

Faire du sens, tout de même

*Quoi, ce que je dis est vrai –
ce n'est pas seulement musique*
Mallarmé

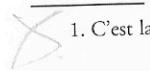
Pourquoi existe-t-il des images ?

Selon la très ancienne histoire de l'humanité que raconte l'anthropologie, l'image est née comme double illusoire du monde, prétendant parfois à la dignité de double magique de l'être. Dans l'image religieuse, ou rituelle ou sacrée, repose ou est consignée par magie quelque force, ou quelque esprit qui donne à cette image sa vie propre. Dans les pratiques et les croyances qui constituent une religion, l'image a le même statut exactement que n'importe quelle enveloppe charnelle, corporelle, matérielle, sensible que le culte emploie ; elle ne vaut donc que par l'immatériel qu'elle enveloppe et implique. Lorsque l'image échappe au rite pour se faire objet de la société « civile », c'est pour devenir le substitut, ou la mémoire, ou finalement le symbole, d'un autre objet ou d'un événement. Instituer un symbole relève du juridique et du codique, non du religieux, mais le

droit n'a pas d'abord été séparé de la religion, et dans cette fonction de symbolisation aussi l'image garde quelque pouvoir magique – au moins celui de passer, occasionnellement, pour un double de certains objets du monde, dont elle peut aller jusqu'à procurer l'illusion.

Comme l'ont compris d'innombrables récits de tous les peuples et de toutes les époques – où tant de doubles de toutes espèces agissent sur moi, me narguent, me surveillent, s'échappent, m'échappent –, le double est toujours plus réel que moi. Ce surcroît de réel, ce rapport privilégié, ou que j'imagine privilégié, au plus profond, au plus caché du réel – c'est-à-dire au réel même – est ce qui fait que le double est si intimement lié à l'illusion : ce qui double le réel et se donne pour lui (ou, qui sait ?, coïncide avec lui) ne s'offre à moi que de façon miroitante, insaisissable, trompeuse, comme un mirage¹. Le fantôme, l'apparition, l'hallucination s'imposent à celui qui les reçoit de façon plus impérieuse que n'importe quel spectacle naturel ; ils emportent toute volonté, toute résistance, toute contradiction.

Or, à la différence de ces doubles dont le pouvoir d'illusion est parfait, l'image, par elle-même, ne « double », ne reproduit et ne mime quelque chose que moyennant une certaine bonne volonté, ou au moins un certain accord, de la part de celui qui la regarde : l'image n'engendre pas, par elle-même, l'illusion. Non qu'il ne soit des illusions produites à l'aide d'images ; il existe même des genres entiers, ou au moins des espèces, destinés à cela. Mais cette illusion produite par l'image, soit ne l'est pas par l'image seule, et nécessite une importante mise en scène, un arrangement, un dispositif, soit n'est qu'une illusion partielle (ce qui ne l'empêche pas d'être éventuellement très forte). Le récit emblématique de l'illusion peinte, la double fable des

 1. C'est la thèse de Clément Rosset, *le Réel et son double. Essai sur l'illusion*, Gallimard, 1976, 1984.

raisins de Zeuxis et du voile de Parrhasios², explique fort didactiquement ce que peut être cette mise en scène, et suggère qu'elle repose presque uniquement sur une prise en considération des dispositions inconscientes du spectateur, une sorte de calcul psychologique d'ailleurs simple, qui aboutit à placer *nolens volens* le sujet qui regarde dans un état – ou plus concrètement, dans un endroit – où il ne verra pas tout à fait, ou pas tout de suite. Dans la faille de ce léger défaut de regard s'engouffre l'illusoire, avec sa prime psychologique, sous forme de plaisir, de terreur ou de *delight*.

Quant à l'illusion partielle, l'image de cinéma en fournit un exemple quotidien, avec le phénomène du mouvement apparent, assez mal nommé puisqu'il est strictement indistinguables d'un mouvement réel (et qu'en un sens en effet il *est* réel, visuellement réel). Cette fois, c'est un « défaut » physiologique inné qui est exploité, le système visuel des animaux supérieurs n'ayant qu'une voie synaptique pour traiter toutes les informations relatives aux changements rapides de l'espace-temps³. Il existe d'autres exemples, plus rares, d'illusion partielle, telle l'impression de profondeur engendrée par les images du stéréoscope – contre laquelle non plus on ne peut lutter, à cause de la corrélation innée entre nos deux yeux – ou la sensation kinésique générée par les gants et casques sensitifs. Dans tous ces cas, le remarquable est la capacité d'une image, non à tromper – comme on l'a trop cru et trop dit il y a vingt-cinq ans – mais à imposer une réponse sensorielle, contre laquelle notre savoir ne peut rien. J'insiste : cette « illusion » partielle est effective, puisque, encore une fois, nous ne saurions aller contre ; mais elle ne nous leurre pas, puisque tout en

2. Rapportée par Pline (XXXV, 64-66). Voir Adolphe Reinach, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne* (Recueil Milliet, 1921), Macula, 1985, § 236. De cette célèbre anecdote, Lacan a conclu au « triomphe, sur l'œil, du regard » (*Séminaire*, livre XI, Éd. du Seuil, 1973, p. 95).

