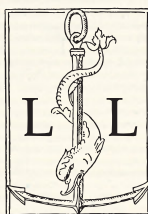


Dominique Chateau et François Jost

Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie

Essai d'analyse des films d'Alain Robbe-Grillet



Si la nouveauté d'une œuvre s'évalue à sa capacité d'ébranler les discours constitués, les films d'Alain Robbe-Grillet participent d'un nouveau cinéma. La sémiologie offre une perspective pour en relever le défi, à condition de repenser l'héritage théorique. Il faut une nouvelle sémiologie pour le nouveau cinéma. À partir de l'étude détaillée de *L'Immortelle*, *L'Homme qui ment*, *L'Éden et après* et d'autres films, la troisième édition de ce livre (paru en 1979) explore le rôle des paramètres audiovisuels dans la construction du récit, repose la question de l'unité minimale de signification et met en avant la relation des sons à l'image, les téléstructures et la musicalité filmique (motif/thème).

Dominique Chateau est professeur émérite à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, directeur de rédaction de la *Nouvelle Revue d'esthétique*. Il a publié récemment, en esthétique, *Une esthétique japonaise. L'art et le goût en mode flottant*, L'Harmattan, 2019, *L'Art autrement qu'art*, Puf, 2022, et en études cinématographiques, *Post-cinema. Cinema in the Post-Art Era* (avec José Moure), Amsterdam University Press, 2020, et *L'Idée cinématographique*, Classiques Garnier, 2021.

François Jost est professeur émérite à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris III, où il a créé le Centre d'études sur l'image et le son médiatiques (Ceisme). Directeur de la revue *Télévision* (CNRS Éditions) et de la collection À suivre (Atlande). Derniers livres parus : *Pour une éthique des médias. Les images sont aussi des actes* (Éd. de l'Aube, 2016), *La méchanceté en actes à l'ère numérique* (CNRS éditions, 2018), *Médias : sortir de la haine ?* (CNRS éditions, 2020), *Est-ce que tu mêmes ? De la parodie à la pandémie numérique* (CNRS éditions, 2022). Il est aussi l'auteur de deux romans : *Les Thermes de Stabies* et *#balancetonprof* (Atlande).

En couverture : Michael Lonsdale
dans *Glissements progressifs du plaisir*, 1974, photogramme.



EDITION NUMÉRIQUE
978-2-35935-702-8

Dominique Chateau
François Jost

Nouveau cinéma,
nouvelle sémiologie

Essai d'analyse des films
d'Alain Robbe-Grillet

Préface

de la troisième édition

Un jour de mai 1968, nous entrons dans une salle, le Bonaparte, qui donne L'Homme qui ment d'Alain Robbe-Grillet. L'auteur est un romancier très connu à l'époque, chef de file de ce qu'on a appelé le Nouveau roman. Ses films ont peu de succès, si ce n'est L'Année dernière à Marienbad dont il a écrit le scénario. On lui reproche de faire des récits incompréhensibles. Dans un premier temps, après la projection, nous le pensons aussi. Puis, progressivement, un peu comme ces peintures murales qui apparaissent au fur et à mesure que l'œil s'habitue à l'obscurité, nous commençons à voir d'autres choses que les événements racontés et les intrigues.

Qui pourrait nous aider à comprendre le film que nous avons vu ? À côté de la critique cinématographique qui s'épanouit dans la subjectivité de chacun, nous découvrons qu'une autre discipline s'efforce de mettre au point une approche rigoureuse, la sémiologie du cinéma. Son inventeur, Christian Metz, est directeur de recherche à l'École des hautes études en sciences sociales, centre d'où partent les nouvelles théories et qui attire à lui de jeunes chercheurs et chercheuses séduits par la pensée de Roland Barthes, de Gérard Genette, d'Edgar Morin et d'autres encore. Très vite, nous nous rendons compte que les questions qu'ils posent nous intéressent, mais que leurs réponses ne sont pas adaptées à notre objet, ce qui peut s'expliquer de deux façons : soit par la nouveauté

de l'objet — ce que nous appelons le nouveau cinéma —, soit par l'indétermination de la méthode. En réalité, il y a des deux, mais ce que nous allons montrer finalement, c'est que la première sémiologie, celle qu'a pensé Christian Metz, au travers de plusieurs articles repris dans ses Essais sur la signification au cinéma, doit être rectifiée par une nouvelle sémiologie. C'est ce qu'indique le début du titre : Nouveau Cinéma, Nouvelle Sémiologie, de ce livre d'abord paru en 1979 en 10/18, puis repris ultérieurement par les Éditions du Minuit. Nous remercions Marc Arabyan de lui donner aujourd'hui une troisième chance...

Avec le recul temporel que nous avons maintenant par rapport à cet ouvrage et les développements de l'audiovisuel, avec le relatif oubli de l'œuvre filmique de Robbe-Grillet, les propositions que nous avons formulées gardent une certaine opérativité indépendamment de cet auteur, raison pour laquelle nous en proposons une nouvelle publication. Nous y encourage non seulement l'écho reçu, à l'époque, par nos propositions — notamment, Gilles Deleuze qui, dans L'Image-Temps nous rangea parmi « les partisans d'une sémiologie d'inspiration linguistique, qui trouvent en Robbe-Grillet un exemple privilégié » (Minuit, 1985, p. 136) —, mais encore le fait que des chercheurs et chercheuses, jeunes ou confirmé(e)s, explorent aujourd'hui sans toujours s'en rendre compte certains des territoires que nous avons défrichés — entre autres, le rôle des paramètres audiovisuels dans la construction du récit, la question de l'unité minimale de signification, la relation des sons à l'image, les téléstructures et la musicalité (motif/thème).

Introduction

On s'étonnerait sûrement avec raison de l'inflation sémantique provoquée par le titre de notre ouvrage. Hésitant entre l'énoncé lapidaire et les titres fleuves du XVII^e siècle, il brasse allègrement de nombreux termes qu'il n'est déjà pas si facile de définir isolément. En particulier, les mots sémiologie et analyse de films. Si elle se veut complète, celle-ci doit aborder le « texte » filmique selon une grande diversité de codes dont certains ne sont pas forcément spécifiques du cinéma (politiques, psychanalytiques, etc.) ; si elle se veut générale, celle-là ne peut s'en tenir à l'étude d'un seul film ou d'un nombre limité d'objets. Étudier un film, c'est donc nécessairement prendre parti pour l'une de ces deux options que Metz définit fort bien : soit on établit le système singulier d'un texte et alors le film n'est pas considéré comme un simple « échantillon de tel ou tel code cinématographique général ou particulier », soit le film est cité à titre d'« exemple dans une réflexion sur le langage »¹.

S'agissant des films de Robbe-Grillet, ces deux attitudes fourniraient une alternative déjà fort satisfaisante. Parce que Robbe-Grillet est primitivement (dans l'ordre de la chronologie) un romancier, lorsqu'on aborde son cinéma, on se contente en effet le plus souvent d'importer un certain nombre de concepts qui ont fait leurs preuves dans le champ du texte romanesque. Suivies à la lettre, les deux perspectives tracées par Metz offriraient au moins l'avantage de situer l'analyse des films de Robbe-Grillet sur un terrain plus approprié : tout en reconnaissant la diversité d'origine des codes à l'œuvre dans le texte

filmique, le sémiologue souligne clairement la nécessité d'un décodage cinématographique autonome. Avant de se demander si le cinéaste emprunte à l'écrivain ne faut-il pas d'abord comprendre les fonctionnements internes à son cinéma ? À quoi sert d'établir des équivalences entre le montage parallèle et tel mode de récit chez Flaubert, si l'on n'explique pas les qualités spécifiques de ce montage dans un film ? Oublions donc, en premier lieu, le romancier même si, en cours de chemin, nous le retrouvons.

Toutefois, notre but n'est pas non plus de parcourir exhaustivement les textes filmiques robbe-grilletiens. On trouvera certes, dans les pages qui suivent, de nombreuses analyses mais non des décryptages systématiques selon toutes les directions aujourd'hui concevables : et si, ici ou là, on rencontre quelques remarques susceptibles d'enclencher une lecture idéologique ou psychanalytique, ce ne sera pas le but recherché en priorité. En cela notre travail différera de l'excellent livre rédigé par Michel Marie, Marie-Claire Ropars et Claude Bailblé : contrairement à ces auteurs qui abordent, pour lire *Muriel*², de nombreux domaines (comme le vocabulaire des dialogues, les intonations, les ruptures de ton, etc.), nous ne nous intéresserons aux codes extracinématographiques qu'en tant qu'ils révéleront à l'intérieur des films qui les mobilisent des possibilités d'agencements aptes à susciter une réflexion nouvelle sur le langage cinématographique. Ainsi, comme on le verra, la thématique d'une œuvre sera ici envisagée — avec une partialité dont nous sommes conscients — non pour les significations archétypales qu'elle ne manque pas d'avoir, mais à titre d'exemple privilégié d'une possibilité nouvelle de réglage du texte.

Ici commencent peut-être les confins de la sémiologie. Les films de Robbe-Grillet seront nos balises, nos points d'ancrage dans la réflexion sur le langage cinématographique que nous nous proposons d'engager. Mais leur statut y sera un peu particulier. Si pour analyser le cinéma narratif classique il suffit souvent de choisir un exemple (presque) au hasard pour appuyer une démonstration, dès qu'un film travaille contre certaines codifications, il impose des formes de contestation qu'il n'est pas toujours aisé de prévoir (comme l'attestent les

difficultés rencontrées par Metz dès l'étude de ce film relativement simple pourtant qu'est *Adieu Philippine*). Cela ne signifie pas cependant et c'est ce que nous tenterons de montrer que les écarts inattendus, surprenants, échappent à toute théorie et qu'il faille les reléguer aux poubelles de l'ineffable. Ainsi, si d'emblée, nous penchant sur la table de montage robbe-grilletienne, nous pouvons deviner que nous aurons à réexaminer les notions de plan, de séquence, de bande sonore, etc., la singularité textuelle de ses films révélera, par ailleurs, de nouvelles questions qui, dépassant leur domaine originel, aideront à repenser les procédures d'approche du tissu filmique. Ou si l'on préfère à étendre les domaines d'investigation de la sémiologie. À structuration inédite, nouvelle réflexion : c'est sans doute le pari de Robbe-Grillet. Le sémiologue ne doit plus être cet homme qui comprend comment on comprend, mais celui qui met à jour pourquoi bien souvent l'archispectateur³ ne comprend pas.

Aux films de Robbe-Grillet sera donc attribué un double statut, à la fois centripète et centrifuge : tout problème théorique visera à mieux définir le contexte dans lequel s'insèrent les films, mais des analyses textuelles jailliront de nouvelles problématiques dont on privilégiera, à chaque instant, les développements autonomes.

NOTES

1. *Langage et Cinéma*, Paris, Larousse, 1971.

2. Paris, Galilée, 1974.

3. « L'architecture est une somme de lectures, et non une moyenne. C'est un outil à relever les stimuli du texte » : sur cette notion, cf. Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, 1971, p. 46. L'usage que nous faisons de ce terme est évidemment assez métaphorique puisque l'auteur l'emploie dans une recherche sur les faits de style dans le texte littéraire : « L'information stylistique devrait utiliser des informateurs. Ceux-ci nous fournissant des réactions au texte (...); les segments du texte qui causent ses réactions, l'informateur les qualifiera tantôt de beaux, tantôt d'inesthétiques, de bien ou de mal écrits ou de plats; l'analyste, lui, utilisera ces caractérisations comme simples indices d'éléments de la structure pertinente » (p. 42).

I

DU PLAN À LA DIALECTIQUE AUDIOVISUELLE

Impliqués dans le marché de l'offre et de la demande idéologiques, les hebdomadaires de spectacles répartissent les films suivant des classifications par genre dont la commodité est indéniable. Mais on la mettrait illusoirement au compte de critères systématiques, comme l'atteste à souhait la coprésence immanquable de catégories aussi disparates que le western, le documentaire et le dessin animé (respectivement relatives au contenu diégétique, au mode discursif et à la matière de l'expression). Au vrai, l'arbitraire de ces grilles n'est pas non plus sans utilité : on peut y inclure n'importe quel film, pour inédits que soient sa substance, son discours et sa structuration ; et Mac Laren de voisiner avec Walt Disney, *Trans-Europ-Express* avec des policiers de série B ! Établir une taxinomie logique où tout film passé, présent ou à venir trouve infailliblement sa place exacte : voilà peut-être une bonne tâche pour la sémiologie du cinéma, mais dont on soupçonne déjà qu'elle risque de se heurter à nombre de cas d'espèce, douteux ou inclassables. En effet, si des bribes d'érotisme, de fantastique ou de documentaire parsèment tout *L'Éden et après*, le film dans son entier ne se laisse pas ranger sous l'une ou l'autre de ces étiquettes. Et chacune des œuvres de Robbe-Grillet, réalisant spécifiquement un amalgame indécidable, rend

impossible toute identification à un genre conventionnel ou qui puisse être défini de manière univoque.

On n'éprouverait pas moins de difficultés à cataloguer *Trans-Europ-Express* qui, pourtant, consomme une quantité convenable d'ingrédients « policiers ». C'est que, loin d'opérer une transgression au sein d'un genre déterminé, à l'instar du « nouveau western » américain, les films de Robbe-Grillet accumulent des stéréotypes en tout genre pour leur faire subir un traitement imprévisible : tandis que *John Mc Cabe* demeure attaché à l'idéal correctif et régulateur de la cohérence narrative, *Trans-Europ-Express* ne cesse de la subvertir qu'exceptionnellement. Robbe-Grillet ne prétend nullement ramener les genres dans le droit chemin d'une supposée « vérité » (d'aujourd'hui), mais plutôt mettre en crise le système où s'enracine leur égale prétention à la véracité (passée comme présente). Sa pratique cinématographique est clairement définie, d'un côté, par une manipulation, non point une discussion, des motifs et des thèmes du cinéma narratif et, de l'autre, par l'exercice contradictoire de la syntaxe qui en conditionne l'inscription filmique ordinaire. Il s'ensuit que son travail ne peut ni déboucher sur la dissolution radicale de tout élément narratif et représentatif ni procéder de leur exclusion préalable ; bien au contraire, ce sont là deux matériaux qu'il façonne continûment. Ainsi nous paraît-il justifié, avant toute tentative de description des caractères structurels propres à ce « nouveau cinéma »¹, de définir les propriétés qu'il partage avec les films dont le but avoué est de nous « raconter des histoires ». Cette base seule, on le verra, fournit l'étalon sur lequel doit se fonder toute appréciation de leurs différences.

Souvent conjugués, pour le meilleur comme pour le pire, la narration et le cinéma sont deux activités signifiantes indépendantes *a priori* : outre que raconter n'est pas, sinon l'unique, du moins l'objectif premier de nombreux films (scientifiques, publicitaires, etc.), d'autres moyens d'expression, tels la parole, l'écriture ou le dessin (animé, par exemple), sont susceptibles de produire du récit. Toutefois, si une même structure actantielle peut, à la limite, revêtir indifféremment chacune de ces formes sémiotiques, il n'est guère pertinent d'identifier la

« transmutation »² du discours narratif d'un médium dans un autre à la transposition pour baryton d'un lied pour ténor. La notion familière et préthéorique d'adaptation cinématographique englobe à juste titre l'idée d'un balancement entre deux sortes de résistances régulatrices : non seulement les contraintes formelles du récit, mais aussi celles de nature matérielle du support filmique³. Or, la prise en considération de cette double astreinte, ou plutôt des possibilités adverses, définit parfaitement l'aspect créateur du montage robbe-grilletien : à la fois variation thématique sur la diégèse et manipulation d'images. Sur la base du postulat de l'autonomie théorique du discours narratif et des techniques signifiantes, divers chercheurs ont programmé l'élaboration de grammaires du récit dont la finalité est de fournir un modèle de la cohérence narrative (c.-à-d., de rendre compte du système qui gouverne la causalité événementielle dans un récit à l'état virtuel). Elles répondent généralement aux trois traits suivants :

- elles énumèrent explicitement des schémas fonctionnels qui représentent les séquences d'actions dans leur interdépendance causale ;

- elles assignent au composant sémantique (micro-univers spécifique) un statut interprétatif ou de « remplissage », au sens où Propp distinguait « les fonctions » et « la façon dont elles sont remplies » ;

- par rapport au discours narratif, le niveau de manifestation sémiotique (parole, écriture, image) est considéré comme très superficiel, le passage de l'un à l'autre devenant, dans cette optique, une opération « d'emballage » (si l'on peut dire), purement terminale et sans effet sur le sens.

Dans le cas du film, la prétention à la plurivalence sémiotique de cette grammaire du récit paraît tout à fait illégitime : le cinéma narratif s'assimile à la structure « fortement indicielle (Barthes) du roman psychologique⁴, bien mieux qu'au modèle fonctionnel approprié au conte et, à la rigueur, au mythe ; quant au discours supranarratif défendu et illustré par Eisenstein, il repose sur l'idée selon laquelle le sens est déterminé, en dernière instance, par la représentation filmique du récit. De même, la tentative de cerner la structure narrative d'un film de

Robbe-Grillet à l'aide de la seule grammaire du récit ne saurait être couronnée de succès qu'au prix de flagrantes altérations de sa texture proprement filmique ; et l'échec inévitable d'une telle entreprise ne nous apprendrait rien que l'on ne sache déjà, c'est-à-dire rien de plus que l'insubordination des « performances cinématographiques » de l'auteur à chacun des aspects de la « compétence narrative »⁵.

Intuitivement, on admettra en effet :

– que tout récit de Robbe-Grillet est émaillé d'infractions à la causalité événementielle, immédiate ou globale : dans *L'Homme qui ment*, l'action morte de Boris et sa négation Boris vivant, d'égale valeur de vérité, se suivent dans cet ordre ; dans *L'Éden et après*, les personnages se dédoublent, se substituent les uns aux autres, se métamorphosent, etc. ;

– que les « ponctuations »⁶ de *Glissements progressifs du plaisir* manifestent démonstrativement la fonction générative de la thématique, implicite dans les autres films, pliée à un programme systématique dans *L'Éden et après* ;

– que, du point de vue plastique comme combinatoire, le rôle assumé par la chaîne audiovisuelle y est difficilement réductible à la conversion mécanique de structures narratives préconçues dans une représentation filmique ad hoc.

Il convient, certes, de s'interroger aussi sur l'hypothèse d'une compétence cinématographique. Le projet de la sémiologie du cinéma n'est-il pas (pour alléguer l'étymologie) l'étude du signe cinématographique, abstraction faite des multiples stratégies discursives que mobilise un film donné, au gré de son réalisateur ? Justement, le seul modèle *consistant*⁷ — en cela comparable aux actuelles grammaires du récit — inscrit dans ce cadre de formalisation, fait rebondir la question : loin de s'appliquer seulement à l'aspect filmique, la « grande syntagmatique » décrit d'emblée, selon Metz lui-même, des structures filmo-narratives. Ce trait remarquable autoriserait son rapprochement avec les films de Robbe-Grillet — en vertu du compromis dialectique qu'ils imposent à la narration et au cinématographique — n'était le corpus d'où elle a été induite : le cinéma narratif classique, dont on a toutes les raisons de penser qu'il est subordonné à quelque grammaire du récit

(différente, on l'a déjà noté, du strict système fonctionnel, encore qu'établissant des contraintes pour la cohérence de l'histoire). Voilà donc un paradoxe qui appelle une mise au point.

On obtiendra l'éclaircissement souhaité, en serrant de plus près le mécanisme opératoire de la « grande syntagmatique », c'est-à-dire en explicitant la nature des informations structurales transmises par chacun des types syntagmatiques qu'elle énumère méthodiquement — le travail ayant déjà été mené ailleurs ⁸, on se contentera d'en résumer le contenu et les conclusions. Soit un cas simple : le « syntagme alterné » appliqué à une scène de poursuite. Dire que *cette* structure narrative, *x poursuit y*, est représentée selon *ce* type syntagmatique, c'est poser que l'on verra alternativement *x*, le poursuivant, et *y*, le poursuivi, dans une suite de plans organisée par la structure formelle de l'entrelacement : *ABAB...* Mais, il y a un nombre illimité de propositions actantielles susceptibles d'être mises en « syntagme alterné », de même qu'il existe un éventail indéfini de modalités d'agencement séquentiel pour visualiser une telle scène. En somme, chaque type de la « grande syntagmatique » est théoriquement *clivable* : son référent structural procède de la synthèse conceptuelle entre deux informations distinctes, l'une relative à la structure narrative (ou discursive pour le « syntagme parallèle » et « en accolade » ⁹), l'autre à la structure formelle. Or, la première concerne moins la grammaire du récit que son lexique : à savoir, des fonctions propositionnelles (*x poursuit y*, *x parle à y*, etc.) indépendantes des relations causales qui intègrent les actions dénotées à un système de cohérence narrative. Quant à la seconde, elle n'est en aucune façon spécifique de la représentation filmique, ainsi que l'a montré l'examen — à la lumière du paradigme méthodologique des langages artificiels — des schèmes distributionnels requis par la syntaxe des langues naturelles. La tripartition chomskyenne des types formels (juxtaposition, emboîtement, entrelacement) et, partant, des modèles grammaticaux possibles (« à états finis », syntagmatiques et transformationnels) est aussi opérante pour la formalisation du langage cinématographique en général que pour la description formelle d'un film particulier, qu'il soit narratif ou non. Ce tableau en témoigne ¹⁰ :

| MODÈLE GRAMMATICAL | SCHÈME FORMEL | EXEMPLE LINGUISTIQUE | SYNTAGME NARRATIF CLASSIQUE | EXEMPLE TIRÉ DE <i>L'Homme qui ment</i> |
|---|----------------------------------|--|---|---|
| Grammaire à états finis (ou modèle de Markov) | <i>ABCD...</i> juxtaposition | Jean aime Marie | Scène, séquence ordinaire ou par épisodes | Parcours de Boris, à travers portes et couloirs, lorsqu'il est parvenu pour la première fois au château (segment VI) |
| Grammaire syntagmatique | <i>ABA</i> emboîtement | Jean, qui est beau, aime Marie | Flash-back | Dans une scène entre la servante et Boris à l'auberge, interpolation d'une image prémonitoire du père mort (segment XXVI) |
| Grammaire transformationnelle | <i>ABABA...</i> entrelacement | Jacques, en présence de Jean, a embrassé la sœur de celui-ci | Syntagme alterné | Alternance entre le passage de Boris de la forêt au village et du colin-maillard joué par les trois femmes (segment III) |

Au terme de cette analyse condensée, on s'aperçoit qu'en fin de compte la « grande syntagmatique » ne transmet strictement aucune information spécifique aux matières de l'expression cinématographique, pas même à la bande visuelle que, pourtant, Metz vise nommément. Il n'y a pas lieu de le lui reprocher ; nul ne songe à critiquer le physicien de

substituer aux phénomènes matériels des équations. Tout appareil de description d'une nature méthodologique comparable à la « grande syntagmatique » doit s'évaluer en raison de l'hypothèse structurale qu'il véhicule : en l'occurrence le point de vue proposé explicitement, et développé sans contradiction théorique ni démenti empirique notable (par rapport au corpus concerné), est la recherche des conditions qui gouvernent l'assujettissement du film au récit. Dans cette perspective, et tenant compte de la relation qu'elle induit par synthèse conceptuelle entre une information narrative et une information combinatoire, la « grande syntagmatique » suppose le plan comme unité minimum pertinente ; c'est la plus petite cellule cinématographique susceptible de représenter une proposition narrative. Elle le donne comme condition minimale nécessaire au récit, mais simplement suffisante pour le film : en deçà des contraintes de la grammaire narrative. Par voie de conséquence, l'argument incontesté selon lequel les films de Robbe-Grillet sont globalement indéterminés au niveau de cette dernière n'entraîne pas que la « grande syntagmatique » leur soit systématiquement inapplicable ; il y a plutôt lieu de se demander si ce principe de la description structurale à deux arguments (proposition narrative et schème formel) n'est pas un moyen d'éclairer un aspect de leur structuration, s'il est vrai que le plan y fonctionne aussi comme unité pertinente.

L'hypothèse, accessible à l'observation immédiate, ne risque pas de nous égarer. Pourtant, elle a été parfois évoquée dans des formulations qui la font paraître douteuse. Par exemple : Robbe-Grillet ne fait pas un usage ordinaire du plan classique. Parmi les déviations que l'auteur se permet, en effet, on peut citer le cas du travelling mécanique et l'illustrer en décrivant le plan 133 de *L'Homme qui ment* (segment III). C'est un plan moyen, en mouvement dès le début ; le travelling latéral (de la gauche vers la droite) balaie des façades de maisons. Presque immédiatement Boris, qui remonte la rue dans le même sens, entre dans le champ. Il s'arrête devant une porte cochère, la caméra aussi. Lorsqu'il repart, le mouvement latéral reprend mais à une vitesse supérieure. Boris, de nouveau, s'arrête et se baisse pour renouer un lacet de chaussure.

Cette fois, la caméra, l'éliminant du champ, continue son travelling ; mais il y rentre aussitôt en courant. Enfin, Boris et la caméra vont progresser au même rythme et s'arrêter ensemble, juste avant le changement de plan.

On a souvent dit que l'intervention brusque d'étrangetés diverses dans le plan en opérant une « déconstruction ». Il n'est que de consulter n'importe quel manuel technique, à défaut d'une véritable grammaire du cinéma, pour se convaincre du contraire : les paramètres de définition du plan sont et demeurent le cadrage, l'angle de prise de vue et la distance des acteurs à la caméra. Exception faite pour les trucages (plus rares au cinéma qu'en vidéo), dès lors que le filmage s'établit au niveau du rapport personnages-caméra, on ne se soustrait en aucune manière au système de représentation qui caractérise la facture du plan classique. Ainsi, la « distanciation » introduite ponctuellement par quelques travellings mécaniques dans *L'Immortelle* ou *L'Homme qui ment* — décalages rythmiques ou parties de cache-cache entre la caméra et les acteurs — n'affecte pas la fonction du plan dans la combinatoire filmo-narrative. Bien au contraire, c'est parce que celui-ci y conserve le statut ordinaire d'unité pertinente que les transgressions sont perceptibles en tant que telles.

Dans un même ordre d'idées, on pourrait également se méprendre sur les jeux de raccords qui abondent dans *L'Homme qui ment*. La « chambre des intervalles » de Dziga Vertov, partant d'un phénomène constaté ou imaginé (« dans cette chambre, il y a douze murs que j'ai pris dans les différentes parties du monde »¹¹), définit une propriété de la syntaxe visuelle que Robbe-Grillet, à l'instar de maints cinéastes traditionnels, utilise couramment ; ainsi, dans *Glissements progressifs du plaisir*, les scènes dans la « prison pour mineures tenue par des religieuses » donnent à voir comme contigus plusieurs lieux de tournage disséminés dans Paris et sa région¹². À l'inverse de cet illusionnisme, pour lequel le montage tient lieu de trucage, la séquence inaugurale de *L'Homme qui ment* introduit des « intervalles » au sein d'un décor unique, la forêt, où s'actualise continûment une seule proposition narrative : des soldats poursuivent un homme.

L'homogénéité globale établie par l'espace de tournage permet d'assigner à ce segment filmique l'étiquette « syntagme alterné », alors même qu'entre les deux séries entrelacées, la discordance des costumes (face à cette armée en tenue de guerre, Trintignant est en complet veston) et l'absence d'intersection (à un plan près, les poursuivants et le poursuivi ne sont jamais réunis dans la même image) introduisent une marge d'incertitude constante et jamais réduite (au contraire : à la fin de la séquence, au plan 60, tandis que les soldats sont montrés en plans lointains et que la mitraille se fait plus sourde et plus espacée, l'homme en complet veston est abattu). Plus avant dans le film, toute une série de faux raccords joue un rôle analogue ; Boris et les trois femmes sont réunis dans une galerie intérieure au château (segment VIII) :

261. Boris est en premier plan, appuyé à une colonne, Laura un peu plus loin à droite, Sylvia un peu plus loin à gauche, contre le même pilier ; Maria au fond est devant la rembarde de la galerie. Boris se tourne vers Sylvia, puis Laura sort à droite. Un travelling, suivant Boris qui se dirige vers la gauche, prend Sylvia et Maria en enfilade. L'homme s'arrête en face de la première et la fixe ; elle lui fait face.

262. Sylvia, le dos à une fenêtre, regarde droit devant elle.

263. Boris, devant une autre fenêtre.

264. Sylvia, devant un pilier.

265. Boris, le dos à une fenêtre, se tourne vers Sylvia.

Pas plus que la précédente, cette seconde sorte d'ambiguïté n'est à mettre au compte de propriétés internes au plan ; les faux raccords réitérés (qu'atteste le changement des décors derrière les acteurs) résultent de la juxtaposition ou de l'entrelacs non canoniques d'images « normales » prises une à une. De nouveau, l'effet de transgression au niveau combinatoire dépend étroitement de l'obéissance à la norme classique de la représentation cinématographique.

Généralisée, cette conclusion serait sans doute trop brutale ; aussi n'est-il pas question de l'étendre à la cinémathèque de Babel, mais seulement de l'appliquer à Robbe-Grillet, étant bien entendu qu'il est encore possible de trouver dans son cinéma des phénomènes qui

devraient nous amener à en nuancer les termes : tel l'arrêt sur l'image. Non celui qui clôt *Trans-Europ-Express* (retrouvailles d'un couple dans le style roman-photo), mais celui plutôt qui jalonne la très belle séquence de *L'Homme qui ment* mettant en scène la pharmacienne et les miliciens (segment XXX) :

793. La pharmacienne remonte une rue du village ; l'image se fige.

794. La caméra cadre un soldat, mitraillette en bandoulière, qui lève les bras en l'air. Arrêt sur l'image et pizzicato de violon.

795. La pharmacienne devant un barrage de police. Elle fait face à un soldat qui tend le bras pour lui indiquer une direction. À la fin du mouvement et sur un pizzicato de basse, le plan se fige.

796. Un soldat se penche vers l'oreille d'un autre (on entend des bruits de pas saccadés) ; pizzicato de violon : les deux hommes se figent.

Les difficultés inhérentes à la description de l'image rendent mal compte du rythme réel de la séquence que précisent toutefois nos notations musicales — rythme syncopé que concourent à produire, avec le contrepoint de pizzicati, deux éléments visuels alternatifs, le mouvement dans, et l'arrêt sur, l'image. Il appert qu'ici, même en faisant abstraction du lacis audio-visuel, l'analyse achopperait si elle demeurerait accrochée au seul niveau du plan en tant qu'image animée. Est-ce à dire que l'on doit remettre en cause son statut d'unité pertinente dans le « corpus » qui nous occupe ? Certes non : cette réponse péremptoire sera utilement étayée d'un examen théorique du problème de l'unité minimum pertinente dans la bande visuelle.

Élément d'articulation cinématographique préexistant au plan, le photogramme se constitue par un processus de combinaison synchronique dans lequel on distingue :

– l'agencement prescrit (codes de reconnaissance ou d'abstraction symbolique) de constituants visuels non mimétiques¹³ en nombre fini mais non fixé d'avance — qui produit des *signes iconiques* (œil, chaise, homme, etc.) ;

– l'organisation de ces derniers (codes iconographiques, rhétoriques, stylistiques, etc.) qui engendre, à son tour, des énoncés iconi-

ques : e.g., « ici, un homme grand, blond... assis sur une chaise... ». À leur tour, les énoncés iconiques, plus ou moins complexes et enclos dans le cadre du photogramme, peuvent faire l'objet de trois modes de combinaison diachronique : la concaténation n fois d'une même image, la répétition différentielle d'énoncés présentant des variations d'ordre proche plus ou moins discontinues ou, enfin, la juxtaposition de photogrammes quelconques. Il en résulte respectivement *l'effet-diapositive*, *le plan* et *le scintillement*¹⁴. Le second engendre un texte iconique (« maintenant, un homme grand, blond... vient s'asseoir sur une chaise... ») par la synthèse signifiante des « figures kinésiques », unités de mouvements figées par les photogrammes ; d'un bout à l'autre du plan, il y a une série de transformations fines des énoncés iconiques, dont la consécution à cadence déterminée produit la représentation de « signes kinésiques » (Eco), puis d'actions, doués de signification (susceptibles, au moins, d'être dénotés). L'effet-diapositive (ou arrêt sur l'image) retient le processus au niveau de l'énoncé iconique et le fait persister suffisamment pour en transmettre le sens instantané ; le scintillement, quant à lui, ne va guère plus loin, mais fait tendre le signifié des signes iconiques vers un degré zéro d'information.

Analysant la notion de forme musicale, André Hodeir écrit : « Lorsqu'un compositeur choisit d'écrire un quatuor à cordes, c'est d'abord parce qu'il lui plaît de s'exprimer dans un langage instrumental à quatre voix ¹⁵ ». On peut en dire autant du cinéaste, qui se détermine, entre autres conditions, par rapport à diverses formes cinématographiques virtuelles que l'on peut induire de notre examen des niveaux possibles d'articulation filmique. Ces modes d'animation de la pellicule définissent trois types logiques fondamentaux (d'inégale distribution historique) : le *cinéma de la photographie*, exploité sans concession par Chris Marker dans *La Jetée*¹⁶, le *cinéma du plan*, qui inclut notamment tout le cinéma de consommation courante, et le *cinéma du photogramme*, expérimenté dans les films à clignotement. Cette taxinomie est incontestablement grossière : entre les trois pôles, il y a place pour toutes sortes de choix plus ou moins marqués (l'« underground » en a exemplifié un grand nombre) ; de même, les effets de scintillement ou d'arrêt

sur l'image peuvent n'intervenir qu'épisodiquement (voir les films de Gregory Markopoulos pour le premier et notre analyse *supra* des plans 793-796 de *L'Homme qui ment* pour le second) ; enfin, si l'on fait entrer en ligne de compte la substance des photogrammes (qui dépend des modalités de l'enregistrement : filmage et tournage produisent une image strictement photographique plus ou moins mise en scène ; le procédé d'animation interpose le graphisme ou le collage entre la prise de vue image par image et le sujet), la tripartition initiale peut donner lieu à de nouvelles subdivisions. C'est bien ce qu'exprime, sans toutefois prétendre à l'exhaustivité, ce tableau à double entrée où le « corpus » robbe-grilletien occupe sans équivoque une case et une seule :

| | | SUBSTANCE CINÉMATOGRAPHIQUE | | |
|--|--|-----------------------------|--|--|
| | | PHOTOGRAPHIE | DESSIN | |
| C O M B I N A I S O N S | P H O T O G R A M M E S | ARRÊT SUR L'IMAGE | roman-photo <i>(La Jetée)</i> | suite de tableaux |
| | | PLAN | film narratif classique films de Robbe-Grillet | mouvements de traits continus (Mac Laren) |
| | | SCINTILLEMENT | clignotements avec persistance d'une image (Sharits) | clignotement abstrait (Hébert) |

Voilà donc fortifiée notre thèse en faveur de l'adoption du niveau du plan comme préalable obligé à l'étude des films de Robbe-Grillet. S'il apparaît que l'on dispose d'une gamme d'aspects structuraux (au moins trois) dans laquelle le choix n'est déterminé théoriquement par aucun critère rationnel — *L'Homme qui ment* comporte aussi le niveau photogrammatique comme articulation nécessaire — il faudra d'abord, pour décrire le fonctionnement de tel film singulier, avoir recours à des critères qu'impose le texte lui-même. Ainsi, le principe de structuration des films

d'Alain Robbe-Grillet, considérés globalement, s'identifie en première instance au processus de combinaison diachronique qui produit la représentation d'actions douées de signification ; il implique donc le plan (directement photographié) comme unité de première pertinence.

Cette conclusion ne laisse pas toutefois de soulever un épineux problème : si ce que l'on vient de poser est exact, quelle différence peut-on bien faire entre le cinéma narratif classique et le prétendu « nouveau cinéma » de Robbe-Grillet ? À cette question, nous apporterons à présent un commencement de réponse, en déplaçant notre champ opératoire du strict niveau de la bande-images à celui de l'entrelacs audiovisuel. Dans la « grande syntagmatique », le son est mis entre parenthèses, non certes par oubli, mais par option méthodologique. L'objet de notre étude ne nous permet pas d'y souscrire ; bien plus, il nous incite à remettre en cause l'opinion qui prévaut, aujourd'hui encore, quant aux relations entre images et sons dans le film. Elle procède, entre autres influences disparates, de Pagnol et de Bazin, chez ce dernier dans un contexte doctrinal dont la solidité mérite la mise à l'épreuve. En guise d'introduction à « L'évolution du langage cinématographique »¹⁷, son article le plus spéculatif, l'auteur examine l'opposition entre le cinéma muet et le cinéma parlant. Contre la vulgate selon laquelle 1927, année d'avènement du sonore, serait censée marquer, dans l'évolution du langage cinématographique, une solution de continuité entre deux esthétiques dissemblables et incompatibles, Bazin soutient, exemples à l'appui (Murnau, Flaherty, Von Stroheim), qu'elles coexistaient avant la date fatidique et cela dès le début du Septième Art. Consécration davantage que révolution, le primat après 1927 de l'esthétique improprement limitée au parlant est inscrit dans l'essence de la représentation cinématographique : la saisie immédiate des choses dans leur durée, soit la réalité vierge. Le montage, visant à morceler arbitrairement cette dernière (« Les choses sont là, pourquoi les manipuler ? » demande Rossellini), n'était qu'un palliatif à l'exiguité de l'image et à la privation de son, deux infirmités toutes provisoires. En effet, après la prétendue coupure, la sonorisation, en même temps que l'agrandissement de

l'image, donna au cinéaste toute latitude pour exploiter dans sa plénitude le potentiel réaliste du film. Étiré et alourdi, le plan devenait difficilement manipulable et, par voie de conséquence, le montage caduc : d'abord, la fragmentation « symboliste » (Eisenstein, Poudovkine, Vertov) fit place au découpage « dramatique » (Feyder, Renoir, Carné) ; puis, avec la profondeur de champ et le plan-séquence, la vie, mystérieuse et ambiguë, put enfin paraître à l'écran (Welles, Wyler, Rossellini). Et Bazin de conclure : « au temps du muet, le montage *évoquait* ce que le réalisateur voulait dire, en 1938 le découpage *décrivait*, aujourd'hui enfin, on peut dire que le metteur en scène *écrit* directement en cinéma ¹⁸ ».

Nous retiendrons de cette doctrine de l'évolution du cinéma vers « l'écriture » (ou plutôt de son involution, par retour à une vocation contrariée) la notion, explicitée ailleurs par l'auteur, d'*image sonore*, en tant qu'unité minimum, non pas d'une combinatoire filmique, mais de la réalité « révélée », et telle que l'auditif soit en quelque sorte ajusté au visuel (sinon soudé à lui) en vertu de ses propriétés narratives-représentatives. Cette position incompatible, notons-le au passage, avec la séparation des composants sonores et visuels que postule implicitement la « grande syntagmatique », ne l'est pas moins avec de nombreuses productions de l'« underground ». Pour des raisons techniques et/ou financières, celles-ci unissent par simple *accolade* des musiques quelconques (continues, répétitives, etc.) à des bandes-images superbes, réglées au photogramme près. Entre une telle indifférence à l'effet audiovisuel délibéré et l'*image sonore* si pleine et si pesante qu'elle *interdit* le montage il y a place pour la pratique dont le *Manifeste du contrepoint audio-visuel* (Eisenstein-Poudovkine-Alexandrov) donna la théorie : le son et l'image sont indépendants *a priori* ; par conséquent, leur combinaison peut faire l'objet d'un montage *a posteriori* (Vertov parle d'« interactions »). Le travail de Robbe-Grillet et de Michel Fano s'inscrit dans cette troisième perspective par son refus tant du bruitage systématique et redondant ¹⁹ que de l'asynchronisme généralisé et arbitraire : l'image est considérée comme offrant un « donné sonore » (Fano) auquel rien n'oblige à se plier mais avec lequel on peut composer, aussi

bien dans une visée réaliste que musicale. La dialectique entre ces deux termes est caractéristique du cinéma de Robbe-Grillet ; nous avons à déterminer jusqu'à quel point elle en épuise tout l'aspect novateur.

Le potentiel sonore accessible au film, c'est-à-dire imprimable, par les procédés magnétiques ou optiques, sur la bande sonore, n'est rien de moins que l'infini des sons enregistrables. Il est deux manières, apparemment antinomiques, en réalité complémentaires, de le concevoir : soit comme un *continuum* (Fano) matériel, soit comme un système formel aux lois propres. Dans le premier cas, on observera qu'il n'est pas possible d'obtenir de ce potentiel enregistrable une division en un nombre fini de segments discrets (c.-à-d., discontinus et irréductibles les uns aux autres) ; dans le second cas, on repèrera distinctement dans la bande sonore trois ensembles : la parole, les bruits et la musique. Du moment qu'elle concerne strictement la matière de l'expression et ne se mêle pas de parler de la substance (au sens de Hjemslev), la thèse du *continuum* sonore est séduisante. Le point de vue qui s'oppose à elle, comme la phonologie à la phonétique, présente le défaut méthodologique de n'être pas homogène (voir plus loin), mais il a aussi l'intérêt d'accentuer la propriété suivante : des lors que l'on combine les sons, il faut bien adopter une « attitude sémiotique » qui, de quelque façon que l'on s'y prenne, consciemment ou non, intègre les éléments comme leurs agrégats à un message. Isolé de son contexte, tel son *x* n'est qu'un coup de hasard dans l'infini du possible sonore (ou plutôt enregistrable) ; placé dans son conditionnement textuel il devient une décision pour ou contre la structure à laquelle il prend part. Que l'on veuille discourir, pour ne rien dire ou pour signifier beaucoup, les sons doivent se plier docilement aux contraintes d'un système imposé, tant au niveau matériel (phonologique) que formel (syntaxique-sémantique) ; que l'on préfère explorer pour lui-même l'espace sonore, et l'on s'engage dans toute une série d'alternatives, tant au niveau matériel (de la référence à la neutralité) que formel (de l'aléatoire au systématique).

Or, il apparaît d'ores et déjà que la répartition en parole, bruits et musique ne couvre qu'une partie de ces choix structuraux celle dont la société a élaboré la « taxinomie implicite » et dont la recherche

« scientifique » a explicité le reflet théorique. Si les bandes sonores traditionnelles distinguent, parfois en les superposant, ces objets de pratiques ou de disciplines cloisonnées, celles des films de Robbe-Grillet les amalgament jusqu'à atteindre leur point de fusion. Et l'on découvre alors que les critères qui servent d'habitude à définir l'un d'entre eux peuvent maintenant s'étendre à tous les autres ; par exemple : le symbolique aux bruits, l'indiciel à la musique et l'iconique au verbal. Il arrive ainsi que les traits prosodiques (timbre, hauteur, intensité, durée), dont la fonction est mineure dans la communication ordinaire, prennent, dans un discours « filmé », le pas sur la grammaire — cf. le délire du magistrat dans *Glissements progressifs du plaisir* : « il écrit sur son cahier, puis prononce cinq fois le mot : *Récidive*, avec des intonations variées, comme s'il cherchait la bonne ²⁰ ». De même, les bruits, dont la référence est fragile et l'emploi métonymique difficile, viennent, dans *L'Homme qui ment*, s'intégrer aux séquences verbales et en varier le sens : Boris (*off*) : « ... Auparavant, il y avait eu un ruisseau, une pierre dans l'eau courante / *bruit correspondant* /, des branches mortes... » ; le même (toujours *off*) deux plans plus loin : « ... Mais non / *triolet de gouttes d'eau* /. C'était plutôt une prairie / *idem* /, une grande prairie... » (segment II) ; dans le premier cas, le bruit d'eau soutient le discours, dans le second, il le conteste. Quant à la musique, habituellement abstraite de tout contexte, par larges tranches structurées (morceau ou pièce) qui se suffisent à elles-mêmes *Trans-Europ-Express* et *Le Jeu avec le feu* en réinvestissent certains fragments stéréotypés — elle se trouve désormais pulvérisée en « éclats multiples », indissolublement unis aux autres éléments, sonores ou visuels, par assimilation à la performance filmique et à ses objectifs discursifs.

À chaque occurrence d'un son, qu'elle qu'en soit l'apparente valeur communicative (discours signifiant, bruit évocateur, musique), il est donc possible d'adopter toute analyse qu'autorise à imaginer l'ensemble complet des paramètres sonores : au bout du compte, le travail formel tend à reconstituer le continuum matériel. Mais, de même que l'organisation des sons conteste la traditionnelle hiérarchie de la parole, des bruits et de la musique, de même la disposition relative des

deux bandes réfute le postulat du primat structural de l'image sur le son illustré par défaut dans l'« underground » et par excès dans le cinéma commercial). La valeur communicative d'un son n'est donc pas un critère suffisant pour décider si son rapport à l'image sera réaliste, musical, rythmique ou bien thématique ; et, dans la mesure où la plupart des films de Robbe-Grillet sont construits sur la base d'un petit ensemble d'objets sonores — une quarantaine pour *L'Homme qui ment* — la plupart d'entre eux assument successivement, à plus ou moins grande distance, des relations variées avec la bande visuelle. Il s'ensuit que la syntaxe des cooccurrences audio-visuelles doit être épurée de toute notion descriptive ou méthodologique qui présupposerait un type unique de relation entre les images et les sons ; d'un point de vue strictement formel, une combinaison images-sons n'est rien de plus que la coprésence d'occurrences visuelles et d'occurrences sonores ; toute spécification syntaxique supplémentaire, y compris le réalisme, dépend de règles superstructurales dont le choix ne ressortit pas uniquement à la nature des éléments coprésents.

