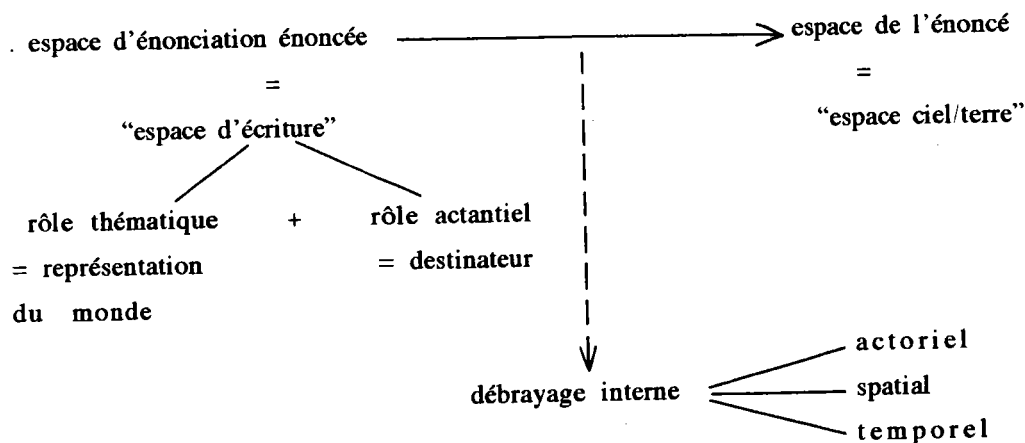
L'actorialisation, définie comme "la réunion terme à terme d'au moins un rôle actantiel et d'au moins un rôle thématique, et qui est constitutive d'acteurs"⁽¹⁾, permet l'installation dans le discours d'actants de l'énonciation et d'actants de l'énoncé. L'espace d'écriture effectue un débrayage interne où à partir d'un texte et d'une voix thématiques comme "représentation du monde" et constitués en Destinateur, se développe le second récit inscrit dans l'espace ciel/terre. Ce débrayage interne produit un effet de référentialisation où le récit de l'espace écriture semble constituer la situation "réelle" de l'espace ciel/terre. L'espace d'écriture est installé dans une position d'énonciation énoncée, où par le jeu de déplacement métaphorique au plan thématique et actantiel, il se construit comme un simulacre de l'énonciateur qui met le monde en récit, qui le représente, et qui, en même temps le sanctionne en l'interprétant. Ce débrayage interne fait apparaître une structure topologique "où les différents acteurs du discours étant constitués en un réseau de lieux, qui, vides de par leur nature sont les lieux de manifestations des structures narratives et discursives" ⁽³⁾.

¹ *embrayage* : "effet de retour à l'énonciation". GREIMAS et COURTES (1)

² *débrayage* : "opération par laquelle l'instance d'énonciation disjoint et projette hors d'elle, lors de l'acte de langage et en vue de la manifestation, certains termes liés à sa structure de base pour constituer ainsi les éléments fondateurs de l'énoncé discours". GREIMAS et COURTES (1)

³ *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. GREIMAS et COURTES

L'actorialisation met en lumière la distribution générale des lieux par rapport aux sujets d'énonciation :



Au niveau de la **spatialisation**, l'espace d'écriture, en tant qu'énonciation énoncée est une sorte d'espace originel à partir duquel se fonde l'espace de l'énoncé ciel/terre. L'articulation tridimensionnelle de l'espace de l'énoncé ciel/terre comporte les axes de l'horizontalité, verticalité, prospectivité qui semblent se rejoindre dans une position spatiale zéro de l'espace d'écriture.

La spatialisation comporte des procédures de localisation spatiale par lesquelles l'espace se trouve organisé de manière autonome pour l'inscription des programmes narratifs et de leurs enchaînements. La localisation spatiale permet de situer les uns par rapport aux autres les différents programmes narratifs du discours. C'est ainsi que les débrayages spatiaux permettent de différencier certaines zones selon les programmes narratifs qui s'y inscrivent.

L'espace d'écriture se trouve situé dans une zone non mimétique de gestation et représentation du monde, à partir duquel, par un mouvement centripète, on va pénétrer progressivement dans les différentes zones de l'énoncé :

- une zone d'observation sur les clochers et statues de la ville, qui par leur position dominante permettent à la fois une prise de distance et une observation globale.

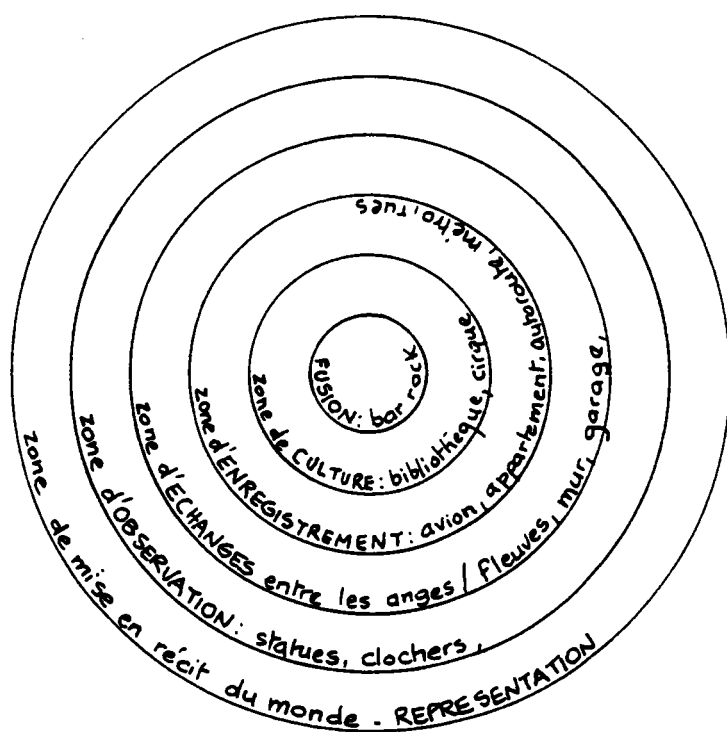
- une zone d'échange (berges de fleuves, no man's land, terrains vagues) où les anges échangent leurs observations, et s'individualisent selon leurs compétences modales opposées ou contradictoires.

- la zone du monde enfin, elle-même constituée en zone d'enregistrement pour les Anges qui observent de manière "furtive" et exclusive, dans une vision "à côté de" les hommes dans leurs espaces de circulations : avions, appartements, autoroutes, métros, voitures, rues...

- une zone de transformation du monde constituée par la bibliothèque, le lieu de tournage et le cirque, où le monde se trouve transformé par la culture, ou par la représentation filmique, ou par le rêve au cirque.

Si Cassiel continue d'enregistrer cette zone dans une vision latérale ou à distance, l'observation de Damiel va devenir plus inclusive : il se situe parmi le public du cirque, il évolue parmi les figurants du film. La distance entre le monde et lui se réduit et devient plus inclusive, et moins furtive. Damiel se rend plusieurs fois volontairement au cirque, sur les lieux de tournage, et les Anges ont fait de la bibliothèque leur résidence nocturne. Le déplacement de Damiel devenu homme sera vectorisé et s'orientera vers la salle de concert rock où il se joint au public. Cassiel, quant à lui restera à l'écart sur la scène, et sera absent du lieu de fusion où Damiel rejoindra Marion, et accédera à l'être humain. Le point de vue devient de plus en plus subjectif et intérieur : Marion est vue par Damiel, et Damiel par Marion, même si Cassiel est à nouveau présent, à l'écart du couple désormais uni dans ce travail sur le mouvement qu'exécute Marion.

Les différentes zones constituant l'espace se différencient selon le mouvement qui les traverse : mouvement centrifuge de Cassiel, et centripète de Daniel; selon le type de vision qui les enregistre : vision unitaire depuis la zone d'observation sur les statues de la ville, vision fragmentée des zones d'enregistrement : appartements, métro, avion...; espace englobant de l'écriture et espace englobé ciel/terre; point de vue d'en haut depuis les statues, à hauteur d'oeil pour les zones du monde; vision à côté de, vision frontale; mouvement non vectorisé, mouvement vectorisé...



Ces zones, différenciées selon les programmes narratifs qui les occupent, se constituent en véritable système, analogue au système solaire composé de planètes et d'étoiles. Les étoiles qui, comme la bibliothèque, le lieu de tournage, le cirque, la salle de concert rock, continuent d'émettre lumière et chaleur, et les planètes, étoiles éteintes qui suivent des trajectoires distinctes et ne se rencontrent jamais.

L'élément générateur de tout ce système étant constitué par l'espace d'écriture, qui par la mise en récit du monde et la transmission d'une mémoire collective, permet aux hommes de conjoindre leur être à leur paraître, par la création. Les anges, qui ont assisté à la genèse du monde effectuent des trajectoires entre ces étoiles et ces planètes, en prenant parfois des chemins de traverse qui leur font quitter leur poste d'observation où le savoir est total pour accéder à l'être humain.

“Je vais entrer dans le fleuve (...) En avant dans le gué du temps, dans le gué de la mort! Descendons de notre vigie d'êtres qui ne sont pas encore nés”.

Les trajectoires entre les différentes zones s'établissent également sur la base de franchissements sonores par lesquels les espaces débordent hors de leurs frontières, ou sont traversés par des êtres qui gardent en mémoire l'espace quitté en s'approchant du suivant. Ces franchissements sonores qui transgressent les espaces fondent une balade entre réel, imaginaire et symbolique.

Le réel se constitue sur l'espace de la parole intérieure, fragmentée, quotidienne, celle que perçoivent les anges lorsqu'ils côtoient les passants enfermés dans leur conflit, leur solitude, ou leur manque de communication. Le réel est aussi l'espace de la parole jouée par les acteurs, de la parole ludique des enfants. la parole gestuelle de la trapéziste : l'espace d'une parole ancrée dans le vécu.

L'imaginaire, c'est la parole du rêve ou du souvenir de l'agonisant à qui Damiel insuffle les mots qui lui font surmonter la mort. La parole fusionnelle par laquelle Damiel et Marion sont “désormais plus de deux. Nous voilà sur la place du peuple,

et toute la place et pleine de gens qui rêvent la même chose que nous (...). Il n'y a pas de plus grande histoire que la nôtre, celle de l'homme et de la femme. Ce sera une histoire de géants, invisibles, transmissibles, une histoire de nouveaux ancêtres". (plans images 7033 → 7035)

La parole symbolique est celle qui, en tant que création, est la métaphore poétique de tout acte de langage, équivalent du "verbe" chrétien qui se fait chair.

Les franchissements sonores par chevauchement entre ces différents espaces sonores constituent une balade vocale et musicale qui contribue à l'homogénéisation de l'espace global pourtant constitué de zones bien différenciées. Ces zones se distinguent également les unes des autres en ce qu'elles constituent différents modes de rapport au monde, structurant ainsi l'espace cognitif.

L'organisation générale binaire en espace d'écriture et espace ciel/terre se trouve reprise au plan cognitif.

L'espace d'écriture met en place un méta-savoir à la fois réfléchi et transitif, où la voix écrivante transmet un savoir sur le sien propre et sur le savoir des anges.

"Je sais maintenant ce qu'aucun ange ne sait".

Ce méta-savoir donné comme absolu, au sens où l'énonciateur et énonciataire semblent partager la même omniscience sur les actions relatées, relativise le savoir des anges, pourtant donné comme total. La dimension pragmatique de l'énoncé qui s'établit sur le programme de quête de Daniel n'est plus que le prétexte d'activités cognitives exercées dans l'espace d'écriture qui devient un espace transitoire entre le figuratif de l'espace ciel/terre et les données thématiques abstraites de l'espace d'écriture qui devient la métaphore de toute création. L'autonomie de cette dimension cognitive de l'espace d'écriture est rendue plus manifeste par le fait qu'elle développe son propre niveau d'activités cognitives :

- l'écriture correspond à un faire cognitif qui transforme la relation du sujet

écrivain à l'objet savoir en aboutissant à une conjonction avec le savoir pragmatique et thymique.

- le sujet écrivain cognitif se manifeste en syncrétisme avec le sujet pragmatique Daniel installé dans l'espace ciel/terre. L'écriture accomplie devient la "marque" que l'épreuve décisive a bien été accomplie sur la dimension pragmatique, et contribue à la reconnaissance de l' "être humain" de Daniel, en manifestant le passage du secret, au faux, à l'illusoire, puis l'accession au vrai.

A l'intérieur de l'espace ciel/terre, les relations cognitives se trouvent également spatialisées et constituent entre les différents sujets des espaces proxémiques qui ne sont que des représentations spatiales des espaces cognitifs.

Ainsi, en tant qu'ange, Daniel et Cassiel disposent de l'ubiquité qui rend leur déplacement à la fois non vectorisé, non axialisé et multidirectionnel.

Lors de leurs arrêts, les anges sont placés derrière ou à côté de ceux qu'ils écoutent penser.

Une fois Daniel devenu homme, son espace cognitif va se modifier sur l'axe directionnel : ses déplacements sont vectorisés, axialisés. Les objets de savoir se déplacent, et lui-même doit les chercher pour pouvoir les rejoindre. Lorsqu'il les rejoint, les relations entre Daniel et les objets de savoir sont frontales : il se place face aux êtres qu'il interroge ou avec lesquels il communique.

Il apparaît dès lors que la dimension cognitive, en tant que principe structurant l'espace diégétique semble être au fondement de la forme balade des *Ailes du désir*, où la dimension pragmatique n'est plus que le prétexte d'activités cognitives, et ce, à l'intérieur des deux espaces dégagés, et dans les relations entre ces deux espaces.

Le parcours génératif se réalise également, à partir de la temporalisation. Tout comme, au niveau de la spatialisation, l'espace d'écriture, en tant qu'énonciation

énoncée constituait un point de référence zéro pour l'articulation tridimensionnelle de l'espace ciel/terre, ce même espace d'écriture, en tant que simulacre de l'acte énonciatif, se constitue en système de référence temporel pour l'espace ciel/terre.

Aux catégories concomitance/non concomitance, et antériorité/ postériorité du temps dans l'espace ciel/terre, l'espace d'écriture établit l'équivalent du "maintenant" énonciatif qui s'oppose au "non-maintenant" de l'espace ciel/terre.

Le temps "maintenant" de la structure énonciative se trouve débrayé et inscrit dans le discours comme temps énonciatif rapporté.

La temporalisation du schéma narratif de l'espace ciel/terre s'effectue dans le temps "d'alors", qui en tant que présent narratif se situe comme postérieur à la première occurrence du poème "Als das Kind", et concomitant par rapport aux cinq occurrences suivantes. Le temps d'"alors" de l'espace ciel/terre rejoint le temps d'"ici" de l'espace d'écriture lors de la dernière occurrence, par l'emploi du présent et par la voix off qui vient rejoindre sa source à l'image. Cette procédure d'embrayage crée l'illusion d'une possible identification du discours avec l'instance d'énonciation. Cette illusion se trouve d'ailleurs dissipée par un retour au temps d'"alors" qui s'effectue sur les plans images montrant Cassiel pensif sur la statue de l'Ange de la Victoire, et Homer s'éloignant. L'illusion provoquée par l'embrayage temporel du "je sais maintenant ce qu'aucun ange ne sait" n'est là que pour se trouver dissipée juste après.

Chaque opération de débrayage/embrayage, qu'elle s'effectue sur la composante actorielle, spatiale ou temporelle implique un repositionnement du spectateur qui doit se mouvoir sans cesse entre énoncé et énonciation rapportée; mouvance subjective qui caractérise la "nouvelle subjectivité" à l'oeuvre dans la forme balade.

L'analyse des différents parcours établis au plan du contenu dans les *Ailes du*

Désir nous a permis de dégager deux espaces qui, aux niveaux thématique, figuratif, narratif et génératif produisent des déplacements entre ces espaces, et à l'intérieur de ceux-ci.

La description de ces déplacements au plan du contenu nous conduit à nous interroger sur la spécificité d'une forme correspondante qui sera examinée au travers de la forme de l'expression que revêt ce film balade.

III - STRUCTURATION ENONCIATIVE

L'analyse de la structure énoncive des *Ailes du désir* nous a permis de mettre à jour les différents parcours qui s'établissent au niveau de la forme du contenu du film.

L'examen de sa structure énonciative nous permettra de dégager les structurations écranique, filmique et cognitive qui en constituent la forme de l'expression.

Quels sont les éléments qui, au niveau de la "mise en scène", "mise en cadre", "mise en chaîne" (1) contribuent à la spécificité de la forme de la balade ?.

III.1 - Mise en scène

Au travers de la mise en scène, c'est-à-dire de l'intégration du profilmique à l'image, nous étudierons de manière plus spécifique les déplacements qui structurent l'espace autour d'un lieu, autour d'un personnage, et enfin par rapport au champ et au hors-champ dans l'espace de déplacement. A l'intérieur de ce lieu unique qu'est Berlin, l'espace se construit d'abord sur des lieux et des décors.

La première partie du film, jusqu'à la transformation de Daniel, met en place un espace selon l'alternance entre des lieux qui se différencient selon leur fonction, leur attribution, leur localisation, leurs caractéristiques formelles : alternance entre espaces célestes, terrestres et sous-terrains. On parcourt le ciel pour appréhender la ville en perspective cavalière, pour s'installer sur la tour de la Gedächtniskirche, pour descendre progressivement vers les immeubles, l'autoroute,

¹ A. GAUDREULT. *Du littéraire au filmique. Le système du récit*. éd. Klincksieck, 1988.

le métro....

Cette descente progressive et par paliers dans les profondeurs de la ville va s'estomper pour laisser la place à des lieux terrestres depuis lesquels on perçoit des pans de ciel, où glissent parfois des nuages. Ces inserts sur le ciel, rattachés ou non au regard des personnages, ponctuent et structurent l'espace, lui donnent à la fois sa respiration tout en délimitant des lieux. Il semblerait que l'on ne puisse s'échapper de cette ville que par un mouvement d'élévation du regard. Sur ces pans de ciel nuageux passent parfois des avions, des hélicoptères, des bandes d'oiseaux : le ciel devient alors l'espace d'un déplacement sans entrave qui subsume les fractures de la ville où "chaque rue a sa propre frontière ou sa ligne de démarcation (...) Chaque maître de maison, ou chaque simple propriétaire, cloue son nom sur la porte comme un blason (...) Le peuple allemand a éclaté en autant de mini-Etats qu'il y a d'individus ... et les Etats isolés sont mobiles : chacun promène le sien avec soi et, si on veut y pénétrer, exige un droit de passage (...)" (1)

L'espace fragmenté, compartimenté de la ville se trouve homogénéisé par l'espace unifié du ciel, lui-même traversé de déplacements qui ne le fracturent pourtant jamais. Ces plans sur le ciel disparaîtront presque complètement de la seconde partie du film, lorsque Damiel, devenu homme se mettra en quête d'autres soleils : "Il y a d'autres soleils que celui qui est au ciel, Cassiel" (2). Le ciel n'est plus alors habité que par la perception de Cassiel, figé sur la statue Victoria, et l'aspiration à un autre monde, céleste et unifié, se trouve remplacée par l'aspiration et la foi en ce monde-ci, qui s'unifie par la fusion entre Damiel et Marion, fusion qui semble s'étendre à la terre entière : "Nous deux, nous sommes désormais plus de deux. Nous incarnons quelque chose. Nous voilà sur la place du peuple, et toute la place

¹ plan 6071 : Damiel, seul sur la place délaissée par le cirque, s'adresse à Cassiel.

² plans 3007 à 3014 : voix intérieure du chauffeur du taxi qui conduit Cassiel dans le Berlin de 1945

est pleine de gens qui rêvent la même chose que nous. Nous déterminons le jeu pour tous !". (1)

A cette alternance entre espaces célestes et terrestres qui disparaît progressivement correspond l'alternance entre espaces naturels et urbanisés. Là encore, le ciel est l'élément principal, par ses reflets qui jouent sur l'eau du Wannsee lors de la deuxième rencontre d'anges, par l'importance qu'il prend dans le cadrage sur les terrains vagues de la ville où Homer recherche le passé, par la silhouette du jeune homme qui se détache sur fond de ciel avant de se jeter dans le vide. Le ciel devient un espace palpable, espace d'une aspiration à l'élévation, ou espace de réalisation d'un désir de mort.

Ce rythme d'alternance entre ciel et terre s'étend à toute la première partie du film, où Daniel, encore ange traverse des lieux tantôt clos, tantôt ouverts, tantôt privés, tantôt publics, tantôt fixes, tantôt mobiles. Aucune hiérarchie ne semble s'établir entre ces différents lieux, si ce n'est par le retour sur certains d'entre eux : cirque, bibliothèque, lieu de tournage, terrain vague où erre le conteur. La fonction attribuée ordinairement à ces différents espaces qui se constituent autour d'un décor semble ici dépassée. Ainsi les espaces ouverts sont toujours circonscrits par le cadrage, par les tracés des trottoirs et des rues, par les berges d'un fleuve, et à l'inverse, les espaces clos des appartements laissent les Anges traverser leurs fenêtres, les voitures laissent les sons franchir leur habitacle.... De même, Daniel parvient à pénétrer les espaces intimes de la chambre de Marion sans être perçu par elle, alors qu'il le sera dans les espaces publics du cirque, de la bibliothèque, du lieu de tournage. Les espaces fixes des appartements sont parcourus de travellings avant arrière fluides qui les mettent en mouvement, et les espaces

¹ plan 7033. Marion à Daniel au bar de la salle de concert

mobiles des véhicules suivis par des travellings latéraux qui figent leur déplacement.

Les mouvements s'effectuent également dans des espaces structurés autour d'un personnage.

A l'intérieur de ceux-ci se distinguent pourtant les lieux occupés par les anonymes, et les lieux investis par Marion, Peter Falk, Homer. Les anonymes sont des "êtres-déjà-là", qui jamais ne rentrent dans un lieu dont ils semblent faire partie intégrante. Ces anonymes sont réduits au rang d'éléments de décor, de par leur position figée, de par le fait aussi que les lieux qu'ils occupent ne sont jamais investis. Ces lieux sont circonscrits et ne semblent pas entourés par des espaces intermédiaires comme le cirque et la place qui l'entoure, le lieu de tournage et le bar ambulant, la bibliothèque et le terrain vague. Le fait que les anonymes ne sortent pas de leurs territoires contribue à rendre ces lieux plus étroits. En revanche, Marion sort du cirque pour traverser la place qui mène à sa caravane, Peter Falk délaisse son tournage pour se promener dans la ville, Homer quitte la bibliothèque pour errer sur les lieux de son passé. Un seul anonyme rentre dans un appartement, qui n'est pas le sien, mais celui de sa mère morte. Tous les autres entrent et sortent du cadre, sans s'être déplacés dans le champ. Ces lieux semblent alors "désinvestis", tant par les êtres qui les occupent, que par le regard qui les parcourt, mettant ainsi en valeur l'espace sonore de la pensée intérieure par lequel la perception visuelle met à distance la pénétration auditive. La sobriété du jeu de l'acteur laisse toute la place à un autre espace, sonore celui-là, qui semble emplir ces lieux anonymes en les chargeant d'une dimension d'intimité. Les déplacements des personnages anonymes sont réduits à des attitudes de prostration que Damiel parvient parfois à relever en sursaut d'espoir. Aucun mouvement ne semble rompre l'isolement de ces êtres, aucun échange de regard. Lorsque les

déplacements sont figurés, ils ne le sont jamais à leur point de départ et d'arrivée. Le déplacement devient alors une fin en soi, sans mobile ni aboutissement connus. A l'inverse, les lieux investis par Marion, Peter Falk et le conteur sont des lieux où l'on peut évoluer debout, sans entrave, sans être gêné par des cloisons intérieures, des lieux dans lesquels on peut entrer et dont on peut sortir, des lieux de communication où le mouvement est au fondement même des échanges. C'est en évoluant sur son trapèze que Marion, comme les autres artistes de cirque provoque la joie, le rêve, la peur, la fascination du public. Peter Falk est une star qui vient d'Amérique, qui s'est déplacé pour venir travailler à Berlin; le conteur mène une véritable quête dans l'espace et le temps au travers des livres qu'il consulte, des terrains vagues sur lesquels il reconstruit le passé, de la maquette du système solaire qu'il contemple, de la mélodie qu'il fait jaillir de la boîte à musique.

Les espaces structurés par ces trois personnages se construisent sur leurs déplacements à l'intérieur de ces lieux, autour d'eux, et d'un lieu à un autre. La perception qu'en ont les Anges n'est plus fortuite, mais s'exerce de manière volontaire. Damiel et Cassiel se rendent plusieurs fois au cirque, sur le lieu de tournage, et à la bibliothèque.

Les seuls déplacements par lesquels les êtres semblent communiquer ne s'établissent jamais entre les anonymes : les mains ne se joignent qu'entre Damiel et Marion, entre Damiel et Peter Falk. Les échanges d'informations sur les couleurs, le froid; les offres de cigarettes ou d'argent s'effectuent tous au bénéfice de Damiel. Seuls la musique, la culture, le spectacle de cirque s'adressent à tous, mais de manière collective, et dans des lieux spécifiques, exception faite pour la musique.

Il apparaît ainsi que l'espace constitué autour des personnages prend des configurations différentes selon qu'il s'agit d'espaces occupés par des anonymes, ou

d'espaces investis tels la bibliothèque, le lieu de tournage, le cirque.

Aux deux types d'espaces constitués autour d'un lieu ou autour d'un personnage, vient s'ajouter l'espace du déplacement lui-même constitué par les déplacements d'anonymes, des personnages secondaires, et des Anges eux-mêmes. Nous réservons l'étude des déplacements d'appareils au chapitre qui sera consacré au cadrage. Les anonymes, en tant qu'individus sont toujours immobiles. Lorsqu'ils se déplacent, ils semblent figés dans leur mouvement dans les véhicules qui les emportent : avions, métros, voitures....Les anonymes ne se déplacent réellement que collectivement. La rue devient alors leur espace privilégié, mais la marche est mécanique, ponctuée seulement de haltes devant les vitrines.

Plus qu'un espace de flânerie, la rue est réduite à sa fonction de circulation, même si Daniel se montre sensible aux couples enlacés. Perçus en plongée par les Anges sur leurs statues, les autoroutes, métros aériens constituent des points de fuite qui ne mènent nulle part. Ces plans de routes et de rails installent les déplacements sur des lignes bien étroites où les haltes ne sont pas figurées. Elles découpent l'espace de la ville en portions qui délimitent des îlots de non-communication. La ville elle-même est figurée comme le sont les maisons, cloisonnée et compartimentée. A l'intérieur de ces maisons, les couloirs demeurent vides et les escaliers sont seulement descendus.

Un seul plan nous montrera Daniel homme qui sort d'un centre commercial, debout sur un escalier mécanique. (plan 6073).

L'espace du déplacement se trouve figé de deux manières : par l'immobilité des êtres ou par la mobilité des véhicules qui semblent télécommandés sur des axes bien précis. Les plans aériens de très grand ensemble réduisent les déplacements à l'échelle d'un doigt qui parcourt le plan d'une ville, et font de Berlin une portion d'espace que la perception aérienne peut circonscrire.

L'espace du déplacement se construit aux différents niveaux du profilmique, des mouvements d'appareils, du montage intra et interséquentiel.

Le profilmique, s'il introduit le déplacement de personnages ou de véhicules, ne le fait que pour mieux le figer et le réduire à un déplacement en soi, sans mobile ni but. L'espace dans le champ cadre des personnages figés dans leur espace intérieur ou aspirés par un déplacement qui ne mène nulle part. Le champ crée ainsi une attente qui rend le hors-champ présent. L'oeil tente en vain une échappée vers les points de fuite qui s'établissent dans les constructions en perspective des axes de circulation, ou dans les ouvertures ménagées dans les espaces clos des appartements. Fenêtres, portes, couloirs, postes de télévision tendent vers un hors-champ qui n'offre pourtant aucune possibilité narrative nouvelle : les anonymes n'entrent ni ne sortent du champ. Seule, la mobilité des Anges, et celle de la caméra, qui cadre d'autres personnages est au fondement de la narration. Si le hors-champ est sans surprise, c'est l'espace mobile qui devient la mesure du temps. Sur le présent figé du vécu des personnages vient se greffer le temps mesurable du déplacement des Anges ou de la caméra. C'est par la mobilité de l'appareil rendue perceptible, que l'espace-temps énonciatif du "ici-maintenant" se projette sur le "hors-lieu", "hors-temps" de l'énoncé, en le mettant à distance. Ces mouvements d'appareils deviennent le "il était une fois" à partir duquel l'instance d'énonciation, tout en s'affichant au travers de "deictiques affaiblis"⁽¹⁾, met à distance l'espace-temps de l'énoncé qu'il ne s'agit plus de pénétrer par l'adhésion, mais de percevoir par le mouvement. L'espace du hors-champ se construit sur des personnages amputés, cadrés en plans serrés, figés dans un lieu circonscrit, ou sur des personnages en mouvement vers un hors-champ vide, qui rendent présent l'espace situé derrière la caméra.

¹ C. METZ. *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1991.

Le hors-champ structuré par les quatre bords du cadre, les éléments situés derrière le décor, et l'espace derrière la caméra, se trouve limité ici, dans la première partie du film, à l'espace visuel et sonore mobile de l'instance énonciative, et les éléments du cadre ne fonctionnent plus comme des indices nécessaires à la compréhension de la diégèse : ils sont réduits à l'état d'objets perçus. Le point de jonction, apparent ou simulé, entre l'espace énonciatif et l'espace énoncif se trouve mis en place par le don d'ubiquité des Anges qui introduit les perceptions visuelles et sonores au niveau du profilmique. La simulation de ces points de jonction se trouve formellement désignée lorsque les anges eux-mêmes apparaissent ensemble dans le champ, créant ainsi un espace de perception intermédiaire, d'énonciation énoncée. Les déplacements dans le profilmique, réduits à la perception d'un mouvement deviennent l'image d'un autre déplacement situé dans le hors-champ et relevant d'une instance énonciative dont la mobilité donne à voir et à entendre. Ainsi lorsque Marion sort du chapiteau du cirque, à droite du cadre, suivie par l'ange Damiel, on s'attend à la retrouver au plan suivant traversant l'espace contigu de la place aux côtés de Damiel, alors qu'elle est saisie d'abord en plongée, puis à hauteur d'oeil, et que par un léger recul de la caméra, Damiel entre dans le champ. (plans 2032.2033) Le déplacement du personnage n'est pas saisi en continuité, comme on pouvait s'y attendre. Cette attente trompée sur ce qui se passe derrière un élément de décor, ici la porte du chapiteau, est renforcée par le changement d'angle de prise de vue, qui passe d'un angle à hauteur d'oeil, à une vue en plongée. D'un plan à l'autre, l'attente sur les déplacements de personnages, les angles de prise de vue ou les mouvement d'appareils est souvent trompée, rendant ainsi palpable la mobilité de l'espace situé derrière la caméra. Le passage d'une séquence à une autre s'effectue sur la base d'un changement de lieu accompli par les personnages qui, lorsqu'ils sortent du champ, ne sont pas suivis en

continuité par la caméra qui elle, a déplacé son angle de prise de vue, son type de plan, a changé son mouvement d'appareil dans l'intervalle séparant deux plans successifs.

Lorsque deux plans se succèdent, on assiste soit à un changement radical de la prise de vue avec continuité sonore, ou à un changement radical de lieu rendu pourtant contigu par le chevauchement sonore.

- Ou les personnages se déplacent et la prise de vue peut les suivre, mais sans continuité formelle et avec chevauchement sonore.
- Ou les personnages sont figés, mais c'est alors la caméra qui les quitte par un travelling dans l'espace contigu ou par un mouvement de caméra amorcé sur un plan et qui semble se poursuivre sur un espace non contigu au plan suivant.

L'analyse des déplacements dans le profilmique nous a permis de dégager deux types d'espaces structurés autour d'un décor ou autour d'un personnage. Elle nous a conduit à changer de niveau d'analyse : du déplacement dans le profilmique, nous sommes passés à l'étude des mouvements d'appareil au niveau du cadre et au niveau du film. Le glissement entre ces deux niveaux provient du fait que les déplacements d'appareils peuvent à tout moment être raccrochés au niveau du profilmique aux points de vue et d'écoute mobiles des Anges. Cette inscription de la narration dans la mobilité des points de vue et des points d'écoute donne une valeur particulière au hors-champ (espace derrière la caméra). Les possibles narratifs ne naissent plus des éléments du champ ou du hors-champ suscités par les quatre bords du cadre ou par des éléments masquants du décor, mais d'un sixième type de hors-champ, situé derrière la caméra, et déjà partiellement installé dans le profilmique au travers des perceptions subjectives des Anges, et de leur don

d'ubiquité et d'omniscience.

“Ce qui compte, dit G. DELEUZE, c’est que la caméra mobile est comme l’équivalent général de tous les moyens de locomotion qu’elle montre ou dont elle se sert (...). En d’autres termes, le propre de l’image-mouvement cinématographique, c’est d’extraire des véhicules ou des mobiles le mouvement qui en est la substance commune, ou d’extraire des mouvements la mobilité qui en est l’essence (...). Aussi l’image-mouvement, c’est-à-dire le mouvement pur extrait de corps ou des mobiles, n’est-il pas une abstraction, mais un affranchissement. C’est toujours un grand moment dans le cinéma (...), quand la caméra quitte un personnage (...) prenant un mouvement propre au terme duquel elle le retrouvera” (1).

III.2 - Mise en cadre

L’analyse de la structure énonciative au travers de la “mise en cadre” nous conduit à étudier les configurations perceptives dominantes qui apparaissent dans les mouvements d’appareils, les angles de vision, les échelles de plans, les emplacements de caméra. Cet examen formel nous permettra de cerner les différents types de “scènes”, au sens où l’entend F. CASETTI dans *D’un regard l’autre* (2).

Les premiers plans généraux sur le ciel et la ville qui suivent l’écriture de “Als das Kind” et la séquence titre introduisent l’espace de manière globalisante et unifiante. Cette volonté de tout voir exprimée au travers des plans de très grand ensemble et de la prise de vue cavalière se trouve rapidement limitée par les cadrages des plans

¹ *L’image-mouvement. Cinéma 1*. p. 37-38

² *Le film et son spectateur*, P.U. de Lyon, 1990 Lyon.

hauteur d'oeil dans des cadrages serrés qui morcellent l'espace, amputent les êtres isolés dans des lieux clos. Le cadre prend alors ici différents sens : celui de frontière à ne pas dépasser, mais que les Anges et les oiseaux transgressent pourtant en "traversant" le mur, celui d'enfermement, d'emprisonnement des êtres dans des cadrages serrés qui les mutilent, celui de la pluralité au travers de la figure du travelling qui, par le mouvement, opère des recadrages incessants. Au morcellement des corps et des espaces, dont une partie seulement est montrée répond la vision unifiante et globalisante de la représentation du monde, par la perception ou la mise en récit.

Le cadre se trouve plusieurs fois figé dans le film : la première rencontre d'anges s'effectue alors que ceux-ci sont assis dans une voiture immobilisée dans un hall d'exposition. Cette première rencontre se trouve mise à distance par le cadrage du pare-brise de la voiture. Les Anges se trouvent donc doublement mis en cadre, et eux-mêmes perçoivent le monde et la rue au travers de la vitrine qui les en sépare. Ils sont donc isolés dans un monde clos, mais transparent, qui les empêche seulement de toucher. De plus, l'immobilisation de la voiture et les plans fixes qui se succèdent évoquent plus l'idée de mouvement, que sa réalisation sensible. De même, les cloisons qui isolent les lieux clos sont rendues perceptibles par le fait qu'elles peuvent être franchies par les Anges. Ainsi Daniel semble quitter l'avion par le hublot. Ce franchissement se trouve figuré par la juxtaposition de trois plans sur des déplacements de regards : Peter Falk, en plan américain, semble regarder l'endroit où se trouvait Daniel au plan précédent, et déplace ensuite son regard vers le hublot. Le plan général suivant découvre Berlin en prise de vue aérienne où dans un long travelling l'horizon semble basculer, et l'on glisse avec la caméra dans un brouillard de nuages. Cette idée de mouvement va se réaliser en sens

inverse lorsque la caméra va pénétrer dans l'immeuble en franchissant sa fenêtre. Ici la transgression va s'opérer sur un même mouvement de caméra qui se déplace selon un rythme régulier, d'abord en travelling avant puis arrière, avec juxtaposition en fondu des paysages cadrés par la fenêtre. L'intérieur et l'extérieur se fondent dans l'apparition sur les quatre bords du cadre, des quatre bords de la fenêtre. La fragmentation du réel se trouve à la fois redoublée et dépassée par des mouvements de franchissement et de pénétration, où l'on pénètre l'espace de la fiction comme la caméra transgresse l'enfermement des lieux.

Une fois cet espace pénétré, le travelling avant en plongée va céder la place à la figure du travelling à hauteur d'œil. L'espace clos des appartements ne se découvre que progressivement au rythme de l'avancée de la caméra libre qui morcelle l'espace. Ce mouvement avant crée une sorte d'attente du hors-champ inaccessible car toujours repoussé. Le hors-champ recule avec l'avancée de la caméra, rendant labile la frontière entre le monde de la fiction et sa représentation. Cette frontière entre ces deux mondes se trouve pourtant représentée par l'écart qui sépare la fixité des êtres, de la mobilité de la caméra.

La notion de cadre se trouve ainsi figurée par des franchissements de fenêtres qui rendent sensible la représentation par le mouvement de pénétration-exclusion.

Ces redoublements de cadres se trouvent repris par des cadrages sur des télévisions allumées où une fois encore, c'est par le regard que se trouve mise en place l'illusion aussitôt démentie : un homme est assis devant une télévision, et la caméra finit par s'arrêter juste dans l'axe du regard du vieil homme qui la fixe comme s'il s'agissait du poste de télévision. Au plan suivant, un insert en gros plan nous

montre une femme en train de compter son argent. C'est le travelling arrière du plan suivant qui, en découvrant à nouveau le vieil homme devant son poste de télévision donne son sens au plan qui précède. La femme qui compte son argent pouvait faire partie du même espace que le vieil homme, c'est le mouvement de travelling arrière qui l'intègre à l'espace télévisuel, démasquant ainsi l'illusion. La figure du travelling avant/arrière, en tant que pénétration/exclusion va céder la place au travelling latéral qui suit les voitures sur l'autoroute. Le cadre se trouve cette fois redoublé par les pare-brises des voitures suivies au même rythme par la caméra. Ce mouvement en parallèle fait défiler les êtres, annulant ainsi la réalisation sensible du mouvement pour en faire une idée de mouvement par la figure du défilement. On assiste ensuite à une alternance entre cadrages redoublés et niés : cadrages redoublés du pare-brise lors de la première rencontre d'anges, qui précède la séquence de la bibliothèque où la caméra semble investir tout l'espace ouvert, sans cloisons, de manière beaucoup plus libre, dans des parcours qui s'effectuent sur des lignes sinueuses. Le métro en mouvement nous enferme ensuite dans un travelling avant où les cadrages serrés amputent ces êtres enfermés dans leurs pensées et dans ce lieu aux vitres vides. Toute la première partie du film se constitue sur une alternance entre lieux clos, lieux ouverts, qui font alterner les figures du travelling avant/arrière linéaires, et les travellings sinueux et les panoramiques qui unifient l'espace raréfié du cadre.

Qu'ils figurent un mouvement de pénétration/exclusion ou de défilement, les travellings retardent l'apparition dans le cadre de ce qui encore hors-champ, créant ainsi un effet d'attente qui fait de l'image vue et de la direction du travelling les seuls indices d'un espace à venir et qui ne vient pas. L'attente mise en place par le travelling vide ainsi l'image d'une grande partie de sa substance, en la rendant transitoire. L'image devient doublement le signe d'un passage : passage de la

caméra dans l'espace profilmique qui délimite deux espaces dans le cadre : le champ vide et le hors-champ à venir. Ainsi lorsque la caméra suit en parallèle les voitures qui défilent sur l'autoroute alors que l'on ignore leur destination, le champ ne fait que désigner l'espace d'une attente du hors-champ à venir. C'est alors le hors-champ imaginaire occupé par la caméra qui crée l'événement inclus dans son déplacement . On assiste alors à une contagion du hors-champ imaginaire sur le champ ou le hors-champ "réel" limité par les quatre bords du cadre ou masqué par des éléments de décor. Par des mouvements de caméra insistants et réitérés, tels les travellings et panoramiques, des angles de vision en plongée et contre-plongée, des cadrages ouverts et épurés en plan général qui alternent avec des cadrages serrés clos et saturés, l'image se donne à voir en désignant le hors-champ imaginaire de la caméra tout en attirant à soi certains éléments du champ : les faux regards caméra sont nombreux par l'assimilation partielle du point de vue des Anges à celui de la caméra, et ils sont toujours le fait d'être en mouvements entre réel et imaginaire. Les enfants, les ex-anges, Homer perçoivent le regard posé sur eux par des mouvements d'yeux qui cherchent et parfois rejoignent l'ange- caméra. Leur regard désigne alors le regard qui les institue. Un seul "vrai" regard caméra semble s'adresser explicitement au hors-champ imaginaire, le faisant entrer ainsi dans le champ. A la bibliothèque, alors que l'on croit se trouver dans un point de vue subjectif d'ange, un ange de sexe féminin salue la caméra qui saisit ensuite Damiel et Cassiel qui s'avancent vers elle. La caméra devient à la fois sujet regardant et objet regardé, et la frontière entre l'espace de la fiction et celui de sa représentation se trouve transfigurée, pervertissant à la fois les deux espaces. La figure de la mobilité caractérise ce film en adoptant de multiples configurations :

- caméra mobile sur des êtres immobiles (visite de l'immeuble aux plans 1028 →1041)
- caméra mobile sur des êtres ou des véhicules en déplacement (les voitures sur l'autoroute)
- caméra mobile à l'intérieur d'un espace mobile occupé par des êtres figés (le métro, l'avion)
- caméra mobile à l'intérieur d'un véhicule à l'arrêt (la caravane de Marion)
- caméra fixe sur des êtres en mouvement (Marion évolue sur le trapèze).
- alternance fixité/mobilité de la caméra
- alternance plans courts serrés avec cadrages saturés, et plans longs généraux avec cadrages raréfiés
- alternance plongée / contre-plongée
- transgression des frontières (vitres, cloisons....)
- transgression espace de la fiction, espace de représentation (regard caméra)
- attirance-répulsion par rapport au hors-champ imaginaire
- redoublement des cadres (fenêtres, pare-brises...)
- illusion mise à nu : plans qui se révèlent être des images télévisuelles
- assimilation partielle d'un point de vue d'ange à un point de vue de caméra
- passage couleur au noir et blanc
- juxtaposition images de fiction / images documentaires.

Ce rapide inventaire, non exhaustif permet de poser la figure du déplacement comme sujet du film par qui l'événement survient. Ce déplacement peut être figuré par des contrastes, alternances, transgressions, redoublements, attirances-répulsions, illusions démenties, ambiguïté sur les points de vues et les types d'images...

Le plan fait voyage et transforme le monde de la fiction en désignant son origine comme lieu matriciel, générateur de mouvement. Si le mouvement crée l'événement de ce film, et ce dès la mise en cadre et la mise en scène, les angles de prises de vues concourent également à la complexité de la structuration écranique. Selon la thématique binaire du film, l'organisation des angles de prises de vues aurait pu se réduire à une dualité spatiale ciel/terre, haut/bas, ange/homme qui constitue le point de vue initial du film. Lorsque Damiel progresse vers l'être humain à travers les phases de l'état amoureux, l'angle de vision s'inverse, et il regarde désormais, depuis la piste du cirque, Marion qui évolue en haut. A cette inversion des angles de vision chez Damiel s'ajoute la vision toujours présente de Cassiel : espace mouvant, fluctuant qui se constitue à partir de glissements successifs du cadre et de retournements complets du champ. L'ubiquité des Anges est rendue perceptible par les mouvements incessants de la caméra, par la légèreté du point de vue aérien, par la souplesse de la prise de vue. Au "comment vivre, comment penser" de Marion répond un "comment raconter", "comment filmer", "comment représenter". Au point de vue entièrement libre motivé par la fiction de la vision des Anges, s'ajoute le point de vue "à hauteur d'oeil" de Damiel devenu homme, et un autre point de vue, extérieur aux personnages, lorsque l'on saisit les deux Anges ensemble dans le champ. Le point de vue est défictionnalisé et met à distance les deux autres points de vue affectés aux Anges et aux Hommes. Sur la multiplication des points de vue sur un monde lui-même divisé vient se greffer une aspiration à l'unité qui se manifeste dans la fluidité des mouvements d'appareils très longs, des plans généraux en panoramique, des élévations qui élargissent et unifient la vision de l'espace filmé. Les systèmes d'alternances, de contrastes et d'emboîtements mis en place dans le cadre se trouvent dépassés dans le passage

d'une idée de mouvement, à la réalisation de ce mouvement, passage réalisé au travers de la couleur, à la fois comme un aboutissement formel, et éblouissement visuel. Le film s'ouvre sur une vision englobante en plongée, et se termine sur une vision en contre-plongée depuis la statue où se trouve Cassiel qui lève les yeux vers le ciel. Entre ces deux types de visions, la multiplication des points de vues en mouvement, l'introduction de la verticalité, la défictionnalisation introduisent la "contemplation active" dès la mise en cadre.

Les configurations perceptives à l'oeuvre dans la structuration écranique interviennent à différents niveaux :

- elles rythment et ponctuent la chaîne filmique
- elles désignent le hors-champ imaginaire comme lieu d'origine selon l'attraction et la répulsion
- elles transgressent les frontières entre les différents espaces
- elles sont les instruments d'une "conscience-caméra"⁽¹⁾, qui lorsqu'elle devient indépendante des personnages, opère des recadrages comme fonction de la pensée. La caméra ne suit plus seulement les mouvements de personnages, mais a un mouvement indépendant qui instaure de nouveaux rapports entre récit et action : on s'enfonce dans la fiction, on la pénètre, la regarde défiler, mais toujours à distance, pour finalement s'échapper d'une illusion mise à nu au travers d'indices qui désignent son origine.

En quoi les configurations perceptives précédemment dégagées dans la mise en cadre (travellings, plongées/contre-plongées, alternance plans généraux sur cadres raréfiés et plan serrés sur cadres saturés) signalent la présence du spectateur,

¹ G. DELEUZE, *L'Image-mouvement*

l'installent dans une place, lui font effectuer un parcours ? Francesco CASSETTI⁽¹⁾ fait émerger la présence du spectateur ⁽²⁾ au travers de plusieurs niveaux de figurativisation par lesquels "le film (...) se donne à voir. Il fonde sa propre destination - et son propre destin - à la fois comme un tout à atteindre et comme une surface sur laquelle rebondir" ⁽³⁾.

Dans *Les Ailes du Désir*, le spectateur est présent dans les traces qui lui sont adressées :

- traces métalinguistiques qui rappellent l'existence d'un présupposé (générique, titres)
- traces qui fonctionnent comme métonymie (signes de prises de vue "marqués")
- traces qui choisissent la symbolisation (cadres des fenêtres, écrans de télévision, pare-brises de véhicules, oeil)
- traces qui se modèlent sur des éléments de la fiction (la fonction des Anges est de "regarder, rassembler, attester, certifier, conserver" ⁽⁴⁾).
- traces impliquées dans la présence de différents types de narrateurs qui par l'image et/ou le son marquent l'introduction de l'énonciation dans l'énoncé.

Deux grands types de narrateurs se trouvent mis en place dans le film : les narrateurs de l'espace d'écriture, et ceux de l'espace ciel/terre.

- Le sujet écrivant de "Als das Kind", par sa position en surplomb ou en marge de l'histoire, se qualifie en tant qu'incarnation illusoire des principes directeurs des images et des sons. L'action du sujet-écrivain, fondée sur la cohérence interne de

¹ *Le film et son spectateur. D'un regard l'autre*

² "spectateur" entendu non dans le sens de "décodateur". récepteur, destinataire, déchiffreur, critique, mais dans celui d'"interlocuteur" : allocutaire, partenaire communicatif.

³ p. 24

⁴ Cassiel s'adresse à Daniel lors de la première rencontre d'anges dans le hall de voitures au plan 1069

l'écriture qui "englobe" l'espace ciel/terre relève de la métonymie.

- Les Anges narrateurs -percevants personnifient un point de vue second à l'intérieur de l'énoncé, pluralisent et fragmentent l'espace par les différents points de vue et points d'écoute qu'ils installent. Leur action partiellement englobée par l'espace d'écriture emprunte la voie de la métaphore elle-même fondée sur la pluralité et la fragmentation.

Ces deux types de narrateurs sont liés dans un rapport d'imbrication réciproque dans lequel le sujet écrivant restitue globalement le monde de l'espace ciel/terre, et parallèlement s'installe dans ce monde, lorsque la voix off du sujet écrivant "se raccroche" à son point d'émission : le visage de Damiel. L'intervalle subsiste pourtant dans le décalage qui sépare la voix de son point d'émission muet : on entend la voix de Damiel et le visage de celui-ci reste impassible.

Les narrateurs de l'espace d'écriture et de l'espace ciel-terre sont, à des degrés divers la figurativisation de l'écart qui sépare les rôles d'énonciateur / énonciataire de ceux d'émetteur/récepteur.

Selon F. CASETTI, le principe fondateur du discours narratif est le débrayage, opération par laquelle l'instance d'énonciation projette hors d'elle-même les catégories du temps, du lieu, du sujet (1).

Quatre types de regards dominants suggèrent une place au spectateur :

- les "configurations objectives", ou plans anonymes où l'énonciataire est placé en

¹ L'action de raconter apparaît ainsi comme une faille créatrice d'une part du sujet, du temps et du lieu de l'énonciation, et de l'autre de la représentation actantielle, spatiale, et temporelle de l'énoncé.

Énonciateur filmique (=JE), Énonciataire (=TU), Énoncé (=IL) sont les trois instances toujours présentes, mais qui peuvent varier selon quatre configurations

position de témoin.

- Les "interpellations" où, par le regard-caméra d'un personnage, l'énonciateur se figurativise en un personnage en s'appuyant sur son identité d'action (l'acte de regarder) et sur une identité d'objectif (atteindre celui qui est amené à regarder). L'énonciataire se donne alors pour ce qu'il est, un point de vue idéal.
- La "configuration subjective", où la conjonction ne se fait plus entre personnage et énonciateur (comme dans l'interpellation), mais entre personnage et énonciataire en un syncrétisme qui se réalise dans le même acte de regarder.
- Les "configurations objectives irréelles" où énonciateur et énonciataire revendiquent leur complicité dans la sensation de partager l'omnipotence de la caméra (1).

Les Ailes du Désir mettent en place un système de parcours entre ces quatre types de regards fondé sur l'ambiguïté. La croyance du spectateur ne fonctionne plus sur l'adhésion à la fiction, mais sur une croyance posée dès les points de vues, pour se trouver aussitôt déjouée ou mise en doute par le point de vue suivant. La croyance pose question sur le point d'où l'on regarde.

Trois possibilités s'ouvrent alors à partir des regards dominants dégagés par F. CASETTI : la vue subjective, la vue objective, la vue objective irréelle.

- ou bien le spectateur croit se trouver dans une "vue subjective", mais se trouve rattaché ensuite à un point de vue "objectif" et "objectif irréal".

¹ F. CASETTI définit ainsi énonciateur, narrateur, rôles et corps.

- énonciateur/aire : renvoie aux "instances abstraites et implicites du film"

- narrateur/aire : figures qui marquent l'introduction pleine et entière des motivations de l'énonciation dans l'énoncé.

- les corps de l'émetteur et du récepteur : supports et réserves d'un rôle :

. support car une présence effective est nécessaire pour ajuster des lignes de conduite dans une action et pour agencer des points de vues perpétuellement fuyants autour d'un point fixe.

. réserve, car les traces consistent un souvenir qui alimente et informe les suivantes. Les lignes de force du texte rencontrent le réceptacle d'une compétence.

- ou il se croit en “vue objective irréaliste” et se raccroche ensuite à un point de vue “subjectif”
- ou il se croit en “vue objective” et se trouve en fait inscrit dans un point de vue “subjectif”.

La séquence de l'entrée dans la bibliothèque est un exemple de la première possibilité. On se trouve dans le hall d'exposition de voitures et l'on voit les deux Anges en juxtaposition de plans quasi fixes et serrés. La vision ne peut se trouver raccrochée à aucun personnage de la fiction, et renvoie donc à un point de vue “objectif” qui installe le spectateur en position de témoin. Au plan suivant ⁽¹⁾, les Anges voient au travers du pare-brise de la voiture qu'il occupent, un couple qui jauge la BMW. Le point de vue est alors “subjectif” et ce, sans ambiguïté, par l'introduction dans le plan d'un élément de décor : le pare-brise qui situe l'emplacement de la caméra par rapport à la scène vue. On pénètre ensuite dans la bibliothèque (plan 1072) en travelling, plan général sur le plafond de la bibliothèque, puis un mouvement de grue et un panoramique glisse dans la pièce près des lecteurs plongés dans leurs livres. La subjectivité du plan précédent sur le couple, affecté aux Anges permet d'attribuer ce plan sur le plafond de la bibliothèque à la vision des Anges en déplacement, jusqu'à ce que les Anges entrent de face dans le champ de la caméra, et ce sur le même plan. L'entrée des Anges dans le champ ôte toute possibilité de leur affecter la vision d'entrée à la bibliothèque. L'ambiguïté quant à l'affectation du plan se produit sur le plan qui suit immédiatement la passage d'un lieu à un autre. Ce “passage” se trouve donc doublement figurativisé par le déplacement du point de vue et par le changement de lieu.

¹ plan 1071

Au “je ne sais plus où je me situe dans l'énoncé” correspond un “je ne sais plus d'où je vois”.

On peut représenter ainsi l'ambiguïté installée dans le passage d'un lieu à un autre :

configuration probable	<u>plan</u>	<u>plan</u>	<u>plan</u>	<u>faux-regard</u>
	<u>objectif</u> :	<u>subjectif</u> :	<u>subjectif</u> :	<u>caméra</u>
	on voit les anges dans la voiture	les Anges voient le couple	les Anges voient en se déplaçant	je crois que les Anges sont salués
configuration réalisée	idem	idem	<u>plan objectif</u> <u>irréel</u>	<u>vrai regard caméra</u>

Cette ambiguïté se trouve soulignée par le regard-caméra lancé par un Ange de sexe féminin. L'“interpellation” posée rappelle le spectateur à sa place, comme un “tu” destiné à regarder, et qui est regardé sans être vu. Le regard caméra positionne le spectateur par rapport à l'énoncé, de la même manière que le sont les Anges par rapport aux hommes. Les Anges qui voient sans être vus sont assimilables de par leur fonction à la caméra, et par le regard-caméra, placés dans une position analogue à celle du spectateur.