3. Voir Hochberg & Brooks, article cité ci-dessus (p. 39), et Joseph & Barbara Anderson, « Motion Perception in Motion Pictures », dans T. de Lauretis & S. Heath, eds., *The Cinematic Apparatus*, London, Macmillan Press, 1980, p. 76-95.

l'éprouvant nous savons ce qu'il en est. Au cinéma, simultanément, je sais que je suis devant la projection intermittente d'une image et ne puis m'empêcher de voir un mouvement ; je peux aussi savoir que je ne vois que des ombres sur un écran, et éprouver ce minimum de croyance qui fonde l'attitude du spectateur de fiction ; bref, je sais que je suis au cinéma pour exercer, précisément, ce pouvoir psychologique qui est le mien, de me livrer à une construction imaginaire, jusqu'au point de l'illusion en certains moments ou certains points – mais consentie. L'illusion, en somme, n'est pas tromperie ; elle serait plutôt à concevoir comme proche de la perception en général⁴ – laquelle d'ailleurs a si souvent été accusée de nous « tromper ».

L'image incarne ou actualise le double – mais imparfaitement, ou partiellement, ou seulement si l'on règle soigneusement les conditions de son apparition. Dans les cas mêmes où elle produit une illusion vraie – c'est-à-dire une réaction psychosensorielle involontaire et irrépressible, accompagnée ou non de la conscience de l'illusion –, l'image n'est donc un double qu'au prix d'une convention, d'une habitude, d'un compromis perceptif et en fin de compte, d'une acceptation fondamentale de ne pas questionner sa différence d'avec le réel, toutes conditions qui tirent l'image vers l'ordre du symbolique.

Comment considérer une image, en ce sens où symboliquement elle double le monde ? L'usage normal que l'on fait de l'image – comme par ailleurs des mots du langage – est de se demander d'abord à la place de quoi elle vient : savoir ce qu'elle double, et en même temps comment elle le double, et surtout en vertu de quoi : est-ce parce qu'elle reproduit ou mime, donc de par son pouvoir mimétique, ou parce qu'ainsi en a été décidé, en vertu d'une pure

4. C'est le thème de nombreux travaux sur la psychophysiologie de la perception, et, dans une perspective différente, davantage socio-psychologique et anthropologique, celle de l'*Avenir d'une illusion*, de Freud, définissant l'illusion comme une erreur à laquelle nous aurions intérêt à croire, une erreur accompagnée d'un désir, investie libidinalement, donc irréfutable.

convention ? Tout bien considéré, cet usage normal ne l'est donc, justement, qu'au nom d'une norme, socialement formée et diffusée, acceptée et connue par l'utilisateur. L'histoire de l'art nous a beaucoup appris sur ce point depuis un siècle, en insistant décisivement sur le caractère conventionnel et normé des habitudes les plus ancrées dans notre quotidien – ou dans les structures mêmes de notre appareil visuel, l'exemple le plus patent étant l'idée, aujourd'hui reçue, jadis impensable, que la perspective linéaire des peintres, proche parente de la *perspectiva naturalis* qui joue dans notre œil, s'en distingue essentiellement, par le caractère arbitraire de son usage dans des images représentatives.

La conduite de l'analyste envers ces images est de l'ordre de la reconnaissance, doublement. Il s'agit d'abord de réitérer le geste de l'utilisateur normal, en comprenant à la place de quoi l'image a été produite, à la place de quoi elle se produit (dans un discours, dans une situation, dans un ensemble d'images) ; et il s'agit, simultanément, de comprendre le code, la convention, l'*habitus* perceptif, parfois carrément le lexique en vertu de quoi cette image a pu prendre la place d'une réalité. « Lexique » évoque peut-être trop immédiatement les dictionnaires érudits de l'iconographie picturale, avec leurs correspondances aussi rigides que surchargées d'exceptions ; mais il existe bien d'autres dictionnaires, d'autres lexiques, d'autres grammaires ou syntaxes du dédoublement, plus souples, moins spécialisés, socialement mieux partagés. Peu importe leur détail pour l'instant : tous ces codages entraînent ou supposent autant d'attitudes analytiques qui, toutes, ont en commun de faire de l'analyse, ou de l'un de ses moments, une *assignation* : il faut assigner l'image au registre qui est le sien, prescrit par sa nature, son histoire, son origine, ses usages, sa normalité, etc. – registre qui donc peut être extraordinairement variable dans sa nature, son extension, son acceptabilité sociale.

Le critique de cinéma, le critique de littérature, connaissent par cœur ce geste de l'assignation, qu'ils pratiquent si souvent de façon réflexe, en rapportant l'œuvre commentée à un corps de règles, de conventions ou simplement à un corpus, qui sont censés en donner sinon la loi, du moins un mode d'emploi. La notion de « genre » est exemplairement l'un de ces sésames, du moins, en ce qui concerne le cinéma, pour les œuvres d'une époque classique où l'industrie connaissait et codifiait suffisamment les genres. Mais d'autres notions, généralement plutôt floues, peuvent jouer le même rôle, comme celles d'auteur, de « période » (songer à tout ce qui, des films primitifs, a pu être expliqué comme résultant de leur appartenance aux premiers temps du cinéma), ou, pourquoi pas, de portée idéologique.

L'analyse des films, à son tour, reprenant en les déplaçant certaines questions de l'analyse des œuvres de peinture, et cultivant en même temps sa pente volontiers théorique, a souvent commencé par ce geste d'assignation – quand elle n'a pas, en certains cas extrêmes, pratiquement coïncidé avec lui. Certains critiques et analystes ont expressément suggéré un rapprochement entre l'activité de l'analyste et celle de l'iconologue panofskyen. Analyser une image, ou une œuvre d'image (peinture pour Panofsky, film pour ses lointains « disciples »), commence alors par la reconnaissance, dans cette image ou cette œuvre, d'un texte-tuteur qui emporte avec lui une leçon. Parfois, cette reconnaissance est expressément demandée, même prescrite par l'œuvre : l'analyse de *Passion* de Jean-Luc Godard ne pourra jamais se dispenser d'identifier des toiles, la plupart célèbres, que le film transforme significativement⁵. Mais plus souvent, la reconnaissance et l'identification de ces « sous-textes » culturels de l'œuvre sont ce qui distingue l'analyste du simple spectateur, et deviennent un geste de

