



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>

UNIVERSITE DE METZ

LA PHOTOGRAPHIE AU CINEMA:

ENJEUX DE L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE DANS LE CINÉMA
NARRATIF

THESE

Présentée par ERIC PEDON

Sous la direction de Monsieur le Professeur NOËL NEL

TOME 2:

CHAPITRE 3, CONCLUSION, ANNEXES

1994

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE LETTRES - METZ -	
N° Inv.	1994 006 L
Cote	L/M3 94/1
Loc.	Magasin 1

TABLE DES MATIERES DU TOME 2

<u>CHAPITRE 3 :</u> IMAGE PHOTOGRAPHIQUE ET IMAGE CINEMATOGRAPHIQUE : TROIS CAS DE SYNCRETISME.	p. 257
3.1 - Relations complexes entre image photographique et imagescinématographiques.	p. 259
3.2 - La notion de syncrétisme.	p. 263
3.3. - <i>Elephant man</i> : l'image photographique comme signe emblématique.	p. 271
3.3.1 - Présentation et description de la séquence.	p. 271
3.3.2 - Analyse de l'insertion de l'image photographique dans le contexte.	p. 276
3.3.2.1 - Les syncrétisations paradigmatiques.	p. 276
3.3.2.2 - Les syncrétisations syntagmatiques.	p. 280
3.3.2.3 - La stratégie de communication syncrétique.	p. 284
3.4 - <i>Blow up</i> : l'image photographique comme élément dynamique.	p. 287
3.4.1 - Présentation.	p. 287

3.4.2 - Analyse de l'insertion des images photographiques dans la dynamique diégétique.	p. 289
3.4.2.1 - Les syncrétisations paradigmatiques.	p. 289
3.4.2.2 - Les syncrétisations syntagmatiques.	p. 298
3.4.2.3 - La stratégie de communication syncrétique.	p. 300
3.5 - <i>A corps perdu</i> : l'image photographique comme figure de style.	p. 306
3.5.1 - Présentation.	p. 306
3.5.2 - Analyse de l'insertion des images photographiques comme facteur d'hétérogénéité.	p. 309
3.5.2.1 - Les syncrétisations paradigmatiques.	p. 309
3.5.2.2 - Les syncrétisations syntagmatiques.	p. 314
3.5.2.3 - La stratégie de communication syncrétique.	p. 319
3.6 - Syncrétisme et esthétique.	p. 322
CONCLUSION	p. 325
FICHES ANALYTIQUES DE FILMS : Sommaire	p. 334
INDEX DES FILMS CITES	p. 369
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES	p. 372

CHAPITRE 3

IMAGE PHOTOGRAPHIQUE ET IMAGE CINEMATOGRAPHIQUE : TROIS CAS DE SYNCRETISME

La démarche, conduite jusqu'à présent, a fait apparaître dans un premier temps sur quoi se fondent les différences et les ressemblances entre photographie et cinéma. puis dans un second temps, comment il faut comprendre l'ensemble des variations apportées par l'insertion d'une image photographique dans un récit filmique. Cette double démarche a d'abord envisagé la photographie et le cinéma côte à côte, puis l'image photographique dans le film, et elle conduit finalement à considérer un phénomène syncrétique localisé, dans lequel le photographique et le filmique forment un objet complexe, un "corps étranger" d'une certaine façon, lui-même inséré dans l'ensemble filmique, hétérogène et syncrétique par nature. Cette représentation hybride, issue du "métissage" entre photographie et cinéma au niveau du plan de l'expression, et qui met en jeu des relations complexes entre image photographique et image cinématographique au niveau du plan du contenu, peut conduire à amplifier les phénomènes de syncrétisme, et notamment dans le cas du "plan-photographie".

Les relations complexes entre image photographique et image cinématographique ont déjà été relevées et notamment par Claude Murcia (1987). Après les avoir resituées, je propose donc de les inscrire dans le cadre conceptuel du syncrétisme qu'il est temps de présenter. Puis, j'explorerai ces relations dans trois films *Elephant man*, *Blow up*, *A corps perdu*.

3.1 - RELATIONS COMPLEXES ENTRE IMAGE PHOTOGRAPHIQUE ET IMAGE CINEMATOGRAPHIQUE.

Dans l'analyse menée par Claude Murcia (1987 : 96-103) sur le fonctionnement complexe de la photographie dans la diégèse d'*Elisa vida mia*, certains éléments me paraissent aller dans le sens du syncrétisme et méritent d'être soulignés. D'autre part, je pense que les propositions de C. Murcia peuvent s'étendre à tout film où l'image photographique est fortement présente.

L'image photographique apparaît dans le film comme un opérateur ou générateur : dès le début d'*Elisa vida mia*, la photo « impose son statut d'élément créateur, initiateur du processus de production ». La photographie se présente donc comme un élément dynamique, dont l'introduction est productrice d'effets au sein d'un réseau complexe.

L'incorporation d'images photographiques fixes dans la diégèse d'un film a des incidences sur la structure narrative : dans *Elisa vida mia*, l'acte de regarder les photos provoque la mise en abîme (au sens très large) et la mobilisation du regard sur la photographie entraîne l'enlèvement du récit et la perversion du temps de lecture; la superposition des regards (photographe, personnage, spectateur) provoquée par cette mise en abîme contribue à la création d'un « espace ambigu » où l'effacement des frontières entre réalité et fiction occasionne « un trouble fascinant et inquiétant ».

La mise en place de la photographie dans un réseau signifiant (son intégration dans le montage) peut se définir comme une mise en

« interaction des éléments photographiques et des éléments cinématographiques ». Cette mise relation, qui concerne à mon sens tout film où la photographie est un élément d'importance, s'effectue à un niveau paradigmatique et à un niveau syntagmatique.

- Au niveau paradigmatique, la photographie est mise en relation avec les éléments co-présents (avec le co-texte immédiat) : selon les occurrences, elle se combine avec la musique (celle de Satie dans *Elisa vida mia*) ou avec des commentaires concordants ou discordants (voix off d'Elisa lisant un manuscrit / portrait d'Elisa, ou voix off de Luis racontant un fait divers / photos de Luis jeune). La photographie associée à la bande sonore apparaît comme médiation (dans le film de Saura, elle sert à établir des liens entre personnages ou pour présenter un personnage sous un certain angle, elle fait resurgir le passé, le monde de l'enfance).

La photographie annonce des thèmes symboliques en rapport avec ses significations profondes (« avoir été là », thanatographie, coupure dans le temps, temps immobile, figement, "vision de monde" - temps répétitif et circulaire dans la diégèse d'*Elisa vida mia* -). La photographie, comme image de la mort, image du double, image de l'identité, image du temps, « s'insère dans un réseau d'échos qui élaborent une chaîne signifiante dans le tissu filmique ». De même, la photographie peut être en relation dans le film avec des éléments plus lointains et répétés qui activent des éléments signifiants partagés par l'acte photographique : trace, cadre, découpe, fixité,

arrêt, suspension, discontinuité. Par exemple, dans *Elisa vida mia*, elle « entretient des relations étroites et signifiantes avec d'autres éléments récurrents (jeux de miroirs, masque, corps déchirés) ».

- Au niveau syntagmatique, la ou les photographies s'intègrent « dans une continuité filmique, dialoguent avec des codes qui contredisent leur spécificité ». Cette intégration est une production de rapports de contiguïté. Elle met en relation la temporalité photographique et la temporalité filmique (l'instant et la durée, le passé et le présent), l'état induit par la photographie et le processus filmique (l'immobilité et la mobilité). Dans *Elisa vida mia*, les rapports de contiguïté apparaissent relativement homogènes car l'image photographique est intégrée dans le flux diégétique : la temporalité filmique met en perspective les images photographiques et la durée contamine la fixité photographique. J'ajouterai que les rapports de contiguïté peuvent apparaître relativement hétérogènes, lorsque la stase photographique contamine le flux diégétique : la fixité photographique et le temps arrêté sont en rapport de contraste avec la mobilité filmique et la durée cinématographique.

Enfin, C. Murcia souligne que : d'un côté, la photographie contamine certains plans cinématographiques d'*Elisa vida mia* « de son étrange fixité de mort »; d'un autre côté, le film contamine la photographie, l'intègre dans le flux et la durée, dans sa dynamique interne d'ensemble mouvant et sonore, qui lui confère du coup « les

signes idéologiques les plus évidents de la vie ». Ces rapports complexes mettent aussi en valeur la dimension symbolique et poétique de la photographie utilisée dans le film comme médiation : dans *Elisa vida mia*, Murcia souligne qu'elle participe « de ce trouble insolite (...) qui est de l'ordre des sens avant d'être celui du sens ».

Les interactions, les médiations installées, la double contamination, le trouble des sens renvoient, à mon sens, à la question du syncrétisme.

3.2 - LA NOTION DE SYNCRETISME.

Le terme de syncrétisme, employé jusqu'ici, nécessite à présent un essai de définition¹. Un film, une danse, un opéra, une affiche, une bande dessinée, une communication orale, par exemple, sont des énoncés, textes, objets syncrétiques : on y relève une pluralité de "langages" de manifestation comme le verbal, le gestuel, l'iconique, le musical, le scriptural, etc. Le syncrétisme se présente donc comme la manifestation de relations de co-présence entre unités de différents langages. Mais son analyse peut s'inscrire dans une conception restreinte ou une conception large.

La conception restreinte sauvegarde un maximum d'homogénéité. Surtout présente dans la sémiotique greimassienne (Jean-Marie Floch s'est particulièrement intéressé à cette question), elle avance l'idée que les relations de co-présence entre signifiants et signifiés se construisent sur un plan de contenu homogène, le plan de l'expression étant hétérogène. Les systèmes de signification ainsi produits sont déclarés « semi-symboliques », et les relations de conformité entre plans sont des relations de catégories à catégories². Le

¹ La définition en compréhension qui est tentée à ce niveau doit beaucoup aux réflexions de Noël Nel, qui s'est proposé de l'articuler dans un ouvrage sur l'énonciation au cinéma (à paraître chez A. Colin).

² A la suite de L. Hjemslev, J.M. Floch (1985 : 206-207) distingue les *systèmes symboliques* où les plans de l'expression et du contenu sont en conformité totale (les langages formels, les feux de circulation), les *systèmes sémiotiques* où il n'y a pas de
(la note continue à la page suivante)

synchrétisme restreint relève d'une pensée globale, à visée plastique, qui traite les matières en les travaillant en profondeur par des mises en contrastes et en rythmes, par des distributions spatiales d'éléments en rapport avec une sorte de langage second, abstrait, profond. Dans la conception restreinte, l'objet synchrétique est un « tout de signification » (J.M. Floch, 1983, 5), complexe, composé de sous-textes (iconique, verbal, gestuel, scénographique, musical, paralinguistique, ...), fondé sur une multidimensionnalité matérielle, s'inscrivant dans une « stratégie globale de communication synchrétique », et porté par des « procédures de synchrétisation » (id : *ibid*). Celles-ci produisent au coeur de matériaux sensoriels différents des types de combinaisons, correspondances, difficiles à décrire et à nommer en dehors d'une terminologie de type connotatif. Coupler des catégories de l'expression à des catégories de contenu débouche, en effet, essentiellement sur une forme de poéticité.

La conception large du synchrétisme garantit un maximum d'hétérogénéité, en tant que brisure, destruction, démantèlement, dérégulation. Elle est défendue notamment par Marie-Claire Ropars (1983) dans une perspective derridienne et fait de toute combinaison synchrétique un ensemble complexe ouvert à de nombreuses opérations

conformité entre les deux plans (les langues naturelles), et les *systèmes semi-symboliques* où la conformité entre les plans est réalisée entre catégories de l'expression et catégories du contenu (couplage de la catégorie oui/non avec la catégorie de mouvements verticalité/horizontalité).

d'écriture. Le processus d'écriture ne vise pas à homogénéiser la signification mais renvoie à une « polysémie du matériau », à une mise en « contrariété » des langages. La conception large privilégie la disjonction, à la fois dans la dimension verticale (articulation entre matériaux) et horizontale (enchevêtrements multiples, ruptures au niveau de la linéarité).

Partant de ces deux conceptions du syncrétisme, il est possible d'adopter une perspective médiane. La combinaison de deux langages de manifestation, photographie et cinéma, est source de complexité, d'hétérogénéité, de polyphonie, au niveau du plan de l'expression. Au niveau du plan contenu, la combinaison image photographique/image cinématographique manifeste un certain degré d'hétérogénéité lorsqu'elle donne lieu à une mise en contrariété, à une mise en tension, par un processus de rupture, de disjonction. Ce cas de figure se rencontre majoritairement dans le cadre du cinéma dysnarratif; néanmoins on peut considérer que, dans le cinéma narratif, certaines combinaisons filmiques intégrant l'image photographique mettent en oeuvre une hétérogénéité atténuée : l'insertion de l'image photographique peut conduire à une mise en contrariété relative des langages photographique et cinématographique, à des phénomènes de rupture relative dans la linéarité du récit, tant au niveau paradigmatique que syntagmatique. Il en sera notamment question dans l'analyse d'*A corps perdu*.

L'intégration de l'image photographique dans les films appartenant au cinéma narratif obéit essentiellement à une logique de conformité, de mise en fusion (conjonctions, associations, métaphores, symboles). La cohérence interne du récit règle les phénomènes de syncrétisme, entre image photographique et image cinématographique, dans le sens d'une homogénéisation relative, sinon totale, du texte filmique.

En somme, en adoptant une perspective médiane, on tente de concilier les deux pôles contraires, entre lesquels se trouve situé le syncrétisme : l'hétérogénéité totale et l'homogénéité totale. On pourra considérer que le syncrétisme est, dans son ensemble, un phénomène de significations ni tout à fait homogène, ni tout à fait hétérogène.

Etant donné que le film narratif met en oeuvre au niveau du contenu un texte homogène, il semble normal d'adopter la démarche d'analyse proposée par J.M. Floch pour étudier le fonctionnement du syncrétisme entre image photographique et image cinématographique, tout en ayant à l'esprit, que ce syncrétisme peut se manifester comme trace d'hétérogénéité relative au sein du texte filmique.

Partant de la conception de J.M. Floch (1983), on dira que le recours à l'image photographique dans le film narratif relève d'une stratégie de communication syncrétique « qui gère le contenu discursif résultant de la textualisation » et choisit d'investir la linéarité du récit dans des manifestations temporelles et spatiales. Cette stratégie relève de la compétence discursive de l'énonciateur et compose le plan du

contenu du texte syncrétique (id : 5). Ce texte syncrétique est en rapport avec la modalisation de savoirs et d'affects que met en oeuvre le récit filmique. L'analyse du plan du contenu devrait permettre de dégager les règles de distribution des points d'intégration de l'image photographique dans le film et au niveau desquels s'opère le réglage affectif et cognitif du spectateur.

Les procédures de syncrétisation visent à dégager les règles d'intégration de l'image photographique dans l'image filmique en un plan d'expression syncrétique (id : 7). Pour J.M. Floch, il semble exister deux grands types de syncrétisation : les syncrétisations d'ordre paradigmatic et les syncrétisations d'ordre syntagmatic. Cette distinction est proche de l'analyse de C. Murcia.

- Les syncrétisations d'ordre paradigmatic organisent des correspondances entre des éléments de l'image photographique et des éléments visuels et sonores de l'image cinématographique. Les relations « semi-symboliques » ainsi établies produisent des synesthésies, des homologies, des similitudes à différents niveaux (intra-catégoriel : à l'intérieur même du plan, et inter-catégoriel : avec d'autres types de plans). Ces effets d'harmonie, qui s'appuient sur des paramètres plastiques, mettent en jeu des connotations convergentes. Les correspondances doivent s'entendre à un niveau iconique (entre l'image filmique intégrante et l'image photographique intégrée) et à un niveau iconique et sonore (synesthésies audiovisuelles).

- Les syncrétisations d'ordre syntagmatique jouent « sur une topologisation de l'énoncé par rapport à l'énonciataire (...) qui réserveraient des "places" à des lectures orientées "à l'intérieur" d'une saisie simultanée, rayonnante, du signifiant global » (id : 8). Il s'agirait donc d'une construction de places pour le spectateur dans la linéarité du film, en fonction de l'évolution des syncrétisations paradigmatiques, où se joue la production du sens (point de vue et point d'écoute) et d'affects (manipulations). Une photographie intégrée dans un plan fixerait un lieu de significations et d'affects particuliers, qui positionnerait le spectateur.

L'étude que j'entends mener, dans cette partie, vise à étudier le fonctionnement syncrétique de la combinaison image photographique/image cinématographique, à travers trois contextes filmiques où la combinaison me paraît correspondre à un des trois grands types d'insertion de l'image photographique dans le film narratif : l'insertion d'une image seule, l'insertion d'une série d'images, l'insertion de plusieurs séries d'images. Pour chaque type d'insertion, un niveau d'analyse est défini afin de mieux cadrer les relations syncrétiques.

A un niveau micro-textuel, il s'agira d'étudier l'insertion de l'image photographique, à l'intérieur d'un fragment, comme la mise en jeu d'une représentation fragmentaire générant un processus dynamique de significations. La première séquence d'un film constitue bien souvent un noyau générateur de sens, où les éléments principaux

sont déjà en place, sont déjà en relations, sous forme d'indices, de symboles. On reconnaît d'une certaine manière le caractère emblématique de la première séquence lorsqu'elle fonctionne sur un mode autonome, en rupture relative avec la seconde séquence : un thème, un motif, une vision de monde, un climat, un système de valeurs sont installés que le film développera dans les séquences suivantes. La première séquence a ainsi une valeur métonymique, on y trouve des signes porteurs de significations à déchiffrer, à interpréter. La présence de l'image photographique dans une première séquence constitue un signe à part entière, porteur d'informations à décrypter au sein d'un micro-ensemble. La première séquence forme un espace de lecture privilégié dans la mesure où elle comporte des éléments stables qui, par leur récurrence et leur convergence avec d'autres éléments disséminés dans le récit, produisent toujours le même sens et génèrent un réseau de significations. C'est le cas avec *Elephant man*.

A un niveau macro-textuel, il s'agira d'étudier l'intégration d'une série d'énoncés photographiques au service de l'énoncé filmique. Lorsqu'elle participe fortement à la dynamique diégétique, l'image photographique entre dans un réseau de significations, a des incidences qui dépassent le niveau du segment au niveau duquel elle est insérée : elle permet d'interpréter les situations antérieures (elle provoque une re-lecture) et les situations ultérieures (elle oriente la lecture). Elle ajoute du sens, des valeurs, du savoir, elle produit des affects, l'ensemble retentissant sur la compréhension du récit. *Blow up* me paraît l'exemple idéal pour étudier ce niveau.

A un niveau énonciatif, il s'agira d'analyser l'insertion de plusieurs séries d'images photographiques, en tant qu'elle relève d'un acte d'énonciation délibéré. Elle constitue, installé par l'énonciateur, un endroit privilégié de lecture pour le spectateur. Le film est alors compris comme discours produit par une instance qui fixe et indique, par le biais de l'insertion d'images photographiques, un lieu et un mode de vision, parfois en rupture avec le niveau diégétique, auxquels se rattachent du sens et des sentiments. C'est la cas avec *A corps perdu*.

L'analyse de trois films tente donc de contribuer à une approche générale de l'intégration de l'image photographique dans le film narratif, intégration perçue sous un angle relativement homogène, ou relativement hétérogène, comme une opération relevant de procédures de syncrétisation tant au niveau paradigmatique que syntagmatique et entrant dans une stratégie de communication syncrétique.

3.3 - ELEPHANT MAN : L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE COMME SIGNE EMBLEMATIQUE.

Dans le film de David Lynch, il sera question de la mise en interaction de l'image photographique avec les images filmiques à un niveau micro-textuel, la première séquence, produisant ainsi un réseau de significations.

3.3.1 - PRESENTATION ET DESCRIPTION DE LA SEQUENCE.

La première séquence du film se situe après le générique et avant la séquence où le docteur Treves tente une première fois de voir l'homme-éléphant dans une foire. L'histoire se déroule en Angleterre, à la fin du XIX ème siècle. Le film est en noir&blanc et développe une esthétique expressionniste où le travail sur l'ombre et la lumière contribuent à créer une ambiance à la fois réaliste et poétique. D'une durée de 58 secondes environ, la première séquence se décompose comme suit au niveau de la bande image :

- 1 - noir et ouverture sur les yeux, cadrés très serré, d'un visage de femme; il s'agit d'un portrait photographique (reconnaissable par le grain et la platitude); puis un panoramique lent, de haut en bas, vient cadrer la bouche;
- 2 - plan fixe contenant un portrait photographique d'une femme, délimitée par un cadre ancien, sur un fond noir; fondu enchaîné;

- 3 - plan sur un visage de femme immobile en regard caméra avec avancée rapide de la caméra (ou zoom avant) jusqu'au plan très rapproché, puis fondu au noir;
- 4 - noir et ouverture sur des éléphants vus de profil, se déplaçant lentement de gauche à droite, en plan moyen, fixe; surimpression du visage du plan 4 cadré au niveau des yeux, et figement de l'image avec le visage en surimpression au niveau de deux éléphants; fondu au noir;
- 5 - noir et ouverture sur des éléphants vus de face et avançant vers la caméra; fermeture au noir;
- 6 - noir; ouverture sur un éléphant en plan très rapproché, levant sa trompe et frappant vers le hors-champ situé à droite;
- 7 - plan rapproché et bref : la trompe de l'éléphant entre par le bord gauche et vient frapper au niveau de la tête une silhouette féminine dont on ne distingue que les contours, elle tombe lentement vers le bord gauche image;
- 8 - plan rapproché, au ralenti : la femme cadrée à gauche chute en hurlant;
- 9 - plan très rapproché sur la tête de l'éléphant;
- 10 - plan rapproché sur le visage de la femme à terre, qui hurle en balançant sa tête à gauche et à droite; les mouvements très ralentis sont décomposés;
- 11 - plan rapproché sur l'éléphant qui recule en secouant ses oreilles;
- 12 - plan très rapproché sur le visage de la femme qui continue d'hurler; les mouvements sont encore plus décomposés; fondu au noir;

13 - noir et ouverture sur une fumée blanche dont la vision est floue et qui emplît au fur et à mesure le cadre; fondu au noir;

14 - premier plan de la séquence suivante : noir et ouverture sur des flammes qui jaillissent d'un récipient devant un décor de foire.