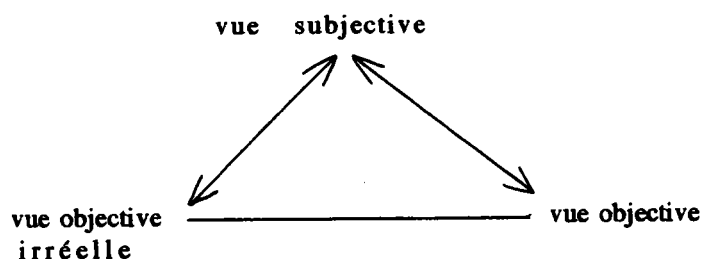
L'ambiguïté introduite quant aux emplacements de caméra probables et réels, ôte au spectateur toute possibilité d'identification à la caméra ou aux personnages, et le renvoie à la pulsion scopique qui l'institue.

La descente initiale sur Berlin illustre la seconde possibilité par l'ambiguïté entre une vue qui peut être “objective irréaliste” par l'usage du plan général en travelling

avant, mais peut au plan suivant être affectée au regard de Damiel , debout immobile sur la tour de la Gedächtniskirche, en train d'observer les piétons en-dessous de lui. L'ambiguïté, une fois encore posée sur un déplacement, provient de la contamination d'un plan sur celui qui le suit ou le précède immédiatement. Le plan sur la ville en perspective cavalière peut être lu comme subjectif parce que le regard de Damiel est introduit dans le plan précédent (à l'intérieur de l'avion) et dans le plan suivant (sur la tour de la Gedächtniskirche).

La troisième possibilité qui porte sur l'ambiguïté entre "vue objective" et "vue subjective" est illustrée par tous les moments où la caméra et le spectateur semblent témoin de la scène représentée, mais où l'accroche au point de vue des Anges sur les statues est toujours virtuellement possible. C'est ici l'ubiquité des Anges qui rend possible cette ambiguïté. Ainsi lorsque Damiel se trouve dans la caravane de Marion (plans 2037 à 2059), le point de vue est apparemment "objectif", mais peut être affecté à celui de Cassiel, ou à cet oeil du plan 1002 qui surplombe tous les points de vue.

La place du spectateur réside donc dans une ambiguïté mouvante qui ébranle les pôles identificatoires.



L'ambiguïté ne s'établit pas entre une vue objective irréaliste et une vue objective dans la mesure où ces deux scènes sont toutes deux affectées à des points de vues de caméra. C'est seulement le "degré de présence" de la caméra qui les distingue. L'ambiguïté est inhérente à la scène objective irréaliste puisqu'elle s'établit sur une apparente vue objective, mais devient irréaliste par la perversion qui passe par l'accentuation d'une présence. D'une scène "objective" à une scène "objective irréaliste", je passe d'une présence implicite à une présence plus explicite de l'instance d'énonciation. Seule la scène d'interpellation ne pose pas d'ambiguïté, encore qu'un faux-regard caméra peut s'avérer vrai, ou inversement.

Ce système d'ambiguïté qui rend mouvante la place du spectateur s'établit sur une suite de plans ou sur un plan en travelling qui suggère une attitude mentale de disponibilité perceptive. L'impossibilité de s'identifier à la caméra et à un personnage le conduit plus à percevoir qu'à croire ou à savoir.

Si le point de vue se définit comme la convergence de trois termes :

le point que l'on voit, celui d'où l'on regarde, et celui auquel on montre, la place du spectateur que l'on peut désormais définir selon une mouvance perceptive provient de l'action conjointe

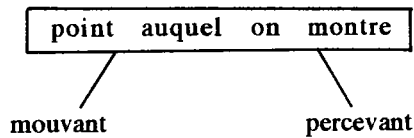
- de l'affichage de "deictiques affaiblis" inscrits dans les points que l'on voit (mouvements d'appareils, cadrages, échelle de plans)
- de l'ambiguïté posée entre les points d'où l'on voit (les emplacements de caméra)

point que l'on voit

affichage - cadrages saturés/raréfiés
 - échelles de plans larges/serrés
 - angles de vision plongées/contre-plongées
 - mouvements d'appareils : travellings,
 panoramiques

point d'où l'on regarde

ambiguïté - vue objective
 - vue irréaliste
 - vue subjective
 - interpellation



Le spectateur trouve sa place dans des procédures inscrites au niveau du plan (mise en cadre), sans nécessité de recours au contexte, et au niveau du montage (mise en chaîne), qui établit des rapports ambigus quant aux emplacements de caméra sur une suite de plans. L'espace de la scène devient le lieu de la représentation avant d'être un lieu représenté, et le spectateur n'est plus assimilable à un témoin, à un personnage, à la caméra, il est le point idéal mouvant qui se constitue dans une perception qui engendre à la fois le plaisir de l'implication et celui de la mise à distance. Il se trouve impliqué par l'exercice d'une perception d'ordre esthétique.

Une fois cernées la présence et la place du spectateur, Casetti étudie son parcours au travers des différentes étapes du mandat, de la performance et de la sanction qui constituent une énonciation simulée. *Les Ailes* suggèrent un parcours au spectateur en mettant en place des narrateurs, narrataires.

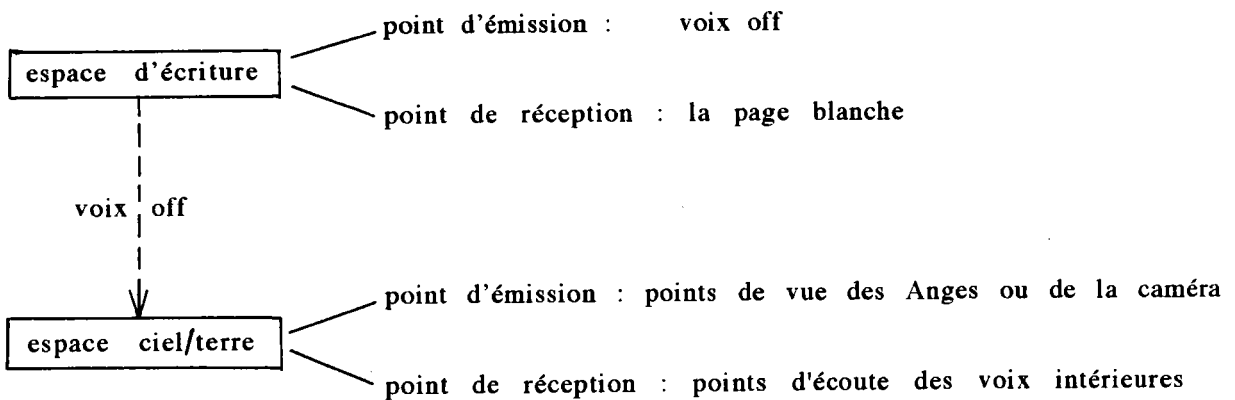
Au plan de l'établissement du mandat, l'espace d'écriture initial installe l'espace de la page comme point de réception dans lequel se trouve figuré le "se donner" du film. La voix off de "Als das Kind" personnifie les motivations du film en train de

se faire et s'adresse en même temps à un énonciataire figurativisé par l'espace de la page. A la fois "interpellation" au plan sonore et "configuration subjective" par le point de vue, le spectateur se trouve mandaté dans l'écart qui sépare les deux scènes visuelles et auditives. La voix off s'adresse à elle-même tout en se fixant sur l'espace de réception visuel de la page blanche.

Au travers de l'interpellation de la voix off et de la configuration subjective visuelle, l'énonciataire se voit attribuer une tâche qui consiste à la fois à observer et écouter ce qui est dit et montré.

C'est par la rupture entre paroles et images, entre deux types de scènes que le film se trouve modelé sur son point de réception. L'énonciataire est à la fois celui qui lit, et celui qui est interpellé par l'acte de lecture effectué" par la voix off. Par rapport à ces points d'émission et de réception, dans l'écriture, l'espace ciel/terre renvoie à la configuration subjective du sujet écrivain qui s'y immisce par la voix off. Les points de vue affectés aux Anges ou à la caméra sont les points d'émission par lesquels le discours manipule la "mise en scène" et la "mise en cadre".

Les points d'écoute des Anges attentifs aux voix intérieures mettent en place des points de réception.



Ces parcours entre points d'émission (visuel ou sonore) établissent des échos à l'intérieur de la chaîne filmique, et le spectateur se déplace dans différents types de scènes qui ne coïncident pas nécessairement sur les plans sonores et visuels.

La séquence du métro est à ce titre exemplaire de la pluralité des parcours possibles :

La bande images introduit le métro qui file très près de la caméra. Cette proximité peut renvoyer à la subjectivité de Damiel, ou à une scène objective irréaliste. La caméra explicite sa présence par sa proximité avec l'objet filmé qui se déplace. Au plan image 2002, on voit Damiel regarder un homme assis : nous sommes dans une vue objective qui se transforme ensuite en vue subjective (Damiel avance dans le métro) ou en vue objective irréaliste, car le cadrage nous montre seulement la taille des voyageurs debout. Damiel qui rentre dans le champ à la fin du plan ôte toute possibilité d'une accroche à son regard. En fait tout ce plan image à l'intérieur du métro constitue une scène objective irréaliste, alors qu'il pouvait être raccroché au point de vue de Damiel en déplacement.

La bande son introduit un point d'écoute objectif par le chevauchement sonore qui

s'effectue au même rythme que le déplacement visuel, mais nous ne sommes jamais certains d'être dans une écoute subjective dans la mesure où la bande image a introduit une ambiguïté. C'est ici la dominante accordée aux paroles sur le bruit du métro qui peut faire penser à une écoute subjective. La fin du plan image sur Daniel qui s'assied auprès de l'homme triste raccroche après coup l'écoute à celle de Daniel.

La bande image a introduit de manière ambiguë une configuration objective irréaliste, alors que la bande son renvoie à une configuration subjective : auricularisation interne d'abord primaire (sans recours au contexte) puis secondaire : on voit Daniel écouter et s'installer en récepteur d'un discours intérieur (1).

L'énonciataire se trouve alors contraint de se repositionner en permanence par rapport aux points d'émission et de réception qui ne coïncident pas nécessairement sur la bande image et la bande son. Ces parcours multiples le placent alors en tant que porteur d'un "mandat" où il se voit confier une tâche d'observation et d'écoute.

Les points de vue et points d'écoute sont mis en évidence à l'intérieur de la fiction par le fait que les Anges sont assimilables à la caméra, qu'ils voient sans être vus des autres personnages de la diégèse. Ils sont les points d'émission d'une vision dans la mesure où ils ne sont vus que par la caméra, les autres anges, et le

¹ F. JOST. *L'œil caméra. Entre film et roman*. PU. LYon, 1987

- "*auricularisation interne primaire* : j'entends ce qu'entend un personnage, mais sans qu'il y ait recours à des procédés dans le contexte : le son est ancré à une instance diégétique non visible.
- *auricularisation interne secondaire* : la subjectivité auditive est construite par le contexte (montage et visuel). J'entends ce qu'entend un personnage que je vois".

spectateur. De plus, les personnages qui parlent en voix intérieure ne voient pas ceux qui les écoutent. Il y a donc dissociation des points d'émission visuels et sonores des points de réception visuels et sonores, où celui qui voit n'est vu que par la caméra, les autres anges et le spectateur; où celui qui parle en voix intérieure n'est entendu que par le micro, les autres anges et le spectateur. L'énonciataire se situe donc au point de convergence idéal, se constituant dans une présence en creux.

L'indépendance des configurations visuelles et sonores établit une rupture dans laquelle la présence de l'énonciataire se trouve sans cesse posée comme absente. Il ne s'agit plus comme dans le cinéma classique de faire croire présentes des choses absentes, mais d'appeler la présence perceptive de l'énonciataire en désignant son absence.

Face à la voix off narrative de l'espace d'écriture qui objective l'événement en devenant la mémoire du monde par sa mise en récit, les narrateurs anges de l'espace ciel/terre racontent le monde, visuellement et auditivement, mais la conscience d'un manque leur fait défaut, excepté Damiel qui nourrira sa compétence de la prise de conscience de ce manque. Cassiel en revanche va transférer sa mission d'attestation et de conservation du monde sur Damiel, car lui-même se révèle incapable d'agir autrement qu'en percevant le contour des choses sans en saisir leur signification. Les plans sur les Anges sont le plus souvent semi-subjectifs : les anges sont montrés en train de voir et d'entendre, ou encore ils rentrent dans le champ après que l'on se soit cru dans leur subjectivité. Ils semblent ainsi manquer de distance pour remplir leur mandat d'attestation et de conservation du monde. En revanche, une fois Damiel devenu homme, c'est le

désir qui lui donnera le pouvoir d'une vision subjective. La scène finale sur Damiel et Marion marque autant que la découverte de l'autre, l'accession à un nouveau regard : Marion est vue par le regard de Damiel en gros plan frontal fixe et selon une alternance de champ, contre-champ, et cette configuration subjective permet, par le regard direct de pénétrer l'espace de la parole sans être gêné par la distance des mots. Ayant acquis la faculté d'étonnement par le regard, Damiel peut alors mener à bien sa mission en se soumettant à une sanction : "je sais maintenant ce qu'aucun ange ne sait". Alors que Cassiel, privé de la conscience de son incapacité à voir ne pourra que raconter la surface des choses, et sera tout aussi incapable de porter une sanction sur sa performance imparfaitement accomplie. Le film se clôt pourtant sur ce regard à distance de Cassiel. L'énonciataire doit alors assumer la mixité de deux modes de regards, de deux modes de narration : à distance ou impliquée. La force de sa position réside dans l'absence de certitude qui le rend pleinement disponible à une écoute et à une observation pures, apte à une attention diffuse et errante.

La balade des *Ailes du Désir* est aussi l'errance d'un regard qui conduit l'énonciataire à trouver sa place dans une absence de pôle identificatoire, à accomplir un parcours sans certitude, sans sanction et sans affrontement, à répondre à l'appel d'une présence par l'écoute et l'observation "pures", affranchies du croire et du savoir.

A la différence de la fiction traditionnelle où l'espace filmique se structure en trois temps :

- ouverture sur un espace délimité, plein et unique
- suite sur un espace morcelé, partiel et discontinu,

- fin sur un espace retrouvé, à nouveau lisse et continu, la structuration écranique ou cinématographique des *Ailes du Désir*, si elle correspond à cette facture classique dans ses deux premières étapes, offre par sa fin éclatée l'appel à une "nouvelle subjectivité". A l'espace plein, clos et fusionnel occupé par Damiel et Marion, succède l'espace dilaté et éclaté de Cassiel où le regard peut se perdre. L'espace structure à la fois la narration et le système énonciatif, mais en les démultipliant. Par le refus de choisir entre une narration impliquée et une narration à distance qui reste à la surface des choses, en rendant "palpable" un espace mouvant par les travellings et panoramiques, éclaté par les plongées et contre-plongées, démultiplié par l'ambiguïté entre les scènes subjectives et objectives, la structuration écranique met en place une "nouvelle subjectivité" qui peut s'accomplir dans la quête d'un nouveau regard, neuf, car pluriel et mouvant.

Aux deux types de regards mis en place : impliqué et distant, correspondent deux conceptions : "la conception platonicienne selon laquelle les êtres, les corps, les choses se définissent par leurs limites, et la conception stoïcienne selon laquelle les limites dépendent de l'être, les limites vont jusqu'où peut le corps, l'être, le personnage". (1)

L'analyse de la structuration énonciative au plan cinématographique ou écranique nous a permis de mettre à jour l'ambiguïté des figures du déplacement dans le profilmique, et en fonction du cadre.

Cette ambiguïté installée dès la "mise en scène" et la "mise en cadre" nous a

¹ G. DELEUZE. *L'image-mouvement*,

conduit à définir la présence et la place du spectateur au travers d'une mouvance et d'une pluralité de parcours possibles, sans que toutefois l'installation dans un type de scène privilégié (configuration subjective, objective, objective irréaliste) lui soit possible. Il s'avère en fait que la balade du spectateur réside dans le fait qu'il ne se trouve installé dans une position que pour s'en trouver aussitôt exclu.

Le montage du film, sa structuration filmique vont-ils concourir à atténuer ou à renforcer cette ambiguïté qui se trouve au fondement de cette balade dans l'espace du profilmique et dans celui du cadre ?

III.3 - Mise en chaîne

Dans *Esthétique du film* ⁽¹⁾, le montage est défini comme "le principe qui régit l'organisation d'éléments filmiques visuels et sonores, ou d'assemblages de tels éléments, en les juxtaposant, en les enchaînant, et/ou en réglant leur durée". Définition qui élargit celle de C. METZ :

"le montage est l'organisation concertée des co-occurrences syntagmatiques sur la chaîne filmique", et qui distingue trois modalités principales de manifestations de ces relations syntagmatiques (c'est-à-dire d'enchaînement) :

- le collage, le mouvement de caméra, la co-présence de plusieurs motifs dans un même plan.

C'est à l'appui de ces deux définitions que nous étudierons en quoi la juxtaposition, l'enchaînement, le rythme des différentes occurrences syntagmatiques, les relations entre images et sons concourent ou non à renforcer l'ambiguïté déjà relevée.

Dans l'élaboration de la Grande Syntagmatique, Christian METZ énonce six

¹ AUMONT, BERGALA, MARIE, VERNET, éditions Nathan, 1983

critères de reconnaissance de types syntagmatiques.

Le premier critère se fonde sur la distinction entre plans autonomes et succession de plans ou syntagme. Cette distinction se trouve reprise par Michel COLIN ⁽¹⁾ qui la gère en deux arbres distincts : un arbre de segmentation qui sépare les syntagmes des plans autonomes, et un arbre de catégorisation où il reprend à l'horizontale les différents types de syntagmes relevés par Christian METZ.

Qu'il s'agisse de la Grande Syntagmatique ou d'une structure en deux arbres distincts, ces deux systèmes de représentation s'appuient sur le critère temporel. Christian METZ distingue les constructions qui mobilisent la temporalité, de celles qui ne la mobilisent pas (syntagmes chronologiques et syntagmes a-chronologiques)

Nous postulons ici que les films de balade spatiale, dont font partie *les Ailes du Désir*, sont construits selon une organisation syntagmatique qui donne la primauté à l'espace sur le temps, où l'enchaînement entre les différents types de syntagmes est d'abord un enchaînement entre différents types d'espaces. Ce postulat s'appuie sur la réflexion de Christian METZ ⁽²⁾ pour qui le "va-et-vient constant de l'instance écranique (signifiante) à l'instance diégétique (signifiée) doit être accepté et même érigé en principe méthodique, car c'est lui seul qui permet la commutation, et par conséquent l'identification des unités (: ici des segments autonomes)". C'est en nous appuyant sur une intrigue qui met en scène des déplacements à l'intérieur de l'espace unique de Berlin, que nous posons comme premier critère, à l'intérieur des arbres de segmentation et de catégorisation, le

¹ Nous nous appuyons ici sur la présentation du travail de Michel COLIN effectuée par Roger ODIN dans *Cinéma et production de sens*

² *Essais sur la Signification au cinéma*. tome 1, Klincksieck esthétique, Paris, 1983. page 143

critère spatial qui nous permet de distinguer les segments spatialisés des segments a-spatialisés.

Au niveau de généralisation correspondant aux films de notre corpus, nous pouvons dès lors distinguer au plan du montage, les films dont le montage s'établit à partir d'une balade dans le temps, des films organisant des enchaînements selon l'espace. Toutes les configurations intermédiaires étant possibles sur cet axe spatio-temporel.

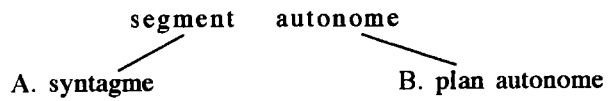
Il ne s'agit pas une fois encore de "faire fonctionner" la Grande Syntagmatique en tant que code régissant l'organisation des différents types de syntagmes, mais de considérer ce modèle comme un objet de réflexion ⁽¹⁾ suffisamment ouvert pour nous aider à définir le signifiant de la forme balade dans *Les Ailes du Désir* au plan du montage, puis à partir de la segmentation ainsi posée, d'examiner l'enchaînement, le rythme, les relations entre images et sons entre les différents types de segments.⁽²⁾

¹ Michel COLIN. *La grande Syntagmatique revisitée. Nouveaux Actes sémiotiques*

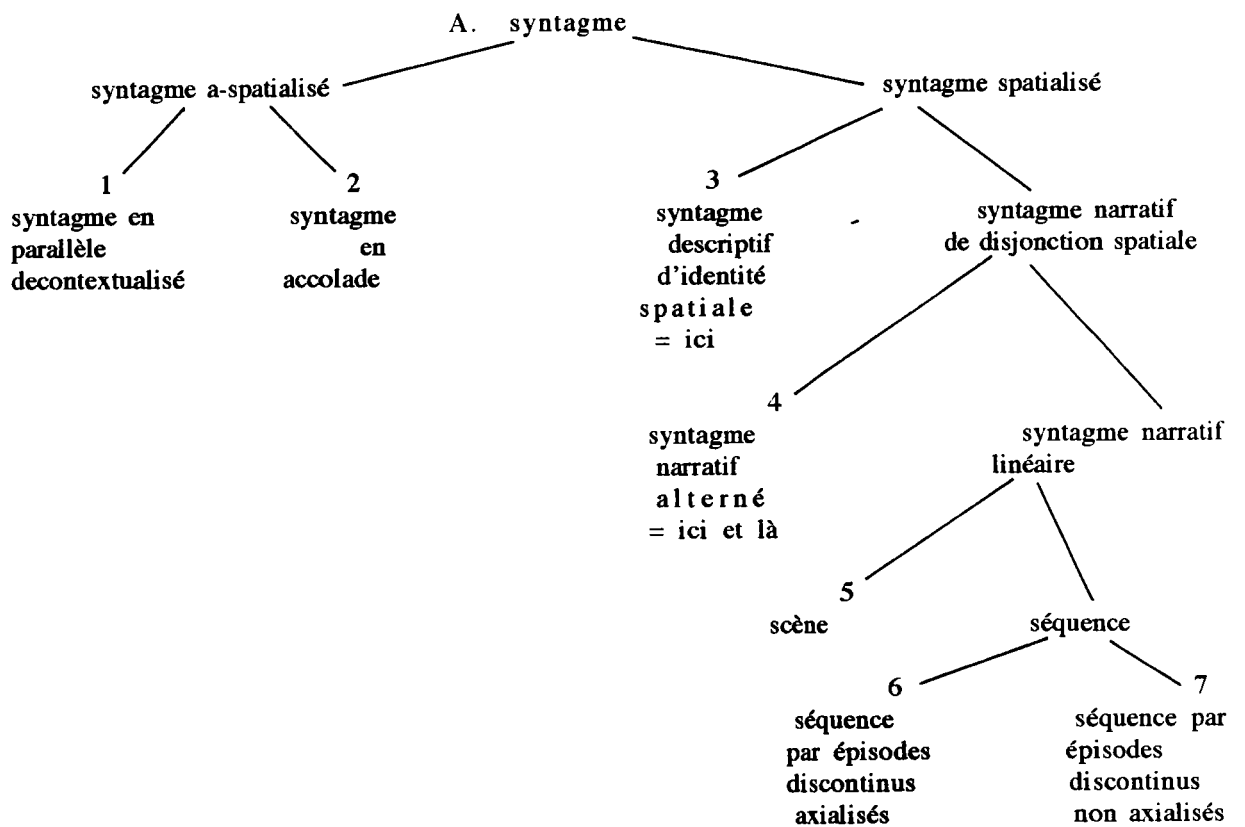
² L'analyse du montage dans la forme-balade sera développée ultérieurement

L'organisation entre les différentes occurrences syntagmatiques dans un film balade fondé sur la spatialisation peut se représenter ainsi :

arbre de segmentation :



arbre de catégorisation



Les dénominations reprennent celles de Christian METZ, mais s'appuient toutes sur le critère premier de spatialité.

Ou les syntagmes sont a-spatialisés, ou ils sont spatialisés.

1) Un syntagme peut être a-spatialisé par decontextualisation (utilisation de gros plan, absence de décor, absence d'indices narratifs de reconnaissance) et juxtaposer des séries thématiques a-spatialisées sans rapport précis entre elles. On se situe alors dans un syntagme a-spatialisé en parallèle.

2) ou le syntagme a-spatialisé énumère une série logique d'exemples reliés par des signes de ponctuation. Ainsi un souvenir, un rêve, un fantasme peut être despatialisé lorsqu'un signe de ponctuation le sépare du syntagme spatialisé, et renvoie à un "ailleurs" non reconnaissable, mais pourtant situé dans un lieu "imaginaire" mental ou réflexif par rapport à l'espace spatialisé premier. On parlera alors de syntagme despatialisé en accolade.

Le syntagme peut-être spatialisé :

- soit à l'intérieur d'un espace unique à partir duquel on décrit un cadre locatif, mais sans recours nécessaire à un signe de ponctuation marqué : il s'agit d'un syntagme descriptif d'identité spatiale (3)

- soit à partir de deux ou plusieurs espaces.

Lorsque les deux espaces, contigus ou lointains sont juxtaposés selon une alternance, et interviennent en simultanéité dans la diégèse, on parlera de syntagme narratif alterné (4), les deux espaces étant parcourus par des sujets différents qui se déplacent ici et là.

On relèvera un syntagme narratif linéaire lorsqu'un sujet se déplace dans un espace

unique. C'est le déplacement dans cet espace qui le distingue du syntagme descriptif d'identité spatiale. Ce déplacement a pour effet de démultiplier l'espace pourtant unique.

Si le sujet se déplace en continu et sur un axe qui vectorise son mouvement, on parlera de scène (5) où l'espace est construit comme un cadre topologique.

Si le sujet se déplace, mais que son déplacement subit des hiatus spatio-temporels, on a une séquence où le trajet discontinu établit paradoxalement une unité de lieu mobile fondée sur des ellipses.

Lorsque le trajet d'un sujet est signifié par des épisodes organisés selon le même axe de direction et selon la successivité, on parlera de séquences par épisodes (6)

Lorsque le trajet d'un sujet est signifié par des épisodes qui ne sont pas ordonnés selon le même axe spatio-temporel, il s'agira d'une séquence de déplacement ordinaire (7)

Différents critères sont convoqués ici :

- le nombre d'espaces considérés
- les relations entre ces espaces
- le nombre de sujets
- le déplacement ou la fixité du sujet
- l'axe spatio-temporel selon lequel les épisodes de déplacement sont ordonnés.

La temporalité ne se trouve pas évacuée, mais intervient toujours de manière secondaire par rapport à l'espace.

Selon quel type d'agencement syntagmatique se trouve construite la balade spatiale des *Ailes du Désir* ? Nous présentons ici un abrégé du relevé des différents types de segments que nous avons dégagés dans ce film.

-
- 1) Plan autonome despatialisé
décontextualisé "Als das Kind" - plan fixe-
-
- 2) 1-2 fondu au noir + chevauchement voix "Als das Kind"
plan autonome despatialisé - titre + générique - plan fixe
-
- 3) 2-3 fondu + chevauchement musical
plan autonome spatialisé
-
- 4) 3-4 fondu
insert sur oeil qui s'ouvre
-
- 5) 4-5 fondu + chevauchement musical
plan autonome sur ville en vue aérienne
-
- 6) 5-6 fondu + chevauchement musical
syntagme d'identité: Damiel sur la tour regarde la rue en-dessous de lui
les enfants dans la rue et dans le bus le regardent.
-
- 7) 6-7 fondu + chevauchement musical
enchaîné
insert : aile
-
- 8) 7-8 fondu
syntagme en parallèle : homme dans la rue qui porte un enfant
femme à vélo
-
- 9) 8-9 raccords sur le regard et dans l'axe
syntagme d'identité : Damiel à l'intérieur de l'avion
-
- 10) 9-10 raccord sur le regard + rupture sonore
scène- ville en vue aérienne - travelling et panoramique
-
- 11) 10-11 : fondu + chevauchement sonore musical
+ raccord sur le mouvement
syntagme d'identité : Damiel à l'intérieur de l'immeuble
-
- 12) 11-12 raccord sur le mouvement + voix : "Als das Kind"
syntagme linéaire : scène : plongée vers l'autoroute
-
- 13) 12-13 : raccord sur le regard : englobant-englobé + voix off qui devient in
séquence par épisodes : axialisé et chronologique : les voitures sur l'autoroute
-

-
- 14) 13-14 : raccords sur mouvement de caméra
 + décor : pare-brise + chevauchement sonore vocal
 syntagme d'identité : les Anges dans la voiture dans le hall d'exposition
-
- 15) 14-15 : faux raccord dans l'axe et sur le regard + chevauchement sonore musical
 syntagme d'identité à la bibliothèque : Damiel, Cassiel et les autres anges
-
- 16) 16.1 15-16 : montage sec à effet + rupture sonore
 insert : métro qui file
- 16.2 16₁-16₂ : raccord extérieur intérieur + chevauchement sonore : bruits
 syntagme d'identité : métro intérieur - Damiel
- 16.3 16₂-16₃ : intérieur extérieur + chevauchement sonore (bruit du métro)
 insert : métro qui file (reflets de lumière)
-
- 17) 16-17 : reflets des lumières du métro + chevauchement sonore (bruit du métro)
- 17.1 : scène : enfants qui jouent la rue
- 17.2 : 17₁-17₂ : raccord dans l'axe + musique de cirque
 syntagme d'identité : intérieur cirque - Damiel
- 17.3 : 17₂-17₃ : raccord sur Marion + continuité sonore : voix intérieure de M
 syntagme narratif linéaire : extérieur cirque
- 17.4 : 17₃-17₄ : raccord sur le regard
 insert : éléphant
- 17.5 : 17₄-17₅ : raccord dans l'axe - continuité sonore : musique d'accordéon
 syntagme d'identité : Damiel à l'intérieur de la caravane de M
-

-
- 18) 18.1 : 17-18 : fondu + chevauchement sonore plan fixe 17.5 travelling avant 18
insert : déplacement de D sur le pont
- 18.2 : 18₁-18₂ : voix intérieure de l'accidenté - travelling fixité du caméra
syntagme d'identité : l'accidenté et Damiel
- 18.3 : 18₂-18₃ : raccord sur le mouvement - caméra frontale latérale
chevauchement voix intérieure
séquence par épisode axialisée : déplacement de Damiel
- 18.4 : 18₃-18₄ : raccord dans l'axe - extérieur train intérieur
plan fixe 18.3 travelling avant 18.4
plan séquence : sur rails
- 18.5 : 18₄-18₅ : chevauchement voix + musique - montage sec
syntagme d'identité : Damiel sur statue regarde les avenues en plongée
-
- 19) 18-19 : fondu + chevauchement musical - caméra fixe en 18.5 mouvement
- 19.1 : syntagme d'identité : Homer à la bibliothèque
- 19.2 : syntagme en accolade : film d'archive - chevauchement voix d'Homer
- 19.3 : syntagme d'identité : Homer à la bibliothèque
- 19.4 : syntagme alterné : Damiel sur la statue (2 plans)
- 19.5 : séquence par épisode chronologique : terrain vague : Homer et Cassiel
- 19.6 : insert : images d'archives sur les ruines - montage sec
- 19.7 : séquence par épisode chronologique : Homer et Cassiel sur le terrain
vague
- 19.8 : séquence ordinaire : Homer et la boîte à musique - montage sec
+ chevauchement voix Homer
-
- 20) 19-20 : montage sec à effet - rupture sonore
- 20.1 : séquence par épisode de chronologique : Cassiel près du pont de
l'autoroute
- 20.2 : syntagme en accolade : passé/présent avec ponctuation : fondu, flou,
tremblé Cassiel dans le taxi
- 20.3 : insert : la voiture arrive au tournage
-

-
- 21) 20-21 : raccord sur décor : pare-brise + succession sonore en fondu : voix intérieure du chauffeur de taxi voix du tournage
 21.1 : syntagme d'identité : extérieur tournage - Cassiel
 21.2 : syntagme d'identité : intérieur tournage Damiel et Cassiel
 21.3 : syntagme en accolade : Damiel perçoit les souvenirs de la femme au croquis
 21.4 : syntagme d'identité : atténuation sonore : voix de P. Falk (-intérieure - émise) perçue par Damiel
 21.5 : syntagme d'identité : monologue sec à effet - rupture sonore
-
- 22) 21-22 : raccord < texte "je vais te montrer autre chose"
 22.1 : syntagme d'identité ou séquence par épisodes : Cassiel se déplace dans le cirque
 22.2 : plan autonome : extérieur cirque- montage sec à effet : contraste cadre saturé intérieur cirque = cadre épuré plan d'ensemble sur extérieur
-
- 23) 22-23 : montage sec à effet - rupture sonore
 23.1 : syntagme en accolade : suite de plans fixes : eau- branches-arbres
 23.2 : séquence par épisodes : Damiel et Cassiel se déplacent le long du fleuve
 23.3 : séquence par épisodes chronologiques : effacement des personnages sur le mur- chevauchement musical Damiel et Cassiel se déplacent à Berlin Est
-
- 24) 23-24 : raccord sur le déplacement des P
 24.1 : insert : journal sur bouche de métro + bruit du métro
 24.2 : syntagme d'identité : montage sec à effet + chevauchement sonore : le bruit du métro le lieu de tournage
-
- 25) 24-25 : montage sec à effet + rupture sonore
 25.1 : syntagme en accolade : 3 plans fixes sur branches, arbres, ciel, oiseaux
 25.2 : séquence par épisode : déplacement d'Homer + Cassiel
 25.3 : insert : ciel + oiseaux - musique + voix de Homer + voix du suicidaire
-
- 26) 25-26 : voix du suicidaire + raccord visuel sur le ciel
syntagme d'identité : Cassiel et le jeune homme qui se suicide
-

-
- 27) 26-27 : raccord visuel sur le ciel + rupture sonore + noir et blanc sur 26
couleur sur 27
27.1 : syntagme d'identité : chambre d'hôtel de P. Falk qui se regarde à la
télévision
-
- 28) 27-28 : chevauchement sonore musical + raccord sur le décor : rails
- 28.1 : insert sur colonne - Cassiel
28.2 : séquence par épisodes : axialisés et chronologique : montage syncopé
28.3 : insert : aile
28.4 : syntagme en accolade : film d'archives / déplacement de Cassiel dans le
présent
28.5 : insert : aile
28.6 : arrêt de mouvement - insert : homme à genoux dans la cabine
téléphonique
-
- 29) 28-29 : rupture sonore : cri, sirène, musique en 28.6 = musique sur 29.1
29.1 : insert : plan fixe cirque Alekan
29.2 : syntagme d'identité dans la caravane de Marion
29.3 : insert : extérieur cirque
29.4 : syntagme d'identité : représentation au cirque
29.5 : insert : lune - musique du cirque + voix de Marion
29.6 : syntagme d'identité : extérieur cirque voix uniques voix multiples
-
- 30) 29-30 : montage sec à effet
syntagme d'identité ou séquence par épisode chronologique
: Cassiel se déplace à la bibliothèque
-
- 31) 30-31 : rupture sonore - mais même intensité musicale
musique extradiégétique musique intradiégétique
cadre épuré cadre saturé
plan fixe travelling arrière
- syntagme d'identité : Marion, Damiel au concert rock
-
- 32) 31-32 : chevauchement sonore : musique rock
syntagme d'identité : Cassiel dans le lavomatic
-
- 33) 32-33 : chevauchement sonore
syntagme en accolade : rêve de Marion/ Marion endormie
+ "Als das Kind"
-

-
- 34) 33-34 : montage sec ordinaire - silence
séquence par épisodes : Cassiel dans le bus
 P. Falk devant la gare
 intérieur du bus
-
- 35) 34-35 : fondu + chevauchement musical
syntagme d'identité : P. Falk et Damiel au bar ambulant
-
- 36) 35-36 : bruit de voiture dans la rue
 36.1 : syntagme narratif alterné : déplacements de Damiel, de Cassiel
 36.2 : syntagme d'identité ou scène : déplacement de Cassiel et Damiel en
 continuité
 la musique s'estompe
-
- 37) 36-37 : passage noir et blanc couleur
 37.1 : scène : déplacement de Damiel en continu
 37.2 : syntagme d'identité : arrêt de Damiel au bar
 37.3 : séquence par épisode : déplacement de Damiel
-
- 38) 37-38 : montage sec à effet
syntagme d'identité : le cirque démonte
-
- 39) 38-39 : faux sur décor : mur borgne d'immeuble
syntagme d'identité : Peter Falk + Damiel sur le lieu de tournage
-
- 40) 39-40 : faux raccord sur décor : mur d'immeuble rupture sonore
 40.1 : syntagme d'identité : Marion sur la place vide - couleur
 40.2 : insert : statue noir et blanc
 40.3 : insert : rues - voix intérieure de Marion noir et blanc
 40.4 : Marion sur la place + Cassiel noir et blanc syntagme d'identité
 40.5 : Marion seule sur la place - regard hélicoptère - couleur syntagme
d'identité
-
- 41) 40-41 : bruit d'hélicoptère
 41.1 : scène : Damiel court
 41.2 : syntagme d'identité : Damiel sur la place couleur
 41.3 : syntagme d'identité : Cassiel + Damiel sur la place noir et blanc
-

51) 50-51 : fondu enchaîne
syntagme en accolade

voix 51.1 : plan autonome : Cassiel sur statue

de 51.2 : Plan autonome fixe sur Homer qui s'éloigne de dos

Homer 51.3 : plan autonome fixe : Cassiel sur statue lève les yeux vers le ciel

51.4 : plan autonome fixe sur ciel

52) 51/52 : fermeture en fondu

insert : dédicace sur fond noir

Ce relevé des différents types de segments appelle quelques remarques :

- la première remarque porte sur la micro-structure syntagmatique formelle, c'est-à-dire sur l'ordre, la durée, la fréquence des différents types de segments autonomes qui contribuent au rythme de la narration.

Sur la structure générale du film, on note un début fortement marqué par une suite de plans autonomes et d'inserts qui renvoient, soit à une despatialisation, soit à une spatialisation globale et unitaire au travers des travellings et panoramiques sur le ciel et la ville.

La fin du film fait apparaître un syntagme descriptif d'identité très long qui marque la fusion entre Daniel et Marion. Mais à cet espace clos suivi d'un noir et d'un silence succède un syntagme en accolade qui fait alterner des plans autonomes sur Cassiel et des plans autonomes sur Homer qui s'éloigne.

Entre le début et la fin opposés quant aux types de segments et au rythme de leur agencement, on relève une alternance entre syntagmes descriptifs d'identité,

majoritairement affectés à la présence de Daniel, et scènes ou séquences, alternance qui, au plan du contenu narratif recouvre les suites de haltes et déplacements.

L'introduction dans les syntagmes descriptifs d'identité, où le sujet s'"installe" dans un lieu unique, s'établit selon des transitions de différents types :

. à partir d'inserts sur l'extérieur d'un cadre locatif, on nous introduit ensuite à l'intérieur de ce lieu. Ainsi, l'insert sur l'avion précède le syntagme d'identité à l'intérieur de l'avion. L'insert sur l'extérieur du chapiteau est suivi d'un syntagme d'identité à l'intérieur. L'insert sur le métro qui file introduit le syntagme descriptif à l'intérieur du métro.

Les inserts sur Daniel ou Cassiel sur les points hauts de la ville, tout en ponctuant et en rythmant l'alternance entre haltes et déplacements, permettent aussi la transition entre des syntagmes d'identité, en les introduisant ou en les clôturant.

Les introductions dans les espaces uniques peuvent s'établir également sur un mouvement de caméra ou sur un déplacement axialisé ou non de personnage. Ainsi le travelling avant dans la rue introduit le syntagme d'identité sur l'accident de la circulation et conclut le syntagme dans la caravane de Marion. Des raccords sur le regard jouent le même rôle introductif : le regard que porte l'enfant sur l'avion précède le syntagme d'identité à l'intérieur de l'avion.

Ces syntagmes d'identité sont majoritairement affectés à la présence de Daniel dans ou sur un lieu unique.

Dans la seconde partie du film, Daniel devenu homme se déplacera plus fréquemment, et les syntagmes d'identité majoritaires dans la première partie,

laissent la place aux scènes où le déplacement de Damiel est signifié par ellipses, ou à des syntagmes narratifs alternés qui présentent successivement les déplacements de Damiel et Marion qui s'effectuent simultanément dans la diégèse. Le rythme de la seconde partie est plus rapide du fait de l'importance croissante des déplacements motivés par la quête de l'autre, du fait aussi que les syntagmes d'identité sont à la fois moins nombreux et plus courts. Ce qui, par effet de contraste, rendra plus long le syntagme d'identité final sur la fusion entre Damiel et Marion.

Quant aux inserts, également très nombreux, ils assurent différentes fonctions :

- une fonction syntaxique dans la mesure où ils peuvent relier deux espaces en disjonction (inserts sur les ailes), et où ils ponctuent l'alternance entre syntagmes d'identité où le sujet est fixe, et scènes ou séquences où le sujet est en déplacement. Ainsi l'insert sur les reflets de lumière sur l'eau établit une démarcation entre un syntagme d'identité sur la représentation pour enfants sous le chapiteau du cirque, et une séquence par épisodes sur les déplacements de Damiel et Cassiel le long du fleuve.

- la fonction sémantique se trouve assurée par les inserts sur les ailes ou sur les plans d'écriture qui produisent des connotations de distance perceptive et de mise en abyme du récit par l'écriture ou le mouvement perceptif.

- la fonction rythmique est produite par la superposition et la combinaison de rythmes temporels et plastiques. Les inserts introduisent de pauses descriptives dans le déroulement spatio-temporel diégétique. La fixité des plans en insert sur les Anges sur les statues notamment, crée un effet de contraste entre les cadrages saturés et sombres des déplacements dans l'espace terre et les cadrages épurés, clairs des déplacements dans le ciel.

On peut représenter schématiquement la juxtaposition des segments relevés sur un axe syntagmatique qui visualise les types de syntagmes prédominants dans chacune des deux parties du film, ainsi que leur durée et leur fréquence d'apparition.

DEBUT :
(1001 à
1005)

1ère PARTIE

- Plans autonomes
- inserts fixes
- longs travellings et panoramiques
- Syntagmes descriptifs d'identité: nombreux et longs en alternance avec
- scènes ou séquences
- inserts

2ème PARTIE
: Daniel homme

- Syntagmes narratifs alternés nombreux
- scènes
- séquences par épisodes
- en alternance avec
- syntagmes descriptif d'identité courts

FIN

(7030 7055)

- fusion D + M
- Cassiel/Homer
- 2 syntagmes d'identité longs
- noir + silence
- syntagmes composés de plans autonomes

La juxtaposition des différents types de segments, leur ordre, leur durée, leur fréquence concourent à produire un effet de continuité visuelle fluide, où les raccords homogénéisent les différents espaces. Les différences rythmiques relevées proviennent de la prédominance d'un type de segment sur un autre. Ainsi le rythme lent de la première partie est dû :

- à l'importance quantitative des syntagmes d'identité
- à leur durée.

Inversement, le rythme plus rapide de la seconde partie est dû :

- à l'importance plus grande accordée aux déplacements (syntagmes narratifs alternés, scènes, ou séquences par épisodes), entre lesquels les syntagmes d'identité se glissent, plus courts et moins nombreux.

Au montage visuel horizontal entre les différents types de segments, fondé sur le critère premier de spatialité, vient se superposer l'ambiguïté :

- à l'intérieur même des segments dans la mise en place de points de vue et des points d'écoute
- entre les différents segments par le rôle joué par la bande son
- au niveau macro-syntaxique, par le fait que la segmentation entre les différents segments autonomes qui s'opère selon le critère de changement majeur dans le cours de l'intrigue ne fonctionne pas ici en priorité. Ce qui détermine l'agencement macro-syntaxique est l'alternance entre haltes et déplacements qui subsume les changements majeurs dans le cours de l'intrigue.

Quelle est la spécificité de l'organisation entre micro et macro syntaxe dans *Les Ailes du Désir* ?

Le fait que les changements majeurs dans le cours de l'intrigue sont supportés par les déplacements et haltes de personnages nous conduit à ordonner les différents types de segments selon un niveau macro-syntaxique fondé sur les différents types de rapports entre les espaces.

Dans le *Récit Cinématographique* ⁽¹⁾, A. GAUDREULT et F. JOST structurent l'espace énoncif selon quatre grands types :

- un seul et même espace introduit selon l'identité spatiale
(deux segments de l'espace diégétique en chevauchement partiel de l'un à l'autre par raccord sur un type de plans, panoramique ou travelling)
- plusieurs espaces en rapports d'altérité spatiale selon la contiguïté ou la disjonction.
 - la contiguïté s'effectue lorsque les informations contenues dans deux plans amènent le spectateur à inférer une continuité directe et sans faille entre deux segments.
 - la disjonction intervient :
 - . lorsque 2 espaces sont non contigus, mais pourtant rapprochés : on a une disjonction proximale
 - . lorsque 2 espaces sont disjoints en étant lointains : on a une disjonction distale.

Ces quatre grands types de rapports spatiaux analysés par A. GAUDREULT et F. JOST sous-tendent l'ambiguïté posée au niveau macro-syntaxique.

Ainsi l'espace d'identité spatiale, clos ou ouvert, dans lequel s'installe un

¹ *Le Récit Cinématographique- Cinéma et récit II.* - Collection "Nathan Université".
Ed. Nathan, 1990

personnage est-il toujours montré comme morcelé.

Ce morcellement de l'espace d'identité provient de trois éléments principaux :

- ou l'espace unique est traversé par des personnages en mouvement (la bibliothèque, l'immeuble), et il est difficile de trancher entre un syntagme d'identité et une scène ou une séquence, tant l'espace unique est divisé.
- ou la caméra se déplace en travelling sinueux selon une échelle de plans américains qui ne permet pas de perception globale.
- ou la caméra est fixe, mais les personnages qui occupent le même espace diégétique n'ont pas de communication visuelle entre eux. Les hommes ne perçoivent pas la présence des Anges qui les touchent. Le spectateur les saisit sur un même plan, mais l'espace diégétique se trouve scindé par l'absence de communication visuelle réciproque entre les personnages.

Lorsque Peter Falk s'adresse à Cassiel devant le bar ambulant, l'espace unique se trouve morcelé par l'alternance entre noir et blanc et couleur qui le démultiplie.

Inversement, le fait que les Anges perçoivent les hommes fait de cet espace unique, un espace qui pénètre la profondeur et dépasse les contingences physiques.

L'espace d'identité se trouve donc morcelé dans son étendue visuelle, mais pénétré par la profondeur sonore.

Deux plans successifs peuvent se trouver apparemment dans un rapport d'identité et se situer en fait dans deux espaces disjoints. Ainsi lorsque les deux anges se trouvent assis dans la voiture du hall d'exposition, ils regardent en plan subjectif le couple d'acheteurs éventuels, puis un travelling en contre-plongée sur le plafond

peut induire le spectateur à penser que ce plafond est celui du hall d'exposition, alors qu'en fait, il appartient à l'espace disjoint de la bibliothèque.

Ainsi l'ambiguïté se trouve posée à l'intérieur même d'un espace unique ou dans le passage d'un espace à un autre qui s'effectue selon un faux rapport d'identité. Le spectateur ne s'installe jamais dans un espace donné, car il doit à tout moment se repositionner par rapport à l'espace de l'énoncé.

Cette ambiguïté se trouve renforcée par le fait que ces espaces d'identité sont montrés comme tels par la manière dont ils sont introduits. Pourtant les espaces clos disposent de cloisons que les Anges peuvent transgresser, comme si les murs n'étaient là que pour identifier un espace d'identité aussitôt transgressé par le franchissement et le mouvement qui le traverse à l'intérieur.

Lorsque deux espaces établissent entre eux un rapport d'altérité, la contiguïté est le plus souvent "déplacée". Lorsque la caméra rattrape Marion qui vient de sortir du chapiteau du cirque, suivie par Damiel, on s'attend à retrouver la trapéziste au plan suivant, sans qu'un hiatus spatio-temporel se soit effectué. En fait les deux espaces contigus ne sont pas saisis selon une continuité, car le changement de position de caméra, d'angle de prise de vue, d'échelle de plan, introduit une faille entre ces deux espaces séparés seulement par une porte. Le rapport de contiguïté est alors déplacé dans le sens où entre ces deux espaces s'introduit l'espace-temps différent de celui de l'énoncé, et que le spectateur doit investir. Les personnages se sont déplacés entre deux espaces très proches, mais le montage augmente la distance qui les sépare.

Deux espaces en disjonction proximale peuvent être de manière ambiguë, rapprochés selon la contiguïté ou disjoints selon une plus grande distance .

A.GAUDREAULT et F. JOST distinguent trois cas de disjonction proximale :

- ou les espaces sont non contigus, mais rapprochés par le montage
- ou la caméra nous fait franchir deux espaces adjacents séparés par un mur sans passer par l'intermédiaire d'un personnage menant de l'un à l'autre.
- ou la communication est vectorisée par le déplacement d'un personnage.

Dans *Les Ailes du Désir*, lorsque deux espaces non contigus sont rapprochés par le montage, le chevauchement sonore entre ces deux espaces qui fait que l'ambiance sonore du premier espace se prolonge sur le deuxième non contigu a pour effet de suspendre la distance entre des espaces.

De plus deux espaces non contigus, même séparés par un mur, peuvent être, du fait de l'ambiguïté des Anges, rapprochés par la perception qui les introduit.

L'assimilation partielle de la caméra à la vision des anges ne permet pas toujours de trancher immédiatement entre un rapprochement dû au montage ou dû à la perception des Anges.

Lorsque deux espaces non contigus sont rapprochés par le déplacement d'un personnage, le fait que ce déplacement ne figure pas toujours les départs et arrivées, suspend également cette disjonction. Ainsi lorsque Damiel se trouve dans la caravane de Marion, un raccord visuel sec nous introduit dans un espace de déplacement qui nous mène près de l'accidenté, sans que ce déplacement soit affecté à Damiel. Ce n'est qu'après coup, lorsque Damiel entre dans le champ que l'on peut rapprocher ce travelling avant sur la route au déplacement du personnage, mais non à son point de vue.

Deux espaces non contigus en disjonction distale peuvent se trouver rapprochés par de faux raccords de mouvements de regards, de décor, de direction.

Lorsque le jeune homme se suicide en sautant d'un toit, la caméra fixe le ciel nocturne et les toits de la ville; le même cadrage se trouve repris au plan suivant, mais affecté au regard de Peter Falk depuis la fenêtre de sa chambre d'hôtel. Ce type de faux raccord réduit la distance à la fois par le décor, le type de cadrage, et se trouve affiché comme tel par le passage du noir et blanc à la couleur, et par la rupture sonore qui renforce la distance entre ces deux espaces.

Ce même rapport de disjonction distale peut introduire une contiguïté feinte lorsque les Anges, isolés sur leur statue tournent les yeux vers un point hors-cadre, et que l'on se retrouve immédiatement ailleurs. Le montage neutralise les distances par les raccords de direction qui peuvent être raccrochés à l'intérieur de la diégèse à l'ubiquité des Anges.

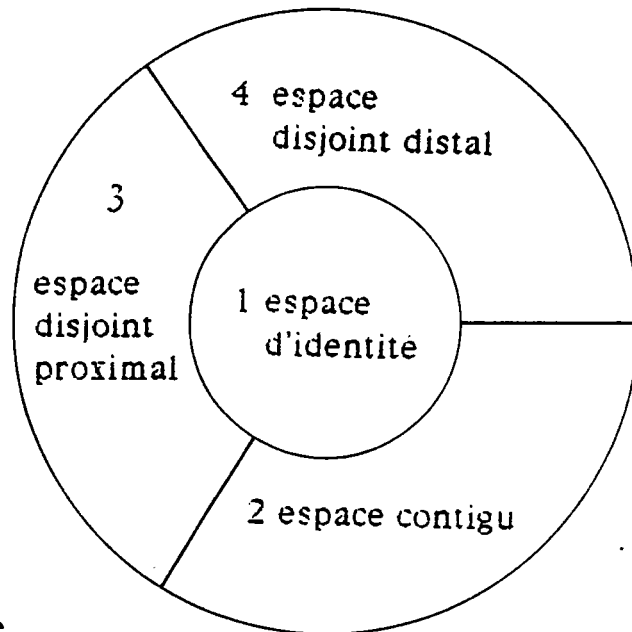
L'étude du montage selon l'enchaînement entre différents types de segments spatialisés ou a-spatialisés nous a permis d'opérer une segmentation au niveau micro-syntaxique. Les changements spatiaux qui sont au fondement des principaux changements dans le cours de l'intrigue nous montre que l'enchaînement entre les différents segments autonomes s'organise selon les différents types d'espaces mis en place. Mais ces espaces se trouvent toujours impliqués dans des rapports d'ambiguïté, où le spectateur n'est jamais installé là où il croit l'être.

Si l'on rapproche le modèle composé par Michel CHION dans la figure du tricerple (1) sonore, de la typologie des différents types de rapports spatiaux proposée par A. GAUDREULT et F. JOST, on peut s'interroger sur la manière dont s'effectuent les passages d'un type d'espace à un autre, et notamment, le passage d'un espace d'identité à un espace contigu, proximal ou distal.

¹ *L'audio-vision*, Ed. Nathan, 1990

Ambiguïté installée dans les différents types d'espaces

dans les rapports entre les types d'espaces.



1) Espace d'identité

a) Caractéristiques de l'espace

montré comme tel : plan général extérieur ———> plan intérieur,
mais transgression (passage au travers des cloisons)

unique, mais morcelé formellement

- par les déplacements de personnages
 - par les déplacements de caméra
 - par le montage
- } ———> ambiguïté

espace unique partagé par des personnages sans communication visuelle.

espace pénétré par la profondeur sonore (voix intérieures)

b) Rapports entre les espaces

Identité :	contiguïté	faux raccords visuels
	disjonction proximale	chevauchement sonore
	disjonction distale	

2) Espace contigu

a) Rapports entre espace d'identité et espace contigu

Déplacement de personnages en continu dans la diégèse, mais rupture formelle (changement d'échelle de plans, d'angle de vision, de position de caméra) qui augmente la distance entre 2 espaces conjoints.

Champ/contre-champ : mais les personnages ne se voient pas.

3) Espace des disjonction proximale

- 2 espaces disjoints dans la diégèse sont rapprochés par les faux raccords visuels et par le chevauchement sonore : réduction de la distance
- 2 espaces disjoints, séparés par un mur mais rapprochés par l'ubiquité des Anges et leur pouvoir panoptique : réduction de la distance
- 2 espaces disjoints rapprochés par le déplacement d'un personnage.
- . déplacement vectorisé (figuration du départ et/ou de l'arrivée) pas d'ambiguïté sur la distance.
- . déplacement non vectorisé (départs et arrivées non figurés) : augmentation de la distance ou réduction de la distance.