5. Joachim Paech, « *Passion* » oder die *Eindbildungen* des Jean-Luc Godard, Frankfurt am Main, Deutsches Filmmuseum, 1989, et Jean-Louis Leutrat, *Des traces qui nous ressemblent*, Seyssel, Comp'act, 1990.

distinction, y compris dans le sens idéologiquement chargé qu'a donné à ce mot Pierre Bourdieu. L'analyste est alors un érudit, un homme cultivé, plus cultivé que le spectateur auquel l'œuvre a pu s'adresser dans le jeu institutionnel normal qui était le sien, et l'assignation devient le commencement du début d'une lecture, d'une interprétation ; il y a donc une différence d'ordre pragmatique entre l'« iconologie » filmique et picturale, les œuvres de peinture ancienne ayant été, contrairement aux films, destinées à un public restreint, qui, au moins partiellement et au prix d'un certain travail, pouvait avoir accès à ces références dissimulées.

On voit aussitôt le problème de ce premier geste qui est, quasi inévitablement, celui de toute analyse. Problème banal, en même temps crucial, auquel n'échappe aucune activité de réflexion et de création intellectuelle : quelle est ma garantie ? En l'occurrence, qu'est-ce qui autorise et légitime la reconnaissance de ces corps de savoir, de ces textes, de ces épitomés, de ces iconographèmes, de ces références ? Autrement dit : comment distinguer les références justes des références incorrectes ou indues ? Y a-t-il différentes sortes de référence, et si oui, qu'est-ce qui les sépare ?

La réponse n'est pas toujours simple ni univoque, et souvent, l'analyste devra faire preuve d'imagination, d'audace autant que de culture propre et de souci du détail exact. Mais, dans son fond, le problème posé est typiquement un problème d'historien. L'analyse d'un film, en tant qu'elle traite un legs signifiant du passé, est confrontée à des difficultés théoriques et des problèmes pratiques comparables à ceux du chartiste, pour lesquels, classiquement, la méthode historique a distingué deux régimes de vérification : la preuve interne, la preuve externe. En matière d'analyse de films, la preuve externe est celle qui a été le plus souvent invoquée, et c'est depuis dix ou quinze ans le ressort principal de ce qu'on a pu appeler, en reprenant une expression forgée par les formalistes russes, la « poétique historique » des

films. La face « externe » de l'analyse est celle qui rapporte le film à son contexte juste, pour repérer les déterminations de ses significations. Contexte génétique, celui du milieu créatelier, que l'on peut lui-même déplier de plusieurs façons, selon que l'on insiste plutôt sur les aspects techniques ou sur les aspects idéologiques. Contexte stylistique, permettant de rapporter les procédés employés dans l'œuvre à un état « moyen » ou à un état « dominant » (ce n'est pas tout à fait pareil) de la forme. Contexte de réception, dans la mesure où il a pu informer l'œuvre, par exemple en la munissant d'un « horizon d'attente ». Autant d'enquêtes plus ou moins factuelles, dont le rôle de preuve ou de garantie est parfois important – parfois, largement illusoire.

La réception d'un film, ou en général, d'une œuvre d'image, par le public auquel son créateur et l'institution qui l'autorise ou le produit l'ont destiné, est sans doute intéressante à considérer comme une limitation de la gamme de références légitimes que l'analyste peut construire. Reconnaître dans *la Prisonnière du désert* (*The Searchers*, John Ford) un usage de l'onomastique biblique tantôt banal (Aaron, Moses), tantôt singulier (Ethan) va sans doute dans le sens de la convention « publique », et ne fait qu'expliciter ce que le spectateur américain de 1956, le plus souvent imprégné de culture biblique, percevait spontanément. Mettre au jour, dans le même film, la présence souterraine d'un jeu raffiné, assez complexe mais apparemment très solide et cohérent, sur la signification des tapisseries et couvertures navajo utilisées comme accessoires de la mise en scène, renvoie à un savoir très peu répandu, et engage avec l'image analysée un rapport érudit valorisant son ésotérisme⁶ ; fort peu de spectateurs auront perçu cette référence, à la date de sortie du film comme ultérieurement. Quant à une éventuelle preuve « génétique », par l'intention créatelielle, elle est dans ce cas précis passablement compliquée par le

6. J.-L. Leutratt, « *La Prisonnière du désert* ». *Une tapisserie navajo*, Adam Biro, coll. « 1/1 », 1990.

caractère allusif, ironique, dénégatif des déclarations publiques du cinéaste John Ford.

De façon générale, les preuves externes qui font appel au savoir le plus objectif et factuel sont les moins efficaces, et ne servent qu'à vérifier ce qui est déjà presque certain ou patent. Au delà, c'est à l'analyste de prendre le risque de ce qui est simplement plausible, vraisemblable, probable : un risque, déjà, d'ordre interprétatif. C'est pourquoi les analystes qui exigent l'impossible objectivité en viennent, logiquement, à privilégier les seuls éléments de preuve externes qui ne dépendent pas, ou peu, d'une interprétation et d'un dégagement de « sens implicites »⁷, et notamment, certains éléments descriptibles de l'image elle-même. Naturellement, cela ne fait que déplacer le problème, car la caractérisation stylistique d'un tableau, ou d'un film, est bien loin d'être une activité objective, la garantie parfois bizarrement recherchée de la statistique, ou de la quantification en général, étant quant à elle à peu près nulle (pour la raison élémentaire que pour quantifier il faut commencer par définir du quantifiable, et que cette définition est comme les autres un geste profondément risqué, idéologiquement chargé, hautement significatif, bref, interprétatif).