Au niveau de la bande son, la musique du générique laisse place à une ritournelle enfantine, douce, dont les notes s'égrenent lentement, comme dans les boîtes à musique pour enfant; cette ritournelle accompagne les plans 1 et 2. Lors du fondu enchaîné dans le plan 2, la musique se fond avec une note continue grave, porteuse de tension, qui s'accompagne progressivement de battements rythmés de plus en plus audibles pendant le plan 3; ces battements rythmeront les images jusqu'au plan 12 inclus. Avec le plan 4, une nappe sonore continue, enveloppante, évoquant un vide spatial, se rajoute aux battements; lors du figement avec surimpression du visage, une note monte progressivement et s'éteint avec le fondu au noir. Sur le plan 5, des bruits rauques, sourds, d'origine animale, se font entendre. Du plan 6 au plan 12 inclus, les barrissements et les rugissements d'un éléphant se succèdent pendant les images. Ces cris d'animal et les battements rythmés cessent avec le fondu au noir du plan 12. Pendant le plan 13, les pleurs d'un bébé se font entendre, accompagnés d'une nappe sonore qui rappelle le vide spatial; l'ensemble sonore disparaît avec le fondu au noir. Le début de la séquence suivante comporte le bruit des flammes, puis une musique de foire accompagne les images.

La séquence peut se subdiviser en trois sous-ensembles au niveau du contenu : présentation d'une femme, dont on voit un portrait photographique (plans 1 à 3), agression d'un éléphant subie par la femme (plans 4 à 12), naissance d'un bébé (plan 13).

Dans chaque sous-ensemble, les formes s'inscrivent et se meuvent sur un fond noir enveloppant (importance du nombre de fermetures et d'ouvertures au noir). Cet espace noir englobant, indifférencié, indéterminé, inconnu, met en relation d'une manière ambiguë les trois sous-ensembles. Il contribue à donner à la séquence un caractère irréel, de l'ordre du rêve et du cauchemar. Les formes visibles semblent se situer dans un espace quelconque, sans coordonnées repérables, et auquel on peut associer les nappes sonores dans le deuxième sous-ensemble car elles sont fortement spatialisées. La noirceur visible de l'espace et le son qui semble s'y ancrer connotent ainsi le vide, le néant, le cosmos (la fin du film semble confirmer cette impression : le visage de la mère s'inscrit en surimpression dans une aura cosmique parmi des étoiles mouvantes).

Le caractère imaginaire de cette scène tient également au travail expressionniste sur la lumière, au traitement du temps et au cadrage des plans. Le travail sur la lumière joue sur l'opposition clair/sombre. La photographie et la femme font l'objet d'une lumière qui accentue les contrastes entre le noir et le blanc des images. L'éclairage faible, par le haut, sur les éléphants organise une gamme de dégradés gris sombre qui met en valeur la texture des peaux animales; l'obscurité relative,

dans laquelle se meuvent les animaux, ne laisse voir que leurs contours et leurs masses imposantes. L'opposition clair/sombre renvoie donc à l'opposition humain/animal.

Les plans rapprochés et très rapprochés dominant : ils tendent à fragmenter la représentation, surtout au moment de l'agression de l'éléphant. Les plans très rapprochés et courts et l'obscurité nous laissent entrevoir les instants paroxystiques de l'acte de l'animal.

La séquence donne une impression générale de lenteur. A chaque sous-ensemble correspond un temps différent, marqué par un traitement particulier : un temps suspendu (celui de la photographie dans les plans 1 et 2, et de l'immobilité dans le plan 3), un temps décomposé et étiré (déplacements lents, ralenti, mouvements décomposés dans les plans 4 à 12), un temps linéaire (dans le plan 13).

La bande son, spécifique à chaque sous-ensemble, installe alternativement des affects différents et opposés : nostalgie de l'enfance et rapport à la mère (ritournelle enfantine), tension forte liée au traumatisme (cris de l'éléphant pendant et après sa charge), tension atténuée (pleurs d'un bébé). Les battements rythmés contrecarrent la lenteur dans les plans et créent un trouble car ils apparaissent étrangers à l'action dans le second sous-ensemble. Les sons "spatiaux" contribuent à irriser l'espace.

On interprète cette séquence comme étant une vision irréaliste, fantasmagorique, étrange, fragmentée, installant une relation trouble entre une femme, un éléphant et un enfant. Seule la relation entre la femme et l'éléphant est exprimée : la charge de l'animal, dont la cause nous est

inconnue, semble provoquer un traumatisme chez la femme (hurlements visibles mais inaudibles de la femme); la présence de l'enfant (audible mais invisible) et la mélodie associée aux images de la femme laissent entrevoir un rapport entre eux. Le traitement de l'espace, du temps, de la lumière, de la bande son, semble conférer une portée symbolique à cette relation femme-éléphant-enfant. La première séquence annonce le thème développé dans le récit : l'histoire de l'homme-éléphant.

3.3.2 - ANALYSE DE L'INSERTION DE L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE DANS LE CONTEXTE.

3.3.2.1 - LES SYNCRETISATIONS PARADIGMATIQUES.

Le plan 1, lumineux, débute par un cadrage fixe et très rapproché sur les yeux d'un visage féminin. La moitié droite du visage est plus éclairée que la moitié gauche. Le regard très présent, mais sans aucune expressivité particulière (peut-être une vague tristesse), est frontal : un regard caméra est donc installé, provoquant une relation forte, intense avec le spectateur. Un panoramique vertical débute et nous fait découvrir un visage aux traits fins et réguliers; la blancheur dominante de la photographie accentue la beauté de ce visage, la lenteur du panoramique évoque la douceur, redoublée par la musique; la proximité du cadrage impose une vision collée à la surface de l'image

photographique et nous rend la présence palpable. Une sorte de fascination émane de l'ensemble dont la contemplation dure près de 16 secondes. Par ce plan est affirmée l'importance de la femme dans le récit : on retient en particulier la beauté, la douceur.

Le plan 2, très sombre, nous montre la photographie entière, enserrée dans un cadre large dont on distingue les bords faiblement éclairés. L'encadrement paraît travaillé et fait référence à une classe sociale aisée. Dans la photographie, le visage se détache du fond noir qui l'environne, il est éclairé de manière dissymétrique : le front, la moitié gauche du visage, le cou et la naissance de l'épaule gauche apparaissent dans la lumière et forment une tache blanche, étrange, à l'intérieur de laquelle émerge un point noir : l'oeil gauche de la femme. Le fond noir de la photographie est délimité par les bords de l'encadrement à peine visible. L'espace noir du plan englobe le cadre photographique de chaque côté³. L'ensemble photographique est cadré au centre, et l'espace du plan se trouve divisé verticalement en trois parties équivalentes. Cela nous entraîne à contempler l'image photographique comme une icône, aidé en cela par la durée du plan (9 secondes). Le traitement plastique de l'image photographique, son

³ Le mode d'intégration de l'image photographique dans l'espace correspond, dans ce plan et dans le précédent, au cas de l'inclusion (voir tome 1, p. 245). L'espace quelconque signifié a un rapport avec l'espace diégétique : il sera compris par la suite comme l'espace du rêve chez l'homme-éléphant.

positionnement dans le plan et l'éclairage de l'encadrement donnent lieu à une synesthésie spatiale : par sa mise en perspective, l'icône photographique semble flotter, immobile, hors de portée, dans l'espace noir du plan, dans le néant, dans le vide.

Bien que présentant le même portrait, ce plan s'oppose au plan précédent à quatre niveaux : noirceur/blancheur, plan éloigné/plan rapproché, plan fixe/ plan en mouvement, palpable/impalpable. On peut dire que le plan 2 est traité sur un mode dysphorique, alors que le plan 1 l'est sur un mode euphorique. La bande son, identique aux deux plans, permet de les mettre en relation. En rapprochant les significations produites par les deux plans à partir de la même photographie, la vision du personnage féminin apparaît ainsi opposée, ambiguë, et contribue à attribuer au personnage un caractère étrange : d'un côté, vue de près, elle affiche une beauté attrayante dans la lumière, de l'autre, vue de loin, elle semble être une icône troublante, mystérieuse, noyée dans l'obscurité.

L'image photographique dans le plan 2 ne semble signifier rien d'autre que le portrait d'une femme. Pourtant une analyse plus poussée fait apparaître un message qui peut passer inaperçu. Le cadre dans le cadre, le rythme plastique noir/blanc contribuent à focaliser le regard sur la tache blanche englobée par l'espace noir de la photographie et sur l'oeil gauche englobé par la tache blanche. Celle-ci forme une masse qui s'allonge vers le bas et le coin droit de l'image. Son opposition franche avec le reste de l'image nous permet de décrypter sa

forme si particulière : si on se détache du contenu de la tache pour prendre en compte les contours, on reconnaît aisément la tête d'un éléphant et sa trompe vues de profil, l'oeil gauche du visage coïncidant avec l'oeil de cet animal (voir photogramme 1, p. 286). La tête féminine et la tête animale fusionnent et forment un système semi-symbolique (à la catégorie /humain/ est associée la catégorie /animal/).

Une forme seconde émerge donc de l'image photographique, en relation paradigmatique avec les plans des éléphants dans la même séquence. Le portrait photographique a ainsi une signification profonde qui résulte du traitement plastique au niveau du rendu et de la ressemblance photographique (travail de l'éclairage pour obtenir la forme particulière de la tache blanche) et du traitement plastique opéré dans le plan filmique (accentuation des contrastes et mise en perspective) : le portrait est la trace d'un être mystérieux, à double face, à la fois humain et animal. On apprendra dans le récit que cette belle femme, transfigurable sur une photographie en animal sauvage, a donné naissance à l'homme-éléphant.

D'autre part, une autre relation paradigmatique se donne à analyser entre le visage photographié et le cache-tête dont s'affuble à deux reprises l'homme-éléphant dans le récit, pour cacher sa monstruosité aux gens (voir photogramme 2, p. 286). Ce cache-tête a la particularité de ne posséder qu'une seule ouverture permettant à l'homme de voir : elle se situe au niveau de son oeil gauche. Le tissu clair et le trou sombre du cache-tête renvoient à la tache blanche et au point noir formé par l'oeil gauche dans le portrait. Le visage féminin

de la photographie porte donc en lui la figure masquée de l'homme-éléphant dans le film.

Il est important de remarquer que le réseau de significations, ainsi construit dans le film par les relations paradigmatiques entre des éléments photographiques et des éléments filmiques, se fonde sur le travail signifiant au niveau des paramètres plastiques relatifs à la fois au photographique et au filmique. Ces paramètres plastiques mettent en jeu des correspondances, des associations, des homologies, permettant l'émergence de figures doubles qui travaillent le signifié du film à plusieurs endroits.

3.3.2.2 - LES SYNCRETISATIONS SYNTAGMATIQUES.

La photographie réapparaît trois fois dans le film, positionnant le spectateur par rapport aux deux couples mère/fils, beauté/monstruosité.

- John Merrick (l'homme-éléphant) est dans sa chambre d'hôpital au moment où le gardien va venir le trouver. On nous le montre assis dans son lit, et deux plans nous permettent de voir l'objet photographique tenu dans sa main. On reconnaît la photographie de la première séquence. Des informations supplémentaires nous sont donc communiquées : la photographie existe bien dans la diégèse, elle est en possession de l'homme-éléphant, son format est petit (environ 4x5 cm), le portrait du visage s'inscrit dans l'ovale d'un

cache. La mélodie enfantine associée à cette scène suggère implicitement le lien de filiation avec la femme représentée et l'enfance de l'homme-éléphant. La synesthésie audiovisuelle produite établit la relation affective entre l'homme et la femme du portrait : attachement, solitude, nostalgie.

- John Merrick est reçu chez les Treves. Le docteur et sa femme lui montrent des photos familiales. Désireux de montrer la photo de sa mère, l'homme-éléphant sort de la poche intérieure de sa veste le petit portrait et le montre à Mme Treves. Surprise, celle-ci trouve la mère très belle. Les commentaires de J. Merrick nous apportent des éléments de savoir à propos de sa relation avec sa mère :

- « oui, elle a ..., elle avait le visage d'un ange. J'ai dû être une grande déception pour elle. (...) Si je pouvais la trouver, si elle pouvait me voir avec des amis aussi charmants, ici, maintenant, peut-être pourrait-elle m'aimer tel que je suis. J'ai essayé si fort d'être bon. »

Dans cette scène, la relation entre l'homme-éléphant et la photographie est explicite pour la première fois : il s'agit bien de sa mère. D'autre part, nous en savons un peu plus sur la relation affective entre l'homme-éléphant et sa mère : la déception, le manque d'amour maternel, l'absence de la mère, l'espoir de la retrouver, hantent la conscience de Merrick. La photographie, seule trace de présence de la mère, sert de médiation entre l'homme-éléphant et sa mère idéalisée (un ange) : la photo est le lieu de tous

les sentiments du fils envers sa mère, où s'ancrent son amour, son admiration, sa fierté, et en même temps, elle est le lieu des sentiments de la mère envers son fils, elle signifie le rejet, l'abandon.

- J. Merrick reçoit dans sa chambre à l'hôpital des gens de la société londonienne. L'homme-éléphant est à la mode et la haute société curieuse de le connaître. Le nombre important de visites que connaît Merrick est évoqué par la présence des portraits photographiques laissés par les personnes venues le voir. Servant le thé, il évoque l'effroi des gens à son propos :

- « Voyez-vous, les gens sont effrayés par ce qu'il ne comprennent pas, et c'est dur de comprendre, même pour moi, parce que ma chère mère était si belle. »

A la fin de cette phrase, un plan identique au plan 1 de la première séquence apparaît mais le sens du panoramique est inversé (il remonte de la bouche vers les yeux), et la mélodie enfantine se fait entendre. On comprend que la photographie est, pour J. Merrick, le lieu d'une interrogation fondamentale et obsédante : comment lui, le monstre effrayant, a-t-il pu naître d'une femme aussi belle ?

L'insertion de l'image photographique dans les deux premières scènes ne donnent pas lieu à des phénomènes de disjonction, puisque l'image photographique est un élément diégétique. Par contre, dans la troisième scène, l'insertion de l'image photographique constitue une rupture relative par rapport au niveau diégétique : en effet, le type de

plan dans lequel elle apparaît renvoie à la première séquence, à l'espace quelconque de la scène fantasmée. D'autre part, le panoramique inversé, en tant que trace de l'énonciateur intervenant dans la narration, provoque un processus d'embrayage/débrayage qui accentue la rupture avec le présent diégétique.

Ces trois scènes où la photographie de la mère est mise en relation avec des éléments diégétiques, viennent ponctuer régulièrement le récit. Les procédures de syncrétisation syntagmatique sont distribuées progressivement, au fur et à mesure que la personnalité de Merrick est dévoilée au spectateur, que lui est révélée son humanité profonde. Ils contribuent d'une part, à apporter un savoir relatif au sujet de la relation fils-mère, à étoffer le personnage absent de la mère dont on ne connaît finalement rien, et d'autre part à faire comprendre que l'homme-éléphant est un être sensible, capable d'émotions, de sentiments, voire de réflexions philosophiques. Ces trois scènes reliées entre elles au niveau du plan du contenu sont des lieux privilégiés de sens et d'affects qui orientent le spectateur dans la compréhension du personnage de l'homme-éléphant et font évoluer son rapport d'identification à lui. J. Merrick, présenté au début du film comme un idiot congénital ne sachant parler, transformé par l'intérêt médical en curiosité pour la société, objet de convoitise pour des personnages avides de profit, se révèle à travers la photographie de sa mère comme un être doué de raison et de sensibilité. L'animal privé de toute humanité, tant anatomique que psychologique, se transforme pour être perçu à la fin du film comme un homme proche des autres, désireux de

dormir comme eux, même si cela le conduit à une mort certaine. L'insertion de la photographie dans la diégèse oeuvre particulièrement à cette transformation car, dans les situations où elle est présente, l'homme-éléphant lève un voile sur son intériorité secrète.

3.3.2.3 - LA STRATEGIE DE COMMUNICATION SYNCRETIQUE.

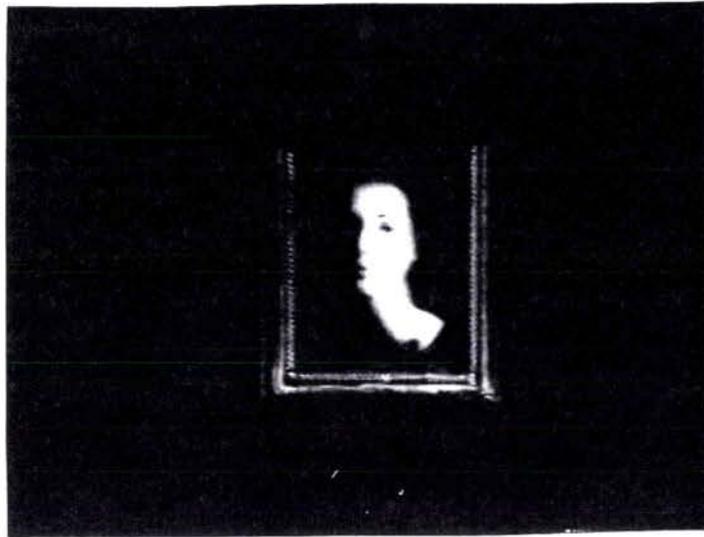
A travers les éléments d'analyse formulés précédemment, il apparaît clairement que l'image photographique est au centre d'une stratégie de communication syncrétique qui a pour objet de produire un discours concernant le fait que la beauté peut engendrer son contraire, la monstruosité, le croisement entre l'homme et l'animal. L'image photographique de la mère constitue le signe emblématique de ce discours référentiel à l'instance d'énonciation : la tête à la fois humaine et animale préfigure le thème du contenu représenté symboliquement dans la première séquence. La scène de l'éléphant agressant la femme se donne à lire comme une illustration de ce thème sur le mode de la fable populaire, d'ailleurs formulée par le montreur présentant le monstre au docteur Treves : « une mère renversée au quatrième mois de sa grossesse par un éléphant sauvage sur une île africaine lointaine ». Cette scène développe une piste de lecture plus évidente, une textualisation plus immédiate du motif symbolique féminité/animalité, un niveau premier de significations.

Bien qu'il soit difficile de statuer sur ce signe emblématique comme message codé, émis par l'énonciateur, message que le spectateur

serait capable de décrypter, de comprendre la signification profonde, il est possible de concevoir le portrait photographique doublement signifiant, au niveau de l'énoncé et à celui de l'énonciation, en tant que marque emblématique d'un discours, prononcé par l'énonciateur à l'intention d'un spectateur potentiellement capable de déchiffrer une image, de se détacher du signifié premier pour atteindre le signifié métaphorique.

Elephant man repose en fait sur un double discours rendant la lecture plus complexe. Un discours apparent, en surface, s'inscrit dans la linéarité du récit : son contenu se rapporte la reconnaissance d'un homme monstrueux, déformé par une erreur génétique, en tant qu'être humain normal, connaissant des sentiments et des émotions, possédant des facultés de réflexion et de création (il construit en miniature une cathédrale en se fondant sur son imagination). Un discours caché, en profondeur, plutôt philosophique, sur les rapports entre humanité et animalité, affleure à certains endroits du récit pour alimenter, amplifier le contenu du discours apparent, pour offrir une autre piste de lecture plus complexe, plus aléatoire.

Ceci me conduit à penser que l'image photographique dans ce film est non seulement une image syncrétique, emblématique, mais aussi une image interface qui organise à plusieurs reprises le passage entre le discours apparent et le discours caché, qui règle le positionnement tant affectif que cognitif du spectateur alternativement au niveau de l'énoncé et à celui de l'énonciation.



Photogramme 1



Photogramme 2

3.4 - BLOW UP : L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE COMME ELEMENT DYNAMIQUE.

Dans le film de Michelangelo Antonioni, l'analyse porte essentiellement sur la mise en relation des images photographiques avec les images filmiques au niveau de la dynamique diégétique. Il s'agit d'étudier comment le réseau de significations créé par l'ensemble des images photographiques dépasse le cadre du segment filmique considéré et rejaillit en amont et en aval.

3.4.1 PRESENTATION.

Le film de Michelangelo Antonioni a été l'objet de nombreuses analyses⁴. Film sur un photographe, sur l'acte photographique, sur la représentation photographique, *Blow up* constitue une référence incontournable pour l'étude de l'intégration de l'image photographique dans le film narratif.

Je m'intéresse dans cette analyse à la partie centrale du film, dans laquelle les photographies constituent les noyaux générateurs d'un macro-récit qui prend la forme d'une quête. Elle débute au moment où

⁴ Je renvoie en particulier aux analyses consacrées à ce film dans les ouvrages de N. Gingras (1991) et J. Mayet Giaume (1990) et à l'article de R. Martin (1983).

le photographe, Thomas, désire comprendre pourquoi la jeune femme du parc, photographiée en compagnie d'un homme et qui vient à peine de le quitter, tient tant à récupérer les clichés. Il commence alors à développer et à tirer ses épreuves. Le macro-récit se termine après le vol des photos constaté par Thomas, avec la visite de Patricia, la femme du peintre. Cette partie se découpe en deux temps principaux, de durée inégale, entrecoupés par une séquence relatant la visite de deux jeunes filles désireuses de se faire photographier par Thomas, et qui se termine par des jeux amoureux.

Dans le premier temps, le photographe découvre, au moyen d'une série d'agrandissements de détails repérés sur certaines photos, et par leur mise en relation, ce qu'il n'avait pas vu dans le parc et que ses photos ont enregistré, à savoir la préparation de l'assassinat de l'homme accompagnant la jeune femme. A ce moment, il pense lui avoir sauvé la vie. La séquence avec les deux jeunes filles constitue une pause, un relâchement dans le récit. Celui-ci est relancé dans un second temps, plus bref que le premier lorsque Thomas découvre un nouveau détail sur une photo, qui, une fois re-photographiée et agrandie se révèle être la forme très grossière du cadavre de l'homme. A la suite de cette découverte, Thomas retourne dans le parc la nuit, le cadavre s'y trouve encore. Rentrant chez lui, après un détour par l'appartement du peintre, il constate que ses photos ont été volées sauf une : la dernière, celle du cadavre.

3.4.2 - ANALYSE DE L'INSERTION DES IMAGES PHOTOGRAPHIQUES DANS LA DYNAMIQUE DIÉGÉTIQUE.