4) Espace de disjonction distale

Distance réduite par faux raccords de regards, de mouvements de personnages, de direction, de décor, de type de cadrage, de mouvements de caméra, chevauchement sonore : réduction de la distance.

Absence de raccords : augmentation de la distance par perte d'indices narratifs de reconnaissance.

Passages d'un espace à un autre :

1 à 3 } réduction de la disjonction - contiguïté feinte
1 à 4 }

1 à 2 réduction de la contiguïté - identité feinte

1 à 2 augmentation de la distance - distance feinte

La même ambiguïté se trouve posée dans les passages d'un espace contigu à proximal, d'un espace contigu à distal, d'un espace proximal à distal.

Montage vertical : bande image, bande son.

En quoi l'ambiguïté installée dans les rapports entre les différents types d'espaces se trouve atténuée ou renforcée par le montage vertical ?

Dans *l'Audio-vision*, Michel CHION propose des critères de repérage des relations entre bande image et bande son. Nous nous appuyons sur ces analyses pour comparer les caractéristiques formelles visuelles et sonores, afin de définir les relations qui les unissent.

La première observation portera sur la vitesse. Les mouvements visuels (déplacements de personnages, de caméra, changements d'échelles de plans, durée des plans....) s'opèrent à un rythme analogue à celui installé dans la bande son. Aux déplacements de caméra très lents en travellings ou panoramiques, correspond de manière complémentaire un rythme musical délié qui s'amplifie avec l'échelle des plans. Cette complémentarité rythmique se trouve renforcée lorsque l'on compare les matières visuelles et sonores. Aux prises de vues sinueuses fluides et globalisantes dans la Bibliothèque, correspond une bande son qui homogénéise la pluralité des voix. La liaison par succession et superposition de voix et de musique remplit l'espace visuel en s'amplifiant. Elle lui donne son volume par l'amplification due au chœur et au chevauchement des voix de même intensité, de même durée, de même rythme, mais qui se distinguent par le grain, la tonalité, le timbre, la langue.

Aux cadrages visuels épurés correspond de manière dominante un son musical extradiégétique, toujours en relation plus ou moins étroite avec la présence in ou hors-champ des Anges. La présence des Anges déborde en fait le cadre visuel pour en faire une présence diffuse par la musique extradiégétique.

En revanche, bande image et bande son s'autonomisent quant à l'ancrage des points d'écoute dans l'image.

Que l'ange soit proche ou éloigné des hommes qu'il écoute, que la caméra soit proche ou éloignée d'eux, la voix intérieure garde toujours la même intensité sonore : Cassiel sur la statue perçoit la voix intérieure de Marion selon la même intensité lorsque le personnage est vu en gros plan à la bibliothèque ou en plan de très grand ensemble sur le terrain vague. Une voix intérieure individualisée peut-être d'abord entendue sur un plan visuel de très grand ensemble (les voix au-dessus

de l'autoroute) pour être ensuite raccrochée à leur cause en gros plan visuel, ou inversement. Mais l'effet de débordement sonore est différent selon qu'il anticipe ou prolonge le plan image. Le chevauchement sonore anticipé attire le spectateur vers le hors-champ à venir visuel d'une manière centrifuge, créant ainsi l'espace d'une attente, alors que le chevauchement sonore qui prolonge un plan visuel retient le spectateur dans le champ visuel qui n'est plus en exerçant une force centripète. Dans les deux cas le hors-champ visuel à venir ou passé devient actif et appelle les spectateurs à se glisser dans la faille introduite en devenant un "oeil qui écoute", une conscience perceptive sensible à l'avancée des images et des sons par l'intervalle qui les sépare au niveau des seuils de synchronisation.

A l'intérieur d'une séquence, les voix intérieures dont la cause est visualisée par les visages pensifs, sans que la source le soit (les lèvres ne remuent pas) conduisent le spectateur à s'enfoncer dans la profondeur de l'image, par-delà l'analogie de signes visuels. Les personnages, causes de ces voix intérieures ne sont plus que des enveloppes sonores qui restent à la surface du plan.

Le son hors-champ des voix intérieures réside dans le rapport à l'image qui en ne montrant que la cause, suggère la source hors-champ, mais réside aussi dans le son en soi, dans la matérialité de ces voix que nous analyserons plus loin.

Sons et images sont à la fois complémentaires au niveau du rythme et des matières visuelles et sonores, et indépendantes par le chevauchement entre les séquences, et les écarts entre sources et causes des voix intérieures sur un même plan visuel. Ces chevauchements et ces écarts créent ainsi des espaces sonores autonomes qui conduisent le spectateur à être une conscience perceptive qui reste à distance des

images et des sons. Cette conscience perceptive s'ancre également dans les procédures d'extension, suspension des ambiances sonores.

Michel CHION définit l'extension d'une ambiance sonore comme "l'espace plus ou moins large et ouvert que les sons évoquent et font sentir autour du champ, et aussi à l'intérieur du champ, autour des personnages "(1)

Ainsi la séquence du métro est-elle introduite par un insert sur le métro qui file et le bruit intense de son passage. Une fois à l'intérieur du métro, ce son fortement présent va se rétrécir progressivement aux voix entendues par Daniel, jusqu'à ce que la bande son ne comporte plus rien d'autre. On retrouve ensuite une extension plus vaste sur l'insert final sur les reflets de lumière du métro associés aux bruits à nouveau très présents du véhicule. A l'intérieur d'une même séquence, le passage d'une extension large à une extension nulle (suspension) puis le retour à une extension large crée un espace sonore intérieur par l'élimination progressive de ce qui n'est pas l'écoute subjective. Cette extension qui ancre la subjectivité de l'écoute ne se trouve utilisée que dans les scènes d'écoute.

Deux grands types de relations entre images et sons dominant l'organisation entre les grands types des segments, et à l'intérieur même de ces segments.

- un principe de complémentarité entre les rythmes et les matières sonores et visuelles
- un principe d'indépendance par le chevauchement sonore qui déborde les espaces visuels dans le passage d'un segment à l'autre. Cette indépendance se trouve aussi produite sur un même plan par l'écart entre la cause sonore visualisée d'une voix intérieure et sa source hors-champ.

¹ *L'Audio-vision*

Cet écart entre bande image et bande son se manifeste pas des variations d'extension d'une scène à l'autre ou à l'intérieur d'une même séquence : aussi un espace visualisé comme l'avion, le cirque, les voitures sur l'autoroute est d'abord introduit en plan de très grand ensemble avec une ambiance sonore qui nous attire vers ces espaces. Lorsque l'on se trouve à l'intérieur de ceux-ci, l'extension diminue jusqu'à se limiter à des voix intérieures, puis s'élargit à nouveau lorsque l'on s'éloigne de la cause de ces voix.

Ces espaces d'identité visuels comportent des centres sonores constitués par les voix intérieures qui suspendent alors tous les bruits supposés par la situation. L'intérieur du cirque, de l'avion, des voitures sur l'autoroute montre des bruits que l'on n'entend pas, créant ainsi des effets de "bruit en creux" selon l'expression de Michel CHION, ce qui nous amène à investir l'image en profondeur, répondant ainsi à l'appel de ces voix intérieures.

L'analyse plus spécifique de la musique et des voix qui sont dominantes dans la bande son des *Ailes du Désir* nous permettra de préciser ces remarques préliminaires.

La musique, selon qu'elle est "de fosse" ou "d'écran" ⁽¹⁾ selon que sa source se trouve ou non visualisée à l'écran assume des fonctions de dilatation ou de contraction de l'espace-temps diégétique. La musique instrumentale ou chorale de fosse, associée à la présence des Anges et à leur déplacement perceptif dilate l'espace-temps diégétique dans le sens où le déplacement figuré visuellement ou non, se trouve doté d'un degré de présence plus fort, en les tirant du côté de

¹ L'Audio-vision :

"musique de fosse" : en position off, en dehors du lieu et du temps de l'action

"musique d'écran" : émane d'une source située directement ou indirectement dans le lieu et le temps de l'action, même si cette source est une radio ou un instrument hors-champ



l'abstraction. Ces anges, qui ne sont pas perçus par les hommes, donc pas reconnus, trouvent leur état d'êtres spirituels marqué par la musique. Lorsque Homer à la bibliothèque pressent une présence à ses côtés, l'absence de perception visuelle de Cassiel pourtant présent dans le champ, crée une sorte de présence en creux marquée par la musique. La musique extradiégétique remplit ici une fonction spécifique qui ne consiste ni à participer aux émotions des personnages, ni à marquer une indifférence ou un contrepoint. Elle sert à identifier une présence spirituelle appelée par les sensations des personnages qui ne perçoivent pas les Anges, mais que le spectateur voit. Elle dilate l'espace-temps dans le sens où elle marque une présence en creux à l'intérieur d'un plan visuel, et le déplacement d'une présence entre les séquences.

A l'inverse, la musique d'écran, ou musique intradiégétique, qui intervient lorsque Marion écoute un disque dans sa caravane, ou lors de la scène de concert rock contracte l'espace visuel, en lui donnant une "homogénéité" audiovisuelle. Mais très vite, le son se trouve détaché de sa source, et la caméra s'éloigne de l'électrophone ou du chanteur pour se déplacer dans l'espace sonore. Il ne s'agit plus d'un son qui flotte dans l'espace visuel, mais d'un son, d'abord raccroché à sa source qui remplit l'espace visuel en donnant son rythme à la caméra. Le son est alors "visualisé" par le déplacement sinueux et rythmé de la caméra. Il contracte l'espace-temps en lui imposant ses limites et son rythme.

Musique et voix ont un type de rapport similaire par rapport à l'image. La musique extradiégétique associée à la présence des Anges à l'écran, non perçue visuellement par les hommes, établit un rapport à l'image comparable à celui des voix intérieures dont la cause est visualisée sans que la source le soit.

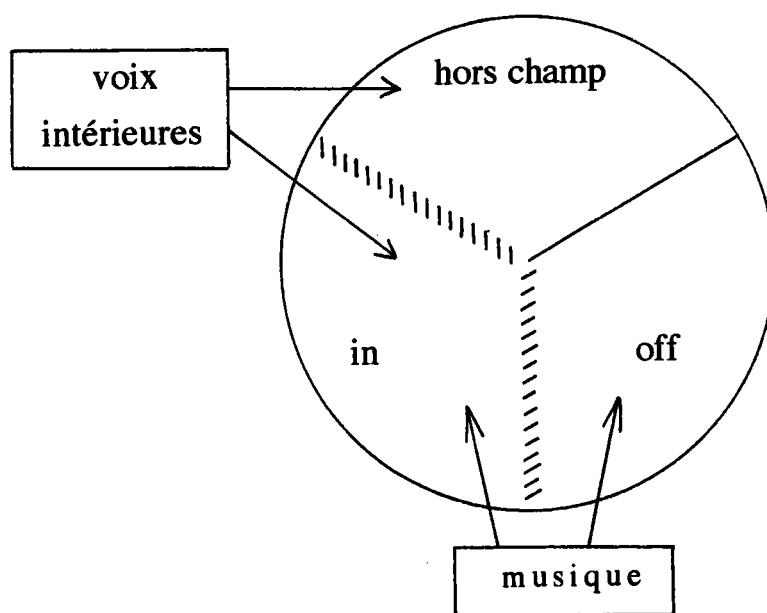
La cause (présence des Anges pour la musique, des visages pensifs, pour les voix) est visualisée et appartient à l'espace in, alors que la source appartient au off pour la musique ou au hors-champ pour les voix intérieures. Musique extradiégétique et voix intérieures se situent aux frontières entre in et off pour la musique, entre in et hors-champ pour les voix.

Le tricerclé proposé par Michel CHION nous permet ainsi de représenter ces relations entre images et sons.

- cause visualisée :

les visages
pensifs

- source
hors-champ :
la pensée



- cause visualisée par la présence des Anges
- source off : musique extradiégétique (de fosse)

Les rapports entre images et sons dominants s'établissent sur les frontières

- qui rendent présents le hors-champ et le off par la suggestion visuelle qui crée une présence en creux

- qui limitent le "in" à un effet de surface

Les personnages "in" flottent à la surface de l'écran du fait même de la présence du hors-champ et du off dont ils signifient la cause sans en montrer la source.

A l'intérieur d'un plan, le spectateur se trouve également à la frontière entre in et hors-champ ou off, du fait que ses perceptions visuelles ne peuvent ni s'enfermer dans le in, ni s'éloigner vers le hors-champ ou le off. Il se trouve placé dans une "mouvance subjective" renforcée par l'ambiguïté relevée entre les différents types d'espaces, et par le chevauchement sonore d'un espace visuel à un autre.

On peut alors dresser une typologie des différents types de voix dans leurs rapports à l'image en distinguant les points d'émission (cause et source) des points de réception.

Rappelons pour ce faire les définitions apportées par Michel CHION des différents types de sons (1).

Un son est hors-champ lorsque sa cause n'est pas visible simultanément dans l'image, mais qui reste pour nous situé imaginativement dans le même temps que l'action montrée, et dans un espace contigu à celui que montre le champ de l'image.

Un son off est celui qui émane d'une source invisible située dans un autre temps

¹ *Le son au cinéma* - collection Essais - Cahiers du cinéma / Ed de l'Etoile - Paris, 1985.

et/ou dans un autre lieu que l'action montrée à l'image.

Un son est in lorsque sa source est visualisée.

Michel CHION précise ces distinctions dans *l'Audio-vision* en leur ajoutant :

- un son ambiant qui est un son d'ambiance englobant qui enveloppe une scène et habite son espace sans poser de questions que sa source.

- les sons internes qui correspondent aussi bien au physique qu'au mental des personnages.

. internes objectifs : respiration, râles, battements de coeur

. internes subjectifs (ou mentaux) : souvenirs, voix mentales.

Dans leurs rapports à l'image, on peut distinguer différents types de voix dans *Les Ailes du Désir*.

	Cause	source	point d'écoute	
Première voix de Als das Kind	? - voix émise ou pensante - appartient au hors-champ ou au off	?	?	voix sans visage
Autres occurrences de Als das Kind	- visage de Damiel ou Marion = pensée	?	?	- voix sur corps muet - pas entendu par les hommes
Pensées des hommes	- visages pensifs - pensée hors- champ	corps muet ou lointain	anges proches	
Paroles entre les anges	- parole intra- diégétique - in	corps parlant in (mouvement des lèvres)	- les Anges - les Hommes n'entendent pas	- corps parlant mais hommes sourds
Parole ordinaires	- parole intradié- gétique in	corps parlant (mouvement des lèvres in	- Les Anges - Les Hommes	- corps parlant et entendu

Le travail sur les voix dans *Les Ailes du désir* consiste en des procédures d'écart

- écarts entre points d'émission et caméra. Quelque soit la distance qui les sépare, la voix intérieure garde toujours la même intensité.
- écarts entre points d'émission et points de réception. L'ange peut se trouver plus ou moins proche de la personne qu'il écoute penser.

Ainsi lorsque l'on entend et voit une scène d'abord ou ensuite rattachée à l'écoute d'un ange sur une statue, on comprend que l'ange entend à distance. Lorsque Cassiel se bouche les oreilles, les voix cessent. Le point de vue à distance se trouve intégré au point d'écoute, car si Cassiel a entendu, on peut supposer qu'il a vu.

- écarts à l'intérieur même des points d'émission entre cause et source.

Toute l'activité du spectateur consiste à articuler ces différents pôles, et à parcourir la distance qui les sépare. Cette activité a pour effet de le placer en situation d'écoute active dans les différents réseaux mis en place, et en situation d'écoute en profondeur à partir du point d'écoute des Anges et des sources d'émission des voix intérieures installées sur des corps muets.

Les Anges "incarnent" en fait les pouvoirs de l'acousmètre décrits par Michel CHION : ubiquité, panoptisme, omniscience, mais pas toute puissance. Tout comme une voix off n'est pas entendue de personnages de la diégèse, les anges ne sont ni vus, ni entendus d'eux, exceptés de quelques êtres exceptionnels : les enfants, et les ex-anges.

L'incarnation de Daniel correspond à une "désacousmatisation", c'est-à-dire à une perte des pouvoirs de l'acousmètre, qui s'accompagne d'un gain de savoir pragmatique et thymique. Lorsqu'il devient mortel, la combinaison audiovisuelle passe de liée à synchrone. Il acquiert la parole, mais perd simultanément son point

d'écoute privilégié des voix intérieures.

La narration s'accompagne d'un passage progressif de combinaisons déliées entre images et sons (voix Als dans *Kind*) à des combinaisons liées (voix intérieures sur corps muets), puis synchrones.

Cette accession à la parole dite et entendue correspond aux parcours accomplis par le spectateur dans l'espace subjectif, et les écarts entre points d'émission (source et cause) et points de réception fusionnent dans la parole finale de Marion. Le spectateur n'a plus à se mouvoir entre des écarts, n'a plus à traverser la surface de l'image pour relier les corps muets aux pensées, la pensée vient jusqu'à lui en gros plan visuel et sonore.

Ces glissements progressifs entre différents types de voix proviennent autant de leurs rapports à l'image que de leur traitement. Ce qui fait de cette multitude de voix en combinaison liée une voix acousmatique, c'est le traitement sonore qui en fait des "voix-je". Michel CHION définit cette "voix-je" selon deux critères de proximité et de matité.

Le premier critère de proximité maximale de ces voix intérieures par rapport au micro crée chez le spectateur un sentiment d'intimité avec la voix. Aucune distance n'apparaît entre elles et notre oreille. L'écoute de l'ange d'abord visualisée en gros plan dans une proximité avec l'homme pensant, évolue ensuite de différentes manières :

- ou l'ange et l'homme s'éloignent de la caméra, mais la voix intérieure garde la même proximité.

- ou l'ange s'éloigne de l'homme pensant, et la voix reste inchangée, même si le point de réception s'est éloigné.

La voix d'abord ancrée dans une écoute subjective garde les mêmes caractéristiques, même si la réception (ange ou micro assimilé à la caméra) s'en éloigne. Le point d'écoute devient indépendant du point de vue, et l'écoute de l'ange devient notre propre écoute au contact direct de cette voix. Le corps d'émission visualisé comme un corps muet devient un objet flottant lorsque la voix intérieure devient un sujet par l'écart qui sépare point de vue et point d'écoute, échelle de plan visuel et échelle de plan sonore. L'ange n'est plus à l'écoute, il est une écoute, nous sommes écoute.

Le second critère relevé par Michel CHION concerne la matité de la voix-je, c'est-à-dire l'absence de réverbération enveloppant la voix qui pourrait créer le sentiment d'un espace où elle serait englobée. La voix ne semble plus inscrite dans un espace particulier et sensible. Elle se fait englobante, insinuante, elle est à elle-même son propre espace. La suspension progressive de tous les sons d'ambiance entourant la voix provoque cette matité qui a pour effet de subordonner le point de vue au point d'écoute. Le fait de voir sur un même plan l'ange qui écoute et le corps pensant muet se trouve soumis et intégré à l'écoute interne. Les voix deviennent une voix, deviennent ma voix par suspension de la distance et de la réverbération sonores. Cette suspension des paramètres extérieurs de distance et de réverbération provoque un effet de retentissement chez le spectateur.

La mise à distance de l'énoncé par les procédures d'écart entre échelle visuelle et sonore, entre points d'émission et points de réception, entre source et cause d'une

voix, le traitement sonore de ces voix par suspension de la distance et de la réverbération provoque un débrayage énonciatif sonore qui effectue le passage du "on parle" à "quelqu'un me parle". Le retentissement intérieur provoqué par les "voix-je" m'implique directement et en profondeur au travers d'une perception auditive. L'affichage énonciatif sonore se trouve impliqué dans les procédures d'écarts qui désignent la pluralité filmique.

Le "sujet" du film au sens thématique et énonciatif (de quoi ça parle, qui parle), réside aussi dans le cheminement d'une voix, multiple et unique, par le retentissement intérieur qu'elle provoque chez le spectateur. La première rencontre entre Damiel et Marion est la rencontre d'une voix sur un corps muet qui profère pourtant sa propre chute :

"Et la trapéziste se casse la gueule", et d'une écoute sans corps (l'ange Damiel). La dernière rencontre met en scène deux corps évoluant dans l'espace unifié d'une parole partagée. La fusion entre Damiel et Marion s'accomplit par la rencontre entre un corps muet et une écoute sans corps : l'esprit de l'ange, qui constitue les "deux moitiés d'une entité insaisissable". (1)

La voix, sujet du film, devient "un langage musique qui se signifierait lui-même, où le signifiant passerait entièrement à la signification, sans ce déchet qu'est la matérialité du son - où la signification ne serait plus née de l'absence de la chose, mais resterait à habiter la plénitude du signifiant".

Dans sa préface au *Guide des Objets sonores* (2), Pierre SCHAEFFER voit dans le

¹ Michel CHION. *La voix au cinéma*. Collection Essais. Cahiers du cinéma. Ed. de l'Etoile, Paris, 1982

² Michel CHION. *Guide des Objets Sonores*, Pierre SCHAEFFER et la Recherche Musicale, INA/Buchet-Chastel, 1983

son acousmatique un renouvellement de la façon d'entendre en créant des conditions favorables pour une "écoute réduite" qui s'intéresse au son pour lui-même, comme objet sonore, indépendamment de ses causes ou de son sens.

Les voix intérieures dominantes dans la bande son des *Ailes du Désir*, la musique extradiégétique associée à la présence des Anges montrés comme invisibles, installent cette écoute réduite :

- en dissociant la vue de l'ouïe, et en favorisant l'écoute des formes sonores pour elles-mêmes
- en mettant en évidence les variations de l'écoute
- en faisant prendre conscience au spectateur de son activité perceptive et de l'objet sonore.

La partition de Jürgen KNIEPER et le long poème de Peter HANDKE ne sont plus les objets de la visée d'un sens abstrait ou d'une source concrète, mais la synthèse d'une visée abstraite et d'une visée concrète qui se reportent sur eux, en tant qu'objets sonores, corrélats d'une écoute réduite.

L'ambiguïté installée dans les rapports entre les différents types d'espaces qui s'établit dès la mise en scène se trouve renforcée par la pluralité affichée au plan sonore au travers des procédures d'écart relevées.

Par rapport au concept de "Grand Imagier" de A. GAUDREULT ⁽¹⁾ qui recouvre les activités de narration dans la "mise chaîne", et de monstration dans la "mise en cadre" et la "mise en scène", on a noté que l'ambiguïté de la narration s'établissait dès la mise en scène des différents types d'espaces.

Au plan sonore, on relève le même déplacement du foyer de la narration, narration qui ne s'effectue plus seulement au niveau du montage vertical entre bande image et bande son, mais à celui de la mise en scène des points d'émission et des points d'écoute.

La mise en scène fait apparaître la pluralité dès la mise en place de l'écart entre points d'émission (corps pensants muets) et points de réception (écoute sans corps des Anges), écart qui se retrouve à l'intérieur des points d'émission entre sources et causes d'une voix.

Cette pluralité se retrouve au niveau de la "mise en cadre" par l'écart entre position de caméra et sujets émetteur/récepteur dans la diégèse.

La "mise en chaîne" (le montage) fait apparaître des points de non synchronisation entre bande image et bande son par le chevauchement sonore d'un plan visuel à un autre, et par le mixage qui suspend la distance et la réverbération des voix intérieures pour en faire des "voix-je".

Cette pluralité mise en évidence aux différents niveaux de "mise en scène", "mise

¹ A. GAUDREULT. *Du littéraire au filmique. Le système du récit.*

en cadre”, “mise en chaîne”, relève de l’activité d’un “grand Intonateur” ou “grand vocalisateur” qui se donne à entendre au travers d’une écoute réduite qui suspend partiellement le sens et la source pour mettre le spectateur en position d’écoute active, non plus soumis à l’énoncé dans un rapport d’adhésion , mais sujet d’une vue et d’une écoute par la mise à distance de l’énoncé.

III-4 - Synthèse des éléments de définition de la forme balade relevés
 dans *Les Ailes du désir*.

A l'intérieur de l'espace unique et clos de Berlin se met en place un système binaire fondé sur des oppositions de contenu entre quête et errance auxquelles correspondent des oppositions selon les composantes pragmatiques, cognitives et thymiques.

Ces corrélations entre signifiant et signifié fondées sur un jeu d'homologies entre catégories établissent une relation semi-symbolique entre les plans de l'expression et du contenu.

La spécificité de la balade spatiale des *Ailes du Désir* réside dans l'introduction de l'ubiquité à l'intérieur de l'énoncé et de la verticalité au plan de la forme du contenu et de l'expression qui rendent possibles tous les parcours.

En quoi la récurrence figurative/déplacement vectorisé vs déplacement non vectorisé/commune à tous les films balades, complétée au plan thématique par les données de quête et d'errance correspond à une forme spécifique, une forme balade ?

La forme balade des *Ailes du désir* se fonde sur l'autonomisation de la composante thymique, selon laquelle le désir se poursuit dans un autre désir. La mise en forme du désir rattache ce film à une théorie des passions selon laquelle le sujet ne se déplace plus dans un but pragmatique (un objet à trouver ou à retrouver), ni selon une composante cognitive (un objet à connaître ou à reconnaître), mais selon une

composante affective : le désir vaut comme moteur de l'action mais vaut également pour lui-même. Le schéma sensori-moteur constitutif de l'image-mouvement cohabite avec les perceptions de Cassiel qui ne renvoient qu'à elles-mêmes.

La juxtaposition d'images affectives et d'images perceptives met à distance le spectateur qui ne peut s'identifier de manière constante et stable aux passions du sujet, car sans cesse les perceptions de Cassiel le renvoient à sa propre perception et le placent en position d'écoute active de ce désir plus qu'en position d'adhésion totale. Le spectateur se trouve ainsi "déchiré" entre sa propension à adhérer au désir du personnage, et sa tendance à mettre ce désir à distance. Il ne se positionne plus selon une place unique, mais doit sans cesse se déplacer entre deux types d'images, entre deux formes de relation au film : implication ou distance.

Plus qu'une passion qui se donne à voir, il s'agit du regard porté sur cette passion. Entre cette passion et ce regard se glisse un espace intermédiaire géré par le "grand Imagier" et le "grand Intonateur" qui donnent à voir et à entendre la perception de cette passion. Le spectateur se déplace sans cesse entre ces différentes strates constituées par le désir de Daniel, la perception de cette passion par Cassiel, la monstration/ narration de la perception de cette passion. A ce déplacement incessant du spectateur entre ces différents niveaux correspondent les mouvements des personnages à l'intérieur de l'énoncé.

La spécificité de la balade spatiale des *Ailes du désir* réside aussi dans l'ambiguïté des différents types d'espaces, et dans la mouvance sonore, inscrites dès le niveau de la "mise en scène". La narration s'effectue dès la mise en place des points de vue et des points d'écoute pour s'étendre à la "mise en cadre" et la "mise en chaîne".

Déplacements multidirectionnels à l'intérieur de l'énoncé, cohabitation d'une passion et de la perception de celle-ci, repositionnement du niveau de la narration

sur celui de la monstration des points de vue et des points d'écoute mis en scène, ici l'homologation entre catégories du signifiant et du signifié se précise dans le sens d'une homologation selon la mouvance. A la mouvance du contenu correspond une mouvance formelle qui génère une nouvelle subjectivité.

Le spectateur se déplace au rythme des mouvements dans l'énoncé, mais s'en disjoint selon un axe qui lui est propre. Il se déplace au gré des points de vue et des points d'écoute qui l'installent dans une réception active au contact direct de l'événement formel du film. Celui-ci s'établit selon un système métaphorique ouvert dans lequel l'homologation mouvante ne se situe plus seulement à l'intérieur d'une cohérence homogène interne au film, mais selon des déplacements de contenu et de formes qui mettent le spectateur en mouvement dans une pluralité de parcours possibles, où jamais il ne trouve sa place, si ce n'est dans les résonnances que ce système ouvert introduit dans les interstices, les failles, les fractures entre contenu et forme, et à l'intérieur de chacun d'eux.

Dans ce système semi-symbolique commun à tous les films, la forme balade se fonde sur des invariants thématiques de quête et d'errance, des déplacements dans l'espace, le temps, ou l'espace-temps réflexif, et évolue selon une théorie des besoins, des passions ou des perceptions.

En tant que balade spatiale orientée selon la quête et l'errance, les *Ailes du Désir*, en mettant en scène le désir pour lui-même autonomisent la composante thymique, et construisent un nouveau positionnement du spectateur fondé sur l'ambiguïté et la mouvance.

Cette ambiguïté et cette mouvance renvoient à un système métaphorique dans lequel le spectateur devient un récepteur actif par les résonnances multiples

rendues possibles par la facture plurielle du film.

L'événement ne provient plus seulement de l'énoncé ou de la forme de l'expression, mais d'une perception formelle et esthétique mise en place par la co-occurrence des éléments qui se déplacent entre les différents niveaux du film.

L'événement provient autant des déplacements dans l'espace que de l'espace lui-même qui rendent le hors-champ actif. Le champ devient l'espace d'une attente selon un effet d'attraction/répulsion qui introduit la durée. L'événement, c'est aussi le rythme d'alternance entre pauses et déplacements, celui des mouvements de caméra, celui du montage qui organise la micro-syntaxe selon des segments qui se distinguent par rapport au critère premier de spatialité, et une macro-syntaxe fondée sur l'ambiguïté et la mouvance.

La balade spatiale des *Ailes du désir*, instaure un nouveau positionnement du spectateur qui ne se questionne plus par rapport à l'énoncé, mais par rapport au statut des images :

- dans quel type d'espace suis-je ?
- Qui voit ? Qui entend ?

Si le regard sur l'espace est le sujet du film, le spectateur de manière métaphorique est conduit avant tout à porter un regard sur l'espace du film. Il se trouve renvoyé à lui-même et à sa perception esthétique.

La figuration du déplacement dans l'espace et du regard posé sur ce déplacement est la métaphore de l'action du spectateur qui ne se trouve plus en position d'attente par rapport à une résolution finale, mais épouse le déplacement formel.

L'événement naît d'une rencontre qui se constitue selon les haltes et déplacements d'une forme du contenu et d'une forme de l'expression mouvantes et ambiguës.

Chapitre IV

**La balade spatiale, temporelle et
réflexive dans deux films**

d'Angelopoulos :

- *l'Apiculteur*
- *le Pas suspendu de la cigogne*

SOMMAIRE

Chapitre 4

I - SYNTHÈSE PARTIELLE DES ÉLÉMENTS DEFINITION	p. 311
- Situation de <i>l'apiculteur</i> par rapport à ces éléments de définition	
II - <i>Le Pas suspendu de la cigogne</i> - STRUCTURATION ENONCIVE ET FORME DE L'EXPRESSION	p. 321
1 - Introduction	p. 321
2 - <u>Le voyage dans l'espace</u> - confusion et rupture	p. 322
3 - <u>Le voyage dans le temps</u> - confusion, rupture, suspension	p. 331
4 - <u>Le voyage dans les diverses représentations</u>	p. 335

III - STRUCTURATION ENONCIATIVE	p. 340
1 - <u>L'hétérogénéité</u>	p. 340
2 - <u>L'hétérotopie métaphorique</u>	p. 343
- "L'interpellation" - "L'adresse"	
- Les "configurations subjectives" (images et sons subjectifs)	
- Les "configurations objectives irréelles" - "régime objectif orienté"	
- Les figures réflexives	

I - SYNTHÈSE PARTIELLE DES ÉLÉMENTS DÉFINITION DE LA FORME-BALADE

Il est à présent nécessaire de reprendre les éléments de définition auxquels nous sommes parvenus, afin de resituer notre réflexion dans son cadre général.

En nous référant à la forme-balade analysée par G. DELEUZE dans l'*Image-Mouvement* et dans l'*Image-temps*, nous avons présupposé comme existante cette forme que G. DELEUZE pose comme un des éléments de la modernité au cinéma. Dans les dernières pages de l'*Image-Mouvement*, le philosophe énonce les cinq conditions de la crise de l'image-action : situation dispersive, faiblesse des enchaînements, forme-balade, cliché, complot (¹).

Dans le cinéma européen à partir de 1945, nous avons sélectionné un micro-corpus d'analyse qui nous a permis de poser des éléments de définition en termes de contenu, d'expression, d'énonciation. Qu'elle s'effectue dans l'espace, dans le temps ou dans l'espace-temps réflexif, la balade se construit sur un déplacement du sujet qui peut être motivé selon une quête ou "démotivé" selon l'errance. Ces films de quête, comme *Le Voleur de bicyclette* peuvent être de facture classique, ou moderne comme les autres films analysés. Le caractère moderne est dû, entre autres, à un ou plusieurs des éléments relevés par G. DELEUZE :

- Le premier de ces éléments est la "situation dispersive". La narration ne porte pas sur le rétablissement d'un équilibre perdu du type "état, transformation, état" ou "transformation, état, transformation", mais sur le mouvement de disjonction

¹ *L'image-mouvement* p. 266 à 290

duratif et itératif entre un sujet et le monde. Les allers et retours valent désormais pour eux-mêmes, sans affecter la relation du sujet au monde.

- Cette "situation dispersive" provoque des "enchaînements faibles", dans le sens où les actions du sujet, réduites à des déplacements ne sont plus motivées, où les déplacements ne se prolongent plus de manière nécessaire dans les suivants, et où les coupures entre les séquences ou les plans eux-mêmes ne sont plus rationalisées par rapport à la diégèse, et sont donc affichées.

- Les balades ne renvoient plus à des besoins ou à des passions, mais sont l'expression d'un sujet percevant qui met le monde à distance, et de ce fait, libéré de tout lien affectif ou pragmatique, est à même de réfléchir les "clichés" ou le "complot" diffus qui lui ont fait perdre toute identité, et toute unité avec le monde.

Si *Le Voleur de bicyclette*, met en scène la faiblesse des enchaînements au travers des hasards météorologiques qui suffisent à interrompre la recherche de l'objet perdu, cette faiblesse se trouve pourtant compensée par l'importance vitale que représente la perte de la bicyclette pour le sujet.

Dans *Profession : reporter* déjà, ANTONIONI nous montre l'indifférence du sujet par rapport aux événements qui pourtant le concernent.

WENDERS exprime une forme mixte dans *Les Ailes du Désir*, dans le sens où les perceptions de Cassiel ne se prolongent qu'en d'autres perceptions, mais où le désir de Daniel, tout en étant une composante autonome de la narration, sert aussi de moteur à l'action du sujet sur lui-même et sur le monde.

Avec deux films d'ANGELOPOULOS: *l'Apiculteur* (1986) et *le Pas suspendu de*

la cigogne (1991), nous nous proposons d'analyser au travers de quels éléments les balades dans l'espace, le temps et l'espace-temps réflexif, tout en répondant aux conditions de la crise de l'image action énoncées par G DELEUZE, permettent aussi le surgissement d'une "image mentale" qui est au fondement de la "nouvelle subjectivité" constitutive de la forme-balade.

Dans *l'Apiculteur*, le voyage dans l'espace se trouve motivé au plan professionnel par le métier de Spyros. Ici le sujet est encore raccroché au monde par des liens mêmes faibles : il a un nom, une famille, des amis. Mais ce statut social se trouve affaibli par l'indifférence du sujet au monde. Spyros a quitté son métier d'instituteur, il se sépare maintenant de sa femme. Sa famille et ses amis sont dispersés, sans que pourtant une importance décisive soit accordée à ces différents éléments. Mariage, Départ, Rencontres, Adieux, Retrouvailles, Mort, tous ces éléments sont filmés à distance, et ne semblent pas affecter l'indifférence du sujet. Les événements se succèdent, se juxtaposent, sans se prolonger les uns dans les autres, ils s'accumulent dans une "poussière de faits" (1).

Le voyage de l'apiculteur est lié aux hasards du temps qu'il fait, et le caractère elliptique du trajet parcouru est rendu plus prégnant par la narration off des extraits du journal de Spyros. Cette narration sonore, en fait voix-je, s'effectue toujours sur des images de déplacement, et affiche l'écart temporel entre le temps vécu du journal (déjà mis en récit) et le temps transvisualisé par des images récurrentes sur des scènes de route.

Si Spyros dispose d'une carte qui permettra à la jeune fille de le retrouver, le

¹ G. DELEUZE. *L'image-mouvement*

spectateur ignore tout des étapes et de la destination du voyage qui mène à “l’autre bout de la carte”. La faiblesse des liens sensori-moteurs tant par rapport aux actions du sujet qu’à l’espace et au temps se trouve renforcée par la mise à distance des clichés visuels et sonores. Les clichés sonores prennent la forme d’une comptine, d’un poème chanté par différentes voix in ou hors-champ, et qui, en revenant plusieurs fois rythment la bal(l)ade de leur tonalité enfantine. Associées aux scènes d’adieux entre Spyros et sa fille, ou au retour de celui-ci sur les lieux de son enfance, elles se constituent en musique de l’enfance qui surgit, par vagues, à la mémoire. La mémoire des origines, toujours sous-jacente affleure parfois par cette mélodie qui s’égrène comme un refrain tout au long du voyage pour en ponctuer les haltes et les étapes.

Cliché sonore, mais non affectif cette fois dans la musique anglo-saxonne sur laquelle danse la jeune fille, seule devant le juke-box. Cette même musique emplit le self de la station service dans laquelle la fille de Spyros travaille, mariée à un pompiste.

Les clichés anglo-saxons sont également présents au travers des lieux qui ponctuent le voyage : station service, libre-service, bar ambulant enchaînent le voyageur par les offres qu’ils lui proposent.

Argent, sexe, armée, famille sont réduits à l’état de clichés. Le vieux cinéma est désormais incapable de les faire sortir du néant, incapable de réfléchir un monde qui a perdu son sens. Seul le mouvement des personnages peut désormais animer le monde et les images qui le réfléchissent. L’écran éteint du vieux cinéma déserté est à l’image de ces rêves privés de sens. L’écart qui sépare les espoirs projetés par la mère sur sa fille Maria “qui ferait son chemin toute seule”, et la vie menée par celle-ci permet de mesurer les limites des rêves. “Quel gâchis !” murmurerà la

voix-je de Spyros en évoquant la vie de sa fille. Cette constatation renvoie à l'idée de "complot" et de pouvoir occulte qui mine les individus de l'intérieur, en restreignant leurs possibilités de choix : les filles de Grèce se marient à des militaires ou à des pompistes et n'ont d'autre alternative en cas de refus que celle de tout quitter pour s'enfermer dans d'autres carcans : la musique anglo-saxonne, les soldats de passage, une autre façon de perdre son identité. Face à ces alternatives, Spyros oppose son mutisme et renouvelle ses adieux à ceux qui ont partagé ses rêves de jeunesse. Tout le trajet est jalonné de haltes, d'adieux qui sont aussi des adieux aux rêves de jeunesse qui donnaient un sens à la vie. La dernière rencontre dans le vieux cinéma marque la fin du voyage qui lui est indifférent. La seule voie possible est de se laisser mourir. Les abeilles auxquelles les ancêtres de Spyros ont consacré leur vie, sont aussi celles qui donnent la mort. Le temps se referme en un cercle où les lieux d'origine sont aussi les lieux de mort. Il n'est désormais plus possible au sujet d'assumer le destin de sa race, tant le poids des clichés, de la tradition grecque engloutie par le monde moderne a détruit l'unité entre le monde et lui.

Cette rupture intégrée au sujet et marquée par son indifférence se trouve exprimée de manière analogue par la distance imposée par les ruptures au plan de l'expression. Le voyage professionnel qui sous-tend l'action de manière de plus en plus faible, dans la mesure où l'apiculteur se désintéresse de plus en plus des ses abeilles qui meurent, ce voyage soutient de manière ténue une remontée dans le passé. Chaque halte correspond à des retrouvailles ou à des adieux. Seul le départ amènera une rencontre avec une jeune fille errante. Au gré des étapes, Spyros remonte vers le lieu des origines, à "l'autre bout de la carte", sans que pourtant l'on sache où il se dirige, et s'il le sait lui-même. Au cours des retrouvailles, les échanges avec les amis s'effectuent dans des murmures ou des cris, mais jamais le

passé ne se trouve reconstruit par l'échange. Cette impossibilité pour le sujet de se reconstruire par son passé ne semble pas pourtant l'affecter, et la route le reprend sans que l'on mesure la distance et le temps qui restent à parcourir.

La balade spatiale, rythmée de retrouvailles et d'adieux, de haltes et de déplacements est le seul lien qui soutient les actions. Le lien du trajet est lui-même elliptique dans son itinéraire, et par rapport à sa destination inconnue. Les arrêts s'effectuent toujours dans des lieux désinvestis, désaffectés ou vides de sens : les cafés, hôtels, hôpitaux, stations service, logement d'étudiant, cinéma fermé sont des lieux de transition qui contiennent en eux les germes d'un voyage interrompu.

A l'espace elliptique correspond un temps non chronologique où la mémoire des retrouvailles effectue des percées dans la linéarité des jours qui s'écoulent. Deux temps se juxtaposent et parfois se mêlent par la voix-je : le temps du vécu est absorbé par le temps de la mémoire. C'est lorsque le passé submerge Spyros qu'il se laisse arrêter définitivement dans le bourdonnement des abeilles. Ce bourdonnement emplit l'espace sonore de la scène de mort finale et absorbe l'enchevêtrement du passé et du présent. Plus qu'à son désespoir, Spyros se laisse aller à l'indifférence qui le submerge, et n'assume même pas sa mort. Celle-ci, comme les autres faits est un non-acte au cours duquel le sujet se laisse entraîner dans la circularité du temps. Plus le voyage avance, et plus passé et présent jusqu'alors juxtaposés se mêlent jusqu'à se confondre dans la mort. Celle-ci n'est pas l'aboutissement du déplacement spatial, mais plutôt le moment où les temps se confondent. La balade spatiale a permis le voyage dans le temps.

L'indifférence du sujet au monde, l'espace elliptique qui sous-tend l'enchevêtrement des temps s'expriment dans une forme elle-même en rupture. La

narration accomplie dès la “mise en scène” du sujet, des espaces et des temps se poursuit au niveau de la “mise en cadre”. C’est ici la durée des plans séquences souvent fixes qui suspend une structure narrative déjà affaiblie. La mise en scène non événementielle et dispersée dans une juxtaposition de faits qui n’affectent pas le sujet se trouve renforcée par une mise en cadre qui accuse le non-événement. La caméra fige l’espace et le temps par la fixité et la longueur du plan. La mise en cadre tend à “s’enfoncer” dans le réel vide de tout événement. C’est pourtant par l’insistance de la fixité et de la durée que se montre la représentation qui ne parvient pas à saisir le réel. On assiste alors à un phénomène paradoxal d’un affichage énonciatif qui s’accomplit dans la volonté de saisir le réel, mais où l’impossibilité d’accomplissement de cette visée se traduit par un affichage énonciatif qui fait reculer d’autant plus le réel, toujours inaccessible. La durée et la fixité des plans, tout en commentant le réel lui-même figé et vide, le réfléchissent dans le même acte. L’acte de voir et d’entendre s’affiche par la fixité, la durée et le silence, là où l’on attend le mouvement et le son. L’image et le son renvoient l’énonciataire à son attente, tout en réfléchissant l’impossibilité pour l’énonciateur de saisir le réel, lui-même vide. Foyer, site et cible ⁽¹⁾ s’affichent ici au travers de l’impossibilité pour le foyer, de la fixité, de la durée et du silence pour le site, de l’attente pour la cible. C’est en ce sens que les images et les sons se commentent et se réfléchissent de manière métaphorique, dans l’affichage d’une impossible représentation. La configuration objective irréaliste proposée par F. CASETTI est dominante dans ce film, non par des angles de prises de vues ou des mouvements de caméra qui ne pourraient être affectés à aucun personnage de la fiction, mais dans l’affichage d’une volonté de suspendre la représentation. L’enjeu n’est plus ici de savoir si les images et les sons sont les traces d’instances non anthropomorphes,

¹ C. METZ *L’énonciation impersonnelle ou le site du film*

ou si, du fait de leur état de non-personne, elles ne peuvent que se commenter ou se réfléchir elles-mêmes; l'énonciation consiste ici à montrer que le film bien sûr est une chose, mais une chose qui parle pourtant, et qui ici montre et dit son impossibilité à montrer et à dire autre chose qu'elle-même, du fait d'un réel vidé de sens, du fait aussi de son statut de représentation. Il ne s'agit plus dans un élan mimétique de reproduire le réel, mais de reproduire (commenter et réfléchir) un acte de représentation qui nécessite en amont, en aval, et en son sein même les traces d'instances productrices et réceptrices.

La "nouvelle subjectivité" à l'oeuvre dans *l'Apiculteur* s'affiche dans la juxtaposition de procédures d'écarts :

- écarts entre le sujet et le monde, marqués par l'indifférence, le non-acte du déplacement et le silence.
- écarts entre la volonté de saisir l'espace-temps du réel dans la fixité et la durée des plans qui affichent simultanément leur impossibilité.
- écarts entre une visée énonciative et son aboutissement impossible.
- écarts entre l'inscription de la cible qui ne s'effectue que dans la mise en place d'une attente d'un espace-temps en suspension.

Le Voleur de bicyclette mettait en place un sujet de quête selon une théorie des besoins. C'est le besoin de travail, d'argent, d'insertion sociale qui mettait le sujet en mouvement, construisant ainsi l'espace selon l'utilité et le pragmatisme, même si le franchissement de cet espace était soumis aux hasards de la pluie. Dans cet espace utile et social, l'énonciataire se trouvait installé selon une croyance au monde représenté.

Dans *Profession : Reporter*, le sujet se déplace à la fois selon une quête d'identité, et selon une fuite de ceux qui désirent le "reconnaître". La dualité de "Loke Robertson" est inscrite dans l'expression même du film qui leurre l'énonciataire dans une subjectivité apparente. Les segments apparemment subjectifs sont ensuite détachés du regard du personnage dans lequel on les croyait inscrits, et sans cesse l'énonciataire se trouve piégé dans la fausse inscription à une place subjective ou objective. L'espace parcouru par le sujet est un espace cognitif qui correspond à une quête d'identité, mais il est aussi paradoxal dans la mesure où, comme les personnages de la fiction, le spectateur ne sait jamais dans quelle place s'inscrire. Il oscille toujours entre subjectivité, et conscience d'un leurre. Ce qui aboutit à une remise en cause de la représentation dans laquelle l'énonciataire prend conscience d'un leurre.

Les Ailes du Désir établissent un double déplacement selon la quête et selon l'errance, et cette quête de Damiel ne s'effectue plus selon un besoin, mais selon la passion qui l'anime. L'autonomisation partielle du désir soutient la structure narrative, mais se trouve mise à distance par les perceptions de Cassiel qui ne renvoient qu'à elles-mêmes. L'énonciataire oscille sans cesse dans l'ambiguïté et la mouvance inscrites dans la passion et la perception de celle-ci.

Dans *l'Apiculteur*, l'écart entre le sujet et le monde se trouve à la fois exprimé par l'indifférence et par le déplacement elliptique dans l'espace et dans le temps. Ces écarts représentés par la fixité et la durée des plans, ainsi que par le silence, aboutissent à la représentation d'une impossibilité. Impossibilité de saisir l'espace-temps du réel qui affiche les procédures énonciatives. L'énonciateur révèle sa

présence au travers de l'impossibilité à montrer, et l'énonciataire s'installe dans une attente de captation du réel, toujours reléguée dès qu'elle se trouve mise en discours.

Les films- balades analysés jusqu'ici s'établissent tous selon des écarts, des disjonctions, des déliaisons, selon un système hétérotopé qui use de procédures diverses :

- le leurre, l'ambiguïté et la mouvance, l'attente et la suspension relèvent d'un système énonciatif où les procédures énonciatives, déictiques ou impersonnelles, affichent des instances illusoire qui s'appellent sans jamais se rejoindre.

La perte d'unité entre l'homme et le monde figurée dans un déplacement qui vaut pour lui-même est la métaphore de l'impossible fusion entre des instances qui ne peuvent que montrer ou faire entendre leur jonction suspendue dans une forme discursive.

II - *Le pas suspendu de la cigogne* - STRUCTURATION ENONCIVE ET FORME DE L'EXPRESSION

II.1 - Introduction

L'analyse du *Pas suspendu de la cigogne* nous permettra d'affiner l'examen de la "nouvelle subjectivité" à l'oeuvre dans les films- balades.

Si dans *Les Ailes du Désir*, la quête était motivée par la passion, et mise à distance par les perceptions de celle-ci, ce film d'ANGELOPOULOS met en place une quête motivée par le caractère pragmatique du reportage, qui met à distance une errance parvenue à son point limite. La passion, comme dans *Profession : Reporter* et dans *l'Apiculteur* prend la forme de l'indifférence, et la rupture d'unité entre l'homme et le monde s'effectue par une disparition qui fait passer le sujet d'une vie politique fondée sur l'engagement, à une vie de repli intérieur où le sujet ne rejoint le monde que par le regard qu'il lui porte : "Voyage... Tout ce que je touche me blesse. On n'a même pas un nom. Donnez-moi un coin pour regarder et oubliez-moi dans la mer." Cette rupture intérieure du sujet figurée par la disparition, c'est-à-dire par une fracture accomplie dans l'espace, cette disjonction entraîne un voyage dans le non-lieu, dans l'a-chronie et dans les diverses formes de représentation. En quoi cette disparition du sujet figurée par la confusion dans les espaces, les temps et les représentations contient-elle le germe d'une "nouvelle subjectivité", telle que nous avons commencé à la définir selon le leurre, la mouvance et l'ambiguïté, selon des procédures d'écarts au plan de l'expression qui manifestent l'éclatement énonciatif ?

II.2 - Le voyage dans l'espace

Le voyage dans l'espace du *Pas suspendu de la cigogne* s'accomplit selon la confusion et la limite.

Cette dualité paradoxale se trouve inscrite dans les deux premiers et le dernier plan du film. Le film s'ouvre sur l'espace mental de la mémoire, mais ce caractère subjectif de l'image n'est ancré que dans la bande son par une voix off, en fait la voix-je du journaliste qui apparaîtra au plan suivant :

“Parti en voyage à la frontière, je repensais pendant tout le trajet, à l'épisode du Pirée. Les cadavres des réfugiés asiatiques dans la mer après le refus des autorités grecques de leur accorder l'asile politique. Leur volonté de mourir en se jetant une nuit du pont du navire grec à bord duquel ils avaient été découverts en pleine mer dans la traversée du Pacifique. On part comment ? Pourquoi ? Et pour où ? Est-ce comme le dit le vieux poème ?

“Et n'oublie pas que l'heure du voyage est revenue
Le vent souffle tes yeux au loin.”

Cette inscription de la mémoire au plan sonore se trouve redoublée par la longueur de ce premier plan séquence quasiment fixe. Le point de vue est figé dans le passé de la mémoire et la musique extradiégétique se tait pour laisser vrombir les hélicoptères.

L'écart consiste ici en l'opposition d'une voix-je nécessairement unique et singulière, et le vrombissement très puissant et collectif des hélicoptères. La fixité du plan inclut pourtant le germe de tout le film à venir. Comme les hélicoptères qui recherchent des cadavres dans la mer, le journaliste et l'équipe de télévision

poursuivent un homme qui s'est perdu dans le monde, qui s'est volontairement jeté du navire pour "écouter la musique derrière le bruit de la pluie". La fixation dans le passé de la mémoire est la cataphore du film à venir, et le premier espace subjectif mêle déjà l'espace du souvenir et l'espace du récit à venir, tous deux inscrits dans la durée et la fixité. Le dernier plan sur le regard que porte le journaliste sur les hommes en jaune accrochés à leur poteaux comme des oiseaux est l'espace utopique qui s'est établi à partir de l'espace imaginaire d'une mémoire, et de l'espace réel du tournage réfléchi par le film lui-même. Confusion entre espace réel et espace utopique, entre espace de reportage et espace de film, entre "réalité" du présent de la voix et passé visualisé. Le second plan séparé du premier par un raccord cut et une rupture sonore introduit le sujet de cette voix-je dans un réel de rupture, dans l'espace limite de la frontière. Si le souvenir et l'utopie semblent sans bornes par la figuration de l'infini de la mer et le double alignement vertical et horizontal des poteaux et des fils, l'espace "réel" intermédiaire est celui de la rupture, de la ligne infranchissable. L'espace filmique peut alors s'établir sur des passages incessants entre mémoire, utopie et réalité de rupture.

La confusion et la rupture entre les différents types d'espaces s'établit également entre les deux villes du film : Athènes, et cette ville sans nom, proche de la frontière du Nord.

Le troisième espace du film nous introduit aux abords de la ville frontière où depuis un mirador, le militaire guide le regard du journaliste dans une longue-vue braquée sur la ville enneigée : "Vous voyez cette petite ville (...) sur le plateau ? C'est la ville la plus proche de la frontière. Les gens du coin l'appellent la salle d'attente." Mais jamais le spectateur ne découvrira la ville de l'extérieur avec la

distance de la longue-vue .

Il se trouve plongé en son coeur au plan suivant, sans avoir effectué le trajet qui y mène. La distance, au sens de distance à parcourir, et de mise à distance, lui est pour l'instant refusée. Il pénètre dans la ville avec l'arrivée du camion de télévision et avec la voix du militaire du plan précédent qui se poursuit off, alors que l'on se trouve déjà dans la ville. Le passage de la voix-in à la voix-je accomplit une ellipse spatiale et temporelle, tout en établissant une confusion entre une voix que l'on entend de l'extérieur, et une voix qui peut être raccrochée à une écoute interne, au souvenir du journaliste, qui, lui s'est déplacé en se souvenant de sa conversation passée. De cette ville qui n'a pour nous d'existence qu'à l'intérieur, nous nous échapperons une seule fois pour nous rendre à Athènes. Une fois encore, le trajet n'est pas visualisé, mais l'on change d'espace cette fois par la confusion entre les images. Dans la ville frontière, l'équipe de télévision a tourné des images d'un train qui défile lentement, portes ouvertes, laissant apparaître ses passagers qui nous regardent en traversant le champ latéralement. Sur cette image de défilement glisse la même musique extradiégétique que celle entendue au premier plan du film avant le vrombissement des hélicoptères. La même mélodie, mais interprétée par des instruments différents sur un rythme plus lent. Aux instruments nombreux et puissants sur des images d'hélicoptères succède cette fois l'accordéon, lent et lancinant. Les images du train peuvent être assimilées à celles qu'est en train de filmer l'équipe de télévision. On retrouve ces mêmes images, en aval cette fois, projetées sur un écran dans les studios de télévision d'Athènes. La même musique est reprise sur des images en cours de filmage et sur des images projetées. La confusion entre la ville frontière et Athènes s'établit sur la juxtaposition de la même image d'abord filmée, ensuite projetée.

Athènes n'existera qu'au travers de trois lieux où s'effectuent trois représentations différentes :

- les studios de télévision où l'on projette des images de la ville frontière et celles du disparu. Les archives qui semblent concentrer toute la mémoire d'un pays, mais où l'on ne peut accéder que par la subjectivité d'un souvenir ou d'une reconnaissance.