7. C'est, en particulier, la véritable phobie affirmée de façon réitérée, presque obsessionnelle, par David Bordwell, l'un des principaux tenants de la « poétique historique ». Voir en particulier son étrange travail de dénonciation de l'invention de significations par les analystes concurrents, *Making Meaning*, Harvard U. P., 1989. Le caractère agonistique de cette entreprise, qui n'a pas *a priori* de raison de lui être essentiel, semble lui être devenu consubstantiel, sans doute à cause des particularités du marché universitaire nord-américain, sur lequel les idées doivent circuler, s'échanger, s'affronter, dans une sorte de parodie nostalgique de démocratie athénienne. Le danger de cette conception n'est que trop connu : « La philosophie ne trouve aucun refuge ultime dans la communication, qui ne travaille en puissance que des opinions, pour créer du consensus et non du concept. L'idée d'une conversation démocratique occidentale entre amis n'a jamais produit le moindre concept. [Chez les Grecs] le concept était plutôt comme l'oiseau soliloque ironique qui survolait le champ de bataille des opinions rivales anéanties (les hôtes ivres du banquet). », Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Éd. de Minuit, p. 11-12.

Qu'en est-il, alors, de la possibilité d'une preuve interne – non de l'analyse en général, mais de sa part de reconnaissance et d'assignation ? Les analystes attachés à l'objectivité ont insisté avec raison sur l'importance de cette face interne de l'analyse, qui consiste à relever le plus et le mieux possible les procédés formels et thématiques de l'objet analysé. Pour autant, ils n'ont proposé aucun nouveau critère de la force probante de ces relevés, et l'on ne peut que recourir à ceux qu'avaient déjà reconnu les historiens il y a cinquante ans, en particulier, 1°, le critère de la cohérence et de la non-contradiction, qui est puissant mais reste un critère par défaut, voire un critère *a contrario*, et 2°, le critère du marquage, qui peut être très important mais est d'appréciation délicate. Pour prendre un seul exemple, d'ordre thématique, les couvertures de selles navajo sont nombreuses dans *The Searchers*, au delà de ce qui était prévisible vu son sujet et la tradition des décorateurs hollywoodiens en la matière ; leur apparition se produit à peu près toujours dans les mêmes conditions ; en outre, la plupart de ces apparitions sont soulignées, discrètement, par une position un peu excentrique ou inhabituelle ou inattendue. Tout cela ne constitue pas une « preuve » au sens judiciaire, mais un ensemble de raisons probantes.

Analyser une œuvre d'image, c'est-à-dire chercher à la comprendre, c'est donc parmi d'autres questions – mais avant plusieurs de moindre urgence – se poser celle-ci : de quoi « parle » cette œuvre, et selon quelles conventions qui autorisent sa « parole » ? La reconnaissance de ces conventions, geste de savoir, d'enquête et d'observation, que l'on peut entourer de mille précautions et rendre plus fiable que d'autres, n'en est pas moins, en plusieurs de ses frontières, un geste de risque et d'inventivité, du moins s'il s'agit bien d'engager une analyse de l'œuvre, et non pas simplement d'apprécier sa conformité à quelque modèle. C'est que la découverte du sens, son « invention » (au sens des inventeurs d'épaves ou de grottes), ne va jamais sans

risque, à tout le moins sans risque d'erreur. C'est ce risque, assumé, engagé jusqu'au bout, parfois amplifié ou cultivé exagérément, qui caractérise le second des grands gestes analytiques canoniques, celui du « faire sens », de l'interprétation.

Assigner l'image à ce qui pouvait régir sa signification, si on le fait dans les limites précautionneuses où cette assignation demeure de l'ordre du probable, n'est que faiblement en mesure de dégager du sens de l'image, j'entends : du sens nouveau. L'analyse stylistique peut estimer, parfois avec précision, la conformité d'un film à un supposé style standard, international ou autre – mais elle ne saurait, par elle-même, suggérer la moindre signification pour un rythme, un type d'éclairage ou de cadrage, une forme de montage (en général, d'ailleurs, elle se l'interdit par principe). C'est pour faire droit à ce besoin heuristique que l'analyse, si souvent, contient une interprétation. Il ne s'agit plus, pour interpréter une œuvre d'image, de la référer au « bon » contexte : il s'agit de se prononcer sur ce que, dans ce contexte et en général, elle signifie – entendant par là, la relation entre cette œuvre et des énoncés déjà proférés par ailleurs, par l'art, par l'Histoire, par le consensus social, etc.

Dans l'interprétation, la tâche de l'analyste est tout autre que dans le travail de reconnaissance et d'assignation codiques. Il ne s'agit plus de chercher un vocabulaire, un lexique existants, relativement objectivables, auxquels le texte ou l'œuvre *renvoie*, mais de prendre, d'un bloc ou par fragments, le texte ou l'œuvre tout entier comme *contenant* un sens, ou du sens. Le problème fondamental de ce geste interprétatif, dès lors, s'il peut se formuler lui aussi comme une question de garantie, est néanmoins assez différent, par nature, de celui de l'assignation, puisqu'il s'agit avant toute chose de décider si l'analyste qui interprète une œuvre d'image assume la fabrication du sens qu'il y décèle, ou suppose que ce sens était là et n'attendait que d'être mis au jour. L'image est-elle dépositaire, ou éventuellement productrice,

d'une signification particulière – ou au contraire n'est-elle que le véhicule incertain d'un sens si labile qu'il faut le reconstruire ou le deviner à chaque fois ? En d'autres termes, faut-il entendre « interprétation » au sens de l'exécution d'une partition, de la traduction d'une langue dans une autre, ou au sens de la vaticination ? De ces deux réponses extrêmes, la première – étrangement au regard de l'extraordinaire inventivité et fantaisie de la plupart des interprétations de films publiées – est la plus fréquente, et les analystes semblent répugner à se présenter comme des inventeurs et fabricateurs de sens, pour s'abriter derrière l'assertion d'un déjà-là.