La quête du photographe s'organise alternativement à partir de la scrutation intensive des photos, donnant lieu à une lecture verticale (découverte du sens enfoui dans la matière photographique), et à partir de la compréhension des liens entre les photos, induisant une lecture horizontale (découverte du sens en mettant en relation les photos).

3.4.2.1 - LES SYNCRETISATIONS PARADIGMATIQUES.

Thomas est donc présenté en relation constante avec les images photographiques, mais chaque mode de lecture est perçu à travers un dispositif filmique de monstration spécifique, permettant de comprendre le rapport du photographe aux photos.

- LECTURE VERTICALE ET SYNCRETISATIONS PARADIGMATIQUES.

Le dispositif de monstration mis en place pour signifier la lecture verticale de Thomas s'actualise dans les différents plans associant Thomas à une ou deux photos. Ces plans nous montrent Thomas collé aux images, le regard rivé aux formes photographiques, à la recherche de « punctum » révélateur, entourant d'un trait de crayon un détail peu visible ou utilisant une loupe pour mieux voir. Deux grands

types de plans se distinguent : soit la caméra est placée derrière Thomas regardant une ou deux photos qu'il a accrochées, et on perçoit le contenu des photos, soit la caméra est placée derrière deux photos et on voit Thomas, en train de regarder, dans l'espace qui sépare les deux images (voir photogrammes 2-3, p. 303). Cette position de la caméra, mettant en perspective Thomas, sert aussi à suggérer un espace de profondeur des photos qui attire le regard du photographe, comme s'il voulait aller voir "derrière" l'image.

Les relations paradigmatiques ainsi produites tendent à textualiser l'idée, déjà évoquée (tome 1, p. 92), de la latence d'une partie des informations contenues dans l'image, idée selon laquelle l'image photographique n'est pas lisible immédiatement et facilement : elle détient des détails activables par un regard intense et proche, un sens y est caché en profondeur qu'un regard pénétrant ramène à la surface et développe en l'intégrant dans un nouveau réseau de significations⁵. Ce thème que le photographe met en oeuvre dans le macro-récit⁶, le conduit à recadrer, agrandir et re-photographier

⁵ Cette idée de latence vaut aussi bien pour l'image photographique que pour le film. La relecture d'un film révèle des détails passés inaperçus à la première lecture. C'est tout l'intérêt de l'analyse de films que de pointer ces détails.

⁶ Dans une scène située en amont, le thème de l'aventure du photographe avait été annoncé. L'idée sous-jacente à ce thème avait été formulée par Bill, le peintre ami de Thomas, à propos d'un de ses tableaux abstraits : « Cela fait bien cinq ou six ans que je l'ai fait celui-là. Quand je l'ai peint, il ne voulait rien dire. J'y comprends rien. Et puis plus tard, eh bien, je trouve des choses auxquelles je me raccroche, comme cette
(la note continue à la page suivante)

certaines parties de photos, comme si, par ces actes, il creusait en profondeur la matière photographique pour découvrir un nouveau sens.

Cette idée de stratification de l'image photographique (voir tome 1, p. 210-211) est présente auparavant, sur un mode métaphorique, dans une scène de prises de vue, mettant aux prises Thomas et des mannequins. Le décor de cette séance de photos de mode est constitué par de grands panneaux, dont la matière est légèrement opaque mais globalement transparente, disposés en profondeur sur un immense fond blanc. Le premier plan de cette scène (voir photogramme 1, p. 303) nous montre Thomas se déplaçant entre ces panneaux qui forment une masse globale dont la structure rectangulaire rappelle le format d'une photo. Les relations paradigmatiques, entre ce plan et ceux où Thomas est montré très proche de photos, paraissent claires : le photographe investissant son regard à la surface des photos, à la recherche de nouveaux détails signifiants, renvoie à Thomas investissant l'espace formé par les panneaux du décor, ces panneaux symbolisant les strates de la signification photographique.

jambe (il pointe du doigt une forme allongée). Et tout à coup, ça s'éclaire tout seul, une chose après l'autre. C'est comme quand il s'agit de trouver la clé d'un roman policier ». En fait, ce texte préfigure la quête du photographe : les photos au début ne lui disent rien, puis au fur et à mesure qu'il se raccroche à des détails signifiants, l'intrigue du jardin public se met en place (découverte de l'homme au pistolet, caché dans un bosquet, découverte du cadavre), mais il ne pourra trouver la clé de cette histoire policière, la cause du meurtre lui demeurera inconnue.

A travers le dispositif de monstration de la verticalité du regard de Thomas, se joue en fait l'exploration des textures et des formes plastiques, l'examen approfondi du rendu et de la ressemblance photographique grâce à des adjuvants (loupe, agrandisseur, appareil photo) devant produire du sens nouveau. Mais, à chaque nouveau recadrage, à chaque nouvel agrandissement, la photographicit ⁷ perd en qualité, le grain et le flou augmentent, l'illusion de la reproduction du réel tend à disparaître : les formes concrètes se diluent dans l'abstraction. La logique de la lecture verticale sera poussée au maximum avec le dernier tirage photographique et produira, à la fin du macro-récit, l'effet inverse à celui désiré : la perte du sens. La forme du cadavre, après avoir été re-photographiée et agrandie, a perdu toute figurativité (voir photogramme 5, p. 304). Ce n'est qu'en l'associant avec les précédents tirages et par un effort de perception globalisante que l'on arrive à distinguer une forme humaine. Lorsque l'ensemble des tirages sera vol , excepté la dernière photo, il sera impossible à la femme du peintre d'identifier la forme humaine. Sa première réaction sera de dire que la photo lui rappelle un tableau de son mari, dont on sait qu'il peint des toiles abstraites. Par ce biais, la photo du cadavre renvoie ainsi au tableau pointilliste de Bill que Thomas désirait acheter au début du film (voir photogramme 4 p.304). Le dernier tirage ne veut plus rien dire hors de son contexte, il a perdu

⁷ Voir tome 1 p.51.

son pouvoir de représentation, il ne médiatise que la matière digitale et la lumière de la photographie. Il s'est chargé de significations internes et nouvelles mais non dans le sens de la quête de Thomas : plus il a travaillé la matière photographique, plus le réel a disparu, pour laisser place à l'imaginaire.

- LECTURE HORIZONTALE ET SYNCRETISATIONS
PARADIGMATIQUES.

Le dispositif de monstration mis en place pour signifier la lecture horizontale de Thomas s'actualise surtout par la présence dans les plans de photos accrochées aux poutres et aux murs, sur lesquelles la caméra vient focaliser (panoramiques souvent accompagnés de zoom avant), et par l'insertion d'une succession de "plans-photographies". Le photographe est toujours montré avant et après ces types d'insertion, en recul par rapport aux photos, ce qui fait que nous attribuons la vision sur les photos à son regard et nous nous identifions à lui. Ces deux modes de présentation des photos visent à mettre en relation de contiguïté les contenus des images.

Le principe qui règle ce dispositif est qu'une image seule (sans l'adjonction de texte) ne peut rendre compte de l'événement qui s'est produit dans le parc. L'image pour narrer appelle d'autres images qui viennent combler le manque de l'image unique (le hors-temps et le hors-champ). La textualisation, à partir de ces plans, naît de la mise en

relation diachronique des images, de la mise en interaction des éléments signifiants au sein d'une photo ou de plusieurs photos pour créer une ligne narrative. Les relations paradigmatiques opèrent donc soit à l'intérieur d'un plan, soit d'un plan à l'autre.

Le système d'accrochage des photos dans l'espace du photographe rappelle le dispositif du roman-photo. Les photos sont mises en chaîne, s'organisent en syntagme, au fur et à mesure que le photographe progresse dans la reconstitution spatio-temporelle de l'événement. Sur un mur, de grands panneaux blancs contigus apparaissent comme les pages sur lesquelles les photos sont disposées (voir photogramme 6, p. 305). L'ensemble des photos forme ainsi un espace figuratif qui s'inscrit dans l'espace du lieu en prenant une disposition panoptique. Il est significatif que Thomas s'entoure des photos : il peut ainsi les regarder en tant que points de vue successifs reconstituant l'espace du parc (voir photogramme 7, p. 305). Les plans qui rendent compte, en partie ou en totalité, de ce genre de dispositif renvoient à ce que Marc Gilloux (1987 : 322) nomme « plan de vue » : celui-ci assimile en quelque sorte le point de vue, le situe en tout point de la surface du plan. Le plan de vue panoptique reconstitue le lieu du parc en nous situant à la fois devant les photos et dans le lieu photographié, à la fois dans les photos et devant le lieu photographié.

Les syncrétisations paradigmatiques, dans ce dispositif qui crée un tout de signification inscrit dans l'espace du décor, interviennent surtout dans la saisie de la dimension spatiale de la re-présentation

fragmentée de l'événement, par la mise en jeu de correspondances spatiales, pendant les panoramiques et les zooms de la caméra, entre les éléments photographiques agrandis ou non dans les images co-présentes dans les plans.

L'insertion d'une succession de "plans-photographies" apparaît peu avant l'interruption de la quête du photographe par l'arrivée de deux jeunes filles. Cette suite de plans dure 50 secondes; elle intervient après que Thomas a accroché des photos et pris du recul pour regarder une chaîne d'images; elle comporte 15 plans et 11 photos sont montrées, certains plans reprennent donc les mêmes photos mais en nous donnant à voir des détails; tous les plans sont fixes sauf un, avec un panoramique doublé d'un zoom avant. Un son d'ambiance extérieure accompagne la suite : il s'agit du bruit du vent à travers les arbres dans le parc, tel qu'on l'avait entendu au moment des prises de vue. Un plan sur les deux dernières photos présentées et le photographe en train de les regarder, vient interrompre la suite.

Cette suite de plans sur les photographies est insérée entre deux plans dans lesquels le photographe est train de regarder les images. L'espace de monstration se réfère donc à l'espace diégétique. On ne peut pas parler à ce niveau de disjonction au niveau visuel. C'est par le contenu de la bande son que la rupture relative est mise en jeu. Cette suite apparaît donc ambiguë.

D'un côté, cette suite de photos filmées se saisit en quelque sorte comme un résumé provisoire, des découvertes successives de Thomas,

comme si le photographe effectuait un rappel en ordonnant les images les unes par rapport aux autres selon un ordre chronologique. Ce rappel permet ainsi au spectateur de mettre en relation les protagonistes, visibles (le couple) et cachés (le tueur et le photographe), de l'événement du parc en soulignant en particulier les différents jeux de regard⁸ que la succession de "plans-photographies" montre dans sa linéarité, et de textualiser un micro-récit probable, du genre policier : un couple, la femme complice d'un tueur, un témoin gênant, une tentative d'assassinat.

Mais en même temps, au cours de cette activité intérieure de verbalisation, on se trouve projeté, transporté dans le lieu et dans le temps de ce micro-récit, et notamment grâce à la bande son qui vient rompre l'environnement sonore qui prévalait jusque là. En effet, les sons entendus auparavant dans l'appartement de Thomas, correspondant aux bruits d'intérieur et aux bruits extérieurs de la ville, créaient une ambiance tout à fait neutre. Le changement de point d'écoute à l'occasion de la suite de "plans-photographies", instauré par l'énonciation, et la correspondance signifiante entre le référent des photos et le référent sonore contribuent grandement à nous faire quitter l'espace du photographe pour nous entraîner dans l'espace

⁸ Le premier détail dans une photo, qui enclenche la mobilité horizontale du regard du photographe, est le regard de la jeune femme dirigé vers le bosquet où l'on perçoit dans un agrandissement suivant la tête d'un personnage que l'on identifiera comme le tueur.

parcellaire des photos du parc, alors que la narrativité se développant potentiellement entre les photos nous ramène dans un temps remodelé de l'événement, nous entraîne dans une durée réorganisée.

On s'aperçoit donc que l'ambiguïté liée à l'insertion de cette suite de photos tient d'une part, aux relations paradigmatiques entre l'ensemble photographique et les images filmiques qui l'encadrent, et d'autre part, aux relations paradigmatiques internes au fragment. D'un côté, le spectateur est amené à attribuer le montage photographique à la subjectivité du photographe; cette impression est renforcée par le souvenir de plans antérieurs, dans lesquels le photographe, face à des photos, ponctuait de la tête ou de l'index le déplacement de son regard de l'une à l'autre. De l'autre, le montage visuel et sonore correspond à un court film de photos qui fonctionne à l'intérieur d'un macro-segment comme une marque d'énonciation manifeste. Cette suite peut donc se lire au niveau de la narration, comme au niveau de l'énonciation.

Dans ce dispositif cinématographique interne à la représentation diégétique⁹, et qui est perçu également comme un tout de signification dans l'espace subjectif du photographe, les syncrétisations paradigmatiques interviennent également dans la saisie de la dimension temporelle de la re-présentation de l'événement, par la mise en contiguïté et en consécution, d'ordre cinématographique, des éléments

⁹ Les photographies, accrochées au décor de l'appartement de Thomas, constituent en quelque sorte les rushes du montage photographique que l'on voit juste après.

photographiques pour produire une durée entre les instants photographiques, une durée contractée par rapport à la durée réelle de l'événement telle qu'on a pu la percevoir lors des prises de vue dans le parc.

3.4.2.2 - LES SYNCRETISATIONS SYNTAGMATIQUES.

Les places réservées au spectateur à une lecture orientée sont très fréquentes puisque les photographies sont pratiquement toujours présentes dans les plans du macro-ensemble central du film (sauf dans la séquence réunissant les deux jeunes filles et Thomas). On peut distinguer trois procédures de syncrétisations d'ordre syntagmatique, selon que l'on considère les modes de lecture, mis en oeuvre par le photographe au sein du récit, qui interagissent directement dans *Blow up* avec la saisie du sens par le spectateur.

Lors des plans organisant la monstration de la lecture verticale, le photographe produit du sens en pointant successivement les détails dans les photos, ceci se manifestant à l'image par les signes d'activation du regard (mouvements d'inclinaison de sa tête lorsqu'il se trouve devant une photo, ou avancées brusques vers la photo). Les agrandissements de ces détails viennent confirmer la validité du sens perçu par Thomas. Pour le spectateur, c'est aux moments où les agrandissements sont montrés que la saisie du sens s'opère. A aucun moment, un plan très rapproché ne montre au spectateur le détail avant qu'il ne soit perçu par le photographe. La saisie verticale du sens des

photos par le spectateur est toujours différée par rapport à celle opérée par le personnage, elle est toujours réalisée en retard, elle implique donc un spectateur placé d'abord en attente.

Pour les plans mettant en scène la lecture horizontale de Thomas, on doit distinguer les plans avec panoramique et zoom sur les photos, et la suite de "plans-photographies". Dans le premier type de plans, qui se rapporte au dispositif du roman-photo, les mouvements de caméra et les zooms actualisent le déplacement et la focalisation du regard du photographe d'une photo à l'autre, bien qu'ils ne correspondent pas à un mode naturel de regard; ils signifient la mise en relation des informations découvertes dans les images. La saisie du sens par le spectateur, qui s'identifie au personnage, est contemporaine à celle opérée par le photographe. Cette procédure implique donc une place immédiatement active pour le spectateur.

Avec le second type de configuration proposant une lecture horizontale, qui évoque un film de photos d'ordre mental, un rappel global du sens produit par le photographe est effectué à l'adresse du spectateur, en même temps que le photographe opère une mise au point sur la signification nouvelle de ses photos du parc. Dans ce fragment, la saisie horizontale du sens entre les images photographiques se fait à partir des informations découvertes au fur et à mesure, réunies, ordonnées et mises en perspective dans un ensemble visuel et sonore, interne à l'énoncé filmique, ensemble rendant lisibles et cohérents les prolongements inattendus de l'événement du parc. C'est comme si, en fait, le spectateur se trouvait, à ce moment précis, placé en position de

témoin privilégié auquel le photographe doit rendre compte des conclusions auxquelles il est parvenu. Par cette procédure, le spectateur a manifestement une place réservée hiérarchiquement supérieure au personnage devenu lui-même spectateur.

3.4.2.3 - LA STRATEGIE DE COMMUNICATION SYNCRÉTIQUE.

Dans *Blow up*, l'image photographique apparaît comme le noyau autour duquel gravitent trois sortes de modalisations du savoir chez le spectateur, à propos de la photographie. Elle agrège en elle trois réseaux de significations, trois contenus discursifs qui émergent tour à tour : elle contient des détails grâce auxquels le photographe parvient à reconstituer le meurtre; elle ne donne à comprendre qu'une partie du tout, elle est toujours en manque de quelque chose et reste donc mystérieuse (Thomas sait pourquoi la jeune femme du parc lui réclamait les photos, mais les causes du meurtre lui demeurent inconnues); en poussant la logique photographique jusqu'au bout, l'image est fondamentalement un leurre, une illusion de réel, une anamorphose (lorsqu'on la voit hors de son contexte, la photographie unique ne peut servir à l'identification du cadavre).

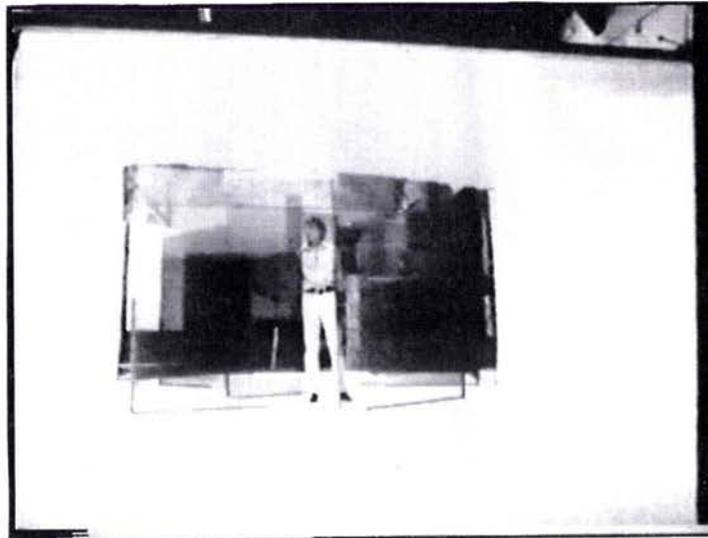
Il est intéressant de noter que le texte syncrétique, pris dans sa globalité, se rapporte aux trois conceptions de la photographie : phénoménologique, fonctionnelle et pragmatique (voir tome 1, p. 160). Les conceptions fonctionnelle et pragmatique sont co-présentes dans la dynamique diégétique du macro-fragment considéré. A partir de

chacune d'elle, un réseau superficiel de significations est mis en jeu et retentit hors du macro-fragment.

- Le réseau de significations installé à partir de la conception fonctionnelle rejaillit en amont : un photographe découvre sur ses photos un meurtre, qu'il n'avait pas vu, dans un parc de Londres. Les photos contiennent les indices plus ou moins reconnaissables de la réalisation de cet acte : pistolet, cadavre.
- Le réseau de significations installé à partir de la conception pragmatique rejaillit en aval : l'attitude du photographe et sa vision du monde vont se trouver transformées. A la fin du film, Thomas doute de ce qu'il a vu, sa perception du réel a changé (la partie de tennis fictive), il ne croit plus à sa vision dominante du monde; il n'est plus ce grand ordonnateur qui régit la vie de son studio, ce metteur en boîte frénétique, cet homme toujours en mouvement dont chaque geste est réglé à la seconde près.

La conception phénoménologique est l'objet d'un discours, référentiel à l'énonciateur, portant sur le rapport entre représentation photographique et réel qui travaille le film en profondeur à un double niveau. Ce discours pose au départ le principe que la photographie est une image épaisse de sens, un ensemble de couches signifiantes, que l'on est tenté de creuser pour voir ce qu'il y a sous l'image. Ce désir une fois accompli, on est forcé de constater que plus on cherche à voir,

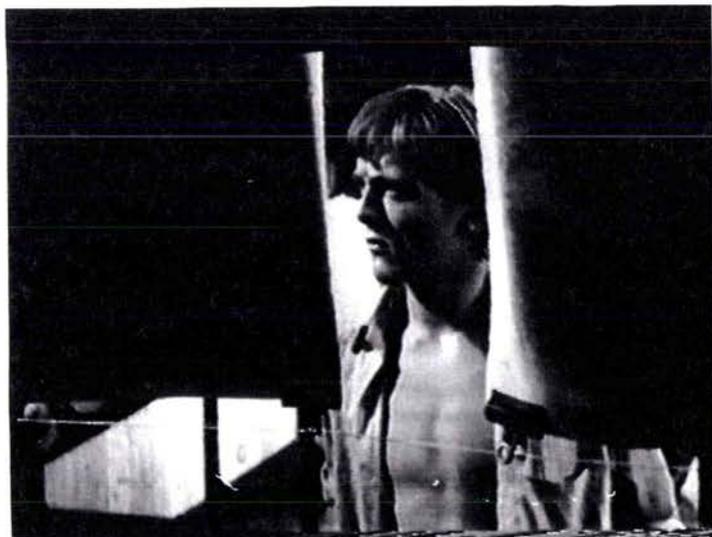
moins on voit; plus on cherche à atteindre les couches profondes de l'image photographique, plus le sens se dissout; plus on s'approche de l'image, plus elle se vide de formes et de sens. Par là, l'énonciateur semble indiquer sa propre opinion sur les rapports entre photographie et réalité : l'image photographique n'est qu'une image illusoire du réel, la réalité profonde des choses n'est pas accessible par la photographie.