C'est la reconnaissance du journaliste qui l'entraînera à consulter les archives.

- Athènes, c'est aussi l'appartement du journaliste. Celui-ci est complètement vide et semble occupé seulement par des machines à représenter. C'est dans cet appartement que la femme du disparu viendra faire écouter au journaliste une cassette sur laquelle elle croit reconnaître la voix de son mari.

- Athènes, c'est enfin le lieu de rencontre entre la femme du disparu et le journaliste, rencontre commencée dans l'appartement de celui-ci, et qui se poursuit dans la rue. La rue est alors l'espace d'une mémoire qui se dit, de mots qui tentent de ressaisir le passé et de capter une écoute installée dans la personne du journaliste. Mais cette voix de la mémoire se trouvera par trois fois interrompue par la présence de l'équipe de tournage. Une première fois un journaliste entre dans l'appartement dont la porte était restée ouverte et suspend l'écoute de la cassette. Une seconde fois, c'est la femme du disparu qui s'interrompt lorsqu'elle aperçoit l'équipe de tournage.

“Continuez, faites comme s'ils n'étaient pas là” lui enjoindra le journaliste. Une troisième fois, le surgissement du passé est stoppé par la violente lumière projetée par l'équipe de tournage. “Non, pas ça, vous n'avez pas le droit !”

Athènes est donc bien le lieu dans lequel une mémoire cherche à se dire, interrompue pourtant par les reporters qui désirent la capter. C'est le lieu d'images que l'on archive, le lieu de mots enregistrés, le lieu d'une mémoire que l'on cherche à capter. Cette figure captatrice et engloutissante de la capitale sera reprise par l'équipe de tournage, venue de bien loin pour saisir des images, mais seulement des images.

On quitte le centre nerveux d'Athènes pour s'en retourner à la frontière par l'image du camion de télévision qui disparaît dans la nuit sur l'autoroute, emportant avec lui cette voix de femme, devenue voix-je qui se poursuit jusque dans la chambre d'hôtel où se repose le journaliste. Le passage de la voix-in à la voix-je effectue doublement une plongée dans la mémoire : la voix est la mémoire de celle qui dit la disparition de son mari, elle est aussi la mémoire de celui qui se souvient de cette voix en train de se souvenir. On replonge une nouvelle fois dans la ville-frontière par la voix-je dont se souvient ou dont rêve le journaliste. La ville-frontière, jamais montrée de l'extérieur, introduite seulement par la voix-je devient un lieu hors-du-monde que l'on ne peut pénétrer que par les voies de la mémoire. Espace mental donc, mais aussi espace "réel" peuplé par la réalité de ces immigrés installés dans l'attente. On pénètre dans cette ville comme tous ceux qui y sont parvenus, attirés par le mythe d'un disparu ou fuyant une réalité insupportable.

Cet espace de la ville-frontière se construit également sur la confusion et la rupture. Elle entretient en elle des confusions entre lieux publics et privés, lieux extérieurs et intérieurs, ici et là-bas.

La chambre d'hôtel du journaliste "double" le wagon du disparu; le bar-dancing de l'hôtel renvoie à d'autres cafés; la place de la ville traversée par une rivière que franchit un pont annonce le lieu de la rencontre où coule le fleuve; la ligne frontière annonce les lignes téléphoniques du plan final. Les différents espaces du profilmique se réfléchissent les uns les autres sans jamais parvenir pourtant à communiquer.

Si la chambre du journaliste dans laquelle on pénètre trois fois est le lieu d'une concentration, le lieu de convergence où les intuitions se confirment, c'est aussi le lieu d'accomplissement d'un désir. La scène où, pour la première fois le journaliste amène la jeune fille qui l'a capté par son regard, cette scène d'amour est figurée par une main, tendue vers l'autre. La chambre est aussi le lieu où le journaliste se souvient ou rêve de la voix de la femme du disparu. C'est le lieu depuis lequel il peut observer les déplacements du "disparu" qu'il ne reconnaît pas encore. C'est le lieu d'accomplissement d'un désir de l'autre, un lieu d'observation de soi et du monde. Le regard que porte le journaliste sur la rue s'accomplit deux fois de manière analogue. Une première fois, le reporter est à son balcon, un léger pas vers l'avant montre son regard capté par un point qu'il fixe en contrebas du balcon. Au plan suivant, nous sommes dans la subjectivité de son regard, mais un zoom avant sur le disparu qui marche dans la rue ôte toute possibilité d'ancrage dans le regard du journaliste. D'ailleurs le plan suivant réglé sur le même cadrage et le même angle de prise de vue en plongée nous montre le journaliste en train de s'éloigner dans la rue avec son équipe de tournage. La fausse subjectivité du plan sur le disparu renvoie ici au phénomène de la reconnaissance qui soudain accomplit un zoom qui se disperse ensuite dans une perception objectivée.

Le balcon de la chambre permettra un second regard “purement subjectif” celui-ci, toujours selon le même cadrage et la même plongée, sur un homme jaune hissé sur un poteau.

Les deux plans similaires assimilent le “disparu” à ces “hommes jaunes” avec lesquels il quittera la ville, peut-être. La chambre est le lieu où s’opèrent les reconnaissances et les intuitions sur lesquelles s’établit l’espace subjectif d’un regard construit sur la mémoire et l’intuition.

La chambre se constitue également en double du wagon où le disparu s’occupe de plantes qui ont “besoin d’obscurité et de silence” pour germer, où il construit pour le petit garçon venu l’aider un espace de récit sans limites : “- Quand la terre commencera à brûler parce qu’elle sera toute proche du soleil (...)

- Et comment se termine t-il ce voyage?”

La fin du récit du voyage des hommes accrochés à un cerf-volant sera suspendue par le regard du “disparu” qui fixe la neige derrière sa fenêtre. Les deux lieux “privés” du journaliste et du “disparu”: chambre d’hôtel et wagon arrêté se renvoient l’un à l’autre par des actions communes du regard qui introduisent et construisent un espace subjectif ou utopique, établissant ainsi des échos visuels par lesquels le reporter et le disparu vont peu à peu se rejoindre et se confondre dans un espace mental.

Si le journaliste parvient à pénétrer le wagon et à retrouver le disparu, c’est après avoir tenté d’ouvrir bien des portes. De même, on n’accède à sa chambre d’hôtel qu’après des arrêts marqués sur le palier qui se renouvellent quatre fois avec l’arrivée de l’équipe de reportage, avec la jeune fille rencontrée au bar, avec la

femme du disparu, avec le militaire. Tous seront attendus par la caméra sur le palier qui les inscrit dans des cadrages identiques. Ce retour sur les mêmes lieux, ces échos d'un espace à l'autre établissent des parcours récurrents analogues au cheminement de la mémoire qui plusieurs fois repasse les mêmes images avant que le passé émerge. A ces récurrences visuelles correspondent des échos sonores qui sont des leit-motiv d'une même mélodie qui revient sur des lieux différents. La balade se construit sur un système de récurrence qui suggère des mouvements de retours sans cesse répétés.

Ces retours sur les mêmes lieux, tout en établissant des échos sont pourtant marqués dans leur limites. Chaque entrée dans un espace s'effectue par une porte que l'on voit s'ouvrir alors que l'on se trouve à l'intérieur de ce lieu. La caméra tente de saisir les déplacements des personnages, mais toujours en les précédant, et la balade est alors suggérée par les entrées dans les lieux qui correspondent aux ouvertures de plans. Si les déplacements sont rarement figurés, les ouvertures de portes tiennent lieu ici de figuration de déplacement. Cependant, même si les déplacements sont rarement filmés, le rythme de la narration n'en est pas plus rapide pour autant. Car dès que l'on est introduit dans un espace, on s'y trouve enfermé, et le temps du récit tend à rejoindre le temps de l'histoire, tout comme l'espace du plan correspond le plus souvent à un espace clos du profilmique.

La balade spatiale réside ici dans une juxtaposition de lieux qui se font écho, mais qui sont pourtant clos dans leurs limites, et qui tendent aussi à correspondre à la juxtaposition des plans séquences. Il est pourtant des lieux infranchissables que ne pourront jamais ouvrir aucune porte. La porte s'oppose ici à la ligne, à toutes ces lignes que le film construit sans jamais pouvoir les franchir. Ligne-frontière bien-

sûr dont le franchissement signifie la mort : “Si je fais un pas, je suis mort.” Lignes qui rendent fous, comme si les limites imposées aux corps permettaient aux esprits de franchir celles de la folie : “Ici dans le fin fond du pays, tout prend une autre dimension. Solitude, incertitude, sentiment de menace permanente. Les hommes deviennent fous.” “Ce sont les frontières qui rendent fous, les limites”. Mais lorsque les hommes parviennent à franchir les frontières imposées, ils en construisent d’autres :

“entre Chrétiens et Musulmans ou entre Kurdes et Turcs ou entre révolutionnaires et opportunistes.” Observant l’homme pendu en haut d’une grue alors que le silence couvre les coupables, le militaire confiera au journaliste : “Ils ont passé les frontières pour être libres. Ils sont arrivés ici et ils ont dressé de nouvelles frontières. Dans ce borbier, en rendant le monde plus petit.” La ligne est aussi celle de son destin rompue volontairement par cet homme politique qui choisit de disparaître “Comment? Pourquoi ?” C’est la ligne de force des militaires alignés, mais aussi les lignes de communication qui se dressent au plan final. C’est la ligne plate du cours du fleuve qui n’empêche pas pourtant les mariages et les rencontres. C’est la ligne du silence insupportable que le “disparu” élève entre lui et sa femme. Ce sont aussi les lignes du livre “Mélancolie d’une fin de siècle” qui semblent établir un pont entre réel et utopie, entre présent et futur : “Pourquoi ne pas supposer qu’au moment où j’écris ces lignes, nous sommes le 31 décembre 1999 ?”

Etabli sur des confusions entre espaces présent et passé, entre espaces “réel” et mental du souvenir ou de l’utopie, entre espaces du reportage et du film, rompu par des lignes qui le fracturent tout en le soutenant, l’espace du film est une sorte de non-lieu, confus et fracturé, un espace mental, aux confins du monde. Espace mental connoté par des figurations de l’univers concentrationnaire : les miradors,

militaires, l'évocation des cadavres sur la mer, les murs d'enceinte de la ville, les trains qui emportent des apparences de vie, les fugitifs que l'on retrouve morts sur le fleuve, le bruit du fleuve qui fait peur et attire à la fois, l'aspiration à la fuite, l'attente d'une délivrance, les images qui saisissent le vécu pour mieux l'emprisonner, le fleuve, symbolique frontière que franchissent des ponts eux-mêmes marqués d'une ligne infranchissable,... en font un lieu limite où la mort est partout présente derrière ces lignes de rupture.

C'est seulement par des percées de temps imaginaire : mémoire ou utopie que la vie, sournoisement, va pouvoir se poursuivre.

II.3 - Le voyage dans le temps

Si l'espace se construit sur des confusions et des ruptures, le temps achronologique inclut pourtant en lui une puissance de vie qui lui permet de s'échapper du réel par la mémoire ou l'utopie. La confusion, la rupture, mais aussi la suspension caractérisent ici le temps. La confusion entre passé et présent surgit dès le flash-back du premier plan qui est aussi la cataphore du mécanisme de confusion sur lequel s'établit le film.

Le temps réel sera rompu par des irrptions du passé qui surgit par la mémoire, par les enregistrements de voix, par des images filmées ou projetées. Il sera entravé également par le futur des images du film de reportage à venir. Le futur, c'est aussi le livre "Mélancolie d'une fin de siècle" et le récit que le "disparu" fait au petit garçon :

“Quand la terre commencera à brûler parce qu’elle sera toute
 proche du soleil,
 Les hommes devront s’en aller.
 Alors va se produire ce que l’histoire appellera "La Grande
 Migration".
 Ils quitteront le pays chacun où ils se trouvent, chacun comme il le
 pourra
 Et ils se rassembleront dans le désert du Sahara.
 Là un enfant aura lâché un cerf-volant très haut dans le ciel.
 Petits et grands s’accrocheront à la corde
 Et toute l’humanité s’envolera dans l’espace à la recherche d’une
 autre planète.
 Chacun emportera une petite plante
 un rosier, une poignée de blé ou un animal nouveau né
 D’autres encore, tous les volumes de la poésie écrits par l’homme
 Ce sera un très très long voyage...
 -Et comment se termine t-il ce voyage?”

Ce récit au futur est suspendu par un regard que porte le disparu au travers de la fenêtre de son wagon arrêté.

Les temps se confondent également dans la mesure où les récits de mémoire
 composent des repères chronologiques qui sont les mêmes que ceux du film.
 Lorsque la femme du disparu évoque la disparition de son mari, elle semble
 rejoindre l’époque du passé qu’elle fait revivre. Elle s’arrête devant une vitrine de
 Noël comme l’a fait son mari la veille de disparaître. Elle se dirige vers la rue,

comme "lui", à la même heure.

Ils passent la nuit au numéro 7 d'une chambre d'hôtel, et le reporter lui donnera le même numéro de clé lorsqu'elle séjournera à l'hôtel de la ville-frontière. Son mari lui laisse ses vœux sur un répondeur téléphonique, et le film se termine le jour de l'An. Temps évoqué et temps de l'évocation se confondent à un point tel que le film raconte bien sûr autre chose que lui-même. Il se construit sur un autre texte, comme le présent ne trouve ses assises que dans le passé.

Confusion, et pourtant rupture marquée par la disparition. La mémoire tente alors de combler le temps suspendu : "Au matin quand je me suis réveillée, il n'était plus là."

Temps de rupture également dans les rencontres que fait le journaliste : la jeune fille rencontrée au bal qui est peut-être la fille du "disparu" et sera mariée à un jeune homme qui vit de l'autre côté du fleuve. La femme du "disparu" est toujours liée à celui qui s'est tu pour "écouter la musique derrière le bruit de la pluie." Ruptures qui tentent pourtant de rejoindre le passé ou le futur. Le journaliste lui-même n'échappe pas à ces fractures du temps, lui qui ne savait que filmer les autres sans se préoccuper de leurs sentiments, se trouve maintenant absorbé par son impuissance à faire autre chose que des images-événements qui ne parviennent pas à saisir la dimension insaisissable du temps.

Le temps se trouve alors doublement suspendu par ce reportage qui ne parvient pas à saisir le réel, par ces êtres sans nom et sans identité qui se sont arrêtés dans une "salle d'attente", par le cadrage fixe et le montage, où le temps du récit tente de manière impossible de rejoindre le temps de l'histoire.

Temps a-chronique, confus et suspendu dans une attente qui se constitue en "image-temps" où l'utopie succède à la mémoire. *Le Pas suspendu de la cigogne* aurait pu s'appeler "*Mélancolie d'une fin de siècle*". Il en est non seulement la transvisualisation, film de ce qui aurait pu être dit, mais se trouve généré par ce livre qui en est un "architexte".⁽¹⁾

Le journaliste lit les dernières lignes du livre avant que la femme du disparu ne frappe à la porte de son appartement.

"Par quels mots clés pourrait-on faire vivre un nouveau rêve collectif ?" Le livre se clôt lorsque commence le film. Et lorsque le film se termine, le journaliste se demande "Pourquoi ne pas supposer qu'en ce moment nous sommes le 31/12/1999 ?" mêmes questions que celles posées dans les premières lignes du livre.

De même, le récit inachevé du cerf-volant sera poursuivi par l'enfant qui a vu "l'homme qui marchait sur l'eau avec une valise, a franchi la ligne de démarcation et a disparu."

Temps rompus, confus et suspendus se rejoignent dans l'utopie figurée elle-même par le thème de la disparition.

¹ G. GENETTE *Palimpsestes*, pages 7 à 14, collection poétique. Editions du Seuil, Paris

II.4 - Le voyage dans les représentations

Cet espace-temps utopique se trouve réfléchi et commenté par les diverses représentations qui traversent et sous-tendent le film.

Chaque représentation est en quelque sorte dédoublée :

“*Mélancolie d’une fin de siècle*” et le récit du cerf-volant constituent l’architexte du film qui se poursuit au travers d’autres représentations dédoublées.

Ainsi le message sonore sur cassette que l’on entend une première fois dans l’appartement du journaliste nous montre celle à qui il était adressé.

A cette “cible”⁽¹⁾ se substitue sa “source”⁽¹⁾ lorsque le même enregistrement est entendu par celui qui est censé l’avoir produit.

Le texte est sensiblement plus long que lors de la première écoute, mais la version sous-titrée ne permet pas de savoir si ce texte “ajouté” est dû à la traduction, ou appartient à la version originale. Toujours est-il que la voix enregistrée se poursuit “in” par ces mots du disparu : “Voyage. Tout ce que je touche me blesse. On n’a même pas un nom.” mots qui prolongent l’enregistrement : “Donnez-moi un coin pour regarder et oubliez -moi dans la mer.”, et ce, alors que l’homme tente de saisir le reflet d’un poisson qui passe dans l’eau du fleuve.

¹ C. METZ *L’énonciation impersonnelle ou le site du film*

Le journaliste est alors le personnage intermédiaire, entre "source" et "cible", qui, de manière impossible et illusoire est la figurativisation de l'énonciation énoncée. Il est "l'effet de surface d'une disjonction, d'un sujet filmique qui ne peut ni reposer sur un hypothétique et contesté énonciateur-origine, ni endosser la défroque d'un personnage."⁽¹⁾

Une procédure analogue de dédoublement s'effectuera sur les images tournées par l'équipe de reportage, images qui seront ensuite projetées sur écran par le journaliste lui-même. La même musique qui intervient sur les deux temps de tournage et de projection accentue la confusion entre ces images. Mais cette confusion se trouve rapidement écartée par l'apparition de l'écran, et celle de la figure d'un spectateur qui ne supporte pas qu'on lui projette deux fois les mêmes images. Tournage et projection sont inscrits dans le profilmique par l'image de ces wagons qui défilent, portes ouvertes, et laissent entrevoir en arrière-plan une troisième dimension masquée, démasquée par le défilement lui-même. Le réel défile et rend impossible sa saisie par son mouvement même.

Le tournage des images redoublé par le cadre second du téléviseur de contrôle et par le pare-brise du camion de reportage ne réfléchit par deux fois qu'une impossible rencontre. Ici la réflexion incluse à l'image par le redoublement des cadres se double d'un commentaire sur ces images elles-mêmes, tout en inscrivant, par le regard caméra, cet appel entre deux instances énonciatrices. Deixis, même affaiblie par l'impossibilité de la réponse, et composante métadiscursive (réflexive et commentative) se renforcent et s'annulent sur le même plan.

¹ M. C. ROPARS "La subjectivité au cinéma" *ACTES SEMIOTIQUES* - Bulletin X, 41, Mars 87.

La rencontre entre le journaliste et la jeune femme du disparu est filmée par une équipe qui parvient mal à se dissimuler. “Faites comme s’ils n’étaient pas là” dit le reporter à cette femme qui va effectivement feindre d’ignorer une présence tout en s’adressant à elle dans un regard-caméra et par une voix d’adresse aux occupants du camion qui la saisissent au travers du pare-brise, et dans l’écran de contrôle : “Ce n’est pas la peine de continuer. Il est mort. Je ne sais pas où ni comment, mais il est mort.” Le camion pourtant va continuer sa route qui le mènera jusqu’à la deuxième rencontre, sur le pont de la ville-frontière.

Cette seconde rencontre, filmée en un seul plan séquence établira par sa construction analogue à la première, un écho entre deux figures de l’énoncé, entre deux constructions analogues. Rencontre entre une intuition et une non-reconnaissance qui aboutit à la phrase “Ce n’est pas lui”, d’abord adressée à l’homme du pont, puis, en regard frontal aux hommes du camion. La fausse rencontre est marquée sur le même plan par l’imbrication de trois espaces : l’espace de la rue et du pont, l’espace intérieur du camion de tournage, l’écran de contrôle regardé par l’équipe de tournage. Rencontre manquée donc entre le disparu et sa femme, entre la source du tournage qui manque ainsi sa visée : pouvoir filmer et projeter la rencontre, visée qui n’atteint jamais sa cible : faire participer les spectateurs de télévision à la rencontre. La fusion projetée aboutit ainsi à une démultiplication qui fait éclater l’illusion. Mais rien n’est sûr, car “ce n’est pas lui” renvoie autant à une non-reconnaissance, qu’à une volonté de ne pas reconnaître.

Le dernier tournage sur les berges du fleuve sera figuré par la présence de l’équipe de reportage et du matériel, mais les images filmées ne seront pas

montrées. La rencontre et le mariage sont le signe d'une impossibilité à saisir une réalité toujours illusoire. Chacun des quatre moments du tournage est marqué par une impossibilité : impossibilité de saisir l'arrière-plan masqué par le défilement des wagons, impossibilité pour la femme de faire ressurgir le passé par la mémoire et de reconnaître son mari disparu, impossibilité d'atteindre l'autre côté de la rive; rencontres manquées et illusoires qui figurent l'impossible saisie du réel par les images de reportage.

La représentation est impossible si ce n'est peut-être au travers des nombreux rappels de films qui s'établissent tout au long du *Pas suspendu*. Tous les films d'Angelopoulos rappellent et prolongent le même voyage. Pourtant, à la mort qui clôturait *L'Apiculteur* se substitue ici un espace utopique qui la transcende. Le choix du même acteur dans les deux films, la reprise de certaines scènes comme celle du mariage, l'écran vide du vieux cinéma, les mêmes décors, ambiances et lumières qu'au début de *L'Apiculteur* semblent prolonger la mort de Spyros dans l'au-delà de cette ville au fin fond du pays.

La phrase murmurée par la femme du disparu découvrant l'homme du pont avec ces mots "Ce n'est pas lui" rappelle la fin de *Profession : reporter*, lorsque Rachel, la femme de Robertson-Loke, autre disparu, murmure en découvrant le cadavre de son mari : "Je ne l'ai jamais connu." Rappel de *La Notte*, tourné avec les mêmes acteurs MASTROIANNI et J. MOREAU, rappel d'*Europe 51* de ROSSELLINI où une femme décide de tout abandonner pour vivre parmi les pauvres...

Espaces, temps et représentations se croisent et se confondent, établissant ainsi un système d'échos et de rappels qui écartèlent l'énoncé et permettent aux traces déictiques ou impersonnelles de se glisser dans les failles produites, construisant ainsi un impossible et illusoire sujet filmique.

III - STRUCTURATION ENONCIATIVE

La disparition et la frontière figurées par les confusions et les ruptures entre les espaces, les temps et les représentations semblent être dépassées dans un espace-temps utopique où les hommes marchent sur l'eau, une valise à la main pour disparaître par-delà la ligne de démarcation, où des hommes-oiseaux accrochés à des poteaux fixent des lignes qui transcendent les disparitions et les frontières. C'est sur ces thèmes que va se désigner un sujet filmique disparu, mais toujours présent sur des frontières, dans des "replis" ⁽¹⁾ du texte qui se donnent à voir, se désignant à la fois comme un système textuel, et comme une deixis, trace d'un sujet disparu et donc illusoire.

III.1 - L'hétérogénéité

F. CASSETTI ⁽²⁾ regroupe à l'intérieur de quatre grandes configurations les différentes combinaisons entre "un je, un tu et un lui idéaux" ⁽³⁾ installés dans le texte même et par lesquels le texte se trouve renvoyé à la situation dans laquelle le discours agit. L'autre manière par laquelle un texte se rattache à un contexte est la réflexivité : "Il s'agit alors d'une explication du discours donnée par son propre comportement."⁽²⁾

Ces deux conceptions déictique et impersonnelle de l'énonciation sont d'ailleurs moins opposées que complémentaires. Dans les deux cas, le système énonciatif

¹ C. Metz : *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*

² F. CASSETTI : *D'un regard l'autre*

³ préface de C. METZ : *D'un regard l'autre*

s'installe dans l'énoncé selon des procédures qui renvoient à des degrés divers à leur contexte déictique ou "au texte qui nous parle de ce texte comme d'un acte (¹) en le commentant ou en le réfléchissant.

Cette énonciation énoncée ne peut dans les deux cas agir que selon le même principe qui vise à désigner une absence, à construire une illusion-sujet selon un principe de dislocation ou de disjonction au cours duquel le texte se donne à voir dans son hétérogénéité énoncive et énonciative.

Déictique ou réflexive, cette énonciation énoncée est la trace de l'hétérogénéité qui se construit dans un acte qui comprend en lui-même ses empreintes opératrices. En temps que forme de la modernité, la forme-balade fait apparaître des figures énonciatives qui n'apparaissent pas dans les films classiques, même si l'énonciation y est bien sûr toujours présente, mais implicite. Le surgissement de ces figures énonciatives renvoie à l'hétérogénéité fondatrice du texte filmique qui apparaît plus explicitement dans les films modernes. Au plan narratif, la forme-balade fait prévaloir la figure du déplacement du sujet dans l'espace, le temps ou l'espace-temps réflexif. Au niveau de l'énoncé, le déplacement du sujet selon la quête ou selon l'errance est la figuration de la perte d'unité entre l'homme et le monde : première trace d'une hétérogénéité selon laquelle le sujet se déplace selon ses besoins, ses passions ou ses perceptions, en quête d'un objet du monde perdu ou dans une errance figurant cette perte. Selon l'importance accordée au déplacement, selon que ce déplacement se trouve plus ou moins motivé, le récit va se construire sur deux sous-ensembles narratifs et descriptifs pouvant aboutir à une situation plus ou moins dispersive. L'énonciataire va se trouver inscrit dans la balade selon la perception normative d'une durée. C'est la durée accordée aux séquences descriptives de déplacement qui va faire réagir le "spectateur" selon la norme.

¹ C. METZ : *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*

C'est dans la mesure où l'énonciataire considère que la durée accordée à telle ou telle séquence descriptive de déplacement ne correspond pas aux "normes" du récit classique qu'il va se positionner non plus selon une croyance au monde représentée par la fiction, mais selon une perception de ce monde. C'est donc au niveau du montage que s'établissent les ruptures dans la chaîne de la fiction. Structurés sur des syntagmes eux-mêmes fondés sur la spatialisation, les films-balades accordent une importance à la durée qui sera perçue comme non-normative par rapport aux films de fiction classiques. Les raccords entre ces différentes occurrences syntagmatiques fondées sur la spatialisation s'effectuent non plus selon des rapports d'enchaînement logiques ou spatio-temporels, mais selon des déliaisons qui confondent les différents temps, espaces, et représentations mis en scène dans l'énoncé.

La disjonction entre le sujet et le monde figurée par le déplacement et "mise en chaîne" selon des syntagmes fondés sur la spatialisation, la durée des déplacements, et les raccords en déliaison installent des ruptures au plan de l'énoncé et de l'expression, ruptures dans lesquelles viennent se glisser des empreintes énonciatives. L'hétérogénéité installée dans l'énoncé se trouve reproduite sur les différentes composantes discursives que sont le sujet, l'espace et le temps. Le sujet en disjonction avec le monde se déplace dans un espace lui-même hétérogène. Le déplacement du sujet dans le profilmique met en place un espace pluriel qui peut être ambigu lorsque des confusions s'établissent entre "ici" et "ailleurs", ou mouvant lorsque espaces subjectif et objectif se confondent; ou lorsque s'accomplissent des chevauchements entre images et sons. Le temps peut subir les mêmes altérations lorsque présent, passé et futur se confondent ou lorsque la mise en scène, le cadrage ou le montage établissent des confusions entre temps de

l'énoncé et temps de l'énonciation.

La "nouvelle subjectivité" manifestée selon la mouvance et l'ambiguïté se caractérise aussi selon l'hétérogénéité et la pluralité. L'énonciataire ne se positionne plus dans une croyance au monde représenté, mais les différentes figures énonciatives qui se glissent dans les failles de l'énoncé le conduisent à se placer en rupture par rapport à cette croyance, et à adopter des places multiples, négociables ou conflictuelles.

III.2 - L'hétérotopie métaphorique

Pluralité entre énoncé et énonciation, entre les différentes instances énonciatives et à l'intérieur du texte lui-même entre les différentes matières de l'expression caractérisent moins la forme-balade que la "subjectivité" à l'oeuvre dans les films modernes en général. Cette pluralité, ou cette hétérogénéité installée dans l'énonciation énoncée relève d'un système hétérotope tel que le définit Gérard GENOT : "on parlera d'hétérotopie chaque fois que dans un discours donné, un sous-ensemble discursif sera défini par une double-appartenance, qui pourrait être formulée dans la théorie des ensembles flous" (1).

Déictique ou impersonnelle, l'énonciation énoncée reconnaît et définit l'hétérogénéité discursive.

Celle-ci est selon G. Génot "définie selon les domaines perceptuels (auditif, tactile, visuel, cinétique) et conceptuels, domaines qui sont associés aux précédents par métaphore (équivalence) ou métonymie (combinaison). Le domaine conceptuel est

¹ Revue Esthétique *Collages* n° 3/4, 1978

une collusion entre représentation du monde et système de signes dont la forme de l'expression est réglée par cette représentation du monde”.

La question qui se pose alors à nous est de définir par quelles procédures l'hétérotopie figurée par l'énonciation énoncée, au fondement même des films modernes en général, se caractérise dans les films-balades, plus particulièrement dans *Le Pas suspendu de la cigogne*.

Nous avons noté dans ce film que l'hétérogénéité se trouvait mise en place dans l'énoncé par les confusions qui s'établissent entre les sujets, les espaces, les temps et les différents types de représentations, confusions renvoyant à la thématique de la disparition et de la rupture.

Cette hétérogénéité installée dans l'énoncé se manifeste au plan de la forme de l'expression par une mise en scène, une mise en cadre, et une mise en chaîne qui, tout en conservant et exposant des empreintes déictiques affaiblies, font que le film se commente lui-même, et parfois se réfléchit au travers de différentes figures.

Nous nous proposons alors d'examiner par quels mécanismes s'organisent les phénomènes d'hétérotopie relevés au plan du contenu et de l'expression.

En nous appuyant sur les configurations relevées par F. CASETTI ⁽¹⁾ et sur les différentes constructions impersonnelles analysées par C. METZ ⁽²⁾, nous nous proposons de définir le mécanisme par lequel le système hétérotopique de la balade du *Pas suspendu* permet d'unir des sous-ensembles hétérotopes en un ensemble

¹ *D'un regard l'autre*

² *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*

illusoirement continu.

Les diverses figures regroupées par C. METZ sous le terme générique d'«adresse» renvoient à l'interpellation de F. CASETTI qui, sous ce terme traite des différentes procédures qui constituent le sujet-spectateur. Regard caméra, voix in, voix-je, voix-off, musique d'adresse et mentions écrites provoquent l'effet d'un «moi et lui, nous te regardons» selon la formule de F. CASETTI.

C. METZ note dans la figure du regard-caméra une composante réflexive qui n'apparaît pas dans les autres configurations d'adresse qui agissent par le commentaire. Dans *Le Pas suspendu de la cigogne*, lorsque la femme du disparu regarde par deux fois la caméra, ce regard se trouve redoublé par l'écran de contrôle et par le pare-brise du camion de l'équipe de tournage. Chacune des instances énonciatives se trouve alors pluralisée. L'énonciateur est celui qui organise la jonction et la démultiplication des différents niveaux d'enchâssements dans lesquels interviennent le profilmique (la femme dans la rue qui se tourne vers le camion), la mise en cadre du profilmique dans le pare-brise et l'écran de contrôle, la réception de ce regard par les hommes du camion occupés à filmer, et par la caméra de télévision assimilée à la caméra du film premier. Regard caméra, film dans le film et écrans seconds se juxtaposent en démultipliant le réel, et en scindant les diverses opérations énonciatives par lesquelles s'accomplit la procédure de débrayage/embrayage.⁽¹⁾

¹ A. J. GREIMAS et J. COURTES. *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*

«L'embrayage désigne l'effet de retour à l'énonciation, produit par la suspension de l'opposition entre certains termes des catégories de la personne, et/ou de l'espace, et/ou du temps, ainsi que la dénégation de l'instance de l'énoncé».

«Le débrayage est l'opération par laquelle l'instance de l'énonciation disjoint et projette hors d'elle, lors de l'acte de langage et en vue de la manifestation, certains termes liés à sa structure de base pour constituer ainsi les éléments fondateurs de l'énoncé-discours»

L'acte d'énonciation énoncée s'effectue simultanément à la monstration de l'illusion qui le soutient.

En renvoyant à l'énonciateur-origine, qui de manière illusoire et impossible s'adresse à l'énonciataire par l'intermédiaire du personnage, cette figure du regard à la caméra, elle-même incluse dans des écrans seconds (pare-brise, écrans de contrôle), et dans le film de reportage inclus dans le film premier, cette figure renvoie à l'impossibilité d'une adresse ou d'une interpellation du fait de la nature hétérotopique du sujet filmique qui ne peut se montrer qu'au travers d'une illusion. Cette illusion mise à nu par la triple réflexivité du regard à la caméra, des écrans seconds et du film dans le film réfléchit à l'intérieur même de l'image, et de manière métaphorique la structure fondamentalement hétérotopique de l'énonciation filmique.

Cette adresse réflexive du regard à la caméra se double également du commentaire de la voix :

“Ce n'est pas la peine de continuer. Il est mort. Je ne sais pas où ni comment, mais il est mort”. repris par “Ce n'est pas lui” de la rencontre sur le pont. L'hétérotopie métaphorique de l'instance énonciative est commentée au plan de l'énoncé par le constat d'une mort. Cette mort du sujet de l'énoncé est la métaphore d'une illusion du sujet énonciatif qui, dès qu'il se donne à voir se trouve aussitôt relégué dans l'en-deçà de l'énonciation énoncée. A. J. GREIMAS et J. COURTES notent qu'“aucun je”, rencontré dans le discours ne peut être considéré comme sujet de l'énonciation proprement dite, ni identifié à lui : il ne s'agit là que d'un simulacre de l'énonciation, c'est-à-dire d'une énonciation énoncée ou rapportée” (1)

¹ *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, article "débrayage"*

Que cette énonciation énoncée renvoie à des instances déictiques non anthropomorphes ou impersonnelles (réflexives ou commentatives), elle est toujours la trace d'une hétérotopie fondamentale entre énoncé et énonciation, entre les instances énonciatives, et à l'intérieur de chacune d'elles. L'énonciation énoncée est le geste par lequel se désigne cette hétérotopie, qui tente simultanément de réduire la distance qui sépare les deux sous-ensembles hétérotopes. Cette réduction de la distance s'accomplit par :

- la dénégation de l'instance de l'énoncé au profit de la manifestation de l'instance énonciative.
- la suspension illusoire de l'opposition qui sépare les termes de l'instance énonciative.

Cette dénégation/suspension est le mécanisme par lequel s'accomplit "la transformation de l'intersection de deux ensembles hétérotopes en leur union" (1) qui définit selon G. GENOT le principe de la métaphore.

Le "moi et lui, nous te regardons" ou "moi et lui, nous te parlons" est la métaphore d'une impossible union due à l'hétérotopie constitutive du sujet filmique.

Ces mêmes adresses impossibles seront effectuées par les différentes voix-je qui se font écho dans le film. Echos qui se répercutent en se commentant, mais ne parviennent jamais à leur cible.

¹ G. GENOT. *Revue Esthétique Collages* n° 3/4, 1978

La première voix du film est l'écho du passé qui se projette sur le présent des images : "Parti en voyage à la frontière, je repensais pendant tout le trajet, à l'épisode du Pirée. Les cadavres des réfugiés asiatiques dans la mer après le refus des autorités grecques de leur accorder l'asile politique". Cette voix d'adresse extra-homodiégétique, selon la terminologie de G. GENETTE, est à la fois l'écho du passé, et la cataphore du film à venir qui se construit sur l'architexte d'une mémoire.

L'énonciateur se constitue dans l'écoute d'un appel auquel il ne peut répondre. Il est un "écoutant", enfermé dans son impossibilité de réponse. Le parleur, qui ne s'adresse à aucun personnage de la fiction, se trouve lui-même déchiré entre sa voix qui évoque et le temps évoqué, entre sa voix et l'image qui montre l'évoqué. Il se situe sur une frontière, sur une lisière entre ce qu'il raconte et l'acte de raconter, position qualifiée de "juxtadiégétique" par C. METZ ⁽¹⁾. C'est cette posture énonciative juxtadiégétique qui qualifie "l'entre-deux" de la "nouvelle subjectivité" à l'oeuvre dans la balade du *Pas suspendu*. On se situe par différentes figures d'énonciation énoncée entre des espaces, entre des temps, entre des représentations hétérotopes, entre énoncé et énonciation. Cet "entre-deux" suppose que la balade appartienne à la fois à deux espaces, deux temps, deux représentations hétérotopes, mais se trouve figurée de manière illusoirement homogène par "la métaphore qui transforme l'intersection de deux ensembles hétérotopes en leur union" ⁽²⁾

L'union illusoire s'accomplit dans la balade par le déplacement qui tente de réunir des espaces, des temps, des représentations, des instances hétérotopes.

¹ L'énonciation impersonnelle ou le site du film

² G. GENOT

La voix-je interviendra dans le sens d'une tendance à la réunion de différents espaces lorsque le militaire commentera au journaliste, ce qu'il découvre dans la longue-vue du mirador : "vous voyez cette petite ville enneigée sur le plateau ?...". Cette voix, qui s'adresse d'abord au journaliste présent à l'image deviendra voix-je dans l'intervalle qui sépare deux espaces du profilmique, deux écoutes externe et interne, deux plans images et une bande son en chevauchement. Au plan image suivant, la voix du militaire qui se poursuit sur l'espace de la ville, ne semble plus s'adresser au journaliste qui lui n'écoute plus cette voix de l'extérieur, mais peut-être s'en souvient. D'une voix proférée à l'extérieur, nous sommes passés à une voix qui peut être mentale, sans que les caractéristiques matérielles de cette voix aient changé et sans qu'aucun indice visuel ne nous montre le journaliste en train de se souvenir. L'adresse s'accomplit ici dans la lisière qui sépare les sujets-espaces-temps de l'énoncé des sujets-espaces-temps de l'énonciation encore inscrits à la lisière de l'énoncé. Le journaliste d'abord à l'écoute semble avoir intériorisé cette voix, et c'est une fois encore sa mémoire qui le figurativise en tant que narrateur d'un récit dans le récit.

La même procédure s'effectuera lors du passage de la séquence où la femme du disparu fait le récit de la disparition de son mari au journaliste, et que sa voix seule se poursuivra sur l'image du camion de télévision qui s'éloigne sur l'autoroute. Le chevauchement sonore qui installe la voix-je dans la mémoire s'établit sur une frontière entre une voix entendue, et la voix du souvenir, entre différents récits qui se mêlent pour constituer le film. L'énonciataire se constitue alors dans les procédures d'enchâssements qui constituent plus des échos que des appels.

Le journaliste installé dans l'énoncé, à la fois comme récepteur de récits de mémoire, et comme producteur supposé d'un souvenir de ces récits, se trouvera pluralisé explicitement dans les deux séquences d'écoute de l'enregistrement de la voix du disparu.

Une première fois, la femme du disparu à qui était adressé le message enregistré le fera écouter au journaliste. La seconde fois, sur les berges du fleuve, c'est le journaliste qui fera écouter au disparu ce qui pourrait être sa voix enregistrée. L'écho entre ces deux séquences installe le journaliste dans une position plurielle : il est à la fois celui qui fait entendre, et celui à qui on fait entendre. La voix-je est doublée ici du fait qu'elle est enregistrée : elle ne s'adresse pas à quelqu'un de l'énoncé installé dans une écoute simultanée : c'est une voix téléphonique enregistrée sur répondeur, puis entendue par sa cible, puis par sa source supposée. Le personnage du journaliste est la figuration illusoire d'une visée du film qui donne à entendre, tout en se commentant et se réfléchissant. Cette configuration sonore renvoie tout autant à l'illusion-sujet qu'au "se donner" du film dont la cassette constitue la métaphore.

Dans les deux premières occurrences de passage de voix-in à voix-je, la source visuelle de la voix disparaît pour montrer sa cible, et le journaliste devient lui-même la source probable d'une voix mentale intégrée par le souvenir. Dans les séquences de voix enregistrée, la voix donne à voir une source (le magnétophone) qui ne rejoint jamais sa cible, ni même, une fois enregistrée sa propre source : le disparu écoute ce qui pourrait être sa propre voix, se pluralisant ainsi en cible et source qui jamais ne se rejoignent de manière certaine. Les procédures

d'énonciation-énoncée qualifiées d' "adresse" ou d' "interpellation" ne renvoient jamais qu'à leur visée illusoire : atteindre un TU.

La musique d'accompagnement s'accomplira selon une procédure analogue, mais inversée. D'abord extra-diégétique, elle se trouvera reprise plusieurs fois de manière intra-diégétique par différents instruments présents à l'image. Rythmes, instruments interprètent la même mélodie que celle qui est intervenue au premier plan du film sur le flash-back. Elle se trouve elle-aussi sur une lisière entre énoncé et énonciation, et tente des appels par les échos qu'elle installe à l'intérieur même de l'énoncé, et entre énoncé et énonciation.

La constitution du TU par l' "interpellation" ou l' "adresse" est figurativisée par une hétérotopie, qui, en révélant la pluralité et l'éclatement des instances d'énonciation est la métaphore de la tentative de celles-ci de se rejoindre. L'interpellation-adresse devient un écho qui se répercute sans jamais recevoir de réponse.

Les configurations subjectives (images et sons subjectifs) s'établissent selon CASETTI dans un "toi et lui, voyez ce que je vous montre", et selon la définition de C. METZ lorsque "le personnage-regardeur "double" à la fois le foyer, qui montre à travers lui, et le spectateur qui voit par lui (arrivé là, je rejoins donc CASETTI) Il s'installe comme un coin entre les deux : comme montreur, il est foyer-bis, comme regardeur public-bis. Si les choses se passent au son, nous entendons à travers le personnage, et en même temps nous l'entendons entendre. A l'image, il nous fait voir que nous voyons ce que nous voyons, et il nous montre que le film nous montre ce qu'il montre(...). Il s'introduit au coeur du film comme un échangeur multiple de regards et d'écoutes (...). L'image subjective est réflexive sans être spéculaire : elle ne se réfléchit pas elle-même, c'est la source et le spectateur qu'elle réfléchit, et c'est à cette réflexion très particulière qu'elle doit les échos déictiques qu'elle éveille souvent".

Cette importance citation nous montre que tout en définissant ce que sont pour C. METZ les images et les sons subjectifs, elle replace la conception impersonnelle par rapport à la conception déictique de F. CASETTI dans une relation de complémentarité. Certaines figures, purement réflexives comme "le film dans le film" renvoient à une composante métadiscursive, et d'autres figures comportent en elles-mêmes des échos déictiques plus marqués, mais toujours affaiblis par l'impossibilité d'une réponse.

Les configurations subjectives tentent pour F. CASETTI la constitution d'un JE et pour C. METZ sont la trace de la source et de la cible.

Dans *Le Pas suspendu*, deux types de regards subjectifs prédominent renvoyant, soit à des images mentales, soit à un regard posé par le personnage sur le réel.

Dans le premier cas, l'image mentale du flash-back du premier plan se trouve à la fois renforcée par la voix-je du journaliste, en tant que voix intérieure du souvenir, et contredite par le fait que cette voix-je inclut en elle-même un dédoublement entre le présent de la voix qui évoque et le passé évoqué.

Cette procédure de renforcement/contradiction entre les matières visuelles et sonores provoque une suspension du temps, ce que Michel CHION énonce en disant que "le flash-back commence là où le temps s'est suspendu" (1). La source informative est personnalisée par la voix et le "je", sans se poursuivre sur l'image qui n'est affectée d'aucun indice subjectif, sur ce plan image ou dans son contexte visuel immédiat. Le narrateur, pourtant figurativisé par le personnage du journaliste-reporter subjectivise par la voix des images mentales qui peuvent être lues comme "objectives". On se situe une fois encore sur une lisière, cette fois entre objectif et subjectif, ce qui fait préférer à C. METZ les termes de "focalisation mentale" opposés à "focalisation auditive ou visuelle" à ceux d' "ocularisation, auricularisation, focalisation" proposés par F. JOST (2)

La dominante pourtant subjective de ce premier plan en flash-back ne se trouve installée que dans un dédoublement entre objectif et subjectif qui ne donne à voir et à entendre l'énonciateur (JE ou source) qu'au travers de la combinaison d'une pluralité de figures. De fait, l'énonciataire (TU ou cible) ne peut accrocher son regard à celui du personnage-voyant que sur cette lisière entre objectif et subjectif. On voit l'image mentale d'un personnage avant même d'avoir découvert le corps de cette vision. La voix narratrice est alors séparée de son corps, elle flotte sur l'image, tout en la commentant, renforçant ainsi le caractère illusoire de l'inscription de l'énonciation dans l'énoncé.

¹ M. CHION - *La voix au cinéma* p. 47

² F. JOST - *L'œil - caméra* - Entre film et roman, PU de Lyon, Lyon 1987

Parallèlement, l'avant dernier plan du film s'effectue selon une procédure analogue, mais inversée.

A la voix-je du journaliste saisi de dos par la caméra : "Pourquoi ne pas supposer qu'en ce moment nous sommes le 31 Décembre 1999" va succéder au plan suivant le corps muet du journaliste qui se déplace en se détachant sur fond de ciel entre les silhouettes des poteaux où s'accrochent des hommes.

Si l'avant dernier plan filmait le départ des principaux personnages et leur au-revoir adressé au journaliste, le dernier plan introduit des hommes accrochés à des poteaux téléphoniques. Ce plan, réellement subjectif, ne se trouve rattaché à la vision d'aucun personnage de la fiction, et comprend pourtant une dimension utopique dans sa composition même. Un même plan séquence introduit successivement, puis conjointement différents étages de composition : le ciel et le journaliste en plan d'ensemble, puis le ciel, les poteaux, la berge où se trouve le journaliste et au premier plan, en bas du cadre, le fleuve qui reflète les étages supérieurs. La durée du plan séquence et la lenteur du mouvement de caméra inscrivent le journaliste dans un espace-temps utopique introduit précédemment par le voix-je : "Pourquoi ne pas supposer qu'en ce moment, nous sommes le 31 Décembre 1999", et par le récit du petit garçon qui affirme avoir vu "l'homme qui marchait sur l'eau avec une valise".

Si le flash-back du premier plan introduisait une rupture entre image "objective" et voix-je subjective, entre voix présente et évocation du passé, le dernier plan du film mêle différentes formes de rapports au réel. Rêve et réalité se confondent dans la durée du plan séquence, dans la lenteur du mouvement de caméra qui démultiplie le réel sur un même plan, par une construction étagée qui se reflète

elle-même dans l'eau du fleuve.

A la subjectivité de la focalisation mentale du premier plan se superpose un espace-temps utopique où la subjectivité ne s'accroche plus à un personnage de la fiction, mais à la confusion entre réel et utopie qui repose sur la durée du plan et la construction étagée et réfléchie permise par le mouvement de caméra.

La configuration subjective fait écho à une configuration objective irréaliste ou objective orientée qui reposent toutes deux sur la pluralité. Pluralité entre personnages de l'énoncé et instances énonciatives, pluralité du foyer énonciatif qui se donne à voir au travers d'une utopie. L'expression "objective irréaliste" est ici à prendre dans son double sens : qui s'écarte de l'énoncé, tout en s'appuyant sur un espace-temps utopique.

Parmi les quelques configurations subjectives analysées dans ce film, on note également que le regard subjectif ancré dans la vision du journaliste est le plus souvent refusé. Lorsqu'il regarde à la longue-vue, on n'est pas introduit dans son regard, et lorsque l'on croit s'y trouver, le plan séquence inscrit ensuite le personnage dans le champ. Les plans sont le plus souvent semi-subjectifs, mettant à distance le regardeur, et le réel nous parvient, non pas directement au travers du regard d'un personnage, mais de manière métaphorique, par l'inscription dans le "réel" du personnage regardeur, reporter de surcroît.

Il en va de même pour les points d'écoute subjectifs, plus particulièrement pour le silence. Est-ce que le silence sur la rencontre du fleuve correspond à un silence "perçu" par les personnages de l'énoncé, ou à une suspension due à l'énonciateur ?.

C'est l'écart qui sépare la multitude des corps muets à l'image, et l'absence de voix qui provoque cette présence du silence. Silence qui se donne à entendre autant dans une adresse : "moi et lui, nous ne te parlons pas", que dans une configuration subjective : "toi et lui, écoutez ce que je vous fais entendre", que dans une scène objective irréaliste : "je te fais entendre". Par l'éviction évidente des déictiques actantiels, le silence introduit une construction à composante métadiscursive : il commente les corps muets à l'image, tout en réfléchissant l'écart entre images et sons. Il réfléchit une parole suspendue depuis l'énoncé.

Les “configurations objectives irréelles” proposées par F. CASETTI, que C. METZ préfère nommer “régime objectif orienté”, renvoient de manière analogue à une lisière, qui de manière métaphorique replacent l'énonciation énoncée dans un “entre-deux” ensembles hétérotopes : énoncé et énonciation, personnages de l'énoncé et instances énonciatives, espaces, temps et types de représentation différents.

Nous n'analyserons dans *Le Pas suspendu* que quelques exemples de ces figures qui tout en désignant le “se donner” du film ne font que commenter l'illusion du sujet filmique.

Au niveau de la mise en scène, la lumière particulière qui aplatit les couleurs tout en renforçant les contours contribue à dénaturiser les lieux. La couleur semble filmer du noir et blanc, et ajoute au caractère de non-lieu dans un temps suspendu. La lumière imprime aux êtres et aux choses du profilmique un caractère irréel qui les situe dans une image de rêve ou d'utopie. Cette lumière dénaturisante est renforcée par la lenteur des mouvements de personnage. Ce profilmique dénaturisé par la mise en scène se trouve mis en cadre dans des plans très lents et très longs : la durée des plans séquences et la lenteur des mouvements de caméra commentent la suspension du temps dans l'énoncé, tout comme le “non-lieu” de ce qui est filmé.

La majorité des plans s'ouvrent sur un franchissement de portes. Une fois installés dans un lieu, les personnages y restent enfermés jusqu'au plan suivant dont le début est ponctué par une nouvelle ouverture de porte. A l'intérieur d'un plan qui tend à se confondre avec un espace de l'énoncé, le temps du récit tend également à rejoindre le temps de l'histoire. C'est dans cette tentative de saisir, par la

représentation du plan, l'espace-temps du "réel" que le film se fait le commentaire de qui est filmé, sans jamais parvenir à le rejoindre pourtant. Les deux systèmes demeurent hétérotopes, et la durée du plan est la métaphore de cette volonté de saisir le réel qui lui demeure nécessairement étranger. Cette hétérotopie fondamentale entre représenté et représentation se désigne au travers d'une théatralisation due au plan séquence.

Le passage d'un espace à un autre s'effectue le plus souvent au niveau des ellipses construites par le montage, mais le plan ne nous montre que rarement le déplacement lui-même, comme si l'espace du profilmique l'incluait par la figuration des portes et des lignes-frontières, par les confusions illusoires entre représenté et représentation. La balade atteint ici son point limite dans la mesure où le plan lui-même tend à s'assimiler à l'espace-temps du représenté, figure métaphorique d'un non-lieu, non-temps d'une énonciation énoncée.

Les figures réflexives nombreuses dans le film accomplissent à différents degrés la métaphore de la représentation dans le représenté lui-même. Différentes figures symboliques, telles que les longue-vue, jumelles, pare-brises, miradors, lunettes, personnage de reporter installent dans l'énoncé les instruments de "distance rapprochée", qui, tout en rapprochant illusoirement des espaces distants, montrent aussi la distance qui les sépare.

Ce que C. METZ regroupe sous le terme générique "d'écrans seconds" figurés dans le film par les innombrables portes et fenêtres qui cadrent les personnages dans un espace transitoire désignent le geste écranique au travers de l'"ouvrir".

Le coefficient réflexif augmente avec la mise en place d'écrans de projection dans les studios de télévision d'Athènes, écran de contrôle installé dans le camion de reportage, écrans multiples des studios. Ces écrans dans l'écran redoublent par inclusion spatiale l'écran du film sans parvenir à éliminer la distance qui les sépare. Par leur caractère ponctuel, ces figures réflexives d'énonciation énoncée sont des percées illusoirement unificatrices incluses elles-mêmes dans un système pluriel. Elles ne réduisent pas la pluralité de l'hétérotopie, mais la mettent en évidence par des effets de jonction. C'est le contraste entre un énoncé où l'énonciation demeure implicite et des pointes d'énonciation énoncée qui rend plus prégnante l'hétérotopie fondatrice entre les instances énonciatives.

La réflexivité devient littérale par l'usage du miroir dans lequel la jeune fille voit entrer le journaliste avec qui elle a passé la nuit précédente.

Cette entrée en scène du journaliste franchissant la porte du café, et se réfléchissant dans le cadre du miroir fait de cette scène, la scène d'un regard. En tant que

reporter, le journaliste est celui qui voit, et qui est vu en train de voir. Si le miroir délimite une portion d'espace, il installe du même coup un espace pluriel à l'intérieur même de l'énoncé. L'hétérotopie inscrite dans l'énoncé renvoie à l'hétérotopie entre énoncé et énonciation.

Le dispositif se trouve figuré au travers de plans centrés sur des rails, des trains qui réfléchissent dans leur matérialité les mouvements de caméra. L'équipe de tournage en train de filmer, le choix des acteurs qui rappelle *L'Apiculteur* et *La Notte* réfléchissent le film en train de se faire. Les deux scènes successivement filmées et projetées sur l'écran de contrôle du camion installent des procédures analogues à celles mises en place par WENDERS dans le peep-show de *Paris, Texas*. Les personnages sont séparés par la vitre du pare-brise et se réfléchissent sur un écran, mais ici, seuls les personnages à l'extérieur du camion sont réfléchis, sauf dans le regard qu'adresse la femme du disparu aux occupants du camion. Et l'écran de contrôle installe autant la femme du disparu que le regard du caméraman qui la filme. Source et cible semblent se rejoindre un instant, mais par le média de l'écran de contrôle ou au travers du pare-brise. Une fois encore, la figure d'énonciation énoncée ne se trouve mise en place que dans l'illusion qui la souligne.

Les confusions ponctuelles qui s'établissent entre le tournage du reportage à venir et le film condensent et réfléchissent tout à la fois le film comme une rencontre manquée. Rencontre manquée dans ces images sur le défilement du train qui n'effectuent que des percées sur la surface des choses en mouvement. L'intervalle qui sépare les wagons laisse entrevoir un arrière-plan immédiatement masqué par le mouvement de défilement. Rencontre manquée également par le commentaire de

la voix associée au regard à la caméra et réfléchi dans l'écran : "Il est mort" "Ce n'est pas lui".