Il est utile d'évaluer, de ce point de vue, la dichotomie *in/off* (sa mise en crise dans les films de Robbe-Grillet est le stimulus du besoin théorique). Si elle rend compte de la différence effective entre les sons « dans » et « hors » du champ, elle ne distingue pas, parmi ces derniers, les bruits dont le hors-champ de référence est contigu à l'espace *in* des sons dont le champ « suggéré » est strictement hétérogène ; l'omission n'est certes pas innocente : elle tient au fait que, dans le cinéma narratif classique, les objets de la seconde catégorie *off* ne peuvent être que musicaux (ambiance vaguement thématique) ou verbaux (explication, rêverie, souvenir), tout bruit ayant, par définition, vocation réaliste immédiate (bruitage). *L'image sonore* de Bazin, c'est le son *dans* l'image ; or, il est clair que, sous l'*aspect diégétique*, le son *off* motivé par l'espace qui jouxte le champ a davantage d'affinités avec le son *in* qu'avec le son *off* musical qu'aucune image ne justifie. en revanche, *du point de vue du synchronisme*, le son musical qui se substitue à un bruit concret (un objet tombe, on entend un pizzicato) est plus proche du son *in* que du

son *off*. Autrement dit, le couple antinomique en question ne traite qu'une partie du problème des relations audio-visuelles.

Pour remédier à ce défaut de pertinence, nous poserons ²¹ qu'une combinaison audiovisuelle peut être :

(1) *liée-concrète*, lorsque le contexte visuel du son inclut la représentation de la source *ad hoc* ;

(2) *liée-musicale*, si un son musical est substitué au bruit qui, à cette place, aurait produit une combinaison liée-concrète ;

(3) *libre-concrète* : un bruit aisément dénoté apparaît dans un contexte où ne lui correspond aucun énoncé iconique adéquat ;

(4) *libre-musicale* : le son est entièrement abstrait par rapport à tout environnement dans le film.

On voit, devant cette variété de fonctions, que la distinction *in/off* n'est plus satisfaisante : dans le cas (1), le bruit pourrait être aussi bien considéré comme *in* (simultané ou consécutif) que comme *off* (justifié par le décor ou de manière différée), tandis que dans (2), il serait toujours *in* ; pour ce qui concerne (3)-(4), l'absence totale de justification implique que le son n'est ni *in* ni *off*, au sens diégétique.

Pour résumer : on a montré que la « grande syntagmatique » se propose d'assigner aux segments de films ressortissant au cinéma narratif classique, une *description structurale*, c'est-à-dire une caractérisation de la relation que chacun d'eux établit entre une proposition narrative et sa représentation visuelle ; en outre, il s'est avéré que, sinon ce modèle, du moins son principe, est extensible *mutatis mutandis* à l'ensemble des films où le plan (séquence de photogrammes exprimant des actions) fonctionne comme unité filmo-narrative pertinente. Toutefois, la prise en compte du paramètre sonore a introduit des subdivisions au sein du « cinéma du plan », qui manifestent l'autonomie relative du son par rapport à l'image, à sa substance et à ses sujets. La tentation est grande, tant la théorie du film sonore est pauvre, d'aborder la notion de *description structurale d'un segment filmique sonore* sous l'angle familier de la dichotomie *in/off*. Divers arguments empiriques, on l'a vu, plaident en la défaveur de ce préjugé commode induit par l'idéologie du

réalisme image-son ; l'axiome de leur autonomie relative nous en a libérés tout à fait, sur le plan théorique : au lieu de partir du « donné sonore » de l'image, *in* ou *off*, on s'est intéressé d'abord aux virtualités propres au discours sonore et, ensuite seulement, aux cooccurrences audio-visuelles. Ainsi, la dialectique concret-musical (pour laquelle le « donné sonore » est nécessaire mais non suffisant) apparaît moins comme un épiphénomène de la syntagmatique-image que comme un principe moteur de l'entrelacs audio-visuel, donc du total textuel du film. Vue sous ce jour, la différence entre le cinéma narratif de consommation courante et le « nouveau cinéma » est plus claire. Mais on ne la cernerait qu'imparfaitement, en continuant à limiter la discussion aux problèmes de la syntaxe images-sons, envisagés au point habituel de tangence entre la narration et le film : le plan. N'oublions pas que celui-ci est aussi, dans le cas du cinéma de Robbe-Grillet, leur point de friction. Non seulement les énoncés iconiques qu'il véhicule sont soustraits au contrôle d'un programme de cohérence narrative, mais encore le discours que soutendent leurs combinaisons refuse de se plier aux modes d'argumentation rhétorique codifiés par la « grande syntagmatique ». C'est donc autour des déterminations sémantiques du langage cinématographique en général et de leur reprise/spécification dans les films de Robbe-Grillet qu'il nous faudra désormais circonscrire notre exposé.

NOTES

1. Cette expression, formée analogiquement sur « Nouveau Roman », désigne ici principalement le corpus robbe-grilletien, mais elle pourrait aussi s'appliquer aux films de Marcel Hanoun, de Robert Lapoujade, de Carmelo Bene, de Stanislas Stanojevic, etc. Chacune de ces œuvres, refusant d'utiliser tels quels les codes légués par l'histoire du cinéma classique, nécessiterait des analyses précises. Seule la difficulté à les évoquer « en passant » nous a contraint à en peu parler dans le cadre de ce livre.

2. Au sens de Roman Jakobson : « La traduction intersémiotique ou transmutation consiste en l'interprétation des signes linguistiques au moyen de systèmes de signes non linguistiques » (« Aspects linguistiques de la traduction », *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, Coll. « Points », 1963, p. 79).

3. Par exemple : la description longuement déployée dans la linéarité par le roman est étalée instantanément par le film. Cf. sur ce point et d'autres aspects du problème : Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, Coll. « Tel Quel », 1967 ; André Gardies, *Pratique textuelle et Matière filmique chez Alain Robbe-Grillet*, Thèse de 3^e cycle, 1976, pp. 7 sq.

4. « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, Paris, Seuil, 1966, pp. 8 sq.

5. Ici les termes de « performance » et de « compétence » relèvent d'un usage assez libre, bien qu'ils comportent des analogies avec les concepts chomskyens : ils désignent, respectivement, les phénomènes filmiques actualisés et les codes nécessaires à leur compréhension. Voir plus loin d'autres réflexions sur ce couple notionnel.

6. Suivant l'usage proposé par Robbe-Grillet dans le ciné-roman *Glissements progressifs du plaisir* (Paris, Minuit, 1974), nous entendrons ici par « ponctuations » des plans ou suites de plans rapprochés d'objets enchaînés rapidement et n'assumant pas de rôle diégétique apparent. Voir pour plus de précisions à ce sujet le chapitre V.

7. Par consistance d'un modèle, on entendra quelque chose qui, sans prétention de l'égaliser, tend vers l'idéal des logiciens : en gros, un système qui tient debout ; dans le détail, la non-contradiction interne, la précision du matériel méthodologique et le caractère explicite des descriptions structurales.

8. Cf. Dominique Chateau, *Le Cinéma comme langage*, Paris/Bruxelles, Sémiologie du spectacle-Publications de la Sorbonne-ACEV, 1986.

9. Rappelons leurs définitions. « Syntagme parallèle » : « le montage rapproche et entremêle en tresse deux ou plusieurs "motifs" qui reviennent par alternance, ce rapprochement n'assignant aucun rapport précis (ni temporel ni spatial) entre lesdits motifs, du moins au plan de la dénotation, mais ayant directement valeur symbolique (...) » ; « syntagme en accolade » : « une série de brèves saynètes représentant des événements que le film donne comme des échantillons typiques d'un même ordre de réalités, en s'abstenant délibérément de les situer les unes par rapport aux autres dans le temps (...) » (Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, Paris, Klincksieck, 1968, p. 127).

10. Les descriptions des fragments audio-visuels de *L'Homme qui ment* et de *L'Éden et après* seront assorties de numéros de segments faisant référence aux découpages séquentiels donnés en annexe. Il s'agit essentiellement de fournir le contexte global des films permettant au lecteur un repérage immédiat. Les

numéros des plans de *L'Immortelle* ou de *Glissements progressifs du plaisir* se rapportent aux ciné-romans parus aux Éditions de Minuit (1963, 1974).

11. *Articles, Journaux, Projets*, Paris, U.G.E., 10/18, 1972, p. 30.

12. Un magasin d'accessoires de théâtre, la cellule aux murs blancs construite en studio et le donjon du Château de Vincennes.

13. Umberto Eco les nomme « figures iconiques » dans *La Structure absente*, Paris, Mercure de France, 1972, pp. 206 *sq.* L'ensemble de notre analyse doit beaucoup à la Section B de ce livre de référence.

14. Cf. Dominique Chateau, « Texte et discours dans le film », *Revue d'Esthétique*, U.G.E., 10/18, 1976/4, pp. 134-137.

15. *Les Formes de la musique*, Paris, Puf, « Que sais-je ? », 1969, p. 12

16. Cf. Roger Odin, « Le film de fiction menacé par la photographie et sauvé par la bande son. Questions posées à la semiologie du cinéma par *La Jetée* de Chris Marker », in *Cinéma de la modernité : films, théories*, Dominique Chateau, André Gardies et François Jost, actes du colloque de Cerisy, Paris, Klincksieck, 1981.

17. *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, tome I (*Ontologie et langage*), 1958, p. 131.

18. *Ibid.*, p. 148.

19. M. Fano, « Musique de film », *Encyclopedia Universalis*, vol. 4, Paris, pp. 521-522.

20. *Glissements progressifs du plaisir*, *op. cit.*, p. 208.

21. Sur le modèle d'une dichotomie formelle élaborée dans le cadre de la logique des prédicats : dans $P(x)$, x est une variable libre; dans $\forall P(x)$, x est une variable liée (par le quantificateur universel \forall — pour tout x , x est P) ; on dit que x est dans sa portée.

II

PAR OÙ COMMENCER : LE SENS OU LA STRUCTURE

À la suite de *Pour un nouveau roman*, les théoriciens de la littérature eurent pour souci essentiel de sortir la critique littéraire de ses errances passées. Cette entreprise, assurément fort louable, s'accompagna d'un rejet systématique de quelques notions d'antan (auteur, personnage, histoire, etc.). Malencontreusement, dans la hâte, on transforma un peu trop vite des positions stratégiques en slogans à l'emporte-pièce qui, dépourvus d'assise véritable, donnèrent naissance à quelques vulgates. Voici la dernière en date : « l'œuvre de Robbe-Grillet est vide de toute signification. » On en trouvera facilement des traces dans l'évolution de la critique journalistique : après avoir affirmé que les films de Robbe-Grillet étaient incompréhensibles, celle-ci répète volontiers aujourd'hui *qu'il n'y a rien à comprendre*. Cette attitude a d'ailleurs été confirmée ces dernières années par l'attrance des théoriciens pour les phénomènes textuels détachés du sens (structure, onomastique, paragrammes). Le consensus s'est élargi autour de ces nouveaux champs d'investigation. La machine théorique est main-tenant bien huilée. Les mots-clefs sont devenus des mots de passe qui garantissent, dès qu'on les prononce, la justesse de la problématique. Malheureusement, l'inconvénient des mots de passe, c'est qu'ils ouvrent toujours les mêmes portes. Quelle importance, dira-t-on, si les autres issues sont condam-

nées ? Mais si la condamnation n'était que l'effet d'un aveuglement éthico-théorique ? La question mérite d'être examinée sérieusement. Ainsi, s'agissant du cinéma de Robbe-Grillet, on admet facilement, étant donné l'acquis des études sur le Nouveau Roman, que le sens doit y subir un traitement particulier. Ce postulat a une telle force qu'il autorise, semble-t-il, à sauter les étapes ; pour tel spécialiste du Nouveau Roman l'abord d'un film de Robbe-Grillet doit par exemple être obligatoirement guidé par cette interrogation : « Alors qu'est-ce qui peut jouer le même rôle au niveau de l'objet filmique que le rôle que joue le paragramme au niveau de la fiction¹ ? » Inutile de se pencher sur la spécificité du circuit sémantique mis en jeu par la matière audiovisuelle, il suffit d'exporter les concepts, sans définir leur domaine d'application, pour progresser. Du fond de la salle on sourit avec Bachelard ! Dans ce contexte, lorsque Robbe-Grillet, décrivant « l'évolution génératrice » de *Glissements progressifs du plaisir*, désigne le synopsis comme première étape de son travail, tout en lui assignant pour but de fournir « avant tout du sens »², on est tenté de pousser cette exclamation lacanienne : « Ne l'écoutez pas, il ne sait pas ce qu'il dit ! » Il est d'autant plus facile de se boucher les oreilles qu'à force de lutter contre le procès classique de production du sens, les spécialistes du Nouveau Roman ont frappé de suspicion toute recherche sur la signification, comme si le mot de Beckett — « Nous, signifier ! Ah elle est bonne ! » (*Fin de partie*) — devait être la devise du théoricien.

Le rappel à l'ordre de Greimas est bien venu pour qui peut l'entendre : « Combien naïves (...) paraissent les prétentions de certains mouvements littéraires désirant fonder une esthétique de non-signification...³. » Nul doute, en effet, qu'une réévaluation des problèmes sémantiques posés par cette prétendue « esthétique de la non-signification » s'impose. La publication du ciné-roman *Glissements progressifs du plaisir*, en raison même de sa tripartition explicite — d'un sens clair à un texte complexe — et de sa préface provocante, en fournit une bonne occasion.

Quelques femmes (Nora, Alice, etc.), des bonnes sœurs aussi, deux ou trois hommes (dont un inspecteur, un magistrat), des lieux de rencontre (cellule de prison, appartement, etc.), quelques objets hétéroclites (chaussure, prie-Dieu, bouteille, etc.) : voilà des choses, des personnages, des lieux, des actions que le synopsis de *Glissements progressifs du plaisir*, comme toute narration digne de ce nom, combine en vue de former un « monde déterminé » (si l'on entend par « monde », « un ensemble d'objets possédant diverses propriétés et entretenant des relations variées les uns avec les autres » ⁴). Il va de soi que cet univers n'obéit pas aux mêmes lois que le nôtre en particulier les critères de vérité manquent lorsqu'il s'agit d'en parler. Que *x a été assassiné* soit prononcé dans la vie de tous les jours, à propos de l'histoire politique américaine, ou dans un film policier n'affecte en rien la structure linguistique de l'énoncé. En revanche, si, renseignements pris, je puis affirmer que *Nixon a été assassiné* est faux dans le cadre de l'histoire américaine contemporaine, il est clair que je manque des mêmes critères pour apprécier la validité d'une phrase telle que *Nora a été assassinée* dans le synopsis.

Ce problème, moins simple qu'il n'y paraît, a été posé depuis de nombreuses années par la logique moderne ⁵. Déjà difficile à résoudre quand il s'agit du récit écrit, il se complique singulièrement lorsqu'on tente de le formuler dans le champ cinématographique. En effet, si l'on peut admettre, avec Mac Cawley, qu'en ce qui concerne le récit écrit il faut substituer au référent objectif « un référent intentionnel » car « les indices correspondent des items qui appartiennent à l'image mentale que le locuteur a de l'univers plutôt qu'à des objets réels de l'univers » ⁶, dans le cas du cinéma de nombreux obstacles idéologiques gênent l'admission de cette conception ; parmi ceux-ci, en premier lieu : l'effet de réel (magnifiquement illustré par cette scène des *Carabiniers* de Godard où un spectateur, dans une salle de cinéma, tente d'escalader l'écran pour regarder ce que l'angle de la prise de vue lui interdit de contempler : le corps d'une femme nue dans une baignoire), l'identification aux personnages, etc. Sans conteste, l'analogie des signifiants filmés et des objets du monde facilite le glissement de sens de notre

univers à celui du film, selon une pente sémiologique bien repérable : « Voici donc un cinéaste, réaliste ou non, qui a filmé quelque chose. Que va-t-il se produire ? Le spectacle filmé, naturel ou agencé, avait déjà son expressivité propre, puisqu'il était en somme un morceau de monde filmé et que ce dernier a toujours un sens ⁷. » Pourtant, que les objets filmés appartiennent d'abord au monde réel n'autorise pas à confondre le récit de fiction qui, en tant que tel, est une disposition particulière d'objets et de personnages, et le récit historique dont l'objet d'interprétation est notre monde et non pas la transformation d'un « univers du signe » (Eco). Tout en utilisant des éléments du monde réel comme matériau premier, le récit cinématographique construit suivant des lois et des règles qui opèrent abstraitement sur des éléments d'un monde mental.

Ces propositions liminaires, sans doute évidentes, seraient peut-être inutiles si deux attitudes critiques fort répandues aujourd'hui ne les contestaient implicitement :

1° l'une tend à induire du viol du principe de non-contradiction commis par les récits de Robbe-Grillet qu'il est possible d'y faire le départ entre rêve et réalité, imaginaire et vécu, etc. ⁸ ;

2° l'autre affirme, au contraire, que ces mêmes récits sont dénués de signification.

Paradoxalement, dans les deux cas, on raisonne à partir du référent objectif — notre monde — et non à partir de l'univers fictionnel. Penser qu'il n'y a pas de vérité (tout est faux dans le récit) ou qu'il y en a deux (le réel et l'imaginaire), c'est penser à côté du texte lui-même, de sa « texture interne » comme dirait Genette ⁹. Il n'y a donc pas lieu de s'attarder sur la première position. La seconde, en revanche, est plus problématique. « (...) L'expression "dépourvu de sens" n'est pas dépourvue de sens, note Greimas, elle est même à l'origine des philosophies de l'absurde ¹⁰. » Dire d'une œuvre qu'elle est « dépourvue de sens », c'est admettre implicitement qu'elle est informelle et comme telle inanalysable, c'est-à-dire irréductible à des unités pertinentes puisque aussi bien « reconnaître dans un message une unité comme "pertinente" et comme "unité" cela signifie déjà l'envisager par rapport

à un code et donc déjà chargée de sens »¹¹. Dans la plupart des cas, une telle expression pourrait être remplacée avec profit par *incompatible avec nos unités culturelles les plus admises*. Or, comme le note Russell, poser qu'un énoncé est « dénué de sens », ce n'est pas signifier que son contenu est absurde, mais seulement qu'il présente un vice de forme syntaxique. Une telle distinction est tout à fait opérante pour mesurer les écarts sémantiques instaurés par un film comme *Glissements progressifs du plaisir*. Prenons un exemple¹² :

Segment 31. Le pasteur pénètre dans la cellule. Il s'adresse d'abord à Maître David, l'avocate, pensant que c'est sa cliente. Il attire son attention sur les marques rouges qu'elle a au cou : « Vous êtes blessée ? – Non, pourquoi ? Ce n'est pas du sang, c'est de la peinture rouge. Une éclaboussure a dû sauter pendant le travail de notre jeune artiste. »

Segment 32. L'avocate quitte la cellule et parcourt une série d'escaliers et de couloirs. Elle rencontre Claudia qui, à son tour, remarque les taches rouges : « Vous êtes blessée ? » Cette fois-ci, Maître David lui répond : « Non, ce n'est rien, j'ai dû m'écoucher un bouton... ou une piqûre de moustique... sans m'en apercevoir. »

Ces deux scènes, comme on le voit, sont assez simples à résumer. Elles ont l'allure tranquille des séquences narratives ; rien n'y manque d'ailleurs : actants et prédicats s'organisent parfaitement. À l'intérieur du monde diégétique, les détails sont motivés, même si leur justification est susceptible de varier. Chacune de ces scènes est en effet construite tout à fait correctement du point de vue de la grammaire narrative dont on a parlé au chapitre I : 1) un actant remarque la blessure d'un autre actant ; 2) il l'interroge sur son origine ; 3) l'interrogée fournit une réponse. Une telle structuration forme bien une *séquence narrative*, au sens que les théoriciens du récit donnent à ce terme : dans la mesure où le 3^e temps est une répétition incomplète de la proposition initiale¹³. Mais revenons sur les aventures textuelles de ces marques rouges.

Dans le segment 30, parmi les images de la cave secrète, on remarque un gros plan d'une jeune prisonnière, Claudia, portant des marques rouges (deux trous rapprochés) sur le cou et les seins. En 31, c'est

sur le cou de l'avocate que l'on discerne les mêmes traces. Par la suite, de 35 à 37, on peut voir Alice, l'héroïne du film, maculer son corps nu de peinture rouge pour l'appliquer ensuite contre les murs blancs de la cellule, puis l'avocate qui embrasse Claudia dans la salle de musique. Il apparaît donc que l'interprétation donnée à un détail d'une structure narrative est fonction de la relation établie par le contexte entre ce détail et les personnages : en présence d'Alice, qui s'adonne à l'art moderne, les traces rouges ne sont que de la peinture ; en revanche, pour Claudia, dont l'existence filmique est moins paisible, le rouge se dramatise : c'est le sang d'une blessure (piqûre ou écorchure).

Cet examen rapide montre clairement que, dans cette partie du film tout au moins, les propositions narratives ont un sens — celui que leur imprime le dialogue — mais que leur assemblage n'en dépend pas puisque les scènes dérivent d'une relation fluctuante *couleur-acteur*. Le sens tire son origine du synopsis :

Mais voici que, dans la cellule, entre en scène une jeune avocate (...). Mettant plus de persévérance que les autres, plus de méthode et plus de perspicacité, l'avocate devient vite pour sa cliente la plus tentante des proies. *Prise dans l'enchevêtrement des histoires passées*, émue aussi par les relations effarantes que lui fait la prisonnière concernant ce qui se passerait ici même, au-delà des parois immaculées de la cellule (...), entraînée enfin dans un monde de chaînes, de feu, de baisers, de couteaux et de morsures, l'avocate peu à peu s'identifie à la trop séduisante assassinée (...) ¹⁴.

À l'évidence, les structures narratives du segment considéré découlent du monde diégétique forgé par ce synopsis. Pourtant, l'ambiguïté des scènes 31-32 et 35-37 est la manifestation superficielle d'un processus sous-jacent qui connecte et/ou disjoint un certain nombre d'éléments diégétiques dans diverses séquences narratives bien formées, jusqu'à épuiser toutes les combinaisons possibles. Ce que l'on appelle communément la subversion de la narration classique doit donc être tenu pour une logique propre que nous analyserons au chapitre suivant. Il n'en reste pas moins que, si le sens rétrograde, c'est qu'il y a un sens au départ.

Supposons un film dont on va construire le récit au moyen de quelques séquences narratives bien formées. Pour ce faire, on va bâtir des énoncés simples puisque, comme le remarquent Todorov, Moles *et al.*¹⁵, toute structure narrative est réductible à un énoncé composé d'un syntagme nominal et d'un syntagme verbal (l'action). S'agissant d'un film de guerre, on opposera, par exemple, le héros et le salaud, disons Boris Varissa et Jean Robin ; à partir de ce paradigme on forgera quelques histoires en agençant ou en compliquant les premiers énoncés. Il est possible que l'on parvienne à des solutions de ce type :

| HISTOIRE | PARADIGME |
|--|--|
| 1. Boris va chercher Jean dans l'auberge pour l'emmener se cacher dans une cabane de bûcherons (« il n'y avait pas une seconde à perdre, j'arrivai à temps »). | Héros (sauveur) |
| 2. Boris s'introduit dans la prison, avec un chariot de loin, pour faciliter l'évasion de Jean qui s'y trouve. | Héros (stratège : « j'élaborai mon plan d'attaque ») |
| 3. Deux hommes entrent dans la prison, avec un chariot de foin (« un risque énorme »), mais Jean les désigne du doigt : ils sont arrêtés. | Héros/Salaud (Traître) |
| 4. Boris raconte qu'il a indiqué la cachette de Jean (la cabane) aux soldats. | Salaud (Traître) |
| 5. La pharmacienne reçoit Jean dans son officine et le fait fuir par un souterrain. | Héros (résistante) |
| 6. La pharmacienne reçoit Jean dans son officine, le fait fuir, puis elle indique aux soldats où ils pourront le retrouver. | Salaud (Traîtresse) |
| 7. Boris rejoint Jean avant qu'il ne sorte du souterrain : il l'entraîne dans des galeries, puis le pousse dans un gouffre. | Héros (sauveur) Salaud (assassin) Mort (assassiné) |

Une paradigmatique extrêmement pauvre est à l'origine de cet éventail d'anecdotes. Comme on le constate, le couple héroïsme/trahison permet d'abord d'engendrer deux orientations diégétiques globales (que nous appellerons la « vectorisation » de l'anecdote). Pour développer les premières ébauches de structure narrative ainsi obtenues, il suffit alors de spécifier de nouveaux paradigmes et de se livrer à des constructions syntagmatiques élémentaires¹⁶ : par exemple, étant donné le vocable « prison », à ce stade — qui est celui du scénario — on peut imaginer avec la même facilité *évasion de prison* ou *jeter en prison*, ou encore, partant du terme « cachette », il est loisible de jouer sur l'ambiguïté sémantique d'un syntagme unique : puisque aussi bien « indiquer une cachette » signifie à la fois montrer un endroit à quelqu'un pour se cacher et signaler l'endroit où quelqu'un se cache ; sans grande dépense thématique, on se trouve en présence de deux directions diégétiques également efficaces.

Le matériel anecdotique présenté dans notre tableau — et dans lequel on aura sans doute reconnu *L'Homme qui ment* — s'élabore à partir de noyaux sémantiques très restreints tant du côté de la vectorisation de la narration que de sa spécification¹⁷. Pour comprendre les films de Robbe-Grillet, il importe donc en premier lieu de *marquer clairement le départ entre l'économie des structures narratives et la prolifération des histoires*. Ce principe s'est d'ailleurs généralisé jusqu'à tendre vers une structure narrative unique — l'enlèvement, dans *Le Jeu avec le feu* — génératrice à elle seule de presque toutes les aventures de la diégèse. Ramener *L'Homme qui ment* à un petit nombre d'énoncés simples ne suffit sans doute pas à cerner la spécificité du travail de Robbe-Grillet, mais c'est une première évaluation, assez précise, des bases sémantiques à partir desquelles s'élabore la subversion du récit classique. Comme le dit Eco à propos de la peinture, pour penser l'informel il faut précédemment avoir une idée du formel et, partant, des codes initiaux qui le régissent¹⁸. Dans cette mesure, les structures narratives que nous venons de décrire forment un champ d'investigation fort riche du fait même qu'elles auraient pu être à l'origine de la conception d'un ou plusieurs films, y compris d'œuvres mettant l'accent sur l'histoire. Le

manque de prédétermination syntaxique du matériau sémantique de départ incite à réévaluer le problème du sens :

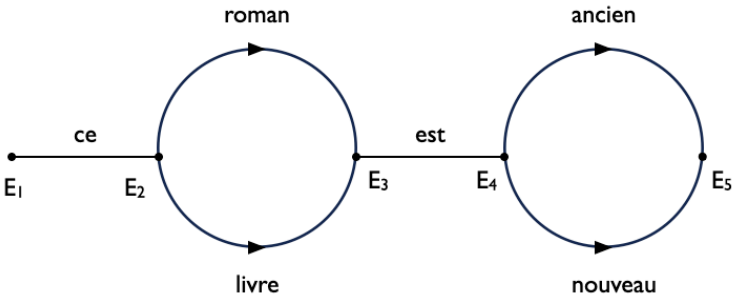
1. Il faut admettre, tout d'abord, que les films de Robbc-Grillet présentent ponctuellement des séquences narratives qui, abstraites de leur contexte, entretiennent de réelles analogies avec celles que met en œuvre cc qu'il est convenu d'appeler le « cinéma narratif ».

2. Cela admis, force est de constater toutefois que le petit nombre de structures narratives déployées n'est pas compatible avec l'idée de progression diégétique. C'est donc vers le processus relationnel unissant ces structures qu'il nous faut tourner à présent nos regards. Un modèle linguistique orientera notre réflexion : celui de la phrase ¹⁹.

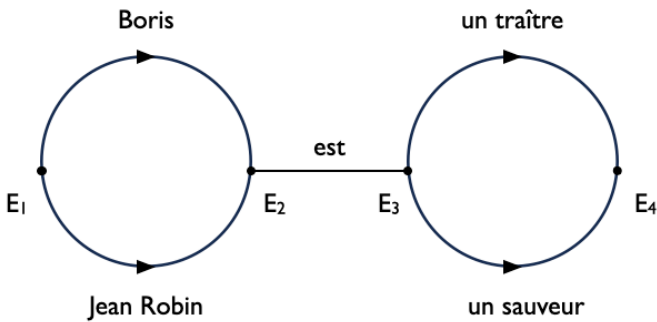
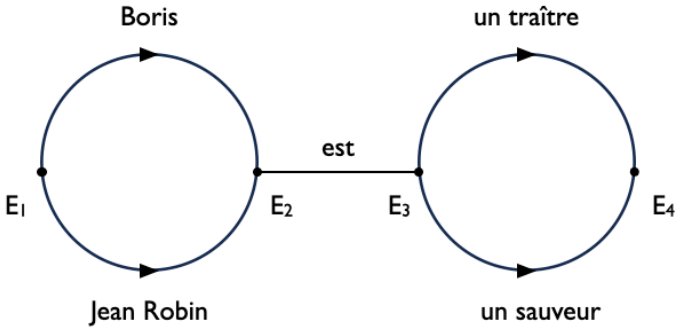
On considère très souvent la phrase comme une succession de morphèmes dans l'axe linéaire. L'axe syntagmatique se définit alors comme une suite de positions dont chacune peut être occupée par un morphème. À certaines de ces positions, il est possible d'opérer un choix entre des morphèmes différents regroupables en classes ; c'est l'axe paradigmatique. Ruwet définit ce mécanisme

comme une machine à calculer d'un type assez banal, qui peut passer par un nombre fini d'*états*. On admet que cette machine, à chaque passage (à chaque *transition*) d'un état à un autre, émet un certain symbole (par exemple un mor-phème français). Chaque transition d'un état à un autre, avec l'émission correspondante d'un symbole, correspond à une instruction de la machine à une règle de la grammaire). La machine comporte un état initial et un état final. Elle part de l'état initial, passe successivement par une série d'états, en émettant un morphème à chaque transition, et aboutit à l'état final. On peut ainsi dire que chaque séquence produite de cette façon est une phrase, et que chaque machine de ce type définit un langage, à savoir l'ensemble des séquences de morphèmes qui peuvent être produites (émises) de cette façon ²⁰.

On représente cette machine par un graphe :



Un tel mécanisme confond modèle de la performance et modèle de la compétence : par restrictions grammaticales successives, on va du début à la fin de la phrase, de gauche à droite. Il est possible d'appliquer cet appareil rudimentaire à la description du matériel simple de *L'Homme qui ment* :



Si l'on se place du point de vue de la narration, et non de celui, particulier, de la syntagmatique, il faut bien admettre qu'il est loisible de construire plusieurs œuvres sensiblement différentes avec ces graphes. (On remarquera toutefois que pour l'instant on ne s'intéresse qu'aux problèmes concernant le récit en général. Il faudra spécifier nos analyses lorsqu'on envisagera plus précisément le cas du film — cf. : profilmique, paramètres, parataxe). Pour comprendre une histoire, il suffit en général de relier deux schémas par implication logique, soit à l'intérieur même d'une seule séquence et alors on les superpose, soit successivement, de scène à scène. Dans le procès de sémantisation du texte, la démarche du spectateur est alors la suivante : *Boris est un traître donc Boris est un salaud*; de la structure narrative on remonte à l'explication psychologique. Imaginons qu'intervienne ensuite cette structure : *Jean persécute Boris*. L'induction psychologique résultant de l'état précédent permettra alors de comprendre le passage et d'attester sa vraisemblance (selon le raisonnement suivant : *Jean persécute Boris parce qu'il est un salaud*). Toutefois, comme la présentation de *Jean persécute Boris* sous forme simple, et non de graphe, le fait peut-être pressentir, dans ce mouvement de vis sans fin le récit filmique connaît généralement une interdiction : celle qu'un même sujet (ici syntagme nominal) emprunte, à l'intérieur d'un même texte, les deux demi-cercles du couple prédicatif si les termes mis en jeu sont contradictoires. C'est précisément à partir de cette première infraction aux règles de formation d'un film à diégèse unitaire que débute *L'Homme qui ment*. On s'en souvient sans doute : un homme en complet-veston est poursuivi, dans une forêt, par des soldats. Au terme d'une course désordonnée, il est touché par une balle, semble-t-il. Il tombe à terre, sur le dos, comme mort. Pourtant, le plan d'abord sombre s'éclaire graduellement : l'homme ouvre les yeux, regarde autour de lui et se relève enfin. Si les structures narratives opposent les deux scènes, il est bien évident qu'en revanche la position de l'acteur leur confère une parfaite continuité dont le modèle de Markov est tout à fait apte à rendre compte. Le raccord analogique — le transit dirait Gardies transposant le concept de Ricardou au cinéma ²¹ — n'est en effet rien d'autre qu'une homologie entre deux structures où les actants se substi-

tuent les uns aux autres et où les prédicats se modifient de façon concomitante. Si l'on considère par exemple ce très beau raccord de *L'Homme qui ment* où le geste de Boris sautant sur le comptoir d'un bar est coupé à mi-parcours et achevé dynamiquement par la fin du même geste de Jean sur le faux plafond d'un grenier (segment X), on est bien obligé d'admettre que la chaîne markovienne est un modèle de compétence adéquat puisqu'il suffit de substituer Jean à Boris et le faux plafond au comptoir pour pratiquer l'enchaînement. Toutefois, le fonctionnement de ce schéma est globalement différent selon qu'on l'applique aux structures narratives ou au seul signifiant visuel.

Dans le premier cas, celui de la logique narrative, entre les deux côtés du graphe, il est possible d'établir une relation d'implication, par exemple : *Boris est un héros* implique *Jean est un salaud*, dans le second, celui du raccord analogique, il y a en revanche *équivalence* (au sens que lui donne la logique formelle, celui d'une implication réciproque : pour qu'il y ait continuité entre le geste de Boris et celui de Jean il faut qu'ils s'impliquent mutuellement). Au début de *L'Homme qui ment*, entre les deux structures narratives *Boris est mort* et *Boris est vivant*, il n'est pas possible d'établir la relation de causalité dont on vient de parler : la concaténation ne se transforme pas en consécution (au sens de conséquence) ; en revanche, les positions similaires de Trintignant à la fin de la première séquence et au début de la seconde sont, d'une certaine façon, équivalentes. Entre l'enchaînement narratif et l'enchaînement par transit, il n'y a donc pas de différence essentielle au niveau du modèle formel mobilisé, mais il y a une différence et elle est de taille, évidemment d'opérateur logique. *Ici, la contradiction diégétique (produite par l'impossibilité de l'implication) est largement fonction d'une identité formelle dans la chaîne visuelle qui transforme l'avancée syntagmatique du récit en sur-place paradigmatique.*

Pour que cette analyse ait quelque pertinence, on doit à présent faire intervenir un nouveau niveau, car il faut être attentif au fait que deux structures visuelles identiques (c'est-à-dire homologues du point de vue du raccord des gestes, de position, etc.) ont des sens divers selon la disposition de leurs énoncés iconiques constitutifs. Pour plus de clarté

regardons encore une fois le début de *L'Homme qui ment* : pour une même position de *Boris mort* et de *Boris vivant*, l'effet narratif sera différent selon que son costume sera gris dans les deux cas, ou, par exemple, d'abord noir et ensuite blanc. Nul doute même que la relation temporelle produite par le rapprochement de ces deux plans pourra en être affectée. En effet, ce qui rend difficile la concaténation des structures *Boris est mort* et *Boris est vivant*, dans le cadre d'une logique de l'implication, c'est la conjonction de deux facteurs : 1) d'une part, l'homologie des positions de l'acteur : si la seconde scène commençait, par exemple, par *Boris en train de marcher*, la consécution temporelle semblerait sûrement moins contradictoire ; ce pourrait être alors un flash-back mal signalé ou très « avant-garde » ; 2) d'autre part, l'homologie des multiples énoncés iconiques qui emplissent le cadre écranique : Trintignant, dans les deux cas, a le même costume, la même apparence physique (âge, état des vêtements, expression du visage, etc.). Si l'un de ces éléments variait, si par exemple Trintignant portait subitement une barbe, cette concaténation d'images aurait toutes les chances d'être lue comme un montage d'attraction illustrant, en raccourci, la vie et la mort de Boris.

La construction de la diégèse met donc en jeu l'appréhension simultanée de trois niveaux codiques :

- a) le narratif où se donne à lire la paradigmatique des structures ;
- b) la disposition interne au plan (la *mise en cadre* ou la *mise en scène*²² : l'homologie formelle dont nous avons parlé supra tient en effet à la continuité des gestes et non à leur place exacte dans le cadre) ;
- c) la représentation iconique et, en particulier, l'intégration du profilmique à l'image.

C'est de la conjonction de ces trois « lectures » que résulte la contradiction ou la non-contradiction du monde de la fiction. En effet, chacune d'elles prise isolément ne suffit pas à bouleverser la logique diégétique efficiente dans un certain cinéma : de même que deux structures narratives contradictoires concaténées peuvent, comme on l'a dit, être récupérées, du point de vue de l'implication, par un ajustement temporel, de même, deux gestes similaires dans ces mêmes structures

peuvent avoir pour seule fin une connotation esthétique tout à fait indépendante de la construction de l'anecdote (on sait que de nombreux films de consommation courante utilisent aujourd'hui cet effet de montage pour faire élégamment des ellipses ou pour donner plus de « nervosité » au récit). La contradiction sémantique de la succession *Boris mort* – *Boris vivant* résulte donc de cette triple détermination :

a) du point de vue de la grammaire du récit : la succession immédiate, dans l'ordre du syntagmatique, de deux structures qui, pour un même actant, associent deux prédicats opposés (schématisés par les deux côtés de la boucle dans la chaîne de Markov) ;

b) la disposition du plan qui lie les deux séquences niveau par une analogie formelle au de la mise en cadre ;

c) la permanence de certains paramètres (voir chapitre suivant).

À travers l'étude d'un élément profilmique particulier (le costume) et de la gestuelle, on tentera à présent de mesurer plus finement l'interaction ces trois niveaux codiques. Si l'on distingue entre enchaînements interséquentiels par implication et par équivalence (homologie)²³ et que l'on restreint l'analyse à l'étude d'un seul acteur présent dans les deux scènes, il est possible de répertorier les combinaisons suivantes :

| NARRATION | DISPOSITION DU PLAN (mise en cadre ou mise en scène) | PROFILMIQUE |
|--|--|---|
| A. Implication (complétude diégétique) | 1. homologie (ex. : même geste) | a. même costume b. costume différent |
| | 2. non-homologie (geste différent) | c. même costume d. costume différent |
| B. Équivalence (homologie) | 1. homologie (même geste) | a'. même costume b'. costume différent |

Remarque: tout tableau non parfaitement binaire étant considéré aujourd'hui soit comme une hérésie, soit comme un « rhizome » (Deleuze-Guattari), il convient de souligner que la dissymétrie de laquelle n'échappe pas aux auteurs mais qu'elle est irréductible puisque, par définition, en B, la seule relation entre les structures narratives est une homologie gestuelle, il va de soi que la solution 2, dans laquelle les gestes différencieraient, s'exclut d'elle-même.

Envisageons, une à une, chacune des possibilités, en tournant particulièrement nos regards vers *L'Immortelle*.

A.1.a. C'est le cas de deux scènes qui se complètent diégétiquement et qui sont raccordées par un geste : un homme pose un verre sur une table dans un lieu puis dans un autre. Si le dialogue explicite suffisamment cette transition, il s'agit d'une simple ellipse : l'accent est mis sur le narratif pour donner plus de « nervosité » au récit ou pour créer ponctuellement un petit effet de surprise.

A.1.b. Deux scènes consécutives dans la diégèse raccordées sur le geste mais dans laquelle l'acteur principal ne porte pas le même costume. On en trouve un parfait exemple dans *L'Immortelle* (plans 191-192) :

191. N entre dans le champ par l'avant gauche, fait quelques pas en direction d'un vieillard qui vient de lui donner un renseignement. Il se retourne vers la droite de l'écran pour regarder ce qu'on lui montre. Le plan est coupé dans ce mouvement.

192. Une rue très étroite au même pavage très grossier. N achève de se retourner mais il ne porte pas le même costume — et s'en va.

La continuité du mouvement de ces deux plans accrédite l'idée qu'ils forment une suite narrative : N semble bien regarder autour de lui au plan 192 pour vérifier les renseignements donnés par le vieillard en 191. Pourtant, dans cette hypothèse, il devient difficile d'admettre l'hiatus spatial : nul doute qu'il infirme notre première impression diégétique. À moins qu'il ne s'agisse que d'une ellipse il n'y aurait ici qu'un effet de montage comparable à celui que nous avons défini en *A.1.a.* Mais alors pourquoi ce changement de costume ? Il est plus malaisé de l'intégrer à une ellipse : celle-ci n'est en effet d'habitude qu'un raccourci temporel

programmé, d'une façon ou d'une autre, par la diégèse ; elle a pour fonction de supprimer tout ce qui « alourdit » la narration (par exemple : un trajet) mais jamais, dans le cadre du cinéma classique tout au moins, d'occulter une partie insoupçonnable, imprévisible ou incompréhensible du récit. La rupture au niveau de cette partie du profilmique que représente le costume de N dissocie donc les deux plans du point de vue de l'implication pour laisser subsister l'homologie formelle du raccord. La suite diégétique de deux structures narratives est contredite par leur représentation signifiante.

A.2.c. et *A.2.d.* Prises isolément ces deux possibilités expriment soit la continuité diégétique la plus répandue, soit une ellipse complexe (le changement de costume demandant en effet une explication du raccourci temporel, du type « Plus tard »). Combinées ensemble à l'intérieur d'une séquence qui réunit tout au long de sa durée les mêmes actants, leur effet sur la narration est, en revanche, beaucoup plus subtil. Au début de *L'Immortelle*, N et L se promènent dans Istamboul : après s'être retrouvés dans une mosquée, ils parcourent une ruelle, puis visitent un bazar (plans 56-62). Leur itinéraire se présente comme une suite de vues des deux personnages, dans la ville, séparées par quelques ellipses spatiales. Pourtant l'habillement de l'homme et de la femme subit progressivement de curieuses mutations, dont témoigne ce tableau :

| | LIEUX | | |
|--------------|---|--|-------------------------------------|
| | MOSQUÉE | RUELLE | BAZAR |
| COSTUME DE L | L ₁ : robe à jupe s'évasant en corolle | L ₂ : robe de dentelle au crochet laissant les épaules nues | |
| COSTUME DE N | N ₁ : costume sombre assez habillé | N ₁ | N ₂ : blazer et pantalon |
| PLANS | 56 à 61 | 62 | 63 |

Tout se complique ! Non seulement L a changé de robe lorsqu'on la voit apparaître dans la ruelle ce qui ne peut s'expliquer sans ellipse de durée mais N, de son côté, ne porte plus le même costume lorsque le couple entre dans le bazar. Il faut supposer au moins deux ajustements temporels pour rétablir la continuité diégétique. Insensiblement, on glisse donc d'un ordre narratif codé, la « séquence par épisodes » (Metz), à une suite de scènes à temporalité énigmatique : à l'inverse de l'*ellipse* qui supprime un morceau d'anecdote clairement défini par le contexte, un parcours par exemple, il faudrait en effet, pour justifier ces raccords spatiaux, imaginer toute une histoire externe à ce que le spectateur peut connaître de la fiction ; par exemple : entre les plans 61 et 62, L serait rentrée chez elle pour se changer puis elle aurait accompagné N qui à son tour, etc. Toutes suppositions qui sont contradictoires avec l'effet de diégèse : une calme promenade touristique.

Le traitement particulier d'un élément profilmique (le costume) perturbe insidieusement le fonctionnement diégétique d'une séquence narrative en apparence très claire — puisque sa construction répond à des normes élaborées par l'histoire du cinéma classique. De la sorte, un syntagme très codé est subverti par un élément de l'image et le sens narratif échaffaudé vacille. Les structures narratives dont nous avons parlé *supra* perdent ainsi leur belle limpidité sémantique.

B.1. Aucune continuité diégétique n'étant ici postulée, il paraît intéressant d'élargir notre champ et d'envisager le cas où deux actants fusionnent par homologie gestuelle.

a) *même geste, même costume* : un personnage.

490. Boris, fusillé par un peloton d'exécution, tombe en avant. La scène se passe dans une sorte de cave.

491. Boris achève sa chute sur le parquet d'une chambre. Un panoramique découvre Sylvia qui lui parle à présent (segments XIX-XX).

Le changement de décor en plein milieu d'une action unique rend évidemment impossible l'implication narrative. De plus, la permanence du personnage et de son habillement est incompatible avec la

consécution temporelle immédiate. En revanche, si les costumes étaient différents dans les deux plans, cette suite pourrait être interprétée comme une simple rupture passé/présent (du type des flashes-back de *Citizen Kane*).

b) *deux personnages*. Boris sautant sur le bar/Jean Robin sautant sur le faux plafond.

Dans ce cas, la rupture anecdotique est totale : il s'agit à proprement parler d'un transit²⁴ qui fait habilement dériver la diégèse. L'effet ultime de ce type de raccord est de mettre l'accent sur le narratif (au sens d'agencement) et non sur les événements signifiés.

De l'analyse précédente, on retiendra que, dans une suite diégétique — c'est-à-dire dans un système qui admet une implication de structures narratives une homologie formelle active au niveau de la mise en scène (par exemple : un raccord de geste) peut, selon le choix des éléments profilmiques, renforcer ou contredire le sens codé par la structure syntagmatique d'un segment : dans les cas *A*, c'est la continuité apparente de l'anecdote qui est contrariée par l'hétérogénéité des costumes ; dans le cas *B*, au contraire, c'est l'évidente discontinuité de l'action qui est rendue problématique par la permanence d'un habillement. Il n'est pas toujours possible de relever des unités par rapport à l'intrigue comme le soutient Metz²⁵ ; parfois, il faut emprunter un chemin opposé, la logique propre du profilmique prenant le pas sur celle de la fiction.