Photogramme 1

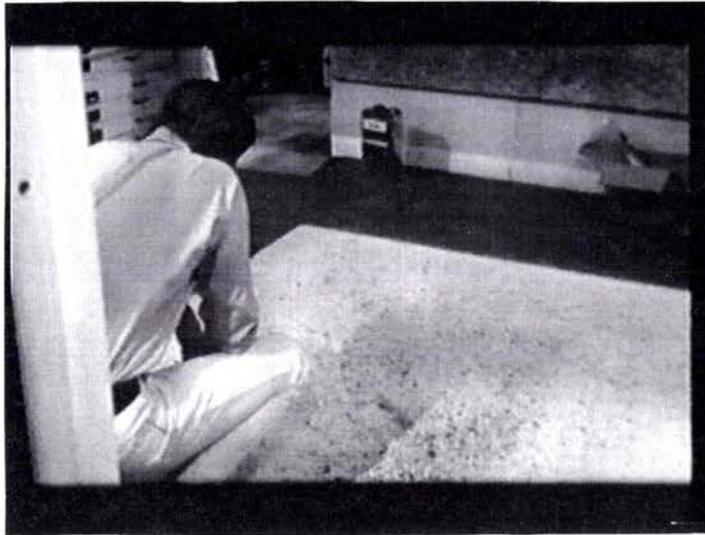


Photogramme 2

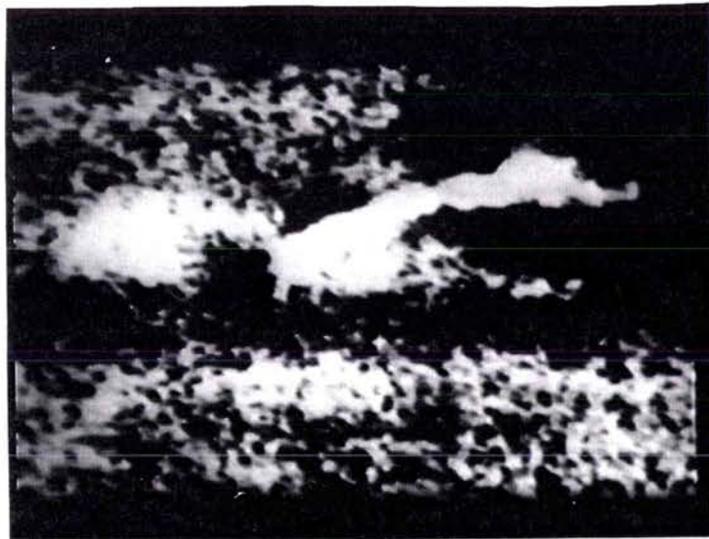


Photogramme 3

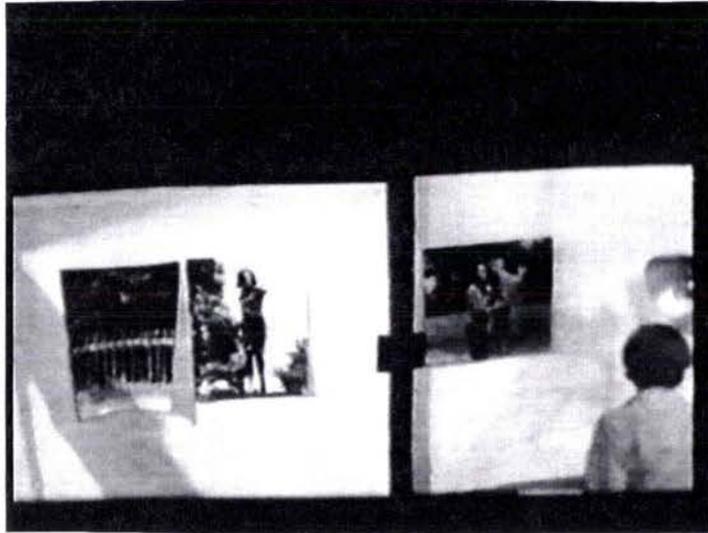
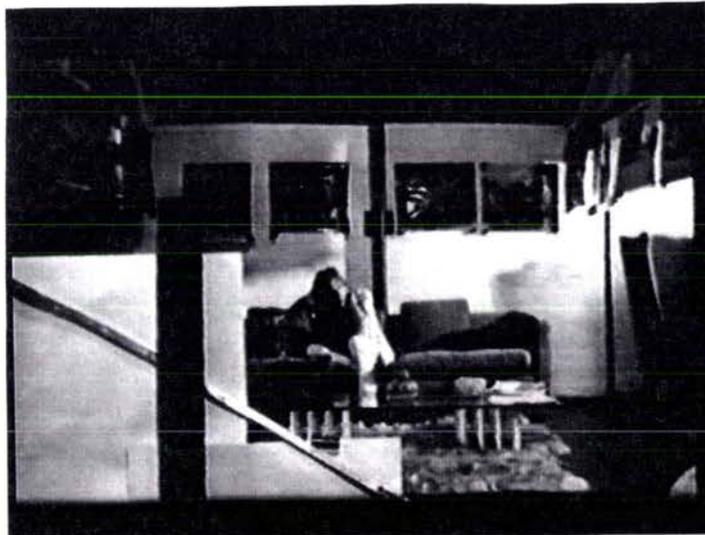
Blow up



Photogramme 4



Photogramme 5

Blow up**Photogramme 6****Photogramme 7**

3.5 - A CORPS PERDU : L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE COMME FIGURE DE STYLE.

Dans ce film de Léa Pool, il s'agit d'analyser l'intégration syncrétique d'images photographiques du point de vue de l'énonciation, comme un acte visant à produire un changement de niveau dans le processus du positionnement du spectateur.

3.5.1 - PRESENTATION.

L'histoire du film de Léa Pool débute au Nicaragua. Un photo-reporter canadien, Pierre, voyage à travers le pays en bus. Il est témoin de deux événements violents au cours desquels des hommes armés tuent froidement des civils. Le meurtre d'un enfant est une expérience qui va le hanter par la suite.

Rentré à Montréal, Pierre découvre que David et Sarah, avec qui il vivait une relation amoureuse, l'ont quitté. Très affecté, il est sujet à des malaises (sensations de vide); il annonce à son directeur d'agence, qui le félicite pour son reportage au Nicaragua, le thème de son nouveau travail : « la ville qui dilue ». Il revoit David et Sarah pour connaître les raisons de leur rupture : elle lui annonce qu'elle est enceinte, et David lui fait comprendre que leur liaison s'était progressivement détériorée. Il commence son reportage dans Montréal et prend des photos de David et Sarah à leur insu.

Déprimé et seul, Pierre tente une aventure amoureuse avec Quentin, un jeune homme sourd et muet, mais n'arrive pas à oublier ses anciens amants. Il gagne de l'argent avec son reportage au Nicaragua mais le souvenir des scènes d'exécution lui provoque de nouveaux malaises. Il décide de se réfugier dans un asile psychiatrique et sombre dans une profonde mélancolie. A sa guérison, Sarah et David l'attendent : Pierre continue seul.

Dans ce film, dont l'histoire nous rapporte les tourments psychologiques, affectifs et professionnels vécus par un photographe, la structure narrative apparaît marquée par une hétérogénéité qui résulte de l'enchevêtrement régulier de deux catégories d'unités, l'une se rapportant aux agissements du personnage principal, l'autre à des images mentales référentielles, selon des codes, à la subjectivité du photographe. Cet enchevêtrement d'unités narratives, organisé par un montage parallèle très présent, est réglé par l'alternance de plans qui se distinguent entre eux par la mise en jeu de deux systèmes d'oppositions d'ordre iconique : opposition images couleurs/images noir&blanc, et opposition images animées/images fixes ("plans-photographies"). On note également à plusieurs reprises l'utilisation dans un même plan du passage couleur-noir&blanc, et du passage cinétisme-statisme (ou l'inverse).

La combinaison des deux oppositions, d'ordre chromatique et cinétique, génère quatre types d'images : images animées en couleur, images animées en noir et blanc, images fixes en couleur, images fixes

en noir et blanc. Les types d'images fixes se manifestent principalement par des "plans-photographies" (couleurs, noir&blanc), insérés très souvent en séries, et qui se rapportent essentiellement au photographe en situation de reportage¹⁰. On remarque que le contenu des séries de photographies apparaît parfois homogène (les photos se rapportent à un même motif), parfois hétérogène (les photos se rapportent à plusieurs motifs). On note également que le montage parallèle actualise entre les unités narratives, et en leur sein, de multiples combinaisons qui se révèlent soit relativement homogènes (continuité narrative), soit relativement hétérogènes (rupture narrative).

L'ensemble du film se trouve ainsi marqué par une double hétérogénéité par laquelle s'affiche l'énonciation : une hétérogénéité généralisée au niveau du plan de l'expression (types d'images, raccords, rapports bande image/bande son) et une hétérogénéité localisée au niveau du plan du contenu (espace-temps, motifs).

¹⁰ Les types d'images animées prennent en charge plusieurs motifs :

- Images animées en couleurs : images du présent diégétique, images mentales associées au photographe (plongées dans une cage d'ascenseur), images subjectives associées au photographe (images d'immeubles vides ou désaffectés, de ruines urbaines, filmées avec une caméra fluide), images-souvenir (un enfant attiré par le vol d'un planeur).

- Images animées en noir&blanc : flashes-back (avec les trois amants), flashes-back avec ralenti (les scènes d'exécution au Nicaragua), images-souvenir (l'enfant et le planeur), images subjectives associées au photographe (les plans à la caméra fluide).

3.5.2 - ANALYSE DE L'INSERTION DES IMAGES PHOTOGRAPHIQUES COMME FACTEUR D'HETEROGENEITE.

Je m'intéresserai en particulier à l'étude des images photographiques mises en série, dans la mesure où elles constituent des figures récurrentes nombreuses, dont les modalités de construction et d'insertion contribuent à l'hétérogénéité dominante qui caractérise *A corps perdu*. Des "plans-photographies" isolés et des photos incluses dans l'espace diégétique apparaissent également, mais dans une moindre mesure. Pour les besoins de l'analyse, ils ne seront pas pris en compte.

3.5.2.1 - LES SYNCRETISATIONS PARADIGMATIQUES.

La majorité des images photographiques sont insérées sous forme de séries de "plans-photographies". On reconnaît les images photographiques filmées grâce à la présence d'une bande noire horizontale située en haut et en bas des images cinématographiques. Les séries comportent une suite de photos dont le nombre varie de 3 à 10. On peut distinguer des séries courtes (de 7 à 10 secondes) et des séries longues (de 10 à 25 secondes). Les séries forment ainsi des unités syntagmatiques autonomes, dont le contenu global peut être apparaître hétérogène, les photos se rapportant à des motifs différents.

Plusieurs séquences incluant une série de photos filmées démontrent le caractère hétérogène du contenu de la série photographique :

- Pierre se trouve dans le métro, son regard se porte sur des personnes présentes dans le compartiment; une série de 5 "plans-photographies" est insérée : la première photo se réfère au Nicaragua, les 4 autres représentent des personnages du métro. La bande son est constituée par les bruits du métro.
- Pierre photographie dans la salle de concert de l'orchestre auquel appartient Sarah; une série de 8 "plans-photographies" est insérée : la première photo est celle de la salle de concert, les 4 photographies suivantes représentent des rues de Montréal (fresques murales, mannequin de vitrine, personnes marchant dans la rue), la sixième photo représente David marchant dans la rue avec d'autres personnes, les deux dernières photos représentent une femme devant un graffiti et un mur portant une inscription : « Y a t-il une vie avant la mort ? ». La bande son fait entendre le déclic de la première photo, puis mêle des bruits de ville, des bruitages rythmés et une musique douce et triste.
- Pierre photographie des trains abandonnés, il marche sur les rails, la bande son nous fait entendre le bruit de ses pas, des bruitages, les voix des hommes armés au Nicaragua et les rafales de mitraillettes; une série de 4 "plans-photographies est insérée : les deux premières représentent l'intérieur de wagons désaffectés, la suivante se rapporte au reportage au Nicaragua (les voyageurs forcés de

descendre du bus par les hommes armés), la dernière montre une vitre de wagon brisée en étoile avec un trou en son centre. Dans cette série, la bande son contient une musique rythmée et l'ambiance réaliste de la scène au Nicaragua.

Par leur cadrage, leur composition, leur qualité esthétique, les images photographiques qui nous sont montrées se rattachent au genre du reportage. On note le travail sur le point de vue, sur l'espace, le choix d'instant décisifs. Elles renvoient donc à la figure du photographe. La vision de la réalité qui s'exprime à travers ces images apparaît marquée par une profonde dysphorie. On pense alors au nouveau reportage de Pierre : « la ville qui dilue ».

On remarque que, dans les deux premiers exemples, la bande son a tendance à homogénéiser le contenu global de la série, alors que dans le dernier exemple, elle participe au caractère hétérogène de la série. On note également que l'on retrouve dans la construction des séries de photos la figure du montage parallèle, dont on a souligné l'importance dans la construction générale du film. De ce fait, la place de l'image photographique, qui provoque une rupture dans l'homogénéité de la série, détermine la production et l'orientation des syncrétisations d'ordre paradigmatique.

Les relations paradigmatiques qui s'élaborent dans ce type de séries génèrent, outre des homologies entre les éléments d'images photographiques se rapportant à un même motif (les images dysphoriques de Montréal connotant le thème « la ville qui dilue »), des correspondances entre les éléments de l'image photographique mise en parallèle dans la série et des éléments cinématographiques : la photo de David au milieu des photos des rues de Montréal suggère qu'il contribue à la dysphorie de Pierre, qu'il en est un des facteurs déterminants. On note également le lien paradigmatique entre la photo du wagon et celle du bus, qui débouche sur une synesthésie audiovisuelle par l'association semi-symbolique entre la vitre brisée du wagon et les voix des militaires, ce qui signifie la mort.

Les significations de ces relations paradigmatiques de plan à plan, et de fragment à fragment se rapportent explicitement à l'état psychologique du photographe, en relation avec les événements qu'il a vécus ou qu'il vit. Ces événements apparaissent au sein des séries hétérogènes de photos comme des éléments de rupture, de fracture dans sa vie professionnelle et affective. A travers le thème de son nouveau travail, on comprend donc qu'il a été marqué par son reportage au Nicaragua qui a remis en cause sa conscience professionnelle de reporter, comme il a été bouleversé dans sa vie affective par la rupture avec David et Sarah. A plusieurs reprises dans le film, les séries de "plans-photographies" relatives au reportage de Pierre sur Montréal fonctionnent par la mise en relation de motifs différents. Les syncrétisations paradigmatiques qui en résultent visent à exprimer les

rapports traumatiques entre Pierre et son métier¹¹ et le vide affectif provoqué par David et Sarah.

Les photos de « la ville qui dilue » expriment, tant par le sujet que par le traitement esthétique, la vision d'un homme seul, déchiré, déstructuré, détruit, sujet à des vertiges. Un motif récurrent est constitué par des photos d'immeubles éventrés, décrépits, en ruine, abandonnés, sans présence humaine. Lorsque Pierre débute son reportage sur Montréal, il photographie des traces de vie (graffitis, peintures murales, personnages seuls), puis il s'oriente vers des photos d'espaces vides, délabrés, aux lignes géométriques saillantes, où la vie a complètement disparu.

De ce point de vue, les significations mises en jeu par les syncrétisations paradigmatiques, dans un premier temps, à partir de la mise en relation d'éléments photographiques hétérogènes, puis dans un second temps, à partir de la mise en relation d'éléments photographiques et d'éléments cinématographiques, permettent d'avancer que « la ville qui dilue » peut s'entendre également comme « la vie qui se dilue ».

¹¹ Au Nicaragua, ils naissent au moment où Pierre, après avoir photographié la mère pleurant sur son enfant abattu, se fait traiter par elle d'assassin. Cette prise de conscience va contribuer à la dépression du photographe.

3.5.2.2 - LES SYNCRETISATIONS SYNTAGMATIQUES.

Parallèlement à l'hétérogénéité interne au contenu des séries de "plans-photographies", on doit souligner également que l'insertion d'images photographiques dans le contexte narratif d'*A corps perdu* peut donner lieu à une topologisation de l'énoncé par rapport au spectateur, introduisant une rupture par laquelle l'instance d'énonciation affiche clairement sa présence. Deux séquences me paraissent exemplaires.

- Au début du film, lorsque Pierre voyage en bus au Nicaragua, une scène nous montre les hommes armés arrêtant le bus, faisant descendre les voyageurs, et triant parmi eux trois hommes. Le bus peut repartir tandis que les trois hommes se font mitrailler dans le dos. Cette dernière scène est vue du bus avec Pierre en amorce en train de "mitrailler" l'exécution. Une série de 6 "plans-photographies" est ensuite raccordée au dernier plan. Les photos représentent des instants du drame qui vient de se produire. Un silence accompagne les deux premières photos puis on entend les voix des hommes et le bruits des rafales de mitraillettes. Un plan, nous montrant le bus en train de s'éloigner sur une route, est raccordé à la suite de photos.
- Dans un café, Pierre écrit une lettre à David et à Sarah. David vient à passer devant la vitrine, Pierre le prend en photo. Trois "plans-photographies" en noir et blanc de David se succèdent. Sur

chaque image, on entend le déclic et le chargement de l'appareil et le son ambiant.

Une vieille dame entame un début de conversation avec Pierre. Touché par une phrase de celle-ci (« Dans le fond, ce que vous voulez, c'est d'arriver à ne plus avoir mal seul »), Pierre la prend en photo. Une photo en noir et blanc nous montrant le portrait de cette dame est raccordée sur le déclic de l'appareil.

Puis un plan présente deux photos : l'une d'un pupitre de musicien où il est écrit : « La faute à qui ? », l'autre d'un poisson, glissée à moitié sous la première; elles sont posées sur une feuille de papier sur laquelle il est écrit : « Jamais de coupables, il n'y a que de l'amour mal exprimé. On entend la voix de Pierre lire les deux phrases.

Puis est insérée une suite de 11 "plans-photographies". Les 10 premières photos sont en couleur, elles représentent Pierre, David et Sarah s'amusant sur une plage. On entend leurs rires, le bruit de la mer, le cri des mouettes. La dernière photo est en noir et blanc : elle représente une salle vide de cinéma, avec sur l'écran le panneau « FIN » d'un film. Cette dernière image est silencieuse.

La séquence suivante montre Pierre prenant des photos de trains.

La première séquence décrite est faite de deux sous-ensembles distincts. Le raccord effectué entre eux marque une rupture d'autant plus prononcée qu'elle apparaît brusquement et est accompagnée d'un silence. Le lien entre Pierre photographiant la scène du bus et les

photos, dont le point de vue correspond à celui de Pierre, peut paraître dans un premier temps conforme pour le spectateur : l'enchaînement se produit selon la logique du flash-back, le présent et le passé se succèdent, les éléments photographiques et les éléments cinématographiques entretiennent des relations fortes d'homologie (points de vue et bande sonore identiques). Mais les deux espaces ne sont pas conjoints : un espace autre, celui d'où on nous montre les photos, n'est pas connecté à l'espace diégétique¹². On ne peut référer le regard porté sur les photos au photographe. La convocation d'un espace autre, indéterminé, s'affirme comme la marque d'une intervention de l'énonciateur dans la narration. La présence ainsi affichée de l'énonciateur suppose dans le même temps que les photos à peine déclenchées sont visibles dans la diégèse. Or, le savoir du spectateur à propos de la photographie, le savoir de l'*arché*, convoquant le temps réel de développement et de tirage des photos, établit une rupture entre la temporalité narrative des photos au moment de leur insertion et la temporalité diégétique de ces photos dans le film. Le spectateur peut ainsi être amené à penser que le regard sur les photos est situé dans le futur. On est donc en présence d'une hétérogénéité spatiale et temporelle : deux espaces sont juxtaposés, l'espace visible du Nicaragua et l'espace invisible de l'énonciateur, et trois temporalités sont convoquées, la représentation du passé

¹² Ce type d'intégration de l'image photographique correspond à la commutation (voir tome 1 p. 247).

diégétique, les photos dans le présent de la narration et la vision des photos située dans le futur. Cette disjonction spatio-temporelle complexe place le spectateur dans un lieu de significations et d'affects situé à la fois dans et hors de la diégèse. Le spectateur se trouve d'une certaine manière dédoublé, placé dans un entre-deux de la représentation occasionnant une double lecture, un double mode de vision : il est concerné à la fois par le récit, par l'enchaînement des images cinématographiques et photographiques, et par le contenu documentarisant des photos qui sollicite son savoir latéral. En effet, la convocation d'un espace autre, pour présenter les photos, a pour effet de les extraire du monde diégétique et de les replacer dans le contexte d'actualité du film lui-même : on sait que les événements au Nicaragua ont fait l'objet d'un traitement médiatique dans les années 80. On peut donc dire que les images photographiques construisent donc un intertexte (au sens de Genette) affiché dans le texte filmique par l'énonciateur et que le spectateur interprète en fonction de son savoir culturel. Dans ce sens, on peut également considérer qu'à travers le reportage sur « la ville qui dilue », l'énonciateur installe un second intertexte photographique explicite, celui se rapportant au thème des ruines urbaines dans la ville moderne.

La deuxième séquence apparaît comme une suite de blocs de signification dont la valeur va en s'amplifiant. Ici la topologisation de l'énoncé par rapport au spectateur oriente plus particulièrement la saisie du personnage principal. Les disjonctions enchaînées textualisent

l'accélération d'un processus psychologique. Les syncrétisations paradigmatiques successives entre les éléments photographiques et les éléments cinématographiques mettent en place une évolution rapide des relations affectives entre le photographe et David et Sarah. Les prises de vues sur David déclenchent la réaction de la vieille dame dont le discours oriente la conception de la lettre avec les deux photos que Pierre adresse à David et Sarah. « L'amour mal exprimé » appelle les photos-souvenir du temps heureux où l'amour "s'exprimait bien" pour se diluer complètement dans le mot « FIN » d'un générique de film. L'insertion des images photographiques, les relations entre elles et la textualisation qui en découle, permettent donc de comprendre que Pierre a tiré un trait définitif sur David et Sarah. La métaphore finale de la dernière série de photos souligne qu'il ne reste plus que le vide dans son existence.

Les photographies fixent ainsi des lieux du sens et d'affects qui entrent dans un réseau de significations manipulé explicitement par l'énonciation : les photos-souvenir posent ouvertement la question de savoir qui a pris ces photos et la photo de la salle de cinéma constitue d'une part, une marque évidente de réflexivité, et d'autre part, une adresse directe au spectateur pour signifier la fin de la liaison amoureuse.

Il est clair, qu'à travers ces exemples, les procédures de syncrétisation syntagmatique apparaissent relativement complexes, dans la mesure où elles mêlent systématiquement narration et énonciation sur un mode affiché. Par l'insertion caractérisée de séries de "plans-

photographies" comme tout de significations, par l'utilisation systématique d'opérations d'embrayage/débrayage manifestes, l'énonciation amène le spectateur à se positionner dans sa situation de réception, soit par rapport au contexte narratif intégrant les photos (lecture fictionnalisante), soit par rapport à un contexte sociologique et culturel auquel se rapportent les photos (lecture documentarisante). Ceci explique le caractère relativement hétérogène de certaines séquences dans le film où la photographie sert de médiation à la fois entre le photographe et le réel, entre le spectateur et le récit, et entre le spectateur et l'énonciateur.