Le Pas suspendu semble s'accomplir dans des figures d'énonciation énoncée, déictiques ou impersonnelles qui ne donnent à voir que des illusions-sujets dans une impossible réalisation de saisissement du réel.

A propos de son film, ANGELOPOULOS dit : "En réalisant un film, je désire communiquer avec les présences aussi bien qu'avec les absences" (1).

Ces thèmes de la disparition et de la frontière qui s'accomplissent dans une balade limite, dans un non-lieu du temps suspendu, mettent en place une "nouvelle subjectivité" plus seulement fondée sur l'ambiguïté et la mouvance, mais qui figure une hétérotopie fondamentale entre présences et absences, par des pointes d'énonciation énoncée.

L'énonciataire s'installe alors dans l'espace-temps transitoire d'une attente, parfois rompue par des appels qui ne fonctionnent qu'en se faisant écho. L'impossible réponse le met en rupture non seulement par rapport à l'énoncé, mais rend présente l'illusion de sa place. Les différentes instances demeurent toujours isolées malgré les appels qui se glissent dans les failles de l'énoncé.

En cela, la balade, en tant que figuration d'un "entre-deux", entre deux espaces, entre deux temps, entre différents types de représentations est la métaphore de cette visée énonciative unificatrice, qui ne peut émettre que des appels réduits à des échos, qui se commentent, se réfléchissent, sans jamais toucher leur cible.

¹ Entretien avec Michel CIMENT. *Positif* n° 363, Mai 1991

Chapitre V

Une Balade temporelle :
***Hiroshima mon amour*, Resnais**

SOMMAIRE

Chapitre 5

I - LES BALADES TEMPORELLES	p. 365
- L'Iliade	
- Les personnages	
II - LA BALADE TEMPORELLE D'<i>Hiroshima mon amour</i>	p. 369
1 - <u>Imbrication de deux récits</u>	p. 369
2 - <u>Entre mémoire et oubli : les temps et les voix</u>	p. 371
3 - <u>L'émergence progressive du passé</u>	p. 372
4 - <u>Souvenirs et mémoire</u>	p. 375
III - LA SUBVERSION NARRATIVE	p. 377
1 - <u>Dispositif narratif</u>	p. 377
2 - <u>Dispositif dramaturgique</u>	p. 378
3 - <u>Dispositif séquentiel</u>	p. 381
- Lien de parenté avec la forme musicale de la sonate	
- Le prologue : "matrice thématique"	
- "disjonctions/conjonctions" hétérotopie métaphorique	
- Pluri-isotopie	
4 - <u>Le hors-temps</u>	p. 397

IV - LES PARCOURS SUBJECTIFS**P. 399****1 - Syntagmes subjectifs - type d'acte effectué**

p. 401

- Inflexion pratique
- Projection passionnelle
- Projection sensible
- Projection générique

2 - Conclusion partielle

p. 410

I - LES BALADES TEMPORELLES

Les films balades analysés jusqu'alors comme support à notre réflexion portent en eux la figuration ou la trace d'un déplacement dans l'espace. Tous postulent un voyage agrémenté de rencontres, tendu vers un but plus ou moins précis, externe ou interne au personnage, selon une quête ou une errance. Tout comme Ulysse dans l'*Odyssée*, les personnages sont pris en point et conduits vers un autre, et le temps est irréversible. D'autres balades se fondent pourtant sur un arrêt spatial devant un lieu qu'il s'agit de pénétrer ou dont il s'agit de sortir.

A l'horizontalité des déplacements se substitue alors la verticalité de ces espaces clos qui sont des recherches de temps perdu. A propos des textes littéraires, QUENEAU notait que "Toute grande oeuvre est soit une *Iliade*, soit une *Odyssée*, les odyssées étant beaucoup plus nombreuses que les iliades : le *Satyricon*, la *Divine comédie*, *Pantagruel*, *Don Quichotte*, et naturellement Ulysse (...) sont des odyssées, c'est-à-dire des récits de temps plein. Les iliades sont au contraire des recherches de temps perdu : devant Troie, sur une île déserte ou chez *Guermantes*". (1)

Ce "temps perdu" se trouve au fondement des balades temporelles que nous analyserons en nous appuyant sur *Hiroshima mon amour* de RESNAIS..

Les balades spatiales répètent les mêmes fonctions, dans la même succession : départ, déplacement, arrivée, même si l'un des termes du voyage se trouve suspendu, ou au contraire "distendu". Les balades temporelles sont l'effet de rencontres, qui sous la forme d'affrontements ou de fusions, de confusions, de

¹ R. QUENEAU, *Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard, 1950-1965

ruptures ou de suspensions, vont faire surgir un autre temps.

Balades spatiales et temporelles se rejoignent pourtant dans la figuration de l' "entre deux" : entre champ et hors-champ, entre temps et hors-temps.

C'est dans la tension entre deux sous-ensembles que vont surgir l'ambiguïté et la mouvance, la confusion, la rupture et la suspension, en tant que traces métaphoriques de l'hétérotopie constitutive de l'énonciation filmique.

Que les sujets se déplacent dans l'espace ou le temps, ils se constituent selon les relations qu'il entretiennent avec le monde. Le héros du *Voleur de Bicyclette*, qui répond au modèle classique était mû par un besoin de travail très pragmatique. Son déplacement était orienté vers un but, et effectué dans un contexte socio-historique spécifique : l'Italie d'après-guerre. C'est une sorte de fatalité extérieure qui le met en mouvement.

Le héros répond au modèle tragique, lorsqu'une fatalité intérieure le met en mouvement. Son but lui est dicté par une passion, par une démesure interne, par sa force ou sa faiblesse spirituelle. Ainsi l'ange Damiel de Wenders est-il mû par le désir.

A ces héros classiques ou tragiques, mus par des besoins ou des passions, selon une fatalité extérieure ou intérieure, viennent s'opposer les héros modernes issus du cinéma européen des années 50. Francis VANOYE en établit une classification qui distingue les personnages problématiques, des personnages opaques, et des non-personnages.⁽¹⁾

Le couple du *Voyage en Italie* de ROSSELINI, en crise sentimentale, passe d'une rencontre à l'autre sans lien logique, sans passion, observateur des événements sur

¹ F. VANOYE, *Scénarios modèles, Modèles de scénarios*, Nathan U, 1991.

lesquels il n'exerce pas sa volonté. Ces personnages problématiques, ambigus ou ambivalents se retrouvent dans *Profession : Reporter*, dans *La Nuit*, ou *Le Mépris*. Il se trouvent enfermés dans des perceptions qui ne se prolongent pas en actions, et la fêlure intérieure n'est jamais comblée.

Les personnages opaques : *India Song* de DURAS, *Nouvelle Vague* de GODARD) sont quant à eux vidés de toute caractéristique psychologique ou sociologique affirmée. Le jeu de l'acteur se limite à une voix blanche, à des gestes rares, des visages sans expression. Il passe d'un état à l'autre sans que la relation de cause à effet soit explicitée.

Les non-personnages (*L'Homme qui ment* de ROBBE-GRILLET *Alphaville*, *Soigne ta droite* de GODARD) ne sont plus qu'un élément parmi d'autres dans un jeu sur la forme.

Cette typologie s'établit en fait selon un axe graduel qui distend les relations du sujet au monde.

C'est selon le type de relation au monde (pragmatique, thymique ou perceptive) ou le type de non relation (absence de caractéristique psychologique ou sociologique, ou absence de caractérisation par rapport aux objets du monde), que le déplacement se constitue en quête ou en errance. La fréquence des personnages de films relevant de la balade évoluant en couple, en compagnonnage, permet alors toutes les combinaisons sur cet axe, puisqu'un déplacement commun à deux personnages peut correspondre pour l'un à une quête, et pour l'autre à une errance (*Profession : Reporter*), pour l'un répondre à un besoin ou à une passion et pour l'autre à une perception (*Les Ailes du Désir*), ou à une non relation du sujet au monde (*India Song*).

Quête et errance, déplacements selon des besoins, des passions, des perceptions ou

des non-relations au monde, tels sont les éléments de contenu qui sous-tendent les balades spatiales, temporelles et réflexives.

C'est par l'accomplissement d'un va-et-vient entre ces composantes à l'intérieur de l'énoncé que va se constituer la forme de la balade.

La forme de la balade spatiale émerge de la tension entre champ et hors-champ et se constitue sur l'ambiguïté ou la mouvance, sur la confusion, la rupture et la suspension.

En quoi la tension entre deux temps va permettre l'émergence d'une forme spécifique à la balade temporelle ?

II - LA BALADE TEMPORELLE D'*Hiroshima mon amour*.

II.1 - Imbrication de deux récits

Au plan du contenu, c'est dans l'imbrication de deux récits articulés dans la rupture ou la confusion entre les sujets, les espaces et les temps que va se fonder le dispositif narratif du film.

Au récit premier construit sur la consécution simple des événements d'une rencontre entre deux amants à Hiroshima, vient se greffer un récit second : le souvenir des amours de Nevers.

Le lien entre les deux récits se trouve fortement explicité par le dialogue entre les deux amants à propos de l'amant de Nevers :

“Elle : Pourquoi parler de lui plutôt que d'autres ?

Lui : Pourquoi pas ?

Elle : Non. Pourquoi ?

Lui : A cause de Nevers, je peux seulement commencer à te connaître. Et entre les milliers et les milliers de choses de ta vie, je choisis Nevers.

Elle : Comme autre chose?

Lui : Oui.

Elle : Non. Ce n'est pas un hasard. C'est toi qui dois me dire pourquoi.

Lui : C'est là, il me semble l'avoir compris que tu es si jeune ... si jeune, que tu n'es encore à personne précisément. Cela me plaît.

Elle : Non, ce n'est pas ça.

Lui : C'est là, il me semble l'avoir compris, que j'ai failli te perdre... et que j'ai risqué ne jamais te connaître.

Lui : C'est là, il me semble l'avoir compris, que tu as dû commencer à être comme

aujourd'hui tu es encore".

Le surgissement du passé se trouve justifié par une relation de cause à effet, mais c'est la durée accordée au récit 2, le montage des flash-back, les relations entre images, voix et musique qui vont constituer la modernité du film.

Le choix de cet exemple comme support à notre réflexion sur la balade temporelle réside précisément dans la valeur des flash-back, dans leur agencement interne, dans les liens qui les unissent au récit 1 : dans le trajet des voix et le type de montage.

Le récit 1 de la rencontre des deux amants à Hiroshima présente une facture classique selon laquelle les événements se succèdent selon la vraisemblance et la nécessité.

Ce récit classique va se trouver subverti de l'intérieur par la prolifération des flash-back reliés au récit 1 par une relation explicative, introduits clairement au plan narratif par le questionnement de l'homme, ou les plans de clôture ou d'ouverture sur le visage pensif de la femme narratrice. Ces flash-back vont prendre une valeur associative relevant des sentiments de la femme qui se souvient, et de l'homme qui la questionne, en établissant des échos, des confusions, des ambiguïtés entre passé et présent, entre images et sons, entre énoncé et énonciation.

Introduit de manière classique, dans un récit premier lui-même classique, la prolifération des flash-back associatifs mine une narration pourtant très structurée dans les espaces, les temps et les sujets du récit 1.

Le passé explique le présent : "C'est là, il me semble l'avoir compris, que tu as dû commencer à être comme aujourd'hui tu es encore"; les images du passé s'associent jusqu'à recouvrir le présent du récit 1, tout en s'en trouvant séparé sur

la lisière d'une voix qui se souvient.

La cohérence du film s'établit pourtant à la manière d'un puzzle sur lequel la voix de la mémoire tente par des va-et-vient entre présent et passé de reconstruire une histoire singulière et unique par la juxtaposition avec l'Histoire collective, et fait émerger un hors-temps dans la non coïncidence des images du passé qui remontent vers le présent par le trajet de la voix.

Entre mémoire et oubli, entre passé et présent, entre images et voix, entre objectif et subjectif, entre énoncé et énonciation, Hiroshima se construit sur une lisière qui s'établit sur des échos situés aux plans des contenus, de la forme et du discours.

II.2 - Entre mémoire et oubli : les temps et les voix.

Le récit 1 constitué par la rencontre des amants à Hiroshima s'établit sur la voix d'une mémoire. A l'évolution de la relation entre les amants correspond le surgissement du passé et le présent ne s'accomplit que sur l'émergence du passé.

Trois périodes sont à distinguer dans cette émergence.

- Le prologue, où la voix narratrice n'est pas raccrochée au corps, et où alternent les images d'Hiroshima présente, reconstituée ou archivée et les plans d'étreinte des corps.

- La rencontre où la voix narratrice raccrochée au corps de la femme répond au questionnement de l'homme, et semble "diriger" les images. Cette rencontre entre l'homme et la femme, entre présent et passé évolue de manière classique, dans le sens d'une fusion progressive mais jamais accomplie entre les différents sous-ensembles.

- L'épilogue où la voix désormais intérieure de la femme erre solitaire.

Aux occurrences plus ou moins libres, plus ou moins liées entre images et sons,

correspond l'évolution des relations entre les deux sujets.

Dans le prologue, la femme n'existe pas encore en tant qu'entité singulière : elle est une voix détachée d'un corps.

Lors de la rencontre, la voix narratrice des flash-back est toujours reliée au corps dans les plans d'ouverture ou de fermeture des segments.

Après le "tea-room", la femme erre solitaire, et sa voix désormais intérieure, tout en étant liée de manière plus lâche aux flash-back, traduit l'acceptation de l'oubli après l'émergence des souvenirs.

II.3 - L'émergence progressive du passé.

Le premier flash-back visuel associe le plan image sur le corps de l'amant japonais endormi, au corps agonisant de l'amant allemand. Ce plan unique, très bref, est introduit selon un passage d'objectif à subjectif visuel à subjectif mental :

- _visage de la femme _amant japonais endormi
- _visage de la femme -amant de Nevers
- _-amant japonais
- _visage de la femme -l'amant japonais se réveille

Le passé émergera progressivement au plan sonore des questions de l'amant japonais, qui fera surgir les images de la voix de la femme. Ces images se trouvent présentifiées par le fait que, tout comme il entend la voix de la femme, il semble voir ces images qui ne sont plus tout à fait intérieures. La voix narratrice qui répond aux questions de l'homme opère une perturbation sur le statut des images, entre passé et présent, entre objectif et subjectif.

- La première série de souvenirs évoqués dans la maison de l'amant japonais fera resurgir l'époque qui précède la mort de l'amant allemand.

- La seconde série de souvenirs, évoqués dans le tea-room appellera l'époque qui succède à la mort de l'allemand (la cave, la chambre à Nevers).
- A nouveau seule et errante dans les rues d'Hiroshima, la femme se souviendra, en voix intérieure cette fois des lieux de Nevers qu'elle désire maintenant revoir.
- Aux premiers moments de la rencontre correspond le flash-back sur la mort de l'allemand, puis, lorsque le japonais aura formulé son désir de revoir la femme, lorsqu'il lui aura déclaré son amour, alors surgiront les images des rencontres entre la femme et son amant de Nevers.
- Lorsque le moment qui sépare les amants japonais du départ de la femme se rapproche, et que leur rencontre présente sera proche d'être passée, les souvenirs évoqueront la période où, progressivement à Nevers, la femme est passée à l'oubli de son amour allemand.
- Plus le présent des amants japonais s'approche du passé, et donc de l'oubli, et plus le passé des amants de Nevers se rapproche du présent par la voix de la mémoire, pour devenir oublié.

Les deux rencontres établissent entre elles des relations de "parallélisme décalé" où présent et passé s'absorbent l'un l'autre pour sombrer dans l'oubli.

Cette dualité entre passé et présent, amours d'Hiroshima et amours de Nevers se trouve inscrite dans ce décalage où le temps de la mémoire surgit de l'évolution entre mémoire et oubli.

La rencontre à Hiroshima, inscrite entre passé et futur consiste à "tuer le temps", comme le dira la femme à son amant avant de quitter sa maison et de se rendre au tea-room. Cette mort du temps s'accomplit par l'émergence du passé de Nevers, encore enfoui dans la mémoire, mais qui, une fois raconté plonge dans l'oubli. Le présent fait surgir le passé, tout en l'effaçant, comme les voix estompent les images, en faisant de la mémoire une "histoire racontable".

C'est lorsque le moment du départ approche, et que la remontée du passé sera accomplie que se produit le transfert du passé sur le présent, de l'amant de Nevers sur celui d'Hiroshima, de Nevers sur Hiroshima. La mort et la séparation, en tant qu'événements disjonctifs se rejoignent.

La suspension du temps du récit 1, pris entre le présent et le futur du départ donne de l'épaisseur au temps du récit 2, pris entre passé et présent, entre mémoire et oubli.

Une fois devenue "racontable", cette histoire de Nevers, en plongeant dans l'oubli entraîne avec elle l'histoire d'Hiroshima, elle-même racontable, donc vouée également à l'oubli. Le film se constitue alors sur la lisière du présent qui plonge le passé dans l'oubli, en le faisant émerger à la mémoire, et se trouve lui-même absorbé par le futur du départ, lorsque le présent sera devenu passé.

L'émergence du hors-temps passé et futur qui subvertit le présent établit une correspondance entre travail du film et travail de la mémoire. C'est dans ces surgissements, ces émergences, ces projections sur le futur ("je t'oublierai, je t'oublie déjà !"), dans ce travail de va-et-vient accompli par le montage vertical et horizontal que se fonde la balade temporelle.

Toute l'oeuvre de Fellini serait à cet égard analysable "non parce qu'il me dit la vérité sur lui-même (...), non parce qu'il me dit la vérité sur le monde (...), mais parce qu'il montre en temps réel, là sur l'écran, devant vous et moi, comment fonctionne la mémoire, et qu'elle est fondatrice de l'être"⁽¹⁾

Tout comme dans la balade spatiale, le déplacement était la figuration de l'attraction/répulsion du hors-champ, la balade temporelle, par le travail sur le montage vertical et horizontal, figurativise le hors-temps, entre mémoire et oubli.

¹ M. MOUNIER "Hors-cadre/9 : Film/mémoire", Printemps 1991

II.4 - Souvenirs et mémoire.

De même que la mémoire ne se constitue que sur l'oubli qui la fonde, de même elle ne s'accomplit que sur un va-et-vient entre souvenirs inscrits dans un corps et mémoire inscrite dans un lieu.⁽¹⁾

Dans cette ville-mémoire qu'est Hiroshima vont s'affronter deux formes de mémoires sur le mode de la dénégation : "Tu n'as rien vu à Hiroshima". Sur la mémoire inscrite dans les lieux d'Hiroshima où repères, reconstitutions, traces construisent l'Histoire en un savoir chiffré, daté, quantifié, vont se greffer des souvenirs de Nevers inscrits dans le corps de la femme. Souvenirs sans repères ni références, mais opérant par sélection, reliant des moments et des lieux. Souvenirs individuels et mémoire collective se juxtaposent dans les récits d'une histoire unique et singulière confrontée à l'Histoire. Si l'histoire de Nevers est racontable parce qu'elle est singulière, il semble impossible de parler de Hiroshima sinon "de parler de l'impossibilité de parler de Hiroshima".⁽²⁾

C'est sur la confrontation entre souvenirs et mémoire, entre histoire et Histoire, entre mémoire et oubli que s'accomplit le travail de ce film-mémoire.

Si la femme a tout vu à Hiroshima, c'est bien parce que son histoire singulière peut intégrer cette Histoire collective. Le vécu des souvenirs de Nevers trouve un référent commun avec les atrocités collectives de Hiroshima.

Le prologue constitue à ce niveau une sorte de "matrice thématique"⁽³⁾. Il est la mise en acte d'une mémoire accomplie par le trajet des voix et le montage des images. C'est le principe de dénégation à l'oeuvre dès le prologue qui provoque

¹ M. F. OSTERERO, *Hors-cadre - 9 Film/Mémoire* - PU Saint Denis, 1991

² M. DURAS, *Synopsis de Hiroshima mon amour*, coll. Folio, éd. Gallimard, 1960.

³ D. CHATEAU et F. JOST "Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie", 10/18, Paris, UGE, 1979

l'événement mémoriel. Dénégation entre les voix masculine et féminine, entre les images et les voix, entre les images elles-mêmes démultiplient les ancrages dans des lieux et des dates, et provoquent l'inscription mémorielle chez le spectateur. La mémoire des lieux de l'Histoire devient, par le travail de montage un souvenir inscrit en un corps. Les trajets qui s'établissent au plan du contenu entre mémoire et oubli, entre souvenirs inscrits dans un corps, et mémoire inscrite dans un lieu, tout en empêchant la narration permettent pourtant l'émergence de la thématique. Empêchement/Emergence, Eviction/Evidence sont les résultats d'un travail de montage déstructurant, qui tout en minant la narration permet l'émergence thématique.

III - LA SUBVERSION NARRATIVE

Les amours d'Hiroshima, tout comme celles de Nevers sont, pourtant, racontables. Les diégèses comportent des structures temporelles linéaires, elles sont ancrées dans un espace, et centrées autour d'une intrigue centrale.

Mais que dire des atrocités d'Hiroshima, sinon montrer des traces, des reconstitutions ?

C'est dans l'agencement entre le dicible et le non dicible que réside la force du montage. Le racontable des amours de Nevers ou d'Hiroshima révèle le non-dit de l'Histoire de Hiroshima.

“J'ai tout vu à Hiroshima.

Tu n'as rien vu. Rien”.

C'est dans ce principe de dénégation où le dire est nié, où l'image nie la voix, que le spectateur va se constituer son propre savoir sur Hiroshima.

Trois dispositifs sont à l'oeuvre dans le film : narratif, dramaturgique et séquentiel.

III.1 - Dispositif narratif

Le dispositif narratif est constitué par les récits des amours de Nevers et d'Hiroshima dont les éléments diégétiques se trouvent encastés à la manière d'un puzzle. Si les flash-back sur Nevers sont introduits de manière explicative à l'intérieur du récit de la rencontre d'Hiroshima, le fonctionnement interne d'agencement entre les différents flash-back est associatif, c'est-à-dire qu'il relève des sentiments de la femme qui répond au désir de son amant de garder pour lui seul un peu de la folie douloureuse de cette femme.

Les récits de douleur que constituent la mort de l'amant de Nevers, et les adieux à l'amant japonais sont, singulièrement, à l'image de la douleur d'Hiroshima.

Les dispositifs narratifs renvoient de manière spéculaire à l'Histoire collective. Ils en constituent le versant racontable, parce que unique et singulier.

La jeune femme est venue à Hiroshima pour tourner un film sur la paix, et les deux récits de douleur : passé de Nevers et présent d'Hiroshima sont un possible de ce film à venir déjà présent au travers de quelques scènes de tournage. Les deux diégèses classiques, encadrées en une narration en puzzle, dédoublent et réfléchissent le film à venir. Les dénégations présentes dans le dialogue du prologue sont à l'image des mécanismes d'alternance, enchâssement, encastrement entre les différents niveaux narratifs : passé/présent, singulier/collectif, film présent/film à venir.

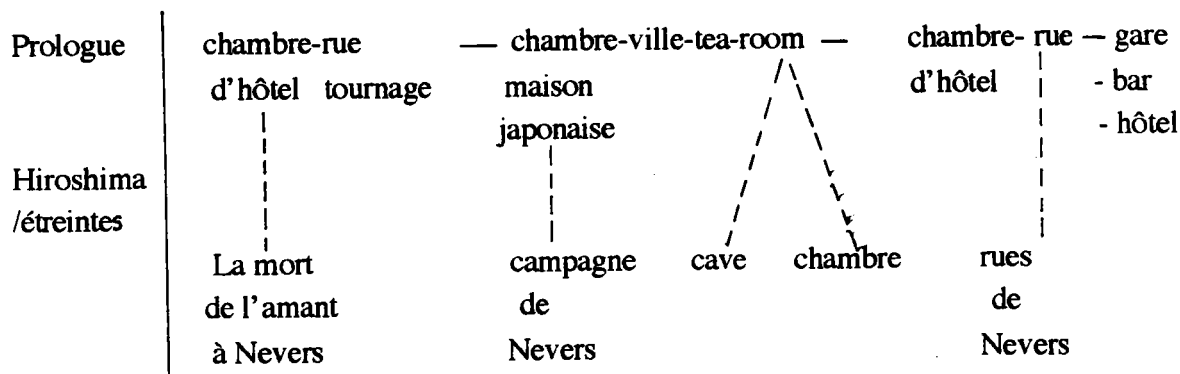
III.2 - Dispositif dramaturgique

Sur ces dispositifs narratifs : diégèses classiques encadrées en puzzle, réflexivité d'un film à venir va se glisser un dispositif dramaturgique, au sens théâtral du terme.

Dans cette balade temporelle à l'intérieur de ce lieu clos d'Hiroshima, les retours sur les mêmes lieux vont permettre de distinguer les actes, tout en provoquant un effet de piétinement.

Au non-lieu du prologue construit sur la juxtaposition des étreintes en gros plan et des plans sur Hiroshima vont se succéder différents lieux ouverts ou clos, diurnes ou nocturnes, privés ou publics qui vont se faire écho : on reviendra 3 fois à la chambre d'hôtel; la maison de l'amant japonais est à l'opposé du tea-room, les

rues, gare, bar nocturne sont les lieux où erre la femme à nouveau solitaire.



Les déplacements entre les différents lieux permettent de mesurer l'écoulement du temps et correspondent à des périodes différentes de la relation entre les deux amants, à des moments différents du passé. Les retours sur les mêmes lieux font qu'on les reconnaît alors qu'ils ne sont déjà plus les mêmes.

La chambre d'hôtel, en tant que lieu de passage marque le caractère fugitif de la rencontre des amants d'Hiroshima. Elle est le lieu où deux êtres découvrent l'éphémère d'une relation où le passé encore obscur se trouve bloqué par le futur proche de la séparation. C'est dans cette chambre que la femme solitaire va opérer une première reconnaissance entre passé et présent, au travers du premier plan subjectif qui associe la mort de l'amant allemand au corps endormi de l'amant japonais, qui bien sûr ne partagera pas cette émergence du passé. Inversement, la maison de l'amant japonais, tout comme le tea-room installent les amants dans une relation qui s'approfondit par le partage du passé. C'est ici que les amours de Nevers surgissent à la mémoire, et seront partagées par le fil de la voix. La rue, espace de tournage du film à venir, et espace solitaire de l'errance, lieu transitoire entre diverses émergences du passé est le lieu où la femme retourne au futur (le film à venir), et accepte d'intégrer son passé en désirant revoir Nevers.

Les retours sur les mêmes lieux correspondent à l'évolution de la relation entre les amants, et à l'émergence progressive du passé, de la mémoire à l'oubli. Les lieux ont une valeur intersubjective, on y pénètre comme on pénètre dans le passé : par bonds successifs et répétés qui évoquent le travail associatif de la mémoire.

Dans cette balade temporelle, le trajet spatial accompli par les personnages est à l'image de la pénétration mémorielle qui s'effectue en fixant des moments, des lieux, en les sélectionnant par la durée ou la répétition.

Plus le film s'avance, et plus les passages d'un lieu à l'autre sont irrationnels et non motivés. La première chambre d'hôtel est le lieu de l'amour physique, la première scène de rue est un lieu de tournage, la scène dans la maison japonaise correspond à l'évolution de la relation entre les amants, mais il ne s'agit plus ensuite que de "tuer le temps", c'est-à-dire de se déplacer de manière immotivée dans une ville qui de ville-mémoire est devenue ville de transit.

C'est en ce sens que le film se constitue en "déplacement vertical" : il n'est pas le passage d'un point vers un autre, mais le lieu de pénétration de l'histoire d'un être et de l'Histoire par la dénégation, le transfert puis l'inscription de la mémoire des lieux dans les corps. La rencontre entre deux êtres singuliers prend valeur collective où la femme est "comme mille femmes ensemble" avant de devenir "Nevers".

Le dispositif dramaturgique du film tient à la valeur intersubjective des lieux qui marque aussi les actes d'évolution entre mémoire et oubli pour fusionner dans la scène finale :

"Hiroshima - c'est ton nom -
- Ton nom à toi est Nevers".

III. 3 - Dispositif séquentiel

Les dispositifs narratifs qui ordonnent les rencontres d'Hiroshima et de Nevers, et les dispositifs dramaturgiques liés à la valeur des liens qui unissent les sujets aux lieux, sont subordonnés au dispositif séquentiel dominant.

La séquence étant entendue ici selon la proposition de F. VANOYE (1) en tant qu' "ensemble de scènes unies connectées par une idée, un motif, une situation, une action", et la scène comme "unité narrative plus dense, plus courte que la séquence où quelque chose de spécifique se passe".

Le dispositif séquentiel est supporté ici par le modèle musical (2) de la ballade "chanson à danser, devenue pièce vocale ou instrumentale, de forme libre" (3)

Cette forme libre s'apparente davantage ici à la forme de la sonate "écrite pour un instrument seul, ou dialoguant avec le piano, la sonate comportera généralement trois mouvements, plus rarement quatre. Le premier, *allegro* adopte la forme qui porte son nom (forme sonate) : deux thèmes exposés, développés, puis réexposés. Dans le deuxième, lent, le musicien utilisait soit la forme lied, soit un thème suivi de variations. Dans le troisième, final vif, se retrouvait soit la forme sonate à deux thèmes, soit le rondo, soit, le plus souvent, une combinaison des deux".

Cette forme musicale de la sonate, structurée selon un ordre a, b, a, se construit selon un agencement thématique et rythmique.

Le prologue d'Hiroshima fait alterner deux thèmes : la mémoire inscrite dans un lieu et les souvenirs inscrits dans un corps, ceci selon un rythme qui juxtapose les

¹ *Scénarios modèles, Modèles de scénarios*

² Voir documents en annexe

³ Dictionnaire LOGOS, Bordas

différents “motifs” et “thèmes” dans une sorte de “matrice thématique” (1¹) . Cette matrice du prologue, équivalente à la forme musicale de la sonate se constitue en parataxe où les différents motifs et thèmes sont juxtaposés sans outil de subordination.

Les dénégations présentes au plan sonore dans le dialogue qui s’instaure entre les voix féminines et masculines :

- “J’ai tout vu à Hiroshima
- Tu n’as rien vu à Hiroshima”.

ces dénégations se trouvent reprises entre les images qui se succèdent et entre images et sons : au niveau du montage horizontal et vertical. Ainsi que le note M. C. ROPARS (2), l’apparition des voix se trouve retardée jusqu’au plan 5, faisant apparaître ainsi l’écart entre images et voix. Le premier échange vocal s’effectue sous la forme de la dénégation, et chaque retour des corps s’accompagne d’un silence, et réamorçait les ruptures visuelles. La fin du plan 5 se veut la démonstration d’une vision : “Ainsi, l’hôpital je l’ai vu”.

Dans les plans 6 à 12, l’image semble obéir à la voix, et à partir du plan 12, la caméra accomplira le même trajet dans l’hôpital que sur les plans 7 à 11, mais cette fois, les portes des chambres sont fermées et le couloir désert.

La représentation des plans 7 à 11 du premier trajet dans l’hôpital, où les images semblaient obéir à la voix, se trouve effacée à partir du plan 12. L’empêchement au récit s’effectue doublement : d’une part au travers du conflit entre les voix féminines et masculines, d’autre part par des plans visuels qui contredisent les précédents ou suivants, et enfin par l’inscription dans l’image elle-même de motifs

¹ D.CHATEAU et F.JOST : Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie, 10/18, Paris UGE, 1979

“motif” : visuel ou sonore obtenu par spécification profilmique

“thème” : on tire sa représentation filmique par spécification diégétique. La spécification profilmique inclut la spécification diégétique.

² *Ecraniques*, Le film du texte P.U. Lille, 1990

qui nient la vision : les malades détournent leur regard de la caméra, et le plan 69 nous montre en gros plan un oeil détruit qui marque la fin des reconstitutions.

Deux thèmes, deux formes de mémoire se juxtaposent dans une parataxe qui empêche l'émergence du récit, se constituant pourtant en "matrice thématique" au travers des thèmes et des motifs qui se trouveront développés et combinés ensuite, comme dans la forme musicale. Cette exposition thématique s'accomplit selon un espacement qui figure "l'entre-deux" caractéristique de la forme balade.

Entre deux espaces, deux temps, deux modes de représentation, entre images et sons, entre les images, dans les images qui comportent en elles-mêmes des motifs de négation de la vision. La balade d'Hiroshima, en tant que balade temporelle se constitue dès le prologue selon un dispositif séquentiel analogue à la forme musicale de la sonate où "Séries visuelles, réseaux textuels, respiration des silences, thèmes musicalisés, marques figurales découpent ainsi contradictoirement et simultanément le déroulement filmique. Le montage - horizontal et vertical - fonctionne à la manière d'une partition, où le tracé des lignes et des mesures bloque le partage des sons et des mouvements". (1)

Comme dans la forme musicale, les thèmes juxtaposés se trouveront repris et combinés dans le développement qui suit. Les oppositions thématiques relevées entre souvenirs inscrits dans un corps, et mémoire inscrite dans un lieu se trouveront combinées pour produire le troisième thème "amour".

Le mécanisme combinatoire qui est aussi celui de l'hétérotopie définie par G. GENOT (2), va trouver son accomplissement filmique en opérant selon la

¹ M.C. ROPARS : *Ecraniques*, le film du texte PU Lille, 1990

² Revue esthétique *Collages* n° 3/4, 1978

"On parlera d'hétérotopie chaque fois que dans un discours donné, un sous-ensemble discursif sera défini par une double appartenance, qui pourrait être formulée dans la théorie des ensembles flous".

disjonction et la conjonction⁽³⁾.

L'opposition entre les deux formes de mémoires exposées dans le prologue s'effectue selon une disjonction de contenu et de forme : les plans d'étreinte des corps ramènent le silence, alors que les plans sur Hiroshima semblent obéir au signifié de la voix féminine et au rythme musical.

Cette opposition thématique et formelle ne parvient pas pourtant à séparer les deux thèmes en des blocs homogènes.

Une fois posé, le phénomène disjonctif se trouve conjointement réintégré selon une combinaison conjonctive.

M. C. ROPARS démontre ainsi l'impossibilité de décomposition de type structurel du prologue d'*Hiroshima*, en effectuant 3 types de découpages.

Un premier découpage pourrait s'articuler selon la valeur sémantique :

- le plan 0 du générique qui porte les traces d'illisibilité par la figure de l'étoile irrégulière.

- Le réseau des corps serait constitué par les plans 2 à 5

- Les parcours dans l'hôpital (plans 6 à 12)

La juxtaposition sans outil de subordination de ces 12 premiers plans leur ôte tout continuité diégétique.

Si l'on effectue un découpage selon la voix, on distingue :

- les plans 0 à 4 : sans paroles

- les plans 5 à 7 : premier échange dialogué

- plans 8 à 11 : silence

- plan 12 : retour de la voix masculine

³ D. CHATEAU et F. JOST : Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie

Si enfin l'on s'attache au rythme musical :

- le générique s'effectue selon un rythme rapide
- les plans 1 à 12, selon un thème lent au piano.

Et l'on pourrait aussi effectuer un découpage selon l'apparition et le rythme des plans sur les corps qui toujours génèrent une nouvelle série sémantique.

- La première occurrence de l'étreinte s'effectue en 4 plans images en fondu, et la musique du piano occupe seule la bande son.
- Les six autres occurrences, toutes réalisées en plan unique, correspondent au plan sonore à la musique qui décroît progressivement sur un rythme plus lent ou en se limitant à un seul instrument.

Chacune de ces 7 occurrences relance une série sémantique ou formelle différente :

- Les quatre premiers plans d'étreinte sont suivis de la série "hôpital"
- la deuxième : "série musée."
- la troisième : "les reconstitutions" (plans fixes sur l'intérieur du musée, film de reconstitution, films d'archives).
- la quatrième : "les rescapés"
- la cinquième : "le présent d'Hiroshima " :
"ça a continué. ça continue".
- la sixième: " le présent d'Hiroshima" :
"ça ne commencera".
- la septième : " les rues d'Hiroshima en travelling avant" :
"Je te rencontre la ville est à la taille de l'amour".

Chaque plan d'étreinte est suivi d'une série visuelle qui semble obéir à la voix féminine, mais suivie également du conflit avec la voix masculine. A l'intérieur

des séries visuelles qui se construisent en représentation de la voix féminine qui énonce les thèmes, la récurrence de certains motifs annonce la série visuelle suivante.

Ainsi la première série sur l'hôpital, annoncée par la voix sera reprise par des motifs visuels de la deuxième série au musée, mais sous forme désagrégée. On assiste d'une série à l'autre à une désagrégation des corps. Les malades sont debouts puis absents du couloir désert dans la série hôpital. Les plans fixes au musée découvriront des chevelures tombées, des lambeaux de peau, des crânes brûlés au travers de photographies, de reconstitutions.

Différents motifs traversent les diverses séries sémantiques, opérant ainsi selon un mécanisme de disjonction/conjonction. Ces séries sont disjointes par les plans d'étreinte sur le silence des voix, et par la voix féminine qui les annonce. Elles se rejoignent par la récurrence des différents motifs visuels ou formules incantatoires repris d'une série à l'autre.

Les disjonctions thématiques se retrouvent conjointes par les motifs visuels et formules incantatoires.

A l'intérieur de chaque série sémantique et thématique, les motifs et formules peuvent à l'inverse désagréger la série précédente.

Ce mécanisme de disjonction/conjonction est au fondement de l'hétérotopie métaphorique telle qu'elle se manifeste dans la forme filmique de la balade, hétérotopie caractérisée selon le principe de "double appartenance" d'un sous-ensemble discursif dans un discours donné.

Dans la balade temporelle d'Hiroshima, l'hétérotopie se manifeste au travers des ensembles que constituent les séries thématiques et sémantiques du prologue : "hôpital, musée, reconstitutions, rescapés, ça continue, ça recommencera, je te rencontre".

Ces ensembles ne se constituent pas pourtant en blocs homogènes dans la mesure où les motifs visuels et les formules incantatoires, en désagrégeant les motifs des séries précédentes, annoncent ceux de la série suivante; se caractérisant ainsi selon la “double appartenance” constitutive de l’hétérotopie.

Examinons de manière transversale le “voir” tel qu’il se manifeste au travers des sous-ensembles “motifs visuels” et “formules incantatoires” qui le constituent.

- Dans la première série hôpital introduite par les quatre plans d’étreinte, le “voir” se trouve manifesté par le conflit des voix :

- “Tu n’as rien vu à Hiroshima. Rien

- J’ai tout vu. Tout”

Le conflit au plan sonore se trouve repris par l’opposition entre le premier trajet au travers de l’hôpital qui nous montre les malades debout à la porte de leur chambre, et le second trajet dans le couloir désert.

A l’intérieur des plans images, les malades détournent leur regard de la caméra.

Le premier échange dialogué se trouve repris immédiatement par :

- “Ainsi, l’hôpital je l’ai vu (...) comment aurais-je pu éviter de la voir ?

- Tu n’as pas vu d’hôpital à Hiroshima”

- Dans la seconde série, le non -voir annoncé par la voix masculine se trouve à la fois dénié et conforté par les images et la voix féminine

“Quatre fois au musée...

-quel musée à Hiroshima ?

- quatre fois au musée à Hiroshima. J’ai vu les gens se promener (...) j’ai regardé les gens (...) J’ai vu les capsules en bouquets (...)”

La mise en cadre occulte les annonces posées par la voix.

Au “J’ai vu les gens se promener. Les gens se promènent, pensifs, à travers les

photographies” correspondent sur la bande image des cadrages nous montrant des panneaux de photographies en bas desquels on aperçoit les jambes des visiteurs qui se promènent derrière eux, sans que jamais leur regard ne soit montré. Le voir des visiteurs est seulement suggéré par leur marche lente derrière les panneaux.

A l’inverse de ces occurrences occultées entre voix et images, certaines annonces vocales correspondent de manière très fugace à des plans images sur des “capsules en bouquets”.

L’alternance entre occurrence liée et occurrence libre, fait du “voir” un thème à la fois dénié et fugacement relié.

La série musée qui se termine juste avant la troisième occurrence sur “l’étreinte des corps” se clôt par la voix masculine :

“Tu n’as rien vu à Hiroshima, rien”, déniait ainsi toute la scène qui précède sur la bande image.

Le troisième plan sur l’étreinte effectué sur le silence des voix est suivi par l’annonce vocale de la troisième série des reconstitutions.

Ces reconstitutions ont été amorcées par les films de reconstitutions et les photos d’archives sur la série précédente du musée. On note une fois encore une alternance entre occurrence libre et occurrence liée entre images et voix sur les actualités. Le voir / non-voir opère un glissement vers le “ne pas dire faux” au travers de la formule “Je n’ai rien inventé”, et le gros plan image sur un oeil détruit que l’on opère clôt cette série reconstitutions.

On passe du “voir” au “ne pas dire faux” au “croire” par l’affirmation de la voix féminine : “De même que dans l’amour cette illusion existe, cette illusion ne jamais oublier, de même j’ai eu l’illusion devant Hiroshima que jamais je n’oublierai”.

L’illusion permet la transition entre les deux séries thématiques posées dans le titre : “*Hiroshima mon amour*”. Et déjà les oppositions entre voir / non-voir, inventer /

ne pas inventer sont atténuées par le phénomène de l'oubli commun à Hiroshima, et à l'amour.

La quatrième occurrence de l'étreinte en plan unique, sur une musique qui décroît est suivie de l'annonce féminine : "J'ai vu aussi les rescapés", et l'image nous montre effectivement des rescapés dont les plaies affectent les yeux : un bel enfant de profil qui, lorsqu'il se tourne vers la caméra découvre qu'il est borgne, une jeune fille brûlée qui se regarde dans un miroir et découvre qu'elle a perdu l'image d'elle-même, une autre jeune fille aveugle qui joue de la cithare... Le non-voir est affecté cette fois encore à ceux qui nous sont montrés.

La cinquième série s'ouvre après la cinquième occurrence des corps, et l'annonce de la voix, comme dans les autres séries est d'autant plus prégnante qu'elle succède au silence sur les corps. Cette annonce ne porte plus cette fois sur le voir ou l'illusion, mais sur le savoir :

"Ecoute....Je sais... Je sais tout....ça a continué. ça continue".

"Rien. Tu ne sais rien".

Et l'oubli posé dès le dialogue sur la troisième série se trouve repris ici :

" (...) Ecoute moi. Comme toi, je connais l'oubli".

"Non, tu ne connais pas l'oubli" qui correspond à l'image à des plans sur des vitrines de la librairie ou sur la mention écrite "FILM". Le statut des images sur la ville présente d'Hiroshima se trouve perturbé du fait du glissement progressif qui s'est opéré entre voir, croire, savoir, connaître, mais ce statut se trouve pourtant défini par la voix féminine qui clôt la série :

"Pourquoi nier l'évidente nécessité de la mémoire".

La sixième étreinte précède l'annonce de la voix féminine :

"Ecoute-moi. Je sais encore. ça recommencera".

Le savoir posé dès la cinquième série se prolonge ici, et nous sommes passés du

passé-composé sur les quatre premières séries au présent sur la cinquième “ça continue”, au futur simple “ça recommencera”.

Le hors-temps jaillit de la voix et des écarts entre images et voix, tout comme les plans images faisant alterner très gros plans sur des corps mutilés et plans de très grand ensemble sur des manifestations nous a fait passer de la singularité de la douleur à la colère de la foule.

Le voir recule ici par le surgissement du futur et du savoir, par l’élargissement des types de plans, ainsi que par l’utilisation du fondu qui unit cette sixième série à la septième étreinte.

Et la ville de douleur et de mémoire s’est muée en “ville faite à la taille de l’amour”. L’unité formelle de cette septième série est due aux travellings avant qui parcourent les rues, estompant par la fluidité des mouvements, la rudesse et le choc des gros plans fixes successifs.

Cette analyse limitée au voir tel qu’il se manifeste dans le prologue nous montre comment le mécanisme de disjonction / conjonction opère des anaphores / cataphores par le travail de montage horizontal et vertical. Les motifs visuels et formules incantatoires, tout en accusant les disjonctions thématiques, les estompent conjointement.

Ce système se poursuit sur la suite du film, et cette analyse nous conduit à confronter celle-ci à nos hypothèses de départ quant au dispositif séquentiel dominant dans cette balade temporelle effectuée dans *Hiroshima mon amour*.

Nous avons démontré en préalable à cette étude du dispositif séquentiel, la parenté entre celui-ci et la forme musicale de la sonate structurée selon l’ordre a, b, a, et composée généralement de trois mouvements : l’exposition où les deux thèmes sont exposés, développés, puis reexposés, le deuxième mouvement utilise un thème suivi

de variations. Dans le troisième se retrouve la forme sonate à deux thèmes.

Le prologue que nous avons analysé expose les deux thèmes des souvenirs inscrits dans un corps et mémoire inscrite dans un lieu, les développe, puis les réexpose manifestant ainsi l'hétérotopie constitutive de cette forme.

La suite du film développe ce thème de la mémoire et de ses variations au travers de l'oubli, par l'enchâssement des flash-back qui constituent le récit 2.

La troisième et dernière partie du film qui correspond à la fin de l'évocation des souvenirs partagés par la voix, c'est-à-dire au départ du tea-room combine les deux thèmes initiaux, mais en les assimilant l'un à l'autre :

- "Hiroshima. C'est ton nom (...)

- Ton nom à toi est Nevers."

Les flash-back s'effectuent cette fois sur la voix intérieure de la femme manifestant ainsi l'intégration réciproque des souvenirs du corps devenus mémoire d'un lieu, et donc plongés dans l'oubli constitutif de la mémoire.

Cette forme musicale apparaît également au travers des procédures filmiques du prologue dont le montage vertical et horizontal fonctionne à la manière d'une partition qui établit des mouvements (les 7 séries thématiques disjointes par les plans d'étreinte), et qui, à l'intérieur de chacune de ces séries disjointes, les rétablit en continuité par la récurrence de motifs visuels ou formules incantatoires.

Ce type de montage qui s'établit selon des procédures de disjonction / conjonction ⁽¹⁾, de morcelage réenchaîné ⁽²⁾ est celui à l'oeuvre dans les manifestations d'hétérotopie déjà relevées.

Le fait que dans ce film, la série des éléments hétérotopes fasse système nous

¹ D. CHATEAU et F. JOST : *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*

² G. DELEUZE "L'image-temps"

permet de parler de pluri-isotopie ⁽¹⁾).

Celle-ci constitue pour G. Genot ⁽²⁾ une variable de l'hétérotopie, et c'est la hiérarchie entre les éléments hétérotopes et le "reste" du discours qui nous permet de parler de pluri-isotopie.

"C'est seulement dans la mesure où les participants considèrent que tel ou tel sous-ensemble ne fait pas partie du même ensemble normé par la fonction d'usage qu'il y a pratique d'hétérotopie..."

La question de la hiérarchie qui seule fonde la perception de l'effet devient indécidable".

Selon G. Genot, la pluri-isotopie se définit par des facteurs syntaxiques et sémantiques.

Au niveau syntaxique, c'est ici la disproportion entre la partie du discours hétérotope et le "reste" qui est pluri-isotope par définition.

Au niveau sémantique, est hétérotope, le sous-ensemble qui se réfère à un monde subordonné, soit que sa représentation soit jugée annexe, soit qu'il appartienne à un domaine modal différent.

Appliqués au domaine filmique, ces concepts d' "hétérotopie" et "pluri-isotopie" se manifestent au niveau de la mise en scène des éléments du profilmique, de leur mise en cadre, de la mise en chaîne.

Dans *Hiroshima*, l'hétérotopie apparaît au niveau de la mise en scène dans les marques qui affectent les rescapés d'Hiroshima. Le contraste entre les corps des plans d'étreinte et les corps mutilés et désagrégés des rescapés renforce le marquage de l'hétérotopie.

¹ *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1

"*Isotopie* : désigne l'itérativité le long d'une chaîne syntagmatique, de classèmes qui assurent au discours-énoncé son homogénéité"

"*pluri-isotopie*" : superposition dans un même discours, d'isotopies différentes.

² *Revue Esthétique Collages* n° 3/4, 1978

L'hétérotopie ne se manifeste pas de manière affirmée au niveau de la mise en cadre, et réapparaît au niveau du montage.

Ainsi le prologue fait se succéder sans marques de ponctuation les images d'Hiroshima et les plans d'étreinte. La suite du film enchâsse dans la rencontre des deux amants à Hiroshima les images des amours de Nevers.

Les non redondances entre images et voix sont multiples, ainsi "ces bleuets et glaïeuls, et volubilis et belles-d'un-jour qui renaissent des cendres avec une extraordinaire vigueur, inconnue jusque-là chez les fleurs" sur des images de douleur. Manifestation d'hétérotopie également au travers de cette voix féminine présente à Hiroshima sur des images de Nevers.

C'est le caractère systématique de l'usage de l'hétérotopie qui rend ces manifestations pluri-isotopes.

Poursuivons le raisonnement que G. Genot effectue au sujet du discours :

"Les phénomènes d'hétérotopie déclenchent le mécanisme de la métaphore comme la transformation de l'intersection de deux sous-ensembles en leur union".

Dans le prologue d'*Hiroshima*, le thème de la mémoire inscrite dans les lieux se trouve disjoint du thème des souvenirs inscrits dans les corps par les récurrences des plans d'étreinte qui imposent le silence des voix et relancent de nouvelles séries thématiques et sémantiques.

C'est par l'accentuation de certains motifs et formules à l'intérieur du thème "mémoire des lieux" que le voir va se transformer progressivement par des procédures de mise en scène, mise en cadre, mise en chaîne, et parvenir à la fin de la réexposition des thèmes à la fin du film à l'union des deux thèmes jusqu'alors disjoints : "Hiroshima. C'est ton nom".

La métaphore s'est accomplie sur la base d'une pratique de pluri-isotopie qui se dissout en fin de combinaison au travers d'une union.

Parenté avec la forme musicale, pratique de “pluri-isotopie métaphorique” selon des procédures de disjonction / conjonction concourent à la forme de la balade temporelle d’Hiroshima. Le montage qui procède par “ricochets et chevauchements” ⁽¹⁾ provoque le surgissement du hors-temps par nivellement du passé et du présent, du singulier et du collectif, constituant ainsi un “opéra de la mémoire” ⁽¹⁾.

Reprenons sous forme synthétique les conclusions auxquelles nous sommes parvenus aux différents niveaux du contenu (narratif, dramaturgique et séquentiel) et de l’expression.

L’analogie établie avec la forme musicale de la sonate provient du nombre de mouvements et de leur agencement sous forme a, b, a

a) Le prologue du film correspond à l’exposition musicale

b) Le développement correspond au deuxième mouvement : le thème de la mémoire dans ses variations avec l’oubli

a’) L’épilogue constitue le troisième mouvement musical qui combine les deux thèmes exposés en a.

En tant que forme appelée par un autre art, ce dispositif séquentiel va dominer les dispositifs narratifs et dramaturgiques, en effectuant des mouvements de va-et-vient entre thématique et narratif.

Au plan narratif, l’agencement en puzzle ou en mosaïque entre deux thèmes inscrits au prologue : mémoire des lieux et souvenirs inscrits dans les corps s’établit selon une parataxe dans le prologue et une hypotaxe dans la suite du film. Cette forme du prologue fait alterner les deux thèmes sans que ceux-ci soient pourtant constitués en des blocs homogènes.

¹ CINEMACTION. Idéologies du montage ou l’art de la manipulation p. 28

La forme d'hypotaxe de la suite du film reprend le thème de la "mémoire" et de sa variation "oubli" avec des outils de subordination présents au travers des plans d'ouverture ou de clôture des flash-back, ou au travers de la voix narrative qui toujours supporte les images mentales.

Au plan de la forme de l'expression, c'est selon les procédures de disjonction / conjonction entre les deux thèmes que s'accomplit le montage. Ces procédures s'effectuent :

- au niveau du profilmique (motifs visuels et formules incantatoires)
- au niveau de la mise en cadre (occultation ou récurrence de certains motifs visuels)
- au niveau de la mise en chaîne
 - . entre les voix : conflit
 - . entre voix et images : les voix annoncent les thèmes (motifs visuels)
 - les images sont en redondance ou non redondance par rapport aux voix.
 - . entre les images : récurrence des motifs
 - transformation des motifs

Ces procédures de disjonctions / conjonctions sont constitutives de la forme filmique de l'hétérotopie métaphorique. Celle-ci, par son caractère systématique devient "pluri-isotope".

Le montage horizontal et vertical qui procède selon des "morcelages réenchaînés" (1) contribue à créer le hors-temps caractéristique des balades temporelles.

¹ G. DELEUZE : *L'image-temps*

Prologue	Développement	Epilogue
- Exposition musicale : 2 thèmes - "mémoires des lieux" "souvenirs des corps" exposés, développés, réexposés	- 2e mouvement musical - thème de la "mémoire" dans sa variation "oubli"	- 3e mouvement musical - combinaison des 2 thèmes par assimilation dans l' "oubli"
- parataxe	hypotaxe	hypotaxe
disjonctions / conjonctions aux niveaux - du profilmique - du cadrage - du montage vertical et horizontal	va-et-vient entre thématique et diégétique	transfert - des lieux sur les sujets - du thématique sur le diégétique

forme filmique
de pluri-isotopie métaphorique

L'imbrication des différents niveaux diégétiques et thématiques au sein d'un dispositif séquentiel analogue à la forme de la sonate permet à la forme de l'expression, plus particulièrement au montage horizontal et vertical d'effectuer des rapprochements anaphoriques ou cataphoriques, selon des bonds successifs qui font surgir le hors-temps.

III.4 - Le Hors-temps

Le hors-temps peut surgir des espacements entre bande image et bande son, entre les images elles-mêmes, à l'intérieur des voix.

Entre bande image et bande son, le hors-temps s'accomplit selon le trajet des voix, que celles-ci soient ou non raccrochées à leur source d'émission visuelle. Le prologue met en scène une voix insituable dans l'espace, le temps et par rapport à son point d'émission. Les occurrences plus ou moins libres, plus ou moins liées par rapport à la bande image, font surgir un hors-temps "flou" qui se situe dans l'intervalle entre images et voix, parfois dans un rapport de subordination, parfois en rapport d'opposition.

Entre les images, le hors-temps jaillit des ellipses de raccords qui nous font passer sans marques de ponctuation du présent au passé, d'une période de passé à une autre, ou d'une période de présent à une autre.

Le hors-temps a valeur de présent lorsqu'à l'intérieur du récit 1, les ellipses construisent un temps du récit nul et que le temps de l'histoire recouvre une durée indéterminée. L'ellipse étant définie selon la proposition de G. GENETTE (1).

Entre les voix du récit 1 et les images du récit 2 peut s'établir une ellipse visuelle sur le récit 1, une scène selon la voix du récit 1. (le temps du récit est égal au temps de l'histoire), ou un sommaire lorsque le temps du récit est inférieur au temps de l'histoire : la voix du récit 1 sur l'histoire présentée par les images du récit 2.