Nous voici donc ramenés à notre problème initial : celui du sens. Du point de vue du seul code narratif, on doit d'abord admettre qu'il existe ponctuellement, dans le cinéma de Robbe-Grillet, des séquences bien formées (au sens que Russell donne à cette expression, *cf. supra*). Mais il faut toujours avoir présent à l'esprit — c'est la leçon de nos analyses sur les chaînes de Markov — que, particulièrement dès qu'il s'agit du cinéma où les matières de l'expression sont multiples, l'analyse en termes de structure narrative omet toujours les éléments qui ne sont pas nécessaires à la compréhension de l'intrigue. Dans le cas du corpus constitué par le cinéma de consommation courante, cette réduction est négligeable pour l'intellection de la syntaxe, dans la mesure où ils n'ont,

en général, qu'une valeur connotative, comme le note Metz : « Ainsi, lorsqu'on en arrive dans le film aux "petits" éléments, la sémiologie propre du cinéma rencontre ses limites et voit sa compétence s'évanouir : qu'on l'ait voulu ou non, on se trouve renvoyé aux mille vents de la culture, aux murmures confus de mille autres paroles : la symbolique du corps humain, le langage des objets, le système des couleurs (pour les films en couleur) ou les voix du clair-obscur (pour les films en noir et blanc), *le sens du vêtement*, le discours du paysage...²⁶ »

Si cette remarque de Metz, en ce qu'elle invite à une déconstruction des codes non-spécifiques dans le film, reste juste dans le cas du cinéma de Robbe-Grillet, il n'en reste pas moins que la décomposition en petits éléments a ici une autre fonction dont la sémiologie doit se préoccuper : ces unités ne tiennent pas leurs discours à côté des structures narratives, elles les contestent. Ainsi se constitue un circuit sémantique complexe qui va du codifié (les structures narratives elles-mêmes, qui d'ailleurs ont pris une importance croissante jusqu'au *Jeu avec le feu*) au conflit des matières de l'expression, circuit sémantique qu'il convient de parcourir avant d'analyser les sens extra-cinématographiques des unités ainsi dégagées (par exemple : la connotation et « le sens du vêtement »).

Il y a peut-être là une pseudo-équivalence avec ce que les théoriciens de la littérature ont montré du fonctionnement des paragrammes mais, avant d'entrer dans ces mécanismes fins, il fallait rappeler que si, d'emblée, on peut choisir de lire les mots sous les mots, il est beaucoup plus difficile d'échapper à cet effet de réel que véhicule l'image et qui, quoi qu'il en soit, informe et déforme notre perception du sens.

NOTES

1. *Robbe-Grillet. Colloque de Cerisy*, Paris, U.G.E., 10/18, 1976, t. II, p. 342.
2. *Glissements progressifs du plaisir*, *op. cit.*, p. 12.
3. *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, p. 8.
4. Hughes et Creswell, *An Introduction to Modal Logic*, London, Methuen, 1972, p. 117.

5. Cf. D. Chateau, « La sémantique du récit », *Semiotica*, 18 : 3, Mouton, 1976, pp. 206-207.
6. « The Role of Semantics in a Grammar », *Universals in Linguistic Theory*, éd. Bach and Harms, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1968.
7. *Essais sur la signification au cinéma*, t. I, *op. cit.*, p. 80.
8. Cf., par exemple : « Dans une forêt de région montagneuse, un homme est poursuivi, traqué par des soldats. Il est abattu par une rafale de mitraillette. A-t-il rêvé ou simulé la mort (...). Robbe-Grillet mêle la fiction à la réalité, la vie rêvée à la vie vécue, le possible à l'impossible, l'humour à l'onirisme... », Cornand, *Image et Son*, n° 219-220.
9. « Vertige fixé », *Figures 1*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966.
10. *Du Sens*, Paris, Larousse, 1970, p. 7.
11. Umberto Eco, *La Structure absente*, Paris, Mercure de France, 1972, p. 139.
12. Les numérotations de segments, dans l'ensemble de ce chapitre, reproduisent celles du ciné-roman.
13. Todorov, *Qu'est-ce que structuralisme ?*, Paris, Seuil, coll. « Points », p. 82.
14. *Op. cit.*, p. 19.
15. Todorov, *op. cit.*; Moles, *Art et Ordinateur*, Tournai, Casterman, 1971, pp. 154 *sq.*
16. Sur ces deux niveaux paradigmatiques, cf. le chapitre VII.
17. On étudiera un fonctionnement analogue dans *L'Éden et après* au cours du chapitre IV.
18. *La Structure absente*, *op. cit.*, pp. 230 *sq.*
19. Cf. François Jost, « Les téléstructures dans l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet », *Robbe-Grillet. Colloque de Cerisy*, *op. cit.*, pp. 225 *sq.*
20. N. Ruwet, *Introduction à la grammaire générative*, Paris, Plon, 1968, p. 91.
21. Cf. *Pratiques textuelles et Matière filmique chez Alain Robbe-Grillet*, *op. cit.*

22. En fait, ce niveau recouvre ce qu'Eisenstein appelle la *mise en cadre*: « composition picturale des cadres interdépendants dans une séquence de montage », concept qu'il distingue de *mise en scène* (« corrélation des personnages en action »), *Le Film : sa forme/son sens*, Paris, Christian Bourgois, 1976, p. 125. Cette distinction sera approfondie dans le chapitre V.

24. Au sens ricardolien repris par Gardies.

25. *Op. cit.*, p. 143.

26. *Ibid.*, p. 142.

II

LE NARRATIF DÉJOUÉ PAR L'ANALYSE PARAMÉTRIQUE

À envisager aujourd'hui la théorie générative, on peut dire que son histoire a décrit un trajet ondulatoire dont les nœuds et les ventres ont coïncidé avec les rebondissements négatifs et positifs d'une seule affaire : la liaison entre le son et le sens. En fait, ce problème encore à l'ordre du jour apparaît comme la conséquence du postulat sur lequel cette tendance linguistique a fondé d'abord son édifice, à savoir la séparation verticale entre trois niveaux de représentation : phonologique, syntaxique et sémantique — au second étant dévolu souvent le rôle d'intermédiaire entre les deux autres. En ce qui concerne le cinéma, au contraire, on peut se croire prémuni contre une attitude aussi inutilement paradoxale (celle d'un biologiste qui, pour observer la locomotion d'un insecte, commencerait par le couper en morceaux). Certes, les yeux et les oreilles rivés sur les conditions concrètes, complexes et mouvantes de la manifestation filmique ébloui par la luxuriance du signifiant (*cf.* Visconti) et subissant le flux des connotations (*cf.* Fellini) on a du mal à concevoir qu'un modèle narratif idéal, simple et monotone, gouverne, en dernier ressort, notre compréhension du plus grand nombre de films. Pour le sémiologue du cinéma (qui, comme le linguiste, ne s'en tient pas aux apparences), il y a, entre la matière audiovisuelle et la signification brute, des systèmes médiateurs qui les struc-

turent séparément (codes iconiques, rhétoriques, etc.) ou conjointement (« grande syntagmatique ») et dont la connaissance tacite, commune au cinéaste et au spectateur-auditeur, conditionne la communication filmique.

Mais quoi ! n'est-il pas étonnant que nous soutenions une telle opinion, alors même que nous opérons dans un « corpus » où l'un au moins de ces systèmes vole en éclats ? On a dit dans le chapitre précédent que les raisons qui nous poussent à refuser de limiter, dans les films de Robbe-Grillet, le sens au synopsis et l'« écriture » cinématographique à un pur assemblage de signaux, s'impliquent mutuellement. La structuration y transite à travers le jeu des signes ponctuels, signifiant et signifié, dont la combinaison en énoncés iconiques tend à former des propositions narratives tandis que des éléments profilmiques la contrarient par leur discours contestataire (*cf.* la fonction des costumes dans *L'Immortelle*¹). Ce double processus nous invite à passer de l'autre côté du miroir (idéologique) où se réfracte le cinéma de consommation courante. Lorsque celui-ci s'ingénie à nous cacher, sous un fatras audiovisuel, le nécessaire système médiateur d'intégration du profilmique au narratif, c'est évidemment pour le faire fonctionner plus efficacement (*cf.* le fameux thème du « montage invisible »); le « nouveau cinéma », en détraquant ce mécanisme bien huilé, le met précisément en évidence : en termes imagés, la fission du récit repose à la fois sur des résidus de narration qui intègrent le profilmique et sur la désintégration par celui-ci même du profil narratif global. On voit ici tout l'intérêt d'installer un moment l'analyse à la charnière entre le « filmé » et le récit, là où se décide à travers le montage le réglage filmique de la dialectique qui fonde le passage d'une réalité enregistrée à la fiction projetée.

Reprenons une remarque du chapitre I, dont on a laissé dans l'ombre des conséquences importantes. Nous y affirmions que la structure narrative et la structure formelle des séquences filmiques sont indépendantes *a priori* dans la « grande syntagmatique » (considérée comme étude du système filmo-narratif ; en tant que nomenclature de

syntagmes, elle les confond dans une même étiquette ²). Pour autant que cette hypothèse décrit d'une manière correcte (un aspect de) la structure du film, il s'ensuit que :

– une proposition narrative donnée peut être représentée suivant un nombre indéterminé de schèmes formels ; ainsi, *x poursuit y* est associable aux structures du plan autonome (plan d'ensemble, moyen, etc., fixe, panoramique, etc.), de la juxtaposition (*AB*), de l'emboîtement (*ABA*) ou de l'entrelacement (*ABAB...*) ;

– pour tel schème formel particulier, il est loisible de lui associer une infinité de propositions narratives (ou de suites de propositions) ; l'entrelacement, par exemple, représentera aussi bien *x poursuit y*, *x parle à y*, *x joue au tennis avec y*, etc.

Ces deux théorèmes, qui tiennent leur généralité de l'absence de limitation empirique de ce type d'observations, permettent de poser clairement le problème de l'interaction des aspects syntaxiques et sémantiques du film. Étant donné les descriptions structurales :

(1) (*x poursuit y : ABAB...*),

(2) (*x poursuit y : A*),

(3) (*x parle à y : ABAB...*),

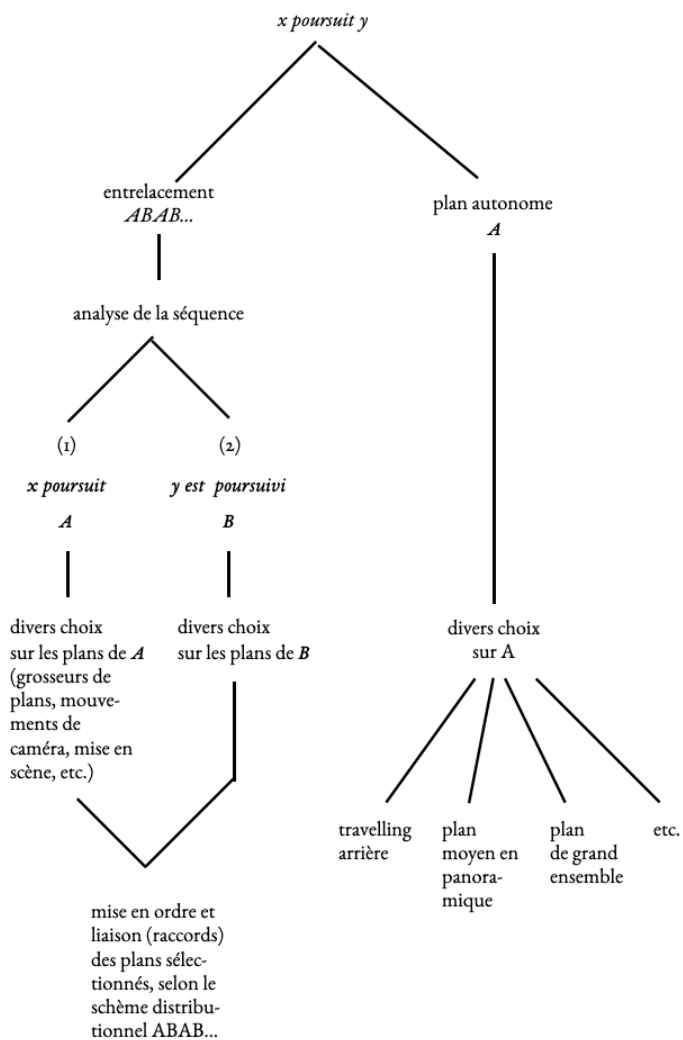
en quoi la signification des séquences visées diffère-t-elle ? Nous apercevons aisément ce qui, entre (1) et (3), fonde l'inéquation sémantique : la disparité des messages narratifs ; c'est au même titre que (2) et (3) sont redevables d'une interprétation différente. En revanche, en ce qui concerne (1) et (2), l'identité des énoncés narratifs soulève la difficulté suivante : si la disproportion de sens entre deux descriptions structurales à égalité de proposition narrative est quasiment nulle, il faut que la structure formelle ne change pas la signification des messages narratifs.

Ainsi, après avoir montré que les syntagmes de la « grande syntagmatique » synthétisent deux informations pertinentes relatives au fonctionnement du cinéma narratif, nous constaterions que l'une d'entre elles ne joue au mieux qu'un rôle d'ornementation somme toute négligeable ; le progrès de notre argumentation, finalement, consisterait à considérer que la construction grammaticale d'où nous sommes partis est fictive et que, dans l'actualisation du mécanisme de communication

filmique, les séquences s'identifient, d'un seul tenant, au message narratif qu'elles véhiculent. Tout compte fait, cela reviendrait au refus de distinguer des niveaux de représentation puisqu'en substituant à la narration informelle du critique ou du cinéphile le formalisme de l'analyse narrative, on réduirait, par traitement unilatéral, la dualité postulée au départ. C'est en envisageant successivement ces deux côtés que Metz a montré la nécessité d'une autre conception : d'une part, le sens dégagé par la « grande syntagmatique » n'est pas aussi simple qu'on le croit ou qu'on l'affirme ; d'autre part, les couples de description structurale ne contiennent pas suffisamment d'informations pour alimenter, à eux seuls un examen exhaustif de la question.

Selon l'auteur, dans le premier tome des *Essais sur la signification au cinéma*, le schème syntagmatique choisi pour (1) comme pour (2) permet au spectateur de comprendre la séquence (dénotation), tandis que la différence entre les deux caractérise une nuance de style (connotation) ; en d'autres termes, le rôle générique de la structure formelle est de rendre intelligible le message narratif, tandis qu'un schème déterminé ajoute à ce dernier l'expression d'une idée ou d'un sentiment spécifiques³. Dans le second tome des *Essais sur la signification au cinéma*, Metz réaffirme que « la connotation est la forme de la dénotation » pour préciser toutefois qu'elle s'articule non seulement sur le message narratif (signifié de dénotation) mais aussi sur les éléments sémiotiques de son actualisation (signifiant de dénotation). En dehors de sa formulation abstraite (et des conséquences que l'on peut en tirer à ce niveau), la théorie révisée montre que la « grande syntagmatique » ne touche que partiellement au problème de la sémantique du film : pour qu'à la suite d'un choix parmi différents types syntagmatiques, le développement d'un message narratif prenne son sens définitif, il faut que soit prise une suite de décisions concernant le profilmique. Eisenstein avait avancé une opinion comparable à propos de cette séquence : « Un vieillard aux cheveux blancs / Une vieille femme aux cheveux blancs, / Un cheval blanc / Un toit couvert de neige », constatant qu'on est « loin de prévoir ce qui l'emportera : la blancheur ou la vieillesse. Et cette

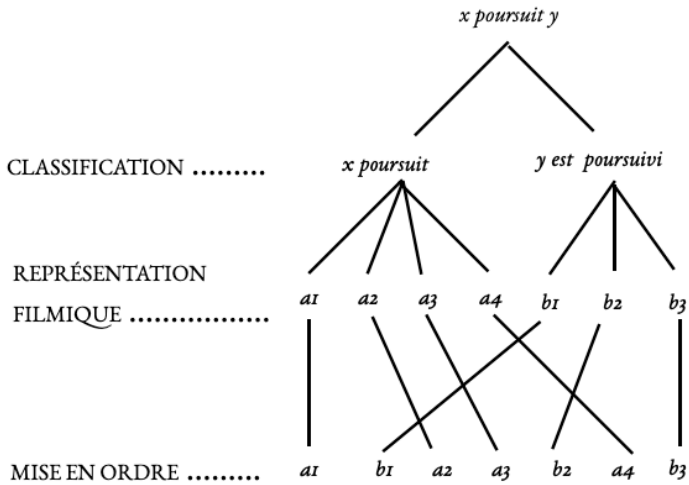
série de plans pourrait se prolonger encore longtemps, jusqu'à ce que survienne un plan-«révélateur» qui déterminera aussitôt l'ensemble de cette scène dans un sens ou dans l'autre. » Ce « petit accent », ce « signe-révélateur » fixe la « dominante » qui donne au segment filmique entier sa signification globale ⁵.



Considérons plus minutieusement le processus de la représentation cinématographique d'une structure narrative *x poursuit y* pour ne pas changer. Le schéma ci-contre décrit une alternative théoriquement possible.

Qu'on ne se récrie pas trop vite : ce squelette d'analyse ne prétend pas encore statuer sur l'aboutissement du procès de l'actualisation filmique ; il concerne le passage d'un état implicite (signification narrative) à un état explicite (description structurale) et vise d'abord à en montrer les articulations conditionnelles. Ainsi entendu, il appelle surtout deux remarques. En premier lieu, la liberté de choisir entre un nombre indéfini de structures formelles est bornée par la capacité combinatoire des propositions narratives ; en appelant *valence* le nombre d'arguments auxquels celles-ci s'appliquent et en considérant notre exemple, on voit que la scission en deux classes (*A* et *B*), nécessitée par le choix de l'entrelacement (*ABAB...*), est étroitement dépendante du fait que la structure *x poursuit y* a une valence 2 (le prédicat d'action *poursuit* présuppose un *poursuivant x* et un *poursuivi y*). En second lieu, l'intervalle entre la signification narrative et la représentation filmique est réduit au minimum dans le cas du plan autonome : on passe directement de l'une à l'autre, par la seule médiation de la mise en scène et de la mise en cadre proposées au filmage ; quant à l'entrelacement, on dénombre, au contraire, plusieurs paliers dont chacun occasionne une décision plus ou moins libre sur les modalités de l'actualisation audiovisuelle. Combinant cette remarque avec la précédente, la figure de la page suivante fait apparaître les déterminations principales de la représentation du couple de description structurale (*x poursuit y : ABAB...*).

Il ne saurait être question d'identifier hâtivement le sens descendant de la lecture de cet arbre avec l'ordre réel, dans la performance du cinéaste, des différentes étapes distinguées abstraitement⁶ ; ainsi, dans l'hypothèse d'un film improvisé au tournage, il est envisageable de construire *a posteriori* une scène de poursuite. Or, pour subsumer sous un tel contenu des plans épars, pour que le « courant



d'induction sémantique » (Balázs) voulu les traverse sans embûches, ou encore, pour que la séquence formée soit correctement interprétable, il faut des conditions précises: il ne suffit pas que, dans le stock de plans accumulés avec une idée plus ou moins arrêtée, il y ait diverses images montrant *x* en train de courir et *y* courant également. Imaginons que l'on monte en alternance la course de *x* dans le sable d'un désert et celle de *y* sur l'herbe d'une prairie : qui donc interpréterait l'entrelacement par *x poursuit y*? C'est là, évidemment, un cas-limite qui illustre néanmoins par excès un aspect important de la théorie et de la pratique du montage. En supposant que l'on juxtapose ou que l'on entrelace des images de façon plus habituelle, il convient encore de se demander dans quelle mesure les défauts entachant l'intégration du profilmique au récit filmé entraînent des défaillances dans l'intelligibilité de la narration cinématographique.

La question touche à la fois aux conditions de la représentation filmique du monde diégétique et aux problèmes de mise en ordre des énonces iconiques et des plans. Ainsi, pour reprendre nos remarques sur l'alternative entre deux modes d'actualisation de la proposition *x poursuit y*, on doit souligner que :

– d’une part, le processus de classification lié à la valence des structures narratives ne concerne pas seulement les arguments actantiels (personnages) ; si *x marche* ne peut pas donner lieu à un entrelacement en vertu de sa valence 1, ce n’est pas le cas de *x marche, un couteau à la main* : par exemple, une alternance de *x* en plan moyen en train de marcher et d’inserts du couteau dans sa main suggérerait que le but de sa promenade est de tuer quelqu’un ; en d’autres termes, ce sont là, comme le dirait Eco, de « véritables enchaînements syntagmatiques, dotés de capacité argumentative »⁷ ;

– d’autre part, la liberté de décision au niveau de la représentation filmique, accrue par le choix de l’entrelacement, est, en contrepartie, restreinte par les contraintes de l’ordre proche assigné aux fragments visuels (et sonores) ; or, ces conditions de la concaténation des plans, loin de peser exclusivement sur les arguments essentiels (les constantes actantielles), s’appliquent de façon très stricte à toutes sortes d’ingrédients contingents ou accessoires du point de vue du récit, pris dans son acception purement fonctionnelle : dans un segment filmique montrant une scène de poursuite entre *x* et *y*, si *x*, le poursuivant, passe devant un bâtiment donné avant *y*, le poursuivi, il y a un défaut de cohérence qui viole censément une règle de chronologie et/ou de contiguïté spatiale.

On voit que les éléments profilmiques sont aptes à jouer un double rôle : l’un, dynamique, est de contribuer à la formation des propositions iconiques faisant fonction de théorèmes de la diégèse ; l’autre, passif, est de permettre l’insertion des axes spatiotemporels dans la narration représentée. Le premier rôle caractérise non seulement l’emploi du montage qu’Eisenstein avait défini par l’idée des « attractions », mais aussi toutes sortes de syntagmes narratifs ou non ; on examinera la chose plus loin, à propos des ponctuations de *Glissements progressifs du plaisir* (cf. chapitre V). Le second rôle paraît sans doute mineur et on en réduit généralement l’analyse à un problème de savoir-faire technique ; ainsi Francois Chevassu donne-t-il cet exemple « d’erreurs dites de script » : « il serait regrettable qu’à la suite d’une erreur de tournage un personnage qui part en 2 CV arrive en Mercedes ou qu’une femme que l’on voit sortir en tailleur noir, soit vêtue de l’autre

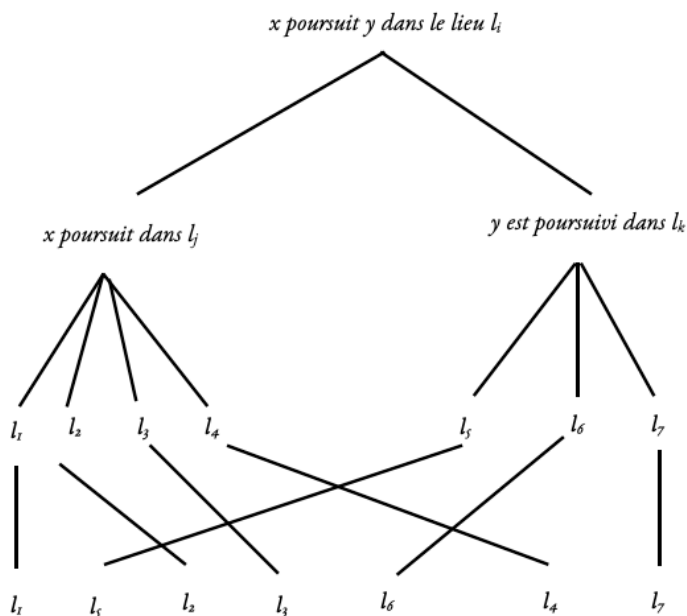
côté de la porte, d'une robe blanche⁸. » On va essayer de montrer successivement que les règles d'insertion du profilmique peuvent être définies dans les termes de l'analyse structurale et qu'un aspect très important du cinéma de Robbe-Grillet se situe à ce niveau.

Soit une séquence S , sa description structurale est un couple $(s : z)$, où s est une structure narrative et z un schème formel ; on désignera par I_i tout indice spatial dont l'insertion dans S est peu ou prou pertinente quant à la compréhension (narrative) du couple $(s : z)$. En prévision d'une analyse de phénomènes plus complexes examinons trois cas types :

(1) L'action dénotée par x sort du lieu I_i peut être représentée par une suite de plans du genre : x est assis, il se lève, ouvre la porte et franchit le seuil de I_i . Chacun des fragments spatiaux actualisés par ces images (dans l'hypothèse ou elles sont séparées) doit être tel que son occurrence respecte une relation claire de contiguïté, aux ellipses près, à l'intérieur du contexte I_b que vise à instaurer la mise en ordre finale. Évidemment, cette « unité de lieu » ne concerne nullement le tournage : peu importe que les fragments soient dissociés dans la réalité, du moment que leur « concentration »⁹ filmique produit l'impression (l'illusion) unitaire.

(2) La manifestation cinématographique d'une structure narrative telle que x poursuit y , par un entrelacement $ABAB...$, nécessite une dissociation en deux classes (poursuivant/poursuivi), toute une série de décisions relatives à la représentation filmique des plans ressortissant à chacun des termes de l'alternance de même que, comme l'indique la figure p. 55, diverses transformations (permutations) dont la somme établit la configuration terminale (e. g. : $a_1b_1a_2a_3b_2a_4b_3$). Mais ces dernières sont, par ailleurs, déterminées par des contraintes précises qui pèsent sur l'organisation des indices spatiaux, suivant deux grands critères : l'unité de lieu vue en (1), d'une part ; un ordre cohérent des fragments spatiaux par rapport au lieu de référence, d'autre part.

Dans le cas figuré ci-après, on doit avoir : une inclusion de chaque indicateur I_j et I_k dans I_b lieu qui couvre la séquence entière ; des rapports ordinaux corrects dans chaque couple I_jI_k : $I_1 < I_3$, $I_2 \leq I_3$, $I_1 < I_2$, $I_2 \leq I_3$, etc.



De là, on peut inférer quelques situations possibles comme $l_3 = l_5$ en a_3 : x passe devant le lieu où y est passé en b_r . (Le signe \leq de la relation d'ordre mathématique désigne ici la disposition relative de différents points d'un espace orienté par une action. Plus précisément, $l_j < l_k$ et $l_j \leq l_k$ signifient respectivement que dans le contexte spatial l_j les lieux l_j sont dans cet ordre strict ou bien qu'ils peuvent être soit dans cet ordre soit identiques).

(3) Considérons enfin le cas d'un entrelacement de deux séquences narratives hétérogènes : l'alternance, dans *Nosferatu* de Murnau, de l'agression du vampire sur Jonathan dans le château de celui-là (l_i) avec le cauchemar de Nina à Brême (l_j). Au moment où Nosferatu se penche sur le cou de Jonathan, la jeune femme se réveille et appelle son fiancé ; le vampire renonce alors à son geste, comme attiré désormais par elle. On constate, ici, que les règles de cooccurrence et d'ordre énoncées pour (2) sont également valables pour l_i et l_j au sein des sous-segments ressortissant à chaque partie de l'alternance (agression/cauchemar) ; en revanche, la clause stricte $l_i \neq l_j$ est l'un des critères de la classification en

deux ensembles A et B , requise pour que l'entrelacement $ABAB\dots$ exprime une simultanéité temporelle sans inclusion des termes dissociés dans une structure narrative unique (au contraire donc du syntagme alterné : il s'agit plutôt d'un syntagme mi-alterné, mi-parallèle ou, disons, de parallélisme narratif).

On notera que les différentes contraintes sur les indices spatiaux sont liées à des règles concernant l'aspect temporel : succession chronologique stricte pour (1), simultanéité des deux séries et consécution dans chacune pour (2) et (3). L'identité entre les deux derniers cas du point de vue de la temporalité souligne à souhait la pertinence du critère spatial dans un modèle prenant en compte le niveau de surface de la syntagmatique filmo-narrative.

Dans les échantillons réels ou les exemples imaginés qui viennent d'être évoqués, le montage et les arguments profilmiques se trouvent dans une relation de subordination à la « grande syntagmatique » dont le réglage structural opère la médiation avec la macro-structure de l'intrigue. Cette hiérarchie intégrative conditionne le passage de l'implicite narratif à l'explicite filmique, dans une proportion que mesurent assez bien les figures de distorsion ordinale de la séquence de *L'Homme qui ment* où Boris sort de l'auberge (segment V) :

- a₁. Un buveur tourne la tête vers la droite.
- b₂. Boris, en plan américain, de dos, dans une rue du village. Il se retourne vers nous.
- a₃. Le patron de l'auberge, en train de verser un demi, redresse la tête comme pour observer Boris.
- a₄. Boris « vu » par le patron évite le regard de l'homme.
- a₅. Un buveur lève un bock.
- b₆. Deux vieilles femmes assises sur un banc dans une rue du village. Boris entre par la droite accompagné par un travelling.
- a₇. Boris attablé, vu de plus près.
- b₈. Six vieilles femmes sur un banc.
- b₉. Boris, en plan américain, parle à un vieillard.
- b₁₀. Gros plan du vieillard.

a₁₁. Gros plan de Boris qui tourne la tête vers le fond à droite (mais il n'est pas indiscutable qu'en raison de l'indistinction du fond ce plan soit ainsi mieux étiqueté que par b₁₁).

b₁₂. Une jeune femme en blouse blanche devant la porte d'une pharmacie.

a₁₃. Boris attablé jette un coup d'œil vers la droite puis revient de face.

b₁₄. Devanture de la pharmacie : Boris entrant par la droite passe devant la jeune femme en blouse blanche (travelling), s'arrête et la regarde ; elle lui indique une direction à gauche et Boris sort par ce côté.

(b₁₅. Boris franchit le portail d'un parc).

Abstraction faite, provisoirement, de l'ordre des plans a₁ à b₁₄, on interpréterait convenablement cette séquence (qui est, on le verra, un sous-segment) en disant qu'après s'être arrêté quelques instants à l'auberge, Boris en est sorti pour demander son chemin à des vieillards puis à une pharmacienne.

Toutefois, ce récit ne permettrait pas de comprendre pourquoi Robbe-Grillet a pris tant de soin à bouleverser cette belle chronologie au niveau de la structure linéaire de surface. En fait, comme dans la fameuse « séquence disloquée » de *Pierrot le fou*¹⁰, l'intellection complète d'un tel segment nécessite une « lecture » discontinue à travers les dépendances entrelacées produites par la dislocation (de même que, du point de vue du cinéaste, celle-ci s'établit sur la base d'une chronologie narrative présumée).

Pour approfondir l'analyse, comparons *Boris sort de l'auberge* aux cas types (1) à (3) de l'insertion spatiale dans la syntagmatique :

(1') On observe, comme en (1), une structure narrative globale (à un seul argument fonctionnel), mais au lieu d'être représentée par le schème de la juxtaposition qui caractérise la « scène » ou la « séquence ordinaire » (au sens de Metz), elle fait l'objet d'un entrelacement. Tandis que (*x sort du lieu 1: juxtaposition*) donne une succession d'actions chronologique, (*Boris sort de l'auberge: entrelacement*) engendre une dislocation a-chronologique.

(2') On relève, par ailleurs, le processus de classification « normal » qui dissocie la proposition globale en une classe A, *Boris*

dans l'auberge, spécifiée par un ensemble de plans de Boris, des buveurs et du patron, et en une classe *B*, *Boris dans les rues du village*, qui se diversifie en plans de Boris dans la rue, d'une part, en plans des vieillards et de la jeune femme en blouse blanche (avec ou sans Boris), d'autre part. L'unité de lieu entre *A* et *B* est assurée par le contexte global du film, dont le circuit spatial s'inscrit dans un réseau forêt-village-château analysé par André Gardies¹¹ ; mais il manque un plan de transition du genre : Boris franchit le seuil de l'auberge (il n'en sort pas à proprement parler, mais il est transporté au dehors par le montage). En outre, les transformations (e.g. : b_2 inséré entre a_1 et a_3) qui aboutissent à la structure visuelle de surface $a_1b_2a_3a_4a_5b_6a_7b_8b_9b_{10}a_{11}b_{12}a_{13}b_{14}$ traduisent la transgression réitérée du lien de simple consécution entre les plans de *A* et ceux de *B* et, par voie de conséquence, les différentes violations relationnelles et ordinales au niveau des indices spatio-temporels des images alignées.

(3') Dans (3) les lieux soigneusement disjoints portent des ensembles d'actants eux-mêmes disjoints ; ici, au contraire, c'est le même personnage qui agit dans les deux séries entrelacées. En d'autres termes, deux actions théoriquement successives sont données, par le dispositif du montage, comme simultanées et c'est un seul personnage qui les accomplit en des lieux distincts (mais globalement contigus).

À en rester à ce stade de l'étude on prouverait seulement que Robbe-Grillet fait peu de cas des règles du cinéma narratif classique — ce qui est l'évidence même. Il est déjà beaucoup plus intéressant de souligner que la transgression repose sur le système narratif lui-même. Mais, il est un aspect de la question encore plus fondamental : la séquence Boris sort de l'auberge diffère de la « séquence disloquée » de Godard dans la mesure où elle n'a pas pour seule fonction de connoter sa propre ruse (dislocation) avec la figure ordinaire (séquence classique) de sa dénotation. Cela apparaît clairement si l'on examine de plus près les effets de contiguïté établis dans la structure visuelle de surface. Citons quelques plans précédant immédiatement a_7 (dans le segment IV)

Boris, dans l'auberge, se détourne vers la droite, regarde au centre, à gauche puis au fond — Groupe de buveurs — Gros plan d'un buveur,

d'abord de dos à la caméra, puis face à elle — Plan rapproché du patron — Boris, comme au début, jette un coup d'œil vers la gauche — Deux buveurs en discussion — Boris revient à la position de face.

On remarque une série de raccords sur les mouvements et/ou sur les regards qui, à première vue, fonctionnent sans contradiction avec la structure relationnelle de la séquence (globalement, celle du « syntagme descriptif » pour ne s'en tenir qu'à l'image¹²) ; puis, le plan a_7 vient s'insérer dans ce système de passages par contiguïté. Dès lors, il va être le premier maillon structurel d'un réglage des cooccurrences syntagmatiques $a_7-b_2-a_3-a_4$; d'autres éléments et processus (notamment sonores) venant ensuite alimenter la structuration du segment : depuis le dernier plan du sous-segment que l'on vient de décrire, le brouhaha de la bande sonore (d'où émergent des mots-thèmes voir *infra*) se transforme progressivement en une litanie qui atteindra son apogée en b_6 ; les images suivantes « guidées » par ce chant continu font alterner Boris dans l'auberge et en présence des vieilles gens ; enfin, le plan ambigu a_{11} réintroduit un système de mouvements et de regards (tandis que la litanie a fait place à des chuchotements).

Quel est le statut sémiotique de ces effets de désordre proche observés dans la séquence *Boris sort de l'auberge* ? On aurait tort, bien sûr, de les regarder pour de simples « erreurs de script », du genre : substitution d'une Mercedes à une 2 CV durant un même trajet, changement de robe d'une actrice au cours d'un champ-contrechamp, etc.¹³ S'il y eut, dans le passé, de telles lacunes dans l'intégration du profilmique au diégétique, c'est que les contraintes de la cohérence narrative n'étaient pas encore suffisamment assimilées par les réalisateurs ; le spectateur, quant à lui, n'identifiait pas des « fautes techniques » mais plutôt des défauts d'ordre, de raccord ou de cooccurrence, toutes sortes de « bruits » (au sens de la théorie de l'information) susceptibles d'entacher, voire d'entraver, la compréhension du récit. En revanche, une incohérence aussi apparemment généralisée que celle qui caractérise l'habillement de L et de N dans *L'Immortelle* de Robbe-Grillet ressortit à un système (plus ou moins stable selon les personnages — voir chapitre VII) d'association costume-lieu, qui est largement

indépendant des fragments anecdotiques que le film laisse deviner. De même, le dispositif de désordre proche dans la séquence *Boris sort de l'auberge* est déterminé par une succession de corrélations, elles-mêmes proches, autonome par rapport à la structure narrative. Dans les deux cas, les supposées erreurs techniques de surface sont, en dernière instance, des effets de principes paradigmatiques et/ou syntagmatiques sous-jacents, abstraits de l'attraction narrative globale (réglage de cohérence) mais jouant, quand même, sur des constituants profilmiques et/ou des arguments diégétiques ; ces mêmes éléments peuvent en effet assumer dans un seul segment le rôle de facteurs d'intelligibilité du récit et, simultanément, se détacher de lui, pour en changer le sens, c'est-à-dire l'orientation et la signification.

Devant une telle situation, on est quelque peu désarmé si, du moins, on s'en tient aux instruments sémiologiques standards (concepts descriptifs post-saussuriens, « grande syntagmatique », etc.). Dans *L'Homme qui ment*, tout se passe comme si l'équation structurelle du film était supérieure à son équation syntagmatique, en ce sens que le film présupposerait différents types syntagmatiques dont l'intégration au discours filmique, filtrée par des processus transformationnels affectant la structure de surface, aboutirait à leur propre désorganisation ; le problème est de caractériser ces fonctionnements d'un point de vue suffisamment général. « En stricte orthodoxie, écrit Eisenstein, le montage est basé sur la dominante. C'est-à-dire la combinaison des plans entre eux suivant leur indice dominant¹⁴ ! » Et il énumère les niveaux, ou paramètres, de cette combinaison — tempo, ligne directrice, durée, etc. — ainsi que les mécanismes variés de montage qui les mettent en œuvre — juxtaposition, choc, fondu, modulation fine, etc. Sur ces paramètres et suivant ces mécanismes, il y a un ensemble de choix généralement indéfini, mais tel que l'adoption d'une solution, c'est-à-dire de tel plan ou de telle dominante dans un plan, est tout à fait déterminante. Nous voici ramenés à cette notion de « plan-révéléateur » que développait Eisenstein (*cf. supra*). Elle est parente, semble-t-il, du concept de « focus » pris au sens de Chomsky (élément dans la structure de surface qui, ayant reçu un accent — Eisenstein emploie lui-même ce terme —

résout l'ambiguïté de la séquence considérée). Dans cette optique, on dira que la séquence narrative repose essentiellement sur une *focalisation diégétique*; ainsi définit-on les grosseurs de plans par le rapport entre le cadre et le personnage. « Les changements de point de vue, écrit Bazin, présentent seulement la réalité d'une manière plus efficace. D'abord en permettant de la mieux voir, ensuite en mettant l'accent sur ce qui-le mérite¹⁵ » ; on souscrirait à cette opinion, si son auteur ne négligeait pas de considérer, entre la réalité et le film, la diégèse qui détermine ce qui, dans le profilmique, mérite d'être vu ou mieux vu.

Au début d'une étonnante séquence de *Cabaret* (Bob Fosse), une suite d'images brèves montre des danseurs tyroliens qui se donnent de grandes claques sonores sur les cuisses, tandis que des plans flashes laissent entrevoir les lourds coups de poing assenés par deux gorilles à un homme. En raison de la disposition combinatoire autour du complexe paramétrique « mouvement de frappe » et selon la modalité du « montage-choc », on ne saisit pas bien la dénotation narrative globale : pendant le spectacle sur scène, le directeur du cabaret est passé à tabac par des nazis. Cette inférence retardée à des fins connotatives, et par déplacement de la focalisation diégétique sur un accent paramétrique, est progressivement rendue possible par l'extension des images des deux séries entrelacées : au terme du processus, on est revenu — récit oblige ! — au focus narratif de la séquence classique. Relativement rare dans le cinéma de consommation courante, la rétroaction du choix paramétrique sur le travail syntagmatique narratif est, dans les films de Robbe-Grillet comme dans ceux d'Eisenstein, un phénomène généralisé à l'ensemble des combinaisons audiovisuelles ; chez le cinéaste soviétique, elle préside notamment à des chevauchements interséquentiels, comme celui-ci : lorsque, dans *La Ligne générale*, l'unique et maigre bœuf de labour de Martha s'écroule d'épuisement, la paysanne attrape sa charrue et, de rage, en frappe le sol coups répétés ; entre ces mouvements secs viennent s'intercaler des gros plans du visage de Martha exprimant sa colère, qui, au bout du compte, se révéleront appartenir à la séquence suivante dans laquelle on voit la jeune femme haranguer les moujiks en vue d'obtenir leur adhésion à l'édification d'un sovkhose.

L'analogie de structuration entre ce segment et la séquence *Boris sort de l'auberge* est frappante ; même disjonction spatiale sur la base d'une identité actantielle ; même direction de la dislocation par un jeu paramétrique parfaitement organisé.

Il apparaît donc que l'analyse paramétrique, qui peut s'inspirer de diverses suggestions éparpillées dans l'œuvre du cinéaste soviétique, doit s'assigner deux grandes tâches :

1) *L'identification à priori des différents paramètres visuels et sonores*. Cette recherche purement théorique¹⁶ s'apparente à la détermination des paramètres musicaux (durée, intensité, timbre, hauteur).

2) *La détermination des paramètres qui sont pertinents dans un segment donné et, corrélativement, du système de leur hiérarchisation locale*. Eisenstein s'est efforcé de définir quelques catégories de solutions générales du montage telles que la dominance selon un seul paramètre (« montage tonal ») ou bien selon l'ensemble des paramètres (« montage harmonique »).

On entrevoit ici la pluralité potentielle à la fois des niveaux et des choix de structuration possibles. Le point de vue paramétrique concerne autant l'articulation habituelle du représenté au filmique qu'elle ouvre le texte sur des perspectives d'agencement et de composition, fondées sur la diégèse, mais échappant à son contrôle absolu. Nous analyserons diverses sortes de manifestations de cet élan que les films de Robbe-Grillet ne calculent pas seulement en structure de surface, mais qu'ils prennent plus profondément, au plan sémantique singulier et organisateur de la thématique.

NOTES

1. Voir le chapitre VII.
2. Cf. chapitre VII.
3. *Essais sur la signification au cinéma*, t. 1, *op. cit.*, p. 121.
4. *Ibid.*, p. 172.
5. *Op. cit.*, pp. 56-57.
6. À noter que les flèches entrecroisées mettent en évidence l'intérêt qu'il y aurait à traiter le passage à la *mise en ordre* définitive des plans dans le cadre

d'une méthodologie mettant en jeu des *opérations* (substitution, permutation, disjonction, insertion, etc.). Sans que l'on puisse déterminer *a priori* la possibilité d'un modèle vraiment transformationnel du film, il y a tout lieu de penser qu'une telle tentative pourrait éclairer quelques problèmes de la « syntaxe » cinématographique. Cf. à ce sujet : D. Chateau, *Problèmes de la théorie sémiologique du cinéma*.

7. *La Structure absente*, *op. cit.*, p. 217.

8. *Le Langage cinématographique*, Cahiers de l'éducation permanente, n° 19, 1963, p. 54.

9. Cf. Vsevolod Poudovkine, in Lherminier, *L'Art du cinéma*, Paris, Seghers, 1960, pp. 194-195.

10. Cf. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, t. I, *op. cit.*, p. 215.

11. *Op. cit.*, pp. 83 sq.

12. En fait, le discours verbal concomitant a un rôle très important dans l'ensemble du contexte filmique; cf. chap. VII.

13. Cf. Chevassu, *op. cit.*

14. *Op. cit.*, p. 56.

15. *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.*, p. 40.

16. Cf. Jacques Aumont, « Un rêve soviétique », *Cahiers du cinéma*, n° 271, p. 30.

IV

SOUS LES DÉCOMBRES DE LA DIÉGÈSE, LA THÉMATIQUE

« Innombrables sont les récits du monde » : débutant par ces termes, Barthes énumérait naguère les aspects (suivant la substance, le genre et la finalité) qui fondent l'inépuisable polymorphie de la narration¹. La disparité des critères qui éclairent cette diversité explique aussi la relative rareté des tentatives de classification générale des formes narratives contrairement au soupçon d'appétit taxinomique qui plane sur les narratologues (quand on envisage leurs travaux de trop haut et de trop loin). Certes, l'espoir de mener à bien cette entreprise semble encore s'amenuiser en proportion inverse du degré de déviance des configurations « extrasystémiques »² qui, à supposer l'existence d'un système du récit pur, viennent inmanquablement perturber son actualisation sémiotique. Lorsque ces phénomènes paranarratifs atteignent l'intensité structurelle des corrélations de désordre proche que nous venons d'analyser, on peut se croire dégagé de toute préoccupation taxinomique. En fait, suivant le crible serré d'un critère à maints égards partiel, Todorov distingue le récit *mythologique*, dominé par la causalité événementielle, des genres *psychologique*, dont la logique est fortement indicelle (au sens de Barthes) et *philosophique*, qu'un discours latent programme et gouverne³; on n'a pas manqué de noter que cette classification, pourtant étroite, intègre des aspects « extrasystémiques » par

rapport au supposé modèle de la « cohérence narrative ». De plus, s'il est bien clair que, dans le cinéma de Robbe-Grillet, le traitement du récit ne ressortit ni à la première catégorie (contradictions dans la structure de surface), ni à la seconde (on renforcera cette idée au cours du présent chapitre), il n'est pas déraisonnable de songer à le ranger sous la rubrique « philosophique » : il y a, sous-jacent aux textes filmiques, quelque chose comme un discours qui tantôt les organise implicitement, tantôt explicitement (*L'Éden et après* et son générique thématique ; *Glissements progressifs du plaisir* et ses systèmes de ponctuations).

Un trait distinctif nous semble autoriser à adjoindre une nouvelle catégorie à la taxinomie de Todorov : à côté de l'incohérence narrative globale, qui le différencie banalement du récit mythologique, le « nouveau cinéma » propose un mode de structuration qui l'éloigne aussi du type philosophique : en celui-ci le discours sous-jacent imprime les oscillations d'un débat conceptuel abstrait (l'histoire n'est qu'illustration seconde) ; chez Robbe-Grillet, *il se nourrit essentiellement des atomes concrets de la diégèse définie par les films qui le sous-tendent*. On a évalué le poids de l'instance paramétrique qui, simultanément, règle l'intégration du profilmique au narratif et fait rétrograder l'histoire par l'entremise de la diégèse. Une meilleure compréhension de ce processus doit passer par l'examen de sa gestion thématique.