3.5.2.3 - LA STRATEGIE DE COMMUNICATION SYNCRETIQUE.

Le recours systématique aux images photographiques dans *A corps perdu* démontre l'intention très nette, de la part de l'énonciateur, de transmettre un discours à travers les photographies du photoreporter. Ce discours émerge clairement avec l'utilisation fréquente de procédures de syncrétisation qui établissent, pour le spectateur, des correspondances et des échos régulièrement distribués entre les photos de reportage et les événements diégétiques. Le discours construit une chaîne signifiante par les résonnances installées entre les différents types d'images (et notamment entre les photos et les images mentales). En ce sens, ces correspondances contribuent à marquer la narration d'une hétérogénéité relative tant au niveau de l'expression qu'à celui du contenu.

L'objet du discours est associé aux photographies qui constituent les deux principaux reportages réalisés par Pierre : la guerre civile au Nicaragua et « la ville qui dilue ». Outre le fait que l'évolution psychologique du photographe dans la narration transparait dans la forme et le contenu de ces images, c'est l'évolution même du photoreportage moderne qui apparaît mise en jeu dans le discours énonciatif. En éprouvant des expériences traumatiques, le photographe va passer d'un style de reportage médiatique, destiné aux agences de presse, à un style de reportage subjectif, marqué par une vision dysphorique du monde.

Au Nicaragua, Pierre découvre que le reportage sur la mort, l'horreur, la souffrance humaine, dont la société médiatique est avide, est aussi une affaire de morale. Choqué par ce reportage en Amérique Latine, il se sent pris de remords, coupable d'utiliser la douleur humaine, coupable d'exploiter le malheur des gens pour être reconnu, être sélectionné pour le prix Pulitzer, être publié et gagner de l'argent. Les photos du Nicaragua le hanteront tout au long du film et le pousseront à entrer dans un établissement psychiatrique. Une faille morale s'est installée dans sa conscience de photographe, faille qui va être redoublée et amplifiée par la rupture amoureuse. Le système de valeurs dont il se nourrissait s'effondre et le renvoie à sa propre subjectivité. Ceci est souligné dans le film par les nombreuses images mentales qui assaillent le photographe. A travers le thème de « la ville qui dilue », Pierre met en scène sa propre souffrance, sa propre douleur d'homme déchiré, son vide existentiel. Les images

photographiques qu'on nous montre sont marquées par la décomposition d'un paysage urbain, l'absence d'humanité, la solitude, le désespoir. Le photographe se met progressivement à distance du réel quotidien pour ne porter son regard que sur des traces de destruction, d'abandon, sur des ruines où le temps s'est arrêté. Les dernières images photographiques montrées sont explicites à ce sujet : il s'agit de vues rapprochées sur une statue sur laquelle se sont déposées les traces noires du temps.

C'est donc sur cette rupture progressive d'ordre stylistique, au niveau des images photographiques, comme au niveau du mode de vision sur le réel, que se fonde la stratégie de communication syncrétique. Le spectateur, dont le réglage affectif et cognitif est maîtrisé progressivement, par les insertions répétées et organisées de séries de photographies, est amené à adopter une attitude documentarisante, à adhérer à la vision du monde que l'énonciateur propose : à un regard collé à la dimension spectaculaire de la réalité que les médias homogénéisent, il oppose un regard distancié et subjectif sur un réel où gouverne l'hétérogène. En ce sens, l'énonciateur se positionne lui aussi en tant que photographe.

3.6- SYNCRETISME ET ESTHETIQUE PHOTOGRAPHIQUE.

Ces trois films ont été choisis car ils permettent de généraliser des éléments d'analyse sur les relations complexes entre image photographique et image cinématographique, lorsque l'image photographique est intégrée en tant que représentation autonome et signifiante dans les films narratifs. La mise en relation complexe des deux langages de manifestation, qui débouche sur le syncrétisme, implique, au niveau du signifiant, un ensemble d'interactions entre les éléments photographiques et les éléments cinématographiques.

L'analyse des procédures de syncrétisation, qui règlent la mise en interaction tant au niveau paradigmatique que syntagmatique, a montré que les formes de combinaison entre image photographique et image cinématographique relèvent de configurations filmiques variées qui déterminent les formes de relations internes (synesthésie visuelle, synesthésie audiovisuelle, relations semi-symboliques) entre l'image photographique et l'image filmique, entre le plan intégrant la photographie et un autre plan, entre le segment où est inséré la photographie et un autre segment.

L'analyse de la communication syncrétique, qui gère la textualisation issue de la mise en interaction, permet d'avancer que la combinaison signifiante image photographique/image cinématographique est une relation construite, relative à un acte d'écriture de la part de l'énonciateur, entrant dans des réseaux de significations à travers les dimensions perceptive, cognitive, affective, réseaux sur lesquels se bâtissent des thématiques profondes. Selon les

modes d'insertion (au niveau du plan) et d'intégration (au niveau du fragment) de l'image photographique, cette relation peut conduire, au niveau du signifié, soit à une homogénéité, soit à une hétérogénéité relative de niveau (rupture, faille dans la perception de l'espace-temps). On remarque dans le cinéma narratif que la communication syncrétique privilégie, hiérarchise, l'homogénéité par rapport à l'hétérogénéité. Une étude semblable dans cadre du cinéma dysnarratif tendrait à montrer le contraire : il est probable que la hiérarchie serait inversée au profit de l'hétérogénéité, que les phénomènes de rupture et de disjonctions seraient les marques dominantes du texte syncrétique.

Il me semble enfin qu'il y a lieu de formuler une hypothèse concernant les rapports entre syncrétisme et esthétique photographique. Cette hypothèse se fonde sur une remarque concernant les trois films étudiés. Il apparaît en effet que l'esthétique photographique contribue aux effets de sens liés à la combinaison syncrétique. Les caractéristiques plastiques, formelles, chromatiques, stylistiques, des images photographiques étudiées, interviennent fortement dans les procédures de syncrétisations paradigmatiques : la tache blanche dans le portrait de la mère d'*Elephant man*, l'anamorphose abstraite du cadavre dans la photographie de *Blow up*, le traitement dysphorique dans le style du photoreportage d'*A corps perdu*. Ces éléments esthétiques, qui travaillent la forme et le contenu des images photographiques, et les significations profondes qui s'y rapportent, contaminent les différentes textualisations syncrétiques dans les films

étudiés. On pourrait avancer ainsi l'idée que l'esthétique de l'image photographique, présente dans un film, constitue un fait d'énonciation, proprement photographique. Ce fait d'énonciation s'appréhende comme un fait d'énonciation filmique, producteur de significations secondes, symboliques, mettant en jeu un discours relatif à la photographie, et qui entrent en résonance avec le réseau général de significations. Tout film, utilisant la photographie comme moyen d'écriture spécifique, a nécessairement affaire à la photographicit , au traitement stylistique, à la dimension esthétique de l'image photographique. De ce fait, on pourrait penser que cette dimension esthétique de la photographie serait une composante de la dimension de l'énonciation filmique.

CONCLUSION

Dans le contexte actuel du "métissage" entre les arts visuels, le cinéma apparaît comme un domaine privilégié de création où d'autres types d'images peuvent être intégrées sous forme de croisements visant à hétérogénéiser la représentation audiovisuelle. Le recours à la photographie dans le cinéma apparaît régulièrement, sous des formes plus ou moins complexes, et constitue, à l'intérieur du champ cinématographique, une pratique stable et récurrente d'associations formelles et expressives novatrices. La recherche que j'ai menée a fait apparaître que cette pratique associative se développe selon une triple logique de confrontation, d'implication et de combinaison.

Le cinéma narratif dominant, dans une moindre mesure que le cinéma expérimental ou dynarratif, utilise l'image photographique à des fins d'écriture visuelle. Cette écriture visuelle mixte se fonde sur un ensemble de similitudes techniques et esthétiques et sur un ensemble d'écarts et d'oppositions relatifs à la réception, à la représentation et à l'intellection, que le chapitre 1 a rappelés en comparant photographie et cinéma. Dès lors, l'insertion de l'image photographique dans l'image filmique peut apparaître comme un artifice destiné à briser la forme académique du cinéma ou comme un signe d'une certaine modernité plastique.

En dehors du fait qu'elle puisse apparaître comme la trace d'une "impureté" affectant l'image cinématographique, l'intégration de l'image photographique dans un film implique la confrontation, l'opposition relative des deux langages de manifestation,

photographique et cinématographique, à la fois proches et éloignés. On peut dire que l'image photographique s'accorde à l'image filmique pour ce qui est de la question de la représentation figurative et de l'illusion référentielle, de l'homéomorphie : il n'y a pas de rupture dans la dimension figurative du film (sauf lorsque le référent de la photographie filmée est non-figuratif, ce qui est relativement rare dans le film de fiction). L'image photographique et l'image filmique ont un degré équivalent d'indicialité et d'iconicité puisque le film est fondamentalement photographique, et l'illusion référentielle produite par le film n'est pas contredite par la citation de la photographie.

Par contre, l'image photographique contraste avec l'image filmique pour ce qui est de la question du mouvement, du temps et de l'espace représentés : la représentation photographique qui se fonde sur l'unicité, l'arrêt, la suspension, le figement tels qu'ils se perçoivent dans un instantané, entre en conflit avec la représentation filmique fondée sur la multiplicité, le déplacement, l'écoulement, la variation tels qu'ils se perçoivent dans une durée. Les effets d'écriture visuelle induits par l'adjonction d'une image photographique dans un film s'inscrivent donc dialectiquement entre une logique de continuité et d'homogénéité au niveau de la figurativité et de la référentialité, et une logique de rupture et d'hétérogénéité au niveau du mouvement, de la temporalité et de la spatialité. S'inscrivant dans cette dialectique d'ordre visuel, les effets d'écriture incluant la photographie dans un film narratif sont variables et multiples.

L'introduction de l'image photographique dans un film, lorsqu'elle se présente sur un mode prononcé, apparaît comme une procédure qui vise fondamentalement à une intégration du statique dans du cinétique, de la fixité dans le mouvement, une opération qui peut produire un arrêt dans le déroulement du récit, une suspension dans l'enchaînement des énoncés filmiques, un figement transitoire de l'espace représenté, une pause momentanée dans l'accomplissement de la durée.

Le cinéma narratif implique prioritairement l'image photographique à des fins narratives et thématiques, comme forme de représentation, moyen de communication, élément de narration, motif fictionnel, présents au niveau diégétique. Le chapitre 2 a permis de voir que le champ d'implication de l'image photographique dans le film, à travers ses formes multiples, ses statuts variés et ses fonctions diverses dans la narration, s'instaure à de multiples niveaux du récit de fiction.

A l'image photographique comme élément diégétique dynamique dans le processus du récit, s'attache un ensemble de valeurs fonctionnelles opérant au sein d'un régime d'intelligibilité et de crédibilité : objectivité, désignation, authentification, vérité, souvenir, remémoration, symbole.

En relation avec les trois conceptions dominantes de la photographie dans le film narratif, l'intégration de l'image photographique dans un récit s'appréhende en termes d'enjeux

concernant la représentation, la narration, la monstration, l'énonciation. L'image photographique peut être saisie, selon ses occurrences dans un film, comme un énoncé dans le signifié de la diégèse et un opérateur dans le signifiant du discours, comme un actant de narration et une pause narrative, comme une image activant le regard spectatorial et une image pensive, comme une image fictivisante et une image documentaire.

L'implication de l'image photographique dans la narration filmique s'accompagne d'une contamination délimitée et organisée de l'image filmique par la logique photographique : la coupure (prélèvement, révélation, fixation des informations visuelles dans l'acte photographique), la forme de l'empreinte photographique, la fragmentation et la pétrification de l'espace, l'arrêt dans le temps, la mémoire visuelle, la présence du passé, le « ça a été » barthésien, sont les principaux éléments de référence photographique installés par l'instance d'énonciation, dans lesquels s'investit le spectateur. L'image photographique ajoute, par rapport aux images filmiques, un ensemble de valeurs (une distance, une absence, une étrangeté, un retournement, une lenteur, une fixité, une platitude) que le spectacle filmique exclut ordinairement.

Les diverses occurrences narratives de l'image photographique ont donc des effets sur l'attitude réceptive du spectateur : les associations sensorielles, perceptives, affectives, cognitives, provoquées lors de la rencontre entre le spectateur et l'image photographique, interfèrent avec sa production imaginaire liée au récit de fiction,

modifient son régime de croyance, perturbent son positionnement. L'amplitude des changements de niveaux dans l'attitude spectatorielle varient d'une part, selon le niveau, la forme et l'intensité de l'intégration de l'image photographique dans les images filmiques (enclavement, "plan-photographie, intégration isolée ou en série, intégration par inclusion ou commutation), et d'autre part, selon le savoir encyclopédique et le rapport à la photographie du spectateur.

L'image photographique dans un film est un élément visuel qui concourt au caractère pluriel, hétérogène du matériau filmique, par ses possibilités de couplage à l'image cinématographique. Du couplage résultent une combinaison signifiante, une mise en interaction entre un ensemble visuel (l'image photographique) et un ensemble visuel et sonore (l'image cinématographique). Un double syncrétisme s'établit potentiellement : visuel-visuel et visuel-sonore au niveau du plan contenant une image photographique ou au niveau du segment formé par une suite d'images photographiques filmées.

La combinaison syncrétique entre l'image photographique et l'image cinématographique, abordée dans le chapitre 3, est une mise en place de la photographie dans le réseau de significations du film, qui relève de procédures de syncrétisation et entre dans une stratégie de communication syncrétique. La mise en interaction des éléments photographiques et des éléments cinématographiques est instaurée à un niveau paradigmatique, où s'organise la mise en relation des éléments photographiques avec des éléments visuels et sonores co-présents et

avec des éléments plus lointains et répétés dans le texte filmique, et à un niveau syntagmatique où se structure l'insertion de l'image photographique (ou des images) dans la continuité du film. Les rapports de contiguïté, produits par cette insertion, peuvent conduire à un signifié de contenu relativement homogène ou relativement hétérogène. Des lieux de sens et d'affects sont ainsi déterminés pour le spectateur, par l'instance d'énonciation. La textualisation du texte syncrétique est gérée par une stratégie de communication qui distribue les lieux de réglage perceptifs, cognitifs et affectifs dans la linéarité du récit.

En ce sens, l'image photographique insérée dans l'image cinématographique sous une forme ostensive est une expérience d'image mettant en jeu une représentation intermédiaire, « une image-acte », relevant de l'appareil formel de l'énonciation qui l'intègre dans un réseau de significations. Elle génère du sens par ses combinaisons aux images filmiques, combinaisons qui s'opèrent au travers de configurations visuelles, de modes de vision, d'effets perceptifs, de relations complexes avec l'ensemble visuel et sonore. L'image photographique dans un film s'insère dans un réseau d'échos, de variations souterraines autour duquel s'ordonnent des thématiques discursives installées par l'énonciateur.

Cette approche de la présence de l'image photographique dans le cinéma narratif a permis de mettre en évidence la complexité multidimensionnelle, tant au niveau du plan de l'expression que du plan

du contenu, résultant de la mise en relation de deux langages de manifestation. Cette complexité, que l'analyse ne peut appréhender que partiellement, intéresse à la fois la forme d'écriture visuelle, le domaine de la narration, la dimension de l'énonciation et la question de la signification. A travers le phénomène de syncrétisme, on a vu également qu'elle pouvait mener à s'interroger sur la prise en compte de la dimension esthétique comme opérateur de signification. L'étude de la dimension esthétique, et de ses enjeux dans la mise en relation de deux systèmes de représentation, constituerait à mon sens un prolongement nécessaire pour une compréhension plus large de la complexité de l'écriture au cinéma.

FICHES ANALYTIQUES DE FILMS

La fiche analytique d'un film propose une lecture centrée sur les fonctions de l'image photographique dans le récit filmique.

SOMMAIRE

<i>L'abominable Docteur Phibes</i>	p. 334
<i>A bout de souffle</i>	p. 335
<i>L'amour en fuite</i>	p. 337
<i>L'ange bleu</i>	p. 339
<i>Le bal</i>	p. 341
<i>Les carabiniers</i>	p. 343
<i>La chambre verte</i>	p. 345
<i>Citizen Kane</i>	p. 347
<i>Elisa vida mia</i>	p. 349
<i>Identification d'une femme</i>	p. 351
<i>Jeux d'artifices</i>	p. 353
<i>La mort aux trousses</i>	p. 355
<i>Mortelle randonnée</i>	p. 357
<i>L'ombre d'un doute</i>	p. 360
<i>Paris, Texas</i>	p. 362
<i>Les quatre cents coups</i>	p. 364
<i>Z.O.O.</i>	p. 366

L'ABOMINABLE DOCTEUR PHIBES
(The Abominable Dr Phibes - Grande-Bretagne - 1971)

Réalisation : Robert Fuest.

Résumé

Le docteur Anton Phibes, spécialiste des civilisations anciennes et grand organiste, commet une série de meurtres selon certains rites de la mythologie biblique. Ces crimes ont pour but de venger sa femme Regina Victoria, morte quelques années plus tôt lors d'une intervention chirurgicale réalisée par le docteur Vessalius et son équipe. Il est assisté lors de ses forfaits par une étrange complice muette, Vulnavia.

Présence de la photographie

- Portraits.
- Les images photographiques présentées dans le film sont consacrées à la beauté de la femme de Phibes. En effet, Regina est une femme magnifique, aux traits fins et angéliques, et dont le visage irradie littéralement les images. Elle est l'objet d'un culte passionné de la part de Phibes, et celui-ci vit dans un monde où les icônes représentant sa femme sont omniprésents : un portrait de Regina remplace le miroir d'une commode (vision chargée de symboles), un autre est incrusté au milieu du cadran du téléphone, et lorsque Phibes joue de l'orgue, des images de sa femme défilent devant lui, dans divers décors. Ce sont les vestiges d'un bonheur passé, dont Phibes ne peut se séparer. Par ailleurs, d'autres apparitions de Regina servent l'intrigue : après le deuxième meurtre, nous voyons pour la première fois Phibes contempler le visage de sa femme, et nous comprenons là que c'est pour elle qu'il tue. Enfin, lorsque l'inspecteur chargé de l'enquête établit le lien entre les victimes, il découvre dans un dossier de Vessalius une photo d'identité de Regina, photo banale, mais où la beauté tranparaît tout de même.

A BOUT DE SOUFFLE

(France - 1960)

Réalisation : Jean-Luc Godard.

Résumé

Michel Poiccard, trafiquant, vole une voiture à Marseille et, poursuivi par la police, tue l'un des motards. Il rejoint alors Patricia, sa maîtresse, une jeune Américaine qui vend des journaux à la criée sur les Champs-Élysées, et essaie de la convaincre de l'accompagner à Rome. Patricia doute de son amour pour Poiccard et, apprenant son meurtre, finit par le dénoncer. Michel se laisse abattre dans une scène absurde et meurt en insultant Patricia.

Présence de la photographie

- Photographies de journaux, de magazine, de film, portraits.
- Dans ce film, l'image photographique possède diverses significations. Les photographies essentielles sont celles de Poiccard et du motard qu'il a tué. Elles sont diffusées dans les journaux et exposent simultanément, aux yeux de tous, le meurtrier et sa victime. Ce sont d'ailleurs ces photographies qui causeront la mort de Michel, puisque plusieurs personnes, dont Patricia, vont l'identifier, et c'est cette dernière qui le dénoncera. Même si le cliché de Michel a été pris lorsque celui-ci était figurant aux studios de Cinecittà, c'est-à-dire dans une pose qui évoque tout sauf un assassin, la fidélité de la photographie à la réalité fera (re)connaître Poiccard.

L'emploi de la photographie à d'autres moments est plus anecdotique. Citons tout de même trois exemples importants.

Le premier se rapporte au passage où Poiccard tombe en admiration devant une affiche de cinéma : *Plus dure sera la chute*, avec Humphrey

Bogart. «Bogie !» s'exclame alors Michel. Il contemple ensuite l'une des photographies extraites du film, et se passe le pouce sur les lèvres, à la manière de Bogart. La photo sert ici de catalyseur à l'identification de Michel avec son idole, outre la référence évidente de Godard au cinéma noir américain.

Le second exemple intéressant se passe dans la chambre de Patricia. Michel essaie alors de la convaincre de recoucher avec lui. Devant son hésitation, il se met en colère et saisit une revue qu'il feuillette, tout en relançant sans cesse la jeune femme. Il s'agit d'un magazine de photos de charme. Ces photographies résument et accentuent à la fois le désir qu'a Michel de Patricia. Et la vision de ces filles nues l'en frustre d'autant plus.

Enfin, lorsque, après avoir finalement couché avec Michel, Patricia se relève, elle s'adosse au mur à côté d'un de ses portraits photographiques, puis sort du champ de la caméra, nous laissant seuls quelques secondes avec la photographie. Ici, Godard semble vouloir montrer à Poiccard - et au spectateur - d'abord la comparaison entre Patricia et son double photographique, puis, quand la jeune Américaine se lève, que celle-ci se dérobe en ne lui laissant qu'une image figée d'elle-même, tout comme elle l'abandonnera plus tard en le dénonçant. Le portrait a donc à cet instant une fonction symbolique.

L'AMOUR EN FUITE

(France - 1979)

Réalisation : François Truffaut.

Résumé

Antoine Doinel, désormais divorcé de Christine, vit avec Sabine, une fille bien plus jeune que lui, et travaille comme correcteur dans une imprimerie. Mais il vit toujours dans ses rêves romantiques, prêt à sauter dans un train pour une direction inconnue, comme lorsqu'il revoit Colette, la femme dont il était épris dans *L'Amour à vingt ans*. Une série de flashes-back nous font comprendre qu'au fond, rien n'a changé, et que sa quête de la femme idéale reste toujours vaine.

Présence de la photographie

- Portraits, photo de famille, photo publicitaire.
- La photographie qui intervient de manière essentielle dans ce film est un portrait de Sabine. En effet, cette image est étroitement liée au fil de l'intrigue : c'est en la ramassant, déchirée en morceaux par un inconnu dans une cabine téléphonique, et en la reconstituant à la manière d'un puzzle qu'Antoine va tomber amoureux de Sabine et tout mettre en œuvre pour la retrouver - Antoine a d'ailleurs fait revivre cette scène au héros de son roman; roman que Truffaut nous révèle être, à nous spectateurs, la véritable autobiographie d'Antoine. Plus tard, il perdra le portrait dans le train lorsqu'il revoit Colette, et cet acte sera à l'origine d'un quiproquo : au dos de la photographie figure le nom de Sabine, qui est également celui de Xavier, l'amant de Colette. Et, quand celle-ci récupère le portrait perdu par Antoine, elle pensera que Sabine est la femme de Xavier.