Analysant, en grand détail, dans l'une des plus longues études jamais consacrées à un seul film, *la Soif du mal* (*Touch of Evil*, d'Orson Welles), Stephen Heath a clairement aperçu et expressément posé ces questions⁸, ce qui l'amène à entourer son analyse d'un apparat méthodologique copieux (et précieux, à mesure même de la rareté de cette précaution). Comment décrire un film narratif, et que sélectionner dans cette description ? Quelle conception du sens adopter, quelle conception du rapport de la signification au sujet spectateur ? Comment situer l'interprétation du film par rapport aux lectures précédentes qui en ont été données (y compris celle du cinéaste) ? Le grand principe de ce texte analytique est alors de ne pas chercher une interprétation, mais plutôt, une place depuis laquelle produire de l'interprétation. La solution proposée est élégante et économique, puisqu'elle consiste à répondre à ce problème par l'assertion des termes mêmes du problème : l'interprète n'en finit pas d'interpréter, pour a) compléter et b) déplacer son interprétation, parce que corrélativement le « système » du texte n'en finit pas de glisser. Le premier trait saillant de cette analyse est ce souci de ménager, dans les descriptions elles-

8. S. Heath, « Film and System : Terms of Analysis », *Screen*, vol. 16, n° 1, printemps 1975, p. 7-77, et vol. 16, n° 2, été 1975, pp. 91-113. Voir aussi du même auteur, « Additional note : Touch of Evil – the long version », *Screen*, vol. 17, n° 1, printemps 1976, p. 115-117.

mêmes, la place de ce glissement ; par exemple, la description du récit comporte une rubrique – *partitions, exchange* – qui intègre à la grille descriptive l'idée de la circulation, de la bifurcation (de part et d'autre de la frontière, de la barre des sexes, des nationalités, des classes).

La démarche est la même lorsqu'il s'agit, non plus de décrire, mais de « traduire » le récit, de dire de quoi il parle, et comment. Dans un geste très daté, mais qui a été souvent justifié et productif⁹, Heath postule que ce film – où visiblement le récit est le contrepoids et le *containment* d'une force disruptive, la violence inversement « *the overbalance of the narrative* »¹⁰ – réfère ses signifiants à l'« autre scène » freudienne, moins d'ailleurs en termes classiquement oedpiens que dans ceux, plus archétypiques et structuraux, de la différence des sexes. Si tous les aspects *unpleasant* du film (les voyous) sont lus comme transposant l'envers du meurtre du Père, c'est-à-dire la possession de la Mère, l'interprétation a sa fin et son centre ailleurs, dans la position de la femme comme faille du désir, qu'il faut détruire – ou laver (« *clean her name* ») pour se débarrasser de l'homosexualité refoulée : le récit est donc « entre » le Père idéal et la Mère phallique. Le trait intéressant, là encore, est moins cette posture freudienne par elle-même que le tour supplémentaire que donne l'analyste, en ajoutant à cette première couche d'interprétation une seconde, qui « nous » inclut¹¹, tressant à l'intérieur même du film une théorie du cinéma

9. Par exemple dans plusieurs textes de Raymond Bellour sur Hitchcock, repris dans *l'Analyse du film*, Albatros, 1978 ; le texte collectif des *Cahiers du cinéma* sur *Morocco* de Joseph von Sternberg (n° 225, 1970) ; Slavoj Zizek et al., *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Hitchcock sans jamais oser le demander à Lacan*, Navarin, 1988 ; etc. Dans l'ouvrage dirigé par Zizek, voir particulièrement l'excellente analyse de *Spellbound*, qui sert à expliquer les trois stades oral, anal et phallique : la psychanalyse n'est pas lue dans le sujet explicite du film, qui semble pourtant y prêter, mais dans sa forme (dans sa structure symbolico-libidinale).

10. Heath, « *Film and System* », *op. cit.*, p. 38.

11. À propos du plan du docteur regardant les restes de Linnekar après l'explosion : « We are in the impossible position, the object is the loss of position, of point-of-view, our death. », *ibid.*, p. 40.

et de son spectateur qui est moins une mise en abîme qu'une gigantesque métaphorisation, notamment sous les espèces de la lumière et de l'ombre, comme dans la scène où, sous le faisceau de la torche de Pancho, Susan devenue *stripper* révèle sa position comme « confusion », pour laquelle le système ne connaît que deux états : l'illumination, l'extinction (et leurs marges).

Je suis entré dans trop peu de détail pour faire apprécier et peut-être simplement comprendre l'enjeu de cette analyse complexe. En particulier, la torsion par laquelle l'analyste ne cesse de rabattre ses propositions relatives au film sur le spectateur et sa « positionnalité » mériteraient d'être exposées en leur long (voir, p. 106 sq., la dense discussion de la notion de « personnage », aboutissant à une prise de position sur la « suprême fiction » du spectateur de cinéma classique, celle de la relation duelle entre lui et le film-miroir¹²). Ce qui m'importe ici est la netteté de la position relative à l'interprétation : celle-ci est autorisée par une position théorique générale sur le cinéma.