Un film peut, à cet égard, exciter particulièrement l'intérêt : *Le Jeu avec le feu* qui, de toute l'œuvre de Robbe-Grillet, se laisse le plus aisément assimiler au corpus du cinéma classique, quant à l'ordre logique et au réglage filmo-narratif : d'une part, sa structure de surface présente bien moins « défauts » de cohérence que *Trans-Europ-Express* même ; d'autre part, on y dénombre intuitivement un grand nombre de séquences au sens metzien. Dans un premier temps, il y a tout lieu de supposer que la « grande syntagmatique » est capable décrire un aspect au moins de la structure du *Jeu avec le feu*, celui dont Metz a visé la formalisation en général. La suite d'actions qui inaugure le film accrédite cette conjecture :

Une jeune femme, sur le quai d'une gare, attend un train ; lorsque celui-ci arrive, deux hommes la saisissent et l'empêchent de monter dans le wagon qui se trouve devant elle. Après le départ du train, ils la portent jusque dans le tunnel et la ligotent. Puis ils en ressortent pour venir déposer sur le quai une malle qui bouge légèrement. Trintignant se lève alors d'un banc et, tapotant sur la malle, prononce ces quelques phrases devant le chef de gare : « Allons couchée ! Si tu es sage, tu auras une bonne écuelle de soupe en arrivant. C'est une jeune chienne qui n'est pas encore très bien dressée. Autrement c'est le fouet ! Vous voyez, il y a des mots qu'elle comprend déjà. »

Nulle bizarrerie textuelle n'entache la compréhension narrative de cette première séquence. L'« archi-spectateur »⁴, fort d'une longue familiarité avec le système de cohérence événementielle, décèle aisément le signifié de dénotation qui oriente et totalise cette suite d'actions : s'agit-il d'autre chose que d'un enlèvement ? Or, par-delà ce sens unique et unifiant, dont l'accessibilité immédiate devrait renforcer celle de *l'économie globale* du film, gravitent d'autres éléments ou fragments signifiants dont seule la prééminence d'une lecture narrative empêche d'entrevoir *l'économie spécifique*. On a déjà mentionné l'absence de critère rationnel interdisant d'appliquer la « grande syntagmatique » aux films de Robbe-Grillet. Dans le cas présent, le type syntagmatique qui convient le mieux est d'ailleurs la séquence, c'est-à-dire ce dispositif structural dans lequel « une consécution unique relie tous les actes vus à l'image »⁵. Attribuant la « dominante »⁶ à l'ordre temporel, cette définition présuppose aussi qu'en regard de ce principe d'organisation de la structure de surface, toute occurrence visuelle ou sonore est l'objet d'une discrimination entre l'essentiel — participer à la logique de la séquence c'est aussi s'y soumettre — et le superflu : notre restitution de « l'enlèvement » qui inaugure la narration du *Jeu avec le feu* omet de signaler quelques détails, par exemple cette grande étiquette, portant l'inscription « Animal vivant », collée sur la malle ; en revanche, on pourrait se demander pourquoi nous avons reproduit le monologue de Trintignant.

En fait, il faut garder à l'esprit, ainsi que l'a dit Eco, qu'« un code peut choisir des énoncés comme ultimes éléments analysables et peut

ignorer la possibilité de décomposition de ces énoncés en signes et figures, parce que ces signes et figures n'appartiennent pas au code en question, mais à un autre code plus analytique. Un code décide donc à quel niveau de complexité il caractérisera ses propres unités élémentaires, confiant l'éventuelle codification interne (analytique) de ces unités à un autre code. » Et il ajoute : « étant donné le syntagme “un héros quitte sa maison et rencontre un adversaire”, le code narratif l'isole comme unité complexe de signifié et se désintéresse : 1° de la langue dans laquelle il peut être communiqué ; 2° des artifices stylistico-rhétoriques avec lesquels il peut être rendu ⁷. ». Or, le code narratif se désintéresse aussi de toutes sortes de supposés menus détails, dont on sait, par ailleurs, qu'ils peuvent jouer, dans l'ensemble du film, un rôle indépendant du segment qu'ils contribuent peu ou prou à constituer ⁸ ; en sus de leur fonction narrative ponctuelle d'intégration aux contraintes spatio-temporelles ou de connotation, ces éléments visuels ou sonores de taille variable sont susceptibles d'assumer une fonction à distance comme celle de prémisses, de rappel ou de prémonition.

Tel signifié, ici nanti d'un support sensible, est là présupposé. Voici donc soulevés : 1°) le problème de la détermination des unités significatives pertinentes, et à travers celui-ci 2°) la question de l'« analyse thématique », autrement dit des codes sémantiques spécifiques qui organisent le discours sous-jacent et 3°) celle, connexe, de la relation entre les unités de sens, le réseau profond qu'elles intègrent et la structure filmo-narrative de surface. L'ensemble de ces interrogations (abordées au fur et à mesure de ce chapitre) est particulièrement important pour la description de la structuration des films de Robbe-Grillet dans la mesure où l'ambivalence des atomes audio-visuels y subit une extension non plus seulement au réglage structural filmo-narratif, mais au mouvement structurel qui anime tout le discours filmique. En ce qui concerne le premier point, il s'agit d'un problème déjà considéré comme épineux dans le champ poétique et qui se complique notablement en proportion de l'absence d'unités signifiantes préétablies dans le langage cinématographique. L'analyse paramétrique confirme tout à fait ce point : elle implique une pluralité indéterminée de niveaux codiques,

ainsi qu'une multiplicité de hiérarchisations possibles entre eux. On peut donc penser, à l'instar de Pasolini, que tout film est susceptible de créer de nouvelles unités minimales, au gré de sa « grammaire » propre⁹ ; dans les lignes qui suivent immédiatement, nous serons ainsi amenés à tenir pour pertinent, abstraction faite du système narratif, chaque élément dont le *Jeu avec le feu* fait la sélection en le prenant pour objet de construction et de variation (ce n'est qu'*a posteriori* que l'on jugera de l'opportunité d'une généralisation des niveaux codiques retenus).

Si, du point de vue diégétique, il importe assez peu que le train qui traverse l'écran, au début de « l'enlèvement », appartienne manifestement à une compagnie française de chemin de fer, en revanche, il en va autrement du signifié correspondant : rapporté à la structure narrative de la séquence, il est à peine un micro-argument fonctionnel, mais dans un environnement syntagmatique comparable il fait sous d'autres espèces une réapparition remarquable. La scène a lieu beaucoup plus tard dans le film.

Tandis qu'il se rhabille, Trintignant parle avec la jeune femme kidnappée à la gare, à présent couchée dans un lit :

Allez, lève-toi ! tu dois être prête pour un client difficile.

– On a le temps.

– Tu vas encore te faire punir.

– Par vous ?

– Non, par Erika. Elle invente toujours des petites choses qui font très mal... Tu te rappelles ?

(...)

– Vous voulez pas me faire l'amour encore un peu ?

– Non, petit démon, je n'ai pas envie de toi.

– Me violer alors... Comme ça ! » (Elle passe ses mains dans les barreaux du lit).

À partir de « Tu te rappelles ? » le dialogue est accompagné par un bruit sourd de train, non justifié dans un contexte suffisamment proche, donc en occurrence libre-concrète (*cf.* chapitre I). Ce présumé

fond sonore se prête évidemment à un décryptage pluricodique (au sein même de la scène) : du point de vue des codes de l'inconscient, le roulement du train annonce le viol qui clôt la séquence ; par ailleurs, ce stéréotype cher à Robbe-Grillet tisse un lien d'intertextualité avec *Trans-Europ-Express*, où Elias (Trintignant) viole Eva dans la même position et sur un lit similaire. Mais ce n'est pas tout. Dans le texte filmique, vu sous l'angle de sa structuration globale, la scène a un rôle plus complexe qui excède les effets connotatifs de projection paradigmatique que l'on vient de relever. Si l'on prête suffisamment attention aux signes et aux énoncés visuels ou sonores qui la composent, on constate qu'elle entretient une relation syntagmatique très forte avec le premier enlèvement, dans la mesure où les rapports entre les acteurs sont déterminés par des paramètres analogues : par une sorte de jeu de mots, la première injonction de Trintignant (« Allez, lève-toi ! ») constitue une suite de son premier ordre à la jeune femme dans la première scène (« Allons couchée ! ») — tandis que la séquence dans son entier en est l'exécution. L'évocation des « petites choses qui font très mal » rappelle (« Tu te rappelles ? ») ce « fouet » dont il menaçait la « chienne » enfermée dans la malle. Ces différents renvois aboutissent, d'une part, au niveau de la bande sonore, au bruit du train, de l'autre, au niveau diégétique, au viol.

Ainsi, des micro-éléments de la première structure narrative, de faible pertinence dans leur environnement syntagmatique, se révèlent être des *germes structurels* de l'élaboration d'une nouvelle combinaison d'images et de sons à dominante également narrative : la coprésence des deux unités « violence » et « train-stéréotype » suscite une nouvelle relation entre Trintignant et la jeune femme. D'un point de vue sémiotique, on interprétera le processus de réinvestissement du signifié « train » de la façon suivante :

– au plan de la matière de l'expression, il y a *détachement* du signifié par rapport à l'image et choix d'un nouveau *représentant* de nature sonore (au sens où, en théorie des ensembles, un élément peut être tenu pour le « représentant » d'une classe d'équivalence) ;

– au plan de la forme de l'expression cette occurrence libre-concrète d'un bruit, engendrée par la *reprise différentielle* des éléments verbaux, assume un rôle *thématique* qui provoque, au plan diégétique, l'issue du viol.

L'économie globale et spécifique du *Jeu avec le feu* se caractérise donc comme un processus d'enrichissement sémantique d'une diégèse pauvre (c'est, en fait, un trait commun à l'ensemble de l'œuvre de Robbe-Grillet). Si, à cet égard, ce film exige de la part du spectateur une attention constante, corrélative de la lecture aisée de sa structure narrative superficielle, avec *L'Éden et après*, on joue d'emblée cartes sur table : sa structuration, formellement complexe, impose un effort particulier (c'est, de tout le cinéma de Robbe-Grillet, sans doute, le film qui se laisse le moins facilement assimiler au corpus du cinéma classique). D'entrée de jeu, ce film énonce ses propres unités significatives pertinentes ; son discours va se régénérer sans cesse à cette matrice, au point qu'à maintes occasions la narration s'effacera devant la trame thématique ainsi nouée, seule, dès lors, à mener l'avancée syntagmatique. Il n'est certes pas de situation plus propice à l'approfondissement des points qui, au fil de l'analyse du *Jeu avec le feu*, nous ont semblé donner matière à plus ample réflexion.

On a dit, en commençant, que le discours sous-jacent aux films de Robbe-Grillet est alimenté par les éléments mêmes de la diégèse qui le sous-tend ; penser que c'est là son unique fond serait conclure trop vite. Du moins à considérer le générique de *L'Éden et après*. Accompagnant des images disparates, on entend des voix prononcer ces mots :

Générique, écriture, Éden, architecture, composition, maquillage, représentation, objet coupant, matière visqueuse, mis en scène, du sang qui coule, dans le labyrinthe, assassinat, distance, théâtralité, fantasma, laboratoire, Éden... Éden... et après, Éden... et après, Éden... et après, objectif, subjectif, injectif, surjectif, bijectif, images et lumières, montage, cartes à jouer, partition sonore. » [Puis, vingt plans plus loin, on entend un second groupe de mots :] « Objet, image, imaginé, imagination, fantasmes, fantômes, maison hantée, miroir tournant, miroir parallèle, miroir déformant, cinéma, réalité, ma vie.

Hormis le premier vocable, dont l'occurrence et le sens s'accordent avec la place et la fonction du segment, si des termes comme « du sang qui coule » se laissent mettre en images, on voit mal quels objets diégétiques peuvent actualiser directement les signifiés « représentation » ou « théâtralité ». L'analyse thématique, en dépit de son flou conceptuel généralisé, dispose d'un solide distinguo que l'observation précédente nous incline à recueillir : entre le *motif* et le *thème*, selon Ducrot et Todorov¹⁰, la différence réside avant tout dans « leur degré d'actualisation et partant, leur puissance de dénotation. Par exemple les lunettes sont un motif dans la *Princesse Brambilla* de Hoffmann ; le regard en est un des thèmes ». Notons, pour l'instant, la plus grande « puissance de dénotation » et, corrélativement, le moindre « degré d'abstraction » de « du sang qui coule » par rapport à « théâtralité ».

Mais, destinée au langage écrit — de nature *monosémiotique*, donc instaurant la thématique au sein d'une substance unique — la définition des poéticiens ne convient pas tout à fait au cinéma : lourd de cinq matières de l'expression au minimum, partant *polysémiotique*, il déploie son discours sous-jacent sur plusieurs registres plus ou moins coextensifs. Ainsi, dans *Le Jeu avec le feu*, a-t-on rencontré deux « représentants », connexes mais irréductibles l'un à l'autre, du thème du viol : l'image d'un train et, plus loin, son illustration sonore, sans compter une occurrence explicite dans le discours verbal (« Me violer alors... Comme ça. ») La thématique, dans ce film, dans *L'Éden et après* et, plus généralement, dans le langage cinématographique, est de nature *intersémiotique*. Pour revenir au générique de *L'Éden et après*, nous adopterons du motif et du thème ces caractérisations :

– *motif*: unité significative du film assortie d'un représentant de composition plus ou moins complexe et de taille variable : objet, image, mot, bruit, etc. ;

– *thème*: catégorie sémantique sous-jacente à une partie de film plus ou moins étendue.

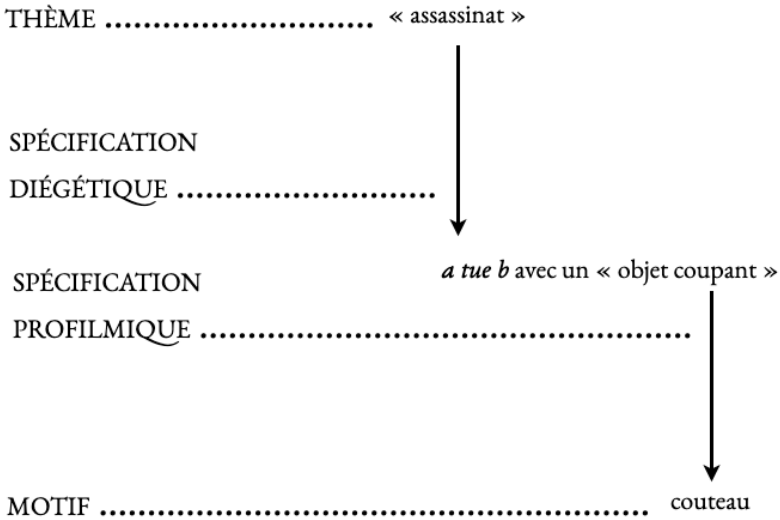
Face à la difficulté d'instaurer une analyse thématique rendant compte de la richesse substantielle du cinéma, *L'Éden et après*, par sa mise en évidence de la liste initiale des thèmes qu'il entend travailler,

nous suggère une issue : en progressant du générique au cœur du film, on voit se transmettre les fonctions thématiques des signes verbaux aux autres signes et à leurs combinaisons. Ainsi :

- d'un motif ayant pour représentant au générique tel mot ou telle locution, c'est-à-dire un élément linguistique, on passe au motif visuel ou sonore par *spécification profilmique*; par exemple, « objet coupant » sera successivement illustré par des images d'un couteau ou de ciseaux, par un cliquetis de ciseaux ou bien par l'occurrence du mot « couteau » dans un dialogue ;

- d'un thème d'abord suggéré par un motif linguistique, on tire sa représentation filmique par *spécification diégétique*, par exemple, « mise en scène » donne la scène de l'empoisonnement de Violette.

Un simple effort de déduction permet déjà de conclure que la spécification diégétique inclut la spécification profilmique et d'imaginer le mécanisme de cette inclusion :



En fait, le processus thématique est sensiblement différent, non seulement parce que plus complexe, mais en vertu de son intrication aux autres fils que tresse la structuration.

Cela ressort nettement d'une analyse des nombreuses occurrences d'« objet coupant » dans *L'Éden et après* :

1. Segment XII :

Sous l'injonction de l'étranger, Marie-Ève lâche deux bouteilles dont l'une se casse. Sonia reçoit l'ordre de ramasser les morceaux. La caméra cadre alors un rectangle du sol, rouge, sur lequel on distingue des débris de verre. La main de la jeune fille entre six fois de suite dans le champ pour ramasser les morceaux tandis que le sang (manifestement de la peinture rouge) commence à couler le long de son poignet, puis de son bras (d'abord goutte à goutte, ensuite à grand flux).

2. Segment XII.

Gros plan sur la main de Sonia, ensanglantée, telle que nous l'avons vu à la fin du segment XII. Violette, dans le café, continuant à prendre peur, se baisse vers le sol. Insert de morceaux de verre brisé ; la mise au point de l'objectif varie de la netteté au flou pendant tout le plan.

3. Segment XVIII :

Dans l'usine, Sonia, coupée à la taille, marche sur des morceaux de verre. Marc-Antoine flagelle Marie-Ève avec un fouet.

4. Segment XXIX :

Plongée sur la tête de Marie-Ève qui est allongée entre les dents d'une herse.

5. Segment XXXV :

Boris, dans l'encadrement d'une porte ; il suit des doigts les contours d'une grande paire de ciseaux qui est fixée sur le mur. Un travelling vers la gauche l'efface et découvre Sonia dans un coin de la pièce. Boris entre dans le champ, s'approche d'elle ; il l'enlace puis la fait tomber sur un lit qui se trouve derrière elle ; il se couche alors sur elle et lui tord un bras derrière le dos. Violette, les yeux bandés, dans son cachot. Boris attrape une cordelette et ligote les bras de Sonia ; la caméra les abandonne et cadre à nouveau la grande paire de ciseaux. Marc-Antoine, dans le cachot de violette, lui enlève son bandeau et disparaît du champ ; elle baisse les yeux. Insert d'un bocal d'où Marc-Antoine sort un scorpion tenu par un fil.

À l'exception de ce dernier cas où l'occurrence d'un motif iconique pour « objet coupant » (le scorpion) peut être considérée comme arbitraire sur l'axe paradigmatique — mais non point dans les

dimensions proches et lointaines de la syntagmatique — on observe que chaque personnage entretient une relation particulière avec un objet coupant déterminé. À Sonia sont régulièrement associés le verre brisé et les ciseaux ; à Marie-Ève, de même, le fouet et les dents de herse. Si ces quatre motifs visuels sont des spécifications profilmiques d'« objet coupant », ils diffèrent toutefois par leur insertion diégétique et conjointement par leur valeur thématique. L'association Sonia-« objet coupant » est systématiquement incluse dans une spécification diégétique du thème « assassinat » (supplice, mort) ; subissant flagellations et supplices sadiens, Marie-Ève ne peut prendre contact avec un « objet coupant » que sous la juridiction du thème « violence sexuelle ». Si donc notre schéma *a priori* des rapports entre thèmes et motifs n'est nullement infirmé, on voit que la chaîne des spécifications de plus en plus concrètes est surdéterminée au niveau même de la diégèse (conçue comme un ensemble d'atomes narratifs dont le récit actualise certaines relations événementielles possibles) : les motifs ont une *distribution caractéristique*, réglée par les thèmes, dans le sous-ensemble des personnages ; « objet coupant » prend un sens différent selon qu'il gravite autour de Sonia ou de Marie-Ève, dans la mesure où les deux filles ne sont pas « blasonnées » par un même thème.

Il s'ensuit que les personnages participent à une structure narrative, non pas par nécessité actantielle, mais en tant que révélateurs diégétiques de la thématique (corrélativement, les défauts de cohésion événementielle apparaissent moins comme des effets voulus que comme des épiphénomènes du mouvement de va-et-vient entre la diégèse et la thématique profonde). Les divers contextes des occurrences du motif iconique « eau » en donnent confirmation. La première image de *L'Éden et après*, précédant le générique sonore, est, sinon tout à fait insignifiante, du moins polysémique par défaut : une étendue d'eau neutre, vierge, indifférenciée (on voit quelles connotations filmiques ou métafilmmiques s'y laissent rattacher, mais de façon indécidable) ; l'apparition, trois plans après, de Violette buvant de l'eau, n'autorise pas encore à induire le thème de cette distribution diégétique qui se révélera caractéristique par la suite. En faisant iouer la clef des thèmes (sous-

jacents aux relations personnage-motif) offerte par la matrice sonore du générique, on accède au processus d'adhésion progressive qui charge le motif « eau » d'une polysémie *par excès*. Ainsi, se trouve-t-il associé, selon la distribution diégétique, au « poison » pour Boris, à la « noyade » pour Marc-Antoine et Duchemin, à la « purification » pour Violette (après la scène de la poudre de peur, lors de la rencontre avec son sosie, et à la fin du film ¹¹). Un même mécanisme règle les relations contractées par les acteurs entre eux ; prenons Boris : au début du film, il viole Marie-Ève ; en Tunisie, il violentera Sonia, puis Violette ; Marie-Ève (amante de Dutchman) subira aussi son attirail sadique — bref, il est violent dans tous ses rapports avec les femmes.

C'est bien en vertu d'un « rôle thématique » préétabli que les personnages de *L'Éden et après* deviennent actants d'une scène déterminée. En revanche, la structuration du *Jeu avec le feu* ne consacre pas aussi sûrement la priorité du discours sous-jacent sur le dispositif filmo-narratif : la thématique n'est plus détachée de façon ponctuelle des anecdotes qu'elle va servir à construire ; elle est fondue dans la masse des informations sonores et visuelles que véhicule l'action. À travers l'analogie structurelle globale entre ces deux films, on entrevoit une différenciation du réglage dynamique de la diégèse dans son rapport à la thématique : subordonnant d'abord celle-ci à celle-là dans *Le Jeu avec le feu*, il s'assimile au processus bergien analysé par Michel Fano et Pierre Jean Jouve dans *Wozzeck*. Ainsi, au cours de la première scène de l'acte I, « Wozzeck renseigne le capitaine, sur la note soutenue et rythmée de sa soumission ; cependant, comme il dit “Du vent !” — un cor fait entendre quelque chose d'assez pressé et hérissé ; première forme approchée d'un dessin thématique qui deviendra le motif de Wozzeck » ¹². Les quelques notes égrenées par le cor ont un statut ambigu, lors de cette première occurrence : elles s'incorporent au contexte orchestral, de sorte que l'auditeur peut fort bien n'en percevoir que la fonction musicale ponctuelle ; leur valeur thématique ne sera saisie qu'au prix de diverses répétitions mettant l'accent sur, et complétant, le motif ébauché au début de l'acte I. De manière identique, les arguments narratifs du *Jeu avec le jeu* n'acquièrent de pertinence thématique qu'*a posteriori*, par la

stabilité des relations entre acteurs, à travers le réarrangement (syntagmatique) et la transposition (intersémiotique) des éléments diégétiques ; ce processus, appliqué à la combinaison « chienne » – « fouet » – « train », tisse le motif du viol entre Trintignant et la jeune femme. L'exemple n'est pas isolé : juste avant que Frantz (Trintignant) propose au banquier de mettre sa fille à l'abri de ceux qui la menacent, on entend des bruits de démolition qui, bien que tout à fait irréalistes, ont leur place logique dans la consécution des répliques (Frantz : « Il y a des travaux dans la maison ? » / De Saxe: « Non, je ne sais pas ce qui se passe »). Beaucoup plus tard, lorsque De Saxe visite le repaire de la bande, en compagnie d'un intermédiaire qu'il tente d'intimider (« Je peux reconnaître les lieux, donner des signalements »), le même bruit suit la réponse de celui-ci (« Mais non, Monsieur (...). Quant à ces lieux provisoires, ils n'existeront peut-être plus demain »). Le dessin sonore prend donc d'abord place dans une consécution narrative (même si c'est de façon absurde et comique) et ensuite il intervient sans être pris en charge par l'un des personnages (aucun ne le remarque). Pourtant, il ponctue deux situations qui présentent des analogies : dans un cas, le père livre involontairement sa fille à une organisation et suscite par là même son enlèvement ; dans l'autre, il constate, visuellement, l'existence de cette organisation : la démolition est donc bien un motif des rapports du père avec la bande.

A priori dans *L'Éden et après*, *a posteriori* dans *Le Jeu avec le feu*, la narration robbe-grilletienne est l'objet d'une musicalisation constante qui manifeste ou entraîne la force sous-jacente de la thématique. Si l'analyse de cette dernière nous a normalement éloignés de la structure filmique de surface — dans une proportion comparable à l'écart que la « grande syntagmatique » creuse entre un syntagme et telle de ses actualisations possibles — nous ne pouvons négliger les points d'articulation audiovisuelle des valeurs thématiques. Revenons à Marie-Ève, avec le passage suivant (segment II) :

1. Marie-Ève, dans « L'Éden », derrière une vitre.
- 2-17. Marie-Ève, courant dans le labyrinthe formé par les panneaux, les fausses portes, les miroirs qui ordonnent l'architecture interne du café, tente d'échapper à ses camarades.
18. Après l'avoir attrapée, deux garçons la saisissent aux bras et aux jambes et l'emmenent.
19. Plan d'une petite pièce se trouvant dans le café. Au milieu, il y a une table rectangulaire. Marc-Antoine entre dans le champ, suivi par d'autres étudiants.
20. Une jeune femme, debout à côté d'un poster d'une fille nue, observe la scène.
21. Marie-Ève est entraînée vers la table.
22. Marie-Ève, maintenue par Sonia et Violette, est violée par Boris.
- 23-30. Description de la scène et de l'assemblée.
31. Frantz observe.
32. Boris se relève.
33. Travelling sur la jeune fille debout à côté du poster vu en 20.

Prise globalement et suivant l'axe du discours thématique, cette séquence peut être aisément segmentée. De 2 à 17, un premier fragment représente la spécification diégétique du thème « labyrinthe » que le café Éden spécifie au plan profilmique. Terme logique de ce développement narratif (néanmoins fort discontinu au niveau de la structure linéaire) le plan 18, en même temps qu'il met en scène la prise au piège concluant la poursuite, accentue le thème « violence ». Au contraire, le plan 20, quoiqu'il appartienne aux données profilmiques travaillées par la diégèse — le poster érotique est inclus dans le décor de l'Éden — n'est le conséquent d'aucune chaîne narrative le précédant ; il énonce le thème nouveau du « sexe ». Dans le dernier sous-segment, de 21 à 33¹³, on observe enfin la spécification diégétique de « violence sexuelle » qui, comme il a été dit, est le thème caractéristique de Marie-Ève.

Dans cet état, une telle description est insatisfaisante ; la topique qu'elle met à jour n'est légitime qu'à condition d'approfondir le processus qui l'établit dans la structuration. Ainsi, on peut s'interroger sur la pertinence de l'attribution du thème « violence » au plan 18, dans la mesure où celui-ci est parfaitement impliqué dans la « logique » du

récit ; non seulement il convient de faire référence à la « table des matières » qui inaugure *L'Éden et après*, sans exclure *a priori* la possibilité de thèmes dérivés produits par la dynamique structurelle (« violence sexuelle » par exemple), mais aussi de substituer au point de vue de la perception linéaire une lecture tabulaire donnant accès aux projections comme aux rétroactions qui régénèrent continûment le réseau signifiant du film. Dans cette optique, on voit se dessiner la notion d'opération thématique, dont font partie notamment :

– la *disjonction* (notée v) qui, jouant sur l'épaisseur sémantique d'un thème, en accentue l'un des composants ; « violence » apparaît comme un élément de « labyrinthe » qui s'en disjoint au plan 18 ;

– la *conjonction* (notée &) qui opère la combinaison de deux unités thématiques pour en produire une troisième ; « violence sexuelle », qui domine dans le sous-segment 21-33, réalise la conjonction des thèmes de 18 et 20, à savoir « violence » et « sexe ».

Le travail thématique sous-jacent à la séquence II paraît se laisser subsumer sous la formule « *labyrinthe* » v « *violence* » & « *sexe* » ⇒ « *violence sexuelle* » dont la pertinence globale est assurée par sa référence à la matrice du générique ; en revanche, il apparaît clairement que le repérage thématique précis dans la structure audio-visuelle doit sa cohérence à la formule elle-même prise dans son entier : le thème « violence », par exemple, est lisible au plan 18 en proportion du poids qu'il acquiert dans le thème résultant « violence sexuelle ». Marie-Ève cherche à fuir, on la capture, on la viole : si le plan 18 est intégré à ce schéma actantiel, le poster érotique vu en 20 en est relativement autonome du point de vue syntagmatique, tandis que, corrélativement, sa fonction thématique apparaît de façon plus immédiate. Cette remarque conduit à spécifier différentes modalités du traitement filmo-narratif appliqué au discours sous-jacent ; à côté des musicalisations de structures dramatiques, il existe des fonctionnements proprement musicaux qui concernent bien sûr en premier lieu les « manipulations sonores ». Soit, pour revenir au *Jeu avec le feu*, le bruit des bottes au pas dont on relève les occurrences suivantes : il est d'abord mêlé, plusieurs secondes durant, au grondement d'un feu (c'est très exactement le bruit d'un volcan),

lorsque De Saxe, à qui l'on vient d'annoncer l'enlèvement de sa fille, la voit dans les flammes ; puis, quand il se présente dans la chambre de Carolina où brûle un feu de cheminée, une combinaison sonore mixant le craquement du feu avec une séquence musicale annonce, par son rythme, les coups saccadés des talons de bottes qui bientôt vont scander le début de la chanson *Erika* ; enfin, plus tard, pendant le déshabillage de Carolina par son père, dans le bordel clandestin, on entend battre un cœur en cadence avec le rythme des bottes tout à coup visualisées (l'image de quelques soldats marchant au pas interrompt en effet la séquence). Il y a, de nouveau, une analogie entre la fonction thématique des « bottes au pas » et celle du motif bergien. D'une part, le bruit de pas n'est pas associé d'emblée au « contenu narratif » qui s'y rattache ; lors de sa première occurrence, la liaison à l'inceste est implicite, c'est l'avancée du film qui la précisera. D'autre part, il fait l'objet d'un travail proprement musical de variations au niveau sonore — affectant le rythme du son, sa hauteur, etc. ¹⁴ — puis de transposition sur les paramètres visuels : le plan des bottes de soldats marchant au pas n'a aucune justification diégétique dans *Le Jeu avec le feu* : son occurrence est unique, sans conséquence narrative ; sa raison d'être, qui constitue aussi sa singularité dans le film, ne réside que dans le parcours thématique en son développement global et local (l'inceste).

Tandis que le plan 20 de *L'Éden et après*, également détaché de la causalité narrative immédiate, appartient à la diégèse (l'affiche sera revue plusieurs fois — par exemple au cours des hallucinations et de la danse de Violette), l'image de bottes du *Jeu avec le feu* est tout à fait extradiégétique en tant que motif visuel. On notera, en particulier, qu'il s'intègre au processus filmique selon un mode de renvoi intersémiotique ou une hiérarchie des matières de l'expression tout à fait inhabituels : la visualisation d'un son antérieur constitue, en effet, un renversement total du traitement traditionnel des relations audio-visuelles. L'extension corrélatrice de ce principe de structuration filmique à l'ensemble des constituants cinématographiques possibles nous incline à généraliser le couple libre-lié, initialement réservé à la sphère sonore (cf. le chapitre I). Ainsi, on dira du plan 20 de *L'Éden et après* qu'il est en occurrence libre

du point de vue de la syntagmatique filmo-narrative, mais liée du point de vue diégétique et, selon que l'on considère l'un ou l'autre des deux aspects, il apparaîtra comme libre (en tant qu'occurrence) ou lié (comme élément marqué dans la diégèse) du point de vue thématique. Quant au motif des bottes dans *Le Jeu avec le feu*, il intervient d'abord, sous l'espèce sonore, en occurrence libre selon les trois niveaux distingués précédemment — puisque le rapport thématique entre son et image forme alors un syntagme « oblique »¹⁵, c'est-à-dire un syntagme dont les éléments entretiennent un rapport de dépendance non immédiat. Ensuite, transposé à l'image, il conserve son statut libre du point de vue de la syntagmatique filmo-narrative et de la diégèse correspondante, mais acquiert un statut thématique lié dans une cooccurrence établissant un rapport de dépendance directe entre l'image et le son.

Il ressort de cette analyse que la complexité de la notion de syntagmatique croît à mesure que l'on tente de mettre à nu un nouveau fil (négligé ou méconnu) de la structuration filmique. Les chapitres suivants contribueront à renforcer cette remarque, mais aussi à la clarifier. Pour l'instant, nous nous contenterons de montrer l'influence réciproque des différentes fonctions structurelles identifiées jusqu'à présent dans la composition de groupes autonomes d'un ou plusieurs plans, c'est-à-dire sous-tendus par un syntagme. Il s'agit maintenant, pour généraliser le couple libre-lié à ce niveau de classification qui subordonne la structure linéaire, d'établir le plus ou moins fort degré de contraintes syntagmatiques, diégétiques, paramétriques et thématiques caractérisant la loi de structure interne des différents types de syntagmes.

Le premier cas intéressant, pour lequel on conservera l'appellation de *séquence narrative*, est illustré par le viol de Marie-Ève, où les développements narratif et thématique sont congruents : un thème à contenu diégétique se trouve clairement spécifié ; réglée sur cette dominance forte, la syntagmatique filmo-narrative obéit à la structure actantielle correspondante et intègre tous les paramètres audio-visuels. On doit noter que cette configuration définit plus difficilement *Le Jeu avec le feu* que (certains passages de) *L'Éden et après* : en effet, la dominance forte signifie que la spécification diégétique d'un seul thème

est étendue sur un assez large segment filmique et présuppose, par conséquent, la connaissance préalable du thème spécifié. Dans *Le Jeu avec le feu*, il n'y a pas d'énonciation immédiatement claire et nette des thèmes (c'est fait, dans *L'Éden et après*, dès le générique), mais ils pénètrent dans le tissu filmique par diverses « préfigurations » ; on retrouve là une des fonctions que Jouve et Fano attribuent au motif bergien : « cette préfiguration s'exerce de deux manières, l'une proprement musicale et l'autre dramatique. Ou bien l'élément annonce, sous une forme abrégée, amorce un thème, ou, plus profondément, il a une fonction dans le temps, il prédit, il détermine une situation entière¹⁶. » Les séquences du *Jeu avec le feu* sont définissables par un processus d'oscillation entre les deux pôles et l'on y discerne ces deux sortes de segments :

– *les séquences diégétiques à dominance thématique faible* dont la scène du premier enlèvement fournit l'archétype ;

– *les séquences thématiques à dominance diégétique faible*, tel le dialogue entre De Saxe et Frantz, lorsqu'ils décident de mettre à l'abri Carolina, et la bande sonore concomitante.

On a observé précédemment des configurations segmentales dont les structures narratives sont identifiables bien que l'ordre des cooccurrences syntagmatiques ait été bouleversé par diverses corrélations de désordre proche au niveau paramétrique. Ce mode de dislocation séquentielle est caractérisé par une dominance relativement faible d'un ou plusieurs thèmes, dans la mesure où le processus d'actualisation de la diégèse subit des ruptures assez brusques affectant le rapport entre les « parties » sonores et visuelles. Au segment XVII de *L'Éden et après*, Violette se rend au bord du canal et on l'entend dire (*off*) : « La guerre, on y a joué souvent à L'Éden : la résistance, l'héroïsme, la trahison, les interrogatoires » ; aussitôt après, des ombres courent sur les murs alors que retentissent des coups de feu. Ainsi, le thème « violence », suggéré par le discours verbal, contamine l'image dont la mise en cadre et le montage reposeront sur des jeux d'ombres et de lumières (flashes sur Violette, sur son sac, faisceaux de torches électriques, etc.). À la fin du segment, le thème initial est oublié par

Violette qui, revenant à son premier récit, se contente d'évoquer les plans que nous avons vus : « Je ne comprends pas comment il a pu s'écouler un moment aussi long depuis que ces ombres et ces cris m'ont écartée de mon lieu de rendez-vous... » La scène entière est donc orientée par un processus d'implication entre les parties visuelle (image) et sonore (discours verbal) qui contamine l'une par l'autre, puis réciproquement. Un mode structurel analogue organise le début du segment XXI :

1-5. Succession de plans rapides montrant des pêcheurs et des ouvriers qui travaillent dans des bateaux amarrés près d'une berge du canal. Sur la dernière image, on entend un dialogue *off* entre Violette et Jean-Pierre :

Violette : Qu'est-ce que je vais faire ?

Jean-Pierre : Si tu veux, tu peux dormir chez moi.

6. Jean-Pierre et Violette sont allongés sur un lit, dans une chambre.

7. On voit, à présent, des grues au bord du canal.

8. Retour à la chambre de Jean-Pierre ; Violette seule est couchée, elle remue vivement la tête.

9. Plan d'ensemble d'une rue où Jean-Pierre et Violette marchent côte à côte. Il la prend par la nuque, mais elle se dégage.

10. Suite de 8.

11. Dans une autre rue : même scène qu'en 9.

12. Retour à la chambre : suite de 6.

13. Dans la chambre : Violette remue la tête.

14. Plan rapproché montrant la main ensanglantée de Duchemin ; elle flotte sur l'eau du canal.

15. Violette et Jean-Pierre dans le lit.

16. Léger travelling sur le visage de Duchemin mort.

17. Suite de 15.

18. Gros plan de la tête de Duchemin que Violette soulève un peu.

19. Suite de 6.

20. Plongée sur le corps inerte de Duchemin, étendu sur une berge du canal, à moitié dans l'eau.

21. Violette et Jean-Pierre avancent dans une rue ; ils sont relativement éloignés l'un de l'autre.

22. Plongée comme en 20, avec une légère variation d'angle.

23. Le corps de Duchemin, toujours pris en plongée, mais de plus loin.

24. Même axe qu'en 23, mais de plus loin encore.

25. Violette, dans la chambre, s'adresse à Jean-Pierre qui est d'abord hors-champ :

Violette: Personne n'a cru à mon histoire de cadavre !

Jean-Pierre (*off*): C'est-à-dire qu'il ne restait aucune trace...

La caméra recule, découvrant Jean-Pierre assis en tailleur, tandis que le dialogue continue :

Violette : Toi non plus tu ne me crois pas ?

Jean-Pierre : Tu es sûre qu'il est mort? Et que c'était lui ?

Violette : Oui, tiens, j'ai une preuve. J'ai trouvé ça dans sa veste en essayant de le tirer hors de l'eau.

(Elle lui tend alors une carte postale.)

Ce segment est d'abord construit sur le mode de l'alternance binaire ; la phrase de Jean-Pierre (« si tu veux, tu peux dormir chez moi »), à laquelle Violette ne répond pas, ne reste pas toutefois sans écho : elle produit une substitution dans l'entrelacs visuel, Violette et Jean-Pierre étant transportés du port, lieu du crime, à la chambre. Disparu du dialogue des étudiants (entre les plans 6 et 25, aucun mot n'est prononcé), le thème « assassinat » revient à l'image, d'abord en éliminant progressivement la série des plans montrant Violette et Jean-Pierre (14-16-18), jusqu'à constituer, à lui seul, un sous-segment autonome (22-24). À présent dans la chambre, les deux étudiants parlent de Duchemin : leur itinéraire les avait éloignés du lieu de l'assassinat, le montage les y a ramenés par glissements progressifs. L'entrelacement a donc joué le rôle d'opérateur thématique.

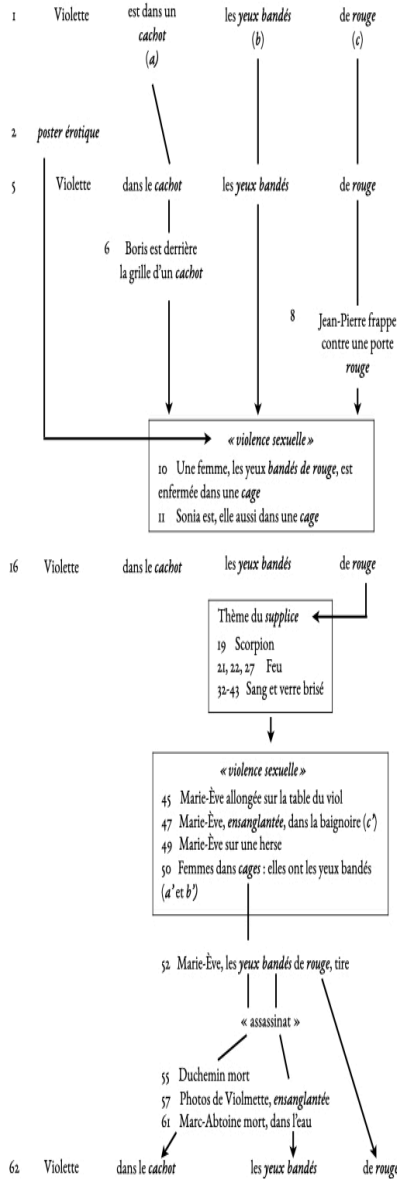
Plus systématiquement et au niveau micro-structurel, les contaminations deviennent, dans ce qu'on appellera *série paramétrique*, des processus de réactions en chaîne, horizontales comme verticales, entre les constituants auditifs et visuels coprésents ; avec ce troisième type de segment, la dominance thématique s'affaiblit encore, tandis que se renforce en proportion l'impact du choix paramétrique sur l'équation syntagmatique des séquences considérées. En voici un exemple pris dans *L'Éden et après* (segment XIII ¹⁷) :

1. Violette, vue de profil, s'agite dans un cachot. Elle porte un bandeau rouge sur les yeux.
2. Dans le café « Éden », Violette, qui est devant le poster érotique (*cf.* segment II), tourne la tête vers la gauche.
5. Violette, dans le cachot, maintenant debout.
6. Boris, derrière la grille d'un cachot, se tient aux barreaux.
8. Jean-Pierre, de dos, martèle une porte rouge à coups de poing.
10. Gros plan du visage d'une femme enfermée dans une cage ; elle a un bandeau rouge sur les yeux.
11. Sonia, vêtue d'une tunique blanche, un bandeau rouge sur les yeux, également dans une cage.
15. Une chaîne passant autour d'une poulie et se terminant par un croc se détache, en premier plan, sur un décor d'usine.
16. Violette debout dans le cachot comme en 5.
17. Deux mains attachées, au moyen d'une chaîne, au croc vu en 15.
19. Un scorpion s'agite au bout d'un fil que tient Marc-Antoine.
21. Plan très bref de Frantz qui crache du feu (treize photogrammes).
22. Boris, dans l'embrasure d'une porte, abaisse brusquement une torche enflammée vers l'écran.
27. Plan moyen d'un grand feu.
30. Insert sur la main ensanglantée de Sonia.
32. La main se tourne.
34. Débris de verre sur le sol rouge.
35. Une main enduite de sang (peinture rouge) et de matière visqueuse (sperme).
37. Travelling sur des figures d'hommes en gros plan, déformées par un objectif à courte focale.
39. Sonia maquillée en vampire.
40. Suite du travelling de 37.
42. Suite du travelling de 40.
43. Sonia maquillée en vampire.
45. Marie-Ève allongée sur une table ; Boris, qui était couché sur elle, se relève.
47. Marie-Ève étendue dans une baignoire emplie de sang ; elle paraît morte.
49. Gros plan de la tête de Marie-Ève allongée sur les dents d'une herse.

50. Plan moyen : au centre de l'écran, une femme, les yeux bandés de rouge, dans une cage ; à gauche, Marie-Ève étendue sur une herse.
52. Marie-Ève, un bandeau rouge sur les yeux, tire au pistolet.
55. Gros plan de la tête ensanglantée de Duchemin.
57. Panoramique sur une citerne, dans une usine.
59. Deux mains tiennent une photo de Violette, tachée de sang.
60. Suite de 57, mais le plan est plus sombre.
61. Le corps de Marc-Antoine, mort, flotte à la surface de la mer.
62. Gros plan de Violette, un bandeau rouge sur les yeux. Elle boit dans une auge qui se trouve sur le sol du cachot.

On peut résumer cette scène selon le schéma ci-contre. Le segment entier est construit sur la base des trois éléments profilmiques exposés par le plan 1 qui se définissent sur des axes paramétriques disjoints : le décor (cachot), le costume (essentiellement le bandeau) et la couleur (rouge). On observe, au cours de la séquence, un grand nombre de réarrangements de ces motifs constants de la thématique, mais affectés de variations profilmiques (sol rouge, main enduite de sang, etc.) et de défections combinatoires — le plan 10 agence tous les éléments, tandis que les plans 6 et 8 n'en présentent chacun qu'un seul. Dans ces configurations récurrentes de motifs, le personnage, à sa distribution caractéristique près, est littéralement ballotté au gré des oscillations et des glissements paramétriques.

Remarquons, de plus, l'analogie visuelle et fonctionnelle entre les plans 2 du présent segment et 20 du viol de Marie-Ève (segment II) : la relative hétérogénéité thématique du poster de la fille nue lui permet d'accentuer les signifiés suggérés ou présumés ; comme lors de son occurrence précédente, il provoque une conjonction thématique « violence » & « sexe » \Rightarrow « violence sexuelle », dont la résultante est différée pour un temps. Après la reprise du plan 1 par le plan 5, l'organisation des cooccurrences 6-7-8 ressortit au paramètre du décor, tandis que les motifs initiaux se trouvent redistribués dans la diégèse. Il y a, en quelque sorte, une attraction des personnages par les motifs, corollaire, par rétroaction, d'un filtrage de ceux-ci : le cachot devient



cage. De nouveau, en 16, le plan 1 est repris et il provoque la même « causalité » thématique : « violence » \Rightarrow « violence sexuelle », tandis que cette fois, le paramètre de la couleur balise le développement syntagmatique. Dans *Projet pour une révolution à New York*, trois comédiens parlent des « trois actions libératrices majeures qui se rapportent au rouge : le viol, l'incendie, le meurtre »¹⁸ : les plans 17 et 19, d'une part, 21, 24 et 27, d'autre part, reprennent sensiblement ces mêmes variantes thématiques ; bientôt le sang, objet *rouge*, spécifie dans le profilmique leur représentation diégétique ; en 35, il se mêle à la matière visqueuse métaphorique du sperme, pour annoncer un retour à la conjonction thématique « violence sexuelle » : (a') se rapporte à (a) par l'intermédiaire des plans de Marie-Ève — qui retracent, dans un ordre différent, son existence filmique, liée à la violence, au viol, au suicide enfin (rappelons que sa distribution caractéristique dans la diégèse la lie constamment à « violence sexuelle »). Le plan 52 présente la jeune femme dans une position analogue à celle de Violette en 1, 5 et 16 ; cette reprise d'un jeu des étudiants, vu précédemment (la roulette russe) entraîne une disjonction thématique qui isole de nouveau le thème de la « violence » spécifié en « assassinat » ; la série des plans est déterminée par le paramètre « personnages », dont on voit quelques représentants morts ou ensanglantés. Enfin, le plan 62 récupère les motifs générateurs du segment par un retour au plan initial.