En fait, il se trouve qu'ils sont frère et sœur, et tout rentrera dans l'ordre; Antoine sera très soulagé de retrouver sa photo fétiche, et pourra ainsi révéler à Sabine la vraie raison de leur rencontre.

La photographie apparaît donc ici comme un élément romanesque de l'histoire *vécue*, et non plus seulement comme celui d'une fiction (le roman d'Antoine), bien qu'évidemment la vie de Doinel en soit une, du moins à cette époque.

Les autres photographies qu'il nous est donné de voir dans le film ont plutôt une valeur symbolique. Lorsqu'Antoine se rend sur la tombe de sa mère avec l'ancien amant de celle-ci, la photographie de la mère apparaît en gros plan et en surimpression sur l'image, évoquant une présence envahissante et gênante pour Antoine (on connaît l'importance psychologique de la figure maternelle chez Truffaut, et donc chez Doinel). Lorsque, dans un flash-back, Antoine conduit Christine chez un gynécologue, c'est en voyant une affiche publicitaire avec une photographie de bébé qu'il comprend que sa femme est enceinte. Enfin, lors du divorce, Christine se rappelle de leur première dispute, et dans cette scène tirée de *Baisers volés*, nous pouvons apercevoir une photo de leur mariage sur les murs de la chambre. Ironie de la vie, dont l'effet est doublé quelques instants plus tard quand, au verdict du juge, Antoine aperçoit par la fenêtre le public d'une noce.

L'ANGE BLEU

(Der Blaue Engel - Allemagne - 1930)

Réalisation : Josef von Sternberg.

Résumé

Le vieux professeur Immanuel Rath assume sa charge d'enseignant avec une intégrité et une sévérité exemplaires. Il surprend un jour un de ses élèves en possession de photographies de charme, représentant Lola Lola, une chanteuse de cabaret. Troublé, il se rend au spectacle, fait la connaissance de la jeune femme, et en tombe amoureux. Déchu de sa chaire, il se marie avec Lola Lola et s'engage même dans sa troupe. Plus tard, l'ayant surprise dans les bras d'un autre, il tentera de l'étrangler puis, résigné, finira par aller mourir sur son ancien bureau d'école.

Présence de la photographie

- Photographies de charme.
- Les photographies de Lola Lola sont clairement d'abord un objet de fantasme. Par leur contenu (image érotique) et par leur conception (il faut souffler sur les photos pour voir les jambes de la jeune femme), elles sont destinées à exciter leur spectateur. Et l'effet est immédiat, tant pour les élèves que pour le professeur, qui les confisque simplement plutôt que de les déchirer. Lola Lola y apparaît en archétype de la femme fatale, un rien perverse, et l'histoire de Rath sera justement celle de la fatalité.

En quelque sorte, la photographie va devenir le détonateur d'un changement profond de la vie du vieux professeur. Celui-ci, si austère, si autoritaire (il est surnommé Unrath - "ordure" - par ses élèves), à la vie privée irréprochable, va plonger de manière inattendue dans un univers de débauche et de libertinage, qui signifient en fait pour lui la liberté.

En même temps, il se montre possessif et interdit à sa nouvelle femme de continuer à vendre les photos qui la dévoilent aux yeux de tous. Hélas, la fatalité, quand le besoin d'argent se fera sentir, l'obligera à recommencer, et il s'en occupera lui-même. Cette deuxième déchéance (morale et psychologique), après la première (sociale), l'a déjà à moitié achevé, et permet d'expliquer qu'il n'ait plus la force de lutter lorsque sa femme le trompe.

LE BAL

(France/Italie - 1983)

Réalisation : Ettore Scola.

Résumé

Le Bal est une succession de tableaux situant les mêmes acteurs, avec des rôles différents, dans un même lieu - une salle de bal en France -, mais à des époques différentes. Chaque tableau reflète son époque par l'intermédiaire de la musique, de la décoration, ou des tenues vestimentaires. Selon le cycle 1980-1936-1940-1946-1956-1968-1980, les personnages dansent, s'amuse, boivent, voire se bagarrent au gré de la musique, mais sans qu'une voix soit jamais entendue : le film est musical mais sans paroles.

Présence de la photographie

- Photographies du bal; photos de famille, de cinéma.
- La photographie est quasi exclusivement utilisée comme moyen de transition entre deux époques : par trois fois (en 1936, 1944, et 1946), les danseurs se figent et leurs visages souriants se tournent vers la caméra. Instantanément, un flash éclaire l'écran et le déclic d'un appareil photographique se fait entendre.

Chacune de ces photos est le signal d'un changement de tableau, et apparaîtra encadrée et accrochée au-dessus du bar dès le début de la séquence suivante. Une quatrième photo sera prise (en 1956), mais elle se distingue des autres dans la mesure où les gens n'y dansent pas; au contraire, ils quittent la salle et ne semblent plus heureux. Plus qu'une liaison, cette photographie marque la fin d'une époque, celle des bals, qui vont devoir céder la place aux discothèques.

Le fait que ces quatre photographies représentent une scène figée - au lieu d'être prises au vif - suggère également un arrêt du temps, et plus précisément le souvenir fixé d'une époque historique : le Front

Populaire, la Libération, la présence américaine de 1944 à 1946, la guerre d'Algérie. En somme, la salle de bal et son public étant les témoins de leur temps, la photographie les représentant en devient nécessairement un aussi.

Les autres images photographiques intervenant dans le film ne sont que souvenirs de famille échangés par les acteurs, ou prétexte à une rencontre (photos de cinéma).

LES CARABINIERS

(France - 1963)

Réalisation : Jean-Luc Godard.

Résumé

Ulysse et Michel-Ange, deux ouvriers agricoles, vivent dans une ferme à l'écart du monde avec leur mère Cléopâtre et leur sœur Vénus. Deux carabiniers du Roi viennent un jour apprendre aux jeunes hommes leur mobilisation pour la guerre, en insistant sur les plaisirs de l'aventure et les avantages matériels du pillage. Les deux fermiers finissent par se laisser convaincre et partent immédiatement. Ils reviendront vainqueurs quelques années plus tard, avec une pleine valise de cartes postales de lieux, d'objets ou de femmes magnifiques, qui en représentent à leurs yeux les actes de propriété. Finalement, leur roi perdra la guerre, et eux leurs richesses; et les deux hommes se feront abattre par les carabiniers lorsqu'ils leur demanderont des comptes.

Présence de la photographie

- Photographies de mode, de publicité; photos érotiques; très nombreuses cartes postales.
- Toutes les images photographiques du film, quelle que soit leur nature, servent à projeter le désir de possession, et même d'appropriation, des quatre personnages principaux. Le premier exemple nous est donné à voir quand Vénus contemple une gravure de mode et, en s'aidant d'un miroir, tente d'en prendre la pose. Le jeu de la mise en scène suggère ici clairement que la jeune fille désire faire sienne l'image du modèle.

Lorsque les carabiniers font l'apologie de la guerre, ils laissent entendre qu'Ulysse et Michel-Ange pourront garder tout ce qu'ils conquerront, aussi bien les terres, les maisons, les voitures que les

«femmes du monde»; et c'est la vision de deux photographies érotiques présentées par les carabiniers qui achève de les convaincre.

Ensuite, les cartes postales prennent la relève. D'abord une carte envoyée par les deux soldats à Vénus et Cléopâtre, représentant le Sphinx d'Egypte, et qui semble signifier : "vous voyez, c'était vrai; voici l'une de nos conquêtes !". Puis, lors de leur retour, et de manière beaucoup plus spectaculaire, les centaines de cartes postales rangées par thèmes dans la valise, censées montrer le butin de guerre, et l'officialiser (une carte postale = un acte de propriété). Sur ces images figurent des monuments somptueux, des voitures luxueuses, des animaux rares et des créatures de rêves, et tout cela est à eux parce qu'ils le voient.

Enfin, dans une autre scène, Vénus et Michel-Ange s'amuse avec des photos publicitaires de lingerie grandeur nature (slip sur un bassin d'homme et soutien-gorge sur un buste de femme). Ils placent les photographies devant eux de telle sorte qu'on peut avoir l'illusion qu'ils ne sont qu'objets animés prolongeant hors-champ les images. La photographie remplace donc les choses et les êtres, et fait prendre la partie pour le tout.

LA CHAMBRE VERTE

(France - 1978)

Réalisation : François Truffaut.

Résumé

L'histoire se déroule en 1928, dans une petite ville française. Julien Davenne y vit entouré de sa gouvernante et d'un enfant sourd-muet. Depuis le décès de sa femme, Julien se consacre entièrement dans une chambre verte de sa maison au culte du souvenir des morts, et notamment à celui de son épouse. En effet, refusant la vision religieuse du paradis et des retrouvailles dans l'au-delà, il estime que l'oubli des morts est la pire trahison. Julien rencontre Cécilia, dont les idées sont proches des siennes, sans toutefois être aussi exclusives, mais meurt de ne pouvoir l'aimer indépendamment de sa haine du mort que Cécilia, elle, vénère.

Présence de la photographie

- Portraits; photos de guerre.
- La photographie est omniprésente dans *La chambre verte* puisqu'elle est le lien essentiel qui unit Julien et Cécilia à "leurs" morts. Ainsi, pour Davenne, les photographies sont avant tout un moyen de communiquer avec les morts. Lorsqu'il est dans la chambre verte ou sur la tombe de sa femme Julie et qu'il contemple ses portraits, il s'adresse à elle comme si elle vivait, comme si elle pouvait lui répondre. Les photos sont donc personnifiées et, à ce titre, méritent autant de prévenances - et même plus - que les vivants : ce sont elles que Davenne pensera à sauver en premier lieu du feu prenant dans la chambre. Chez Julien, le rapport à la photographie reflète également le rapport sentimental au mort qu'elle représente. Il adore présenter les icônes de sa femme ou de ses amis - devant son enfant, il exhalte la beauté de Julie; à Cecilia, il fera une véritable visite guidée de son

mausolée -, mais quand il devra, en tant que rédacteur de la rubrique nécrologique d'un journal, choisir une photographie de Paul Massigny, un ancien ami d'enfance qui l'avait trahi, il ne pourra le faire, comme s'il lui était inconcevable de manipuler des photos qui lui évoquent la haine. Et quand il s'agit de photos anonymes, comme celles des cadavres de la guerre de 1914-18 qu'il présente à son fils, il les commente d'une voix neutre, sans aucune émotion. Il y a donc véritablement une transparence des sentiments dans le rapport à l'image photographique.

La mise en scène des photographies révèle également la vision de Davenne. Après l'incendie de la chambre verte, il obtient l'autorisation d'aménager une vieille chapelle, et lorsqu'il y emmène Cécilia, nous pouvons découvrir, outre l'autel entièrement consacré à Julie, toute une galerie de portraits. Dans chaque plan de cette scène, la flamme des cierges apparaît à l'écran (directement ou par le jeu des reflets), et cette flamme dansante permet, au moment où Julien commente les portraits, de les animer et en quelque sorte de rendre vivants les personnages. Ces morts sont "les" morts de Julien, c'est-à-dire tous ceux qu'il a connus et aimés. A ce propos, il est à noter qu'à travers le personnage qu'il interprète, c'est Truffaut qui parle de ses artistes préférés; et l'on est d'autant plus troublé lorsque Julien explique à Cécilia que ses morts le hantent et lui disent qu'il manque un cierge pour «achever la figure» : nous comprenons qu'il s'agit du sien.

Cécilia, quant à elle, "n'a" qu'un mort : Massigny. Nous le découvrons lors d'une scène chez elle où nous voyons son portrait à côté du téléphone qui sonne. Cécilia est présente, mais pleure et ne répond pas : Massigny vient de mourir. La photographie occupe donc dans sa vie la même place que dans celle de Davenne, et ce point les réunira. Plus tard, Julien proposera à la jeune femme d'"amener" son mort à la chapelle. Mais quand il découvrira qui est ce mort, il quittera précipitamment Cécilia. Et toujours, il refusera de pardonner à Massigny et de l'accepter dans son temple, bien qu'il semble à ce moment qu'il ait conscience de son amour pour Cécilia et de la réciproque. Ce dilemme finira par le tuer.

CITIZEN KANE

(Etats-Unis - 1941)

Réalisation : Orson Welles.

Résumé

Dans la grandiose demeure de Xanadu, Charles Foster Kane, un puissant magnat de la presse américaine, meurt en prononçant le mot : «Rosebud». Le film retrace l'enquête d'un journaliste, Thompson, qui tente de comprendre la signification de ce mot. Thompson interrogera en vain cinq proches de Kane. Et finalement seul le spectateur connaîtra, presque par hasard, à la fin du film, la réponse à l'énigme.

Présence de la photographie

- Photos de journaux, photos de famille; photo collective; affiche électorale; photo-montage.
- Dès que la nouvelle de la mort de Charles Kane est connue, un reportage des actualités cinématographiques lui est consacré. Nous pouvons y voir le portrait de Kane âgé à la une d'un journal, puis quelques photographies nous rappellent la vie publique et privée du millionnaire : des photos de famille (Kane enfant, la modeste pension de famille de sa mère, Kane avec sa première femme et son enfant), des photos de bâtiments (l'opéra de Chicago et le palace de Xanadu construits pour sa seconde femme Susan), et le photo-montage qui causa sa ruine politique (représentant Kane et Susan, alors sa maîtresse) et dont nous reparlerons plus loin. Ces photographies permettent de rendre public le privé, et de donner l'impression au spectateur que le personnage célèbre lui est familier, voire sympathique, et qu'au fond son existence n'est pas très différente de celles des autres hommes, l'argent mis à part.

Welles a aussi utilisé la photographie de façon originale dans la séquence suivante : Kane voit un jour dans la vitrine du journal *The Chronicle* - un concurrent important de son quotidien *The Inquirer* -

une photographie de l'équipe du journal, présentée comme étant «la plus grande équipe journalistique du monde». La caméra effectue à ce moment un zoom avant sur l'image, jusqu'à en faire disparaître les contours. La photo devient alors une image cinématographique : la voix de Kane, d'abord hors-champ, puis un zoom arrière nous permettent de comprendre que cette même équipe de journalistes est maintenant réunie, six ans après, dans les locaux de *Inquirer*. Outre qu'il nous a semblé que Kane avait pénétré dans la photographie, celle-ci a permis une ellipse de six années pour nous montrer avec quelle rapidité Charles Kane a pu s'approprier «la meilleure équipe du monde». L'image photographique a donc servi ici de raccord spatio-temporel.

La photographie peut également servir de faire-valoir : lors d'un meeting de Kane, il est impossible de ne pas voir la gigantesque affiche électorale où figure son portrait. D'une part, celui-ci met en valeur l'homme Kane qui s'exprime de manière véhémement juste en-dessous, et d'autre part il remplace le vrai visage de Kane qui, lui, n'est pas visible en détail de l'ensemble de la salle. Cet effet est renforcé par l'éclairage dont on a l'impression qu'il émane de l'affiche, donc de Kane même; tout ceci concourt à nous imposer l'homme politique.

Enfin, la photographie est utilisée pour nous montrer les ravages qu'elle peut causer. Il s'agit d'un montage publié à la une du *Chronicle*; il nous présente des photographies individuelles de Kane et de sa maîtresse Susan, chacune enfermée dans un cœur, les visages souriants semblants se regarder, avec en arrière-plan l'entrée de l'appartement de Susan (le lieu du "délict"). Ce qui est frappant ici est que ce photomontage suffit à déclencher un scandale et à servir de preuve - même fabriquée ! - aux yeux de l'opinion publique, alors qu'il ne démontre absolument rien puisque Kane et Susan ne sont pas représentés ensemble sur une même vraie photo. Cependant, les commentaires écrits du journal, la crédulité des gens à ce qu'ils voient dans les médias ou leur attrait particulier pour ce genre de document provoqueront la brisure de la carrière politique de Kane, et marqueront le début de sa déchéance.

ELISA, VIDA MIA
(Espagne - 1977)

Réalisation : Carlos Saura.

Résumé

Elisa vient de quitter Antonio, son mari, qui l'a trompée. En compagnie de sa sœur Isabel et de sa famille, elle rend visite à son père, Luis, qu'elle n'a pas vu depuis longtemps, et qui vit seul et isolé du monde extérieur depuis qu'il a brusquement quitté les siens, vingt années auparavant. L'évocation du bonheur passé familial incite Elisa à accepter de rester quelque temps avec son père. Ils vont alors se rapprocher, vivre heureux, et Elisa veillera sur Luis, gravement malade, jusqu'à sa mort.

Présence de la photographie

- Photos de famille, notamment d'enfance.
- La vision de photographies vieilles de plus de vingt ans permet à Elisa l'évocation du souvenir, mais aussi le refuge et la réflexion sur sa vie. La principale scène qui nous intéresse est celle où, lors du repas d'anniversaire de Luis, ses deux filles feuilletent un album de famille apporté par Isabel. Les photographies de Luis, de sa femme et de ses deux enfants nous sont montrées en gros plan. Ces images rappellent à Elisa et à Isabel le temps d'une vie familiale heureuse, d'une enfance joyeuse où elles se sentaient protégées dans le cocon parental. Ce passé est éloigné de la situation actuelle, surtout pour Elisa, visiblement plus sensible et dont le mariage est un échec total. C'est pourquoi transparait aussi la douleur d'avoir raté sa vie d'adulte, douleur qui se lit sur le visage d'Elisa, comme par exemple lors d'une autre séquence où nous la voyons regarder une photo encadrée d'elle-même et de sa sœur. Elles ne sont encore que petites filles riantes, et par le jeu du reflet dans le sous-verre, le visage tourmenté d'Elisa adulte apparaît en

surimpression sur son visage d'enfant. Nous comprenons également que toutes ces photographies permettent à Elisa de réaliser que sa vie a commencé à dériver le jour du départ de son père. Il semble qu'elle ait envie de recommencer son existence à ce moment, et c'est peut-être la raison qui la pousse à rester vivre avec Luis.

Isabel, elle, vit un autre rapport à la photographie. Elle la redoute, la considérant comme «l'invention qui lui fait le plus peur, car c'est comme un miracle, on peut se revoir enfant», et elle est consciente du danger qu'une introspection pourrait lui amener. Contrairement à sa sœur, elle y résistera et voudra ne retenir que le souvenir d'un passé heureux. Quant à Luis, les photos ne lui semblent licites que lorsqu'elles représentent la réalité. D'une part, il avoue détester les photographies "artistiques", et d'autre part, nous apprenons qu'il a lui-même déchiré l'essentiel de ce qu'il possédait quand la réalité a changé, en l'occurrence quand il a abandonné sa famille. Elisa dira à propos de cet acte : «ses photos déchirées, j'ai su qu'il était comme mort», parce qu'elle comprend que la vie précédente de Luis ne peut être effacée que s'il n'en reste plus de trace visible, en particulier photographique.

IDENTIFICATION D'UNE FEMME
 (Identificazione di Una Donna - Italie/France - 1982)

Réalisation : Michelangelo Antonioni.

Résumé

Niccolo Farra, cinéaste italien d'une quarantaine d'années, est en quête d'un scénario pour son prochain film. De celui-ci, il sait seulement que le sujet sera développé autour d'une "forme féminine", qu'il cherche à "identifier" en une femme réelle qui pourrait l'inspirer. Niccolo s'éprend d'abord de Mavi, une aristocrate romaine, mais elle lui échappe peu à peu jusqu'à disparaître complètement. Il rencontre ensuite Ida, jeune actrice, mais elle est enceinte d'un autre. Il la quitte, et s'attaque à un nouveau projet : l'histoire d'un vaisseau spatial qui s'approche du soleil pour tenter d'en percer le mystère.

Présence de la photographie

- Photographies de magazines, de presse, portraits; la quasi-totalité représente des femmes.
- Le rôle essentiel de l'image photographique est de participer à l'identification d'une femme que Niccolo essaie de réaliser. En effet, le cinéaste puise des photographies de femme dans les magazines et dans la presse pour les afficher sur un panneau au-dessus de son bureau. C'est-à-dire qu'il tente d'abord de trouver une inspiration dans la contemplation de ces visages de femme, ce qui n'est pas étonnant de la part d'un cinéaste - pour qui la visualisation est un acte naturel, sinon une déformation professionnelle. Face à ces images, il est un "spectateur" (au sens de Barthes), il les scrute en laissant se développer son imagination, d'autant plus que la plupart des femmes qui sont représentées sont anonymes. Seulement deux nous sont connues : Louise Brooks, évocatrice de l'actrice qui a fait fantasmé certains de ses metteurs en scène (ce que recherche au fond Niccolo), et à la fois

symbole de la femme fatale et punitive (or, à cet instant, Mavi vient de quitter Niccolo); et Mavi, justement, dont le portrait est d'abord visible par deux fois dans sa chambre, puis diffusé dans un magazine. C'est d'ailleurs à cette occasion que Niccolo finit par la retrouver - grâce à Ida, qui l'a identifiée. Encore une fois, la photographie, par l'intermédiaire de la presse, aura servi le cinéaste dans sa quête (ou son enquête).

JEUX D'ARTIFICES

(France - 1987)

Réalisation : Virginie Thévenet.

Résumé

Elisa et Eric, deux adolescents, se retrouvent seuls et pauvres à la mort de leur mère. Grâce à l'aide de Mme Jean, le professeur de chant d'Elisa, ils emménagent dans un loft au décor médiéval, prêté par un riche chanteur. Avec Jacques, leur unique ami, ils vont alors se mettre à la photographie, l'appartement servant de décor, et les élèves de Mme Jean - dont Elisa - de modèles. Ces séances finissent par créer des liens : Elisa a l'intention de se marier avec Stan. En l'apprenant, Eric tombe malade de jalousie. Stan lui propose alors de se reposer en Suisse, et l'y accompagne. L'amour va naître entre les deux garçons, provoquant le suicide d'Elisa.