Le hors-temps surgit de l'espacement entre images et voix, entre les images ou entre les voix, lorsque le transfert de l'amant allemand sur l'amant japonais fait

¹ G. GENETTE, *Figure III*, coll. Poétique, éd. du Seuil, Paris, 1972.

dire à celui-ci : “Quand tu es dans la cave, je suis mort ?”.

C'est l'imbrication constante du temps et du hors-temps par anaphores ou cataphores, par espacement entre les différentes matières de l'expression qui se trouve au fondement de la balade temporelle.

On doit pourtant dissocier les balades temporelles classiques où images et sons appartiennent au même temps, et où les ruptures temporelles sont introduites (*Les yeux noirs*, NIKITA MIKHALKOV, 1976), des balades temporelles modernes où images et voix fonctionnent en dissociation temporelle, et où les ruptures ne sont pas toujours introduites (*Hiroshima*), ou encore les balades qui associent images “réelles” et images mentales (souvenirs, rêves ou fantasmes) et où le va-et-vient constant entre deux types d'images s'effectue de manière fluide et non marquée (*Juliette des esprits*, FELLINI).

A l'intérieur des balades temporelles modernes, notre choix s'est porté sur un aspect particulier du film-mémoire, où le travail du film rejoint le travail de la mémoire par la forme du montage anaphorique ou cataphorique qui mêle souvenirs des corps et mémoire des lieux, mémoire et oubli.

IV - LES PARCOURS SUBJECTIFS

Au plan discursif, nous analyserons les formes subjectives à l'oeuvre dans cette balade temporelle, en considérant, à la suite de J. FONTANILLE (1) la subjectivité comme "l'ensemble des manifestations de l'énonciation dans le film", c'est-à-dire comme tout ce qui touche à l'activité de l'origine énonciative.

Deux ensembles conceptuels se trouvent convoqués ici :

- une théorie de l'énonciation comme faire sémiotique.
- une théorie des débrayages/embrayages (2) comme opérations de la mise en discours.

Cette conception purement déictique, puisque fondée sur l'existence d'un sujet énonciatif, se trouve convoquée ici par le fait que l'activité subjective est considérée indépendamment de l'instance qui l'effectue. Ses effets sont le produit de l'exercice d'un faire sémiotique. C'est à ce niveau de conception de la caractérisation des effets subjectifs comme produit de l'exercice d'un faire sémiotique que cette théorie ne se trouve pas incompatible avec la théorie de l'énonciation impersonnelle défendue par C. METZ.

L'opposition entre une conception déictique et une conception impersonnelle réside dans le statut de l'origine de l'activité énonciative.

Soit la subjectivité est la trace de l'activité d'une instance énonciative, soit elle est considérée comme "l'acte sémiotique par lequel certaines parties d'un texte nous

¹ J. FONTANILLE : "La subjectivité au cinéma". Actes sémiotiques. Bulletin X, 41, Mars 1987

² A. J. GREIMAS, J. COURTES *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1.

- "débrayage : opération par laquelle l'instance de l'énonciation disjoint et projette hors d'elle, lors de l'acte de langage et en vue de la manifestation, certains termes liés à sa structure de base pour constituer ainsi les éléments fondateurs de l'énoncé-discours"

- "embrayage : désigne l'effet de retour à l'énonciation par la suspension de l'opposition entre certains termes des catégories de la personne et/ou de l'espace et/ ou du temps ainsi que la dénégation de l'instance de l'énoncé".

parlent de ce texte comme d'un acte ". (1)

Si l'on considère les segments subjectifs indépendamment de leur origine, comme l'exercice d'un faire qui se développe selon les composantes pragmatique, cognitive et thymique, et selon la théorie des débrayages / embrayages comme opérations de la mise en discours, le niveau d'analyse rend compatible deux conceptions de l'énonciation opposées quant au statut de l'origine.

Ces deux conceptions trouvent également un point d'accord quant au fait que toutes deux considèrent les traces énonciatives comme des formes d'illusion, où "ce qui est fictif dans la fiction n'est pas l'origine, mais le mode d'être de ce qui est dit" (1), où les figures d'énonciateur (plus ou moins associées à un personnage) sont à distinguer des postures énonciatives qui résultent des opérations dont le texte garde la trace (2), où le sujet filmique ne peut reposer ni sur un énonciateur-origine, ni endosser la défroque d'un personnage. Le sujet filmique est "l'effet de surface d'une disjonction" (M. C. ROPARS), d'une déliaison (P. SORLIN), effet qui ne peut être saisi que comme pur simulacre (M. C. ROPARS), illusion-sujet (P. SORLIN)" (3) Les théories de l'énonciation, déictique ou impersonnelle, dans l'état actuel des recherches s'accordent sur le fait que, en tant qu'énonciation énoncée, la subjectivité est l'effet d'une illusion dont le texte garde les traces explicites dans les films modernes, implicites dans les formes classiques.

C'est selon cette non incompatibilité des théories déictiques et impersonnelles convoquées jusqu'alors que nous analyserons "la nouvelle subjectivité" à l'oeuvre dans cette balade temporelle.

- au travers de l'étude du faire sémiotique selon les composantes pragmatique,

¹ C. METZ : *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*.

² J. FONTANILLE : *La subjectivité au cinéma*. Avant-propos

³ "La subjectivité au cinéma." Actes sémiotiques, Bulletin X, 41, Mars 1987

cognitive et thymique.

- au travers des mécanismes de débrayages / embrayages qui construisent dans le discours énoncé des simulacres de subjectivité.

Notre étude se propose, selon la théorie de J. FONTANILLE :

- d'identifier les syntagmes subjectifs par segmentation.
- de dire en quoi et comment ils sont subjectifs en précisant le type d'acte effectué
- d'examiner les débrayages / embrayages spatiaux, temporels, actoriels.

IV.1 - Identification des syntagmes - types d'acte effectué

Au niveau de l'identification des syntagmes, et du type d'acte effectué, on peut distinguer ceux qui apparaissent dans le prologue de ceux qui interviennent dans la suite du film.

Le prologue, nous l'avons dit, fait alterner des plans d'étreinte sur silence, et des plans sur Hiroshima sur le conflit des voix masculines et féminines.

Ces images et ces voix sont à la fois insituables par rapport aux composantes spatiales, temporelles et actérielles du fait que :

- les voix ne sont pas raccrochées à leur source d'émission visuelle
- les images ne permettent pas, du fait des cadrages en gros plan, de faire de ces corps les sources de ces voix.

Ces images relèvent donc de l'observateur qui délègue sa voix à un personnage sans que l'on connaisse le statut de cette voix féminine, parfois déniée par les images et par la voix masculine.

Le type d'acte assumé par ces voix s'exerce selon les composantes pragmatiques et cognitives.

Les images semblent obéir à la voix féminine “J’ai vu”. Mais le conflit avec la voix masculine : “Tu n’as rien vu” et avec les images qui portent en elles des marques du non voir ou des systèmes d’opposition entre deux séries de plans (les deux trajets dans l’hôpital), installent la voix féminine dans l’exercice pragmatique du voir.

On a analysé précédemment comment s’opère le glissement progressif du voir au savoir par des reprises modifiées : “J’ai vu ... Je sais”, “ça continue...ça recommencera”, et par des récurrences de motifs visuels. Le savoir domine progressivement le voir.

La composante pragmatique installée dans le voir construit le programme d’usage d’une composante cognitive installée dans le savoir qui devient le programme de base.

J. FONTANILLE désigne ce rapport hiérarchique entre deux composantes par les termes de spécificateur⁽¹⁾ et spécifié⁽¹⁾. Dans le prologue d’*Hiroshima* où le savoir domine le voir, nous obtenons la forme Cp où la majuscule désigne le spécifié, et la minuscule le spécificateur.

Cp correspond à ce que J. FONTANILLE désigne par les termes “d’inflexion pratique”, accomplie à chaque fois qu’un faire cognitif a pour programme d’usage un faire pragmatique.

Cette inflexion pratique s’accomplit au plan formel dans le prologue par la mise en cadre qui opère des gros plans fixes sur les corps détruits après avoir introduit ceux-ci en plan américain. (série hôpital série musée).

Cette inflexion pratique s’effectue également dans le montage horizontal qui fait

¹ Le *spécificateur* est celui des termes qui a la plus faible densité sémique et intervient dans des programmes d’usage, le *spécifié* désigne celui des termes qui a la plus grande densité sémique, et se trouve engagé dans un programme de base.

alterner plans de foule et plans sur un individu, plans de photographies d'archives, de films de reconstitution, de photographies au musée et images des rescapés.

Elle s'accomplit aussi au travers des occurrences entre voix et images qui alternent selon des formes libres ou liées. Parfois images et voix se rejoignent sur des "capsules en bouquets", parfois la voix précède les images (les pierres) ou leur succède, parfois images et voix se situent dans un rapport associatif libre : les volubilis, bleuets et glaïeul évoquées sur des images de douleur.

La fin du prologue se trouve marquée formellement par le changement d'ambiance sonore et par le fait que, pour la première fois, la huitième occurrence d'étreinte ne s'effectue plus sur le silence des voix : "C'est fou ce que tu as une belle peau".

La voix va se trouver progressivement raccrochée à son point d'émission visuel, et c'est selon une anaphore que l'on peut désormais identifier cette voix comme identique à celle qui précède sur le prologue.

La narration s'installe progressivement par l'intermédiaire de l'accroche de la voix qui, d'une part donne son statut à la voix du prologue, par son timbre identique, et d'autre part s'en dissocie par le ton et le rythme.

On quitte un rythme mélodique et incantatoire qui contribuait à la thématization du prologue pour entrer dans un espace-temps différent, du fait que le rythme vocal s'est modifié, et que la voix s'est inscrite sur un corps. De juxtadiégétique et thématique, la voix est devenue intra-diégétique.

La première séquence du matin dans la chambre d'hôtel fera apparaître un seul plan subjectif très fugace, et classique dans la mesure où il se trouve introduit par des plans d'ouverture et de clôture sur le visage pensif de la femme. Le dialogue des voix-in va progressivement introduire le passé sous forme sonore au travers du questionnement de l'homme, et installer une relation de causalité entre ce récit 1 et le récit 2 des flash-back.

Les questions de l'amant japonais se font plus pressantes à partir du moment où il apprend que le départ de la femme est fixé au lendemain, et c'est alors qu'il va exprimer son désir de la revoir.

La composante thymique se fait de plus en plus importante devant le refus de la femme. Cette composante s'exprimera dans l'espace de tournage de la rue, l'après-midi, lorsque l'amant japonais déclarera son amour à cette femme de rencontre.

C'est une fois installés dans la maison japonaise que l'homme et la femme vont engager un dialogue sous forme de questions-réponses :

“Il était français, l'homme que tu as aimé pendant la guerre ?”

Le plan image qui succède à cette question en voix-in accomplit un débrayage spatial, temporel et actoriel : un soldat allemand traverse une place à Nevers.

Suit un embrayage sur le visage pensif de la femme qui répond in :

“Non, il n'était pas français”

Images de Nevers, courses à bicyclette, forêt, ruines

“Oui, c'était à Nevers”.

Une série d'alternances entre débrayages et embrayages va alors s'accomplir entre images des amours de Nevers et dialogues entre les amants d'Hiroshima.

Le voir de ces images affectées au personnage de la femme par l'intermédiaire de sa voix, tantôt in, tantôt voix-je, a perdu sa composante pragmatique. Il ne s'agit plus d'observer et de détailler pour connaître, comme dans le prologue où “bien regarder, je crois que ça s'apprend”; mais de projeter des affects qui suscitent un faire cognitif.

La composante thymique introduite dans la relation amoureuse entre les deux amants d'Hiroshima devient le programme d'usage d'une composante cognitive accomplie par l'émergence du passé.

Cette relation Ct désignée par Fontanille sous les termes de projection passionnelle

correspond à “une projection d’affects où le faire thymique modalise et suscite un faire cognitif. Cette forme subjective se trouve d’ailleurs exprimée par l’amant japonais qui justifie ainsi le choix de Nevers parmi les milliers de choses de la vie de la femme :

“A cause de Nevers, je peux seulement commencer à te connaître.

- C’est là, il me semble l’avoir compris que tu es si jeune.... si jeune, que tu n’es encore à personne précisément. Cela me plaît.

- C’est là, il me semble l’avoir compris, que j’ai failli te perdre, et que j’ai risqué ne jamais de connaître.

- C’est là, il me semble l’avoir compris, que tu as dû commencer à être comme aujourd’hui tu es encore”.

Le passage de l’inflexion pratique Cp du prologue à la projection passionnelle Ct de la première série de flash-back dans la maison japonaise s’accomplit par suppression de la composante pragmatique, maintien en position de spécifié de la composante cognitive, et apparition de la composante thymique en position de spécificateur.

Au niveau de l’identification des instances, le passage d’une voix non reliée à un corps à l’inscription des voix sur les corps des amants d’Hiroshima établit un ancrage actoriel qui permet les débrayages spatiaux, temporels et actoriels effectués dans les flash-back. La voix féminine, toujours présente sur les flash-back installe une relation hétérotope entre images et voix.

La composante thymique se trouve pourtant maintenue en position de spécificateur dans la mesure où la sensibilité de la femme résiste encore à l’émergence du passé.

“Pourquoi parler de lui plutôt que d’autres ?” demandera t-elle à propos de l’amant de Nevers.

Les sentiments de l’homme qui suscitent ses questions sont de l’ordre de la confiance :

il croit parce qu'il aime, et la question de la vérité du dire de la femme ne se pose plus comme elle se posait le matin dans la chambre d'hôtel :

- "Quand tu parles, je me demande si tu mens ou si tu dis la vérité.

- Je mens. Et je dis la vérité. Mais à toi je n'ai pas de raison de mentir. Pourquoi ?..."

Cette projection passionnelle accomplie dans la maison japonaise sur la première série d'émergence du passé (les rencontres des amants à Nevers) se clôt par un changement de lieu. On quitte la maison pour le tea-room, on passe du jour à la nuit sur cet échange entre les amants :

"- Il ne reste plus maintenant qu'à tuer le temps qui nous sépare de ton départ. Encore seize heures pour ton avion.

- C'est énorme ...

- Non. Il ne faut pas que tu aies peur."

Une fois que l'on a quitté la maison japonaise, la bande image va accomplir un trajet dans le crépuscule de la ville, sur les berges de la rivière. C'est dans un tea-room dont les baies donnent sur le fleuve que les deux amants vont poursuivre l'émergence du passé.

C'est dans le tea-room que les amants oublient l'imminence de leur séparation en "tuant le temps", c'est-à-dire en réduisant la durée des années qui les séparent du passé de Nevers, réduction qui donne de l' "épaisseur" aux instants présents.

Au cours de ces évocations qui succèdent à la mort de l'amant allemand (cave et chambre de Nevers), va s'effectuer une inversion des termes de spécificateur et spécifié. Le cognitif, toujours présent dans l'évocation va se trouver replacé en position de spécificateur. Il n'est plus que le programme d'usage subordonné au programme de base thymique, ce que Fontanille désigne sous les termes de "projection sensible". Ici le "parcours passionnel domine, et le cognitif n'en est que

le passage obligé comme sensibilité qui détermine un affect.

Le passage de Ct (projection passionnelle) à Tc (projection sensible) s'accomplit sur la base d'un transfert des lieux, des temps, des actants. Nevers est devenue Hiroshima, le passé devient présent, l'amant allemand est l'amant japonais.

Ce transfert des trois composantes perturbe le statut des images qui ne sont plus seulement des souvenirs assumés par l'instance narratrice de la voix de la femme, mais des images mentales assumées et partagées par les deux amants d'Hiroshima. L'hétérotopie entre passé et présent, entre les deux voix, entre voix et images se trouve réduite par la fusion thymique des deux instances actérielles.

Tant que le passé appartient à la composante cognitive, il ne peut qu'être transmis par une voix, dès qu'il appartient à la composante thymique, il se trouve partagé par la fusion actérielle accomplie par les deux amants d'Hiroshima.

En, termes narratologiques, l'inflexion pratique Cp du prologue correspond à ce que F. JOST désigne par "ocularisation spectatorielle", (1) "lorsque le spectateur ne partage son point de vue avec aucun personnage et en tire un avantage cognitif". Dans cet exemple, le fait que les voix narratrices ne soient pas ancrées sur un corps, et que le montage fasse alterner des images qui pourraient être subjectives et des plans d'étreinte qui ne peuvent pas l'être, ôte toute possibilité de raccrocher les images d'Hiroshima au point de vue de la femme. De plus, si les images semblent obéir à la voix féminine, elles la contredisent parfois.

La projection passionnelle Ct accomplie dans les flash-back de la maison japonaise peut correspondre à une "ocularisation interne secondaire", définie ainsi par F. Jost : "lorsque la subjectivité d'une image est construite (...) par une contextualisation". C'est ici la voix féminine qui domine les images qui permet d'affecter celles-ci à la femme.

¹ F. JOST : *L'oeil-caméra. Entre film et roman*. P. U. Lyon, 1987

La “projection sensible” Tc correspond à un type d’ocularisation particulier, dans la mesure où ces images du passé qui surgissent dans le tea-room, pourraient être raccrochées au point de vue de la femme, mais où le fait qu’elles semblent partagées par l’amant japonais leur ôte cette possibilité. La focalisation domine l’ocularisation dans la mesure où la connaissance du passé partagé par l’amant japonais subvertit le statut des images. Mais c’est la composante thymique qui permet ce savoir de l’amant japonais. La fusion entre les sujets sous la forme de débrayage actantiel (l’amant allemand est l’amant japonais), débrayage spatio-temporel (le passé de Nevers est le présent d’Hiroshima), cette fusion rend impossible l’affectation des flash-back aux personnages, du fait de la suspension du débrayage actoriel.

(les amants d’Hiroshima sont toujours présents par le montage des images, et leurs voix qui poursuivent leur dialogue sur les images du passé).

- A la séquence dans le tea-room va succéder l’errance dans les rues d’Hiroshima. Les flash-back sur voix intérieure de la femme assimilent Nevers à Hiroshima, mémoire des lieux et souvenirs des corps, mémoire et oubli. Ils sont le fait d’une “projection générique” TC où la hiérarchie entre cognitif et thymique est indécidable.

Aux classes d’isotopie constituées par les composantes pragmatique, cognitive et thymique, qui jusqu’alors se trouvaient combinées selon un rapport de spécification entre deux sémèmes :

Cp Ct Tc, succède un équilibre TC entre les deux composantes.

La fin du film s’effectue selon un acte TC, où l’hétérotopie thématique et formelle s’équilibre dans le dernier échange dialogué :

“Hiroshima. c’est ton nom.

- Ton nom à toi est Nevers”.

échange qui est une reprise du titre : “*Hiroshima, mon amour*”.

La balade temporelle s’accomplit dans *Hiroshima* selon “l’échange de la mémoire et de l’oubli qui appartient au mécanisme de la mémoire elle-même, (et) dont le mode filmique d’imagement conduit en fait l’effacement”.(1)

Reprenons les conclusions partielles auxquelles nous sommes parvenus sous forme synthétique.

Diégétique narratif	Forme du contenu : Thématique	Forme de l’expression	Discursif
<u>Prologue</u> parataxe	- mémoire des lieux - souvenirs des corps	pluri-isotopie métaphorique établie selon disjonctions/conjonctions < mise en scène < mise en chaîne (montage vertical et horizontal)	Cp ↓
<u>Suite :</u> hypotaxe maison japonaise	- thème de la “mémoire” au travers de sa variation : l’ “oubli”		Ct ↓
tea-room	transfert des thèmes		Tc ↓
Les rues d’Hiroshima	“Mémoire des lieux” et souvenirs des “corps” plongés dans l’ “oubli” constitutif de la mémoire		TC ↓
			Parcours des actes subjectifs accomplis selon la mouvance et la pluralité.

(1) M. C. ROPARS - Hors-cadre 9 - Film/mémoire “L’image-mémoire ou l’écriture de l’oubli”.

L'approche discursive de l'énonciation considérée comme le résultat de l'exercice d'un faire sémiotique suspend l'opposition entre théories déictique et impersonnelle du l'énonciation, dans la mesure où elle se fonde non sur l'étude du statut de l'origine énonciative, mais sur l'analyse des actes énonciatifs.

Elle permet en outre de se libérer des segments pour mettre à jour les parcours selon les trois classes d'isotopie ; pragmatique, cognitive et thymique.

Dans *Hiroshima*, le parcours $C_p \rightarrow C_t \rightarrow T_c \rightarrow TC$ s'accomplit sur la base de suspension (la dimension pragmatique), d'inversion ($C_t \ T_c$), et d'équilibre (TC)

Les analyses menées au plan du contenu et de l'expression nous ont conduits à démontrer :

- que les mouvements thématiques et rythmiques mis en place dans ce film sont analogues à ceux de la forme musicale.

- que ces mouvements s'accomplissent sur la base de disjonctions/ conjonctions par lesquelles les "motifs visuels" et "formules incantatoires" rendent les séries séparées et convergentes.

- que ces disjonctions / conjonctions sont à la base des procédures filmiques selon lesquelles se constitue la pluri-isotopie métaphorique.

L'analyse de l'énonciation comme faire sémiotique nous a permis de mettre à jour l'installation dans le discours énoncé des simulacres d'énonciation. Par les actes effectués, ces simulacres s'établissent dans le discours-énoncé sous la forme de parcours où l'effet de subjectivité peut se diffuser, se disperser, indépendamment d'une identité de personnage, en se libérant d'un segment de la structure narrative de l'énoncé.

Conçue comme l'ensemble des manifestations de l'énonciation dans le film, la subjectivité, en tant qu'effet d'une illusion joue sur la disjonction et l'hétérogénéité textuelle. La pluralité des postures énonciatives renvoie au leurre, à la mouvance

et à l'ambiguïté mises à jour comme constitutives de la balade spatiale.

En tant que fondée sur un "entre-deux", il apparaît que la "nouvelle subjectivité" à l'oeuvre dans la balade se constitue sur une pluri-isotopie métaphorique qui rend impossible toute inscription du spectateur dans une place; mais s'établit selon des parcours fondés sur la pluralité et la mouvance des postures énonciatives.

C'est en ce sens que la forme balade est constitutive de la modernité filmique conçue comme la mise en place explicite de l'énonciation au travers de simulacres dispersés en des parcours mouvants et pluriels.

L'hétérogénéité textuelle des films se donne à voir dans les films balades où les sujets se déplacent dans l'espace, le temps, les modes de représentation, et où le spectateur ne se trouve plus assigné à une place, mais conduit à se mettre en mouvement selon les parcours subjectifs.

L'évidence de la subjectivité dans les films-balades ne donne pourtant à voir que l'éviction de l'origine au travers de parcours toujours mouvants et pluriels.

Conclusion

La lecture transversale que nous avons effectuée comme “mise à l’épreuve” du concept de forme balade dans laquelle passerait l’image-temps, nécessite à présent un repositionnement par rapport aux notions qui ont servi d’ “éveilleur” à cette recherche.

G. DELEUZE énonce cinq caractères de l’Image-temps qui, précise t-il , ne passent dans une forme que lorsqu’ils se trouvent intégrés à une volonté esthétique; et qui n’ont pu émerger que dans les conditions historiques et sociales de l’Europe d’après 1945. La forme balade est ici considérée sur le même plan que les autres caractères de l’Image-temps, alors que tous relèvent de critères différents : critères situés au niveau de la forme du contenu pour la “situation dispersive”, critères qui relèvent de la forme de l’expression pour les “enchaînements faibles”; de la substance du contenu pour les “clichés” et le “complot”.

L’essai de définition que nous avons conduit aux différents plans du contenu, de l’expression et de l’énonciation prouve bien la pertinence du concept, mais nécessite un repositionnement de celui-ci par rapport aux autres caractères de l’Image-temps. La forme balade existe, mais en tant que forme pouvant intégrer, mais pas toujours, les autres caractères de la nouvelle image.

Cette lecture transversale nous a permis de dégager des éléments de définition se référant à notre corpus d’analyse, et pour lesquels nous n’excluons pas la possibilité de films a-typiques.

En tant que forme de l’ “entre-deux”, la forme balade nous apparaît établir sa diégèse sur le fil conducteur d’un déplacement dans l’espace, le temps, l’espace-

temps réflexif. Dans les films de quête, ce déplacement se trouve encore intégré de manière homogène à une trame narrative : “situation - action - narration” ou “action - situation - action” - Dans les films d’errance, le déplacement tient lieu d’action à l’intérieur d’un mode dynarratif dominé par la dispersion :

- le sujet n’a plus que des perceptions du monde qu’il parcourt, ou il se trouve en non relation par rapport à celui-ci. Il a perdu son unité.

- l’objet n’a plus de sens.

- le faire du déplacement opère une tension vers un hors-champ, hors-temps absolu, au travers de procédures incluses dans la mise en scène (champ vide de personnage dans *Profession : Reporter*); dans la mise en cadre (introduction de la verticalité dans *Les Ailes du désir*, fixité et durée des plans dans *Le pas suspendu de la cigogne*); dans la mise en chaîne (montage en déliaison - liaison dans *Hiroshima mon amour*, non redondance entre images et sons).

C’est dans cette tension vers le hors-champ, hors-temps absolu que les parcours subjectifs se montrent comme des absences. Nous avons ainsi décrit quelques mécanismes énonciatifs qui s’établissent au travers de procédures de disjonctions/conjonctions. Celles-ci construisent une pluri-isotopie métaphorique qui établit des parcours subjectifs ambigus, mouvants, pluriels, traces toujours illusoires d’une subjectivité évidente qui ne donne à voir que l’éviction de son origine.

Les éléments de définition ouvrent un certain nombre de pistes, pour lesquelles nous allons indiquer les prémices.

La forme balade, comme forme de l’“entre-deux” intègre différents passages :

- passage de différents genres
- passage d’un cinéma narratif classique à un cinéma moderne qui renvoie à la

notion de “mode de pratique filmique”

- nécessité de recourir à la rhétorique dans cette forme qui relève d’un “cinéma de poésie”.

La forme balade s’établit selon un axe syntagmatique sur lequel viennent se projeter les paradigmes des différents genres cinématographiques. A ce titre, elle se constitue en “super-genre”, “groupe immense qui n’autorise pas l’énumération, mais une définition en compréhension” (1)

Elle est également le point de passage de différents régimes cinématographiques qui se définissent dans leur rapport au réel (2)

Les films de quête établissent une relation homogène entre eux et le monde, et la fonction référentielle prédomine dans un système qui n’évacue pas, bien évidemment les autres fonctions, mais les subordonne à elle.

La balade référentielle rend d’une certaine manière la parole au monde, témoigne d’une façon de vivre et fait connaître les réalités de telle ou telle condition humaine. Elle se veut témoin de l’Histoire, et à ce titre invisibilise son système énonciatif par rapport au référent. On trouve un exemple de cette balade référentielle dans *Le Voleur de bicyclette*, ancré dans une réalité socio-historique précise, même si se trouvent intégrés certains caractères traduisant un “regard intérieur”.

De ces balades classiques et référentielles, se distinguent les balades modernes qui s’accomplissent dans des balades poétiques, balades ludiques ou balades-langage.

La balade poétique établit une articulation créatrice de sens à partir de ce matériau que sont les phénomènes perçus.

Profession : Reporter ou *Les Ailes du désir* installent une “nouvelle sensibilité” qui

¹ C. METZ. *Le signifiant imaginaire* (Psychanalyse et cinéma) 10/18, 1977

² J. M. FLOCH. *Les formes de l’empreinte*. Pierre Fanlac

pose le problème de l'identité. L'environnement devient visible lorsqu'il est perçu par le personnage principal, et dans une interpénétration du monde intérieur et du monde extérieur. Cette présentation insistante de l'espace est désormais le signe d'une "attente" (1), "et l'aliénation ne réside pas dans des sentiments périmés, mais dans une modernité étrangère à l'homme qui voit toutes choses se transformer sous son regard en objets (...). A la limite, l'homme dépouillé de lui-même, absorbé par la matière ou rejeté par elle ne vit plus que dans un regard absent".

En introduisant deux points de vue qui se distinguent de manière ambiguë et mouvante, ces films expriment deux manières de rejoindre l'universel : l'une par les sens et les perceptions, l'autre par la pensée et la poésie. Deux formes de relation au monde se trouvent alors intégrées : l'une fondée sur la croyance en la parole d'une subjectivité, l'autre sur la perception d'une pensée universelle. L'ambiguïté et la mouvance entre ces deux modes de relations s'effectue selon une balade sémantique et poétique qui se poursuit dans une fin ouverte, et renouvelle ainsi le positionnement du spectateur qui se trouve renvoyé à son propre rapport au cinéma et au monde. La figure du "déplacement", au sens rhétorique du terme joue ici son plein régime en interdisant le sens univoque, et en s'ouvrant à des lectures plurielles par l'introduction de figures symboliques, allégoriques, métaphoriques, intégrées à une fonction poétique dominante.

A l'opposé de la balade référentielle à fonction informative, la dénégation de cette fonction par le jeu du paradoxe, du double-sens, du jeu sur le langage, dénonce la transparence et l'évidence du rapport à ce qui est représenté. *Hiroshima mon amour* serait un exemple de ce type de balade ludique qui dévoile le caractère artificiel et complexe de la relation énonciative par une remise en cause de la notion de représentation de la mémoire

¹ M. C. ROPARS : "L'espace et le temps dans l'univers d'Antonioni" pp 17-33, in Antonioni (Paris, Lettres modernes, "Etudes cinématographiques" n° 36-27, 1964)

Balade-langage enfin, où par la technique, la réalité se trouve restituée. Les films de GODARD s'inscriraient dans cette tendance dominée par une fonction "métalinguistique". Le formalisme technique ne parvient pas à évacuer la fonction poétique, mais il la subordonne à une réflexion sur le cinéma.

Ce qui pourrait apparaître comme une volonté réductrice de classification relevant d'une "rage taxinomique" (1) ne s'inscrit pourtant que dans un souci de mettre à jour des tendances non étanches, mouvantes, ambiguës qui s'effectuent sur des lisières et selon des parcours entre balades référentielles, poétiques, ludiques et balade langage.

A ce souci s'ajoute le fait que ces quatre tendances s'établissent selon le même processus de décalage qui s'effectue selon des procédures diverses :

- décalage intérieur au sujet dans la balade référentielle où déjà le personnage présente une déchirure interne, et où les événements qui lui arrivent ne le concernent plus tout à fait, même s'ils ont pour lui une importance vitale.
- décalage entre deux manières de rejoindre le monde dans la balade poétique : par les perceptions ou par la pensée et la poésie.
- décalage dans le jeu de double-sens de la balade ludique.
- décalage enfin dans l'impossible visée de restitution technique de la réalité dans la balade-langage.

C'est dans ce processus de décalage que s'inscrit un nouveau "mode de pratique filmique", et que surgit ce que ROSSELINI nommait déjà "le cinéma de poésie" (2). Ce décalage, cette dispersion, disruption permet d'appréhender au sein d'une même forme le passage d'un cinéma classique à un cinéma moderne.

¹ Réda BENSMAIA. Hors-cadre 10 - "Retour du rhétorique ou le cinéma comme opérateur," 1992

² Cahiers du cinéma n° 171, Octobre 1965

Le cinéma de la modernité s'établit sur la dispersion incluse dans la forme balade, et sur la figure unificatrice du déplacement qui en est le fil conducteur. Ces deux principes de dispersion/unification passent par une nouvelle subjectivité que nous avons définie comme traces illusoires qui s'établissent selon des parcours ambigus, mouvants et pluriels.

En tant que pratique d'ouverture, et convergence de différents paradigmes théoriques, la recherche transversale que nous avons conduite dans cet "essai de définition" trouve ses fondements dans un mode de relation au cinéma, cinéma non plus considéré comme objet de réflexion, mais comme instrument d'analyse, comme "opérateur" (1). "Ce n'est donc plus notre savoir (linguistique, esthétique ou sémiotique) qui "informe" le cinéma, mais plutôt le penser-cinéma (...) qui se met à nous informer sur les modalités de notre rapport au monde". Le cinéma n'est plus conçu comme un instrument qui représente le monde, mais comme un "monologue intérieur" qui opère par figures, métonymies, métaphores.

Cette recherche transversale nous conduit à réfléchir, à partir des éléments de définition établis, sur les "modes de pratique filmique" (2), et sur les figures de rhétorique dominantes de la forme balade.

Dans *Histoire du cinéma*, se trouvent définis les "modes de pratique filmique" tels qu'ils sont suggérés par D. BORDWELL en tant que "système de règles et de normes qui contribuent à mettre en place une série cohérente d'attentes sur la manière dont un film devrait fonctionner. "Ils existeraient à un niveau d'abstraction supérieur à celui du texte singulier, supérieur même à celui des genres, des écoles et des oeuvres mais à un niveau d'abstraction inférieur à celui de

¹ Réda BENSMAIA. Hors-cadre 10

² J. AUMONT, A. GAUDREULT, M. MARIE. *Histoire du cinéma, Nouvelles Approches*. Colloque de Cerisy, Publications de la sorbonne.

la langue cinématographique conçue comme une construction logique a-temporelle". (1)

A partir de cette définition, A. GAUDREULT identifie deux modes de pratique filmique successifs sur la période de 1895-1915.

- Jusqu'en 1908, domine le système de la "monstration" (2) filmique dont l'unité de base et le plan.

A partir de 1910 apparaît "l'attraction monstrative" :

- chaque plan est considéré comme un micro-récit.
 - le film dans son ensemble, lorsqu'il est pluri-ponctuel, est un agrégat de plans qui, chacun leur tour font repartir le dispositif de la monstration sans que réussisse à s'enclencher le processus de la narration. L'attraction s'inspire du modèle du cirque ou du music-hall.

Jusqu'en 1914, le cinéma adopte un "système d'intégration narrative" en intégrant la narrativisation. Le discours filmique se met au service de l'histoire à raconter, mais ce processus de narrativisation reste visible : on y voit le monde fictionnel en train de prendre forme.

¹ J. AUMONT, A. GAUDREULT, M. MARIE. *Histoire du cinéma, Nouvelles Approches*, Colloque de Cerisy, Publications de la Sorbonne

² *Du littéraire au filmique*. Le système du récit. Paris, Klincksieck, "Méridiens", 1988.

La narration au cinéma consiste en la combinaison d'une forme mimétique et d'une forme non mimétique de la diégèse, en une stratification de la monstration et de la narration.

- "la monstration est l'acte d'exhiber, de présenter des événements au présent dans une sorte de "narration simultanée synchrone". p. 111

- la narration, par le montage autorise l'instauration d'un temps de réflexion entre le moment où ont eu lieu les événements, restitués sous la forme de la monstration, et celui où ils sont reçus par un narrataire, permettant de re-présenter l'événement au regard du spectateur dans n'importe quel ordre".

La période qui s'étend des années 1930 aux années 1950, voit dominer la narrativisation par l'invisibilisation des procédés narratifs.

A partir de 1945 en Europe, le cinéma se met à fabriquer des films dynarratifs qui n'existaient pas auparavant. La forme balade permet alors d'appréhender le passage du cinéma classique dominant au cinéma moderne.

Ne pourrait-on avancer que la forme balade opère par une résurgence de la "monstration", au sens défini par A. GAUDREAU ?

Le passage d'un cinéma classique dominé par la narration et la non monstration, au cinéma moderne s'effectue par la domination de la monstration sur la narration, et par le déplacement de la narration sur le niveau de la monstration.

La narration est réduite à une histoire minimale qui est celle d'un déplacement dans l'espace, le temps ou l'espace-temps réflexif. Cette histoire minimale suppose pourtant une temporalisation et une transformation (ou une tentative de transformation) du contenu. Même réduit, le processus de narrativisation s'exerce, mais de manière subordonnée à la monstration. Le sujet du déplacement est avant tout un sujet percevant, et ce qu'il perçoit de son déplacement nous est montré et constitue la narration. Le déplacement, en tant qu'histoire minimale, se trouve donc intégré à la monstration.

La monstration domine la narration par déplacement de cette dernière au niveau de la mise en scène et de la mise en cadre. Nous avons montré dans *Les Ailes du désir* comment l'introduction de l'ubiquité à l'intérieur de l'énoncé se trouvait ainsi posée dès la mise en scène et la mise en cadre : au travers des plongées/contre-plongées; des mouvements de caméra (travellings descendants); des types de plans (plans d'ensemble qui embrassent tout l'espace); des emplacements de caméra en position dominante.

On me raconte l'histoire d'un regard en déplacement dès ce niveau de mise en scène et de mise en cadre. Au plan de la "mise en chaîne", le montage des images ne travaille plus la substance narrative pour annuler l'autonomie des plans produits par le monstateur et y inscrire le parcours d'une lecture continue. A l'inverse, il procède selon un "morcelage réenchaîné" où "ici" et "ailleurs" s'établissent selon des relations ambiguës.

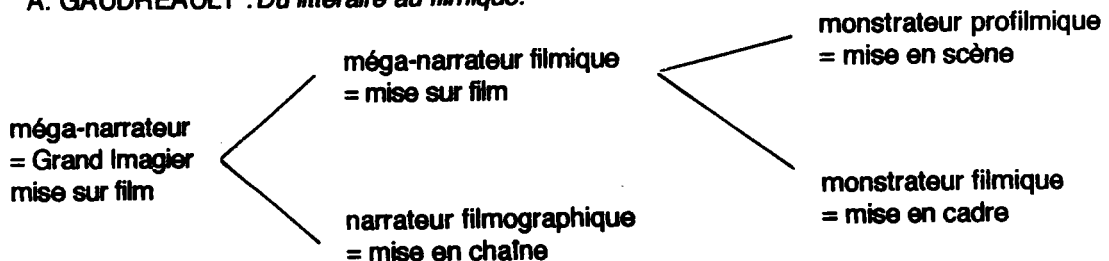
C'est le montage vertical, et la prédominance accordée au son qui assure la continuité du déplacement dans l'espace, selon un principe de chevauchement entre bande son et bande image où une même voix ou une même musique se poursuit sur des plans images qui présentent des espaces différents.

Ainsi que le note A. GAUDREULT⁽¹⁾, le monstateur filmique peut-être de tendance narrative. Les mouvements de caméra tissent des liens entre les divers motifs filmés, et la mise en cadre affiche alors une prétention à la narration, mais reste du côté de la monstration car les mouvements de caméra se font dans la continuité du plan et l'articulation entre les photogrammes empêche toute échappée temporelle.

La forme balade inscrite dans les films d'errance dysnarratifs correspondrait à ce nouveau "mode de pratique filmique" qui :

- réduit la narration à une histoire minimale (le déplacement d'un regard)
- inscrit ce déplacement d'un regard dès le niveau de la monstration (mise en scène et mise en cadre)

¹ A. GAUDREULT : *Du littéraire au filmique*.



- établit une mise en chaîne monstrative : le montage horizontal ne relie plus les images selon un parcours continu et le montage horizontal opère soit par chevauchement, soit selon des écarts (non redondance, a-synchronisme).

La monstration incluerait alors "la situation dispersive" (événements en train de se faire), et les "enchaînements faibles" entre les événements (chaque plan est un micro-récit, et le film se constitue sur un agrégat de plans).

- Elle incluerait également le processus narrativisation constitué par le fil conducteur du déplacement d'un regard.

- Elle s'exerce selon une attraction vers le hors-champ et le hors-temps absolus qui figurent l'instance énonciative; celle-ci ne pouvant se montrer qu'au travers de parcours illusoire, ambigus, mouvants et toujours pluriels.

La forme balade correspondrait donc à un "nouveau mode de pratique filmique" :

- où la monstration domine

- où le processus de narrativisation s'accomplit sur la base minimale d'un déplacement intégré à la mise en scène et à la mise en cadre, et replacé au niveau de la monstration.

- où s'exerce une attraction vers le hors-champ, hors-temps énonciatif.

A ce titre, la forme balade serait un élément constitutif du cinéma de la modernité qui opère selon une réduction maximale du diégétique, et se situe dans les limites du signifiant cinématographique perceptif (visuel et auditif). La caméra devient sujet du film, ce qui entraîne un nouveau mode de pratique spectatorielle.

Cette nouvelle pratique spectatorielle s'est trouvée décrite par C. METZ ⁽¹⁾ et R. ODIN ⁽²⁾, dans des perspectives différentes il est vrai, mais qui trouvent leur place dans notre réflexion sur le nouveau pratique filmique généré par la forme

¹ C. METZ : *Le signifiant imaginaire*

² R. ODIN : *IRIS n° 8*. "Cinéma et narration 2". "Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur", Paris, 1988

balade : nouvelle manière de filmer, nouveau spectateur.

Dans les films d'errance, le sujet semble absent du monde qu'il parcourt et se constitue ainsi en spectateur du monde. Le monde se déroule devant ses yeux comme une fiction sur un écran, dont il ne percevrait que les images et les sons, sans accéder à leur signifié. Il se trouve réduit à des perceptions à distance (visuelles et auditives), et son véhicule, tout en le mettant à distance de l'objet monde, semble pourtant l'y conduire. Cette distance se trouve rarement abolie par le contact direct, et l'exercice de déplacement ne satisfait que ses pulsions scopiques et invocantes. Pour cet errant spectateur, la poursuite de cet objet imaginaire se trouve toujours repoussée, car il n'est qu'un objet perdu et toujours désiré comme tel.

L'objet réel du film de quête est devenu dans les films d'errance un objet imaginaire, et l'espace de la balade figure la distance de fuite ou de poursuite de cet objet imaginaire, poursuite qui s'accomplit dans l'exercice d'une pulsion percevante. L'espace devient alors l'évocation symbolique de la déchirure fondamentale qui sépare le sujet de son objet imaginaire. Si dans les films de quête, il s'agissait de faire croire à la présence de l'objet absent, dans les films d'errance, le déplacement met en scène l'absence de l'objet, le montre comme absent. Il s'agit désormais de voir, non plus de croire ou de savoir.

C'est ce passage du croire et du savoir ("tiers symbolisant")⁽¹⁾, au voir, qui sous-tend le passage du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur.

Nous avons fait apparaître, dans *Hiroshima mon amour* les liens de parenté entre le dispositif de ce film, et la forme musicale de la sonate. Sans se livrer à des généralisations hâtives, on constate pourtant dans les films modernes relevant de la

¹ R. ODIN : *IRIS* n° 8. "Cinéma et narration 2". "Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur", Paris, 1988

forme balade un dispositif séquentiel ordonné en moments musicaux. Ceux-ci ouvrent les films à toutes les lectures : lecture sérielle (constituée sur des suites de moments musicaux) et lecture polycentrique (chaque moment à son propre centre) La diégèse de la forme balade moderne réduite à l'histoire minimale d'un déplacement semble illustrer la musique, suivre son rythme, marquer des arrêts et des pauses. La narration s'est déplacée au niveau plastique et musical.

Si dans la fiction classique, le spectateur se trouvait clivé dans une position de croyance par l'intermédiaire d'un savoir partagé, le nouveau spectateur entre désormais au contact direct d'une ba(l)ade plastique et musicale où n'intervient plus la médiation du savoir.

Ce contact direct va opérer une transformation du spectateur en "conscience imaginative", en "œil qui écoute".

C'est la réduction de la diégèse à sa forme minimale qui, en limitant les rapports de causalité va permettre le surgissement de ces images poèmes que ROSSELINI nommait cinéma de poésie; où le film n'est plus un objet, ni un substitut d'objet, mais un "opérateur", un éveilleur qui met l'imagination en mouvement. Reda BENSMAIA (1) explique l'émergence du concept de cinéma comme "opérateur" en montrant que "les études culturelles ont senti le besoin de passer de la clarté logique de la linguistique à la discipline plus trouble de la rhétorique. De fait, c'est plutôt l'étude des FIGURES, et non celles des codes qui devient essentielle à l'examen des artefacts culturels".

A. J. GREIMAS et J. COURTES (2) relevaient également que "l'actuel regain pour la rhétorique s'explique par la réapparition, sous l'impulsion de la sémiotique, de la problématique du discours".

¹ *Hors-cadre* n° 10 - Arrêts sur recherches, 1992

² *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1

En tant que forme d'un cinéma de poésie, la forme balade ne se constituerait-elle pas sur une vaste métaphore filmique qui modifie le sens des mots ou des images, ou qui l'abolit ?

Si la métaphore apparaît comme un "corps étranger", comme une anomalie, comme une virtualité de lectures multiples, elle pourrait être l'origine, ou l'objet, de la pluri-isotopie déjà relevée comme fondatrice du dispositif énonciatif de cette forme.

Cette piste relance une nouvelle lecture transversale :

"lecture de signes hétérogènes qui à leur tour renverront à d'autres signes encore qu'il faudra interpréter à leur tour" (1), dans une balade ouverte à tous les parcours.

¹ Réda BENSMAIA

Références bibliographiques

ACTES SEMIOTIQUES, Bulletin 9, "Sémiotique des passions", Juin 1979

BACHELARD, Gaston

- *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, 1972

BARTHES, Roland

- "Introduction à l'analyse structurale des récits", dans *Communications* n° 8, Ed. du Seuil, 1969

BURGOYNE, Robert

- "Le narrateur au cinéma" dans *Poétique* 87, Ed. du Seuil, 1991

CASETTI, Francesco

- *D'un regard l'autre - Le film et son spectateur*, Presses Universitaires de Lyon, 1990

CHATEAU, Dominique

- En collaboration avec François JOST : *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie - Essai d'analyse des films d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Ed. 10/18, 1979. Repris en 1983, aux Editions de Minuit

CHION, Michel

- *La voix au cinéma*, Editions de l'Etoile (cahiers du Cinéma), 1982

- *Guide des objets sonores*, INA-GRM, Buchet-Chastel, 1983

- *Le son au cinéma*, Ed. de l'Etoile (Cahiers du cinéma), 1985

- *L'Audio-vision*, Ed. Nathan, 1990

CIMENT, Michel

- Entretien avec ANGELOPOULOS, dans *POSITIF* n° 363, Mai 1991

CINEMACTION : "Idéologies du montage ou l'art de la manipulation

COLIN, Michel

- "La grande syntagmatique revisitée" dans *Nouveaux Actes sémiotiques*, 1989.

COMMUNICATIONS n° 38, Ed. du Seuil, 1983**COURTES, Joseph**

- *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, en collab. avec A. J. GREIMAS, Paris, Hachette, 1979 tomes 1 et 2
- *Analyse sémiotique du discours - de l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991.

DELEUZE, Gilles

- *Cinéma 1 - L'image-Mouvement*, Ed. de Minuit, 1983
- *Cinéma 2 - L'image-Temps*, Ed. de Minuit, 1985

DURAS, Marguerite

- *Hiroshima mon amour*, collection Folio, Editions Gallimard, 1960

ETUDES CINEMATOGRAPHIQUES, n° 159/164. Wim WENDERS, Ed. Lettres modernes, 1989**FLOCH, Jean-Marie**

- *Les formes de l'empreinte*, Pierre FANLAC

FONTANILLE, Jacques

- "La subjectivité au cinéma", pp 5-23 dans *Actes sémiotiques - Bulletin*, numéro X (41), portant le même titre et dirigé par l'auteur, 1987
- *Les espaces subjectifs : introduction à la sémiotique de l'observateur*, Hachette supérieur, 1989
- *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*. Editions du Seuil, 1991

GAUDREAU, André

- *Du littéraire au filmique - Système du récit*, Paris, Méridiens - Klincksieck, 1988
- *Le récit cinématographique - Cinéma et récit II*, Paris, Nathan, 1990

GENETTE, Gérard

- *Figures - III*, Seuil, Coll. "poétique", 1972

- *Palimpsestes - La littérature au second degré*, Seuil, coll. "poétique", 1982

GENOT, Gérard

- "Pour une sémiotique de l'hétérotopie" dans revue *Collages*, n° 3/4, 1978

GOLDMAN, Annie

- *L'errance dans le cinéma contemporain*, éd. Veyrier, 1985

GREIMAS, A. Julien

- En collab. avec Joseph COURTES : *Sémiotique - Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, 1979

- En collab. avec Jacques FONTANILLE : *La sémiotique des passions - Des états de choses aux états d'âme*. Ed. du Seuil, 1991

GROUPE D'ENTREVERNES

- *Analyse sémiotique des textes*, Presses Univ. de Lyon, 1979

HORS-CADRE 9 "Film/Mémoire", Presses Univ. de Vincennes, 1991

JOST, François

- En collab. avec Dominique CHATEAU, *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*, Paris, Ed. 10/18, 1979. Repris en 1983, aux Editions de Minuit

- *L'œil-caméra - Entre film et roman*, Presses Universitaires de Lyon, 1987. Edition revue en 1989

- en collab. avec André GAUDREULT : *Le récit cinématographique*, Nathan, Paris, 1990

LAGNY, Michèle

- "L'histoire contre l'image, l'image contre la mémoire" dans Hors-cadre 9 : "Film/Mémoire", Presses Univ. de Vincennes, 1991

LE BULLETIN DU GROUPE DE RECHERCHES EN SEMIO-LINGUISTIQUES (EHESS) - Institut de la Langue Française (CNRS) "parcours et espace " n° 18, Juin 1981-

METZ, Christian

- *Le signifiant imaginaire* (Psychanalyse et Cinéma), 10/18, 1977
- *Essais sur la signification au cinéma I*, Klincksieck, 1983
- *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Klincksieck, 1991

MOURIER, Maurice

- "La mémoire, c'est du cinéma" dans *Hors-Cadre 9* : "Film/Mémoire", Presses Univ. de Vincennes, 1991

OLLIER, Claude

- *Souvenirs écran*, "Cahiers du cinéma", Gallimard, 1981

ODIN, Roger

- "Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur - Approche sémio-pragmatique", pp. 121-139 dans *Cinéma et narration - II*, dirigé par Marc Vernet, numéro 8 de la revue *Iris*, 1988
- *Cinéma et production de sens*, Ed. A. Colin, 1991

OSTERERO, Marie-France

- "De l'histoire à la mémoire dans Shoah" dans *Hors-cadre 9* : "Film/Mémoire", Presses Univ. de Vincennes, 1991

PASOLINI, Pier Paolo

- "Le cinéma de poésie", pp. 55-64 dans les *Cahiers du cinéma*, Paris, numéro 171, octobre 1965

PROTEE : "Le point de vue fait signe", Chicoutimi (Québec), 16/1-2, Hiver- Printemps 1988

QUENEAU, Raymond

- *Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard, 1950-1965

ROPARS - WUILLEUMIER, Marie-Claire

- "L'espace et le temps dans l'univers d'ANTONIONI", pp 17-33 dans *Antonioni*, Paris, Lettres modernes, "Etudes cinématographiques" n° 36-37, 1964
- "Sujet ou subjectivité ? - L'intervalle du film" pp. 30-39 dans *Actes sémiotiques - Bulletin X 41*, 1987, numéro sur *La subjectivité au cinéma* dirigé par Jacques FONTANILLE

- *Ecraniques - Le film du texte*, Presses Universitaires de Lille, 1990

- "L'image-mémoire ou l'écriture de l'oubli" dans *Hors-cadre 9* : "Film/Mémoire", Presses Univ. de Vincennes, 1991

SORLIN, Pierre

- "A quel sujet ?", pp 40-51 dans *Actes sémiotiques* - bulletin, X -41, numéro sur *La subjectivité au cinéma* dirigé par Jacques FONTANILLE, 1987

TORODOV, Tzvetan

- *Théories du symbole*, Points, Ed. du seuil, 1977

VANOYE, Francis

- *Scénarios modèles, Modèles de scénarios*, Ed. Nathan, 1991

WENDERS, Wim

- *Les Ailes du désir*, Traduction française Dominique PETIT et Bernard EISENSCHITZ, Ed. Jade - Flammarion, 1989

Bibliographie

ALCALA, Bruno

- "Philosopher avec le cinéma : G. Deleuze, temps et pensée" dans *Cinémaction 47* : "Les théories du cinéma aujourd'hui".

ACTES SEMIOTIQUES XI, 39, Septembre 1986 : "Les passions"

AUMONT, Jacques

- "Le point de vue" dans *Communications 38*, Ecole des Hautes Etudes et Editions du Seuil, numéro Enonciation et Cinéma, dirigé par Jean-Paul SIMON et Marc VERNET, 1983.

- *Esthétique du film*, ouvrage collectif, BERGALA A., MARIE M., VERNET M., Nathan, 1983

- *L'analyse des films*, en collaboration avec M. MARIE, éd. Nathan, 1988

- *L'image*, Editions Nathan, Paris, 1990

AUMONT, Jacques - GAUDREAU, André - MARIE, Michel

- *Histoire du cinéma - Nouvelles approches*, Colloque de Cerisy, Publication de la Sorbonne

BAYARD, Pierre

- "Le hors-temps" dans *Hors Cadre 9* : "Film/Mémoire", Presses Univ. de Vincennes, 1991

BENSMAIA, Réda

- "Retour du rhétorique ou le cinéma comme opérateur" dans *Hors Cadre 10* "Arrêt sur recherches", 1992

BERGALA, Alain

- *Initiation à la sémiologie du récit en images*, Paris, Ed. de la Ligue Française de l'Enseignement et de l'Education Permanente, 1977

BLANCO, Desiderio

- "Figures discursives de l'énonciation cinématographique" dans *Actes sémiotiques - Documents IX*, 90, 1987

CASSETTI, Francesco

- "Les yeux dans les yeux", dans *Communications* 38, Ecole des Hautes Etudes et Editions du Seuil, 1983, numéro *Enonciation et Cinéma* dirigé par Jean-Paul SIMON et Marc VERNET

CHATEAU, Dominique

- "Diégèse et énonciation", p. 121-154 dans *Communications* 38, Ecole des Hautes Etudes et Editions du Seuil, numéro *Enonciation et Cinéma* dirigé par Jean-Paul SIMON et Marc VERNET, 1983.