La *série libre*, dernier type structurel que nous aborderons ici, est défini par l'abandon de toute dominance thématique tandis que la concaténation des constituants audiovisuels est déterminée pas à pas par des opérations sémantiques très fines ainsi qu'on le constate dans le segment suivant (IV) :

1. Un étudiant, Marc-Antoine, attablé dans le café Éden joue aux dominos.
2. Marc-Antoine et Violette faisant une partie d'échecs sur un lit.
3. Des jalousies s'ouvrent rapidement et laissent entrevoir un photographe qui appuie sur le déclencheur d'un appareil, après quoi elles se referment brusquement et le plan change.
4. C'est ensuite une étudiante debout à côté du poster érotique.

5. Marc-Antoine et Violette dans un lit ramènent les draps sur eux.
6. Nouveau plan du poster vu en 4.
7. Marc-Antoine et Violette sont, à présent, sur le lit.

Une schématisation de ce segment montre que la thèse de l'éclatement des thèmes n'est nullement paradoxale :

| | THÈMES OU OPÉRATIONS THÉMATIQUES | SPÉCIFICATION DIÉGÉTIQUE OU PROFILMIQUE |
|----|---|---|
| 1. | « jeu » | « dominos » |
| 2. | « jeu » | « échecs » |
| | & | |
| | « sexe » | « érotisme vivant » |
| 3. | Cette image hétérogène introduit les thèmes contra- dictoires : | |
| | « réalité » | |
| | & | |
| | « image » | « voyeur » |
| 4. | v « sexe » | « érotisme plat » |
| 5. | & « réalité » | « érotisme vivant » |
| 6. | & « image » | « érotisme plat » |
| 7. | & « réalité » | « érotisme vivant » |

Force est de constater que le circuit thématique est extrêmement fin, sans que l'ensemble du segment puisse être subsumé sous l'un quelconque des thèmes qu'il mobilise. Ces séries libres ont d'ailleurs un rôle structurel précis — par exemple de projection ou de récapitulation — que nous analyserons dans les chapitres à venir.

De la séquence narrative à la série libre, la polysémie s'accroît. En fait, le problème est sensiblement plus complexe : *Le Jeu avec le feu*, avec une structure narrative apparente, repose sur un réseau de signifiés largement polysémique. Les séquences, en même temps qu'elles fonctionnent au plan du récit, sont dépendantes de la thématique sous-

jacente ; le cas de l'enlèvement est particulièrement net : il provoque, par sa micro-thématique, le viol, mais il ouvre aussi une nouvelle piste pour la narration, l'histoire de la malle — celle-ci ressurgissant, en effet, vers la fin du film ; la jeune fille en sortira, on la jouera au poker, etc. Cette dualité syntagmatique fait apparaître progressivement la nécessité de distinguer deux, et bientôt trois, niveaux de pertinence du texte filmique : certes, les occurrences de signes ne servent qu'à former des syntagmes, si l'on considère la chose du strict point de vue de la « grande syntagmatique » ; mais, en de nombreuses occasions, des constituants visuels, sonores ou mixtes, se démarquent nettement, quoique partiellement, des segments qui les intègrent. De plus, les aspects suivant lesquels s'effectue cette individuation de telle ou telle occurrence ne concernent plus seulement les corrélations proches constitutives, au saut qualitatif près, de l'autonomie segmentale des syntagmes. Dans de nombreux cas que nous venons d'analyser, il est clair que la place d'une combinaison audio-visuelle libre du point de vue du récit, dans un syntagme narratif, est déterminée par l'existence d'un discours sous-jacent et du système de relations discontinues qu'il organise entre des signes plus ou moins éloignés dans la chaîne filmique. Nous verrons que ce réseau représente bel et bien un niveau disjoint de celui des occurrences et des segments, dans la mesure où il est l'objet d'un réglage précis, du moins dans le corpus robbe-grilletien.

NOTES

1. « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, Paris, Seuil, 1966, p. 1.

2. Cf. Y. M. Lotman : « Un modèle dynamique du système sémiotique », in *Travaux sur les systèmes de signes*, Bruxelles, Éd. Complexe, 1976. Selon l'auteur, on peut entendre par « extrasystémiques » toutes sortes d'éléments qui subissent, dans une structure sémiotique, l'attraction d'un système (décrit par un modèle statique) sans être gouvernés par lui ; ce type de phénomène nécessite des modèles dynamiques.

3. « Poétique », *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Paris, Seuil, 1968, pp. 124-125.

4. Riflaterre, *op. cit.* Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, t. 1, p. 130.

6. La notion de « dominante » (ou de « dominance ») est employée dans un sens très voisin par Eisenstein (cf. chapitre précédent) et par Todorov (*ibid.*, p. 123).

7. *La Structure absente*, p. 211.

8. Cf. le thème de la connotation chez Metz.

9. *L'Expérience hérétique*, Paris, Payot, 1976, pp. 135 *sq.*

10. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, pp. 283-284.

11. Cf. Segments XIII, XXXVIII et XLIII.

12. *Wozzeck d'Alban Berg*, Paris, U.G.E., 10/18, p. 83.

13. La dernière image (33) referme la séquence par une reprise du plan 20 que l'on analysera en détail au chapitre VI.

14. « Le motif est thème, figure dramatique en premier lieu, sujet de transformation et de développement ensuite, il est amalgame musical de mille manières (...). Parce que le motif est capable de transformations incessantes, il n'est pas lié à son objet » (Fano-Jouve, *op. cit.*, p. 287).

15. Au sens de Metz, *Langage et Cinéma*, p. 131.

16. *Ibid.*, p. 289.

17. Nous faisons abstraction des plans représentant le café « Éden », pour ne citer que ceux qui sont imaginés par Violette. La numérotation indique la place des plans cités dans l'ensemble du segment.

18. Paris, Éd. de Minuit, 1970, p. 38.

V
À LA CROISÉE DES SÉQUENCES,
LA PARATAXE

Jusqu'à présent, les études sémiologiques n'ont que fort rarement abordé le problème de l'interséquentialité¹. La « grande syntagmatique » elle-même, qui représente un effort presque unique de codification de la structure filmique, ne s'attache qu'à définir le fonctionnement interne des segments autonomes et non leur mode d'articulation au contexte. Or, il semble bien aujourd'hui que, si l'on veut tracer la frontière qui sépare le cinéma narratif ordinaire et le « nouveau cinéma », tout en soulignant les ramifications possibles de celui-ci, il faille étudier plus particulièrement cette clef de voûte de l'intellection du film. Comme on l'a maintes fois affirmé, le cinéma de Robbe-Grillet n'est pas dépourvu de diégèse ou du moins d'effet diégétique — bien plus : excepté quelques segments tout à fait *adiégétiques*, il utilise souvent des séquences narratives correctement formées du point de vue de la grammaire du récit (*cf.* chapitre II). Ce n'est donc pas seulement en se penchant sur l'agencement syntagmatique interne à ces structures, mais plutôt en étudiant leurs modalités associatives que l'on cernera les différences : à partir de ce lieu, le récit filmique éclate le plus manifestement dans toutes les directions.

Pour comprendre un film, le spectateur doit, d'une façon ou d'une autre, construire des relations de dépendance, à des degrés divers,

entre images et sons ; en d'autres termes, il doit former des syntagmes. Mais le concept de syntagme, naguère concept clef, est en train de devenir une notion passe-partout. Il convient donc d'y revenir. Pour que des éléments forment un syntagme, il est nécessaire, sinon suffisant, que s'ajoute à leur simple coprésence une relation qui la conditionne ; une telle relation requiert généralement deux éléments au moins. Metz souligne d'ailleurs dans *Langage et Cinéma* qu'un syntagme (« segment autonome formé de plusieurs plans ») ne se comprend que par rapport à une classe d'images (paradigme) et que, par exemple, « si l'on adoptait comme unité l'image et non la classe d'images, on ne constaterait [dans le syntagme alterné] qu'une succession »². Lorsqu'on ne peut rattacher un plan à une classe d'images, c'est-à-dire lorsqu'il se trouve isolé dans un contexte où d'autres plans entretiennent en revanche des liens indissolubles, il faut, pour l'interpréter, procéder à une interpolation syntagmatique. Un insert, par exemple, n'a de sens qu'en fonction du segment autonome qu'il trouve. Ce qui fait dire à Metz : « le plan autonome n'est pas un syntagme, il est pourtant un type syntagmatique³. » La signification résulte alors d'une inférence diégétique. Dans ces conditions, il va sans dire que les choses se compliquent singulièrement lorsqu'un plan et son contexte sont hétérogènes et discontinus du point de vue du profilmique (objets, costumes, espace, etc.) et davantage encore si l'insert n'intervient pas à l'intérieur d'un segment autonome mais entre deux séquences. C'est le cas de certains plans de *Glissements progressifs du plaisir* : flottant entre deux unités repérables sans s'y ancrer, ces images forment une catégorie de « séries libres » abstraites du cours de la fiction, au point que le lien interséquentiel devient problématique.

Comment, dans le cadre du cinéma classique, se produit la continuité narrative entre séquences⁴ ? C'est ce que nous explique Metz : un jeune lieutenant se promène avec l'héroïne, après une bataille acharnée ; « chacun comprend clairement qu'il a affaire à deux syntagmes différents, et que, même s'ils relevaient d'un type syntagmatique identique (...) ce serait encore deux montages alternés et non un seul⁵. » La discontinuité au niveau des codes analogiques autorise une inférence

diégétique et les deux séquences se démarquent donc par l'intrigue elle-même. Dans la mesure où le film instaure là une ligne de partage qui aurait pu suivre d'autres tracés, Metz définit ce passage de l'agité au calme (ou réciproquement) comme à la fois « principe syntagmatique (...) et principe paradigmatique »⁶. Le choix de l'expression « principe syntagmatique » de préférence au simple terme « syntagme » dénote tout à fait opportunément qu'une telle construction instaure un type de dépendance fort différente de celle que l'on pense en général sous ce vocable : *alors que le syntagme de la « grande syntagmatique » est un agencement passé à l'état de code qui permet d'induire une organisation diégétique (par exemple, le montage alterné signifie la simultanéité des actions), dans le cas de la succession de deux séquences c'est la rupture diégétique qui produit la démarcation et, partant, la relation syntagmatique.*

On saisit là, sans doute, la différence de nature entre le fonctionnement intraséquentiel et l'agencement interséquentiel. Alors que le syntagme caractérisant les segments autonomes affecte la structure signifiante de l'image pour informer la diégèse, l'inférence diégétique résultant du processus interséquentiel n'est pas l'effet d'une organisation formelle du film : n'étant pas lisible au niveau de la seule *dispositio* de la bande visuelle, elle est relativement indépendante, comme le souligne Metz, du traitement syntagmatique de chacune des séquences : elle ne résulte que d'une réflexion du spectateur sur les codes analogiques. Dans le premier cas, on est en présence d'une structure syntaxique que le sémantique aide à lire ; dans le second, c'est plutôt le sens qui permet d'engendrer une structure. D'ailleurs, au contraire des syntagmes de la « grande syntagmatique », qui donnent une information temporelle invariante, la démarcation par coupe franche peut, selon les cas, signifier : la succession (cas général), l'antériorité (flash-back), la simultanéité (cas du phantasme, du rêve, etc.) ; seuls la discontinuité au plan des codes analogiques ou les dialogues permettent de déterminer une relation temporelle : c'est donc au niveau du profilmique et non du montage (au sens étroit du terme) qu'elle s'élabore. La distinction entre ponctuation et démarcation éclaire d'une lumière nouvelle le problème

de l'inférence diégétique qui n'avait été envisagé que formellement au chapitre II.

Si l'on s'en tient à la bande-image, la syntagmatique que constitue l'inférence diégétique est souvent floue et douteuse. Les cartons du muet, qui avaient très souvent pour fonction de suppléer l'articulation syntagmatique, attestent parfaitement cette difficulté de l'image à imposer un sens unique. En revanche, les signes ponctuatifs (fondu, iris, volets, etc.) créent « d'emblée la démarcation que les inférences diégétiques viennent ensuite confirmer »⁷. Placée entre deux séquences, la ponctuation opère à la fois une disjonction des structures narratives et leur conjonction obligée : elle affirme leurs différences, mais souligne leur solidarité. C'est à proprement parler une marque syntaxique. La ponctuation se distingue donc essentiellement de la démarcation par coupe franche comme une marque syntaxique d'une marque zéro. Cette différence de nature reproduit en quelque sorte la distinction grammaticale entre *hypotaxe* et *parataxe*.

On sait que, dans la langue, la subordination de deux propositions ne s'effectue pas forcément au moyen d'un outil de subordination (*hypotaxe*). Elle peut résulter de la simple juxtaposition : c'est la *parataxe*⁸. Dans ce cas, la subordination résulte non pas d'une marque syntaxique, mais d'un phénomène d'emblée sémantique. La ponctuation cinématographique, peu à peu codifiée, inféode les deux segments qu'elle sépare, sans commutation possible, quel que soit le traitement syntagmatique des séquences. Bien qu'elle relie deux structures narratives, elle n'est donc pas une conjonction au sens strict puisque celle-ci admet pour loi la commutativité des termes qu'elle associe ($a \& b = b \& a$). Grammaticalement, le signe ponctuatif joue plutôt le rôle d'un outil de subordination en introduisant des relations temporelles irréversibles. Le montage « cut », au contraire, juxtapose les séquences sans produire de relation hypotaxique. Pour qu'un « principe syntagmatique » soit repérable, il faut obligatoirement avoir recours au sens des scènes et en inférer l'articulation (temporelle comme causale). Il y a littéralement *parataxe* puisqu'on met bout à bout deux propositions narratives ou deux groupes de propositions sans que la bande-image

explicite leurs liens. En bref, *alors qu'à l'intérieur du segment autonome, le spectateur infère du syntagmatique un certain sens narratif, pour établir la liaison interséquentielle, il construit une relation que n'impose pas le signifiant.*

Dans ces conditions, on comprendra facilement que, s'il y a, d'une séquence à l'autre, une forte hétérogénéité du point de vue des codes analogiques et qu'aucun dialogue ne réduit cette rupture, l'inférence diégétique s'obscurcit. C'est là bien sûr une ressource pour un cinéma qui tente de dissoudre les relations sémantiques univoques (exemple : *Paulina s'en va* de Téchiné), mais c'est aussi un fait que l'on observe à travers l'histoire de la codification progressive des relations temporelles au cinéma. Qu'à l'origine, pour être compris, le flash-back ait été annoncé par divers procédés optiques (puis sonores) et qu'il soit maintenant le plus souvent lié à son contexte par coupe franche atteste à n'en pas douter une évolution dans la « compétence » du spectateur qui, de plus en plus habitué à ce type de sautes temporelles, « remplit » en la connotant cette marque syntaxique zéro qu'est le raccord « cut ». Ce glissement stylistique de l'hypotaxique au parataxique — c'est bien un effet de style puisque, comme dans la langue, la même subordination subsiste dans les deux cas — peut toutefois avoir des conséquences syntaxiques dès lors que l'on prend en compte toutes les matières de l'expression mises en œuvre par le cinéma. L'un des postulats des films de consommation courante est en effet que sons, dialogues et images doivent être unis de façon indéfectible : soit que le dialogue, à lui seul, inféode la première séquence à la suivante, soit, au contraire, que la discontinuité du bruitage souligne le hiatus temporel entre les deux segments. De manière générale, le passage interséquentiel doit être suffisamment discontinu pour faire comprendre qu'on est en présence de deux temps différenciés dans la diégèse, suffisamment continu pour qu'une solidarité s'établisse entre ceux-ci. La disposition parataxique est plus ou moins rendue inévitable par l'avancée de l'action (en raison des changements de lieux, de rythmes, etc.), mais il faut prendre soin de progresser par une binarité simple que la bande-image commande⁹. Dans le cinéma qui nous intéresse, en revanche, le son et l'image ne

livrent pas des informations redondantes : ils jouent le rôle de parties orchestrales, dont la progression est à la fois séparée et convergente. La disposition parataxique des segments autonomes est alors contestée par la prise en compte de la pluralité des matières signifiantes. Dans un tel champ, la syntagmatique image peut encore bien moins qu'ailleurs être considérée isolément, indépendamment de la bande sonore. Par exemple, lorsque la bande-image se scinde nettement en deux syntagmes visuels mais qu'un seul texte musical, sonore ou verbal, se superpose à ces deux syntagmes, un conflit surgit : la discontinuité parataxique est contestée par un « continuum » (Fano)¹⁰ qui, en tant que texte, est organisé selon un principe syntagmatique. Dans un langage barthésien, on pourrait dire que l'image propose deux lexies tandis que le son n'en propose qu'une. L'explicitation de la relation parataxique est alors rendue opaque par le fait que deux subordinations sont proposées simultanément et contradictoirement. C'est le cas déjà ancien de la musique du bar japonais prolongée sur les souvenirs de Nevers dans *Hiroshima, mon amour* ou du dialogue suivi qui accompagne des plans hétérogènes dans *L'Immortelle* :

26. N et L sont dans une voiture, sur un quai.

N : Vous ne voulez pas monter un moment ? Il y a une petite pièce presque convenable... ici.

27. Contre-champ montrant ce que N désigne : les volets fermés de la grande pièce de son appartement.

L : Impossible, je dois rentrer.

N : Alors, venez dimanche, vers cinq heures...

28. N à son poste d'observation dans son appartement; il regarde à travers les jalousies.

N (*continuant sa phrase*) : ... Je reçois quelques collègues, des amis de collègues, des gens que je connais à peine, ou pas du tout...

Le conflit entre la continuité sonore et la discontinuité visuelle fait vaciller les relations sémantiques. L'excès d'information entraîne une diminution de la signification. Mais le sens ne s'annule pas pour autant, l'inférence diégétique étant possible. La démarcation entre segments

autonomes est toujours, dans le corpus « classique », démarcation entre unités diégétiques et donc, en dernière instance, entre deux segments traités selon les agencements définis par la « grande syntagmatique » (ou plus généralement, suivant le couple de description structurale narratif-formel). Lorsque les segments rapprochés sont hétérogènes, le procès d'intellection devient plus complexe. Ainsi, en va-t-il de certains moments de *Glissements progressifs du plaisir*. Entre deux séquences régulièrement formées du point de vue syntagmatique — dans la première une jeune femme glisse d'une falaise à la suite d'une formule magique prononcée par l'héroïne ; dans la seconde le magistrat interroge celle-ci dans sa cellule — interviennent les quatre plans suivants :

- 14 a – l'eau mouvante sur les rochers
- la chaussure bleue au milieu des rochers
- une bouteille vide roulée par les vagues
- le prie-Dieu entre deux cierges.

Le manque de continuité spatiale de ces quatre plans empêche de les considérer comme un « syntagme descriptif » ; l'absence de signifié global les différencie, d'autre part, du « syntagme en accolade » défini par Metz. Manifestement, ce groupe d'images ne forme donc pas un agencement répertorié. Est-il même un syntagme ? On peut en douter : les quatre plans sont coprésents et se démarquent globalement des segments contigus sans, toutefois, qu'aucune relation interne ne règle leur cooccurrence, apparemment du moins. Il est, en effet, bien difficile d'y discerner différentes classes d'images et, partant, d'opérer le classement paradigmatique nécessaire à tout repérage syntagmatique.

On ne peut d'emblée caractériser un tel groupe de plans par une description structurale ($s : z$), où, rappelons-le, z est un schème formel et s une structure narrative ou discursive : on identifie bien son organisation formelle, mais non sa signification globale (à l'inverse du « syntagme en accolade » qui, à travers une juxtaposition apparemment désordonnée, exprime un sens) : sa première propriété est d'être énumératif. Ici, la distinction entre les deux faces du signe cinématographique tend à s'annuler : ces images de chaussure, de prie-Dieu, etc. sont

diégétiquement neutres¹¹. Mais, revenons à leur contexte : juste après leur insertion, on assiste à la scène suivante : Alice, dans la cellule, fait tomber une bouteille et se met à genoux pour en ramasser les débris. L'objet autour duquel se construit l'action est celui que nous venons de voir au milieu des vagues ; la position de l'héroïne (*à genoux*) évoque par contiguïté le prie-Dieu. On peut donc considérer que, bien que nettement démarqués du lieu où se déroule l'intrigue à présent, ces plans « de ponctuation » (selon le vocabulaire de Robbe-Grillet¹²) *déclenchent* indirectement la séquence. La diégèse s'élabore à partir de quelques éléments profilmiques sans qu'existe de continuité narrative entre les segments. À l'inverse du plan de coupe qui facilite l'assemblage de deux moments anecdotiques préexistants, ces quelques images suscitent une nouvelle direction fictionnelle. Cette fonction d'embrayage est encore plus nette lorsqu'on se penche sur le cas de 15a (1. Des vaguelettes rejetant la chaussure bleue sur le sable de la plage. 2. Un trou d'eau dans les rochers où nagent les feuilles de cahier tachées de rouge). Manifestement, les séquences 15 et 16 se succèdent dans le temps : en 15, Alice a cassé une bouteille, tandis que le magistrat notait sur un cahier « Thème du verre cassé, à voir avec le médecin » ; en 16, l'héroïne, tenant son pied blessé, demande à l'homme de sucer son sang pour la soigner. Pourtant, cette suite d'actions ne résulte pas d'une fatalité diégétique. En effet, ce sont les plans 15a qui, à l'évidence, relancent le récit : le thème du verre cassé, noté sur le carnet, et la chaussure fournissent, par une motivation directe ou indirecte, les arguments du drame (Alice se blesse le *pied* ; le magistrat le lèche pour enlever le morceau de *verre*) ; les taches rouges disséminées sur la feuille de papier flottant dans l'eau vectorisent la scène : l'issue sera peut-être fatale, comme le souligne Alice (« Maintenant, c'est vous qui allez mourir »). La pseudo-continuité des événements, quoique envisageable, n'est donc pas préexistante — à considérer du moins la chaîne syntagmatique — à l'insertion des ponctuations.

Tenir la séquence 16 pour une simple conséquence du segment 15 serait donc ignorer une partie du texte et la spécificité de son fonctionnement. Or, ici se fait jour une nouvelle conception de la description

cinématographique : alors que dans le cinéma de consommation courante les plans d'objets ont souvent pour seul rôle de planter le décor ou de souligner la fonction diégétique d'un détail, dans *Glissements progressifs du plaisir*, ces images regroupées sous le titre générique de « ponctuations », bien loin d'être des « pauses »¹³ dans le récit, lui impriment de nouvelles directions. Il s'agit là d'un processus narratif qui ne ressortit aucunement à la logique des actions : si la bouteille que renverse Alice *ressemble* à celle que les vagues léchaient en 14a, il n'y a aucun rapport explicite et immédiat entre les deux objets. On ne peut donc comprendre le montage des plans de ponctuation ni par la seule analogie de leur agencement interne ni par une inférence diégétique d'ordre parataxique.

Pour établir leur statut, il faut nécessairement construire mentalement — « C'est mental ces choses-là ! » — un *syntagme oblique*¹⁴ que l'on peut définir formellement de la façon suivante : étant donné une suite dite « de ponctuation », chacun de ses constituants est susceptible d'être *projeté* dans la diégèse, et plus particulièrement dans le segment narratif consécutif. De plus, la projection d'une suite donnée est telle qu'à chacun d'eux correspond un élément véhiculé par le développement diégétique qui lui succède. Élément analogique bien sûr, mais sans corrélation réaliste possible : la diégèse les démarque, le déroulement narratif les rapproche. On conviendra dorénavant d'appeler ces plans de ponctuation : *syntagme projectif*.

La *projection*, envisagée jusqu'à présent comme mode de structuration allant des plans d'objets à la séquence, est aussi susceptible de fonctionner en sens inverse. Ainsi, il suffit qu'un geste stéréotypé du magistrat fasse surgir un nouvel élément diégétique, le carnet, pour que les suites ponctuatives s'en emparent : en 15a, une feuille, tachée de sang, flotte entre deux eaux, dans une flaque, sur la plage. Il ne s'agit pas pourtant d'une simple récapitulation : la variation suivant le paramètre chromatique (adjonction de la tache rouge) va non seulement « déclencher » un nouveau morceau de diégèse, mais il va aussi la dramatiser : de l'*incident* du « verre cassé » décrit par la scène 15, on glisse progressivement à l'*accident* de la scène 16 (« Vous allez bientôt mourir ») dû à la

même cause. Le syntagme 15a est donc de surcroît un *sélecteur* des registres dramatiques. Si, dans les plans de ponctuation ou dans les scènes, la valeur sémantique des objets est plus ou moins grande, selon les cas, il s'établit toujours entre ces types de structuration un jeu d'interaction réciproque dont résulte l'avancée de la diégèse.

À soumettre ces « syntagmes projectifs » au test de la parataxe, on constaterait qu'ils mobilisent un procès d'intellection différent de celui que nous avons défini *supra*. Dans le cinéma classique, voire dans des films comme *L'Immortelle* ou *Paulina s'en va*, les segments autonomes juxtaposés sont de même nature. Quel que soit leur traitement syntagmatique, ce sont toujours des segments narratifs qui sont mis en consécution. En revanche, les images d'objets disséminées dans le texte de *Glissements progressifs du plaisir* sont tout à fait hétérogènes : les plans de « ponctuation » sont *présentatifs* (ils présentent des objets sans les décrire) ; les scènes sont narratives, bien entendu. Dans le cinéma classique, lorsque intervient un plan non narratif, un insert, son interprétation, son « sens », est toujours fonction de l'action qu'il trouve. L'insert non diégétique lui-même ne peut se définir que grâce à l'unité narrative qui l'englobe et sans laquelle toute comparaison serait impossible. La juxtaposition des segments y est encore pleinement parataxique, puisqu'elle requiert une subordination plus ou moins implicite (selon le degré de redondance du dialogue et de l'image). Dans les films de Robbe-Grillet l'organisation formelle reste la même, mais, d'une part, il y a hétérogénéité de la matière narrative des segments, d'autre part — c'est le plus important — la juxtaposition des « ponctuations » à une scène ne livre aucun sens diégétique.

Les relations intersegmentales ne sont plus des relations de subordination : à la différence de la logique narrative *qui marche toujours de l'avant*, le syntagme projectif ne change pas de signification qu'on le saisisse rétrospectivement ou qu'on le prévoie. En outre, il peut être aussi bien le résultat d'une séquence qui le précède que la programmation d'une séquence qui le suit : le segment 14a, par exemple, est à la fois le signal d'un nouveau récit (*l'enclencheur*) et la conclusion de celui que l'on vient de voir ; comme le souligne d'ailleurs le cinéroman : « un plan

rapproché d'une chaussure de la maîtresse abandonnée dans les rochers (cette chaussure s'est détachée dans la chute : le corps avait un pied nu)¹⁵. » Syntagme projectif et scène sont, on le constate, bien démarqués du point de vue diégétique : il n'y a pas de dépendance sémantique globale mais seulement corrélation au niveau des énoncés iconiques. En fait, qu'ils s'opposent comme le non-grammatical au grammatical, comme le sens disséminé au sens construit, ces deux types de structuration ne peuvent s'inféoder l'un à l'autre.

Considérées en elles-mêmes, en effet, les ponctuations de *Glissements progressifs du plaisir* ne sont pas des syntagmes, puisque, à première vue, leurs plans — quand il y en a plusieurs — n'entretiennent pas d'autres relations que la coprésence. Les plans de 14a sont bien rapprochés par le texte, mais aucune loi interne n'organise leurs cooccurrences. Il n'y a relation syntagmatique qu'à partir du moment où l'on décompose le profilmique pour repérer, dans la succession des ponctuations et des séquences, des constantes (la chaussure) ou des variables (la métonymie qui mène du prie-Dieu à la mise à genoux). C'est la sélection et la constitution d'une unité pertinente qui crée le syntagme¹⁶. Un tel mode de structuration relève-t-il d'un code cinématographique ? Voilà une question rabat-joie qui mérite pourtant d'être posée tant il est courant d'admettre que tout ce que l'on voit dans une salle de cinéma est cinématographique.

Étudiant la relation entre deux objets filmés — la femme et le cheval dans *The Outlaw* —, Metz conclut : « Or, il est clair qu'une telle unité (coprésence de deux représentations singulières, à l'exclusion de toutes autres) n'est pas au nombre des éléments pertinents de tel ou tel code cinématographique, et moins encore du langage cinématographique pris en bloc¹⁷. » En effet, l'association femme-cheval s'est incarnée dans d'autres moyens d'expression bien avant l'existence même du cinéma (folk-songs, western-books, etc.). À n'en pas douter, les objets de *Glissements progressifs du plaisir* relèvent eux aussi d'une symbolique extra-cinématographique stéréotypée¹⁸ que d'aucuns tentent d'analyser pour elle-même : « Ce que je peux essayer, c'est une tentative de lecture qui lierait entre eux ces trois plans de ponctuation. La chaussure bleue

serait un thème féminin, la bouteille cassée, c'est l'agressivité. Dans la consécration chaussure bleue/verre cassé/prie-Dieu, le prie-Dieu serait l'élément qui relie les deux, la chaussure (la putain) et le verre cassé (l'agressivité) et serait réprimé par ce que tout de même Robbe-Grillet a nommé religion¹⁹. » Une telle interprétation, attentive à la seule consécration, et non à la représentation filmique, se situe d'emblée dans l'étude des codes extra-cinématographiques. Pourtant, de notre point de vue, on doit bien admettre que la relation « ponctuations »-scène est à définir au niveau de la matière de l'expression : elle reproduit en effet l'écart sémiotique entre photo et cinéma, entre fixité et mouvement. La photo ne raconte pas d'histoires²⁰. Partant de plans fixes proches de la photographie — excepté le flux intermittent des vagues —, rien ne bouge. Robbe-Grillet insère ces objets dans des mouvements plus vastes, pour tout dire des actions, élaborant progressivement une diégèse qui, à chaque instant, menace de se figer à nouveau. Il y a là un processus qui n'est pas sans rappeler celui de *La Belle Captive*. Dans ce « pictoroman », c'est l'écriture qui vectorise les scènes plus ou moins claires peintes par Magritte²¹. Dans *Glissements progressifs du plaisir*, il s'agit moins d'un travail intersémiotique que d'une réflexion sur la propriété cinématographique par excellence : la transformation de l'immobile en mobile (cf. chapitre I).

Tant que l'on ne s'attache qu'à la signification extracinématographique de l'objet filmé, on ne peut donc rendre compte de l'innovation syntagmatique d'un film comme *Glissements progressifs du plaisir*, de même que, dans le cas de la « grande syntagmatique », une lecture du seul « contenu » de la séquence est inapte à formuler ce qu'elle a de « spécifiquement cinématographique », à savoir une certaine forme de montage²². Un décryptage psychanalytique, au premier niveau, comme celui que nous venons d'évoquer, ignore en effet le changement perceptif radical que sollicite le syntagme projectif²³. Celui-ci ne peut se constituer que si le spectateur procède à une classification paradigmatique, toutefois il ne s'agit plus, comme dans le cas des syntagmes diégétiques, de sélectionner des images, voire des actions, mais des paramètres visuels ou sonores. À présent, ce sont les énoncés

iconiques, abstraction faite de leur fonction dans l'histoire, qui déterminent la structure formelle du syntagme. Point n'est besoin pour le construire de recourir à la trame événementielle. Alors que les syntagmes internes aux segments autonomes décrits par la « grande syntagmatique » livrent une information sur la diégèse et sa chronologie, le syntagme projectif peut être ignoré du spectateur sans que l'anecdote subséquente devienne pour autant incompréhensible. Narratif en tant qu'il est tourné vers le récit, et non vers l'histoire que celui-ci véhicule comme le syntagme diégétique, mais remettant en cause le mode de narration le plus répandu dans notre univers culturel (celui que, par abus de langage, on appelle simplement le *récit narratif*), ce type de syntagme peut être nommé *dysnarratif* si l'on se souvient que le préfixe *dys-* indique un état de souffrance, un mauvais fonctionnement²⁴. Si les syntagmes de la « grande syntagmatique » se caractérisent par un agencement formel invariable (par exemple, l'alternance) qui les définit en partie, le syntagme *dysnarratif*, quant à lui, restera tel, quelles que soient les variations de traitement de ses constituants : dans le cas du syntagme projectif, par exemple, la relation de dépendance entre les segments sera inchangée, que les plans de ponctuation soient juxtaposés à une scène au sens strict ou à un syntagme alterné.

Pendant, cette nouvelle classe syntagmatique est beaucoup plus contraignante que le syntagme diégétique quant à l'ordre des plans qui la composent (abstraction faite du réglage paramétrique du profilmique) : dans celui-ci, s'il s'agit de raconter une poursuite selon l'alternance *ABAB...*, il est indifférent, du point de vue du sens global, que toutes les images *A* représentent le poursuivant et toutes les images *B* le poursuivi ou que ce soit le contraire si, du moins, le choix reste constant tout le long du segment. En revanche, en ce qui concerne le syntagme *dysnarratif*, tout changement dans l'ordre des segments entraîne *ipso facto* une transformation de la fonction narrative : placée avant la séquence, une suite de ponctuations présente le matériel signifiant de la diégèse ; placée à sa suite, elle le *récapitule*. Si le dispositif formel (ici la *projection*) reste intact, le récit, en tant que mise en ordre de la diégèse, est altéré par cette commutation. *Le syntagme dysnarratif*

est donc cet agencement tourné vers le récit qui permet à la fois de contester la signification limpide que sont capables d'engendrer les syntagmes diégétiques et de construire un univers fictionnel aux lois nouvelles.

Rarement hypotaxique, plus souvent parataxique, la relation interséquentielle sollicite de la part du spectateur une inférence diégétique qui ne dépend généralement pas des traitements syntagmatiques des segments mais de leurs signifiés globaux (à tel point qu'il arrive — lorsque le film est « mal fait » — que, bien qu'induisant parfaitement le sens narratif, on ne parvienne pas pour autant à les relier selon les lois de la logique des actions). Affranchissant la disposition parataxique des segments de l'idée de subordination sémantique qui l'accompagne généralement, tout en forgeant de nouveaux modes de dépendance, le type de structuration que l'on a rencontré dans *Glissements progressifs du plaisir*, mérite bien la qualification de syntagmatique. Mais, renforçant la cohérence du texte sans accentuer celle de la diégèse, le syntagme dynarratif suggère, au niveau de l'ordre proche, de nouvelles possibilités d'agencement du lacis audiovisuel, possibilités qu'un regard panoramique va nous permettre d'élargir.

NOTES

1. Cf. toutefois Metz, « Ponctuations et démarcations dans le film de diégèse », *Essais sur la signification au cinéma*, t. II.

2. *Langage et Cinéma*, p. 128.

3. *Ibid.*

4. Sauf indication contraire, le terme de séquence sera utilisé, au cours de ce chapitre, dans son acception la plus courante.

5. *Essais sur la signification au cinéma*, t. II, p. 127.

6. *Langage et Cinéma*, p. 132.

7. *Essais...*, t. II, p. 127.

8. Pour mémoire, rappelons ces définitions de Grévisse (*Le Bon Usage*, Gembloux, Duculot, 1975, p. 140) : « Strictement parlant, la subordination est le rapport de dépendance reliant une proposition, dite subordonnée, à une

autre, dite principale. Subordination est dit ici de l'expression, au moyen d'une conjonction, de ce rapport de dépendance ; on dit aussi hypotaxe (grec : *hypotaxis*, subordination, de *hypo-*: sous et *taxis*: disposition). À l'hypotaxe s'oppose la parataxe (grec : *parataxis*, disposition en rang, côte à côte, de *para-*: auprès et *taxis*: disposition), procédé syntaxique consistant à disposer côte à côte deux propositions, sans marquer par une conjonction le rapport de dépendance qui unit l'une à l'autre (ce sont alors l'intonation ou la ponctuation qui indiquent ce rapport de dépendance) : "Albe vous a nommé, je ne vous connais plus" (Corneille, *Horace*, II, 3). »

9. C'est aussi ce qu'affirme Mitry : « ... la continuité filmique repose essentiellement sur le développement visuel qui constitue la charpente, l'axe de structure du film. Cela ne veut pas dire que le texte ne peut pas servir de charnière, modifier ou gauchir constamment la continuité filmique. Ses interventions incessantes ont pour objet de le faire. Mais le développement logique et les significations majeures se fondent sur le développement des images et non sur l'enchaînement verbal », *Esthétique et Psychologie du cinéma*, tome II, Paris, Éd. Universitaires, 1965, p. 99.

10. *Op. cit.*

11. « Diégétiquement neutre » ne s'assimile pas à « vide de signification » ; cf. la discussion avec Lise Frenkel, *Colloque Robbe-Grillet*, tome II, pp. 368 sq.

12. Le terme de « ponctuation » renvoie ici à l'usage, signalé au chapitre I, qu'en fait Alain Robbe-Grillet. Ce sens doit être bien distingué de celui qu'on lui attribue d'ordinaire en l'opposant à la démarcation par coupe franche.

13. Dans la pause descriptive « un segment quelconque du discours narratif correspond à une durée diégétique nulle », Genette, *Figures III*, Paris, Éd. du Seuil, 1972, p. 128.

14. Le terme est ici à différencier de celui de Metz qui désigne exclusivement les relations entre différentes matières de l'expression, par exemple « entre une donnée visuelle et une phrase qui vient plus tard », *Langage et Cinéma*, p. 131.

15. *Glissements progressifs du plaisir*, p. 59.

16. Dans *Langage et Cinéma*, Metz donne deux définitions du terme syntagme : « Par syntagme, on entend soit le rapprochement opéré par le texte (...), soit le type syntagmatique comme article de code, qui ne peut être dégagé qu'à la suite de divers rapprochements opérés par l'analyste : c'est la différence entre l'unité pertinente et l'occurrence » (p. 125). Selon cette définition un peu

plus large que la nôtre, on peut admettre que les plans 14a sont un syntagme du seul fait de leur contiguïté. En tant que type syntagmatique, ils nécessitent de véritables rapprochements dont le spectateur ne peut faire l'économie sans risquer de ne pas comprendre leur fonctionnement.

17. *Langage et Cinéma*, p. 149.

18. Robbe-Grillet nous confiait un jour sur le ton de la plaisanterie que tout le film est généré par une double génération étymologique, *péché* < *pe(di)ccatum*, *manquer* < *man(u)care*, qui aurait donné deux motifs profilmiques privilégiés : le pied et la main.

19. *Colloque Robbe-Grillet*, t. II, p. 369.

20. *Communications*, n° 4, 1964.

21. Cf. Jost, « Le picto-roman », in *Revue d'Esthétique*, 1976/4, UGE, 10/18, n° III6.

22. Cf. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, t. 1, pp. 134 sq.

23. Il ne s'agit pas bien sûr de remettre en cause toute lecture psychanalytique du film, mais seulement de se méfier de décryptages qui n'ont que peu de rapports avec la matérialité même du film.

24. Ce terme, avancé par Robbe-Grillet, était l'objet d'une table ronde lors du colloque *Théories et Recherches cinématographiques*, qui s'est tenu à Paris en février 1977. Dans son intervention, Veillon a souligné, opportunément, la valeur du préfixe.

VI ORPHÉE AU PAYS DES TÉLÉSTRUCTURES

Parce que les relations entre séquences sont essentiellement de nature parataxique ¹, on imagine souvent le film comme une suite d'états narratifs qu'il convient de relier soit par implication, dans le cinéma de consommation courante, soit par homologie ou analogie (transits des films modernes ²). Dans les deux cas, oublieux de tout ce qui ne précède pas immédiatement, attentif au seul avenir, le spectateur progresserait dans le texte sans se retourner et sa lecture, « déphasée vers l'avant », n'ajouterait pas les plans, elle les supprimerait ³. Voilà du moins ce que suppose le modèle de la compétence développé au chapitre II. À y regarder de plus près, il n'est pourtant pas si sûr que le spectateur soit cette image idéale d'Orphée. Même dans le cadre d'un récit classique, peut-on vraiment comprendre le développement d'une diégèse sans jamais considérer le chemin parcouru ?

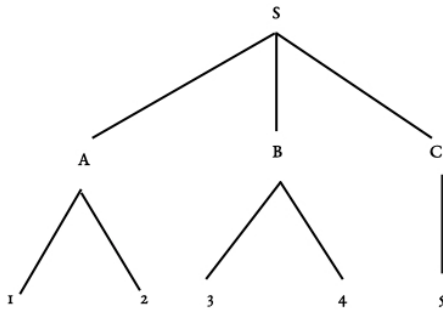
Envisageons le cas simple du flash-back qui, formellement, se présente comme un emboîtement a_1-b-a_2 . Point n'est besoin d'une longue réflexion pour conclure que la machine markovienne est inapte à rendre compte d'un tel schéma. La localisation temporelle de l'état a_2 n'est possible que si l'on renverse mentalement l'ordre linéaire des séquences et que l'on met provisoirement entre parenthèses b . C'est d'ailleurs pour faciliter cette nécessaire mise en mémoire que, jusqu'à une date somme toute récente, le cinéma marquait par des procédés ponctuatifs, tels que le flou, des frontières explicites entre les époques (le

muet, qui n'avait pas encore codifié ces traitements photographiques, recourait aux cartons dans le même but : cf. *La Femme de nulle part* de Delluc où l'on peut lire avant un flash-back : « Le passé », « Voici les souvenirs impalpables qui s'animent », etc.). On constate donc que, si le dispositif parataxique *ab* est décomposable en une implication de chaînes de Markov, en revanche la séquence a_1-b-a_2 dans son entier n'est compréhensible que si l'on rattache les deux éléments disjoints par la scène emboîtée.

Soit, par exemple, ces plans d'*Il était une fois dans l'Ouest* :

1. Deux cow-boys face à face.
2. L'un regarde dans le lointain.
3. Un homme s'avance vers la caméra et met un harmonica dans la bouche d'un gamin.
4. Le gamin tombe en avant.
5. Les cow-boys face à face.

On peut représenter la structure de ce segment par un diagramme dans lequel on placera au sommet la classe la plus grande, c'est-à-dire la séquence, que l'on décomposera ensuite en développant des arborescences en classes et en sous-classes jusqu'à atteindre les constituants immédiats, en l'occurrence les plans.



Tandis que, du point de vue de la numérotation, les plans s'agglutinent selon un processus binaire immédiat relevant des graphes

markoviens, du point de vue syntagmatique, la structure formelle qui les ordonne relève de l'emboîtement. Deux structures président donc à l'organisation d'une telle scène : l'une syntagmatique, l'autre, décryptable au niveau de la concaténation du signifiant, la *structure linéaire*. Si lire celle-ci aboutit à « supprimer » les plans les uns après les autres, une telle opération n'est possible qu'à condition de garder à l'esprit le schéma formel de l'emboîtement, sans quoi, en continuelle dérive, la fiction n'est qu'une rhapsodie d'images. C'est ce risque qu'encourt par instants *La Clepsydre* de Werner Has : il arrive dans ce film qu'entre le moment où un homme pénètre dans une maison et celui où il en ressort, le décor extérieur change. Une construction de ce type qui, sans conteste, va à l'encontre de « l'illusion réaliste » n'est pas perceptible par une lecture aphasique qui, joignant les segments un à un, se contente « d'épeler les phénomènes » filmiques sans les synthétiser.

En tant que structure formelle, l'emboîtement n'est pas toutefois spécifique du narratif. Il fonctionne aussi bien au niveau profilmique qu'à celui de la mise en cadre : dans le western classique, par exemple, on rencontre souvent une suite de plans de ce genre :

| | | |
|---------------------------|---|---------------------------------|
| Gros plan d'un cow-boy | Plan général : deux cow-boys avancent l'un vers l'autre | Gros plan de l'autre cow-boy |
| <i>a</i> | <i>b</i> | <i>c</i> |

Un tel montage obéit évidemment à des fins stylistiques qui n'ont rien à voir avec la structure narrative du film : l'intellection de celle-ci ne sera nullement affectée par une permutation de *a* avec *c* ; au-delà des effets expressifs, certains films modernes utilisent un semblable mécanisme d'engendrement des plans à un autre niveau, cette fois sous-jacent. Ainsi, rappelons la séquence du viol de Marie-Ève (segment II) décrite au chapitre IV. La répétition d'un plan au cœur d'un syntagme descriptif n'est pas un fait surprenant en soi. Dans ces conditions qu'on retrouve en 33 le poster érotique vu en 20 ne lui confère de prime abord aucune prééminence telle qu'on ressente le besoin de le démarquer de son

contexte spatial. Pourtant, lorsqu'on pense le profilmique en fonction de la thématique, la disposition de ces deux images acquiert une autre signification. Pour résumer : alors que de 2 à 17 sont développés les thèmes du générique « labyrinthe » et, dans une moindre mesure, « violence », après l'intervention des étudiants en 18, cette dominance faible devient forte ; puis, l'insertion du plan 20 et de son érotisme latent, entraîne la conjonction de « violence » avec « sexe » qui produit « violence sexuelle » ; le plan 33, enfin, marque très nettement la fin du développement de ce thème et le début d'un autre. Si, du point de vue de la structure linéaire, ces plans ne se distinguent pas du traitement de chacune des autres images du syntagme, ils jouent pourtant un rôle à part : en tant qu'éléments diégétiques du segment, leur place dans la chaîne filmique n'est pas signifiante — ils auraient pu être commutés avec 23 et 31 sans que le sens descriptif en ait été modifié ; en revanche, en tant que signaux d'un processus sous-jacent à la diégèse, ils délimitent précisément les frontières d'un emboîtement thématique. À la différence du flash-back, qui ne prend sa signification diégétique qu'à partir du moment où l'on perçoit l'agencement formel de la narration, saisir l'emboîtement constitué par le système 20-33 n'est nullement nécessaire à la compréhension du jeu des étudiants de *L'Éden et après* : non démarqué du point de vue anecdotique, non démarqué du point de vue syntagmatique, il n'est repérable que par rapport à la structure thématique sous-jacente. À l'opposé de ce qui se passe pour le flash-back — où l'emboîtement est à la fois *complétif* (puisqu'il faut « recoller » les deux parties emboîtantes) et *explicatif* (la partie emboîtée a toujours pour fonction d'expliquer le contexte événementiel) — la structure formelle *ABA* contraint le niveau de surface qu'est la structure linéaire sans pour autant jouer un rôle diégétique manifeste.