Présence de la photographie

- Photographies de création; photos de famille, portraits.
- La photographie est omniprésente dans le film, puisque l'histoire est celle de jeunes apprentis photographes qui expriment à travers cet art la folie de leur jeunesse, mais aussi leurs personnalités. Elisa et Eric mettent en scène leurs modèles dans des rôles divers (la Joconde, la Vierge, des pirates, la poupée Barbie, Carmen, etc...), mais toujours selon la même règle : un cadre de tableau sert de limite aux compositions (il servira aussi quelques fois de limite psychologique). Cette manie permet alors à la réalisatrice un jeu subtil entre les deux cadres cinématographiques (le cadre de l'image et le cadre du tableau) : la caméra permet de prolonger l'objectif photographique hors-cadre, lui donnant ainsi une dimension supplémentaire. Ceci permet au spectateur de distinguer le récit cinématographique de la composition photographique, sauf, bien sûr, si l'on veut donner une vision

subjective : dans ce cas, le cadre de l'image se confond avec celui de la photo, et l'objectif de l'appareil remplace celui de la caméra.

Le choix des personnages envisagés par le frère et la sœur - interprétés ou non par les modèles - est assez révélateur de l'ambiguïté de leur libido. Non seulement leurs relations affectives sont clairement teintées d'inceste - ce qui n'a pas manqué de rapprocher le film des *Enfants terribles* de Cocteau - mais leur identité sexuelle est assez mal définie. Par exemple, l'un des modèles homme est envisagé en cow-boy (un symbole de la virilité) par Elisa, mais elle le trouve «encore plus séduisant» lorsque Eric le travestit en Joconde (un symbole de la féminité et du mystère). De même, l'un des modèles femme est d'abord photographié en Carmen (symbole de la femme passionnée) par Eric, puis il décide d'effectuer un montage où elle apparaîtrait en homme. Sachant que ce rôle du modèle est interprété par la réalisatrice, et sachant que plus tard, Eric s'enfuira avec Stan, la symbolique est évidente. Enfin, on peut remarquer que chaque modèle devient acteur surtout dans son rôle photographique, au travers des costumes et des décors, ce qui renverse les fonctions traditionnelles du cinéma et de la photo par rapport à l'authentification et la représentation de l'univers diégétique. Signalons à ce propos que quelques "vraies" photographies - c'est-à-dire des photographies antérieures à la narration - sont introduites dans le film. Il s'agit de photos des adolescents, plus jeunes, et de leur mère, ainsi que de deux portraits de Stan dans le loft (dont le propriétaire est un de ses amis). Contrairement à la situation décrite plus haut, ces photos ont plutôt ici un rôle d'authentification, dans le but de fournir des repères par rapport au passé, et de donner un certain réalisme à la fiction.

LA MORT AUX TROUSSES

(North by Northwest - Etats-Unis - 1959)

Réalisation : Alfred Hitchcock.

Résumé

Roger Thornhill, publiciste new-yorkais, est victime d'un malentendu : il est pris pour George Kaplan, un agent secret américain, et est enlevé par une bande d'espions dont le chef, Philip Vandamm, se fait passer pour le diplomate Lester Townsend. Après de nombreuses péripéties, Thornhill apprend que Kaplan est un personnage fictif inventé par les services américains pour dérouter leurs ennemis, et finit par trouver le bonheur dans les bras de la belle Eve Kendall, un agent double venu à son secours.

Présence de la photographie

- Photo de groupe, photo de presse.
- Dans *La mort aux troussees*, l'image photographique est utilisée comme un élément fictionnel primordial : c'est autour de la confusion qu'elle engendre dans la diégèse et de ses conséquences pour le héros du film qu'est bâtie l'intrigue. Deux photographies sont à ce titre essentielles.

La première, que Thornhill trouve dans la chambre d'hôtel du pseudo-Kaplan, concerne le chef des espions. Vandamm (mais Townsend pour Thornhill et pour nous) y figure entouré de cinq personnes, visiblement à l'époque de ses études universitaires. Thornhill conserve cette photographie de "Townsend" parce qu'il désire retrouver l'homme qui a tenté de le tuer le jour précédent. Le problème est que, justement, il ne s'agit pas du diplomate; et, en même temps qu'elle sert de fil conducteur pour la fiction, la photo introduit une part de mensonge dans l'univers diégétique. Le malentendu qui en résulte est lourd de conséquences : quand Thornhill retrouve le "vrai" Townsend au siège des Nations-Unies, il se rend compte de la duperie; et, au

moment où il lui demande s'il peut identifier l'homme de la photo, le diplomate se fait poignarder. Immédiatement, Thornhill retire l'arme du corps, se retrouvant ainsi avec le couteau ensanglanté entre les mains. C'est à cet instant précis qu'une photo est prise par un journaliste, et c'est la seconde photo qui importe dans le film. Thornhill en fuite, cette image accablante sera diffusée dans la presse par une police convaincue de sa culpabilité.

Résumons : lorsque Thornhill rencontre le vrai diplomate, la vérité nous est livrée, et le héros se sort d'une situation fausse matérialisée par la photo de Vandamm. Quelques secondes plus tard, après le meurtre, il replonge dans une situation fausse, encore matérialisée par une photo (celle du journaliste). La fonction de la photographie est on ne peut plus clairement définie : elle est d'amener la confusion, le mensonge, le malentendu. La photo du reporter vaudra à Thornhill d'être publiquement pris pour un assassin, sans preuves, mais simplement parce que l'image le suggère. De plus, comme il s'est présenté aux Nations-Unies sous le nom de Kaplan, la photo donne un corps à un personnage fictif, ce qui est un comble, et contribue à l'ambiguïté de l'identité des personnages du film (la première photo confondait déjà Vandamm et Townsend). Bien entendu, au-delà de son rôle négatif, la photographie sert de noyau à une intrigue complexe, et permet un rebondissement spectaculaire de l'action.

MORTELLE RANDONNÉE

(France - 1982)

Réalisation : Claude Miller.

Résumé

L'Œil est un petit détective quinquagénaire, qui a raté à la fois sa carrière et sa vie; de sa fille Marie, il ne possède qu'une photographie de classe datant de 1961, sans savoir laquelle des petites écolières représentées est son enfant. Une enquête l'amène à découvrir les agissements de Catherine, une belle jeune femme qui tue ses riches amant(e)s pour les dépouiller de leur argent. Immédiatement, l'Œil l'identifie à sa fille Marie, à un point tel qu'il la suit dans sa macabre course autour de l'Europe, et devient son complice invisible pour mieux la protéger. Mortelle pour ses victimes, la randonnée l'est également pour Catherine, qui se tuera en voiture en tentant d'échapper à la police.

Présence de la photographie

- Photo scolaire, photos d'investigation, photos de détenue.
- Chaque photographie possède dans le film sa signification propre. Outre des images de boxeurs, que l'on aperçoit sur une armoire du bureau de la directrice de l'agence qui emploie l'Œil, et qui servent anecdotiquement à camper son personnage, les photographies qui nous intéressent sont celles de Catherine et celle des écolières. Cette dernière a été envoyée à l'Œil par sa femme sept années après qu'elle l'ait quitté en emmenant l'enfant.

Au début du film, pendant que la caméra nous montre la photo, la voix off du détective la commente, et nous comprenons que cette image est le seul lien qui unit l'Œil à sa fille, et qu'il souffre de n'avoir pu la retrouver. Nous allons voir que la photo est à l'origine du transfert affectif "paternel" qu'il va effectuer sur Catherine. En effet, c'est

également par une photo qu'il découvre la jeune femme - par hasard, en enquêtant sur son amant. Cette image est un polaroid qui sort de son propre appareil, mais qu'il n'a pas prise lui-même. Catherine y figure seule, devant un manège, lieu enfantin par excellence, et peut-être l'Œil pense-t-il qu'elle *est* un enfant et qu'elle attend son père - *lui* -, tout comme le petit garçon à qui il a prêté son appareil. Quoi qu'il en soit à cet instant, c'est effectivement Marie que le détective va bientôt voir en la jeune femme. Son impression est peut-être renforcée par deux éléments : Catherine change d'identité très souvent (d'ailleurs, c'est sous le nom de Lucie qu'elle nous est présentée plus loin, à l'aide d'une carte d'identité, certes fausse, mais authentifiée par une photo), alors pourquoi ne pourrait-elle pas être Marie ? D'autre part, le visage de l'actrice est relativement ambigu : est-elle femme ou enfant ? Il semble que l'Œil se pose lui-même cette question, puisqu'on peut quelquefois percevoir une pointe de désir dans son regard, lorsque Catherine s'habille en femme de la haute société.

Ce qui caractérise l'Œil, c'est aussi son voyeurisme. Comme son surnom l'indique, il passe son temps à épier ou à photographier avec son appareil, réunissant d'ailleurs assez de preuves pour envoyer Catherine en prison pour le restant de ses jours. Mais l'image photographique qui le hante reste celle de Marie, qui revient de manière récurrente dans le film pour symboliser la névrose obsessionnelle du détective. A différents moments, elle intervient pour nous révéler les pensées de l'Œil - elle est aidée en cela par la bande son -, et les rapports qu'il entretient avec elle sont clairement fétichistes. Aussi, lorsque cette photo est détruite par un couple qui fait chanter la criminelle à l'aide de clichés compromettants dérobés à l'Œil, celui-ci perd alors la preuve matérielle de l'existence de sa fille, et donc tout un pan de son passé (sa vie depuis 1961). Mais, à ce moment, Marie peut être retrouvée en Catherine, et le détective se raccroche à elle. C'est pourquoi il la suit encore, alors que, suite à un hold-up manqué, elle est revenue à sa banlieue natale et minable, et semble avoir définitivement abandonné ses ambitions de grande voleuse. Mais la police est sur ses

traces et montre ses photos à tout le monde. Nous apprenons en effet que plus jeune, Catherine a déjà connu la prison (à la suite d'un petit vol de voiture), et les photographies, témoins de cette époque, font ressurgir pour la première fois son passé de délinquante. C'est aussi pour nous l'occasion de réaliser que, après avoir rêvé d'une "grande vie", la jeune femme est revenue à son point de départ (sa coiffure, son accoutrement et son allure générale sont à ce sujet explicites), et que son existence ayant suivi une boucle, seule la mort est désormais envisageable.

Quant à l'Œil, nous apprenons à la fin de l'histoire que sa fille Marie est en fait décédée depuis longtemps. Mais une métaphore filmique assez ambiguë nous suggère qu'il a enfin réussi à «entrer dans la photo» comme il le désirait, et, par la mort, à retrouver sa fille.

L'OMBRE D'UN DOUTE
(Shadow of A Doubt - Etats-Unis - 1943)

Réalisation : Alfred Hitchcock.

Résumé

Soupçonné par la police d'être un assassin en série, Charlie Oakley quitte New-York pour se réfugier chez sa sœur et son beau-frère, dans une ville tranquille de Californie. Il y retrouve sa nièce, également prénommée Charlie, qui est amoureuse de lui depuis toujours, mais qui finit par se douter de la vérité, aidée en cela par un jeune détective qui vient enquêter dans la famille. Paniqué - bien que l'affaire soit classée -, Oakley essaiera de la supprimer par trois fois, mais c'est lui qui mourra lors de sa dernière tentative. En souvenir de son affection pour lui, Charlie gardera le secret de son oncle avec le détective.

Présence de la photographie

- Photos de famille; photo d'investigation policière.
- La photographie possède ici deux fonctions : l'une, banale, de mise en place d'un contexte familial; l'autre, plus propre au genre policier, d'identification d'un criminel.

Quatre photographies sont utilisées pour décrire la famille d'Oakley : une photo de remise de diplôme à la jeune Charlie, un double portrait des parents de l'oncle et de sa sœur, daté de 1888, et un cliché d'Oakley enfant. Cette dernière photo est l'unique image qu'il reste de lui, puisqu'il a détruit soigneusement toute trace qui permettrait à des témoins de ses meurtres de l'identifier. Toutes les photographies que nous venons de citer jouent le rôle usuel du souvenir et de l'authentification des personnages, et aident à asseoir le portrait collectif d'une famille modèle. Aussi l'on ne s'étonne pas trop que les deux policiers viennent enquêter en se faisant passer pour des sondeurs de familles "typiques" américaines.

C'est à cet instant précis que bascule la mission de la photo dans le film - et avec elle, l'intrigue : un bras de fer va s'engager entre l'oncle Charlie et les détectives, dont le but est de prendre une photographie de l'homme qu'ils suspectent. Oakley, quant à lui, est bien conscient du danger qu'une telle image peut lui faire courir. C'est pourquoi il tente de se cacher pour éviter d'être photographié; malheureusement pour lui, les policiers réussissent à le mettre en boîte, et à garder la pellicule à son insu. Bien que l'affaire soit officiellement abandonnée peu après, lorsqu'un autre suspect meurt au moment d'être interrogé par la police, la photo prise par l'un des détectives peut servir de portrait-robot pour l'identification du meurtrier : elle a une fonction de preuve, de résolution d'une énigme.

PARIS, TEXAS
(France/Allemagne - 1984)

Réalisation : Wim Wenders.

Résumé

Un homme, Travis, est retrouvé errant dans le désert texan, assoiffé et partiellement amnésique. Son frère Walt le recueille, tout comme il avait recueilli son jeune neveu Hunter, lors de l'éclatement de la famille de Travis, quatre années auparavant. Le film est un "road-movie" retraçant la quête d'un homme qui, accompagné de son fils, tente de reconstituer son identité. Après avoir retrouvé sa femme Jane, Travis pourra partir "pour de bon", en lui laissant le petit Hunter dans les bras.

Présence de la photographie

- Photomaton, photos de famille, photo documentaire.
- Les images photographiques vont, dans ce film, aider le personnage de Travis à retrouver son identité, notamment à travers la représentation de sa famille.

Les premières photographies qui nous sont données à voir sont des photomaton regardés par Walt, le frère de Travis, au moment où il vient chercher ce dernier. Elles représentent un homme, une femme et un enfant dans une attitude gaie. Bien que nous ne les ayons jamais vus, nous comprenons par le contexte qu'il s'agit de la famille de Travis. Les photos situent celui-ci dans un passé heureux qui contraste avec le présent. De plus, Travis a perdu ces photomaton (dans un hôpital où il vient d'être soigné); ce type de photo étant habituellement destiné à des documents officiels, Travis semble avoir du même coup perdu sa propre identité. Cet homme sera donc sans cesse à la poursuite de ses origines, comme nous le suggère la présence des autres photographies. Tout d'abord, une vue d'un terrain de la ville de Paris (au Texas),

acheté par Travis, autrefois. Questionné au sujet de cet achat par son frère, Travis explique que Paris est le lieu où leurs parents ont pour la première fois fait l'amour, et probablement aussi l'endroit où lui-même a été conçu. Ensuite, un album de famille qu'il feuillette en présence de son fils Hunter, chez Walt. On y découvre des photos de ses parents, de lui-même (en marin, et avec des amis), et de Hunter à trois ans. Cette séquence est importante, tant pour le père que pour le fils.

Pour Travis, les photographies jouent le rôle de repères dans son vécu, et le replacent dans un contexte familial (trois générations sont représentées); pour Hunter, qui a été adopté par Walt et sa femme très jeune, les images tissent à nouveau un lien affectif entre lui et Travis, lequel peut maintenant être considéré comme son vrai père (jusqu'à présent, c'est Walt que le garçon appelle "papa").

C'est également à l'aide de photographies (les photomaton) qu'Hunter exprimera son amour pour une mère qu'il n'a pas encore revue (en plaçant les images sous son oreiller au moment de s'endormir), et qu'il reconnaîtra son visage dans celui d'une jeune femme blonde, quand son père et lui partiront à la recherche de Jane.

En définitive, dans *Paris, Texas* la photographie a, pour le père comme pour l'enfant, la vocation banale mais essentielle d'authentification.

LES QUATRE CENTS COUPS

(France - 1959)

Réalisation : François Truffaut.

Résumé

Antoine Doinel, jeune adolescent vivant à Paris, est négligé par ses parents et brimé par son instituteur. Révolté, il trouve logiquement refuge dans la rue et au cinéma. Son rêve étant de voir la mer, il va se mettre à voler pour trouver de l'argent, en compagnie de son camarade René. Pris sur le fait, ses parents l'envoient en maison de correction. Antoine fugue à nouveau, et le film se termine sur une image arrêtée de son visage ébahi, lequel rayonne de pouvoir enfin contempler la mer, nouvel espace de liberté.

Présence de la photographie

- Photo de charme, photo de cinéma, portrait; photos d'identification judiciaire.
- La photographie, bien que peu présente dans le film, symbolise principalement la malchance chronique d'Antoine Doinel. Si l'on excepte le générique, elle apparaît dès la première séquence. Le jeune garçon se trouve dans une salle de classe, et ses camarades font parvenir jusqu'à lui la photo d'une femme en petite tenue. En voulant la passer à un autre élève, il se fait remarquer par son instituteur, qui ne manque pas de le punir. Antoine semble accorder peu d'importance à l'aspect érotique de l'image (puisqu'il griffonne dessus), mais c'est tout de même pour avoir bravé un interdit qu'il se retrouve au piquet; et cette scène n'est que le commencement de brimades de la part de son instituteur qui le pousseront assez rapidement à faire l'école buissonnière. Le malaise est également présent dans son foyer : délaissé par ses parents (surtout par sa mère), fils unique, Antoine s'échappe à l'aide de l'œuvre de Balzac, qu'il adore. Ce sentiment est matérialisé

par un portrait de l'écrivain que le garçon dispose dans un meuble. Après avoir rédigé une composition française sur l'un de ses livres, Antoine pose une bougie à côté de la photo, déifiant ainsi l'auteur, et fétichisant l'image d'un homme célèbre. Deux événements malheureux vont alors suivre pour l'adolescent : la bougie enflamme un rideau, et le début d'incendie qui en résulte met son père dans une fureur noire (il le menace déjà de la maison de correction); de plus, le devoir lui vaudra un zéro, son instituteur estimant que le style passionné de son écriture est bien trop proche de celui du grand écrivain pour n'être pas copié. Déçu par l'incompréhension de l'autorité qui l'entoure, à la maison comme à l'école, Antoine fugue et va loger chez son ami René. Ils vont se mettre tous deux à traîner dans les rues et dans les cinémas, et c'est à cette occasion qu'intervient la troisième photographie qui nous importe. En sortant d'une projection, les deux amis s'arrêtent devant la photo d'une actrice aux épaules dévêtues (il s'agit d'Harriett Andersson dans *Un été avec Monika* d'I. Bergman). René arrache l'image, et s'enfuit en courant avec Antoine. Cet acte peut avoir ici deux significations : en supposant que les enfants connaissent l'actrice de cinéma, il symbolise un certain fétichisme (comme la photo de Balzac); mais on peut évidemment considérer qu'il ne s'agit que d'un vol comme ceux qui suivront, et Truffaut manifeste alors simplement la rébellion des personnes, face à une société qui ne les désire pas. Justement, la dernière photographie traduit cette exclusion sociale : à la suite du vol de la machine à écrire de son père (sur son lieu de travail), Antoine est amené par ses parents devant un juge d'instruction, puis placé en maison de correction. Le jeune Doinel est alors pris en photo comme le sont tous les détenus, c'est-à-dire de face et de profil avec un numéro de matricule. Le réalisateur nous montre ici la dérive finale d'un adolescent mal aimé et mal compris, qui n'est plus pour la société des "honnêtes gens" qu'un numéro, et qui - encore moins qu'avant - n'est estimé comme une individualité capable de penser et s'exprimer dans la norme - bref, comme un être humain.

ZOO

(A zed and two noughts - Grande-Bretagne/Pays-Bas - 1985)

Réalisation : Peter Greenaway.

Résumé

Oliver et Oswald Deuce, deux zoologistes jumeaux, perdent leurs épouses dans un accident de voiture; seule Alba Bewick, la conductrice, en réchappe, mais y perd une jambe. Devenus veufs, les deux frères ont peu à peu un comportement étrange; Oswald notamment, qui photographie des cadavres animaux en décomposition. Tous deux deviennent amants d'Alba qui, par suite, accouche de jumeaux, et y perd la vie. Les zoologistes finissent alors par se suicider, en installant un dispositif photographique pour filmer leur décomposition.

Présence de la photographie

- Photos zoologiques, photo publicitaire, photo de presse, photo de famille.
- Les significations de la photographie sont multiples, même pour chaque image. Cependant, un aspect semble dominer : l'esthétisme. La première image visible se situe dans une scène montrant la voiture accidentée, presque au début du film. En arrière-plan, on peut voir un panneau publicitaire vantant la qualité d'une huile automobile célèbre, et qui montre un tigre bondissant. L'effet visuel se veut clairement ironique, puisqu'au premier plan figure une voiture détruite probablement en raison de la vitesse (le choc a eu lieu contre... un cygne). Par ailleurs, nous découvrirons plus tard que cette affiche est située à côté même de l'entrée du zoo; il y a donc une mise en contraste entre la liberté potentielle du tigre et l'enfermement des animaux du zoo. Enfin, il y a un jeu esthétique avec des banderolles de plastique bicolore (banderolles d'avertissement, après l'accident) qui flottent au vent, et semblent ainsi prolonger dans la réalité la course de l'animal.

Les photographies les plus impressionnantes sont celles d'animaux en décomposition que prend Oswald Deuce, hanté par la mort après l'accident qui coûta la vie à sa femme. Après avoir commencé par une pomme, il s'intéresse à un crocodile, un zèbre, un chien... Ces photographies constituent en fait des films, image par image, comme en ont l'habitude de réaliser les zoologistes pour étudier le mouvement des animaux. Mais ici, c'est l'action du pourrissement qu'observe Oswald, c'est-à-dire l'évolution de la décomposition, évolution mise en valeur par la vision en accéléré de ces films. Ces images traduisent bien sûr l'obsession du personnage par la mort, mais ce n'est pas tout. Leur présence au sein de la diégèse introduit à la fois un aspect documentaire - une valeur scientifique -, donc réel, et un esthétisme artificiel propre aux films de Greenaway - artificiel parce qu'étrange, fantastique. A cela, il faut encore ajouter le goût particulier du cinéaste pour l'œuvre d'Edward Muybridge, qui fut l'un des premiers à rendre l'illusion du mouvement au moyen de la photographie animée.

L'ambiguïté réalité/artificialité est également rendue par une photographie de presse, qui illustre un article sur l'accident de la route. La particularité de cette photo est qu'on y voit les deux femmes mortes encore assises à l'arrière du véhicule. La présence de ce type de photographie dans un quotidien est irréel, bien que le fait ne le soit pas lui-même. La photo aura par ailleurs un rôle fétichiste pour Oliver, qui tentera de se suicider, enveloppé dans la page du journal exposant le fait-divers.