Certainement, on peut adopter avec autant d'excellentes raisons une position différente de celle-là. D'une part, bien entendu, le film de Welles peut parfaitement être analysé sans référence du tout à la machinerie freudo-lacanienne, soit que l'on adopte en lieu et place une machinerie concurrente, soit que l'on insiste sur un autre aspect, une autre compréhension de l'œuvre (ce qui veut dire, je le répète, que l'on choisira de la rapporter à d'autres énoncés – théoriques, philosophiques, idéologiques – préformés). Mais d'autre part, on peut aussi contester que l'analyse doive consister, de cette façon-là, en une identification des « grands récits » qui légitiment l'œuvre. Faut-il

12. Je note rapidement au passage que Stephen Heath donne par conséquent à cette expression de « suprême fiction » un sens directement opposé à celui que lui donnera, cinq ans plus tard, Michael Fried dans son analyse de la peinture française du XVIII^e siècle (*La Place du spectateur*, trad. fr., Gallimard) : c'est donc qu'ils construisent le même concept du spectateur, et l'on a même là un bon exemple de deux recherches qui se prolongent mutuellement en s'ignorant.

obligatoirement avoir une théorie (du social, du psychique, du sens, de la culture, etc.) pour comprendre et analyser un film ? Ou plus précisément (car on a toujours cette théorie de toute façon), l'analyse doit-elle nécessairement coïncider avec un moment de cette théorie ? C'est ce que je conteste – quand bien même le travail de Heath a la vertu de faire fonctionner jusqu'au bout cette identification, dans un film, de l'actualisation particulière d'une théorie générale.

En somme, cette première conception de l'interprétation en fait un élargissement – complexe, risqué, imaginatif – du travail de l'assignation. Simplement, au lieu de rechercher un registre de référence objectivable, l'analyste s'autorise un certain arbitraire, celui de référer l'œuvre à un corps théorique qu'elle n'appelle pas expressément, et qu'aucune « preuve externe » ne garantira. C'est la première grande attitude interprétative : fabriquer du sens qui explicite celui que l'on suppose ou prête au film – mais, pour ne pas le fabriquer *ex nihilo*, recourir à un réservoir de sens déjà constitué. Le texte de Heath, ceux de Bellour ou Kuntzel qui en sont proches, mais aussi des analyses comme celle de *2001* par Dumont et Monod¹³ ou d'*Ivan le Terrible* par Thompson¹⁴, fondent leurs interprétations sur le même geste premier, la même interrogation princeps : à quel problème théorique général ce film répond-il ? Sans doute, la portée de la théorie mobilisée peut varier, et varie énormément, d'une analyse à l'autre ; entre les modèles freudiens de l'analyse européenne autour de 1975, le modèle lévi-straussien du mythique dans l'analyse du film de Kubrick, le modèle formaliste de l'œuvre d'art dans celle du film d'Eisenstein, il y a bien des différences. Pourtant, tous ces modèles de référence sont également théoriques, c'est-à-dire également

13. Jean-Paul Dumont et Jean Monod, *le Fœtus astral*, Christian Bourgois, 1970.

14. Kristin Thompson, « *Ivan the Terrible* » : A Neoformalist Analysis, Princeton University Press, 1981.

abstraits, et surtout, semblablement « supérieurs » dans leur ampleur et leur portée à l'objet particulier qu'ils servent à commenter et comprendre – à interpréter.

Il y a quelques autres réservoirs de sens dans lesquels l'analyste peut se servir, et un panorama de l'analyse mènerait sans conteste à distinguer, par exemple, l'analyse universitaire et la « critique » analytique, en ce que la première fonde ses interprétations sur des théories déjà constituées (ou les fait aboutir à des théories), quand la seconde les fonde sur de tout autres réservoirs virtuels ou potentiels de sens, celui de l'intentionnalité et de l'« autoréité » d'une part, celui du sociétal et de l'« influence » sur les comportements d'autre part. L'institution critique, incarnée principalement dans la presse et les médias, ne permet généralement pas à des interprétations de films de prendre une ampleur analytique comparable à celle que suscite l'université, et les monographies d'auteurs limitent souvent leur considération des films à un commentaire du scénario : ce défaut d'analytisme ne les empêche pourtant pas d'atteindre à l'interprétatif, et les exemples foisonnent, de films lus selon l'intentionnalité, quand ce ne sont pas les intentions, d'un auteur. Il n'entre pas dans le propos de ce livre de faire la critique de cette pratique, si souvent laxiste et presque toujours conformiste, de l'auteurisme. Les défauts patents de cette façon de considérer les films pour en comprendre le sens sont peut-être plus irritants, mais sont essentiellement les mêmes, que les défauts de l'approche théoricienne. Que l'on construise le sens d'un film en étayant cette construction par une théorie du sujet, une théorie de l'histoire des formes ou par l'inconscient d'un sujet cinéaste, revient à la même opération de construction : dans tous les cas, l'analyste-interprète a cherché le sens du film hors du film, dans une grande machine imaginaire qui aurait, plus ou moins, pu exister sans ce film ; quant à la portée, je ne dis pas explicative, mais simplement compréhensive, elle

est inversement proportionnelle à la portée de cette grande machine¹⁵.

Si bien que, en réalité, le grand problème de l'analyse interprétative des œuvres d'image (films et, dans une certaine mesure, semble-t-il aussi, œuvres de peinture) n'est pas dans la nature même de l'acte interprétatif, lequel est parfaitement justifié par sa finalité, la recherche d'un sens possible, mais dans l'inadéquation entre cette finalité et le moyen adopté, tant que ce moyen consiste à plaquer l'œuvre analysée sur un lieu de sens qui l'excède de toutes les façons¹⁶. L'analyse la plus détaillée, la plus exacte factuellement, la plus rigoureuse, la plus imaginative, ne peut manquer de s'écartez de son objet et, en un sens, de le manquer, si elle y cherche, donc en fin de compte y trouve, une preuve – la preuve qu'une théorie est fondée ou fonctionnelle, la preuve qu'un auteur fictionne comme il fantasme, la preuve que l'œdipe informe le récit classique (donc rétroactivement, que l'œdipe est bien une structure psychologique), la preuve que Fellini aimait trop sa mère puisque ses films sont pleins de grosses femmes, etc.