L'examen de ces deux types de montage nous amène à repenser ce que nous disions au second chapitre. Tant que l'on s'attachait à décrire la relation entretenue par un couple de séquences enchaînées, les graphes markoviens semblaient rendre compte de façon assez adéquate du procès d'intellection filmique. Dès que l'on envisage non plus seulement le passage d'un segment à un autre, mais un système formé par plusieurs

segments en vue de produire un récit (comme le flash-back), on constate que la construction de la narration, mobilisant une mise en mémoire, va à l'encontre d'une annulation progressive des plans situés en amont.

En d'autres termes, le modèle de la performance constitué par la structure linéaire se dissocie du modèle de la compétence plus on se rapproche de la notion de texte. En effet, si l'emboîtement mis en jeu par le flash-back est nécessaire à la compréhension de la diégèse, il n'en représente pas moins une figure relativement simple puisque tous les éléments qui le constituent sont contigus. Même dans le cadre du cinéma de consommation courante, il est fréquent qu'il faille relier mentalement des éléments dissociés par le texte : le plus souvent c'est pour établir une relation diégétique, en particulier l'implication ; tel est le cas des menaces, prédictions, annonces, etc., dont le bon fonctionnement n'est possible que si le spectateur opère ce rapprochement. Parfois, ce n'est plus au niveau des structures narratives mais, comme dans *L'Éden et après*, au niveau profilmique, qu'un tel modèle de la compétence est requis : c'est alors un motif. Dans *Liliom* de Fritz Lang, au moment où le héros s'apprête à poignarder un homme qu'il veut dévaliser, un rémouleur passe et lui demande s'il a un couteau à aiguiser. Le meurtre échoue et Liliom se suicide. Un peu plus tard, il se retrouve au paradis : le même rémouleur passe devant lui. Comme il s'en étonne, on lui répond que c'est son ange gardien qu'il aurait dû écouter. Ces deux scènes utilisent le même motif profilmique, mais la relation qui permet d'agencer ses deux occurrences est d'ordre narratif : une structure, en apparence efficace au niveau premier de la diégèse, reçoit, *a posteriori*, une interprétation métaphorique. Rétrospectivement, le premier niveau de lecture est remis en cause : *la répétition d'une structure narrative informe et explique la diégèse*. Le couple de structures est alors indissociable, la compréhension du déroulement anecdotique dépend de la mise en rapport des éléments éloignés. Pour cette raison on parlera de *télé-structure complétive*.

On peut avancer que, dans le cinéma fondé sur la cohérence diégétique, la répétition d'une structure narrative — et donc la constitution d'une téléstructure — peut obéir à ces trois fins au moins :

a) *Le rappel*: c'est alors une relation intratextuelle destinée à suppléer le manque éventuel de mémorisation du texte par le spectateur. Dans *La Roue* (Abel Gance), par exemple, lorsque le héros raconte ses sentiments ambigus pour sa fille adoptive, on revoit l'accident du train qui a ouvert le film. Il y a stricte redondance, mais cette fois le récit est focalisé par les sentiments du narrateur.

b) *La complétude*⁴: c'est le cas des différents flashes-back d'*Il était une fois dans l'Ouest* qui amènent, par bribes, un morceau essentiel de la diégèse; c'est aussi le cas des annonces, prédictions, etc.

c) *La constitution de niveaux de lecture*, comme dans *Liliom*.

Dans les trois cas, la notion d'*ordre* est essentielle : la deuxième scène explique la première et il est par conséquent impossible de permuter les séquences sans que menace, prédiction, annonce et même réinterprétation de la diégèse perdent leur statut. En effet, les relations d'implication déployées par la logique narrative ne sont jamais réciproques ; on ne peut inverser *x prédit la mort de y à qui il a jeté un sort* \Rightarrow *y meurt* sans modifier le sens. Lorsque le rapport entre motifs est, par exception, commutable, dans le film classique, le dialogue canalise l'orientation de la lecture de telle sorte que la narration ne soit lisible qu'en une seule direction.

Il n'est pas besoin de « disséquer » les films de Robbe-Grillet pour constater qu'ils présentent de nombreuses répétitions ; toutefois, aucune ne peut être analysée dans les termes que nous avons employés jusqu'à présent. Revenons à *L'Éden et après* :

Au début du film (segment VIII), Jean-Pierre organise la scène suivante, dite « du poison » : Boris verse une poudre blanche dans le verre de Violette qui parle à Sonia, assise à côté d'elle. Le garçon de café casse un verre ; profitant de la diversion provoquée par l'incident, Sonia intervertit les verres de Boris et de Violette. Chacun reprend sa place. Les deux protagonistes du drame boivent : soudain, Boris grimace et ne tarde pas à s'écrouler, mort en apparence. Vers la fin de *L'Éden et après* (segment XXXVII), Violette est enfermée dans un cachot ; Jean-Pierre vient la voir pour lui donner un poison qu'elle verse dans son auge. Boris arrive à son tour. Comme il essaye d'embrasser la jeune femme,

elle lui suggère : « Bois dans mon auge, tu connaîtras mes pensées. » Boris boit et s'écroule aussitôt.

Pour résumer on peut confronter ces deux scènes de la façon suivante

| | |
|--|--|
| 1a. Jean-Pierre organise la « scène du poison ». | 2a'. Jean-Pierre apporte le poison à Violette. |
| 1b. Boris verse le poison dans le verre de Violette. | 2b'. Violette verse le poison dans son auge. |
| 1c. Sonia intervertit les verres (les rôles). | 2c. Violette intervertit les rôles. |
| 1d. Violette et Boris boivent. | 2d'. Boris boit. |
| 1e. Boris s'écroule. | 2e'. Boris s'écroule. |

La compréhension des liens qui unissent de telles scènes mobilise, à notre avis, une lecture à trois niveaux que nous conviendrons d'appeler : *structure narrative*, *image de la structure* et *représentation concrète de la structure*. La structure narrative — on le sait — est une relation qui unit actant et prédicat. Elle a donc deux types de constituants qui varient selon deux paradigmes⁵. Bien entendu, un tel dispositif ne met jamais en présence tous les possibles, mais seulement deux constantes. Ici, *x verse le poison* est tantôt *Boris verse le poison*, tantôt *Violette verse le poison*. On nommera cette relation entre constantes, pour la distinguer de la relation théorique entre variables, *image de la structure*. Comme on ne peut comprendre la structure narrative indépendamment des paramètres audiovisuels qui la constituent, il faut enfin tenir compte de la représentation concrète d'une image de la structure, c'est-à-dire des moyens profilmiques et de mise en cadre qui contribuent à la construire. Reconsidérons notre exemple pour expliquer ces notions :

– a-a' : Dans les deux cas, le même actant organise la scène : 1. Jean-Pierre : « Voici maintenant la scène du poison. » 2. Le même : « Écoute, ils te tueront de toute façon. Prends cette poudre et tout sera fini. »

– b-b' : Ici la structure narrative subsiste encore dans les deux segments (*x verse le poison*), mais il y a substitution par permutation simple. Le destinataire de l'action devient destinataire, et réciproquement. De plus, la structure est légèrement distendue : dans la seconde scène, les deux actants ne sont pas en présence l'un de l'autre lorsque s'enclenche le rebondissement narratif.

– c-c' : À ce moment du récit, la triple distinction que nous avons avancée devient tout à fait pertinente. Le fait d'intervertir les verres en 1c correspond plus profondément à un échange de rôles entre actants : c'est bien la conséquence du geste et l'identité de la victime qui importent, plus que les moyens utilisés. À ce titre, il est bien évident que 2c' déploie la même structure que 1c, mais le nombre des protagonistes s'est réduit : tandis que, dans la première scène, *x verse le poison* et *x intervertit les rôles* sont joués par deux personnages différents (Boris et Sonia), dans la seconde, Violette seule exécute les deux actions. Le sens de la structure narrative n'est donc pas affecté mais la quantité des constantes mises en jeu varie : il est donc nécessaire de distinguer entre la structure elle-même et son *image*, au sens technique que nous lui avons donné. À ce niveau, on constate que la deuxième séquence est une condensation⁶ de la première. Dans ce processus de transformation, certains éléments sont encore aisément substituables : que dans un cas il y ait un verre et dans l'autre une auge ne change rien non plus à la logique événementielle : *la représentation concrète de l'image de la structure* joue donc un rôle distinct qu'il faudra aussi envisager.

– d-d' : Comme en b-b', la structure narrative est distendue. Boris et Violette boivent tous deux en d-d', mais l'un après l'autre et non plus simultanément.

En fin de compte, il ressort de notre analyse que, bien que le contenu diégétique soit fort différent dans ces deux séquences (il ne se situe d'ailleurs pas au même plan : dans un cas c'est un jeu ; dans l'autre, une aventure épique), la structure narrative est constante. Cela nous amène à postuler qu'*au niveau de « l'image » se construit la diégèse et, au niveau de la structure, le récit*. Cette distinction, peut-être spéculaire en apparence, s'éclaire lorsqu'on revient à l'analyse du cinéma narratif

classique. Nous avons dit que celui-ci mobilisait deux types de télé-structures :

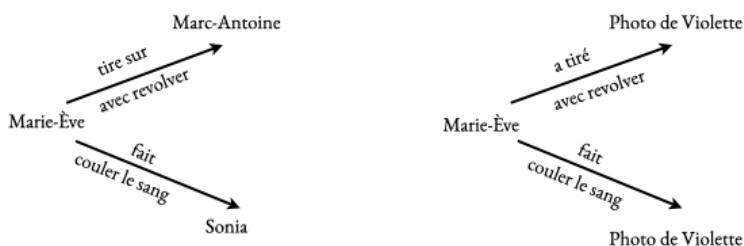
– soit il y a complétude : les deux structures différentes, dissociées par le texte, sont en continuité narrative ;

– soit il y a rappel (cas a et c) : une même structure narrative est alors strictement répétée sans modification de son image.

Comme on l'a dit au chapitre II, le cinéma de Robbe-Grillet travaille bien au niveau de la structure narrative, mais il utilise d'autres opérateurs logiques que l'implication et la coordination. Cela signifie que les relations entre les divers moments narratifs ne sont pas d'ordre diégétique (comme le sont la complétude et le rappel) mais qu'elles affectent seulement une certaine répartition des constantes dans la structuration. Bien des incompréhensions dont est victime ce cinéma sont ainsi expliquées : le spectateur qui n'est attentif qu'à l'image de la structure ne ressent que l'effilochement de la diégèse sans comprendre le système de la narration qui, lui, inversement, tend vers l'économie. Deux séquences peuvent avoir la même structure, sans que pour autant leur anecdote apparaisse similaire. C'est qu'au cinéma le sens dépend, pour une large part, du canal physique qui véhicule l'information : le choix de telle ou telle *partie* (cf. le chapitre précédent) *pour la représentation concrète de l'image de la structure* affecte la diégèse elle-même, comme nous en convaincra un nouveau regard sur *L'Éden et après* :

Au début du film (seg. V), Violette, à qui l'on a donné un revolver, en fait tourner le barillet dans lequel a été placée une balle. Après avoir jeté un dé (qui tombe sur le 5), elle décide les règles du jeu : Marie-Ève, dont les yeux sont bandés d'une étoffe rouge, devra tirer quatre coups en l'air et le cinquième en direction de Marc-Antoine qui est adossé à un mur. Marie-Ève exécute les instructions de Violette. Sur le dernier coup, la balle part, Marc-Antoine s'écroule, tandis que la jeune femme, enlevant son bandeau, se précipite vers lui. Un peu plus loin dans le film (XI), Marie-Ève dessine, au moyen d'un bâton de rouge, des traînées partant des lèvres de Sonia pour aboutir à la naissance des seins. Plus loin encore (XXXIV), en Tunisie, Dutchman découvre Marie-Ève qui gît dans une baignoire de sang. À côté d'elle, il y a un revolver et une photo de Violette, percée de deux trous à la bouche, d'où semble couler du sang.

Du point de vue de la diégèse, le groupe des deux premiers segments et la scène en Tunisie sont bien différents : d'un côté, on assiste à un jeu théâtralisé, de l'autre, à un suicide manifeste. Pourtant, une lecture attentive de cette dernière séquence révèle bien des analogies entre le début et la fin du film. Si l'on fait intervenir la bande sonore dans la compréhension diégétique sans se contenter de relier les actes vus à l'image on remarque par exemple que cinq coups de feu *off* précèdent l'apparition de Marie-Ève dans le sang, de sorte qu'on peut inférer des schémas narratifs de ce type :



Il y a substitution au niveau des actants : Violette remplace Marc-Antoine et Sonia ; toutefois, la répartition des paramètres sur et dans l'image en 2) accrédite bien l'idée que cette scène est construite autour d'une structure narrative fragmentée qu'explicitaient les premières scènes : on entend cinq coups de feu comme en 1) mais, cette fois-ci, le revolver n'est plus dans la main d'un acteur ; le sang est encore présent à l'image, sans que l'on voie celui ou celle qui l'a fait couler.

La *mise en scène* désignée (« Et maintenant voici la scène du poison ») des deux premiers segments a fait place à une simple mise en image. Il n'en reste pas moins que c'est une projection des premières structures narratives sur la séquence tunisienne qui permet de forger une histoire autour de ce médium généralement a-diégétique qu'est la photo⁷. En effet, tous les éléments de 1) sont en 2) mais il y a une forte *condensation* qui résulte de l'absence de mouvement. À présent, l'intrigue se constitue moins par une appréhension directe des actes vus à l'image que par interférence paramétrique : la bande sonore permet

d'articuler des énoncés iconiques de façon à leur donner un sens. Une telle variation narrative résulte à la fois de la multiplicité possible des matières de l'expression au cinéma et de sa possibilité d'arrêter le mouvement pour redevenir photo. *Les « images » d'une même structure narrative, par le choix du canal qui aidera à les mettre en forme, autorisent donc la fabrication d'une pluralité de diégèses différentes, tout en conservant une économie narrative.*

Les exemples que nous avons donnés fonctionnent essentiellement aux niveaux narratif et profilmique. Des relations du même ordre peuvent être décelées à celui de la mise en cadre. Soit ces trois plans de *L'Immortelle* :

38. « ... Au milieu de [la] pièce, on voit L à demi assise sur le bras d'un fauteuil et tournée de trois quarts arrière, conversant à voix basse avec Catherine, debout près d'elle et se présentant de trois quarts avant. Les deux jeunes femmes éclatent de rire, en se regardant comme si elles venaient de se confier quelque petit secret. »

156. Attablé dans un bar du port d'Istanbul, N aperçoit une jeune femme déjà vue auparavant et qui, de dos, ressemble fortement à L ; elle se retourne et va chercher ses lunettes qu'elle avait laissées sur une table. Alors qu'elle s'apprête à quitter le café, elle rencontre Catherine. Les deux femmes sont alors dans la position suivante : « la grande (le sosie) à demi assise sur le bras d'un fauteuil et tournée sur l'image de trois quarts arrière gauche, et la petite debout de trois quarts avant droit. »

160. N rencontre à nouveau Catherine et l'interroge sur ses rapports avec L (disparue entre temps). On voit alors un pseudo flash-back intradiégétique (rappel en apparence) : dans le salon du cocktail, elles ont l'air sérieuses et leur conversation n'est pas audible. La caméra avance de nouveau, tandis que N dit, *off*, à Catherine : « Vous aviez en tout cas beaucoup de choses à vous dire, semblait-il, ce jour-là... » ; celle-ci rétorque : « Mais non... je ne me souviens plus... ce jour-là, je ne suis même pas sûre que nous ayons parlé ensemble. » Les deux femmes se figent alors : elles ne se parlent plus ; elles ne sont même plus tournées l'une vers l'autre.

Au cours de ces scènes, la position relative des deux femmes en présence — L, ou son sosie, et Catherine — demeure invariable. Il y a

permanence à ces trois moments du film d'une organisation spatiale dans le cadre, pourtant il ne s'agit pas, comme dans *La Roue* ou dans *Liliom*, d'un simple rappel : le plan 160, contrairement à la reprise de la scène du rémouleur dans *Liliom*, n'aide pas à interpréter la fiction ; il est au contraire une source de doute ; de son côté, la disposition du plan 156 n'obéit à aucune contrainte diégétique ; l'attitude des femmes aurait pu être différente sans que le sens s'en trouvât modifié. Au désordre croissant de l'intrigue correspond donc une cohérence renforcée de la structuration. On peut même aller jusqu'à dire que la cohérence du texte dépend de l'identification par le spectateur de cette répétition téléstructurale, puisque, peu à peu, s'établit une corrélation thématique entre structure narrative (*L parle à Catherine*) et mise en cadre.

Les téléstructures peuvent donc fonctionner aux trois niveaux que nous avons évoqués au chapitre II (structure narrative, profilmique, mise en cadre) dans l'une ou l'autre des « parties » travaillées par le cinéma. Le champ d'action étant circonscrit, reste à prouver leur valeur opératoire pour une théorie du récit filmique. L'une des tâches assignées à la grammaire générative par Chomsky est, on s'en souvient, de montrer que deux phrases en apparence très différentes ont, en fait, la même structure syntaxique. Au niveau narratif, la distinction entre « structure » et « image » rejoint les résultats du linguiste américain en ce qui concerne la langue naturelle. Si l'on garde à l'esprit qu'aucun texte ne se laisse lire selon une seule codification structurelle — comme l'atteste parfaitement l'analyse du poème qui inclut toujours en son sein une étude des structures métriques et non seulement de la diégèse — la problématique posée par Chomsky acquiert en matière de cinéma une pertinence bien supérieure encore. Certes, toute poétique envisage d'abord ce qui contribue à élucider les structures narratives. Répétons ce qu'Eco note à cet égard : « Étant donné le syntagme “un héros quitte sa maison et rencontre un adversaire” le code narratif l'isole comme un complexe de signifiés et se désintéresse : 1° de la langue dans laquelle il peut être communiqué ; 2° des artifices stylistiques avec lesquels il peut être rendu ⁸. » Or, il semble bien qu'une certaine littérature moderne se caractérise par le fait de se placer directement à ces différents niveaux

pour produire la narration⁹. Dans la mesure même où il utilise à la fois le son, qui parfois dénote mais qui ne raconte pas forcément, et le « photographique » dont la fonction de reproduction est, généralement, en deçà du narratif, le cinéma est obligé de travailler d'emblée à d'autres niveaux¹⁰. Dans l'optique chomskyenne, on se demandera alors comment deux séquences, segments ou groupes de segments sont susceptibles d'avoir la même structure syntaxique selon d'autres codes : thématiques, photographiques ou profilmiques.

Au début du *Jeu avec le jeu*, le père, à son bureau, écrit, tandis que l'on entend, *off*, un texte qui, selon toute apparence, correspond à ce qu'il rédige. Plus loin dans le film, après l'enlèvement présumé de sa fille (ou peut-être sa mise en sûreté ?), le banquier va lui rendre visite dans sa chambre, à l'intérieur du bordel qui l'abrite. Dès son entrée, Carolina commence à lui raconter « son mauvais rêve » incestueux. L'homme, qui l'a prise dans ses bras, l'interrompt : « Enfant déjà, tu avais des cauchemars morbides (...). J'ai pris contact malgré tout avec tes prétendus ravisseurs... » Commence alors une illustration de son récit : sur l'Arc de Triomphe, il rencontre un intermédiaire qu'il aborde par cette question : « Vous aussi, Monsieur, vous promenez votre enfant ? » ; puis, en compagnie du même homme, il assiste dans une boîte de nuit à l'enlèvement d'une jeune fille ; enfin, son guide l'amène jusqu'au repaire de la bande, situé dans un grenier.

Bien que leur itinéraire soit entrecoupé par deux scènes (l'une esquissant les rapports érotiques de Frantz et de la fille enlevée sur le quai d'une gare au début du film et l'autre un enlèvement à la sortie de la boîte de nuit) la succession temporelle et logique de ces différentes séquences ne pose aucun problème particulier de compréhension. Extrait du reste du texte filmique, ce grand segment a l'allure tranquille d'un récit narratif classique. Le cas est assez exceptionnel dans le corpus robbe-grilletien pour qu'on s'y arrête.

Que dit Orphée, notre spectateur modèle ? Attentif à ce qui se passe en amont, il remarque que cette partie du *Jeu avec le feu* est enclenchée par ces deux mots : « enfant déjà... » et qu'elle se termine dans un grenier ; il regarde encore un peu plus en arrière : alors se dessine

nettement l'homologie de ce parcours et des premières minutes du film. Tout se passe, en effet, comme si le début et la fin de ce groupe de structures narratives étaient engendrés par la dissociation et l'écartement de deux groupes de mots sémantiquement solidaires lorsqu'ils étaient prononcés par le banquier : « *Enfant déjà, tout au fond du grenier sous les poutres trop basses.* » Le texte initial est donc générateur par la disposition même des syntagmes qu'il propose : l'ordre dans lequel ils interviennent suscite le début et la fin d'un autre moment diégétique, éloigné, sans que pour autant la signification première subsiste. Appliqués à présent à deux sujets différents (le père et la fille), ces déterminations, temporelle et locale, ont plutôt pour fonction d'enclencher et de conclure une action, à laquelle participe le narrateur, que d'informer sur la narration elle-même.

D'autres similitudes autorisent encore le rapprochement de ces deux passages. En particulier, le choix des lieux résulte fort évidemment de la première scène incestueuse : le père retrouve sa fille chez lui juste après qu'on vient de lui annoncer qu'elle a été enlevée et il lui lit un texte figurant au dos d'une carte postale représentant l'Arc de Triomphe : « les instructions pour libérer la prisonnière vous seront données au point marqué d'une croix sur la photographie. » Carolina l'interroge alors : « Tu crois que je vais être enlevée vraiment et qu'est-ce qu'ils feront de moi dans leur repaire ? » Comme on le constate, l'itinéraire que le banquier emprunte par la suite mène de la carte postale au dernier mot de l'interrogatoire de Carolina.

À travers cette analyse affleure l'une des ambiguïtés des films de Robbe-Grillet que nous avons souvent observées dans ce livre. D'un côté, toute cette partie du *Jeu avec le feu* est redevable d'une lecture narrative et, en ce sens, on pourrait dire que Robbe-Grillet ne s'écarte pas du récit classique. Vue sous un autre angle, la structuration des séquences apparaît pourtant comme réglée par un jeu de paramètres tout à fait non narratif quant à lui. On remarque tout d'abord que l'ordre des décors est une résultante thématique : c'est au cours d'une scène d'inceste qu'est apparue la liaison Arc de Triomphe-repaire, c'est une autre scène d'inceste qui suscite sa réitération. De surcroît, les premières

répliques du banquier et ses derniers gestes au cours du second segment trouvent leur origine dans le texte inaugural : « enfant déjà » engendre le mot de passe qui lui permet d'entrer en contact avec l'intermédiaire : « Vous aussi, Monsieur, vous promenez votre *enfant* ? » ; « ... tout au fond du grenier, sous les *poutres trop basses* » engendre son arrivée dans le repaire — il baisse la tête en entrant à cause de la hauteur réduite du plafond où l'une des victimes est attachée à une poutre. Un procès d'intellection filmique basé uniquement sur une analyse parataxique donnerait une tout autre idée de ce passage. Le récit du père à sa fille, au bordel, a toutes les apparences d'une histoire ordonnée par des lois causales (« Je me suis *donc* rendu au lieu... »), il faut s'éloigner de l'ordre proche pour s'apercevoir que cette suite diégétique n'est en fait qu'un effet narratif, une *résultante* un peu aléatoire, l'un des nombreux possibles qu'offrirait l'agencement des deux syntagmes juxtaposés dans le texte initial.

« Ni le texte ni l'action ne peuvent garantir l'unité d'un opéra » disait Berg. De la même manière, la cohérence d'un film ne peut provenir du simple déroulement anecdotique, toujours soumis à cet « arbitraire de direction » dont parlait Genette¹¹. Elle dépend toujours des rappels, des renvois qui constituent sa trame et sa chaîne (ce que nous avons appelé ailleurs sa *sui-référentialité*¹²). Il existe au moins deux façons de contester la grammaire du récit : sur le versant sémantique, représenté par des films comme *Les Autres* (Santiago) ou *Paulina s'en va* (Téchiné), on procède non par inclusions successives d'une même structure dans différentes suites anecdotiques qui en constituent diverses « images », mais par *exclusion* au niveau du sens : ici, la difficulté à établir la relation implicite qui unirait deux séquences juxtaposées produit l'ambiguïté de la diégèse. Sur le versant syntaxique, illustré par *Le Jeu avec le feu*, c'est *l'inclusion* qui prime. Tout élément est susceptible de fonctionner dans une structure plus vaste que celle qui l'enserme immédiatement. Des segments éloignés s'appuient l'un sur l'autre et l'enchaînement diégétique n'est plus le seul critère de distorsion du récit. Tel n'est pas le moindre paradoxe : au premier abord, contrairement à certains films modernes, l'enchaînement séquentiel dont il a été question ne pose pas,

au niveau sémantique, de problème particulier de compréhension ; pourtant dès qu'on l'examine plus minutieusement on découvre qu'il mobilise un processus de structuration assez complexe des codes de l'image et du son. La structure narrative n'est qu'une superstructure qui cache, alors même qu'elle en résulte, des agencements beaucoup plus fins et — oserait-on dire ? — beaucoup plus intéressants (les négliger reviendrait à lire le livret d'un opéra sans écouter la musique). Ce mode de structuration de la diégèse dissocie au maximum le modèle de la compétence de celui de la performance et, partant, le schéma markovien devient tout à fait inapte à rendre compte du film.

La solidarité structurelle d'un énoncé du langage naturel et d'une suite anecdotique d'images et de sons, qu'atteste l'exemple du *Jeu avec le feu*, détermine une homologie entre deux passages au niveau de l'ordre des éléments constitutifs de la narration. C'est là un processus encore assez simple dans la mesure où les syntagmes de référence ne subissent dans cette opération aucune altération de la disposition de leurs occurrences dans le texte. Deux séquences fort hétérogènes peuvent entretenir des relations beaucoup plus subtiles résultant d'un réglage sous-jacent de la disposition des thèmes et des éléments profilmiques. La problématique soulevée par Chomsky, et que nous avons appelée *supra*, acquiert alors une pertinence particulière pour l'analyse textuelle, comme nous allons le voir à propos de *Glissements progressifs du plaisir* :

Le film se termine : Alice et l'avocate pénètrent dans l'appartement pour la reconstitution du crime (44) :

1. Alice ouvre un placard dans lequel se trouve le mannequin supplicié déjà vu.
2. Après avoir fait boire un liquide rouge à l'avocate, la jeune fille lui défait son chignon et lui arrange les cheveux comme l'étaient ceux de Nora.
3. L'avocate, qui a revêtu le tee-shirt de Nora, est à présent étendue sur le lit, attachée aux barreaux de cuivre.
4. Alice casse une bouteille ; elle pose les débris sur la table de chevet.
5. Alice découpe le tee-shirt. On frappe à la porte.
6. Dans un geste d'affolement, la suppliciée heurte le tesson de bouteille et se blesse.
7. Elle meurt après avoir perdu beaucoup de sang.

Le spectateur de *Glissements progressifs du plaisir* identifie, dans cette suite d'événements, au moins deux structures narratives déjà vues — *x enchaîne y à un lit et x est un vampire*. La première est intervenue, en effet, au début du film et lors de la séquence au bord de la mer (22) ; la seconde, quant à elle, a été inférée à plusieurs reprises de la suite d'images ou du dialogue : en 16, lorsque Alice dit au magistrat : « il faudrait sucer le sang » ; en 20a, quand elle est allongée sur le lit avec un « client » et qu'« un épais liquide rouge descend de la commissure de ses lèvres » (p. 179) ; en 30 enfin, où des marques de vampire blessent successivement Claudia et l'avocate (*cf.* chapitre II). La fin du film (de 44 à 44a dans le découpage) mixe donc deux structures narratives itératives dont ces scènes sont des variantes. Mêlant pour la première fois ces deux structures au sein d'une même action, cette séquence apparaît bien être une résultante sémantique, constituée par un va-et-vient constant dans la chaîne filmique. De fait, comme on va le voir, la structure sous-jacente à la « reconstitution » provient d'un aller-retour effectué dans un morceau de la structure linéaire situé en amont. Voici un résumé rapide des scènes dont il va être question :

20. Le client casse une bouteille de grenadine contre le lit et répand son contenu sur le corps d'Alice qu'il lèche.

20 a1. Chaussure bleue qui tombe du lit.

a2. Visage d'Alice.

a3. Le client mort.

a4. Alice, une goutte d'un épais liquide rouge à la commissure des lèvres.

a5. Chaussure qui tombe.

a6. Le fossoyeur qui enfonce sa bêche.

a7. Le mannequin dans les goémons.

(21. Scène des « œufs qui saignent »).

22. Le mannequin supplicié : Nora et Alice, sur la plage, déposent un mannequin sur un lit abandonné (« on va torturer cette putain »).

22a. Visage du pasteur.

22. (Suite) Nora trace au couteau des lignes saignantes sur le mannequin.

22b. Nora morte sur le lit de cuivre.

22. (Suite) Nora trace d'autres blessures.

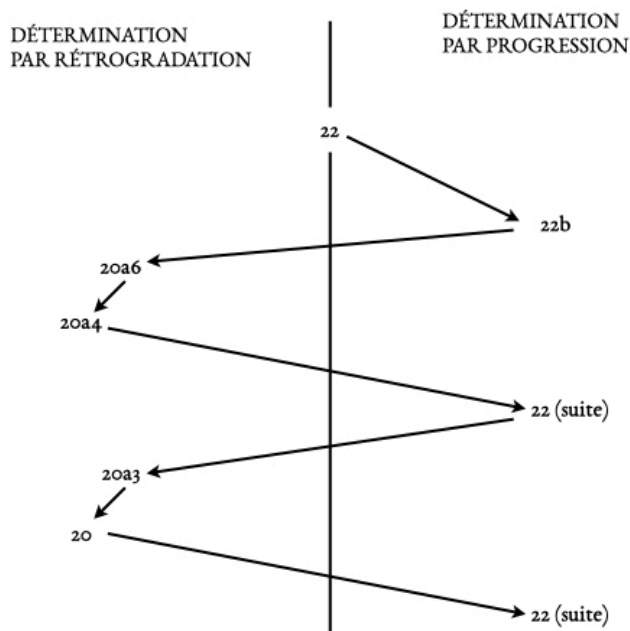
22c. Nora, les ciseaux plantés dans la poitrine, encore haletante.

22. (Suite).

22d. Nora, le ventre souillé d'œuf et de sirop rouge.

En 44-1, l'intervention du mannequin coupé en deux rappelle bien évidemment les scènes de plage dans lesquelles les deux femmes le torturent. L'occurrence de l'objet de cire renvoie donc explicitement à la scène 22 dont Alice va exécuter une variante. Dans ce contexte, le plan 22b (Nora morte sur le lit de cuivre) soulignait l'analogie entre les jeux dont le mannequin était le prétexte et ceux dont la jeune femme était le centre. À présent, l'avocate va être victime d'un enchaînement de faits dont le déroulement est similaire. La phrase d'Alice au segment 22 (« on va torturer cette putain ») et le plan 22b mettent donc en place l'argument anecdotique de la séquence 44 et sa résolution. À partir de ce moment, les thèmes de la suite narrative vont être choisis alternativement de part et d'autre d'une scène-pivot, *P* (22), selon le schéma suivant : *abcdePfg hij*. La scène 44 se construira en utilisant à tour de rôle le thème le plus proche à gauche de *P* et le plus proche à droite (par rétrogradation et donc par progression dans la structure linéaire). Le plan 22b suggère la première détermination par progression. La bêche du fossoyeur (20a6) souligne l'issue fatale de la scène de la putain, qu'elle vient interrompre (la mort du client), en même temps qu'elle anticipe celle de la seconde : la mort de l'avocate (détermination par rétrogradation). La « reconstitution » est donc mise en scène par progression dans la structure linéaire de 22 et « vectorisée » par rétrogradation puisque le dénouement est en amont du plan-pivot. Pour simuler les jeux avec Nora, il faut que l'avocate prenne l'apparence de celle-ci : c'est Alice qui opère la transformation par les vertus d'un philtre, rouge comme sang. Maître David, qui portait, en 30, des marques suspectes au cou, semble à présent transformée en ce vampire qu'était Alice en 20a4 (nouvelle rétrogradation). En 44.3 et 4, la jeune femme est attachée au lit non seulement comme le mannequin, mais aussi comme Nora : les blessures tracées par le couteau sur le corps de cire en 22 et l'occurrence du plan 22c enclenchent les gestes d'Alice qui, maintenant, coupe le tee-shirt ; de plus, aux halètements de Nora correspond la brève bataille que se livrent

les deux femmes lorsqu'on sonne à la porte (double progression : 22 et 22c). À la suite d'un mouvement brusque, Maître David se tue (44.5) ; sa mort résulte d'une rétrogradation en 20a3 : le client mort. L'objet provoquant cette fin funeste est celui-là même que le jeune homme avait cassé contre le lit : une bouteille (20). L'avocate perd beaucoup de sang enfin, comme le mannequin et Nora, métaphoriquement couverte de grenadine. Un schéma aidera peut-être à clarifier la construction de cette séquence :



Ce schéma simplifie bien sûr le fonctionnement du passage. En particulier, il faut apporter quelques nuances à nos explications pour éviter de leur conférer un aspect mécanique qui est étranger au film. Notre analyse fait abstraction du plan du prêtre (22a) et des deux images de la chaussure qui tombe (20a1 et 5). Il y a à cela une raison textuelle. Rajoutée au montage, l'image du pasteur joue le rôle de plan de coupe et de prémonition (*cf.* le ciné-roman : « Par l'intermédiaire d'un faux contrechamp [*ce sera le 22a: gros plan du pasteur qui tourne la tête pour*

regarder la caméra d'un air effaré, annonçant ainsi la scène de son arrivée dans la cellule, au n° 31] on retrouve les deux filles... », p. 80). Sa fonction purement contextuelle explique sa mise « hors-jeu ». De même, les plans de chaussures marquent avant tout le terme de la scène de la putain « léchée ».

On pourrait peut-être critiquer, dans notre schéma, l'oubli de la scène 21, qui contient pourtant un des éléments moteurs de la diégèse de la séquence 44 : la bouteille de grenadine. Outre le fait qu'il semble bien que l'organisation structurelle de la « reconstitution » soit dévolue plutôt aux ponctuations qu'aux suites narratives, une telle objection ne remettrait pas en cause le mouvement global de va-et-vient, de part et d'autre d'un pivot, comme générateur de l'enchaînement des actions. Quoiqu'il en soit des modifications de détail susceptibles d'être apportées à notre analyse, un principe de structuration demeure : la mise en scène du passage (l'enchaînement au lit) se construit par progression à partir de $P(22)$, tandis que les tenants et les aboutissants du développement anecdotique, comme les éléments profilmiques qui le composent (la bouteille de grenadine, par exemple) sont recherchés par rétrogradation à partir du même point. Deux segments démarqués du point de vue de la diégèse et du traitement (ponctuations et scène) coucourent donc à former une séquence unique. Ce réglage, que nous appellerons *téléstructure*, a pour effet de transformer une organisation sérielle en structure narrative. Différents en apparence, ces deux passages ont pourtant une structure commune. Mais, pour découvrir ce nouveau type de dépendance, il faut prêter attention à un niveau autre que narratif, sous-jacent à la diégèse.

La plupart des études sur le Nouveau Roman ou le Nouveau Cinéma ont montré en quoi ces formes de narration rompaient avec le récit classique. À une époque où ce type d'analyse parvient de mieux en mieux à se faire entendre, il faut se demander si de telles méthodes d'approche, attentives aux écarts, aux déviations par rapport à un code idéalement défini, ne négligent pas, en fin de compte, l'aspect réellement novateur de ces pratiques. Que des procédés comme « l'enlèvement descriptif », les « transits », les jeux sur les possibles narratifs caracté-

risent le Nouveau Roman ne fait aucun doute, mais il est non moins incontestable qu'ils existent également dans des textes aussi différents que ceux de Scarron, Diderot, Faulkner. Évaluer une œuvre en mesurant les distances qu'elle prend par rapport à des critères qu'elle cherche à liquider risque de masquer sa véritable nouveauté. Que dirait-on d'un théoricien de la musique qui, pour parler de Berg, renverrait toujours, à l'inverse de Fano et Jouve, à la musique tonale sans jamais montrer la spécificité de son écriture musicale, c'est-à-dire le système interne de son opéra ? De nouvelles poétiques ne surgiront que lorsqu'on oubliera momentanément les anciennes. Ainsi, à propos de *L'Homme qui ment*, beaucoup de journalistes ont noté qu'on assistait à une mise en cause des notions de caractère, de personnage, etc. C'est sans doute un premier pas que tout le monde n'est pas décidé à franchir, mais c'est rester bien en deçà de la modernité de ce film que de la définir par ces seuls critères négatifs, cela revient à dire que *Wozzeck* n'est pas construit comme *Don Juan* en négligeant ce que ses lois de construction (et non seulement de destruction) ont de spécifique.

Dans cette optique, concevant le texte filmique comme un ensemble de parties qui peuvent, chacune à son tour, reprendre un schème structurel et attentifs à la corrélation de l'économie narrative et des occurrences audio-visuelles, nous tenterons maintenant, à partir de l'étude détaillée de quelques séquences de *L'Homme qui ment*, d'ébaucher les bases du programme que nous revendiquons. Confrontons les segments III-IV et VII (voir le tableau de la page suivante).

Il ressort nettement de ce tableau que, dans les deux segments, Boris prononce les mêmes mots, mais qu'ils sont distribués en deux temps sur la bande-image selon un ordre strictement inverse en A et en B. Ce renversement, de plus, se fait autour d'un point-pivot, constitué de trois plans, pendant lesquels la parole est absente (en IV, plans de l'arrivée au village ; en VII, entrée à l'auberge). Une telle disposition du discours verbal, symétriquement réparti par rapport à un axe visuel, peut être dite « en miroir », miroir légèrement déformant ici au demeurant puisque l'ajout de deux termes dans le second monologue (« suspects »

A. SEGMENTS III ET IV

| | | |
|---|---|--|
| <p>Plans du colin-maillard de Boris dans le village ; puis plan du portrait de Jean qui déclenche ce texte : « Jean, bien sûr il faut que je vous parle de Jean. C'était mon ami, mon camarade, mon compagnon de lutte. » (Groupe de mots n° 1)</p> | <p>Trois plans <i>muets</i> de l'arrivée de Boris et du colin-maillard.</p> | <p>Plans des rues et du colin-maillard. <i>Off</i>: « Oui, les rues étaient désertes, évidemment. C'était pendant la guerre et les gens sortaient le moins possible de chez eux : ils n'aimaient pas tellement côtoyer les troupes d'occupation ni montrer leurs <i>papiers</i> dix fois par jour <i>aux soldats ennemis et aux gardes civiques</i> qui patrouillaient deux par deux à tous les carrefours. Oui, c'est cela : des <i>chevaux de frise</i>. » (Groupe de mots n° 2) Entrée de Boris dans l'auberge.</p> |
|---|---|--|

B. SEGMENT VII

| | | |
|---|--|---|
| <p>Plans de Boris qui fuit entre les murs des maisons et des femmes dans le château. <i>Off</i>: « Vous vous souvenez ? Il y avait des <i>chicanes en fil de fer barbelé</i> qui barraient toutes les rues, et quand il fallait <i>montrer son permis de séjour aux factionnaires</i>, on ne savait jamais si on ne venait pas d'être inscrit sur une liste de suspects. Alors, c'était le poste de police, les interrogatoires, la prison, etc. On avait tous des faux papiers bien sûr... » (Groupe de mots n° 2)</p> | <p>Boris entre dans l'auberge (trois plans <i>muets</i>)</p> | <p>Boris entraîne Jean au-dehors de l'auber-ge, tandis qu'il poursuit <i>off</i>: « Jean, c'était mon seul véritable ami, mon camarade de tous les instants, mon compagnon d'espoir et de lutte. » (Groupe de mots n°1) Les deux hommes fuient vers la forêt.</p> |
|---|--|---|

et « interrogatoires ») modifie insensiblement « l'image » de référence. D'autres corrélations sont non moins remarquables : au segment III, Trintignant prononce le nom de « Jean » au moment où Laura touche le portrait de celui-ci ; en VII, c'est à l'instant où il le voit en chair et en os, dans l'auberge, qu'il l'intègre à son récit. À ce stade de l'analyse, contentons-nous d'enregistrer les faits suivants : tandis qu'au niveau du dialogue s'est opéré un retournement structurel essentiellement musical et, comme tel, sans grande épaisseur sémantique, au niveau narratif en revanche s'est produite une dramatisation subite des événements : autant l'arrivée de Boris au village et à l'auberge était, contre toute attente diégétique, calme et lente, autant le parcours qu'il entreprend avec son « compagnon » est rapide et précipité. Parallèlement à cette dramatisation, la structure narrative, essentiellement véhiculée par l'image, subit, avec un léger retard, le retournement qui avait affecté la structuration de la parole : Jean et Boris empruntent maintenant, à rebours, l'itinéraire de celui-ci ; de l'auberge, ils se dirigent à nouveau vers la forêt au lieu d'aller au château. Enfin, dans sa fuite de poursuivants invisibles, Jean finit par être touché par une balle, comme Boris au début du film : il est la victime innocente, à l'image, d'une première inversion formelle dans la structuration de la partie « parole ».

Après le récit de l'évasion de prison et le retour à l'auberge où la serveuse vient d'écouter Boris, s'enchaînent une vingtaine de plans accompagnés d'une bande sonore complexe (segment XII) :

1. Boris, au fond d'un couloir sombre, s'avance vers nous.
2. Maintenant de dos, il monte lentement un escalier et se tourne vers la caméra.
3. Dans un pré, à la lisière d'un bois, Jean descend de la charrette de foin aidé par Boris ; les deux hommes s'enfuient en courant.
4. Dans la salle du café désert, ils vont s'asseoir à une table. La caméra se rapproche d'eux, par un léger travelling. Ils se lèvent et sortent, Boris soutenant son « compagnon ».
5. Jean et Boris fuient dans un couloir d'auberge.
6. Les deux hommes avancent dans le couloir déjà vu en 1.
7. Ils montent l'escalier vu en 2.

8. Ils sont à présent sur un palier. Boris soutient Jean, puis l'adosse à un mur, tandis qu'il ouvre une porte. On en découvre une seconde qu'il ouvre également.

9. Boris, maintenant seul, finit son mouvement et entre dans une chambre.

10. Boris et Jean montent un escalier.

11. Suite de 9 : Boris allume.

12. Boris et Jean fuient dans un souterrain.

13-16. Boris, toujours seul dans sa chambre, mime une scène dont on entend le bruitage suggéré par l'image : il fait semblant de se verser de l'eau dans un verre, de boire, puis de casser le verre.

17. Boris en fuite, dans la forêt.

18. Boris dans sa chambre.

19. Suite de 17.

20. Dans l'auberge, la serveuse et Maria semblent se confier quelque secret.

21. Boris, attablé dans la salle de l'auberge, boit un café.

Extrêmement complexe, ce segment présente les caractéristiques suivantes :

1° Du point de vue narratif, on assiste à une *duplication simultanée* du parcours de Boris dans l'auberge. En effet, aux plans 5 et 6, Jean et son sauveur empruntent à nouveau le couloir et l'escalier par lesquels celui-ci était passé en 1 et 2. Ce syntagme n'exprime évidemment pas la simultanéité (à moins d'admettre comme postulat diégétique le principe d'ubiquité). Doit-on considérer que c'est un syntagme parallèle ? Mais, selon la définition metzienne, celui-ci entrelace des espaces hétérogènes et sa valeur signifiante est symbolique. En fait, il semble bien qu'il faille rattacher ce syntagme formellement alterné à une structure globale, plus vaste, que le segment précédent avait brusquement interrompue : celle qui modelait le destin diégétique de Jean sur l'itinéraire filmique de Boris. Au lieu de retourner au point de départ de la narration (la forêt), cette série de plans suit la structure narrative axiale constituée par les faits et gestes de Boris. Construit sur une mise en parallèle de deux actions analogiques, ce montage constitue une sorte de *syntagme-décalque* ou *dédoublant* dont la fonction est plus narrative que diégéti-

que. Difficile à analyser du point de vue de la logique événementielle, ce type de segment (dont on a rencontré un exemple dans le chapitre sur la parataxe) tend — à la différence des syntagmes diégétiques de la « grande syntagmatique » — à donner des informations non sur la diégèse, mais sur la structuration de l'œuvre même, dans la mesure où celle-ci inclut dans ses lois de composition le dédoublement¹³.