- *Le cinéma comme langage*, Publications de la Sorbonne, Paris, 1986

- "Le cinéma : un "bon objet" ?", *Hors-Cadre* N° 10, Arrêt sur recherches, pp 125-138 ,1992

CHION, Michel

- *La parole au cinéma - La toile trouée*, Ed. de l'Etoile (Cahiers du cinéma), 1988

CINEMACTION n° 47 - *Les théories du cinéma aujourd'hui*, Ed. Cerf- Corlet, 1988

CINEMACTION n° 58 - *25 ans de sémiologie*, Ed. Corlet-Télérama, 1991

COLLET, Jean - MARIE, Michel - PERCHERON, Daniel - SIMON, Jean Paul - VERNET, Marc

Lectures du film, Paris, Albatros, 1976

COMMUNICATIONS n° 8, Ed. du Seuil, 1969

COURTES, Joseph

- *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Hachette, 1976

- "Introduction à la sémantique de l'énoncé" dans *Actes sémiotiques* - Document VIII, 73-74, 1986

CRITTENDEN, Roger

Le montage, Médiathèque, Edilig, 1989

DUBOIS, Philippe - PETIT, Catherine - DELVAUX, Claudine

- *Les voyages de Wim WENDERS* - Ed. Yellow Now, collect. Nuit Blanche

DURAS, Marguerite

- *Marguerite DURAS*, collection, ça/cinéma, Ed. Albatros, 1979

FELLINI, Federico

- *FELLINI par FELLINI*, Champs Contre-champs, Editions Flammarion, 1987

FONTANILLE, Jacques

- "La dimension cognitive du discours" dans *Actes sémiotiques*, Bull. 15, 1980

- "Le désespoir ou les malheurs du cœur et le salut de l'esprit" dans *Documents de recherches du groupe de Recherches sémio-linguistiques de l'Institut de Langue Française - EHESS- Numéro 16*, 1980

- "*Un point de vue sur croire et savoir*" dans *Actes sémiotiques IV*, 33, 1982

- *Le savoir partagé*, 1987, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins.

- "Point de vue : essai de définition discursive", pp 7-22 dans *Protée*, Chicoutimi (Québec), 16/1-2, Hiver-Printemps 1988, numéro intitulé *Le point de vue fait signe*, dirigé par Marie CARANI, André GAUDREAU, Pierre OUELLET et Fernand ROY.

- "*Le tumulte modal. De la macro-syntaxe à la micro-syntaxe passionnelle*", dans *Actes sémiotiques - Bulletin IX (40)*

GARDIES, André

- *Approche du récit filmique*, Ed. Albatros, 1980

- "Le su et le vu", p. 45-64 dans *Cinéarrables*, numéro 2 de *Hors-cadre*, Paris, dirigé par Michèle LAGNY, Marie-Claire ROPARS et Pierre SORLIN, 1984

- "Le pouvoir ludique de la focalisation", p. 139-145 dans *Protée*, Chicoutimi (Québec), 16/1-2, Hiver-Printemps 1988, numéro intitulé *Le point de vue fait signe*, dirigé par Marie CARANI, André GAUDREAU, Pierre OUELLET et Fernand ROY.

- "langage abscons, s'abstenir ?" dans *Cinémaction n° 58 : "25 ans de sémiologie"*, Ed. Corlet-télérama, 1991

GAUDREAU, André

- "Narration et monstration au cinéma", p. 87-98 dans *Cinéarrables*, numéro 2 de *Hors-Cadre*, Paris, dirigé par Michèle LAGNY Marie-Claire ROPARS et Pierre SORLIN, 1984

- "Narrator et Narrateur", p.29-36 dans *Cinéma et Narration I*, dirigé par Marc VERNET, numéro 7 de la revue *Iris*, 1986

GENETTE, Gérard

- "Frontières du récit" p. 152-163 dans *Communications 8*, Ecole des Hautes Etudes et Editions du Seuil, numéro sur *L'analyse structurale du récit*, dirigé par Roland BARTHES, 1966

- *Figures - II*, Seuil, 1969

- *Nouveau discours du Récit*, Seuil, Coll. "Poétique", 1983

GODARD, Jean-Luc

- Godard par Godard - Les années Karina, Champs Contre-champs, Ed. Flammarion, 1990

GREIMAS, A. Julien

- *Du sens II*, Paris, Ed. du seuil, 1983

IRIS n° 8 "Cinéma et narration 2", 1988

IRIS n° 10 "Christian Metz et la théorie du cinéma - Christian Metz and film theory" (colloque de Cerisy 1989), Méridiens Klincksieck, 1990

JOST, François

- "Discours cinématographique, narration : deux façons d'envisager le problème de l'énonciation" pp. 121-131 dans *Théories du film*, Paris, Albatros, 1980, volume collectif dirigé par Jacques AUMONT et Jean-Louis LEUTRAT (colloque de 1979)

- "Narration (s) : en deçà et au-delà", p. 192-212 dans *Communications 38*, Ecole des Hautes Etudes et Editions du Seuil, numéro "Enonciation et cinéma" dirigé par Jean-Paul SIMON et Marc VERNET, 1983

- "Règles du Je", pp 107-119 dans *Cinéma et narration - II*, , numéro 8 de la revue *Iris*, coordonné par Marc VERNET, 1988

- "Mises au point sur le point de vue", p. 147-155 dans *Protée*, Chicoutimi (Québec), 16/1-2, Hiver-Printemps 1988, numéro intitulé *Le point de vue fait signe*, dirigé par Marie CARANI, André GAUDREAU, Pierre OUELLET et Fernand ROY.

- "La sémiologie du cinéma et ses modèles", pp 133-141 dans : *Christian Metz et la théorie du cinéma / Christian METZ and Film Theory* (Cerisy 1989), numéro 10 de la revue *Iris*, publié en association avec les Editions Méridiens - Klincksieck, Paris, Actes sous la direction de Michel MARIE et Marc VERNET, 1990

LAGNY, Michèle

- "L'histoire contre l'image, l'image contre la mémoire" dans Hors-cadre 9 : "Film/Mémoire", Presses Univ. de Vincennes, 1991

LE BULLETIN DU GROUPE DE RECHERCHES EN SEMIO-LINGUISTIQUES - (EHESS)

"Dimension cognitive du discours" n° 15, sept 80

MARIE, Michel

- En collab. avec Jean COLLET Daniel PERCHERON, Jean-Paul SIMON, Marc VERNET : *Lectures du film*, Ed. Albatros, Paris, 1980

- "Comment parler la bouche pleine ?" en collab. avec Francis VANOYE dans *Communications 38* : "Enonciation et cinéma", Ed. du Seuil, 1983

- En collab. avec Jacques AUMONT : *L'analyse des films*, Nathan U, 1988

METZ, Christian

- "Le cinéma : langue ou langage ?" dans *Communications n° 4*, Ed. du Seuil, 1964

- *La grande syntagmatique du film narratif*, dans *Communications 8*, Editions du Seuil, 1966

- *Langage et cinéma*, Larousse, 1971

MITRY, Jean

- *Esthétique et psychologie du cinéma - II : Les formes*, Paris, Editions Universitaires, 1965

NEL, Noël

- article à paraître "Mitry, Deleuze : La sémiologie en procès"

ODIN, Roger

- "L'entrée du spectateur dans la fiction" (A propos de *Une partie de campagne*, de Renoir), p. 198-213 dans *Théorie du film*, Albatros, 1980, collectif, dirigé par Jacques AUMONT et Jean-Louis LEUTRAT (colloque de 1979)

- "Mise en phase, déphasage et performativité dans *Le tempetaire* de Jean EPSTEIN", pp 213-238 dans *Communications 38*, Ecole des Hautes Etudes et Editions du Seuil, numéro "Enonciation et cinéma" dirigé par Jean-Paul SIMON et Marc VERNET, 1983

PARRET, Herman

- "Éléments pour une typologie raisonnée des passions", dans *Actes sémiotiques* IV, 37, 1982

RASTIER François

- "Le développement du concept d'isotopie" dans *Documents de recherche* du Groupe de recherches sémio-linguistiques de l'École des Hautes Etudes en sciences sociales- III, 29, 1981

RICOEUR, Paul

- "La grammaire narrative de GREIMAS" dans *Documents de recherche* du Groupe de recherches sémio-linguistiques de l'Institut de la langue française - EHESS- Numéro 15, 1980

ROOB, Jean-Daniel

- *Alain Resnais - qui êtes-vous*, Ed. la Manufacture, 1986

ROPARS - WUILLEUMIER, Marie-Claire

- "Cinéma et narration" pp. 260-262 dans *Poétique* n° 30, 1977

- "le cinéma lecteur de G. Deleuze" dans *Cinémaction* 47: "Les théories du cinéma aujourd'hui"

- "Christian METZ et le mirage de l'énonciation", p. 105-119 dans : *Christian Metz et la théorie du cinéma/Christian METZ and Film Theory* (Cerisy 1989) numéro 10 de la revue *Irís*.

SIMON, Jean Paul

- "Énonciation et narration", pp. 155-191 dans *Communications* 38, numéro *Énonciation et cinéma* 1983

SORLIN, Pierre

- "Une mémoire sans souvenir" dans *Hors-cadre* 9 "Films/Mémoire", Presses Univ. de Vincennes, 1991

VANOYE, Francis

- *Récit écrit, récit filmique*, Paris Ed. CEDIC, 1979

- "Comment parler la bouche pleine ?" en Collab. avec Michel MARIE dans *Communications* 38 : "Énonciation et cinéma", Ed. du Seuil, 1983

VERNET, Marc

- "le figural et le figuratif, ou le référent symbolique" A propos de "Métaphore/métonymie, ou le référent imaginaire", pp. 223-234 dans : *Christian Metz et la théorie du cinéma / Christian Metz and Film Theory* (Cerisy, 1989), numéro 10 de la revue *IRIS*

VERON, Eliseo

- "Il est là, je le vois, il me parle", p. 98-120 dans *Communications 38* Ed. du Seuil, 1983 numéro *Enonciation et cinéma*

VERTIGO 6-7 "Rhétoriques de cinéma" dirigé par Jacques GERSTENKORN, 1991

VILLAIN, Dominique

- *L'oeil à la caméra - Le cadrage au cinéma*. Cahiers du cinéma, Ed. de l'Etoile, 1985

WENDERS, Wim

- *La logique des images - Essais et entretiens*. Ed. établie par Michael TÖTEBERG. Texte français de Bernard EISENSCHITZ, l'Arche, 1990

Table des matières

INTRODUCTION	p. 02
Chapitre 1	
I - THEMATIQUE	p. 20
1 - <u>Les formes de la balade</u>	p. 20
2 - <u>Les fonctions</u>	p. 25
3 - <u>Les genres</u>	p. 28
II - RECIT ET DISCOURS	p. 29
1 - <u>La balade comme récit :</u>	p. 29
a) - Manipulation	p. 29
b) - compétence :	p. 30
. en fb	
. en FB	
c) - Performance	p. 35
d) - Sanction	p. 37
e) - Synthèse des différences entre fb et FB	p. 41
f) - Points communs entre fb et FB	p. 42

2 - <u>La balade comme discours</u>	p. 45
a) - Niveau de surface : parcours figuratifs	p. 46
b) - Les rôles thématiques	p. 52
3 - <u>Conclusion</u>	p. 53

Chapitre 2

I - LA SUBJECTIVITE DANS LA FORME-BALADE p. 58

1 - <u>Typologie des observateurs en fb et FB</u>	p. 58
2 - <u>Contrat filmique</u>	p. 62
3 - <u>Contrat énonciatif cinématographique</u>	p. 63
4 - <u>Contrat narratif</u>	p. 64

II - LA SUBJECTIVITE DANS *Profession : Reporter* p. 67

1 - <u>Les variables de la subjectivité</u>	p. 67
- Variable actantielle, spatiale et temporelle	
- Variable modale volitive ou thymique : subjectivité assumée, refusée, différée, simulée	p. 67
- Variable cognitive	p. 74
- Variable pragmatique ou potestive	p. 74

III - LES SEGMENTS SUBJECTIFS DANS **p. 79**
Profession : Reporter. MORPHOLOGIE ET SYNTAXE

- 1 - Morphologie p. 79
- 2 - Rythme p. 82
- 3 - Le parcours d'ensemble des actes énonciatifs p. 85
 - Visions subjectives décalées - errance du spectateur
- 4 - Images-souvenirs, Images-rêves p. 90

IV - COMPOSITION DISCURSIVE SUBJECTIVE **p.92**

- 1 - Schéma narratif p. 92
- 2 - Parcours du regard p. 93

V - L'ORGANISATION TEXTUELLE SUBJECTIVE **p. 98**

Chapitre 3

INTRODUCTION **p. 104**

- I - POSITIONNEMENT DES *Ailes du désir*** **p. 108**
 - 1 - Synthèse de films d'errance et de quête p. 109
 - 2 - Position charnière par rapport au cinéma de Wenders p. 111
 - 3 - Frontière entre deux types d'images p. 111

4 - <u>Ambiguïté sur images objectives ou subjectives</u>	p. 119
5 - <u>Trois types d'images-temps</u>	p. 121
II - STRUCTURATION ENONCIVE	p. 126
1 - <u>Unités catégorielles</u>	p. 126
. oppositions au plan pragmatique	
. oppositions au plan thymique	
. oppositions au plan cognitif	
2 - <u>Les parcours</u>	p. 133
. parcours figuratif	
. parcours thématique dans les deux espaces "écriture" et "ciel/terre"	
. parcours axiologique	
3 - <u>Programme narratif - Parcours narratifs</u>	p. 165
. Programmes narratifs (PN)	
. Nature des différents types de textes :	p. 165
hypotaxe, parataxe	
. Les deux PN : principal et secondaires	p. 168
- PN principal	
. PN de base : écriture accomplie	
. PN d'usage : acquisition du savoir	
- PN secondaires :	
. Cassiel	
. Damiel	
. Marion	

. Parcours narratifs	p. 187
. Les rôles actantiels	p. 190
. Schéma narratif	p. 192
- Schéma d'ensemble	
- Schéma à l'intérieur de l'espace ciel/terre	
. épreuve qualifiante	
. épreuve décisive	
. épreuve glorifiante	
4 - <u>Parcours génératif</u>	p. 221
. Actorialisation	
. Spatialisation	
. Temporalisation	
III - STRUCTURATION ENONCIATIVE	p. 230
1 - <u>Mise en scène</u>	p. 230
. Déplacements dans le cadre	
2 - <u>Mise en cadre</u>	p. 239
3 - <u>Mise en chaîne</u>	p. 261
. Montage horizontal	
. Types de rapport entre les espaces :	
organisation entre micro et macro-syntaxe	
. Passage d'un espace à l'autre	
. Montage vertical	
4 - <u>Synthèse des éléments de définition de la</u>	p. 304
<u>forme balade relevés dans <i>les Ailes du désir</i></u>	

Chapitre 4

I - SYNTHÈSE PARTIELLE DES ÉLÉMENTS DEFINITION	p. 311
- Situation de <i>l'apiculteur</i> par rapport à ces éléments de définition	
II - <i>Le Pas suspendu de la cigogne</i> - STRUCTURATION ENONCIVE ET FORME DE L'EXPRESSION	p. 321
1 - Introduction	p. 321
2 - <u>Le voyage dans l'espace</u>	p. 322
- confusion et rupture	
3 - <u>Le voyage dans le temps</u>	p. 331
- confusion, rupture, suspension	
4 - <u>Le voyage dans les diverses représentations</u>	p. 335
III - STRUCTURATION ENONCIATIVE	p. 340
1 - <u>L'hétérogénéité</u>	p. 340
2 - <u>L'hétérotopie métaphorique</u>	p. 343
- "L'interpellation" - "L'adresse"	

- Les “configurations subjectives”
(images et sons subjectifs)
- Les “configurations objectives irréelles” - “régime objectif orienté”
- Les figures réflexives

Chapitre 5

I - LES BALADES TEMPORELLES	p. 365
<ul style="list-style-type: none"> - L'Iliade - Les personnages 	
II - LA BALADE TEMPORELLE D'<i>Hiroshima mon amour</i>	p. 369
<ul style="list-style-type: none"> 1 - <u>Imbrication de deux récits</u> 2 - <u>Entre mémoire et oubli : les temps et les voix</u> 3 - <u>L'émergence progressive du passé</u> 4 - <u>Souvenirs et mémoire</u> 	<ul style="list-style-type: none"> p. 369 p. 371 p. 372 p. 375
III - LA SUBVERSION NARRATIVE	p. 377
<ul style="list-style-type: none"> 1 - <u>Dispositif narratif</u> 2 - <u>Dispositif dramaturgique</u> 3 - <u>Dispositif séquentiel</u> <ul style="list-style-type: none"> - Lien de parenté avec la forme musicale de la sonate 	<ul style="list-style-type: none"> p. 377 p. 378 p. 381

- Le prologue : “matrice thématique”	
- “disjonctions/conjonctions” hétérotopie métaphorique	
- Pluri-isotopie	
4 - <u>Le hors-temps</u>	p. 397
IV - LES PARCOURS SUBJECTIFS	P. 399
1 - <u>Syntagmes subjectifs - type d’acte effectué</u>	p. 401
- Inflexion pratique	
- Projection passionnelle	
- Projection sensible	
- Projection générique	
2 - <u>Conclusion partielle</u>	p. 410
CONCLUSION	p. 413
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES	p. 426
BIBLIOGRAPHIE	p. 431
TABLE DES MATIERES	p. 438
DOCUMENTS ANNEXES	p. 446

Annexes

La Ballade.

Que sais-je, N° 478 - P.U.F., 1951

LA BALLADE

La ballade moderne, qui apparaît vers la fin du XVIII^e siècle, est d'abord une manifestation typique du romantisme allemand. Elle n'a d'autre ressemblance avec la ballade médiévale (v. *formes médiévales*) que le fait d'être — en général — inspirée par un texte littéraire. Vocale à l'origine, cette forme obéit à la structure simple, strophique, des ballades de Goethe. C'est une composition pour chant avec accompagnement de piano ou d'orchestre. Un peu plus tard, elle prend de l'ampleur : les chœurs sont sollicités (Schumann) ; parallèlement elle s'étend au domaine de la musique instrumentale, sans toutefois y perdre son caractère épique et narratif : elle apparaît alors, quoique dans une moindre mesure que le poème symphonique, comme une manifestation de la « musique à programme ».

-Dictionnaire de la Musique

- 2 vol., dir. Marc Honneger, Bordas, 1976

BALLADE. 1. Genre poétique et musical cultivé en France dès le XIII^e s. par Adam de la Halle († v. 1288) et J. de Lescuriel († 1303), qui a connu sa plus grande vogue au XIV^e s. avec G. de Machault, Eustache Deschamps et, au début du XV^e, avec Christine de Pisan et Charles d'Orléans. Son nom indique son origine — comme la → « ballata », c'est une chanson à danser — mais si ballette et balerie en France conservent longtemps les liens qui unissent danse et musique, il semble que la b. s'en soit assez rapidement dégagée pour devenir une forme littéraire fixe souvent adoptée par les compositeurs, d'abord monodiquement puis polyphoniquement. Il faut attendre 1392 pour trouver dans *L'Art de dictier et de fere chansons, balades, virelais et rondeaux* d'Eustache Deschamps la « façon des Balades » ; celle-ci est, en général, de 8 vers, dont le refrain est « pareil en ryme » au vers précédent. A une strophe correspondent deux phrases musicales : la première est répétée, la seconde, comprenant souvent à la fin le refrain, n'est dite qu'une fois, ce qui nous donne le schéma AAB ou AABR pour chaque strophe. Quelques variantes de structure peuvent se présenter : chez Machault, p.ex., sur 42 b. la plupart des strophes comprennent « deux couples de vers » suivis de trois vers, mais aussi parfois de 4 ou de 5. La b. est, en général, de 3 strophes, plus rarement de 5 ; chacune comprend 7, 8, 9 ou 10 vers. L' → envoi manque, surtout dans les plus anciennes b. ; il était facultatif au temps d'Eustache Deschamps ; Christine de Pisan l'utilise presque toujours tandis que Jehan le Sénéchal suit le modèle archaïque. Les compositeurs ne mettent en musique qu'une strophe, laissant au chanteur le soin de placer les paroles des autres et négligeant l'envoi (G. Binchois, *Deuil angoisseux, rage desmesurée*, sur des paroles de Christine de Pisan). Chez G. de Machault, à la fois poète et musicien, l'union entre le texte et la musique est particulièrement étroite, tandis qu'Eustache Deschamps fait appel à François Andrieu pour pleurer la mort de « Machaut le noble rétorique »

et Christine de Pisan à G. Binchois pour illustrer une de ses ballades.

On a souvent insisté sur la parenté entre la b., le → virelai et le → rondeau, mais l'évolution de la forme de ces trois types de « poésie en musique » est très différente. L'on peut dire qu'après la mort de Christine de Pisan, l'ère de la b. en musique est close tandis que rondeaux, → bergerettes et virelais seront les grands favoris de la 2^e moitié du XV^e s. La b. littéraire, après une courte éclipse (les manuscrits sans musique comme celui édité par G. RAYNAUD, *Rondeaux et autres poésies du XV^e s.*, Paris 1889, et le *Chansonnier du Cardinal de Rohan*, éd. par M. LÖPELMANN, Göttingen 1923, ne comprennent qu'un petit nombre de b.), est de nouveau remise en honneur par les grands rhétoriciens : J. Molinet dans ses *Faictz et ditz* en donne plusieurs exemples dont certains fort recherchés : b. figurée, b. fatrasie ou jumelle, etc. Remarquons cependant que lorsqu'il s'agit de mettre des œuvres en musique, ce sont les rondeaux de ce poète qui seront choisis (*Ame qui voudra, Tant ara mon cueur sa plaisance*). La b. sera encore cultivée par les poètes de cette école et par leurs disciples : Cl. Marot, Octovien de Saint-Gelays, mais c'est la Pléiade qui lui portera un coup fatal. Joachim Du Bellay, Jacques Peletier et enfin Jean Vauquelin de la Fresnaye la relèguent définitivement au rang des « épisseries qui corrompent le goust de nostre langue ». Malgré l'importance des b. de G. de Machault, il ne faut pas oublier tous les musiciens dont les b. ont été recueillies dans le Ms. de Chantilly (anc. 1047, maintenant 564) : Solage, J. Cuvelier, J. Galiot, J. de Senleches et tant d'autres. Plus tard (v. 1424), dans le Ms. d'Oxford (Can. misc. 213), sont conservées quelques rares b. de G. Binchois et de G. Dufay. Les œuvres du XIV^e s. sont, dans leur ensemble, de caractère courtois. Elles chantent presque toutes l'amour, le « grand désir » qu'a l'amant de voir sa dame, la langueur qu'il éprouve à être éloigné d'elle, les « griefs tourments » qu'il endure. Parfois, une lueur d'espérance apparaît mais rarement sont exprimés des sentiments de liesse ; il est question plutôt de « mérencolie » que de joie. Ceci n'est pas particulier à la b., ce qui lui est propre, c'est ce raffinement du poème et de la musique, cette retenue qui ne permet jamais de donner libre cours à une émotion mais seulement de la suggérer.

G. THIBAUT

2. (Angl., ballad). A l'origine, forme de récit chanté composé d'une succession de strophes de 4 vers sur une musique invariable, pratiqué par les musiciens, ménestrels et jongleurs anglais. La b. existait au XIV^e s. mais elle fut dédaignée par les compositeurs de l'Angleterre élisabéthaine. Plus tard le terme s'appliqua à diverses formes de poésie et de chanson narratives et, vers la fin de l'ère victorienne, à des chansons de caractère populaire et sentimental.

3. Genre poétique de caractère narratif et légendaire qui s'est développé principalement en Allemagne à la fin du XVIII^e s. sous l'influence de la b. anglaise. Parmi les auteurs de b., il faut citer les principaux poètes du « Sturm und Drang », Herder, Goethe, Schiller, Gottfried August Bürger et Johann Ludwig Uhland. Leurs œuvres sont librement inventées ou basées sur d'anciens récits populaires de tradition orale que Goethe fut l'un des premiers à recueillir avec leurs chants. Elles ont été mises en musique sous la forme de « Lieder » fréquemment strophiques (voir l'art. LIED) avec accompagnement de piano. L'influence de l'opéra et du mélodrame y est sensible et l'accompagnement instrumental tend à illustrer le texte de façon suggestive. Les principaux compositeurs de b. sont K. Fr. Zelter (*Johanna Sebus, König in Thule*), Chr. G. Neefe, J. André (*Lenore*), J. R. Zumsteeg (*Lenore*), Fr. Schubert (*Der Erlkönig, Ritter Toggenburg, Der Schatzgräber, Edward, Der Tod und das Mädchen*), C. Loewe (*Der Erlkönig, Edward, Archibald Douglas*), qui s'est fait une spécialité du genre, R. Schumann (*Blondels Lied, Die rote Hanne*), J. Brahms (*Das Lied vom Herrn von Falkenstein*), H. Wolf (*Der Feuerreiter*)... La b. a également été mise en musique pour chœur « a cappella » ou avec accompagnement de piano par R. Schumann, F. Mendelssohn, N. W. Gade, E. Humperdinck et plus près de nous par H. Distler (*Der Feuerreiter*). On la trouve également dans l'opéra, chez R. Wagner (*Le Hollandais volant, b. de Senta*), Ch. Gounod (*Faust, b. du roi de Thulé*), M. Moussorgski (*Boris Godounov, b. de Barlaam*)...
M. H.

4. Destinée avant tout au piano, la b. instrumentale apparaît après la b. vocale dans les premières années du XIX^e s. On peut en trouver les premières manifestations dans les rhapsodies de V. J. Tomášek et de J. V. Vorišek, qui voyaient dans ce genre « la force et l'énergie alliées à la gravité ». Mais là comme dans les œuvres ultérieures (J. Brahms, *Rhapsodies* op. 79, p. ex.), les limites du genre restent floues; il n'a jamais eu de forme clairement définie. Par leur force expressive, leur structure simple, leur richesse pianistique, l'art des contrastes et des transitions qui les rapprochent de la sonate et du rondo, les 4 *Ballades* de Chopin restent uniques en leur genre et font figure de modèles. D'abord destinées à la voix, les premières b. des op. 10 et 118 de Brahms sont influencées par R. Schumann et, comme les b. de Chopin, sans doute d'inspiration littéraire.

Dans les deux œuvres de Liszt, les éléments tour à tour dramatiques et récitatifs de deux thèmes contrastés se déroulent librement sans être motivés par un programme. Parmi les autres représentants du genre, dans lequel s'introduisent parfois des éléments de folklore, relevons les noms de S. Heller (op. 115), A. Liadov (op. 21), Cl. Debussy et M. Reger (op. 25). Avec la *Ballade* pour piano et orchestre, op. 19, G. Fauré a laissé une œuvre en trois mouvements enchaînés qui évolue de l'élégiaque à la virtuosité. Il a été imité par D. Milhaud (1920) dans un style polytonal, riche en contrastes. Ont écrit des b. pour orchestre : S. Taneïev, J. Ibert, O. Respighi et A. Glazounov; de véritables b. à programme, A. Rubinstein (op. 91), C. Saint-Saëns (op. 59) et V. Novák (op. 2).

R. SIETZ

Éditions modernes — 1. CHR. DE PISAN, Œuvres poétiques, éd. par M. Roy, Paris 1896; J. FR. et C. STAINER, Dufay and his Contemporaries, Londres 1898, rééd. en facs. Amsterdam, Fr. Knuf, 1963; Sechs Trienter Codices, in DTÖ VII et XI, 1900-04; J. LEGRAND, Des rimes, et J. MOLINET, L'Art de rhétorique, éd. par M. E. Langlois, in Recueil d'Arts de la 2^e rhétorique, Paris 1902; J. WOLF, Gesch. der Mensural-Notation 1250-1460, 3 vol., Leipzig 1904; J. LE SENESCHAL, Les 100 b., éd. par G. Raynaud, Paris 1905; G. DE MACHAULT, Poésies lyriques, éd. par V. Chichmaref, Paris 1909; Le Jardin de plaisance, éd. par E. Droz et A. PIAGET, Paris 1910-25; FR. GENNRICH, Rondeaux, Virelais u. Balladen, in Gesellschaft für romanische Literatur XLIII, 1921, et XLVII, 1927; Die Liederhs. des Cardinal de Rohan, éd. par M. LÖPELMANN, Göttingen 1923; E. Droz et G. THIBAUT, Poètes et musiciens du XV^e s., Paris 1924; J. WOLF, Sing- u. Spielmusik aus älterer Zeit, Leipzig 1926; G. DE MACHAULT, Musikalische Werke, éd. par Fr. Ludwig, 4 vol., Leipzig 1926-43, 2/1954; G. DUFAY, 12 geistliche u. weltliche Werke, éd. par H. Besseler, in Chw 19, 1932; G. BINCHOIS, 16 weltliche Lieder, éd. par W. Gurlitt, *ibid.* 22, 1933; J. MOLINET, Les Faictz et dictz, éd. par N. Dupire, Paris 1939; G. DUFAY, Opera omnia, 6 vol., éd. par H. Besseler, in CMM I, 1947-64; W. APEL, French Secular Music of the Late 14th Cent., Cambridge (Mass.) 1950; G. DE MACHAULT, Œuvres complètes, in Polyphonic Music of the 14th Cent., III, éd. par L. Schrade, Monaco, L'Oiseau-Lyre, 1957; J. DE LESUREL, The Works, éd. par N. Wilkins, in CMM 30, 1966; ADAM DE LA HALLE, The Lyric Works, éd. par le même, *ibid.* 44, 1967; French Secular Compositions of the 14th Cent., 3 vol., éd. par W. APEL et S. N. ROSENBERG, in CMM 53, 1970-72. — 2. English and Scottish Popular Ballads, éd. par Fr. J. Child, 6 vol., Boston 1883-98 (textes seuls); J. Goss, Ballads of Britain, Londres 1937. — 3. Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien, éd. par J. MEIER, Berlin 1934 et suiv.; H. J. Moser, Das deutsche Sololied u. die B., Cologne, A. Volk, 1957.

Bibliographie — 1. FR. LUDWIG, Die mehrstimmige Musik des 14. Jh., in SIMG IV, 1902-03; du même, Die geistliche nicht-liturgische, weltliche einstimmige u. die mehrstimmige Musik des M. A. ..., in Hdb. der Musikgesch., éd. par G. Adler, Francfort/M. 1924, 2/Berlin 1930; O. RITTER, Die Gesch. der französischen Balladenform, Halle 1914; W. GURLITT, Burgundische Chanson- u. deutsche Liedkunst des 15. Jh., in Kgr.-Ber. Basel 1924; H. BESELLER, Die Musik des M. A. u. der Renaissance, Potsdam 1931; du même, Bourdon u. Fauxbourdon, Leipzig 1950; E. DANNE-MANN, Die spätgotische Musiktradition in Frankreich u. Burgund vor dem Auftreten Dufays, Strasbourg 1936; G. REESE, Music in the Middle Ages, New York 1940; CH. VAN DEN BORREN, Études sur le XV^e s. musical, Anvers 1941; W. APEL, The French Secular Music of the Late 14th Cent., in AMI XVIII-XIX, 1946-47; A. MACHABY, G. de Machault, 2 vol., Paris, Richard Masse, 1955. — 2. R. GRAVES, The English B., Oxford 1927; S. NORTHCOTE, The B. in Music, Oxford 1942. — 3. W. KAYSER, Gesch. der deutschen B., Berlin 1936; O. H. MRS, art. B. § 3., in MGG I 1949-51. — 4. M. AXEL, Die Klavierb. (diss. Vienne 1934).

G. THIBAUT et R. SIETZ

LA SONATE.

-LAROUSSE de la Musique, 2 vol., dir. Antoine Golée, 1982

SONATE (FORME). Ce principe structurel domina la musique occidentale en gros de 1750 à 1950, ou de la première école de Vienne (Haydn, Mozart, Beethoven) à la seconde (Schönberg, Berg, Webern). Théoriquement, il s'applique non à une œuvre entière, mais à un mouvement isolé, ce dernier pouvant évidemment faire partie d'une œuvre en plusieurs mouvements. En réalité, il est possible et fréquent, à partir de la maturité de Haydn et Mozart, de retrouver le principe de la forme sonate à l'échelle d'une œuvre en plusieurs mouvements. Dans une symphonie de Haydn par exemple, le finale joue souvent un rôle de résolution analogue à celui d'une réexposition dans une forme sonate. A noter enfin que la *forme* sonate vaut pour tous les genres instrumentaux pratiqués à partir de 1750 (pas seulement la sonate, mais aussi la symphonie, le concerto, le quatuor à cordes, etc.), et même, dans certains cas, pour les genres vocaux.

De la forme sonate, on ne trouve pas chez Haydn, Mozart et Beethoven, ses premiers grands représentants, deux exemples identiques. Elle n'eut rien de schématique, et ses « règles » furent bien moins nombreuses qu'on ne le croit. Le terme lui-même ne devait d'ailleurs voir le jour que bien après la mort des trois classiques viennois. Czerny prétendit avoir été le premier, vers 1840, à en donner une définition.

A partir de Czerny, la forme sonate fut le plus souvent définie comme une structure mélodique en trois parties : *exposition*, avec premier thème ou premier groupe de thèmes à la tonique, et second thème ou second groupe de thèmes à la dominante ; puis (après *reprise* de l'exposition) *développement*, avec fragmentation et combinaison des thèmes dans diverses tonalités ; enfin *réexposition* (éventuellement suivie d'une *coda*), avec les deux thèmes ou les deux groupes de thèmes à la tonique.

Ce schéma, confirmé par beaucoup de mouvements du XVIII^e siècle mais contredit par d'autres, a comme inconvénients principaux moins son anachronisme (c'est le XVIII^e siècle revu par le XIX^e) et son caractère approximatif que son caractère de recette (pour des plats au demeurant devenus impossibles à préparer) et sa tendance à faire passer les pages de Haydn, Mozart et Beethoven ne s'y conformant pas comme autant de violations (mises au compte de leur génie, bien sûr) de règles qui en réalité n'avaient jamais existé.

D'où peu à peu l'apparition d'une autre définition de la forme sonate, admettant quant à elle la priorité de la structure tonale sur la structure mélodique, et distinguant non plus trois parties mais essentiellement deux : début à la tonique et passage à la dominante, puis passage à d'autres tonalités et retour à la tonique. Son inconvénient, outre de faire comme si les thèmes n'avaient aucune importance, est d'être davantage une description qu'une définition, de s'appliquer à trop de musiques écrites entre 1700 et 1950, et de ne faire aucune distinction entre Haydn, Mozart et Beethoven d'une part, leurs contemporains de seconde zone d'autre part, bref de se borner à des points de grammaire sans rendre compte de l'esprit de la forme, de sa signification en tant que produit de la fin du XVIII^e siècle, ni au sein de chaque œuvre des rapports entre structure et matériau.

Les éléments constitutifs de la forme sonate apparaissent parallèlement en une constante interaction dont peut aider à saisir le mécanisme une bonne compréhension

de la portée exacte de la tonalité et de la modulation classiques. En musique tonale, et particulièrement depuis Haydn et Mozart, la tonalité principale d'un morceau ou d'une œuvre joue, par rapport aux autres tonalités dans lesquelles s'aventure ce morceau ou cette œuvre, le même rôle que, dans une tonalité donnée, l'accord parfait (consonant) par rapport aux autres accords, plus ou moins dissonants : un rôle de résolution de tension. Revenir à la tonique ou s'en rapprocher est en soi réducteur de tension ; le retour de cette tonique à la fin d'une œuvre classique correspond à une exigence fondamentale de l'époque. Quitter la tonique (la tonalité principale) ou s'en éloigner est en soi générateur de tension ; plus la modulation est articulée dramatiquement, plus la nouvelle tonalité est éloignée de la principale, et plus la tension créée sera forte. Corollaire : plus une tonalité est éloignée de la principale, plus il sera difficile d'établir un nouvel équilibre, de se fixer et de se transformer en tonique provisoire.

D'où, chez Haydn et Mozart, le rôle essentiel de la dominante, de toutes les tonalités génératrices de tension la plus aisée à établir, parce que la plus proche de la principale. D'où aussi, chez Beethoven et ses successeurs, créateurs de structures aptes à supporter en leurs points d'articulation de plus fortes tensions, la fréquente attribution à des tonalités plus éloignées du rôle précédemment dévolu à la dominante. La sonate *Waldstein*^o de Beethoven est en *ut* majeur : de son premier mouvement, la seconde partie de l'exposition ne se fixe pas à la dominante *sol* majeur, mais à la médiane *mi* majeur, utilisée comme substitut de dominante.

Le phénomène du passage à la dominante (ou au relatif majeur pour un morceau en mineur), en soi antérieur à l'époque de Haydn et Mozart, devint avec eux irrésistible. Cela dit, en tant que tels, les phénomènes du passage à la dominante et du retour à la tonique furent moins chez eux des éléments de forme que de simples points de grammaire, des conditions d'intelligibilité. Essentielle fut leur façon de mettre en œuvre des démarches qui, pour les auditeurs du temps, allaient de soi. Au début du XVIII^e siècle, on n'était pas censé les souligner ; eux les mirent en évidence. Au début du siècle, en particulier dans les danses, on trouvait fréquemment la progression schématique suivante : énoncé d'un matériau avec progression de la tonique à la dominante, puis énoncé du même matériau ou d'un matériau très semblable avec progression de la dominante à la tonique. D'où une double symétrie binaire, A-B/A-B au point de vue mélodique, et A-B/B-A au point de vue tonal, avec impression d'ensemble binaire et déroulement assez continu, la plus forte réaffirmation de la tonique n'intervenant pas lors de sa réapparition en cours de morceau, mais étant réservée pour la fin.

La révolution menée à terme par Haydn et Mozart, et qui donna naissance à la forme sonate, consista à articuler dramatiquement aussi bien le passage à la dominante que le retour de la tonique, en d'autres termes à transformer, nettement quoique provisoirement, la dominante en nouvelle tonique, et à réaffirmer avec force la tonique dès les deux tiers d'un morceau, parfois même dès sa moitié, au plus tard à ses trois quarts. Ces deux dramatisations, la seconde surtout, expliquent l'impression tripartite, et non plus bipartite, laissée par la plupart des morceaux de la fin du XVIII^e siècle, les trois parties se définissant non par leur longueur, pas forcément la même, mais par l'articulation, en définitive par leur fonction. Ces dramatisations, auxquelles d'autres vinrent s'ajouter, furent le moteur principal de la forme sonate classique, fondée sur la relation dialectique tension-détente, avec entre autres caractères essentiels une stabilité des extrêmes, de la fin plus encore que du début, et une tension maximale vers le centre.

Les préclassiques, le jeune Haydn et le jeune Mozart s'en tinrent souvent, pour leurs premiers mouvements et surtout leurs derniers mouvements de symphonies, à la double symétrie binaire définie ci-

dessus. Mais au fur et à mesure que se développa en musique instrumentale le sens du drame, une seconde partie purement symétrique devint de moins en moins acceptable, et on put observer en son début une tendance à l'accroissement de la tension harmonique et expressive par le biais notamment de modulations dans diverses tonalités. A une tension accrue vers le centre (développement) devait fatalement correspondre une résolution (réexposition) plus marquée : d'où la mise en valeur du retour de la tonique et d'une section conclusive la quittant très peu, avec comme résultat une structure bipartite obtenue en quelque sorte par fission du second volet de l'ancienne structure bipartite.

Tous les ouvrages de Haydn, Mozart et Beethoven sont dialectiquement écartelés entre le drame et la symétrie (terme non synonyme de répétition textuelle), mais cette contradiction sans cesse apparente, chacun de leurs chefs-d'œuvre la résolut à sa manière. Le nombre de « thèmes » d'un mouvement de « forme sonate » n'était par exemple en rien fixé. D'une exposition, on se bornait à exiger qu'elle posât un premier conflit en affirmant la tonique, puis la dominante (ou un substitut de dominante). Rien ne l'empêchait d'affirmer en passant d'autres tonalités à rôle structurel moins fondamental. Le côté dramatique de l'établissement de la dominante pouvait être renforcé par l'apparition simultanée d'un nouveau thème (démarche fréquente chez Mozart et la plupart de ses contemporains), mais aussi bien par la répétition à la dominante du thème initial (solution fréquente chez Haydn). Beethoven et Haydn (symphonies n° 92, dite *Oxford*, ou 99) combinèrent volontiers les deux méthodes, en répétant d'abord le thème initial à la dominante, avec quelques changements, par exemple dans l'orchestration, pour bien montrer que sa fonction dans l'architecture globale n'était plus la même, et en n'introduisant qu'ensuite un nouveau thème, à fonction plutôt conclusive.

Présenter deux fois la même idée sous des angles différents est aussi dramatique, sinon plus, qu'en énoncer deux. Le critique du *Mercur de France*, après avoir entendu les symphonies *parisiennes*, fit remarquer d'un ton admiratif qu'alors que tant de compositeurs avaient besoin de plusieurs thèmes pour construire un mouvement, un seul suffisait à Haydn. Quand il y avait deux thèmes ou plus, ils n'étaient pas nécessairement contrastés. C'est souvent le cas chez Mozart et encore plus chez Beethoven, mais du premier mouvement de la symphonie *militaire* de Haydn, les deux thèmes ont le même caractère : les sections à la tonique et à la dominante sont articulées surtout par l'orchestration. De toute façon, c'est par la transformation des thèmes, obtenue parfois par le simple fait de les placer dans un contexte différent, et non par leurs contrastes, que Haydn, Mozart et Beethoven nous surprennent le plus.

On dit souvent d'une œuvre de la seconde moitié du XVIII^e siècle qu'elle est d'autant plus progressiste que sa section centrale (développement), située en principe entre les accords semi-conclusifs de dominante (fin de l'exposition) et le retour de la tonique et du thème du début (commencement de la réexposition), est plus nette et plus vaste. Il est vrai que chez Haydn, Mozart et Beethoven, cette section manque rarement, et qu'en particulier chez Beethoven, ses dimensions peuvent être considérables. Il est vrai également qu'en général la tension y culmine, rendant ainsi nécessaire et désirable la résolution amorcée par le retour de la tonique. Cela dit, ni la grande étendue ni même l'existence d'un « développement » ne sont indispensables à la forme sonate. Aussi bien dans l'ouverture des *Noctes de Figaro* de Mozart que dans le premier mouvement de la symphonie *Oxford* de Haydn, le retour de la tonique (réexposition) intervient alors que le morceau n'en est pas encore à sa moitié. C'est dû chez Mozart à l'absence de développement (après l'exposition, quelques mesures de transition conduisent directement à la réexposition) ; chez Haydn, aux dimensions exceptionnelles de la réexposition, en outre

suivie d'une coda (v. OXFORD). On ne saurait dire pour autant que le morceau de Mozart, qui voulut sans doute préfigurer la rapidité d'action de la pièce de Beaumarchais dont était tiré son livret, est moins « avancé » que celui de Haydn : les deux le sont autant.

Chez Haydn, Mozart et Beethoven, exposition, développement, réexposition et coda ne sont en rien des compartiments étanches. Les définir par leur position dans un mouvement est commode, mais ne correspond qu'à une partie de la réalité. Ce sont les fonctions d'exposition, de développement et de réexposition qui importent, et, chez les trois maîtres classiques, on les trouve en général réparties, inégalement il est vrai, sur tout un mouvement ou presque. Haydn et Beethoven en particulier commencent souvent à « développer » leurs thèmes ou motifs dès l'exposition. L'arrivée d'un nouveau thème dans le développement, comme souvent chez Mozart, comme chez Haydn dans la symphonie *les Adieux* ou chez Beethoven dans l'*Héroïque*, provoque certes un dépaysement : a-t-elle aussi une fonction d'exposition ?

Dans l'*Héroïque* de Beethoven, la coda faisant suite à la réexposition n'est pas un ajout gratuit. Le résidu de tension qu'elle sert à résoudre provient de la nature du développement proprement dit, si vaste et si dramatique qu'il écrase quelque peu la réexposition, plus courte et incapable de l'équilibrer à elle seule : une coda se révèle donc indispensable (v. OXFORD). De même, sans le tribut au langage de l'époque que sont les quelque cinquante mesures martelant l'accord parfait d'*ut* majeur à la fin de la 5^e symphonie de Beethoven, l'énorme tension accumulée au cours de cette œuvre gigantesque n'aurait pu être résolue.

L'articulation et la périodicité à tous les niveaux entraînent dans les œuvres classiques une grande diversité rythmique et un besoin accru de symétrie, d'équilibre. De ce besoin, les réexpositions de forme sonate sont une manifestation à grande échelle, mais celles de Haydn en particulier rappellent que symétrie et répétition textuelle ne sont pas synonymes. Ces réexpositions sont écartelées entre leur fonction de résolution et la nécessité de maintenir la musique en mouvement jusqu'au bout. Elles prennent ainsi en compte la temporalité de l'art musical en général et le dynamisme de celui de la fin du XVIII^e siècle, en particulier. D'où, en leur sein, de nouvelles surprises. Les retours d'événements déjà vécus y sont non de simples redites, mais des réinterprétations.

On dit d'une réexposition qu'elle est d'autant plus régulière qu'elle se modèle plus étroitement sur l'exposition. Les réexpositions de Haydn sont souvent très irrégulières, mais la raison principale n'en est pas un simple souci de variété. Chez Haydn, les expositions sont déjà tellement dramatiques, surtout quand y domine un seul court motif (symphonie n° 88), qu'une réexposition textuelle à la tonique serait un pur nonsens, voire une stricte impossibilité. Tous les épisodes qui, dans les expositions ou les développements de Haydn, apparaissent dans une tonalité autre que la principale n'en ont pas moins leur contrepartie dans la réexposition : ils y sont en général réécrits, réinterprétés, arrangés dans un autre ordre, mais toujours résolus. Mozart, avec ses expositions plus volontiers polythématiques et faites de longues mélodies, peut se permettre des réexpositions plus textuelles mais elles réinterprètent autant que celles de Haydn.

Dans la sonate pour piano en *sol* majeur K. 283 de Mozart, on trouve dans l'exposition (mesure 17) et la réexposition (mesure 84) une phrase identique, mais qui donne une impression de passage à la dominante dans un cas, d'affirmation de la tonique dans l'autre. Cette différence, moyen de clarification de la forme, est due à ce qui dans chaque cas précède la phrase en question.

On a là un exemple, inconcevable sous cet aspect aux époques précédentes, de la mise en relation des parties et du tout dans le style classique viennois. En même temps, l'exemple de la sonate de Mozart montre que dans ce style les parties sont préformées par le

tout, parfois de manière indéfectible. Ainsi que l'a noté Tovey*, en tombant en cours de déroulement sur un mouvement inconnu de Haydn, Mozart et Beethoven, un auditeur peut se rendre compte si ce mouvement en est vers son début, son milieu ou sa fin, ce qui est beaucoup plus difficile avec Bach. Inversement, la forme concrète n'est pas imposée de l'extérieur, mais déterminée par le matériau, proposée par lui de l'intérieur. Les idées initiales de Haydn et Beethoven, souvent concises et en soi chargées d'énergie, donnent alors immédiatement une impression de conflit dont le déroulement et la résolution ne seront autres que l'œuvre elle-même : ce fut leur plus grande contribution à l'histoire de la musique.

Le quatuor à cordes op. 50 n° 1 de Haydn débute calmement sur un multiple énoncé, au violoncelle, de la note de tonique ; le passage à la dominante se fait attendre, et les conflits les plus violents n'interviennent que dans le développement. Son quatuor op. 50 n° 6 (*la Grenouille*) s'ouvre au contraire sur un *mi* isolé d'autant mieux mis en valeur que son registre est aigu, et dont le caractère dissonant (c'est la dominante de la dominante) apparaît au bout de trois mesures, quand on réalise enfin que la tonalité principale est *ré* majeur. Cet élément de conflit posé immédiatement, Haydn l'exploite à fond dès l'exposition, une de ses plus violentes.

La forme sonate du classicisme viennois fut une manière d'écrire, en définitive un mode de pensée défini par Charles Rosen* comme « la résolution symétrique de forces opposées ». Il ajoute : « Si cette définition semble aussi large que la forme artistique elle-même, c'est que le style classique est devenu pour une bonne part le modèle d'après lequel nous jugeons toute autre musique — d'où son nom. Cela dit, si dans le baroque il y a aussi résolution, elle est rarement symétrique, et les forces opposées, qu'elles soient rythmiques, dynamiques ou tonales, y sont bien moins nettement définies. Dans la musique de la génération de 1830 (Schumann), la symétrie est moins marquée, et parfois même esquivée (sauf dans les genres/formes académiques comme la sonate romantique), et le refus d'une résolution complète fait souvent partie de l'effet poétique. »

Ce mode de pensée produisit une grande variété de « formes », il pénétra aussi bien le rondo que la forme lied, chez Mozart les grands finales d'opéra, et surtout chez Beethoven la fugue et la variation. Socialement, il avait, du moins en partie, trouvé son origine dans l'apparition d'un public plus nombreux et avides de divertissement. L'apparition de ce public avait été une des causes du caractère superficiel de bien des musiques immédiatement postérieures à Bach. « Les compositeurs durent se faire les agents du marché, dont les désirs pénétrèrent leurs œuvres jusqu'au plus profond d'elles-mêmes » (Adorno).

Mais, ajoute Adorno, « il n'est pas moins vrai qu'en vertu justement de cette interpénétration, le besoin de divertissement se transforma en besoin de variété au sein de l'objet composé, de la composition elle-même, ceci par opposition au déroulement unitaire et relativement continu du baroque. Or ce souci d'alternance au sein d'un même morceau devint le fondement de la relation dynamique entre unité et diversité qui n'est autre que la loi du classicisme viennois. Cette relation dynamique fut pour l'acte compositionnel un progrès immanent qui, après deux générations (avec la maturité de Haydn et Mozart), compensa les pertes qu'au début le changement de style (consecutif à la mort de Bach) avait entraînées ».

Ce mode de pensée eut comme contradiction interne celle existant entre un dynamisme global se projetant de l'avant et tendant vers le développement perpétuel, et le retour, à un moment donné, du début (réexposition), ou encore celle résultant de la présence d'une identité statique dans une forme en devenir. De cette contradiction, indispensable vers 1780-1815 à la vérité artistique, mais que le XIX^e siècle, en raison notamment de l'évolution de la tonalité, devait ressentir avec de plus en plus de gêne, et ce jusqu'aux liquidations

schönbergiennes, on trouve un indice dans le soin que prit si souvent Haydn d'introduire, dans l'entourage immédiat de ses réexpositions, une modification aussi minime soit-elle par rapport au début, mettant ainsi une fois de plus identité et changement en relation dialectique.

Beethoven, en particulier dans ses symphonies, alla dans cette direction aussi loin qu'il était possible sans détruire le langage. Le premier mouvement de sa 9^e symphonie s'ouvre *pianissimo* avec quelques instruments, sa réexposition est martelée *fortissimo* par tout l'orchestre. Identité et changement ne font plus qu'un, leur proclamation simultanée ayant été rendue possible par une démarche préalable aboutissant à faire de la réexposition un phénomène non seulement attendu, mais hautement désiré, et du retour du point de départ le résultat inéluctable d'un processus déclenché par ce point de départ lui-même. Le « faux départ » du cor, quatre mesures avant la réexposition du premier mouvement de l'*Héroïque*, n'est autre que la sédimentation dans l'œuvre elle-même du résultat de cette démarche et de son idéologie sous-jacente.

Adorno voit d'une part en Beethoven « le prototype musical de la bourgeoisie révolutionnaire (et) d'une musique ayant échappé à la servitude », et d'autre part « dans la gestique affirmative de la réexposition (de ses) plus grands mouvements symphoniques un répressif et autoritaire C'est ainsi ». Il met en outre en parallèle l'identité du statique et du dynamique que proclament ces réexpositions, et notamment leurs débuts, avec « la situation historique d'une classe (la bourgeoisie) en train de dissoudre l'ordre statique sans pour autant, de peur de se dissoudre elle-même, s'abandonner à sa dynamique propre ». Le parallèle est intéressant, et historiquement convaincant, surtout si l'on songe aux avatars de la forme sonate au XIX^e siècle. Elle avait été un organisme vivant, elle tendit à devenir un exercice d'école. Ou alors, ses contours s'estompèrent. Il y eut bien sûr des démarches héroïques, tendant comme celle de Bruckner à la mener plus avant, ou comme celle de Schubert à la repenser dans ses rapports avec le déroulement du temps, ou encore, comme celle de Liszt (sonate en si mineur), à lui tourner le dos, du moins en apparence. Il reste que dans les premières années du XX^e siècle, les jeux étaient faits. Les grands inventeurs de formes participèrent dorénavant à la liquidation de la « sonate », même et surtout quand ils réussirent à en magnifier l'esprit. Significatif est le cas de l'extraordinaire 6^e symphonie en la mineur de Mahler (1904), à la fois apothéose de la « forme sonate » dans tout ce qu'elle avait alors de normatif, et gigantesque mise au tombeau, par son message, de cette forme et de qui l'avait accompagnée. M. V.

SONATE (GENRE). Le terme de sonate a une longue histoire. Sa première utilisation pour désigner une pièce de musique instrumentale (sonate étant dans cette acception très générale entendu par opposition à cantate = pièce vocale) remonte au XIII^e siècle : dans le texte sacré *Vida de Santa Douce* on parle de « Mens que sonavan la rediera sonada de matinas ». Au cours du XVI^e siècle, il est réservé exclusivement aux pièces pour luth. Du XIII^e siècle à nos jours, il fait partie de la terminologie musicale la plus répandue, mais désigne des formes musicales assez différentes par leurs structures, leurs particularités stylistiques ou leur inscription dans la vie musicale.

La sonate baroque (*env. 1585-1750*). Le terme « sonata » (ou « suonata », « sonnada ») désigne à cette époque une pièce instrumentale et s'avère particulièrement fréquent dans les tablatures de luth (espagnoles ou italiennes). Le terme « sonata » (de « sonare », jouer, sonner/klängen, tönen) s'oppose aux termes « canzona » et « cantata » (de « cantare », chanter/singen), sans que les principes compositionnels soient différents : les tablatures de luth d'O. Petrucci (1509) sont à la fois « per cantar e sonar ». Les sonates sont à l'origine des versions instrumentales de pièces voca-

les : au XVI^e siècle les termes « canzona » et « sonata » recouvrent la même forme musicale, qu'on peut jouer ou chanter ; en 1572, N. Vicentino parle de « canzon da sonar », c'est-à-dire de chanson qui suppose une exécution instrumentale. L'appartenance de la sonate à la musique purement instrumentale est un phénomène relativement tardif. Les « sonates » orchestrales avec un ou plusieurs chœurs chez G. Gabrieli, ses *Sacrae symphoniae* ou ses *Canzoni e sonate* à 3, 5, 6, 7, 8, 10, 12, 14, 15 et 22 voix constituent des genres spécifiques particulièrement importants pour l'école vénitienne de la fin du XVI^e siècle.

Au cours de la première moitié du XVII^e siècle, la « canzona » instrumentale, plutôt rapide et avec traits polyphoniques, fait partie, comme deuxième mouvement, de la sonata da chiesa du cycle. Au début du XVII^e siècle la théorie musicale établit une distinction entre canzone et sonate selon la formation (vocale ou instrumentale) et les traits stylistiques — mouvement rapide et joyeux pour les canzone, caractère solennel et somptueux pour les sonates (M. Praetorius, *Synagmatis Musici* (1615, 1618-19)).

Mais dans la pratique musicale jusqu'aux années 1750, les termes de sonata, concerto et sinfonia sont souvent confondus, et utilisés au même titre pour désigner des œuvres instrumentales assez différentes par leurs traits stylistiques et leurs particularités formelles. Ces problèmes ne sont pas à l'époque objet de réflexion théorique.