Aux constructions interprétatives, on oppose souvent l'objection de leur caractère invérifiable. L'interprétation serait condamnable, ou

15. C'est le risque permanent de la notion de style – paradoxalement au regard des déterminations de sa promotion au rang d'outil formaliste. Par exemple, lorsque Kristin Thompson déclare, à propos de *Sauve qui peut (la vie)*, que « if a film refuses to be fully comprehended, that in itself is a formal element. In this case, as I have suggested, the difficulties may be seen as an attempt to deflect our attention toward parametric structure. » (*Breaking the Glass Armour*, Princeton University Press, 1988, p. 273), elle fait exactement ce qu'elle s'interdit de faire (et interdit aux autres de faire), en rapportant ce film à une grande construction imaginaire et théorique, celle de « style paramétrique », qui a fort peu d'existence objective et ne consiste que comme le catalogue de certains traits d'époque et d'auteur. (Je n'insiste pas sur la présupposition impliquée par l'idée que le film « *attempus* », tente de nous dire quelque chose : de quelle intentionnalité parle ici cette analyste que l'inconscient hésite tant ?)

16. C'est pourquoi je ne partage pas les conclusions de Thierry Kuntzel, lorsqu'il affirme que la pluralité du « texte » filmique (au sens barthésien où il l'entend) empêche toute interprétation globale d'un film ; l'analyse de *M* qu'il donne à l'appui n'est pas convaincante, le refus d'interpréter y coïncidant avec le cantonnement dans une interprétation banale : le refus du risque interprétatif est ici strictement corrélatif à l'abri recherché sous un parapluie théorique. Kuntzel, « The Treatment of Ideology in the Textual Analysis of Film », *Screen*, vol. 14, n° 3, 1973, p. 44-54.

seulement dangereuse, parce qu'elle émet des jugements et se livre à des élaborations dont rien n'est vérifiable ni attestable. Sans doute, cette objection est souvent fondée, et les exemples abondent, où l'interprète obnubilé par son parti pris référentiel réduit l'œuvre à n'être que la répétition vaine d'une thèse, d'un monument ou d'une figure d'artiste. Mais cette objection, lorsqu'elle se prolonge jusqu'à suggérer un remède, débouche sur une aporie, puisque, pour « vérifier » une interprétation, il faut construire un instrument de vérification qui, lui-même, tombe en général sous le coup de l'objection même à laquelle il entend obvier. Ainsi, lorsque Marc Ferro, qui a pratiqué avec beaucoup d'habileté l'interprétation idéologique de certains films (c'est-à-dire la description de leur « capacité énergétique et sociale »¹⁷) indique comme méthode de vérification de ces analyses la « critique des sources », ne suppose-t-il pas abusivement le problème résolu, en évacuant le temps, pourtant essentiel, de l'invention de ces sources, et, plus radicalement encore, celui de la définition d'une « source » ?

C'est pourquoi, à la question aporétique de la vérifiabilité, je substituerai celle, plus modeste mais plus concrète, de la pertinence. Pertinere (ou son composé *ad-pertinere*) c'est appartenir à quelque chose, dépendre de quelque chose, lui être soumis. Dans la langue française, c'est un mot d'abord juridique (vers 1300), désignant ce qui concerne une cause, un cas, une affaire, ce qui en relève. Désigner une pertinence, c'est instituer un espace de droit, où certains faits, événements, personnages seront réputés être concernés ; du même mouvement, c'est établir le cas qui définit la pertinence en question : la pertinence a une dimension institutionnelle, d'ailleurs cohérente avec le fait que désigner une pertinence sémiotique, c'est toujours instituer un garant du sens, à cause de cette « allégeance de l'ordre langagier au Tiers garant, catégorie logique dont aucun système normatif

17. Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Denoël-Gonthier, coll. « Médiations », 1977, p. 18.

ne peut faire l'économie »¹⁸. Un principe de pertinence doit donc se subordonner ses éléments, et le choix d'un pertinence est tout sauf arbitraire, puisqu'on ne saurait instituer n'importe quoi.

C'est dans le principe de pertinence ainsi compris, dans toute l'étendue et la force du terme, que je propose de voir l'issue à l'impossible question de la vérification. La pertinence est *instituée* : c'est une décision que doit prendre l'analyste, consciemment et de préférence explicitement. Elle définit un domaine de « relevance », donc désigne dans l'œuvre que l'on cherche à comprendre un certain nombre de traits formels, de phénomènes ou de lignes de contenu, qui deviennent de ce fait ceux que l'analyse doit travailler et, si on le désire, interpréter. L'interprétation, dans ce cadre institutionnel, n'a pas à se défendre de sa propre capacité d'invention, de son pouvoir heuristique, n'a pas à se méfier de son imaginativité, puisque l'axe de pertinence constituera automatiquement un cadre, une garantie, une limite, et, en un sens, un pouvoir de « vérification », de « faire-vrai ». Pour le dire de façon volontairement provocante, l'interprétation n'a pas à se priver de « faire du sens » si elle est prête à « faire le vrai » de ce sens. (Ce n'est rien d'autre que ce qu'affirmait Barthes dans *S/Z* : pas d'autre garantie d'une lecture que l'endurance et la systématique – je dirais : que la cohérence et le respect d'une pertinence.)