2° Dans l'optique que nous venons de définir, les plans 10 à 22 sont problématiques. Peu fidèles au principe du décalque, ils vont de plus à l'encontre de toute logique quotidienne puisque après avoir monté un escalier, Boris et Jean se retrouvent dans un souterrain. Ne constituant aucune suite diégétique cohérente de 10, 12 n'a en fait pour fonction que d'annoncer la prochaine séquence ; de même, l'irruption brutale de 17 et 19, totalement hétérogène au contexte d'un point de vue spatial, ne peut se comprendre que comme *rappel* des premières images du film. Renvoyant à l'aval et à l'amont du texte, ces syntagmes sont respectivement *projectifs* et *rétrospectifs*.

3° Les plans 13-16 et 18 sont, quant à eux, totalement démarqués de l'argument anecdotique principal. Étranger à la fuite des deux hommes, leur signifié semble, à première vue, mal intégré au segment. À y regarder de plus près, on décèle pourtant une analogie visuelle avec 4 (dans lequel Boris servait à boire à Jean). Similaires par l'action qu'ils représentent, ces plans forment un *système de parenthèses* qui enferme cette cascade de syntagmes inédits. Cette dépendance structurelle recouvre de plus une identité de fonction : tandis que le plan 3 est une conclusion de la séquence XI, 18 annonce la séquence suivante par la bande sonore. En effet, par son bruitage « réaliste » inattendu, l'image de Boris faisant semblant de casser un verre anticipe de quelques plans le geste maladroit de la serveuse dans l'auberge (segment XIII). Il y a donc là un *syntagme projectif oblique* puisque la bande sonore préfigure la bande visuelle.

Par sa structure, ce segment se rapproche de ce que Metz nomme « syntagme parallèle ». Mais, s'il est comme celui-ci dénué de signification temporelle précise, il en diffère par trois aspects : il ne mêle pas plusieurs motifs ; les rapports qu'il établit entre les divers lieux ne sont

pas arbitraires ; et, enfin, il n'a aucune valeur symbolique. Ce n'est pas non plus un « syntagme en accolade » puisque aucun « signifié global » ne s'en dégage : à l'inverse de la séquence d' *Une femme mariée* — dont le désordre tend, malgré tout, à illustrer une conception de l'amour moderne — cette série ne signifie pas autre chose que ce qu'elle dénote. Metz souligne d'ailleurs qu'il faut « traiter (le syntagme en accolade) comme un tout, et non point relier directement au reste du récit l'une ou l'autre des brèves scènes partielles prises séparément »¹⁴ ; manifestement, il ne saurait être question d'agir de la sorte pour comprendre ce passage.

Bien que diverses significations syntagmatiques se dégagent de ce segment, il paraît clair que ses plans forment un tout hétérogène au traitement, comme à la diégèse, des images qui l'enserrent. Le plan 3, en ce qu'il constitue une suite du dernier récit (décelable au niveau des codes iconiques) et qu'il se démarque des images qui l'environnent immédiatement, de même que le plan 4, qui renvoie au premier discours de Boris, suggèrent que le passage dans son entier doit être lu en fonction de l'ensemble du texte. La démarcation, de nature contextuelle à n'en pas douter, renvoie non seulement à un ordre proche, mais tisse des liens téléstructurels. Si, dans une perspective narrative, la fuite à l'orée du bois (3) constitue une suite de l'évasion de prison (segment X) et l'arrivée de Boris au café (2-et 4) le prolongement de la scène de l'auberge qui a enclenché le récit, du point de vue des ruptures que provoque ce changement de lieu, on constate que l'enchaînement forêt-café ne fait que renverser le parcours de Jean et de Boris au segment VII (dans lequel ils quittaient le café pour gagner le bois). À présent, se dessine véritablement le calque de l'arrivée de Boris, différé en VII par le dispositif en miroir qu'avait dicté la partie dialogue. Cette nouvelle image spéculaire affectant la structuration visuelle se modèle sur l'itinéraire de Boris au début du film.

Après ce point-pivot qu'est le café, son avancée dans la forêt (17 et 19) reprend homologiquement, une nouvelle fois, la structure de VII et donc, transitivement, celle du début du film. Deux fois retourné, l'enchaînement des lieux revient à son état initial, mais alors qu'au

commencement de *L'Homme qui ment* les consécutions auberge-forêt et forêt-auberge étaient motivées par la diégèse, à présent l'ordre des lieux est davantage inféodé aux critères de disposition qu'à une nécessité événementielle : comment, fuyant vers le bois, Jean et Boris se retrouvent-ils à l'auberge ? Par quel cheminement Boris parvient-il ensuite seul à la forêt ? Il y a là un processus de *déperdition diégétique*, échappant à la logique des actions, dont seule l'organisation téléstructurale du récit est susceptible de rendre compte.

Segment XVII : ici, aucune parole n'intervient. Boris, resté seul dans un grenier, voit apparaître Jean sur une poutre. Dès lors, deux séries vont alterner : l'une dans laquelle Boris sonnera les cloches, l'autre dans laquelle on verra Jean. La seconde de ces séries se décompose en deux sous-segments : Jean se trouve d'abord dans une cave ou une grotte — en compagnie de Joseph et Vladimir (que l'on a vus dans la « trahison de Jean », segment XV). Puis, cinq plans nous montrent des soldats le jetant dans un cachot.

Cette séquence visuelle, organisée selon un schéma binaire facilement compréhensible, n'est pourtant simple qu'en apparence. D'un côté, les scènes dans le souterrain, par leur disposition spatiale, leur mode de photographie, leur intertextualité enfin (l'un des plans renvoie explicitement à *M le maudit*) évoquent un jugement. D'autre part, l'alternance des séries permet d'induire que Boris est en présence d'images qu'il s'efforce de chasser. Pourtant, plus que la structure formelle, c'est la position des acteurs et la direction des regards — en gros ce que nous appelons la mise en cadre — qui sont déterminantes. C'est parce que Boris recule dans le grenier lorsque Joseph avance à la cave qu'on infère une relation sémantique entre les deux suites d'images. Un entrelacement différent par exemple : Boris de dos/Joseph de face — produirait un tout autre effet. Si le problème du raccord se pose pour tout film, dans le cas de séries aussi hétérogènes du point de vue des actions et des espaces, il prend ici une dimension supplémentaire. Alors que le raccord entre deux espaces homogènes doit respecter certaines normes pour exprimer un sens élémentaire (une simple conversation, par exemple), dans ce segment de *L'Homme qui ment*, le choix de la mise

en cadre transforme carrément la signification : l'alternance de deux espaces hétérogènes, sans continuité — dont l'effet devrait donc être purement temporel — en vient à signifier, à cause même de l'utilisation de raccords fortement codés, de simples champs-contrechamps. Ceci nous incite à émettre l'hypothèse que le syntagme alterné répertorié par Metz doit en grande partie son sens à la mise en cadre : si le rapport entre les deux espaces qui le constituent n'était pas travaillé au niveau des cadrages, la situation temporelle résultant d'un tel montage serait beaucoup plus obscure. Cet exemple atteste que la signification de simultanéité qu'on attache à ce type syntagmatique dépend au moins autant de la mise en cadre que de l'entrelacement des actions.

De même, dans l'alternance des plans de Boris dans le grenier et de Jean jeté en prison, le profilmique (l'hétérogénéité spatiale, en particulier) démarque les deux séries, et c'est encore une fois la mise en cadre qui les rend solidaires sémantiquement. Qu'en est-il maintenant de la structuration de ce passage ?

| | | | |
|-----------------------|-------------------------------|---------------------------|-------------------------------|
| 1a Jean juge Boris | 1b Boris sonne les cloches | 2a Jean jeté en prison | 2b Boris sonne les cloches |
|-----------------------|-------------------------------|---------------------------|-------------------------------|

Tandis que le segment XII constituait une suite logique de l'évasion de Jean, les images de 2a semblent être immédiatement antérieures à la scène X, dans laquelle on assistait à l'emprisonnement de Jean. Le sens de la série 1a est en revanche plus difficile à interpréter. Que l'on se rapporte à la première version de l'histoire du chariot de foin (X) dans laquelle Boris est un héros ou à la seconde (XV) — dans laquelle Jean trahit ses camarades — on ne trouve aucun élément qui justifie le fait que Boris soit jugé. C'est la séquence suivante qui va en fournir la nécessité diégétique :

Laissez-moi vous raconter mon histoire. Vous seule pouvez m'entendre et me délivrer. Non, bien sûr, il n'y a pas de Dr Müller dans le pays. Müller c'était le chef des gardes civiques ; c'est lui que je suis allé prévenir de la cachette où était Jean.

En équilibre instable, la séquence XVII ne se comprend donc que par un double balancement. Tantôt la narration penche vers l'amont du film, tantôt elle est entraînée par le poids de ce qui va se passer en aval. La scène XIX, quant à elle, renvoie explicitement au segment VIII dont elle constitue une suite manifeste (*cf.* en VIII, Sylvia : « Vous avez trouvé un médecin ? Comment s'appelle-t-il ? » — Boris : « Le Dr Müller »). À y regarder de plus près, la séquence XIX n'apporte pourtant qu'une pseudo-explication diégétique à ce qui précède. Qu'y voit-on en effet ? La trahison de Boris, qui indique la cachette aux gardes civiques ; mais, lorsqu'ils arrivent pour se saisir de Jean, il a disparu. Comment peut-il alors être jeté en prison, à la suite de cette opération, ainsi que le laissent accroire le récit de Boris et les images que nous venons de voir ? Ces renvois pluri-directionnels qu'impose l'image complètent bien la diégèse, mais pour mieux y introduire la contradiction ; dans cet entrelacement de rejets anaphoriques et de projections vers l'avenir du récit, c'est en fait la narration qui renforce sa cohérence en raison inverse de la logique événementielle. Une étude plus approfondie du segment XIX nous en convaincra sans doute encore un peu plus.

Construit selon deux moments diégétiques distincts (trahison de Boris/jugement de Boris), ce segment n'est pas, à première vue, sans parenté structurelle avec XVII. Pourtant les traitements respectifs de ces deux passages posent des problèmes différents.

1° XVII : homogènes du point de vue du lieu où se trouve Boris, mais hétérogènes du point de vue du sens des apparitions de Jean, les deux parties que nous avons distinguées sont régies par un même schéma formel : l'entrelacement binaire. Si l'on prend pour axe la série qui se déroule au grenier, elles ne se démarquent pas non plus par la diégèse, le segment dans son ensemble se laissant interpréter comme les hallucinations de Boris ¹⁵. À l'inverse, dès l'instant que l'on choisit les sous-segments mettant en scène Jean comme fil conducteur de la lecture — gardant à l'esprit qu'« à l'intérieur de la séquence on trouve des hiatus diégétiques (...) mais (que) les hiatus sont réputés comme insignifiants du moins du point de vue de la dénotation » ¹⁶ — le statut séquentiel d'un tel passage devient douteux. On l'assimilera encore plus diffi-

cilement à une « séquence par épisodes », puisque celle-ci se définit par la succession chronologique. Malgré la structure formelle d'entrelacement, ce montage est, à l'évidence, sans rapport non plus avec un syntagme alterné ou encore avec l'un des syntagmes a-chronologiques recensés par Metz. Enfin, la disposition parataxique des sous-segments 1 et 2 n'est pas aisée à interpréter du fait même qu'une inférence sémantique ne peut être tirée que par un lecteur connaissant l'aval du film.

2° XIX : au contraire, ici, un récit est proposé d'emblée :

Non, bien sûr, il n'y a pas de docteur Müller dans le pays. Müller c'était le chef des gardes civiques; c'est lui que je suis allé prévenir de la cachette où était Jean... Je voulais me débarrasser de lui, sans raison. C'était le chef, cela m'était insupportable. Il aurait pu me descendre quand il a compris ce que je venais de faire, mais Jean est trop honnête, lui, pour condamner quelqu'un sur des soupçons, *sans jugement*, il a voulu être sûr et maintenant je sais qu'il me cherche (...). Il s'est juré d'*exécuter* d'abord tous les traîtres.

Mais le discours verbal ne coïncide pas avec la bande visuelle : d'une part, il explique rétrospectivement le sens du segment XVII (Jean ne condamne pas *sans jugement*) ; d'autre part, progressant du passé au futur (« il *a* voulu », « il *va* », « il me *tuera* »), il est en constant décalage avec le présent de l'image, puisque celle-ci *montre* l'exécution de Boris. S'ils entretiennent un certain rapport sémantique avec les plans qu'ils viennent commenter, ces mots annoncent aussi la fin du film (le retour de Jean et le meurtre de Boris). Selon que l'on en reste aux rapports synchroniques ou que l'on est attentif aux relations télé-structurelles, la structure linéaire se laisse lire fort différemment. Au fur et à mesure de son avancée, le film « bricole » des signifiés globaux qui rétablissent, semble-t-il, l'équilibre narratif. Comme l'on marche de tomber, le récit progresse par de successives remises sur pied de significations vacillantes. Ainsi, le segment XIX opère un triple renversement :

1) renversement diégétique : Boris, héros persécuté, devient traître hideux ;

2) renversement narratif : à la disposition *x est jugé/x est trahi* succède *x est trahi /x est jugé* (ordre plus logique du point de vue de la causalité) ;

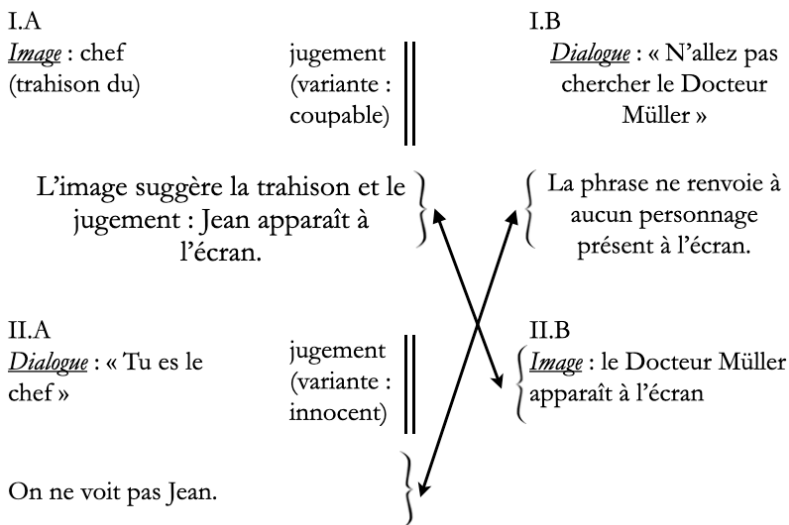
3) renversement des rôles : l'autorité conférée à Jean contamaine Müller qui, de docteur, devient « chef des gardes civiques » (« Non, bien sûr, il n'y a pas de *Docteur* Müller dans le pays. Müller, c'était le *chef* des gardes civiques ») jusqu'au moment où Boris, fusillé, finit sa chute dans la chambre de Sylvia (« N'allez pas chercher le *Docteur* Müller »). Ce double glissement des fonctions d'un personnage est évidemment absurde d'un point de vue diégétique puisqu'il entraîne l'irruption d'un personnage appartenant censément au récit passé (la guerre) dans le présent du narrateur.

Tandis que le segment XVII complétait en amont le segment X, le segment XIX explique, *a posteriori*, ce qui aurait provoqué la mise en prison de Jean. Toutefois, solidaires par leur fonction, ces deux passages sont en fait contradictoires : Jean s'échappant à temps de la cachette où Boris lui a dit de l'attendre, on ne voit pas comment il pourrait être jeté en prison à la suite de cette scène. Si, donc, il est plus ou moins loisible d'admettre que la structure de ces segments se rapproche du syntagme alterné (les « hallucinations » pouvant être considérées comme simultanées à la présence de Boris dans le grenier), une telle conception est incapable de rendre compte de la signification narrative de ces images : la diégèse n'acquiert son sens (contradictoire au demeurant) que par des rapprochements anaphoriques ou cataphoriques¹⁷.

Si l'on se souvient de notre première classification des téléstructures, on remarque qu'il ne s'agit pas ici de téléstructure complétive simple. Si la narration semble jouer le jeu de la complétude diégétique, c'est en effet pour mieux la pervertir. Voici un nouvel élément à mettre au dossier des écarts du cinéma de Robbe-Grillet avec ce qu'il est convenu d'appeler le cinéma narratif. À un premier stade, on doit reconnaître qu'il joue sur le seul réflexe téléstructurel réellement constitutif de nos habitudes de lecture : la *complétude diégétique*. Pourtant, si, comme nous l'avons dit, le segment XVII est bien réinterprété par le segment XIX, le phénomène diffère tout à fait du procédé mis en œuvre

par *Liliom*. Dans le film de Lang, la scène du rémouleur a d'abord un sens diégétique et ensuite un supplément de sens, métaphorique cette fois-ci. Ici, il en va autrement : dans un premier temps, ce que nous savons de l'univers du récit ne permet pas d'expliquer le segment XVII ; dans un second temps — lorsque nous sommes en XIX —, il devient interprétable mais il ne laisse pas d'être contradictoire. En effet, la signification, d'abord admissible lorsqu'on rapporte les séquences terme à terme, s'invalide à mesure que l'on élargit le contexte. Chaque séquence résulte d'une organisation plus large qui n'admet pas pour étalon la seule structure narrative. Les transformations anecdotiques obéissent à un autre processus, plus syntaxique que sémantique. Aussi — et c'est sans doute là un des traits spécifiques de la pratique robbe-grilletienne — la subversion du récit « classique » ne s'opère-t-elle pas par une violation du principe de contradiction, qui est d'ordre sémantique, mais par constitution de structures syntaxiques tout à fait inédites (par exemple, le « miroir »), du moins en matière de cinéma. Au contraire du flashback dont la seule fonction est de *compléter* la narration en *révélant* un sens caché, dans ce type de téléstructure le sens *se construit* par combinaisons des associations sémantiques que suggère la structure sous-jacente.

Des téléstructures sont d'ailleurs susceptibles de s'élaborer en deçà des relations narratives, au niveau même de l'utilisation des matières de l'expression propres au récit filmique. C'est ce qu'atteste, du moins, le système formé par les segments XIX-XX et XXXIII : Boris, dans le grenier, chasse le « fantôme » de Jean (qui ne nous apparaît pas) en répétant : « Tu es le chef, je suis innocent. » Bien évidemment, cette phrase renvoie le spectateur à la séquence XIX où s'enchaînaient les motifs *chef* et *jugement*, tout en introduisant une nouvelle variante, *l'innocence*. Fuyant devant l'ombre invisible, Boris pénètre finalement à reculons dans la pièce où repose le père mort. Un homme entre, se présente : c'est le docteur Müller. Schématiquement, ces deux passages peuvent être confrontés de la façon suivante :



Manifestement, la courte évocation des motifs *chef* et *jugement* dans le discours de Boris en II.A *condense* le récit visuel de I.A, tandis qu'à l'inverse II.B *développe* I.B. Si, comme le note Eco¹⁸ les différences d'extension d'une structure narrative sont peu pertinentes du point de vue de la logique du récit, on est en droit de considérer que, malgré la variante que l'on a signalée et un déplacement humoristique de la cave au grenier, ces deux segments sont homologues en ce qui concerne l'ordre des motifs qu'ils structurent.

En revanche, si l'on se place au niveau des matières de l'expression choisies pour évoquer les personnages, il y a là encore un miroir strict, puisque l'ordre *apparition visuelle-évocation verbale* de I.A-I.B est renversé par II.A-II.B ; mais ce miroir qui organise la structure linéaire, quoiqu'il ne soit lisible qu'en fonction des motifs structurés, affecte à présent non plus leur ordre mais leur distribution dans les diverses « parties » filmiques. Une construction de ce type n'est à l'évidence perceptible qu'à partir du moment où l'on appréhende *simultanément* les codes visuels et sonores. Or, paradoxalement, la sémiologie du cinéma, quand elle se tourne vers l'analyse textuelle, privilégie l'étude des images sans tenir compte des bruits et des dialogues concomitants. C'est qu'en fait, selon Metz, il est légitime d'étudier l'image indépendamment du

son ou de la parole¹⁹. Le texte est alors implicitement conçu comme résultat d'une addition de matières de l'expression et non comme résultante d'un enchevêtrement où chaque partie s'informe et se déforme au contact des autres. Pour y voir plus clair, relisons cette courte analyse²⁰ :

Soit un film qui montre deux hommes cheminant péniblement dans une vaste étendue. Nous voyons par alternance des plans rapprochés de leurs chaussures qui tombent en lambeaux, des gros plans sur leur visage peu à peu envahi par une barbe hirsute, des plans moyens où se devine, comme en « amorce », l'immensité qu'il leur faut encore parcourir et où ils apparaissent en pied, avec leur démarche somnambulique et saccadée. Les images successives sont reliées les unes aux autres par des fondus enchaînés en cascade et aussi par un motif musical unitaire. Fondus et musique s'arrêteront lorsque les deux hommes, par exemple, auront atteint un point d'eau et se reposeront à l'ombre d'un arbre en échangeant quelques mots : c'est alors une autre séquence...

Tel quel, ce morceau de film imaginé par Metz suggère, à n'en pas douter, une histoire unique assez simple. Mais, imaginons que, sur ce cheminement, on entende un commentaire *off* de ce type : « il est là depuis deux jours. Il voudrait parler... Il dit : "J'ai vu un camion tout à l'heure..." » ou que l'un des deux hommes raconte, tout en marchant, une aventure qu'il a vécue deux ans auparavant dans la forêt vierge. Ce serait alors mutiler le sens de ce complexe narratif que d'en rester à son seul aspect visuel. En effet, muette, cette séquence semble appartenir à un western ; dialoguée, elle est proche de Marguerite Duras ou d'un récit emboîté comme *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* (Werner Has).

Qu'advierait-il de la séquence de *L'Homme qui ment* que nous envisageons plus haut si, brusquement, nous coupions la bande sonore ? Le sens ne serait-il pas tout simplement : Boris recule devant l'avancée de la caméra ? C'est probable. L'impression que Boris fuit devant le fantôme de Jean ne résulte que du seul monologue.

Approcher un texte filmique en abordant *successivement* les différents composants audio-visuels, c'est donc courir le risque de ne pas comprendre l'intrigue car le film travaille toujours — du moins en droit — à deux niveaux diégétiques distincts : l'image et le verbe²¹. Même si

dans le cinéma de consommation courante, ces deux plans tendent à se rejoindre, il n'en reste pas moins que, méthodologiquement, on a intérêt à garder en tête cette dualité narrative : si deux personnes se rencontrent pour parler d'une affaire, notre attention se portera sûrement vers l'affaire ; si, en revanche, à espaces réguliers, ces deux personnes se retrouvent dans les mêmes conditions pour parler de choses sans rapport avec le contexte immédiat, la situation elle-même et le décor acquerront une importance supérieure au contenu de la conversation. Cette bipolarisation de l'intrigue est d'ailleurs bien souvent ressentie par celui qui veut décrire un film. Du segment XII de *L'Homme qui ment*, dira-t-on, en se référant au dialogue, qu'il met en scène la trahison de Boris ou, attentif à la seule image, qu'il raconte l'exécution de Boris ? Entre le sens induit de la syntagmatique-image à l'état brut et celui inféré du complexe audio-visuel, il y a — on le voit — peu de commune mesure.

La fonction de la téléstructure complétive, dans le cinéma narratif classique, est précisément de réduire de tels conflits. Le second plan du rémouleur dans *Liliom* se démarque, dans un premier temps, du discours verbal : pourquoi cet homme interrompt-il la conversation de saint Pierre avec le héros ? Le dialogue est là pour faire disparaître cette incongruité de la bande-image (qui semble raconter autre chose) et pour l'intégrer au schéma global de l'histoire. Les téléstructures de *L'Homme qui ment*, à l'inverse, travaillent directement par décompositions progressives des motifs, sans pour autant les ordonner de telle manière que leur agencement produise une intrigue unitaire. C'est le voyage d'un mot, d'un thème, à travers les différentes *parties* qui va engendrer la diégèse.

Ces constructions de structures à distance, articulant des motifs en figures (comme le miroir), jettent les bases de nouvelles logiques narratives. Logiques qui ne doivent rien aux lois chronologiques et causales du récit traditionnel mais qui empruntent aux domaines les plus divers (musique, mathématique, etc.). Bien sûr, ces figures engendrent des intrigues, mais souvent ce sont les transformations inhérentes à la « transposition » d'une matière de l'expression à l'autre qui en constituent les prolongements et les rebondissements : en passant de l'image

au verbe, par renversement structurel des combinaisons audio-visuelles, le retour fantomatique de Jean change de sens. Bien que l'on puisse dire, dans les deux cas, que Boris voit apparaître son ancien compagnon, les possibilités narratives des deux scènes ne sont pas strictement équivalentes : c'est parce que Jean n'est pas vu en XXXIII qu'il est loisible à Boris d'expliquer à Laura, qui s'étonne de son trouble : « N'ayez pas peur, je ne suis pas fou ; j'étais en train de jouer la comédie. Je suis comédien de profession. Boris Varissa. Vous avez peut-être entendu parler ? » Les signifiés globaux de ces scènes — quoique très proches ne doivent donc pas être envisagés abstraction faite des matières de l'expression qui les véhiculent.

Ce décalage entre récit visuel et récit écrit, la poétique robbe-grilletienne en tire parti selon ce qu'on pourrait appeler des *filtres narratifs*. On en donnera une illustration, tirée une nouvelle fois de *L'Homme qui ment*, en rapportant la première évocation de Jean dans le discours de Boris à l'arrivée de celui-ci au château :

III. Colin-maillard

a. On voit d'abord un mur sur lequel est fixé un cadre contenant le portrait de Jean Robin.

b. Laura, les yeux bandés, s'avance et suit des doigts, sur la photo, les contours du visage de l'homme.

c. Laura ôte son bandeau.

VI. Rencontre de Boris et des deux femmes.

a'. Boris apparaît dans le cadre de la porte à double battants qu'il vient de pousser.

b'. Laura, les yeux bandés, s'avance vers Boris et suit son visage des doigts.

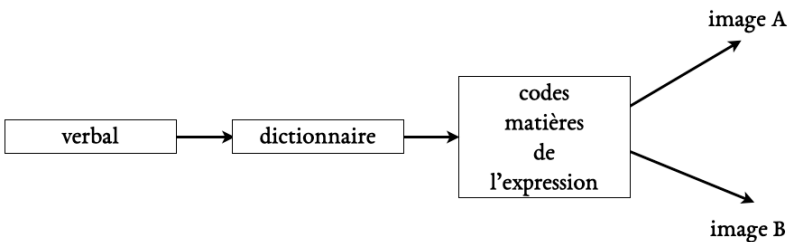
c'. Elle se recule et ôte son bandeau.

Dans les deux cas, le parcours et la gestuelle de Laura sont à peu près les mêmes²², toutefois, il s'est opéré, en cours de route, une double substitution : d'une part, en VI, ce n'est pas Jean, mais Boris, qui occupe le centre de la scène ; d'autre part, c'est un cadre de porte et non plus un encadrement de photo qui met en valeur le personnage. Il en résulte un glissement de sens connexe : le passage de l'image photographique (a) à l'image filmique (a') provoque une inversion de la signification ; tandis

que de la séquence III on inférait l'absence de Jean au château, en VI, on constate la présence de Boris. Bien que cette dernière scène forme un syntagme linéaire canonique parfaitement inséré dans son contexte, à y regarder de plus près, il appert que les modalités d'apparition de Boris sont déterminées par un jeu sémantique sur l'item cadre. Lors du colloque de Cerisy consacré à Alain Robbe-Grillet, Raillon posait ces questions :

Comment d'une séquence à l'autre, tel objet influence-t-il tel autre objet autrement que par une communauté de signifiés? (...) Alors qu'est-ce qui peut jouer le même rôle au niveau de l'objet filmique que le rôle que joue le paragramme au niveau de la fiction ²³ ?

Un exemple comme celui que nous venons d'avancer fournit peut-être des éléments de réponse. Dans la mesure où il n'est pas absurde d'imaginer une génération de ces deux séquences à partir d'une structure profonde commune du type *x est dans un cadre*, on considérera que c'est la transformation de cette structure linguistique en images qui produit les variations anecdotiques. C'est le *filtrage* d'un signifiant langagier en fonction de sa polysémie qui aide à engendrer la diégèse. Ainsi, partant de cadre, on sécrète successivement *tableau* et *porte*. Un choix au niveau des codes visuels mis en jeu ici l'alternance du photographique et du filmique — autorise enfin une insertion du « générateur » dans le film. Soit le schéma suivant :



Construction idéale ? Fiction théorique ? Certes, ce graphe ne rend-il pas compte de tout engendrement diégétique des films de Robbe-Grillet, mais nul doute qu'il soit souvent opératoire. Finissons d'ailleurs, pour nous en convaincre, par où nous aurions dû commencer : un exemple probant.

Le Jeu avec le feu s'ouvre sur un beau texte à la syntaxe heurtée *off-in*²⁴ par le banquier de Saxe :

... Enfant déjà, tout au fond du grenier, sous les poutres trop basses, par les silencieuses, par les immobiles après-midi d'été, je relisais, oui. Livre rouge aux images criblées de piqûres où les belles jouvencelles au corps de biche souple, et sveltes, et dorées, poursuivies par les chiens, tombaient à bout de force dans les rets des chasseurs qui les ramenaient toutes palpitantes encore au vieux prince pensif..

Pendant ce temps, on voit alternativement le banquier à sa table de travail et un mystérieux domestique se livrant à diverses activités (ménage, rangement, photographie). Aucune image n'est donc en rapport direct avec les mots. En revanche, dans la suite du film, on assiste à ces deux scènes :

1. Une jeune fille est poursuivie par un chien, dans un bois. Un homme, qui semble connaître l'animal, la sauve de ses griffes. Puis, sous prétexte de lui faire une piqûre contre la rage, il la drogue et l'enlève.

2. Plus tard, dans le bordel, un client pensif qui n'est autre que le domestique mystérieux, demande qu'on lui serve la jeune fille qui a été enlevée sur un lit de tagliatelles (« Faites-lui cependant une piqûre pour qu'elle soit molle à souhait »).

Globalement, ces deux scènes illustrent la fin du commentaire inaugural « belles jouvencelles, *poursuivies par les chiens, tombaient à bout de force dans les rets des chasseurs qui les ramenaient au vieux prince pensif..* », mais si, dans le texte, on induisait de la juxtaposition des propositions une relation de cause à effet, à présent dissociés dans le tissu filmique, ces deux moments n'entretiennent qu'implicitement une solidarité sémantique : on parlera de *rééstructure complétive implicite*.

Cette téléstructure résulte d'un double jeu sur les *parties* :

1° D'une part, la scène au bordel, avec le valet qui observe, naît de la rencontre fortuite du son et de l'image, au début du film : l'ancrage du commentaire *off* (« au vieux prince pensif ») à des images de cet homme faisant le ménage suggère son glissement d'identité ²⁵.

2° Ce voyage d'une partie à l'autre ne s'accomplit pas sans affecter légèrement la qualité des voyageurs : ainsi le « *livre rouge aux images* criblées de *piqûres* » s'est mué en un *film aux images* criblées de seringues. En effet, la belle jeune fille se voit d'abord injecter un faux vaccin contre la rage, ensuite une autre piqûre « pour qu'elle soit molle à souhait ». La transformation opérée à partir du signifiant linguistique n'est donc ici ni une simple illustration ni même une traduction intersémiotique : du mot à l'image, le sens originel (« petite tache ») s'est effacé pour laisser place à une autre acception.

Ce jeu de renvois se constitue donc par un *filtrage* d'un signifiant, puis par un choix lexical — deux étapes situées au niveau linguistique — pour aboutir à la génération d'un élément visuel intégré à une anecdote sémantiquement éloignée du signifié initial. Le tissage des relations textuelles entre les deux scènes n'existe qu'en fonction de cette navette qu'est le vocable du monologue.

Ce procédé, proche de l'activité de Raymond Roussel est évidemment difficile à repérer (pas plus toutefois que des paragrammes). Bien sûr, dans sa lecture du film, le spectateur sélectionne le plus souvent d'autres unités pertinentes. De l'anecdotique au thématique, en passant par l'écoute musicale du texte, on considérera cette seringue soit comme un élément diégétique parmi d'autres, soit comme un thème associé à l'enlèvement (puisque la quasi-totalité des raptus est précédée d'empoisonnement), soit comme un motif accompagnant les apparitions de la jeune fille blonde. Ce n'est sans doute qu'après cette chaîne de lectures qu'on remarquera le processus dont nous venons de parler. Le niveau téléstructurel n'est qu'un niveau codique supplémentaire, toutefois il augmente considérablement les possibilités de variations et de réseaux du film conçu comme opéra. Le *filtre narratif*, qui n'est qu'un cas parmi d'autres de transformation d'une structure profonde en structure de sur-

face, introduit une dynamique nouvelle : soumises aux déformations qu'imposent les transpositions d'une *partie* à l'autre, les structures du film ne sont pas de simples schémas ordinaux investis de la périlleuse mission de transmettre un message narratif. Retournements, glissements, permutations ne sont pas des jeux formels sans conséquence : en fin de compte, au bout du voyage structurel, un élément privilégié a subi de grandes modifications : le sens.

À la suite de la présentation des quelques thèses exposées dans ce chapitre, au Colloque Robbe-Grillet, un participant, ne retenant que l'homologie formelle de certains schémas, demanda s'il fallait concevoir la téléstructure « comme une colonne par rapport à une autre »²⁶. Ricardou, de son côté, voulant préciser la notion, s'interrogea sur ce qu'il fallait penser sous le terme de téléstructure, dans le cas d'un miroir, par exemple : les suites d'éléments (*abc* et *cba*) à l'intérieur de chacune des séquences prises isolément ou, au contraire, l'ensemble *abccba*²⁷ ?

En fait, pour répondre, il faut spécifier les niveaux de pertinence. On ne suit donc pas Ricardou lorsqu'il dit que « c'est parce qu'elles se ressemblent que deux séquences sont rapprochées »²⁸. Tenter de décrypter un niveau téléstructurel, c'est, en effet, avant tout, repérer des strates codiques précises afin de se diriger plus facilement vers l'étude du texte. Ainsi, il importe, dans ce type d'analyse, de savoir d'où l'on regarde l'objet que l'on cherche à étudier.

Le concept variera en particulier selon que le film sera narratif ou non narratif.

1. LE NARRATIF.

Téléstructure complétive : la téléstructure complétive agence (par coordination ou implication) deux chaînes de Markov qui sont dissociées par le texte. La structure narrative est une relation entre prédicats et actants : la téléstructure ne s'en différencie que par sa taille et sa discontinuité puisque c'est aussi une relation à plusieurs temps entre actants et prédicats. Dans ce cas, c'est la dépendance sémantique qui incite à considérer deux séquences éloignées comme formant un tout, une téléstructure, l'ordre proche n'étant plus suffisant. Bien que chaque segment soit

séparément lisible, la compréhension de l'intrigue requiert la constitution d'une structure qui passe par-dessus l'ordre linéaire.

Téléstructure répétitive : il s'agit d'une spécification du cas précédent : pour mettre en évidence la solidarité sémantique de deux structures narratives, on rappelle la première tout en soulignant que la lecture doit adopter un ordre lointain. Ce n'est qu'un adjuvant à la compréhension du film.

Téléstructure interprétative : à mi-chemin entre le narratif et le non-narratif, elle n'est plus tout à fait nécessaire à l'intellection diégétique. Elle indique seulement le niveau de lecture qui doit prédominer.

Si on se souvient de l'exemple de *Liliom*, on constate qu'elle a pour fonction de désigner la valeur symbolique d'un plan (passage du rémouleur) et donc de suppléer l'image qui — parce qu'elle montre mais ne dit pas — remplit plus difficilement cette fonction. Ce type de téléstructure est fabriqué en vue de fournir un supplément de signification à la diégèse.

2. LE NON-NARRATIF.

On distinguera dans cette catégorie deux types de dépendances :

a. La première, dont on a donné peu d'exemples dans ce chapitre, est une sorte de *figure libre*, qui se définit par le choix du matériau signifiant qu'elle mobilise et par le *principe d'économie* qui la régit. Que l'on joue sur la polysémie d'un lexique (*cf. les filtres narratifs*), ou qu'au contraire on utilise de mêmes scènes en les déplaçant sur l'axe des « parties » (*cf. la connexion de l'enlèvement à la gare et du viol dans Le Jeu avec le feu*, chapitre III), deux segments sont dépendants parce qu'ils mobilisent le même réservoir lexical ou sémantique, sans que pour autant il existe forcément des relations pertinentes entre la disposition respective de leurs éléments constitutifs. Rapprocher dans la lecture les deux passages c'est donc mettre à jour le mécanisme de production du sens. Si les téléstructures complétives ou interprétatives engendrent des lois d'implication dont le but ultime est la formation d'un nouveau syntagme diégétique, dans ce cas, il ne s'agit que d'une simple déclinaison paradigmatique destinée assurément à renforcer la cohérence du texte sans pour autant accentuer celle de la diégèse (bien au contraire).

b. Il existe un autre type de dépendance plus syntaxique que le premier. Celui-là regroupe la plupart des analyses que nous avons menées dans cette section. Il n'est plus forcément sémantique : l'ordre des occurrences d'unités pertinentes définies à l'intérieur d'une séquence dépend d'un autre ordre, au même niveau, dans une autre séquence. Ce procédé structurel peut affecter, comme on l'a vu, de nombreux codes : qu'elles s'appliquent aux décors, aux informations diégétiques, aux thèmes et même à leur répartition dans le lacis audiovisuel, de nombreuses figures peuvent se dessiner. Dans tous les cas, toutefois, ces *figures imposées* travaillent en deçà (ou au-delà ?) de la diégèse : à la différence des structures narratives — et par extension de la téléstructure complétive — dont la lecture est toujours vectorisée, un *miroir* peut être perçu *a posteriori* ou au contraire attendu par le spectateur qui revoit le film ou *prévoit* son avancée, sans que cela affecte en quoi que ce soit le procès d'intellection de la diégèse : ces téléstructures sont *réflexives*.

Cette dernière propriété permet assez bien de différencier le non-narratif du narratif et, du même coup, de revenir à la question posée par Ricardou. S'agissant d'une téléstructure complétive, il est impossible de lire le second segment indépendamment de la structure de référence. La téléstructure est formée par l'ensemble d'éléments : *a b c ... d e f*. En revanche, dans le cas d'une téléstructure non narrative comme le miroir, il est loisible de lire la séquence d'éléments *c b a* sans la rattacher à la disposition *a b c*. Tout dépend du niveau où l'on se place. Selon que l'on envisage la structure linéaire, la structure narrative ou la structure sous-jacente, on sera plus ou moins sensible à la dimension téléstructurelle. Une téléstructure est en effet d'abord constituée de deux morceaux de structures linéaires, éloignés l'un de l'autre, dont il est possible de ne percevoir que la seule signification diégétique à l'exclusion de toute dépendance sous-jacente à la logique qui gouverne les actions. En revanche, dès que l'on s'intéresse à des codes non narratifs, c'est-à-dire à des codes dont la seule loi formelle n'est pas l'implication, de nombreuses *figures* se profilent, dont la complexité est variable : de la simple « colonne » (cas du *dédoublement*, de la *répétition*, de la *projection*) à

des systèmes subtils comme celui de la progression-rétrogradation dans *Glissements progressifs du plaisir*.

Parce que la téléstructure non narrative n'est pas nécessaire à la compréhension de la diégèse, il n'est jamais obligatoire de rapporter une suite d'éléments à une autre suite dont elle est pourtant solidaire ; on peut se contenter de l'intégrer à son contexte anecdotique. C'est qu'en dernier lieu, comme le dit Moles à propos du poème, « la structure lointaine réelle ou prétendue est toujours *facultative* »²⁹. Suivant le critère de pertinence adopté, on dira par exemple que le segment XIX-XX de *L'Homme qui ment* est homologique de XXXIII (point de vue thématique) ou au contraire construit en miroir quant aux matières de l'expression, ou seulement l'histoire de l'apparition de Jean. À la différence de la « grande syntagmatique » qui, en tant que syntagmatique, « rapproche du déjà rapproché », la constitution de téléstructures dépend d'une mise en rapport, d'une mise en paradigme qui, comme telle, ne peut résulter que de « rapprochements opérés par l'analyste ».

Depuis quelques années, dès que l'on parle de films « modernes » ou « non narratifs », un manichéisme latent teinte le discours, comme si ce cinéma n'avait pour seul intérêt que d'être une remise en cause permanente de la logique narrative. Pourtant, plus on progresse vers le texte, plus il apparaît que c'est avant tout l'élaboration de nouveaux types syntagmatiques comme les téléstructures — et non la contestation de quelque autre forme — qui différencie le cinéma moderne, et plus spécialement celui de Robbe-Grillet.

De nouvelles logiques sont en cours de construction. On demande de nouveaux lecteurs, oublieux de leurs habitudes perceptives. Dans cette offre d'emploi du « nouveau cinéma » ne lit-on pas en filigrane ce vieil adage de Valéry : « L'incohérence d'un discours dépend de celui qui l'écoute » ?

NOTES

1. Cf. chapitre précédent.
2. Cf. Gardies et Ricardou, *op. cit.*

3. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, t. I, p. 53.
4. Ce terme n'a, ici, rien à voir avec la notion logique homonyme ; il signifie que les deux structures en relation d'ordre lointain se complè-tent.
5. Todorov : « la proposition comporte, de toute évidence, deux espèces de constituants, que l'on a coutume d'appeler respectivement *actants* (X, Y, Z) et *prédicats* (enlever, être une jeune fille, un dragon, etc.) », *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, p. 79.
6. Défini par rapport à la diégèse et à la narration, ce terme ne renvoie pas à l'usage psychanalytique. Il n'est pas exclu toutefois qu'on puisse l'y rattacher.
7. Cf. Barthes, *op. cit.*
8. *La Structure absente*, p. 211.
9. Cf. Jost, « Les téléstructures dans l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet », *Colloque Robbe-Grillet*, t. II.
10. Cf. Jost, « Vers de nouvelles approches sémiologiques », communication au colloque de Cerisy, *Cinémas de la modernité : films, théories*, Klincksieck, 1981.
11. *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, pp. 92-93.
12. Cf. Jost, « Les téléstructures dans l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet ».
13. Gardies en fait la loi de composition principale. Cf. *Pratique textuelle et Matériau filmique*.
14. *Essais sur la signification au cinéma*, t. I, p. 129.
15. Interprétation qui correspond à ce que Ricardou, dans le champ des études romanesques, nomme la localisation d'un segment : « un segment se reconnaît, et le cas échéant d'une occurrence à l'autre, à ce qu'il peut être recouvert par l'unité d'un titre », « Le dispositif osiriaque », *Études littéraires*, Laval, Presses de l'Université, vol. 9, n° 1, avril 1976.
16. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, t. I, p. 133.
17. Sur ces notions, voir J.-P. Simon, « La temporalité cinématographique », communication au colloque *Cinémas de la modernité : films, théories*, 1977.
18. *La Structure absente*, p. 211.
19. *Langage et Cinéma*, p. 92 et l'analyse de Metz d'*Adieu Philip-pine* (*Essais...*, t. I).
20. Metz : « L'étude sémiologique du langage cinématographique : à quelle distance sommes-nous d'une possibilité réelle de formalisation? », *Revue d'esthétique*, n° 2-3-4, Paris, Klincksieck, 1973, p. 139.

21. Les sons eux-mêmes peuvent, d'une certaine manière, jouer un rôle diégétique autonome. Cf. Jost, « Le film : récit ou récits ? », dans les *Cahiers du XX^e siècle*, n° 2, « Cinéma et littérature », 1978, Klincksieck.

22. Cf. Jost, « Variations sur quelques thèmes », *Ça*, n° 1, Paris, Éd. Albatros, Printemps 1973.

23. *Op. cit.*, t. II, p. 342.

24. Selon la terminologie proposée par Percheron : « le locuteur est sur l'écran, mais aucune parole ne sort de sa bouche », « Le son au cinéma dans ses rapports à l'image et à la diégèse », *Ça*, n° 2, octobre 1973, p. 82.

25. On trouvera une analyse plus précise de ce passage dans l'article des *Cahiers du XX^e siècle* cité note 21.

26. *Op. cit.*, t. II, p. 263.

27. *Ibid.*

28. *Art et Ordinateur*, Tournai, Casterman, 1971, p. 146.

30. Metz, *Langage et Cinéma*, p. 125.

VII
LE TEXTE FILMIQUE :
EXPANSION ET AUTONOMIE SÉRIELLES

Reprenons le récit mouvementé de la recherche actuelle en linguistique. Loin qu'il s'agisse maintenant d'un épisode, l'idée que la théorie du langage naturel est la description des textes plutôt que des phrases est envisagée par un nombre croissant de chercheurs. Parmi divers arguments qui militent en faveur de cette nouvelle orientation celui-ci est le plus volontiers évoqué : dans la plupart des situations de communication orale ou écrite, ordinaire ou poétique, nous ne produisons ni n'interprétons qu'exceptionnellement des énoncés isolés de tout contexte extérieur aux « frontières de phrase » ; bien au contraire, il est raisonnable de supposer que leur compréhension demeure indécidable hors de tout cadre textuel (et situationnel) déterminé. En outre, il y a tout lieu de regarder le sens global d'un texte pour supérieur à la somme linéaire des significations littérales des segments linguistiques qui le composent. Nul doute qu'en subsumant la série de nos chapitres sous une seule problématique, on puisse apercevoir la vérification constante de cette hypothèse du « conditionnement textuel »¹ quant au cinéma. Du plan aux téléstructures, en passant par toutes sortes de paliers intermédiaires, syntaxiques comme sémantiques, n'avons-nous pas maintes fois mis à l'épreuve la dialectique qui engène la différenciation du tout filmique sur l'intégration de ses parties ? Et, au bout du compte

(c'est-à-dire au niveau du film), nous pouvons dire, comme Benveniste, à propos du langage naturel : « (...) une limite est franchie, nous entrons dans un nouveau domaine »², celui d'un discours qui distribue des significations à ses éléments d'expression *pour et seulement pour* construire son propre sens, sa « parole » singulière. La façon dont ce saut qualitatif s'opère dans les films de Robbe-Grillet est une véritable incitation à la théorie, ainsi qu'on va le montrer à présent.