Le Dictionnaire de S. de Brossard de 1701 donne une définition de la sonate relativement proche de la pratique de l'époque classique : l'auteur souligne l'importance de l'invention émotive, harmonique, rythmique et contrapuntique, sans que le compositeur soit « assujéti aux règles générales du contrepoint » ; la sonate est destinée à une formation instrumentale comportant d'une à huit voix ; la formation très répandue est celle d'un (ou deux) violon(s) avec basse continue. Le même auteur distingue aussi la *sonata da camera*, constituée d'une introduction lente et d'une série de danses, de la *sonata da chiesa*, qui comporte des mouvements lents et des mouvements rapides, souvent contrapuntiques. Au cours du XVIII^e siècle, le terme sonate perpétue la tradition de la sonata da chiesa (cf. les *Sonates* de Bach), tandis que la tradition de la sonata da camera, qui relève davantage de la musique de cour, se poursuit avec les dénominations suite, partita, ouverture à la française ou ordre (cf. les *Partitas* ou les *Suites* de Bach, par exemple).

Les formations instrumentales de la sonate à l'époque baroque sont fort diverses. Le baroque du début du XVII^e siècle se spécialise dans la sonate pour instrument seul avec basse continue et dans la sonate pour ensemble de cordes avec basse continue (cf. les *Sonates* de A. Corelli, P. Locatelli, J. Schenck, D. Buxtehude). Les sonates pour instrument seul sans basse continue (à l'exception des sonates assez nombreuses pour luth) sont relativement rares (cf. les *Sonates* pour orgue d'A. Banchieri, pour violon solo de H. Biber, pour clavecin de G. Del Buono). La sonate en trio, très répandue à l'époque, fait appel à un ensemble instrumental assez flexible qui dépend directement des possibilités concrètes du jeu. Elle est en principe pour 2 instruments « mélodiques » (2 violons, ou violon et flûte, par exemple), un instrument chargé de la basse continue (clavecin, par exemple), et un instrument à cordes grave (viola, violoncelle) chargé de renforcer cette basse continue, ce qui, paradoxalement, donne un total non pas de trois, comme le terme « en trio » semblerait l'indiquer, mais de quatre instruments. Cette flexibilité se retrouve dans des formations plus grandes, comportant des cordes, des vents, des théorbes, des luths, des guitares et orgue (ou clavecin). La tradition vocale des sonates de l'école vénitienne se perpétue dans la musique de M. Neri, F. Cavalli, G. Legrenzi.

La sonate baroque est caractérisée par la présence obligatoire de la basse continue, et est faite de motifs relativement courts et souvent répétés, sur une pulsation rythmique et harmonique rapide et continue, ayant

recours à des procédés polyphoniques relativement simples. Domine la sonate à plusieurs mouvements (cf. les *Sonates* d'A. Corelli, F. M. Veracini, J.-S. Bach, G. Tartini, J.-M. Leclair). Les mouvements sont contrastés par leur mètre (mouvement ternaire-mouvement binaire), leur style d'écriture (texture polyphonique-texture homophone), leur tempo (lenti-rapide). La tendance générale est celle d'une réduction du nombre des mouvements (de 4 à 5 au début de l'époque baroque vers 3 à 4 au XVIII^e siècle). La structure formelle du cycle est très souvent modifiée sur celle de la sonata da chiesa, ce qui donne une succession de quatre mouvements : lent-rapide-lent-rapide (cette succession est typique des sonates en trio d'A. Corelli) : le premier mouvement est d'habitude un allégo de rythme binaire, le deuxième une forme bipartite avec une texture polyphonique relativement simple, le troisième une sarabande solennelle, et le quatrième une gigue ternaire rapide, sans que les dénominations de ces danses deviennent celles des divers mouvements (ce qui au contraire fait loi dans les suites et les sonates « da camera »).

La structure en trois mouvements (rapide-lent-rapide, ou bien lent-rapide-rapide) est fréquente chez G. Tartini, Ch. W. Gluck, ou G. Ph. Telemann. La cohérence du cycle provient entre autres de son unité tonale. Les débuts des mouvements peuvent en outre être fondés sur des formules mélodiques et métriques rythmiques similaires (cf. les *Sonates* d'A. Corelli) ; les mouvements peuvent avoir le même schéma formel et le même fondement harmonique. La structure la plus fréquente est la forme bipartite asymétrique, liée à l'origine aux danses de la suite (allemande, courante, sarabande, gigue, etc.).

Les titres ou programmes verbaux à contenu sémantique sont rares dans la sonate baroque (les *Histoires bibliques* de J. Kuhnau ou les *Apothéoses* de Fr. Couperin forment autant d'exceptions).

La sonate baroque fut un genre dominant au début du XVII^e siècle, d'abord en Italie du Nord, puis en Autriche, en Allemagne, en Angleterre et en France. Presque tous les compositeurs de l'époque baroque, à l'exception de Cl. Monteverdi, G. Frescobaldi, H. Schütz ou J.-B. Lully, qui néanmoins comptent parmi les plus connus, ont écrit des sonates pour diverses formations instrumentales.

On en trouve de nombreuses chez G. Gabrieli, G. B. Fontana, B. Marini, M. Neri, G. Legrenzi, A. Stradella, G. B. Vitali, G. Torelli, A. Corelli, G. B. Bassani, T. Albinoni, A. Vivaldi, B. Marcello, Fr. Veracini, G. Tartini, P. Locatelli, F. Geminiani, F. Durante, G. B. Martini, G. Pergolesi, mais aussi de J. A. Reinken, D. Buxtehude, H. Biber, G. Muffat, J. Pachelbel, J. J. Fux, J. Kuhnau, G. Ph. Telemann, J. Mattheson, J.-S. Bach, G. F. Haendel, H. Purcell, Ch. W. Gluck, Fr. Couperin, J.-M. Leclair, etc. Elles permettent de suivre les transformations de l'écriture musicale et de la pensée formelle qui devaient mener au classicisme.

La sonate classique (*env. 1735-1820*). La définition de la sonate classique comme forme musicale dotée de particularités thématiques harmoniques et formelles spécifiques ne devait intervenir que très tard, au cours des années 1840-1850, en plein romantisme. Les théoriciens de l'époque classique se bornèrent à souligner la variété expressive de la sonate en fonction des milieux et des sociétés (J.-J. Rousseau, J. G. Sulzer), à noter l'importance des relations tonales à distance (J. G. Portmann), et à insister sur les similitudes de caractère entre la sonate, l'ouverture et la symphonie (H. C. Koch), sans négliger pour autant leurs différences. Pour Koch, la symphonie, en tant que sonate pour orchestre, d'une part dispose d'un thématisme plus vaste et plus complexe que la sonate instrumentale, et, d'autre part, comporte davantage de relations thématiques à distance et davantage de continuité dans son déroulement global (*Versuch einer Einleitung zur Komposition*, 1782-1793). V. SONATE (FORME).

Les critiques violentes lancées contre la profusion de la sonate (cf. l'*Encyclopédie*) posèrent en fait le

problème de la place de la musique purement instrumentale par rapport à la musique vocale.

Ahurs que la sonate baroque avait été étroitement liée à l'évolution des instruments à cordes, l'histoire de la sonate classique fut largement celle des instruments à clavier : à partir des années 1760 (rappels de la sonate forte de B. Cristofori date de 1709), un très grand nombre de sonates sont écrites exclusivement pour ce nouvel instrument. Le passage du clavier au piano-forte coïncida largement, au XVIII^e siècle, avec le passage de la sonate baroque ou préclassique à la sonate classique. Les indications données dans les partitions des années 1750, « pour clavecin ou piano » (« cembalo o pte. »), se transforment en « pour piano ou clavecin » (« pte o cembalo ») dans les partitions de sonates des années 1770. Vers la fin du XVIII^e siècle le clavecin disparut des partitions en tant que substitut possible du piano, ce qui ne manqua pas de se traduire sur le plan de l'écriture et de la pratique compositionnelle.

La sonate pour instrument solo (cordes ou vents) avec piano se répandit, elle aussi, largement à la même époque, avec cette différence par rapport à l'époque baroque que l'instrument à clavier, émancipé de son rôle de basse continue, devint le plus important des deux, puisqu'on eut affaire à deux véritables solistes. Les premiers exemples en ce sens, compte non tenu de pages telles que les *Pièces en concert* de Rameau (1743), datent des années 1760 (cf. les sonates de P. Giardini, D. Pellegrini, L. Boccherini).

À citer également les sonates pour piano à quatre mains de J. Ch. Bach et Mozart, ou pour deux instruments de Pleyel (deux violons), Haydn (violin et alto) ou Mozart (basson et violoncelle). Dans la tradition des ensembles baroques variables, la sonate « accompagnée » pour piano, très répandue au XVIII^e siècle, ajoutait parfois à la partie de piano une partie d'instrument ad libitum (violin, violoncelle ou instrument à vent) relativement facile à jouer. Cette pratique d'exécution et d'édition répondait aux besoins d'une vie musicale assez active, à laquelle participaient volontiers des musiciens non professionnels.

Jusque vers 1770, Haydn appela divertimentos ce que nous considérons actuellement comme des sonates pour clavier. De même, il appela jusqu'en 1795 « sonates pour piano-forte avec accompagnement de violon et de violoncelle » ce que nous considérons actuellement comme des trios. De même la *Sonata op. 47* (pour R. Kreutzer, 1805) de Beethoven porta encore la dénomination « Sonata per il pianoforte e un violino obbligato ». La *Sonata per il clavicembalo o forte-piano con violino e violoncello* (K. 502, 1786) de Mozart est en fait un trio avec partie soliste pour les trois instruments.

La sonate du début du classicisme comportait le plus souvent trois mouvements : rapide-lent-rapide. Cette structure est la plus fréquente chez Haydn et Mozart, et reste dominante chez Beethoven. Dans ces sonates à trois mouvements, l'ordre et la nature des mouvements peut varier. Chez Mozart, l'ordre vif-lent-vif domine nettement. Il y a davantage de variété chez Haydn : vif-lent-vif, mais aussi vif-muet-vif, vif-lent-muet-vif, lent-muet-vif, lent-vif-muet. La succession « italienne » en deux mouvements (deux mouvements rapides ou bien rapide-moderé), fréquente dans les sonates des compositeurs italiens (D. Alberti, L. Boccherini), se retrouve chez Haydn et Beethoven.

Ce dernier transposa également dans plusieurs de ses sonates la structure « symphonique » en quatre mouvements (vif-lent-muet-vif ou scherzo-vif). Ses successeurs (Schubert, Schumann, Weber, Brahms) devaient le suivre largement sur ce point. On retrouve également cette structure chez Jan Ladislav Dusík, moins chez Muzio Clementi ou Johann Nepomuk Hummel. Comme Hummel dans sa sonate en *fa* mineur op. 20, Beethoven utilisa comme finale de sonate la forme fuguée (v. HAMMERKLAVIER).

Tous les compositeurs de l'époque classique — en Italie, en Allemagne, en Autriche, en Espagne, en France ou en Angleterre — ont écrit des sonates

pour diverses formations. Parmi les plus connus : D. Scarlatti, G. B. Sammartini, D. Alberti, P. Nardini, G. Sarti, G. Pugnani, L. Boccherini, J. Nysliveček, G. Chr. Wagenseil, L. Mozart, J. Stamitz, C. Stamitz, A. Filtz, I. Pleyel, F. X. Richter, W. F. Bach, C. Ph. E. Bach, J. Ch. Bach, Chr. G. Neefe, P. Gaviniés, G. B. Viotti, M. Clementi, E. N. Méhul, J. Haydn, W. A. Mozart et L. van Beethoven.

I. S. La sonate romantique après Schubert. Après Schubert, la sonate pour piano est un genre qui inspire de moins en moins de grands cycles de vingt ou de trente œuvres, et qui, plus encore que la symphonie, se fait rare, est pratiqué au coup par coup, les compositeurs produisant rarement plus de deux ou trois sonates, et faisant de chacune un cas particulier. Il est vrai qu'en même temps se développent de nouvelles formes pianistiques, qui ont en commun de privilégier la formule du recueil, de l'album — qu'il soit simple juxtaposition, comme avec les nombreux cycles d'études, de fantaisies, de romances sans paroles, de nocturnes, etc., ou bien au contraire savante mosaïque conçue comme un tout (*Carnaval* de Schumann, ou *Préludes* de Chopin). Face à ces formes fluides et variées, la sonate, avec ses trois ou quatre mouvements dont on respecte généralement le moule, fait figure de genre figé et sérieux. Comme la symphonie, elle aura tendance à évoluer, dans les mains de certains, vers la conception cyclique, où l'on recherche une unité thématique entre les différents mouvements.

Parmi les sonates pour piano du XIX^e siècle, citons les trois sonates de Chopin (ut mineur, 1828 ; si bémol mineur, 1839, avec la *Marche funèbre* ; si mineur, 1844), plutôt rhapsodiques d'esprit, et guère aimées par des préoccupations d'unité thématique ; les trois sonates op. 1, op. 2, et op. 5 de Brahms, à tendance cyclique ; les trois sonates de Schumann (op. 11 en *fa* dièse mineur, 1835, sous-titrée *Florestan et Eusebius* ; op. 14 en *fa*, 1836, sous-titrée *Concert sans orchestre*, et d'esprit cyclique ; op. 22 en *sol* mineur, 1835-1838, auxquelles il faut ajouter trois sonates). Plus tardivement, mais dans cette même lignée, la sonate op. 7 pour piano de Grieg.

Mais le chef-d'œuvre de la sonate romantique est une pièce qui ne répond en rien au modèle formel de la sonate classique, et qui renouvelle complètement le genre : il s'agit de la grande sonate en si mineur de Franz Liszt (1853), œuvre cyclique d'une seule coulée, malgré ses moments contrastés, et apogée d'une certaine dramaturgie de la forme en constante réinvention, que l'on trouve déjà en germe chez Beethoven. Le travail architectural passionné qui y est à l'œuvre témoigne bien que le moule formel traditionnel en quatre mouvements, s'il convient encore très bien à la symphonie (laquelle a toutes les ressources de l'orchestre, et l'ampleur de sa forme pour se renouveler), paraît désormais un peu caduc, poussié, et manquant de souplesse, pour le genre de la sonate pour piano seul. Quel que soit l'intérêt des sonates de Chopin et de Schumann, on y sent fréquemment une certaine raideur, dont Liszt s'est libéré par un total bouleversement du genre.

En revanche, la sonate pour piano et violon, genre plus léger, voire mondain, puisqu'il offre des possibilités concertantes et se prête à une rhétorique de dialogue entre les deux instruments, se continue avec aisance chez Schumann (deux sonates), Brahms (trois sonates op. 78 en *ré* mineur, op. 100 en la majeur, op. 108 en *sol* majeur), Grieg (trois sonates op. 8, op. 13, op. 45), Dvořák, etc. Le genre voisin de la sonate pour violoncelle et piano est illustré par Brahms (op. 38 et op. 99), Schumann (une sonate), Chopin, Grieg, etc. On citera aussi les deux sonates pour clarinette et piano de Brahms, les six sonates pour orgue de Mendelssohn, et les douze sonates pour violon et guitare de Paganini (lequel appelle également « sonates » certaines de ses œuvres pour violon et orchestre).

La sonate moderne et contemporaine. Dans l'évolution plus récente du genre, on peut distinguer deux facettes, qui ont différemment évolué : soit la sonate en tant

que forme définie par ses trois ou quatre mouvements et par son plan proche de celui de la symphonie ; soit la sonate comme genre consistant à mettre en valeur, à faire sonner un instrument généralement accompagné par le piano et faisant la démonstration de ses possibilités (sonates pour violon, violoncelle, mais aussi pour instruments à vent, ces dernières se développant au XX^e siècle particulièrement).

Sonate pour piano seul. L'évolution de la sonate pour piano vers une conception plus sérieuse, construite et méditée (par opposition à la littérature pianistique « pittoresque » ou « impressionniste » se développant parallèlement), se confirme à la fin du XIX^e siècle et au XX^e siècle. Les sonates pour piano isolées et denses d'Alban Berg (op. 1, 1907-1908), de Béla Bartók (1926), de Paul Dukas (1900), dont Debussy salua l'« émotion hermétique », de Georges Auric (op. 32), considérée par certains comme son chef-d'œuvre, et, bien plus tard, la grande sonate d'Henri Dutilleul (1949), sont des pièces très construites et volontaristes, où l'auteur a mis la part la plus sérieuse et la plus essentielle de son inspiration. En revanche, ces deux compositeurs-pianistes que sont Scriabine, avec ses dix sonates, et Prokofiev, avec ses onze sonates (dont l'admirable *Septième*) — les deux dernières ayant été laissées inachevées en 1953 —, sont presque les seuls, dans l'époque moderne, à se lancer dans de grands cycles. On citera aussi les deux sonates de Stravinski (pour piano seul, 1924, explicitement inspirée par le travail architectural des sonates de Beethoven, mais aussi la *Sonata pour deux pianos*, 1943-44), les deux sonates de Rachmaninov, les deux de Chostakovitch, et la *Sonata canonica* de Luigi Dallapiccola.

Quand l'ambition se fait plus modeste, on parle de sonatine, comme chez Maurice Ravel, Maurice Emmanuel, ou encore Sibelius. Quant aux trois sonates de Pierre Boulez, elles sont des étapes dans un processus de prise en compte, puis de destruction du moule traditionnel. La deuxième, écrite en 1950, aux dires de son auteur est conçue comme une dissolution systématique des formes classiques attachées à chaque mouvement de la sonate classique (forme sonate du premier mouvement, mouvement lent, forme scherzo, forme canonique et fuguée pour le dernier mouvement), et Boulez signale cette œuvre comme la dernière où il fait référence aux modèles traditionnels. La troisième sonate, sous-titrée *Formants*, reconstruit sur cette destruction le projet d'une œuvre à multiples parcours, dont l'auteur s'est expliqué dans son article *Aléa* (on peut en jouer les segments dans différents ordres).

Quant à la *Sonata pour deux pianos et percussion* de Bartók, elle mérite ce titre par la tension formelle qui parcourt ses trois mouvements ; car il est courant que la sonate moderne se limite à trois mouvements, et non à quatre, pour obtenir une concentration de pensée accrue.

Sonate pour piano et violon. On connaît les sonates françaises, de Saint-Saëns (op. 75 et op. 102), de Fauré, de D'Indy, de Roussel, de Dukas, mais la plus célèbre et la plus « pensée », échappant au bavardage concertant, est la grande sonate cyclique en la majeur de César Franck (1886), où le travail d'engendrement des thèmes et d'évolution de la forme à partir de cellules d'intervalles génératrices est poussé extrêmement loin.

Chez Franck, la préoccupation formelle prime sur toute autre. D'autres sonates sont plutôt l'occasion de confronter ces deux entités, le violon et le piano, dans leur différence, qu'on met en évidence au lieu de la réduire : ainsi dans la sonate de Ravel (où l'auteur a voulu accuser l'incompatibilité des instruments) et peut-être dans les deux de Bartók (1921-22), remarquables en ce que les deux instruments n'y mettent pas en commun leurs motifs, et ont chacun des thèmes propres. On citera encore les deux sonates de Prokofiev (1938-1946 et 1944) — la seconde étant une transcription de sa sonate pour piano et flûte —, les deux d'Arthur Honegger, les trois de Darius Milhaud, les sept de Max Reger, les cinq de Martinů, sans

oublier celles de Gabriel Pierné, Leoš Janáček, William Walton, Delius, etc.

Quant à la sonate pour violon et piano de Debussy (1915-1917), elle ne peut être citée qu'en la rattachant à ce cycle de six sonates que l'auteur voulait réaliser, et qu'il interrompit sa mort : il n'en écrivit que trois, les deux autres étant la sonate pour piano et violoncelle, et la sonate pour flûte, alto et harpe : il est clair qu'il s'agit ici non de ressusciter ou de régénérer une forme, mais surtout de faire sonner des instruments solistes, dans un esprit de vagabondage formel et de légèreté.

Sonate pour violon seul. Glorieusement illustré par Jean-Sébastien Bach, ce genre sévère a connu une certaine renaissance au XX^e siècle, avec les œuvres de Béla Bartók (1945), Prokofiev, Hindemith, Max Reger, Honegger, Migot, etc.

Formules diverses. Le violoncelle a été associé au piano dans la sonate déjà citée de Debussy, mais aussi par Vincent d'Indy, Georges Migot, Hindemith, Prokofiev, Britten, Martinů, et utilisé en solo dans les sonates de Kodály et Sauguet.

La sonate pour flûte, comme les autres genres de sonates pour instruments à vent, est généralement traitée comme un genre aimable et rêveur avec les sonates et sonatines pour flûte et piano de Prokofiev, Poulenc, Dutilleul, Sauguet, Ibert, et même la *Sonatine* de Pierre Boulez.

Aujourd'hui, la sonate en tant que forme est, à quelques exceptions près, plutôt délaissée : si des œuvres d'avant-garde en prennent le titre (*Sonata baroque*, d'Alain Savouret, pour bande magnétique, et *Sonata* pian* forte*, de Gilbert Amy), c'est à un degré second, comme référence de genre et de forme complètement transposée et repensée. M. C.

SONATE À KREUTZER. Titre donné par Leoš Janáček à son premier quatuor à cordes, composé en 1923, créé à Prague le 17 octobre 1924. Il reflète les impressions ressenties par son auteur à la lecture du roman de Tolstoï portant le même titre, et contient une sorte de protestation morale contre l'attitude despotique des hommes envers les femmes. L'esprit original de Janáček lui a permis de repenser Tolstoï sous la forme d'un quatuor, sans traduire de péripéties d'une manière circonstanciée. Ses quatre mouvements, de forme très libre, évoquent les passions violentes et les souffrances des deux protagonistes principaux de la nouvelle. Tous les sentiments de l'amour, de la plus pure tendresse à la plus cruelle jalousie, ont trouvé en Janáček un traducteur inspiré. V. KREUTZER (RODOLPHE) et BRIDGETOWER. P. V.

SONATE POUR DEUX PIANOS ET PERCUSSION. Œuvre en trois mouvements de Béla Bartók, composée en 1937, et créée en janvier 1938 à Bâle, par l'auteur et son épouse Ditta, avec le concours de percussionnistes de l'orchestre de Paul Sacher. Bartók l'écrivit pour ses tournées de concert avec sa femme. La percussion mobilisée est relativement réduite, et comprend trois timbales, deux petites caisses, une grosse caisse, un gong, un triangle, des cymbales jouées ordinairement et une cymbale suspendue.

Le premier mouvement est le plus long des trois, et occupe plus de la moitié de l'œuvre, il débute par une « genèse » du rythme et de la musique à partir du silence, avant de se déchaîner *allegro* sur des thèmes martelés (dans un *ut* majeur très franc) et de mener à une brillante fugue. Le deuxième mouvement, *lento ma non troppo*, est une de ces « musiques de nuit » ponctuées de signaux, de frémissements, d'ondoiements magiques, que Bartók aime à placer au « centre » de certaines de ses œuvres. Enfin le dernier mouvement, rapide, en forme de rondo, se caractérise par un élargissement des intervalles, un éclaircissement de la couleur et une détente du rythme, plus simplement pulsé : ici, le xylophone utilisé comme instrument mélodique joue un rôle important, en énonçant d'abord le thème principal en *ut* majeur.

La *Sonate* est une grande réussite de forme et aussi, (si l'on peut parler ainsi d'une musique de chambre)

appui sur les instruments qui exécutent la basse continue dont se détachent les instruments mélodiques qui improvisent souvent. Le nombre d'exécutants (surtout des cordes, rarement des instr. à vent) est variable; il faut cependant admettre que, d'une manière générale, la s. d'église était exécutée en formation orchestrale et la s. de chambre en formation de solistes.

Grâce surtout à l'influence de A. Corelli, la s. trouva de nombreux adeptes (A. Caldara, T. Albinoni, E. F. Dall'Abaco, A. Vivaldi, Fr. Geminiani, B. Marcello, G. B. Somis, Fr. M. Veracini, G. Tartini, P. Locatelli) et se répandit, dès la fin de la guerre de Trente Ans, d'Italie en Autriche et en Allemagne (J. H. Schmelzer, J. Chr. Pezel, H. I. Fr. Biber, Georg Muffat, J. J. Fux, G. Ph. Telemann, G. Fr. Haendel, J. J. Quantz), dès le début de la Restauration (1660) en Angleterre (H. Purcell, J. Ravenscroft, Fr. Geminiani) et à la fin du XVIII^e s. seulement en France (Fr. Couperin, J. Fr. d'Andrieu, J. Hotteterre, M. Blavet, J. M. Leclair, R. Gaviniès). Les interférences entre les deux types de s. aboutirent dès les années 1700 à une fusion totale, qui fut pour l'essentiel parachèvement par E.F. Dall'Abaco et A. Vivaldi. Ce qui parut alors sous le titre de s. répondait en gros, pour le style et la forme, à la s. d'église. Toutefois, le nombre des mouvements fut fréquemment réduit; par la suppression d'un des mouvements lents naquit le type à 3 mouvements : lent-vif-vif, ou vif-lent-vif, et, par celle d'un autre mouvement encore, le type lent-vif, ou vif-vif. L'évolution, qui s'était opérée depuis Gabrieli, de la composition polyphonique à celle en trio ou en solo du XVIII^e s., atteignit son apogée chez J.S. Bach; il composa des s. en trio pour un instrument soliste et clavier écrit à 2 parties, où le clavier assure l'exécution de la seconde voix obligée dans la partie supérieure (6 s. pour violon et clavier, BWV 1014-19; 3 s. pour viole de gambe et clavier, BWV 1027-29; 3 s. pour flûte traversière et clavier, BWV 1030-32). Dans les 6 s. pour orgue et clavecin à pédalier (BWV 525-530), les deux voix supérieures sont exécutées sur deux claviers manuels et la basse sur le pédalier. Les s. pour violon seul (BWV 1001, 1003, 1005) sont, par leur disposition, des s. d'église et font se succéder les mouvements lent-fugue-lent-vif.

Au XVIII^e s. la s. sert essentiellement à des divertissements de société (très souvent, chez J. Haydn p. ex., elle est appelée « divertimento ») ou vise un but didactique (p. ex. les « leçons » ou les « sonates faciles », écrites pour des élèves); elle est fréquemment destinée à des connaissances ou à des amateurs, mais on continue également à écrire des s. destinées à l'église (W.A. Mozart, 17 s. d'église). Toutefois, le piano tend à prendre de plus en plus d'importance; d'autres instruments (violon, flûte) peuvent s'y ajouter, souvent « ad libitum »; certains trios avec piano portent au début le titre de *Sonates pour le clavecin ou pianoforte accomp. d'un violon et violoncelle* (Fr. A. Rössler, op. 7; de même chez J. Haydn). Les débuts de la s. pour clavier remontent à J. Kuhnau, qui, dans sa *Sonate aus dem B (Neue-Clavier-Übung II, 1692)*, transposa la forme de la s. d'église et créa le genre nouveau de la s. pour clavier dans ses *Frische Clavier-Früchte* (1696) et ses *Biblische Historien* (1700); ce fut aussi l'œuvre de B. Pasquini (14 s. pour 2 clavecins, dans les *Sonate*

per gravicembalo, 1702). On peut suivre à travers toute l'Europe la formation de la s. préclassique, mais surtout en Italie (Fr. Durante, B. Galuppi, P. D. Paradis, D. Alberti, G. M. Rutini, D. Cimarosa), en Espagne et au Portugal (D. Scarlatti, C. Seixas, le père A. Soler, L. Boccherini, Blasco de Nebra), à Vienne (G. Chr. Wagenseil, G. M. Monn), en Allemagne du Nord (W. Fr. Bach., C. Ph. E. Bach, Johann Christoph Ritter, J. A. Benda, Chr. Fr. C. Fasch, Fr. W. Rust, Fr. A. Rössler, Chr. G. Neefe), à Paris (J. J. de Mondouville, J. Schobert, J. G. Eckard, J. Fr. Edelmann, N. J. Hüllmandel, I. Pleyel, D. G. Steibelt) et à Londres (J. Chr. Bach, M. Clementi). La s. préclassique emprunte ses éléments caractéristiques au style galant et sensible. Très significatives sont, à cet égard, les s. en un mouvement de D. Scarlatti, qui comprennent 2 parties, chacune répétée; des éléments de « toccata », de brefs dessins et ornements sont développés en lignes mélodiques ou en courtes parties de développement; formant contraste tonal, des figures de la 2^e moitié de la première partie fournissent les éléments d'un second thème. Selon certaines sources manuscrites, « deux œuvres se suivent généralement qui, par leur mesure, se présentent comme une danse et sa contredanse, et sont de tonalité identique ou voisine » (W. GERSTENBERG, *Die Klavierkompositionen* D. Scarlattis, Regensburg 1933, p. 99). Les s. de Fr. Durante reposent sur l'opposition entre la 1^{re} partie fuguée et une 2^e partie rappelant la gigue. D. Alberti l'imite, utilisant pour la première fois dans l'accompagnement une basse dite depuis « basse d'Alberti ». Alors que la s. viennoise (G. Chr. Wagenseil) place un menuet en position médiane ou finale et s'approprie ainsi des éléments de la suite, la s. d'Allemagne du Nord (W. Fr. et C. Ph. E. Bach) ne renferme habituellement aucun mouvement de danse. Ce qui caractérise les œuvres de cette école, empreintes d'expression personnelle et de sensibilité, c'est l'usage de motifs courts et la construction à l'aide de phrases nettement contrastées à l'intérieur du type à 3 mouvements adopté sous l'influence de la « sinfonia » de l'opéra napolitain; l'ordre des mouvements est le suivant : vif-lent-vif, le mouvement central faisant contraste tonal (le plus souvent, ton relatif et variante du ton principal; en majeur, également ton de la dominante et relatif de la dominante; en mineur, également relatif de la sous-dominante). L'opposition de deux thèmes dans le mouvement initial et les éléments d'un travail thématique dans le mouvement central prennent dorénavant de l'importance pour ce qui est de la forme musicale (voir plus loin § La forme sonate). La partie centrale adopte tantôt la forme « à Lied » en 3 parties, tantôt une forme libre, tantôt la forme s., à l'occasion même un caractère récitatif à la manière de l'« intermezzo », tandis que le final est généralement écrit en forme de « rondo » à plusieurs épisodes, rarement en forme s., disposition qui annonce le classicisme viennois.

L'empreinte musicale donnée par le classicisme viennois aux différents genres se retrouve également dans la sonate. Depuis que la musique aspire à exprimer la sensibilité, l'intérêt se porte de plus en plus sur le pianoforte avec ses possibilités croissantes d'attaques variées et de dynamique progressive. Chez J. Haydn, dont les s. portent encore jusque dans les années 1760 des traces du style galant

(p. ex. Hob. XVI, 4 : *Divertimento per il clavicembalo* en 4 mouvements, avec un allegro initial et 3 menuets), on sent dans les premières œuvres l'influence de C. Ph. E. Bach (p. ex. Hob. XVI, 2 : *Largo*); elle apparaît d'une manière frappante vers la fin des années 1760 (Hob. XVI, 46 : *Adagio*; Hob. XVI, 19), et particulièrement dans la S. en *do min.*, Hob. XVI, 20, qui en même temps présente pour la première fois le type de la s. viennoise classique pour piano. A partir des années 1770, les s. de Haydn suivent une voie qui leur est propre. Les éléments caractéristiques de la mus. viennoise classique sont, à partir de ce moment-là, déterminants pour la sonate. Sur la base d'une trame harmonique simple et d'une métrique nuancée, la « composition se présente comme une structure différenciée, faite d'éléments nettement individualisés dont le prototype est constitué par le thème, qui domine la construction de tout le mouvement et qui offre de multiples possibilités de fragmentation, principalement en motifs indépendants. Haydn s'en tient habituellement à la forme s. en 3 mouvements. Il en modifie souvent l'ordre vif-lent-vif, en substituant au 2^e ou au 3^e mouvement un menuet, généralement en trio. Pourtant, parmi ses 52 s. pour clavier, il se trouve 3 œuvres de jeunesse à 4 mouvements (Hob. XVI, 4, 6 et 8) et 8 à 2 mouvements (réparties entre 1765 et 1794).

Les s. de W. A. Mozart (24 s. pour piano dont 5 à 4 mains et une pour 2 pianos; 43 s. pour violon) s'apparentent à celles de Haydn pour la forme et le travail thématique; le caractère chantant de la ligne mélodique (allegro chantant) trahit néanmoins l'influence de J. Chr. Bach. Les s. qu'il écrivit en 1778-79 au cours de son voyage à Mannheim et à Paris font apparaître une indépendance croissante des parties d'accompagnement; dans les s. pour violon, l'instrument soliste est traité à l'égal du piano. Dans les dernières s., écrites à Vienne entre 1781 et 1789, les caractéristiques du genre commencent à céder le pas à l'œuvre individualisée. L'accent est porté sur les contrastes dynamiques, les syncopes et le chromatisme (KV 457, 533), les éléments polyphoniques (KV 454, 526, 570, 576) et sur un rapprochement avec la construction symphonique (s. à 4 mains KV 497, 501; s. pour 2 pianos KV 448). Le cycle est dominé par la composition en 3 mouvements (celle en 2 ou 4 mouvements n'apparaît que dans quelques s. pour violon) dans l'ordre suivant : vif (forme s.)-lent-vif (forme s. ou rondo); la s. KV 331 fait exception avec un mouvement initial à variations suivi d'un menuet et d'un mouvement « alla turca ».

Parmi les s. de Beethoven (32 pour le piano, 10 pour le violon, 5 pour le violoncelle et une pour le cor), se trouvent des œuvres d'un niveau particulièrement élevé (s. « à Kreutzer », « *Appassionata* », s. tardives). Leur vaste conception, qui dépasse de loin toute possibilité d'appréhension formelle au sens traditionnel (de nombreuses s. portent en titre original *Grande Sonate*, en particulier la s. pour « Hammerklavier », aux dimensions symphoniques), se traduit par une construction solide, aux proportions bien délimitées, par l'unité de chacun de leurs mouvements (début caractéristique - partie centrale traitée en développement - conclusion bien affirmée) ainsi que par leurs rapports réciproques. Toutes les techniques de jeu dont pouvait alors disposer la mus. pour piano (progressions de nuance et de tempo,

syncopes, « sforzati » sur des temps faibles, utilisation rythmique des silences) sont introduites d'une manière extraordinaire dans la composition. Parmi les premières (p. ex. op. 2/1-3, 7, 28) et parmi les dernières s. (op. 101, 106, 110), quelques-unes présentent le type à 4 mouvements (analogue à la symphonie ou au quatuor à cordes) : vif-lent-menuet ou scherzo-final; mais il n'est pas rare d'en trouver à 3 mouvements, soit qu'il manque le mouvement lent (op. 101/2, 14/1), ou le menuet ou le scherzo (op. 13, 53, 57), d'autres de disposition libre (pièce à variations-scherzo-marche funèbre-final : op. 26; *Sonata quasi una fantasia* : op. 27/1-2; scherzo comme 2^e mouvement et menuet comme 3^e mouvement : op. 31/3), d'autres enfin à deux mouvements (op. 54, 78, 90, 111). Tandis que dans les premières s. l'accent est mis sur le 1^{er} mouvement (de forme s.), il se porte dans les s. tardives sur le dernier (op. 101, 102/2, 106 et 110 : une grande fugue; dans l'op. 111 : la célèbre ariette avec ses variations).

Les s. de C. M. von Weber et de Fr. Schubert occupent une position intermédiaire entre classicisme et romantisme; à l'intérieur d'un cycle de 4 mouvements (rarement 3), elles mettent en œuvre des moyens nouveaux qui ne doivent que peu au classicisme viennois. Dans les 4 s. de Weber (1812-22), de technique brillante, les éléments thématiques sont variés harmoniquement, rythmiquement et mélodiquement. Les mouvements lents reposent sur des mélodies populaires. Chez Schubert, c'est le caractère profondément lyrique qui est typique de ses 21 s. (1815-22), dont on relèvera la richesse mélodique (un « thème » est avant tout une mélodie; le travail thématique utilise souvent des éléments annexes tels que les motifs d'accompagnement), les harmonies aux résonances profondes (des modulations frappantes dans des tons éloignés) et les rythmes qui s'imposent à la manière d'un « ostinato ».

Après la mort de Schubert (1828), la s. perd sa position prédominante. Dans le domaine de la mus. de piano, on lui préfère des formes plus réduites telles que romance sans paroles, nocturne, intermezzo, étude, « pièce de genre ». C'est le cas des plus importants compositeurs de s. du XIX^e s. : F. Mendelssohn-Bartholdy, Fr. Chopin, R. Schumann, F. Liszt, C. Franck, J. Brahms, P. I. Tchaïkovski et E. Grieg. Parmi leurs œuvres, il faut citer les s. pour instrument soliste et piano de Brahms (3 pour violon, 2 pour violoncelle, 2 pour clarinette ou alto) et de C. Franck (S. pour violon en la maj.). Les mouvements traditionnels sont adoptés comme formes fixes et organisés en un cycle de 3 ou 4 mouvements (forme s.-romance ou variations-[scherzo + trio]-rondo en forme s.); les 2^e et 3^e mouvements peuvent être intervertis; le dernier mouvement est souvent mis en valeur, les s. de tonalité mineure se terminant généralement dans une tonalité majeure. Il n'est pas rare de rencontrer des s. s'inscrivant dans un programme (déjà chez Beethoven, *Les Adieux*, op. 81a) ou des s. dont les mouvements ont un rapport thématique entre eux (chez Schubert déjà, *Wanderer-Fantasie*; voir l'art. CYCLIQUE). Sont également caractéristiques l'association, le développement ou la nouvelle combinaison des idées, ou simplement leur répétition dans d'autres registres. S'opposant à la logique qui préside aux compositions de Beethoven, la couleur harmonique apparaît comme une fin en soi (modulation

à la médiane ou dans des tons éloignés, chromatisme, accords altérés). Il convient aussi de relever comme éléments typiques la dérivation de tous les motifs à partir d'une idée de base (Schumann, Brahms) et la construction libre, quasi improvisée (Fr. Chopin, *Sonate en si min.*, op. 35, et en si min., op. 58). Avec sa S. en si min. F. Liszt crée un nouveau type de s. dans lequel les mouvements du cycle s'identifient aux différentes parties d'un allegro en forme sonate. La s. post-romantique de la fin du XIX^e s. (entre autres, N. Gade, C. Saint-Saëns, J. Rheinberger, Chr. Sinding, A. Glazounov, G. Lekeu) présente des caractères académiques, une tendance au formalisme et à l'éclectisme associée à la mise en œuvre d'importants moyens techniques; seuls quelques compositeurs tels que V. d'Indy, E. Mac Dowell, M. Reger, K. Szymanowski réussissent à garder une certaine originalité.

Au début du XX^e s. se dégage un courant contraire, parti de France (G. Fauré, P. Dukas, Cl. Debussy, M. Emmanuel, M. Ravel, D. Milhaud, A. Honegger, Fr. Poulenc...) et de Russie (A. Scriabine, S. Prokofiev, D. Chostakovitch), qui se limite souvent à des formes plus courtes (→ sonatine), jette un regard neuf sur le matériau sonore (accord mystique, éléments grégoriens et exotiques) et fait éclater le cadre de la tonalité (chaînes d'accords, polytonalité, modalisme). Depuis, le terme de s. est utilisé d'une part par référence à sa signification historique (I. Stravinski, P. Hindemith), mais connaît d'autre part des cheminements très variés grâce à l'utilisation de rythmes nouveaux, de sonorités et de techniques de jeu nouvelles (B. Bartók), grâce à une polyphonie de caractère modal (G. Migot), à l'atonalité (A. Berg), au dodécaphonisme et à la mus. sérielle (P. Boulez). Il faut toutefois reconnaître que malgré son fréquent emploi, le concept fait problème dans la mesure où il est lié à une notion de thématisme et de forme fondée sur l'harmonie fonctionnelle. Dans certains cas, seule se trouve encore justifiée la signification de « composition à jouer » (*Spialstücke* de B. Blacher, H. W. Henze...). Mais le recoupement qui peut se faire avec d'autres dénominations (G. Migot, *Dialogus* pour violon et piano, violoncelle et piano, et s. pour flûte et piano, pour piano (3), violon seul (2), alto seul, violoncelle seul; P. Boulez, *Structures* pour 2 pianos, et 3 s. pour piano) ne permet pas davantage de donner actuellement à ce concept un contenu précis.

RIEMANN, *Musiklexikon*

La forme sonate. Dans l'étude des structures musicales, on a coutume de désigner par forme s. le déroulement formel d'un mouvement isolé, généralement le premier du cycle constitué par la s. pour instrument soliste, le trio, le quatuor, la symphonie, le concerto, etc. Un mouvement de forme s. comporte habituellement une → exposition, un → développement, une → réexposition, parfois aussi une → coda. L'exposition, souvent répétée, se divise en thème principal, pont ou transition, thème secondaire et épilogue, le thème secondaire se distinguant du thème principal par une tonalité nouvelle et souvent par un caractère contrastant. Schéma d'une s. en majeur :

1. Exposition — 2. Développement
Th.pr./pont/Th.s./épilogue — 3. Développement
T D modulations

3. Réexposition — 4. (Coda)
Th.pr./pont/Th.s./épilogue —
T T

La forme s. est caractérisée par la mise en œuvre sur différents plans sonores d'au moins deux thèmes (ou groupes thématiques) de caractère contrasté dans l'exposition, par la mise en évidence de leurs affinités et de leurs oppositions dans le développement (souvent combinée avec des modulations dans des tons éloignés) et enfin par la réunion et l'unification par le ton principal de la matière musicale de l'exposition dans la réexposition. Structure abstraite, la forme s. n'est en réalité qu'un compromis entre de multiples possibilités formelles, compromis qui son caractère original et vivant éloigne de tout formalisme. Qu'un mouvement en forme s. se trouve en tête du cycle, il pourra être précédé d'une introduction lente dont le thème sera soit indépendant, soit apparenté. La description formelle du premier mouvement de la s. commence avec l'apparition de l'étude des formes musicales au XVIII^e s. H. Chr. Koch (*Versuch... III*, 1793) expose essentiellement l'articulation logique ainsi que la structure tonale du mouvement et souligne la disposition en 3 parties, toutefois sans les nommer. Il ne relève pas davantage le contraste thématique de l'exposition et ne définit aucune contrainte formelle. Il faut attendre A. B. Marx (v. 1845) pour voir la s. présentée comme une norme communément admise et décrite comme objet d'enseignement à partir de compositions du classicisme viennois. Puis apparaît l'aspect historique de la s., son développement avant la période classique. Jusqu'à Beethoven, cette évolution peut se décrire comme l'élaboration et la confirmation historique de certaines règles formelles toujours reprises pour l'essentiel; après Beethoven, comme une prise de position face au schéma traditionnel.

On place habituellement les sources de la s. dans les mouvements de la → suite dont les deux parties sont répétées; la 1^{re} partie module tandis que la 2^{de} revient au ton principal :

|| : 1^{re} partie : || : 2^{de} partie : ||
T-D D-T

L'évolution de cette forme → binaire vers la forme → ternaire de la s. est difficile à cerner, en raison de la complexité du processus historique. Elle se produit certainement sous l'influence de l'air à « da capo », de la mus. d'ensemble instrumentale (« concerto », « concerto grosso ») et du 1^{er} mouvement de la s. sinfonia « de l'opéra napolitain, par la formation d'un développement central, par le partage du mouvement initial en thème principal et thème secondaire dans différentes tonalités et par l'élaboration d'une réexposition. Ce processus est déjà sensible à la fin du baroque (D. Scarlatti, J. S. Bach), puis à la période préclassique (→ style galant), surtout en Italie et en Allemagne (G. B. Platti, P. Locatelli, G. B. Sammartini, G. B. Pergolesi, L. Boccherini, Fr. X. Richter, J. Stamitz, les fils de Bach, G. M. Monn, J. Haydn, dans ses premières œuvres). L'origine binaire de la s. et sa transformation en une forme plus importante ternaire se révèlent également dans l'utilisation des signes de reprise. J. Haydn et Mozart exigent (sauf dans leurs dernières s.) la reprise des deux moitiés (|| : A : || : BA : ||), tandis que Beethoven renonce, dans les deux tiers de ses

compositions, à la reprise de la 2^e partie, la formation de la coda occupant une place plus importante. Une impulsion essentielle pour cette disposition en 3 parties d'importance égale est issue de la technique du développement et de ses nombreuses possibilités, pour lesquelles les compositeurs manifestent un intérêt croissant. Si le développement reste encore relativement réduit chez Haydn et chez Mozart, il prend par contre de plus en plus d'importance dans les œuvres de Beethoven et devient la partie essentielle de la s. romantique. Travail thématique et techniques de développement gagnent toutes les parties de la s. et en élargissent le cadre (en particulier à partir de J. Haydn op. 33, 1781, Hob. III, 37-42). Alors que la mus. classique ne dissociait pas encore les notions de forme et d'expression, les formes traditionnelles sont, au XIX^e s., de plus en plus pensées selon des schémas abstraits. La s. est alors adoptée comme un cadre traditionnel de composition que l'on remplit d'une manière subjective et émotionnelle, de contenus poétiques et de programmes qui doivent justifier ses déviations du schéma habituel et qui en feront éclater la forme. De Schubert à Mahler se confirme la contradiction entre une forme traditionnelle et son contenu musical totalement renoué.

Dans l' → École viennoise après 1900 (A. Schönberg, A. Webern, A. Berg), dès l'abandon du système tonal (donc de ses formes), la s. fut entièrement repensée à partir du développement des thèmes et des motifs : alors qu'on faisait abstraction des éléments spécifiques de la s. « tonale », on en adoptait néanmoins la construction comme une structure immanente. La réalisation de la s. repose alors sur les correspondances rythmiques et gestiques, les caractères des thèmes, la nature de leurs relations et la mise en œuvre combinée de la série (A. Schönberg, *Quintette à vent* op. 26, 1^{er} mouvt). L'idée de présenter chaque thème d'une manière nettement caractérisée (autres fois « masculin » et « féminin » dans les thèmes d'exposition) a été exploitée d'une manière personnelle par A. Berg dans *Wozzeck* (acte II, sc. 1) : les 3 personnages sont caractérisés chacun par un groupe thématique (th. principal, th. secondaire, épilogue). Le déroulement dramatique de la scène, avec le retour de certaines situations, correspond en cela à la s. avec son exposition, son développement et sa réexposition.

P. ANDRASCHKE

Bibliographie — 1. L'histoire de la sonate. a) Ouvr. bibliographiques, Catal. : W. ALTMANN, *Kammermusik-Katal.*, Leipzig 1910, 6/1945, 7^e éd. par J.F. Richter, Leipzig, VEB Hofmeister, 1960; du même, *Verzeichnis von Werken für Klavier vier- u. sechshändig sowie für zwei u. mehr Klaviere*, Leipzig 1943; W. CHR. SMITH et Ch. HUNTER, *A Bibliogr. of the Music Works Published by Walsh During the Years 1695-1720*, 2 vol., Londres 1948-68; Cl. SARTORI, *Bibliogr. della musica strumentale italiana, stampata in Italia fino al 1700*, Florence, Olshki, 1952; W.S. NEWMAN, *A Checklist of the Earliest Keyboard + S. + (1641-1738)*, in *Notes* n° 11-12, 1953-54; Fr. LESURE, *Bibliogr. des éditions mus. publ. par E. Roger et M. Ch. Le Cène (Amsterdam 1696-1743)*, Paris, Heugel (Soc. Fr. de Mte), 1969. — b) Ouvr. généraux : I. FAISSY, *Beitr. zur Gesch. des Klaviers... bis auf C. Ph. E. Bach*, in *Cecilia* XXV, XXVI, Mayence 1846-47, et in *Neues Beethoven-Jb.* I, 1924; J.S. SHEDLOCK, *The Pianoforte S.*, Londres et New York 1895, trad. all. Berlin 1897; O. KLAUWALL, *Gesch. der S.*, Cologne et Leipzig 1899; E. BORREL, *La S.*, Paris 1915; W.S. NEWMAN, *A Hist. of the S. in the Baroque Era*, II The S. in the Classic Era, Chapel Hill, Univ. of North Carolina Press, 1959, 1963, III-IV The S. in the Romantic Era..., in *the Modern Era* (à paraître); du même, art. S. in *VG XII*, 1965. — e) Le baroque : J.W. VON WASTELER, *Die Violine im 17. Jh. u. die Anfänge der Instrumentalcomposition*, Bonn 1874; du même, *Die Violine u. ihre*

Meister, Leipzig 3 1893, 7^e éd. revue par W. von Wasielewski, Leipzig 1927; M. BRENER, *Les concerts en France sous l'Ancien Régime*, Paris 1900; L. TORCI, *La mus. instrumentale in Italia nel s. XVI, XVII e XVIII*, in *RMJ* IV-VIII, 1897-1901, tiré à part Turin 1901; A. ENSTERN, *Zur Gesch. d. literatur für Viola da Gamba im 16. u. 17. Jh.*, in *BIMG* II/1, Leipzig 1905; G. COUSIN, *La Poupelière et la mus. de ch. au XVIII^e s.*, Paris 1913, rééd. in *fac.*, Genève, Minkoff, 1971; G. BECKMANN, *Das Violinpiel in Deutschland vor 1700*, Leipzig 1918-21; L. DE LA LAURENCIE, *L'école fr. de violon de Lully à Viotti*, 3 vol., Paris 1922-24, rééd. in *fac.*, Genève, Minkoff, 1971; H. J. K. HOFFMANN, *Die norddeutsche Schule des Kreisels* u. J.G. Graun u. C.Ph.E. Bach, Kiel 1927; Fr. VATTRELLI, *Arte e vita musicale a Bologna*, Bologna 1927; A. SCHLOSSBERG, *Die italienische S. für mehrere Instr.* im 17. Jh. (diss. Heidelberg 1933); E.H. MEYER, *Die mehrstimmige Spielmusik des 17. Jh. in Nord- u. Mitteleuropa*, Kassel 1934; du même, *English Chamber Music*, Londres 1946; L. HOFFMANN-ENHRECHT, *Deutsche u. italienische Klaviermusik zur Hofzeit*, Leipzig, VEB Br. & H., 1954; W. MELLERS, *The S. Principle*, Fair Lawn (New Jersey), 1957; W.S. NEWMAN, *voir ci-dessus § a*); R.E. PRESTON, *The 48 S. for Violin and Figured Bass of J.M. Leclair « l'ainé »* (diss. Univ. of Michigan 1959); G.J. SHAW, *The Violoncello S. Literature in France During the 18th Cent.* (diss. Catholic Univ. of America, Washington 1963. — d) Le classicisme : H.A. HARRING, *Analysis of Form : Description of the Form of the Beethoven Piano S.*, Londres 1893; C. MENNICKES, *Haase u. die Brüder Graun als Symphoniker*, Leipzig 1906; B. STUBENY, *Beitr. zur Gesch. der Violine*, im 18. Jh., Munich 1911; Th. DE WYZEMAN & G. DE SARTY-FOLZ, *Mozart I-II*, Paris 1911, 2/1936; W. FISCHER, *Zur Entwicklungsgesch. des Wiener klassischen Stils*, in *SMW* III, 1913; H. RIEMANN, *L. van Beethovens amtliche Klavier-Solos.*, 3 vol., Berlin 1918-19, rééd. 1940; R. SCHWEISER, *Die Theorie der Sinfonie*, Leipzig 1925; M. LANGE, *Beitr. zur Entstehung der südwestdeutschen Klaviers.* im 18. Jh. (diss. Gießen 1930), Berlin 1930 (éd. partielle); E. STRLZ, *Die Berliner Klaviers. zur Zeit Friedrich des Grossen* (diss. Berlin 1930), in *ZfMw* XIII, 1930-31 (éd. partielle); F. TORREFRANCA, *Le originali ital. del romanticismo musicale. I primitivi della s. moderna*, Turin 1930; D.Fr. TOVEY, *A Companion to Beethoven's Pianoforte S.*, Londres 1931; W. A. GERSTENBERG, *Die Klavierkompositionen D. Scarlatti*, Regensburg 1933; R. VON TOBEL, *voir ci-dessus § a*); E. REISSER, *De Klaviers. met vioolbegeleiding in het Parijische muzieklevén ten tijde van Mozart*, Rotterdam 1939; A. ENSTERN, *Mozart*, New York 1945; Ph. T. BARFORD, *The S. Principle*, in *MR* XIII, 1952; R. ALLORTO, *La s. per pianoforte di M. Clementi*, Florence 1959; W.S. NEWMAN, *voir ci-dessus § a*). — e) Le romantisme; H. MERSMANN, *Sonatenformen in der romantischen Kammermusik*, in *Fs. J. Wolf*, Berlin 1929; P. EGERT, *Die Klaviers. der Frühromantik*, Berlin 1934; K. WESTPHAL, *Die romantische S. als Formproblem*, in *RISM LXXIV*, 1934; D.A. SHAND, *The S. for Violin and Piano from Schumann to Debussy* (diss. Boston 1948); G. FAVRE, *La mus. fr. de piano av. 1830*, Paris 1953; J.M. CHOMINSKI, *Les s. de Chopin*, in *Studia Musicologica II-IV*, 1953-55, tiré à part Cracovie 1960 (en pol.); K. DALE, 19th Cent. Piano Music, Londres, New York et Toronto 1934. — f) La période moderne : C. SCOTT, *Suggestions for a More Logical S. Form*, in *Monthly Musical Record* XLVII, 1917; K. WESTPHAL, *Die S. als Formproblem der Modernen Musik*, in *Anbruch* XI, 1929; W.S. NEWMAN, *The Present Trend of the S. Idea* (diss. Western Reserve Univ. 1939); K. ESCHMANN, *Changing Forms in Modern Music*, Boston 1945; H.S. WOLF, *The 20th Cent. Piano S.* (diss. Boston 1957). — g) La forme sonate : H. CHR. KOCH, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3 vol., I Rudolstadt 1782, II-III Leipzig 1787-93; A.B. MARX, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, 4 vol., Leipzig 1837-47, 5^e rééd.; W.H. HADGW, *S. Form*, Londres 1896; V. D'INDY, *Cours de composition musicale II*, Paris, Durand, 1909; Bl. SELVA, *La s.*, Paris 1913; A. BERTLEIN, *Traité de composition musicale I*, Paris 1931; R. VON TOBEL, *Die Formwelten der klassischen Instrumentalmusik*, Berne et Leipzig 1935; H. FISCHER, *Die S.*, Berlin 1937, 2/Wolfenbüttel, Möeler, 1957; F. BORREL, *La s.*, Paris 1951.

RIEMANN, *Musiklexikon*, et P. ANDRASCHKE