Les analystes le savent, spontanément, et les exemples foisonnent. Lorsque Kristin Thompson – qui se réfère à plusieurs reprises à *S/Z* – décide, pour analyser *Ivan le Terrible*, de postuler l'existence d'une « *basic story* », celle de la conquête de l'accès à la mer par le souverain, elle fait typiquement choix d'une pertinence. Ainsi, et ainsi seulement, se justifie sa prise en considération, à égalité, d'éléments de récit des deux parties achevées du film et de la troisième partie, non

18. Pierre Legendre, *Dieu au miroir. Étude sur l'institution des images*, Fayard, 1994, p. 21. Cf. aussi : « Qui dit institution dit fiction, travail dogmatique d'élaboration pour faire surgir le garant. », *ibid.*, p. 20.

réalisée ; ainsi seulement peut se comprendre et s'approuver sa caractérisation de la structure narrative du film comme structure d'obstacles, ou construction en escalier (si on choisit une autre pertinence, mettons, l'axe des relations affectives – tout aussi intéressant dans le film –, il n'y a plus du tout d'« escalier ») ; ainsi peut se justifier le jugement du film comme narrativement « redondant », etc.¹⁹ Inversement, dans son étude de quelques films antérieurs à 1910 du type *Un coup d'œil à chaque étage*, Tom Gunning est frappé par des ressemblances qui lui paraissent évidentes entre ces films et une situation du *Sang d'un poète*²⁰. Or, l'œuvre de Cocteau, dans un long segment où, en effet, la situation est dramatiquement comparable (écouter aux portes ou regarder par le trou de la serrure), a très peu à voir avec cette espèce de regard, et beaucoup avec deux problèmes de figuration tout différents : 1°, la figuration du corps du Poète dans des états limites, et 2°, une interrogation sur l'humanité des spectacles observés. D'un point de vue représentatif, et peut-être aussi narratif (à cause du caractère rudimentaire de l'enchaînement des sketches), la similitude est frappante. Au plan figuratif, il n'y a pas communauté de questions, pas de pertinence commune.

Résumons. Les œuvres de cinéma, de peinture, de vidéo, de photographie, toutes les œuvres d'image sont dépositaires de sens, mais ce sens, largement dépendant de conventions et de programmes symboliques, demande pour être explicité par un commentaire verbal, d'une part que l'on sache assigner l'œuvre à son véritable langage, à son vocabulaire et ses conventions expressives, et d'autre part, que l'on procède à un acte de compréhension de cette œuvre – qui, comme tout acte de ce genre, engage celui qui l'accomplit et dépend

19. Kristin Thompson, « *Ivan the Terrible : A Neoformalist Analysis* », op. cit., notamment chap. 2.

20. Tom Gunning, « *What I Saw from the Rear Window of the Hôtel des Folies-Dramatiques, or the Story Point of View Films Told* », dans A. Gaudreault (dir.), *Ce que je vois de mon ciné...*, Mériadiens-Klincksieck, 1988, p. 37.

des circonstances dans lesquelles il est accompli. Le mot « interprétation », qui désigne cet acte, a mauvaise presse, parce qu'on y lit le caprice de l'interprète, ou son a-priori et ses œillères : interpréter un film, ce serait lui faire violence en le conformant à un énoncé théorique qui l'excède, ou lui faire un crédit excessif en le décrétant capable de signifier au delà de ce qu'il dit réellement.

Entre ce Charybde et ce Scylla – forcer le film à dire ce qu'un crédo théorique veut lui faire dire, ou laisser le film dire n'importe quoi au gré de l'imagination du critique –, il n'est pas question de choisir. Je plaiderai, dans la suite de ce livre, pour que le sens d'une œuvre d'image soit dégagé, le plus possible, à partir de l'œuvre elle-même, et non d'une théorie dont elle serait l'illustration, ni d'une subjectivité, celle du critique, qu'elle viendrait seulement soutenir ou satisfaire. Mais ce principe même ne saurait dispenser d'interpréter l'œuvre – de faire du sens à partir d'elle, à charge pour l'analyste qui « fait » du sens de ne le faire que dans certaines conditions précises, en spécifiant les limites qui sont *pertinentes* à sa fabrication.

L'interprétation est donc – et cela n'est dès lors pas contradictoire avec sa rigueur – une invention ; à tout prendre, elle n'est jamais aussi dangereuse et risquée que lorsqu'elle ne veut pas se risquer, et recourt à des bâquilles extérieures au film (une théorie « du cinéma », un savoir tout prêt sur l'auteur, une catégorie historique, etc.). L'interprétation est plus justifiée, plus juste, plus productive lorsqu'elle accepte le risque de sa propre inventivité – sous réserve de savoir que cette inventivité ne peut être absolue, mais toujours relative à une approche, à un point de vue, à une pertinence. Faire du sens, tout de même, est nécessaire, utile, inévitable. L'analyse d'un film, si elle veut répondre au programme qui est celui de l'analyse en général, ne peut se dispenser de ces deux gestes fondamentaux : l'assignation (geste scientifico-historico-technique), l'interprétation (geste de compréhension et de création intellectuelle). C'est seulement en

acceptant que le geste réducteur de l'assignation – iconographique, stylistique ou autre – soit contrebalancé par le geste inventif de l'interprétation que l'on a quelque chance de saisir le sens d'une œuvre, si « ce qu'on appelle le sens d'une proposition, c'est l'intérêt qu'elle présente. Il n'y a pas d'autre définition du sens, et ça ne fait qu'un avec la nouveauté d'une proposition »²¹.

21. Gilles Deleuze, « Les intercesseurs » (1985), dans *Pourparlers*, Éd. de Minuit, 1990, p. 165-184 (phrase citée, p. 177).