Enfin, deux dernières photographies méritent notre attention. Elles représentent un parc, à la campagne, qui est le lieu où Alba Bewick est née. Nous l'apprenons lorsque les deux jumeaux lui rendent visite à l'hôpital, lors de sa convalescence après l'accident. Ce lieu est appelé «l'escargot» par Alba, et elle en parle avec nostalgie aux Deuce. Ceux-ci semblent conquis par l'endroit, et plus tard, c'est là qu'ils iront se suicider. Ainsi, après avoir été un symbole de vie (la naissance d'Alba), «l'escargot» deviendra un symbole de mort. D'un autre côté, ce seront

les escargots, justement, qui détruiront le dispositif censé photographier la décomposition des deux hommes. Ironie du sort et nouvelle cohabitation du réel avec le fantastique et le fantasmatique.

INDEX DES FILMS CITES

Films

- 20 jours sans guerre*, A. Guerman (1976), 192.
- 400 coups (Les)*, F. Truffaut (1959), 166, 185, 186, 192.
- Abominable Docteur Phibes (L')*, R. Fuest (1971), 189, 192.
- A bout de souffle*, J.L. Godard (1961), 186.
- A Corps perdu*, L. Pool (1988), 169, 191, 192.
- Affaire Cicéron (L')*, J.L. Mankiewicz (1952), 187.
- Alice dans les villes*, W. Wenders (1973), 169, 189, 191.
- Alphaville*, J.L. Godard (1965), 191.
- Amants du Pont Neuf (Les)*, L. Carax (1991), 168, 185.
- Ami américain (L')*, W. Wenders (1977), 169.
- Amour en fuite (L')*, F. Truffaut (1979), 167, 186, 192, 220.
- Ange bleu (L')*, J. Von Stenberg (1930), 186, 192.
- Ascenceurs pour l'échafaud*, L. Malle (1957), 186, 191, 202.
- Aventures d'Eddy Turley (Les)*, G. Courant (1989), 138.
- Bal (Le)*, E. Scola (1983), 189, 192.
- Barton Fink*, J. et E. Coen (1991), 186.
- Blade Runner*, R. Scott (1982), 167, 186, 187, 188, 189, 192, 220.
- Bleu*, K. Kieslovski (1993), 187.
- Blow out*, B. De Palma (1982), 187.
- Blow up*, M. Antonioni (1966), 169, 175, 181, 182, 187, 191, 192, 202, 220.
- Bonnie and Clyde*, A. Penn (1967), 187.
- Carabiniers (Les)*, J.L. Godard (1963), 168, 186.
- Chambre verte (La)*, F. Truffaut (1978), 166, 189.
- Cheik blanc (Le)*, F. Fellini (1952), 188.
- Chêne (Le)*, L. Pintilie (1992), 185.
- Chronique d'un amour*, M. Antonioni (1951), 187.
- Citizen Kane*, O. Welles (1941), 168, 187, 192.
- Cours privé*, P. Granier-Deferre (1983), 185, 187, 192.
- Cria Cuervos*, C. Saura (1975), 178, 189.
- Crime d'Antoine (Le)*, M. Rivière (1988), 189, 192.
- Croisière du navigator (La)*, B. Keaton (1924), 146, 189.
- Déchirure (La)*, R. Joffé (1984), 187, 191.

- Diaboliques (Les)*, H.G. Clouzot (1955), 186, 192.
Double vie de Véronique (La), K. Kieslovski (1991), 186.
Douze hommes en colère, S. Lumet (1957), 185.
- Elephant Man*, D. Lynch (1980), 187.
Elisa vida mia, C. Saura (1977), 189.
Etat des choses (L'), W. Wenders (1982), 169.
- Faussaire (Le)*, V. Schlöndorff (1981), 187, 191.
Fellini Roma, F. Fellini (1972), 167.
Fenêtre sur cour, A. Hitchcock (1954), 191.
Funérailles, J. Itami (1984), 189.
Funny face, S. Donen (1956), 191.
- Gertrude*, C.T. Dreyer (1964), 185.
- Henry et June*, P. Kaufman (1990), 186, 192, 224.
Homme qui aimait les femmes (L'), F. Truffaut (1976), 166, 189, 192.
Homme qui ment (L'), A. Robbe-Grillet (1968), 239.
Hommes le dimanche (Les), R. Siodmak (1929), 146, 186.
- Identification d'une femme*, M. Antonioni (1981), 168, 185, 186.
Important c'est d'aimer (L'), A. Zulawski (1975), 191.
- Insoutenable légèreté de l'être (L')*, P. Kaufman (1987), 191.
Invraisemblable vérité (L'), F. Lang (1956), 220.
- Jetée (La)*, C. Marker (1963) 138,194, 220, 232, 233.
Jeux d'artifices, V. Thévenet (1987), 191.
JFK, O. Stone (1992), 187.
- Kid (Le)*, C. Chaplin (1921), 146, 185.
- Lectrice (La)*, M. Deville (1988), 240.
Lettre d'une inconnue, M. Ophüls (1948), 219.
Longs adieux, K. Muratova (1971), 167.
Loulou, W.G. Pabst (1928), 146.
- Machine à tuer les méchants (La)*, R. Rossellini (1948), 220.
Matins infidèles (Les), F. Bouvier (1985), 182, 183.
Moissons du ciel (Les), T. Malick (1978), 195.
Mort aux trousses (La), A. Hitchcock (1959), 186, 188.
Mortelle randonnée, C. Miller (1983), 187, 189, 191, 203.
Mouton enragé (Le), M. Deville (1974), 187.
My own private Idaho, G. Van Somt (1992), 241.
Ombre d'un doute (L'), A. Hitchcock (1943), 186.

Pain et chocolat, F. Brusati (1974), 189.
Paris, Texas, W. Wenders (1984), 189.
Péril en la demeure, M. Deville (1985), 186.
Persona, I. Bergman (1966), 185, 186.
Petit soldat (Le), J.L. Godard (1960), 191.
Photo (La), N. Papatakis (1987), 168, 181, 182.
Photos d'Alix (Les), J. Eustache (1980), 188.
Prick up yours ears, S. Frears (1987), 178, 189.
Profession reporter, M. Antonioni (1974), 188, 192.

Rapaces (Les), E. Von Stroheim (1924), 146, 185, 189.

Sailor et Lula, D. Lynch (1990), 185.
Sang pour sang, J. Coen (1983), 187.
Sauve qui peut (la vie), J.L. Godard (1980), 250.
Star 80, B. Fosse (1983), 191.
Stardust memories, W. Allen (1980), 168, 169, 178.

Testament d'Orphée (Le), J. Cocteau (1959, 1960), 185.
Travail au noir (Le), J. Skolimovski (1983), 185.
Troubles, W. Petersen (1991), 187.
Tumultes, B. Van Effantere (1990), 189, 192.

Underfire, R. Spottiswood (1983), 191.

Vallée fantôme (La), A. Tanner (1987), 169, 186.
Vie privée, L. Malle (1961), 168, 192.
Vivre, A. Kurosawa (1952), 189.
Voix solitaire de l'homme (L'), A. Sokourov (1978), 239.
Voyage en douce (Le), M. Deville (1979), 240.

Yeux de Laura Mars (Les), I. Kershner (1978), 191.

Zelig, W. Allen (1983), 188, 194.
Z.O.O., P. Greenaway (1985), 191.

Courts métrages

Labyrinthe, K. Tahara, 138.
Lisbonnuit, F. Huguier, 138.
Peau d'une fleur (La), P. Dolémieux, 138.

Films d'animation

How the Hell Are You ?, V. Soul (1972), 239.
Old Orchard Beach, P.Q., M. Cournoyer (1982), 239.

Films expérimentaux

One Second in Montréal, M. Snow (1969), 239.
Wavelength, M. Snow (1966), 239.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

ARROUYE, Jean, 1990, « Narrativités photographiques ou l'animadversion de Barthes », *Les Cahiers de la photographie, Roland Barthes et la photo : le pire des signes*, Contrejour, Paris, p. 40-47.

AUMONT, Jacques, 1983, « Le point de vue », *Communications*, n° 38, *Enonciation et cinéma*, Seuil, Paris, p. 3-29.

AUMONT, Jacques, 1989, *L'oeil interminable, Cinéma et peinture*, Librairie Séguier, Paris.

AUMONT, Jacques, 1990, *L'image*, Nathan, Paris.

BARTHES, Roland, 1964, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, *Recherches sémiologiques*, Seuil, Paris.

BARTHES, Roland, 1980, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du cinéma Gallimard Seuil, Paris.

BARTHES, Roland, 1982, « Le message photographique », in *L'obvie et l'obtus*, Seuil, Paris, p. 9-24.

BAUDRY, Jean-Louis, 1975, *L'effet cinéma*, Editions Albatros, Paris.

BAZIN, André, 1985, « Ontologie de l'image photographique », in *Qu'est-ce que le cinéma*, Cerf, Paris.

BERGALA, Alain, 1984, réponse à « 3 Questions sur : Photo et Cinéma », *PHOTOGENIES*, n° 5, Centre National de la Photographie, Paris.

BELLOUR, Raymond, 1990 a, « Le spectateur pensif », in *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo*, La Différence, Paris, p. 75-83.

BELLOUR, Raymond, 1990 b, « L'interruption, l'instant », in *L'Entre-images. Photo. Cinéma. Vidéo*, La Différence, Paris, p. 109-133.

BONITZER, Pascal, 1985, « Le plan-tableau », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 370, avril 1985, Paris, p.17-22.

BOURDIEU, Pierre, (sous la direction de), 1965, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Les éditions de Minuit, Paris.

BRUNI, Ciro, 1987, « En appendice... Du réalisme à la fiction novatrice du réel. Naissance et évolution d'une esthétique de la photographie », *Pour la Photographie. De la fiction*, Colloque de Venise / Université Paris VIII, Germs, Sammeron, p. 339-362.

CASETTI, Francesco, 1990, *D'un regard, l'autre*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon.

CHATEAU, Dominique, 1976, « Texte et discours dans le film », *Revue d'esthétique*, n°4, *Voir, entendre*, Union générale d'Éditions, Paris, p. 121-139.

CHATEAU, Dominique, 1983 a, « Conditions d'inférence et signification dans les images fixes ou animées », *Pour la Photographie*, Colloque / Université Paris VIII, Sammeron, Germs, p. 392-401.

CHATEAU, Dominique, 1983 b, « Diégèse et énonciation », *Communications*, n°38, *Énonciation et Cinéma*, Seuil, Paris, p. 121-154.

CHATEAU, Dominique, JOST, François, 1979, *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie. Essais d'analyse des films de Robbe-Grillet*, Union générale d'Éditions, Paris.

COLIN, Michel, 1985, *Langue, film, discours. Prolégomènes à une sémiologie générative du film*, Klincksieck, Paris.

COLIN, Michel, 1987, « Pour une Esthétique de la Photographie : Photographie et Fiction », *Pour la Photographie. De la fiction*,

Colloque de Venise / Université Paris VIII, Germs, Sammeron, p. 13-15.

COLIN, Michel, WITTEK, Irène, 1987, « D'une à deux images - étude comparée de l'image photographique/filmique et leur rapport à la fiction », *Pour la Photographie. De la fiction*, Colloque de Venise / Université Paris VIII, Germs, Sammeron, p. 63-79.

COSTA, Mario, 1989, « Photographie et phénoménologie de la présence », *La Recherche Photographique*, n° 7, *Le monde des images, les territoires de la photographie*, Paris Audiovisuel-Presses Universitaires de Vincennes, Paris, p. 17-21.

DAMISH, Hubert, 1990, « Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique », *L'Arc. Photographie*, Duponchelle, Paris, p.34-37.

DELEUZE, Gilles, 1983, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Les Editions de Minuit, Paris.

DELEUZE, Gilles, 1985, *Cinéma 2. L'image-temps*, Les Editions de Minuit, Paris.

DOUCHET, Jean, 1984, réponse à « 3 Questions sur : Photo et Cinéma », *PHOTOGENIES*, n° 5, Centre National de la Photographie, Paris.

DUBOIS, Philippe, 1983, « Présentation », *Revue Belge du Cinéma*, n°4, *Films de Photos*, été 1983, p. 1-2.

DUBOIS, Philippe, 1984, réponse à « 3 Questions sur : Photo et Cinéma », *PHOTOGENIES*, n° 5, Centre National de la Photographie, Paris.

DUBOIS, Philippe, 1987, « La photo tremblée et le cinéma suspendu », *La Recherche Photographique*, n° 3, *Le cinéma, la photographie*, décembre 1987, p. 19-27.

DUBOIS, Philippe, 1988, *L'acte photographique*, Editions Labor, Bruxelles.

DUBOIS, Philippe, 1992, « Le regard photographique de Roland Barthes », *La Recherche Photographique*, n° 12, juin 1992, Paris Audiovisuel-Maison européenne de la photographie-Université Paris VIII (département image photographique), Paris, p.67-70.

DURAND, Régis, 1983, « Construction et fiction dans la photographie », *Pour la photographie. De la fiction*, Colloque de Venise / Université Paris VIII, Germs, Sammeron, p. 326-333.

DURAND, Régis, 1988, *Le regard pensif. Lieux et objets de la photographie*, Editions de la Différence, Paris.

DURAND, Régis, 1992, « Iconicité et force d'évidence », *Art Press Spécial 20 ans, L'histoire continue*, hors-série n°13, p. 72-76.

ECO, Umberto, 1972, *La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*, Mercure de France, Paris.

ECO, Umberto, 1978, « Pour une reformulation du concept de signe iconique », *Communications*, n° 29, Le Seuil, Paris.

ECO, Umberto, 1988, *Le signe*, Editions Labor, Bruxelles.

ESCARPIT, Robert, 1991, *l'Information et la Communication. Théorie générale*, Hachette Supérieur, Paris.

FLEISCHER, Alain, 1984, « Photographie et cinéma », *Art Press* n° 86, novembre 1984, p. 12-15.

FLOCH, Jean-Marie, 1983, « Stratégies de communication syncrétique et procédures de syncrétisation », *Actes sémiotiques*, VI, 27, septembre 1983, Institut National de la Langue Française, Besançon, p. 3-8

FLOCH, Jean-Marie, 1985, *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique.*, Ed. Hadès-Benjamins.

FLOCH, Jean-Marie, 1986, *Les formes de l'empreinte*, Pierre Fanlac, Périgueux.

FRIZOT, Michel, 1988, « Sur la piste du signe », *Art Press*, n° 130, novembre 1988, Paris.

GARDIES, André, 1981, « L'espace du récit filmique : Propositions », *Cinemas de la modernité, films. théories*, sous la direction de D. Château, A. Gardies, F. Jost, Klincksieck, Paris.

GARDIES, André, 1984, « Le su et le vu », *Hors Cadre*, n° 2, *Ciné narrable*, Université Paris VIII, Presses universitaires de Vincennes, p. 45-64.

GARDIES, André, 1993 a, *Le récit filmique*, Hachette, Paris.

GARDIES, André, 1993 b, *L'espace au cinéma*, Méridiens Klincksieck, Paris.

GAUDREULT, André, 1988, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Méridiens Klincksieck, Paris.

GAUDREULT, André, JOST, François, 1990, *Le récit cinématographique, Cinéma et récit II*, Nathan, Paris.

GENETTE, Gérard, 1972, *Figures III*, Seuil, Paris.

GILOUX, Marc, « La photo pour elle-même. Le polaroïd pour engendrer une perspective externe au plan de vue photographique », *Pour la photographie. De la fiction*, Colloque de Venise / Université Paris VIII, Germs, Sammeron, p. 322-325.

GINGRAS, Nicole, 1991, *Les images immobilisées. Procéder par impressions*, Guernica, Montréal.

GOMEZ, Bernard, PUCHOL, Jeanne, 1983, «La photographie comme motif, la photographie comme prétexte », *Pour la Photographie*, Colloque / Université Paris VIII, Sammeron, Germs, p. 111-115.

GREIMAS, Algirdas Julien, COURTES, Joseph, 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris.

JOST, François, 1983, « Photographies d'un film projeté », *Pour la photographie*, Colloque Université Paris VIII, Germs, Sammeron, p. 340-349.

JOST, François, 1984, réponse à « 3 Questions sur : Photo et Cinéma », *PHOTOGENIES*, n° 5, Centre National de la Photographie, Paris.

JOST, François, 1987, « Deux ans plus tard : tentative de mise au point », *Pour la photographie. De la fiction*, Colloque de Venise / Université Paris VIII, Germs, Sammeron, p. 53-62.

JOST, François, 1989, *L'oeil caméra. Entre film et roman*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon.

JOST, François, 1990, « Un spectateur en quête d'auteur », *Degrés*, n° 64, *Approches du cinéma (I), Bilan et perspectives*, Bruxelles.

KRAUSS, Rosalind, 1990, *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecartés*, Macula, Paris.

LAROUCHE, Michel, 1988, « Les enjeux de l'effet photographie au cinéma », *Protée*, vol. 16, n°1-2, *Le point de vue fait signe*, Université du Québec, Chicoutimi.

LEENHARDT, Jacques, 1992, « Présence du sujet dans la photographie », *La Recherche Photographique*, n° 12, juin 1992, Paris Audiovisuel-Maison européenne de la photographie-Université Paris VIII (département image photographique), Paris, p. 27-29.

LE ROUX, Philippe, 1992, « Les photographies sont-elles des images », *La Recherche Photographique*, n° 12, juin 1992, Paris Audiovisuel-Maison européenne de la photographie-Université Paris VIII (département image photographique), Paris, p. 41-45.

LEUTRAT, Jean-Louis, 1987, « Encastrées », *La Recherche Photographique*, n° 3, *Le cinéma, la photographie*, décembre 1987, p. 63-67.

LUCKEL, Frédéric, 1983, « Singularisation photographique et genèse de la fiction. (Expérimentations sur la photographie de paysage) », *Pour la photographie. De la fiction*, Colloque de Venise / Université Paris VIII, Germs, Sammeron, p. 198-213.

MARRA, Claudio, 1983, « La matrice conceptuelle de la dialectique réalité/fiction en photographie », *Pour la photographie. De la fiction*, Colloque de Venise / Université Paris VIII, Germs, Sammeron, p. 251-256.

- METZ, Christian, 1968, *Essais sur la signification au cinéma*, I, Klincksieck, Paris.
- METZ, Christian, 1972, *Essais sur la signification au cinéma*, II, Klincksieck, Paris.
- METZ, Christian, 1977, *Le signifiant imaginaire (Psychanalyse et cinéma)*, U.G.E. collection 10/18, Paris.
- METZ, Christian, 1989, « Cinéma, photo, fétiche », *Cinémaction*, n° 50, *Cinéma et psychanalyse*, Corlet, Condé-sur-Noireau, p. 168-175.
- MORIN, Edgar, 1956, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Les Editions de Minuit, Paris.
- MURCIA, Claude, 1987, « Fonctionnement de la photographie dans la diégèse filmique d'*Elisa Vida Mia* de Carlos Saura », *Pour la Photographie. De la fiction*, Colloque de Venise / Université Paris VIII, Germs, Sammeron, p. 96-103.
- NEL, Noël, 1990, *Le débat télévisé*, Armand Colin, Paris.
- ODIN, Roger, 1981, « Le film de fiction menacé par la photographie et sauvé par la bande-son (à propos de *La jetée* de Chris Marker) », *Cinéma de la modernité : films, théories*, Colloque de Cerisy, sous la

direction de D. Château, A. Gardies, F. Jost, Klincksieck, Paris, p. 147-171.

ODIN, Roger, 1984 a, réponse à « 3 Questions sur : Photo et Cinéma », *PHOTOGENIES*, n° 5, Centre National de la Photographie, Paris.

ODIN, Roger, 1984 b, « Film documentaire, lecture documentarisante », *Cinéma et réalités*, J.-C. Lyant et R. Odin ed, Saint-Etienne, Université, Cierec.

ODIN, Roger, 1987, « Cinéma, photographie et "effet fiction" », *Pour la Photographie. De la fiction*, Colloque de Venise / Université Paris VIII, Germs, Sammeron, p. 43-52.

ODIN, Roger, 1990, *Cinéma et production de sens*, Armand Colin, Paris.

ODIN, Roger, 1992, « L'I.R.C.A.V : un bilan très subjectif... », *HORS CADRE*, n°10, *Arrêts sur recherches*, Université Paris VIII, Presses universitaires de Vincennes, p. 89-97.

PEIRCE, Charles S., 1978, *Ecrits sur le signe*, Editions du Seuil, Paris.

PENLEY, Constance, 1984, « L'imaginaire de la photographie dans la théorie du cinéma », *PHOTOGRAPHIES*, n° 4, p. 32-34.

RENAUD, Alain, 1989, « De l'image numérique comme catastrophe du réel », *La Recherche Photographique*, n° 7, *Le monde des images, les territoires de la photographie*, Paris Audiovisuel-Presses Universitaires de Vincennes, Paris, p. 41.45.

ROCHE, Denis, 1982, *La disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, Editions de l'Etoile, Paris.

ROPARS, Marie-Claire, 1983, « Le cinéma : syncrétisme ou écriture ? », *Actes sémiotiques*, VI, 27, septembre 1983, Institut National de la Langue Française, Besançon, p. 16-25.

ROUILLÉ, André, 1987, « le cinéma, la photographie », *La Recherche Photographique*, n° 3, *Le cinéma, la photographie*, décembre 1987, p. 3-4.

ROUILLÉ, André, 1989, « Le monde des images, les territoires de la photographie », *La Recherche Photographique*, n° 7, *Colloque : le monde des images, les territoires de la photographie*, p. 5-7.

ROUMETTE, Sylvain, 1984, « La vraisemblable vérité », *PHOTOGENIES*, n° 5, Centre National de la Photographie, Paris.

SCHAEFFER, Jean-Marie, 1987, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Editions du Seuil, Paris.

SOULAGES, François, 1988, « (photographique) et architecture », *Art Press*, n° 130, novembre 1988, p. 34-36.

VANLIER, Henri, 1983, *Philosophie de la photographie*, Les cahiers de la Photographie, Laplume.

WOLLEN, Peter, 1984, « Feu et Glace », *PHOTOGRAPHIES*, n° 4, p. 17-21.