Pareil projet nécessite comme préalable un bilan de la « question syntagmatique ». Elle a surgi dès lors que nous accordions au plan, dans notre pseudo-corpus robbe-grilletien, le statut d'unité de première pertinence ; la suite de notre étude l'a vue reparaitre par intermittence, notamment à l'occasion de chaque analyse de combinaisons audiovisuelles peu ou prou irrégulières. Pour débrouiller l'écheveau, distinguons trois niveaux dans l'ordre de la segmentation de la chaîne filmique, à nouveau, mais momentanément, le constituant minimal sera réduit au plan) :

1. *La structure linéaire* : au sens mathématique, une séquence est une suite d'éléments alignés dans un ordre déterminé ; l'opération de concaténation réalise cette sorte de segment dans une structure algébrique connue (le monoïde libre) :

la séquence ab est obtenue par enchaînement linéaire des éléments a et b.

Un tel outil grammatical (défini sur l'alphabet) se permet de construire des « mots formels », c'est-à-dire aussi bien des séquences *ATICAL* ou *GRAMM* que *GRAMMATICAL*. À ce niveau structural, il est possible de compter au nombre des séquences d'un film n'importe quelle suite de plans (en quantité quelconque) prise n'importe où dans la chaîne filmique.

2. *La structure relationnelle* : l'alignement des images visant censément, dans la majorité des films, à signifier, on peut chercher à décrire les mécanismes qui, au-delà de la structure ordinale, fondent la production et l'interprétation des segments. Le plus simple d'entre eux se laisse représenter comme une procédure de choix successifs, occurrence après occurrence. Dans ce modèle, dit « à états finis » ou en

« chaînes de Markov »³, chaque plan est tenu pour dépendant de son prédécesseur en vertu d'une relation spécifiable :

la coprésence ab est sous-tendue par une relation syntagmatique entre a et b.

À noter que la séquence narrative — soit l'enchaînement plan par plan qui établit des implications entre des séries d'événements — n'est qu'un cas particulier de la structure relationnelle. Des cinéastes d'avant-garde, tels Richter ou Ruttmann, ont utilisé des modes de liaison image par image d'un autre type, mais ressortissant au même niveau structural : analogie, gradation, contraste, etc.

3. La structure « de syntagme »⁴ : une grammaire fondée exclusivement sur la notion de structure relationnelle ne fournirait aucun critère de segmentation, c'est-à-dire de découpage de la chaîne filmique en segments autonomes (ou syntagmes). Or, c'est une propriété clairement accessible à l'intuition du spectateur (même en l'absence de ponctuations, au sens classique, marquant les « frontières » entre séquences) que prend en compte tout modèle capable, à l'instar de la « grande syntagmatique », de traiter le film à un double niveau structural : celui du schéma formel (par exemple, *ABA* pour le flash-back) et celui de la fonction narrative ou discursive :

le segment S est déterminé par l'application du schéma formel z à une structure narrative ou discursive s.

Du niveau 1 (simple rapport ordinal) au niveau 3 (schèmes opératoires complexes), en passant par le niveau 2 (corrélations proches), la complication croissante du concept de structure syntagmatique a pour corollaire un éloignement par rapport aux données immédiates de la performance du spectateur. Ce prix qu'il faut payer, pour ainsi dire, en compensation d'un approfondissement de l'information structurale, n'est-il pas excessif ? Plus précisément, doit-on se ranger à l'opinion de Christian Metz, selon laquelle le théoricien, dès lors qu'il se situe au plan de la structure « de syntagme », fait abstraction d'une partie de la syntagmatique proposée par l'émetteur du message⁵ pour en imaginer une à la mesure de son point de vue de pertinence ? Nous avons souvent effleuré cette question au cours de l'analyse des ponctuations de *Glisse-*

ments progressifs du plaisir, qui apparaissent comme de pures coprésences opérées à défaut de toute relation syntagmatique identifiable sous la seule juridiction d'un système textuel. On ne peut rendre compte d'un tel paradoxe de structuration (des syntagmes sans relation syntagmatique) si l'on assimile sa « lecture » à ce que nous appelons données immédiates de la performance du spectateur : dans le couple de description structurale des syntagmes projectifs, l'élément discursif *s* est une fonction structurelle externe, indifférente à la configuration linéaire de surface ; pour déchiffrer la signification de tels syntagmes dans un conditionnement textuel déterminé, il faut, à la limite, décider de ne chercher entre les plans d'objets aucun rapprochement de l'ordre de la syntagmatique filmo-narrative. On notera qu'au cours de la présentation de l'analyse paramétrique nous avons identifié un processus de lecture diamétralement opposé : à la jointure de deux segments — Boris dans et hors de l'auberge — une série désordonnée de plans est prise dans les rets d'un système contraignant de corrélations proches ; le dispositif parataxique qui gouverne généralement les rapports interséquentiels est ici remis en cause par des chevauchements paramétriques : le texte vient brouiller les rapprochements prévus par l'analyste en instaurant sa syntagmatique propre et singulière.

Mais le problème posé par Metz engage aussi un débat fondamental pour la métathéorie. Selon le logicien Willard van Orman Quine, il y a deux types d'économies pratiquées dans le cadre de la formalisation scientifique ⁶ : l'une, que l'on appellera conceptuelle, vise à rechercher un maximum de concision dans la représentation de structures identifiées au cours de l'analyse abstraite des données empiriques ; l'autre, disons algorithmique, consiste à simplifier le vocabulaire et la grammaire à partir desquels on cherchera à déduire toute forme de corrélation voisine du phénomène considéré. La sémiologie du cinéma peut naturellement connaître une alternative analogue : ou bien, à l'instar de Metz avec la « grande syntagmatique », on s'efforce de mettre à jour un certain nombre de structures filmiques que l'on assortit d'une étiquette distinctive ; ou bien, en partant notamment de la notion de description structurale, on tente d'élaborer un appareil génératif pour

toute relation audiovisuelle possible. En d'autres termes, on développe soit un métalangage utilitaire, soit le modèle du langage spécifique. Certes, présenter ainsi les choses, c'est aller bien vite en besogne. Hormis quelques objections dont la réfutation ne nous concerne pas ici (e.g. : les étiquettes de la « grande syntagmatique » n'alourdisent-elles pas en fait le discours ?) ou auxquelles nous souscrivons bien volontiers (e.g. : un modèle génératif du film, quoique visant un ensemble infini d'objets ne saurait être moins *partiel* que la « grande syntagmatique », c'est-à-dire fondé sur un nombre fini de critères), une question mérite d'être posée et pesée : système « algorithmique » et système « conceptuel » est-ce un dilemme ? Ne s'agit-il pas plutôt d'opérations non seulement compatibles mais complémentaires ? Afin de bien couvrir tout le champ de ce problème, nous devons passer par un examen du couple langage-métalangage appliqué au cinéma.

Utilisant une distinction élaborée par les logiciens, maints linguistes ont affirmé, et reconnu comme fondamental, le principe de l'inclusion du métalangage dans le langage ; Jakobson a clairement expliqué que la fonction métalinguistique fait partie intégrante de l'usage de la langue (cet on-dit l'illustre plaisamment : Littré, pris en flagrant délit d'adultère par sa femme qui s'exclamait : « Monsieur, je suis surprise ! », aurait rétorqué : « Non, madame, je vous *étonne*, c'est moi que vous *surprenez* ! »). Il découle de cette réflexivité ordinaire du langage l'inclusion de la théorie dans son objet : la phrase « *l'eau et le vin* est un syntagme nominal coordonné » est formulée en langue française ; en général, tout énoncé qui parle de la langue peut être construit dans les termes usuels (aux néologismes près) et selon le système familier de cette langue. Au contraire, la théorie du cinéma *que nous énonçons ici* n'est pas exprimée dans le langage cinématographique ; elle pourrait être lue (cartons) ou entendue (discours verbal) dans un film, mais non point mise en images ou en sons non verbaux. En relation avec ce problème du métalangage cinématographique, Raymond Bellour, dans un article intitulé « Le texte introuvable »⁷, met en valeur l'impossibilité de citer textuellement un film et la difficulté d'en décrire les images et les sons.

Or, prenant acte des conséquences de cette résistance du film à la paraphrase (en particulier l'imprécision descriptive qu'implique la transposition d'un langage à un autre), Robbe-Grillet écrit dans son introduction au ciné-roman *Glissements progressifs du plaisir* : « rien ne peut "remplacer" les images et les sons constituant la matière textuelle » de l'œuvre cinématographique⁸. L'idée ici maintenue d'une textualité filmique n'est-elle pas contradictoire avec l'impossibilité de restituer le film pour ainsi dire littéralement ? Certes, si l'on pare l'adjectif « textuel » de la vertu d'intangibilité qui s'attache au texte de l'Écriture (Sainte). Comme le dit Metz, le film est moins parole (« lorsqu'elle est conçue comme une sorte de résidu inorganisé » ; c'est-à-dire inaccessible à l'analyse) que discours : organisation signifiante, partiellement codifiée, et manière plurielle, d'éléments audiovisuels⁹. S'il est vrai que la notion de texte, au sens strict, s'applique au cinéma pour discerner la série verbale des autres matières de l'expression, de même qu'à la musique pour distinguer la partie poème dans un lied de Schubert, on chercherait en vain meilleure épithète que « textuel » pour qualifier la façon selon laquelle se combinent dans un message les cinq séries sémiotiques qui sont les ingrédients possibles de tout film. On dira alors que le texte inclut la série verbale, sous l'aspect graphique et sonore, dans un cadre d'organisation structurelle qui vise à signifier ; en d'autres termes, ce concept recouvre ici le mode de manifestation du film dans la communication cinématographique : sa forme autonome, sa structure concertée et sa fonction signifiante. Le problème du métalangage, ce n'est pas l'inexistence du film, tel quel, en tant que texte, mais plutôt sa semi-infirmité à assumer sa propre théorie, dans les conditions où celle-ci se réalise présentement.

On connaît les embarras terminologiques que ce problème du métalangage cinématographique a provoqués chez de nombreux critiques et théoriciens ; tout en débrouillant l'écheveau des métaphores pseudo-linguistiques qui abondaient dans leurs écrits, Metz a fourni à la théorie du cinéma une base conceptuelle convenable, parce que établie et contrôlée du point de vue de la pertinence sémiologique. Ce n'est pas toutefois que la « grande syntagmatique » se réduise à cet aspect somme

toute superficielle des choses. Si la liste des syntagmes appartient bien au métalangage du sémiologue, si chaque type syntagmatique, pris à la lettre, dénote une définition dans la langue de la théorie, il est clair que l'intérêt d'établir cette liste réside essentiellement dans le fait que chaque définition qui y figure renvoie à un schéma structural susceptible d'actualisation (en de multiples exemplaires). Dans ce cas précis, l'emprise du référent empirique est encore accrue : en effet, la taxinomie a été induite, par généralisation, de la récurrence attestée des configurations considérées dans un corpus tangible. Soit donc, extrait d'un film narratif (même) classique, un agencement syntagmatique que l'on ne parvient pas à répertorier dans le cadre de la « grande syntagmatique » : cela signifie qu'elle ne permet pas de *le nommer*, mais il serait à tout le moins aventureux d'en inférer son impuissance à *l'analyser*. Rien n'autorise *a priori* à penser que ses critères fondateurs ne sont pas applicables (à condition cependant de former une combinaison négligée par Metz) au syntagme non identifié. De même, une fois bien décrite la structure de ce dernier, rien n'interdit de lui attribuer, comme aux autres membres de la « grande syntagmatique », l'étiquette distinctive d'un type syntagmatique nouveau. L'opération de dénomination est largement dépendante des besoins propres à la perspective théorique de l'analyse (générale et/ou textuelle) en cours ; ainsi, pour dénoter des agencements syntagmatiques caractéristiques d'un ou plusieurs films de Robbe-Grillet, nous avons forgé quelques termes comme « syntagme projectif », « syntagme décalque » ou « syntagme dynarratif ». Sur le plan du genre, ces appellations visent à une identification rapide d'objets conceptuels dont on sait devoir reparler ; pour chaque espèce, on a tendance à choisir un vocable qui semble en évoquer tout ou partie.

Sur l'ensemble de cette discussion, il convient d'être particulièrement net : une question plus fondamentale que tous les mauvais procès tournant autour de la néologie est de savoir de quelle nature sont ces fameux syntagmes, ou, mieux encore, quelle est leur forme d'existence et de fonctionnement dans la structuration d'un texte filmique. Pour répondre, ce n'est pas tant la liste énumérant les types syntagmatiques que les critères déterminant leur différence qu'il nous faut envisager. On

rejoint là un problème important posé indirectement par le linguiste Ewald Lang lorsqu'il affirme que le texte est une forme d'une certaine complexité dont la phrase est l'unité de mesure¹⁰. Mais, pour ne pas compliquer la discussion de façon excessive, tenons-nous-en à la théorie (classique) du texte comme système conceptuel à trois composants : d'une part, une grammaire qui représente l'aspect verbal et, d'autre part, deux ensembles de règles traitant des relations syntaxiques et sémantiques de nature proprement textuelle¹¹. Ainsi, une théorie du texte inclut, en tant que base et étalon, une grammaire qui fonde sa spécificité (linguistique). L'éventualité d'une théorie grammaticale du film semble conditionnée par l'existence d'un système des images qu'on pourrait appeler langue cinématographique ; or, cette hypothèse a été reconnue comme contradictoire avec les postulats sémiologiques. En revanche, le refus d'une telle grammaire entraîne l'idée bizarre d'une syntaxe et d'une sémantique du film qui ne reposeraient pas sur une base déterminée recouvrant l'aspect spécifique du discours cinématographique. Examinons rapidement les contraintes qui régissent le système sous-jacent à la langue parlée ; celle-ci apparaît, au sein de l'ordre sensoriel auditif, comme un sous-ensemble qui, pour n'être pas absolument défini, se caractérise avec suffisamment de précision par toute une série de restrictions : restrictions aux sons phoniques (de la voix), puis phonématiques (du discours verbal) et, enfin, aux combinaisons de sons grammaticales (structure et sens). Pour une langue donnée, il existe un ensemble d'agencements de sons inacceptables d'un point de vue phonologique (la ville slovaque Strbske n'est pas prononçable en français), mais il y a des séquences phonologiquement acceptables qui sont exclues par la syntaxe (du j'ai tabac bon) ou par la sémantique (*Quadruplicity drinks procrastination*, B. Russell). La langue est organisée par deux systèmes formels : un système-support, gouvernant le fonctionnement des combinaisons de sons, et la grammaire. Les structuralistes américains les regardaient pour indépendants et étudiaient le premier avant le second ; pourtant, il est clair que celui-ci impose de fortes contraintes à celui-là. Le système-support assure l'efficacité de la transmission du message phonique : comme l'a montré Chomsky, c'est un moyen idéal pour réali-

ser la grammaire qui garantit, quant à elle, la bonne communication des significations.

Si, au cinéma, il n'y a pas de « morceaux de film » exclus, c'est parce qu'il n'y a pas de combinaisons audiovisuelles inacceptables en vertu d'un système formel. En d'autres termes, il est faux de dire que le film ne possède pas de support spécifique, mais il est juste d'affirmer que ce support n'est pas un système formel. Cela est évidemment à mettre en rapport 1/ avec l'inexistence d'un usage ordinaire du langage cinématographique ; 2/ avec le fait que le film est relativement libéré des contraintes d'efficacité (donc avec l'hypothèse d'une théorie du texte filmique). En outre, cela ne signifie nullement que toute approche syntaxique ou sémantique du film soit dépourvue de sens et, encore moins, qu'elle puisse se passer de référence à un niveau spécifique du discours cinématographique.

L'assertion selon laquelle la phrase est l'unité de mesure du texte veut dire qu'il s'agit d'un segment linguistique abstrait (par rapport à l'énoncé) défini :

(1) par la description structurale que lui assigne la grammaire G d'une langue L ;

(2) par le fait qu'il a passé avec succès le test du critère de grammaticalité (dans G pour L).

La « grande syntagmatique » est pourvue d'instruments conceptuels lui permettant de caractériser des segments visuels abstraits conformes à l'exigence (1), mais ne répondant pas au critère (2). En effet, si l'on ne connaît pas d'interprétation théorique convenant à des « jugements d'acceptabilité »¹² du genre « ce film est mal fait » ou « il est incompréhensible » (c.-à-d. : telle que ceux-ci puissent être reliés à la proposition « ceci est une combinaison filmique agrammaticale »), en revanche, la pratique du scénario, considérée comme stade transitoire entre le synopsis et le découpage, implique la pertinence de l'énoncé « ceci est un segment autonome ». Dans le cadre d'une théorie du texte verbal, les principes de description admis en ce qui concerne la « grammaire de la phrase » sont élargis au modèle de la « grammaire de texte » et, notamment, le principe même de la discrimination grammaticale. Ce fait ne

reflète pas simplement une conjoncture propre à la recherche (la primauté historique de l'étude des énoncés sur celle de leur conditionnement textuel) : l'existence même du discours linguistique sanctionne avant tout la priorité de la langue sur l'expression. Le film est d'emblée un texte et il n'autorise aucun jugement relevant d'un quelconque critère de grammaticalité (général et systématique) ; de là, l'empêchement à toute rétroaction de ce dernier au niveau inférieur des syntagmes.

La non-pertinence théorique des assertions d'acceptabilité « ceci est... » ou « ceci n'est pas un film » ne peut qu'inciter le sémiologue à s'éloigner, dès le départ, du plan de la performance ; les segments visuels autonomes, ou plutôt les syntagmes auxquels ils correspondent, ressortissent à la compétence du spectateur-auditeur. La distinction introduite au chapitre précédent entre *structure* et *image de la structure* recouvre assez bien la dichotomie chomskyenne : il s'agit, d'une part, d'une fonction propositionnelle (narrative) universelle et, d'autre part, d'une proposition appliquant la structure à des arguments définis dans une diégèse spécifique. Ainsi, il est possible d'envisager ces deux descriptions structurales d'une même séquence :

(1) (*ABAB* : *x poursuit y*)

(2) (*ABAB* : *les soldats poursuivent Boris*).

Par rapport à (1), l'expression (2) n'ajoute aucune information pertinente supplémentaire au plan syntagmatique, du moins si l'on réduit celui-ci à la seule structure « de syntagme ». Dans cette perspective (celle de la « grande syntagmatique » notamment), on met entre parenthèses deux questions importantes relatives au conditionnement textuel des combinaisons audiovisuelles actualisées ; pour combiner des conclusions de ce chapitre et du précédent doivent entrer en ligne de compte :

– au niveau narratif de surface : le passage de (1) à (2), c'est-à-dire de la structure à son image (selon la diégèse de référence) et l'insertion de celle-ci dans la syntagmatique relationnelle (dont le développement total constitue *l'histoire*) ;

– au niveau audio-visuel : le passage de (2) à sa représentation filmique concrète et l'inscription de celle-ci dans la structure linéaire.

Sur cette base, le problème général de la sémiologie du film narratif est formulable en ces termes : de (1) ou de (2), quelle description structurale fonde l'autre ? Si l'on préfère : quels sont les rapports (de subordination) entre diégèse et histoire ? Synthétisés dans notre chapitre II, divers essais d'organisation théorique de ces deux aspects — soit, respectivement, la collection d'objets, de personnages, de lieux, etc. constituant le micro-univers du récit concerné et la suite ordonnée de propositions narratives qui manifestent ces éléments diégétiques dans certaines relations d'état, de processus et d'action — nous ont conduits à la conclusion que, dans le film narratif classique, la diégèse précède l'histoire qui, elle-même, prélude à la narration audio-visuelle. Il y a donc à la base un ensemble de classes paradigmatiques disjointes (e.g. : Jean-héros/Boris-traître) qui s'actualisent dans la syntagmatique relationnelle (e.g. : Jean, héros de la résistance, est trahi par son ami Boris, etc.) ; la structure linéaire terminale est déterminée par ces deux séries de contraintes restrictives qui pèsent sur la représentation filmique : d'une part, les conditions de cohérence définies dans la diégèse et en accord avec celles-ci, d'autre part, la structure relationnelle de l'histoire.

Dans les films de Robbe-Grillet, la représentation concrète de différents atomes du récit obéit à d'autres principes que les micro-univers et la causalité narratifs. Le profilmique tend même à échapper à leur juridiction, par exemple lorsqu'il est soumis aux variations paramétriques ; corrélativement, les perturbations observables au niveau de la structure linéaire ne peuvent pas être tenues pour de simples ornements, des coquetteries, des épiphénomènes de la structuration. Il y a, en fait, un complet renversement de la hiérarchie entre diégèse, histoire et narration audio-visuelle, qui instaure un nouveau rapport entre le découpage syntagmatique et le texte. Pour appuyer cette thèse, tentons diverses analyses de la partie formée par les 180 premiers plans de *L'Homme qui ment* (Seg. I, II, III, IV) : d'abord selon le critère de la structure de « syntagme », puis selon celui des relations internes aux segments iden-

tifiés. Du premier point de vue, on relève une concaténation de quatre segments dont les descriptions structurales se résument ainsi :

(a) (*ABAB... : Des soldats poursuivent Boris*)

(b) (*C : Boris se promène dans la forêt*)

(c) (*EFEF... : Boris se rend au village/Trois femmes jouent à colin-maillard*)

(d) (*G : Boris dans l'auberge*)

La suite (a)-(b)-(c)-(d) contient l'essentiel des informations correspondant à celles que livre la « grande syntagmatique » pour des occurrences de syntagmes narratifs ; elle offre, par ailleurs, une image satisfaisante de la structure filmo-narrative globale du fragment étudié.

Mais un examen plus détaillé de la chaîne relationnelle qui réalise cette suite contredit quelque peu l'optimisme de la première analyse. Dans (a), Boris et les soldats (ou les effets de leur mitraillades) ne se trouvent qu'une seule fois réunis dans une même image ; à cette exception près, on pourrait estimer que :

(*ABAB... : Des soldats avancent et tirent/Boris semble poursuivi*) est une description structurale plus exacte de la séquence. Quant à (b), il est certes possible d'assimiler sa structure formelle au syntagme narratif linéaire ; ce n'est pas toutefois qu'il soit dépourvu d'alternances : on voit, d'une part, des plans de Boris qui se réveille, boit à l'eau d'une rivière et marche, d'autre part, divers inserts du paysage formant de brefs sous-segments descriptifs (arbres, feuillages, eau courante) ; l'entrelacement des deux séries est susceptible d'être ainsi décrit :

(*CDCD... : Boris dans la forêt/Images de la forêt*).

Mis à part son aspect verbal, sur lequel nous reviendrons ultérieurement, (c) fait partie des syntagmes qui, de manière significative, échappent au pouvoir taxinomique de la « grande syntagmatique » bien qu'ils ressortissent à sa capacité descriptive : à l'instar du passage de *Nosferatu* analysé dans le chapitre III, il s'agit d'un segment à structure mi-alternée, puisqu'il entrelace deux séries narratives, et mi-parallèle, celles-ci n'étant pas intégrées à une même fonction propositionnelle. Enfin, pour des raisons analogues à celles qui nous ont fait revenir sur (b), et en négligeant à nouveau la bande sonore, en ce qui concerne (d)

on hésiterait à juste titre entre la description structurale proposée et la suivante :

(*GHGH... : Boris dans l'auberge/consommateurs*).

La caractérisation approfondie de la structure relationnelle dans (a), (b), (c) et (d) a produit une altération progressive de l'analyse syntagmatique globale; à se rapprocher davantage du niveau linéaire on constaterait la nécessité de nombreuses retouches supplémentaires. L'une d'entre elles mérite d'être signalée, puisqu'elle entraîne une nouvelle révision profonde du schéma (a)-(b)-(c)-(d). Elle s'applique aux jointures de ces segments : (a) est enchaîné à (b) par le plan de Boris qui s'écroule (touché par une balle perdue ?) puis se réveille (ressuscite ?) ; il découle de cette ambivalence relationnelle que les séries B de l'alternance (a) et C de l'alternance (b) sont assimilables l'une à l'autre. Dans des conditions de corrélations proches différentes (entrelacement de (b) à (c) et juxtaposition de (c) à (d)), le même phénomène se répète sur toute la longueur du passage, si bien qu'en fin de compte *B, C, E, G* forment un tout, chacune de ces classes paradigmatiques étant une spécification narrative de la proposition *Boris va de la forêt à l'auberge*. Par conséquent, pour ne figurer que la structure formelle, à la première analyse,

ABAB.../C/EFEF.../G,

qui se contentait d'appliquer mécaniquement la segmentation en syntagmes, ainsi qu'à la seconde,

ABAB.../CDCD.../EFEF.../GHGH...,

qui l'enrichissait de la description des phénomènes syntagmatiques internes aux segments prédécoupés, on peut préférer le schéma :

ABAB.../BDBD.../BFBF.../BHBH...,

car, non seulement, il inclut les informations données par les précédents, mais surtout il dénote de surcroît la réitération constante de la série B tout au long du passage. Cette dernière incite d'ailleurs à s'interroger sur la conservation des barres qui, dans la formule de départ, séparaient les syntagmes. Le plan de « mort et résurrection » de Boris appartient aux deux premiers segments à la fois; on progresse de (b) à (c), puis de (c) à (d) sans solution de continuité en ce qui concerne B. Tout fonctionne donc comme si le passage entier était construit selon un entrelacement

autour de la série incluant Boris, l'autre membre de cette combinaison étant affecté de substitutions successives ; soit :

ABABA... ABDBD... DBFBF... FBHBH.

L'opération que nous venons de mener montre clairement qu'à mesure que l'on approfondit l'analyse dans le sens de la spécification, la structure de syntagme subit une véritable diffraction. Sans faire l'objet d'une éclipse totale, elle n'apparaît plus toutefois comme la finalité vers laquelle tendrait le dispositif textuel ; rétrogradée au rang de donnée structurale subsidiaire, elle passe au service de la structuration : celle-ci, en effet, vient s'appuyer sur la structure « de syntagme », sans jamais s'y soumettre définitivement. Par cet aspect essentiel, la poétique robbe-grilletienne s'identifie à la « pensée sérielle » davantage qu'à la « pensée structurale », deux tendances esthétiques dont l'antinomie, suivant Umberto Eco ¹³, se laisse ainsi récapituler :

| | Pensée structurale | Pensée sérielle |
|---------------------------------|--|---|
| Rapport code-message | le message suppose un code préétabli | le message met en question le code ; il crée son propre code |
| Paradigmatique et syntagmatique | la double articulation règle les choix | la « polyvalence » (Boulez) définit un champ de possibilités qui produit de multiples choix |
| La nature des codes | tout code repose sur un Ur-code | historicité des codes |

Pour éviter toute confusion, répétons que la « grande syntagmatique » n'est pas liée intrinsèquement à la grammaire narrative, mais plutôt extérieurement, par son corpus de référence, et que ce lien, s'il explique la limitation de sa capacité descriptive à huit types syntagmatiques, n'interdit pas d'imaginer leur multiplication par calcul sur la base des mêmes critères discriminatoires. Puisqu'elle semble pouvoir être métamorphosée en modèle génératif, la « grande syntagmatique » ne se rattache pas de façon essentielle, sinon suivant la lettre, du moins suivant

l'esprit, à la pensée structurale. Tel n'est pas le cas de la grammaire du récit conçue en tant que modèle syntaxique de la cohérence narrative ; code préétabli reposant sur la sélection diégétique et la combinaison « historique » et, plus fondamentalement, sur un Ur-code (conditions sémiotiques universelles de toute communication narrative), elle s'inscrit, par définition, dans la perspective structuraliste. Par voie de conséquence, appliquant au film les règles de cette supposée grammaire du récit, non seulement on utilise nécessairement la « grande syntagmatique », mais on en fait alors un usage structuraliste. Chez Robbe-Grillet, au contraire, on dira, dans les termes d'Eco, que chaque film :

1° instaure « un débat sur la langue qui l'a suscité »¹⁴ : le code narratif y est incessamment mobilisé pour être, dans l'instant, mis en question ;

2° « met en crise les axes cartésiens (...) de la sélection et de la combinaison » : la diégèse y fixe encore les conditions des inférences actualisées dans l'histoire, mais celle-ci, en proliférant, multiplie les postulats diégétiques contradictoires ;

3° vise à « susciter de nouvelles modalités de communication » : le spectateur-auditeur est convié à produire, et non plus seulement à découvrir, les codes de leur lecture.

Il serait extravagant d'en conclure que le « nouveau cinéma » passe outre à la « grande syntagmatique » ou que ses films ne présentent en nul endroit des segments de description structurale identifiable. Eco dénonce parfaitement les deux philosophies fallacieuses que constituent le structuralisme strict et le sérialisme pur : « l'un est un cas de *fétichisme du code*, l'autre de *fétichisme du message*¹⁵. » L'attitude sérielle suppose la structure à titre de point de départ, de rencontre ou d'arrivée provisoires ; ainsi, le cinéma de Robbe-Grillet, faute de pouvoir gommer la « grande syntagmatique », l'utilise à son profit comme étape transitoire du conditionnement textuel. Partant, il en fait apparaître toute la relativité structurale en même temps que toute la potentialité combinatoire.

Dans un ordre d'idée voisin, le concept de forme cinématographique, que ce chapitre a introduit, appelle maintenant de nouvelles réflexions. La forme en général est une notion très familière à l'amateur

de musique, beaucoup moins au lecteur de romans et pas du tout au cinéophile. Cet état de fait est à relier aux propriétés dominantes de ces trois ensembles sémiotiques : le premier est systématique et non signifiant, le second systématique et signifiant, le troisième non systématique et signifiant. Il s'ensuit, dans la théorie naïve de l'usager, un dosage différent des catégories de forme et de contenu ; au cinéma, on admet plus difficilement que celle-là puisse en quelque sorte gouverner celui-ci : si l'on a taxé de « formalistes » les théoriciens russes qui affirmaient la primauté de la forme en littérature, ce sont les cinéastes eux-mêmes (Eisenstein, Vertov, etc.) qui ont été ainsi qualifiés. Tous les efforts du sémiologue des messages artistiques doivent aller contre cette idéologie et tendre à détacher la notion de forme de celle de contenu ; cette dernière n'a, dans cette perspective, aucun avenir théorique (d'une part, contenu n'a jamais eu d'autre antonyme que contenant et intéresse tout juste l'ivrogne : « qu'importe le flacon... » ; d'autre part, ce mot est bien trop vague pour désigner l'ensemble de ce qui « remplit » occasionnellement une forme donnée — constituants, combinaisons, syntagmes, etc.). En revanche, la forme est un concept qui, en musicologie, en poétique, comme en théorie du cinéma, doit permettre d'élaborer une typologie des discours en même temps que de rendre compte des choix fondamentaux qui président à toute création (*cf.* chap. 1).

On connaît, au moins par ouï-dire, cette impression d'errance éprouvée par maints nouveaux spectateurs des films de Robbe-Grillet, ce sentiment d'être jeté dans une sorte de labyrinthe dont les issues se multiplient comme autant de culs-de-sac. À propos des « premières auditions » de sonates, André Hodeir développe la même métaphore et tente d'expliquer le désarroi de l'amateur de musique par « l'état d'insécurité où le place, devant toute œuvre nouvelle, l'absence de ce fil d'Ariane qu'est la conscience de la structure »¹⁶. Toutefois, le récepteur d'un film narratif conventionnel ou d'une sonate de facture classique dispose d'un système de règles préétablies (grammaire du récit/tonalité) grâce auquel toute bizarrerie diégétique, toute surprise mélodique sont récupérables dans la structure entière de l'œuvre. En revanche, tel ne pouvait pas être tout à fait le cas des premiers spectateurs de *L'Immor-*

telle, comme des premiers auditeurs de la *Sonate pour violon et piano* de César Franck. Le code familier y est présent mais en situation de crise (polysémie narrative ou chromatisme exacerbé) ; la *forme* à laquelle il est fait référence est en même temps mise en question (« le cinéma du plan » chez Robbe-Grillet ; la « forme sonate » chez Franck — à propos de cette dernière un critique de l'époque se serait écrié de façon très caractéristique : « je ne sais si c'est une sonate, mais c'est bougrement beau ! »). Etant donné un langage et l'ensemble des virtualités combinatoires qu'il offre sur une base sémiotique particulière, la notion de forme en général renvoie en même temps au choix parmi cette gamme infinie de possibles et à la cohérence vers laquelle tend la structuration des éléments retenus. La subordination à un code (narratif, par exemple) enferme la sélection des parties dans des limites précises et, corrélativement, détermine la nature des relations qui conditionnent la cohésion du tout. Si, en revanche, une certaine stratégie d'écart par rapport à un système de décisions préétablies implique l'éclatement de la forme correspondante, cela ne signifie pas du tout l'effacement complet des organisations structurales familières, mais plutôt leur rétrogradation au second plan : d'où le désarroi du récepteur dont la compétence visuelle est simultanément sollicitée et déçue ; il est invité à choisir lui-même soit d'en rester à l'échec premier, soit d'adjoindre à son savoir préalable les quelques codes inédits ou singuliers qui fonctionnent dans le message nouveau. La « créativité qui change les règles » (Chomsky) est une propriété fondamentale de la compétence artistique autant du destinataire que du destinataire.

De nombreux textes relatifs au cinéma « underground » contiennent plus ou moins explicitement l'idée que l'on peut se passer du structural (cependant la théorie du film « structurel » de Paul Adams Sitney ne se ramène que partiellement à cette thèse). Or, ce couple antinomique dont Jean Pouillon a proposé, quant au vocabulaire français, un juste partage sémantique, ne se laisse pas extrapoler tel quel dans le domaine esthétique, ainsi qu'Eco l'a montré. En jetant dans la balance le critère hypothétiquement supplétif de la forme au sens sus-défini, on identifierait volontiers les différentes espèces de cinéma à des

slogans du type : « des structures moulées dans une forme fixe », « une forme instable qui absorbe les structures », « des structures évolutives en rupture de forme », etc. Certes, ces trois formules peuvent passer pour des descriptions approchées, respectivement des films représentatifs narratifs classiques (où un schéma macro-structurel unifie les relations structurales), de l'underground (où un dispositif structurel unique règle souvent la série des variations filmiques) et de la *dysnarration* (ou le réglage textuel des fragments structuraux fait échec à tout principe totalitaire externe). En fait, à s'en tenir à ces approximations, on privilégierait indûment le code filmo-narratif. Le cinéma underground travaille aussi dans le structural, mais à d'autres niveaux (notamment : le filmo-pictural) Malcom Le Grice a consacré un excellent article à l'inventaire quasi exhaustif des codes et sous-codes dont les cinéastes de cette tendance se sont jusqu'ici préoccupés¹⁷. Mais, de façon significative, ce répertoire des *formes* du cinéma expérimental se limite au domaine visuel ; comme on l'a déjà dit, l'intérêt pour le sonore paraît s'évanouir complètement du moment où l'on renonce à tout synchronisme.

Dans les films de Robbe-Grillet, ce code audiovisuel est pris en compte pareillement au système narratif, ce qui entraîne une extension de l'attitude sérielle à l'ensemble des paramètres. Ainsi, pour revenir à *L'Homme qui ment*, on doit accompagner l'analyse précédente d'observations réintroduisant différents événements sonores qui participent au processus de structuration des 180 plans. Alors que dans (a) et (b) n'intervenaient que l'image et les bruits (concrets et musicaux), la parole entre en jeu, d'abord en concomitance unilatérale, mais non synchrone, avec le membre *B* de l'entrelacement : Boris, en voix *off*, commence à raconter son histoire. Puis, au fur et à mesure de l'embrouillement de son discours, le colin-maillard, soit *F*, prend de plus en plus nettement le pas sur *B*, jusqu'au moment où un élément profilmique aperçu dans cette série devenue dominante va ranimer la voix *off* de Boris (éteinte en proportion de la disparition des images qui le représentaient) : tandis que Laura, les yeux bandés, suit des doigts les contours du visage de Jean Robin sur une photographie, Boris dit : « Jean. Bien sûr, il faut que je

parle de Jean... » Désormais, c'est le discours verbal qui semble organiser l'entrelacement, multipliant les images de *B* pour conduire son acteur vers l'auberge (segment (d)). À la lumière de ces notations, ce passage de *L'Homme qui ment* ne saurait davantage être réduit à l'alternance entre deux membres, l'un constant, *B*, l'autre affecté de substitutions (*A/D/F/H*); le monologue *off*, loin d'être soumis globalement à cet entrelacs visuel, en vertu d'une quelconque fonction subsidiaire (complémentaire ou explicative), remplit un rôle dynamique irremplaçable. Ici encore le film est conçu comme un jeu de « parties »; en l'occurrence, elles sont trois qui concourent à structurer ces 180 premiers plans sur un pied d'égalité : la série *B*, la série *F* et une partie « discours verbal ». Une fois de plus, la structure « de syntagme » apparaît comme un épiphénomène, c'est-à-dire un phénomène épisodique ou transitoire — de la structuration du texte filmique.

Sur la base d'une double attache structurale : le plan (plus petite unité cinématographique susceptible de véhiculer une proposition narrative) et divers dispositifs d'articulation filmo-narrative (le « réalisme » audiovisuel, la structure syntagmatique, etc.), le cinéma d'Alain Robbe-Grillet fait cheminer le sens, ses écarts y compris, dans l'axe de la pensée sérielle, c'est-à-dire de *la créativité qui change les formes*. L'exemple qui vient d'être analysé illustre un aspect important de ce principe d'« expansion » structurelle : les relations *intersémiotiques* entre les « parties » visuelles, sonores ou mixtes qui assument simultanément et/ou successivement l'avancée textuelle ; de nombreux cas, rencontrés dans le chapitre précédent (citons par exemple les *condensations*), concernent le mode complémentaire des relations *transsémiotiques* entre les « parties » qui échangent, à plus ou moins grande distance, des structures sémantiques. Comme échantillon caractéristique de cette circulation du sens jouant sur le principe de la polyvalence des constituants audiovisuels, regardons d'assez près un passage de *L'Homme qui ment*, que nous appellerons « la cérémonie punitive » (XXV). Cette centaine de plans suggère un *distinguo* plusieurs fois effleuré au cours de ce livre : elle mérite d'être rangée parmi les segments en ce sens que, malgré un flou de ses « frontières » initiales et terminales¹⁸ on peut lui

assigner une description structurale propre ; sans toutefois que cette *indépendance syntagmatique* soit assimilable à une *autonomie textuelle*. L'indépendance syntagmatique, parfaitement accessible à l'intuition, est susceptible de provoquer chez le spectateur un sentiment d'hétérogénéité structurale. De fait, un peu à l'écart du processus multiplicateur d'anecdotes qui domine dans le reste du film, « la cérémonie punitive » présente l'aspect d'une sorte de pause diégétique¹⁹ dont les configurations linéaire et thématique se rapprochent des *séries libres* de *L'Éden et après*. En revanche, *elle est déterminée, en profondeur, par une double relation téléstructurelle avec des données sémantiques antérieures dans la chaîne filmique* :

(i) une série sonore (entre les plans 86 et 88, alors que Boris se dirige vers le village, segment III) : crissement de chaînes – claquement des ciseaux – tintement de cloche enchaîné avec la vibration d'un couperet sur un billot ;

(ii) le signifié narratif global du segment visuel, compris entre les plans 437 et 466, qui commence dans le grenier à cloches : jugement condamnation – exécution (sur ce segment XVII, *cf.* le chapitre précédent).

Durant la « cérémonie punitive », on observe que les éléments appartenant à (i) sont, à plusieurs reprises, visualisés, en même temps qu'associés à des signifiés thématiques, tels la cérémonie et le supplice ; inversement, les constituants de (ii) se trouvent éliminés, par substitutions d'actants et transformation des indices spatio-temporels, au profit de la structure sémantique sous-jacente. Globalement, le parcours thématique est en fait calqué sur l'évolution de la séquence XVII : Maria victime sera jugée (par Laura) et exécutée (par Sylvia). Plus finement, cette évolution narrative emprunte à (i) dont les signifiés sonores suggèrent les motifs audiovisuels : un bruit de *clochettes* donne le signal du début du procès ; tandis qu'on entend le grincement d'une *chaîne*, Maria, bientôt à genoux aux pieds de Laura, implore sa grâce. En vain : un nouveau tintement de *clochettes* ponctue l'exécution de la sentence : Sylvia coupe, avec des ciseaux, une grande mèche de cheveux de la servante ; puis celle-ci pose sa tête sur un billot ; le sabre s'abat, mais,

lorsqu'il se plante dans le bois, elle a disparu : la vibration de la lame résonne encore quand un plan de Sylvia riant interrompt la scène.

Résultant de l'ordre des éléments de (i) et du signifié induit de (ii), ce segment propose d'ailleurs la nouvelle répartition sémiotique de la thématique dès ses premiers plans : à n'en pas douter, les images de Maria, les mains liées derrière le dos, à genoux près d'une machine agricole, de Sylvia, cérémonieuse, à côté d'un candélabre, du pied de Laura reposant sur un coussin à l'étoffe soyeuse assignent déjà aux actrices les différents rôles qu'elles vont devoir jouer : la victime, le bourreau, le juge.

Il importe donc de souligner à nouveau ceci : la combinatoire textuelle, dans les films de Robbe-Grillet, ne se réduit pas à des aménagements syntagmatiques sur un seul niveau (visuel) ; elle en comporte un grand nombre mais les soumet toujours à des variations paramétriques généralisées à tout le potentiel sémiotique du cinéma sonore. L'exemple de la « cérémonie punitive » réintroduit un débat déjà abordé au cours de notre livre : la source profonde du processus de l'expansion sérielle résidant essentiellement dans la structure sémantique sous-jacente, la « poétique » robbe-grilletienne n'est-elle pas assimilable à celle du roman philosophique ? Rappelons notre réponse du chapitre III : le discours profond, qui n'est pas subordonné à quelque catégorie conceptuelle ou idéologique, mais dont les éléments sont les signifiés concrets (motifs profilmiques) ou abstraits (thèmes) de la diégèse, ne dégage aucune signification globale orientée vers l'information ou l'explication. Il résulte de cette spirale qui maintient la prolifération des anecdotes autour de quelques pôles thématiques, que chaque film établit ses propres conditions de cohérence interne, en produisant des *structures d'auto-régulation textuelle* dont il convient de distinguer et d'analyser les deux principaux genres : suivant l'axe vertical, des systèmes de classification ou d'association président au désordre apparent de la structure linéaire ; suivant l'axe horizontal, des « syntagmes » plus ou moins démarqués assument diverses fonction d'anticipation et/ou de rétroaction par rapport au conditionnement textuel pour tout ou partie d'un film.

Le problème des costumes dans *L'Immortelle* mérite, à ce propos, d'être une nouvelle fois envisagé. Si les incessantes contradictions que leurs occurrences introduisent dans la structure relationnelle laissent d'abord une impression de désordre incontrôlé, un examen plus attentif montre que cette manifestation à la surface de la narration se fonde sur un ensemble de déterminations paradigmatiques formant un système sous-jacent. Adoptons un codage simple des différents costumes :

– pour N, N₁ : pantalon gris et blazer de couleur foncée ; N₂ : costume d'été, de toile claire, chemise blanche ; N₃ : costume similaire, mais le pantalon est plus foncé que la veste sous laquelle l'homme porte un polo ; N₄ : costume sombre assez habillé.

– pour L, L₁ : « robe simple, mais élégante, faite d'une dentelle au crochet de couleur claire qui laisse nues les épaules » ; L₂ : « pantalon noir et un pull sans manches à rayures obliques, bleu et blanc, qui laisse entièrement nues les épaules » ; L₃ : « jupe évasée soulignant les hanches et une sorte de maillot collant noir, à manches courtes, moulant la poitrine et largement décolleté » ; L₄ : « jupe très ample, froncée et serrée à la taille, bras nus, décolleté bateau » ; L₅ : robe élégante, très claire, « pas de manches, décolleté ras du cou, jupe évasée en corolle; la taille est soulignée mais sans ceinture » ; L₆ : robe de cocktail ; L₇ : maillot de bain ; L₈ : « chemisier de soie claire, de forme classique, à boutonnage sur le devant et manches longues » ; L₉ : « robe noire habillée qui laisse les épaules nues »²⁰.

Dans le tableau ci-contre, qui présente les paradigmes d'association des costumes et des lieux pour L et N, les corrélations apparaissent comme quasiment constantes pour la femme tandis qu'elles sont assez irrégulières pour l'homme. Pour comprendre cette différence du statut textuel des deux personnages de *L'Immortelle*, il convient d'observer quelques traits caractéristiques des relations qu'ils entretiennent dans cette narration indécise. La série des allées et venues de N dans le port est, à ce titre, significative. Durant sa première entrevue avec Catherine,

TABLEAU DES COSTUMES DE L ET DE N

(les costumes sont répartis par lieux dans l'ordre d'apparition de leurs occurrences)

| | | |
|--------------------------|---|--|
| BAR DU PORT: | { | L : L ₂ , L ₂ N : N ₂ , N ₁ , N ₁ /N ₂ , N ₂ |
| CHATEAU FORT: | { | L : L ₁ , L ₁ , L ₁ N : N ₂ , N ₂ , N ₁ |
| PETIT VAPEUR: | | L : L ₂ , L ₂ , L ₂ , L ₂ , L ₂ , L ₂ , L ₂ , L ₂ , L ₉ |
| CIMETIÈRE: | { | L : L ₃ , L ₃ , L ₃ , L ₃ N : N ₁ , N ₂ , N ₂ , N ₁ |
| PLAGE: | | L : L ₄ , L ₄ , L ₇ , L ₇ , L ₇ , L ₇ , L ₄ , L ₄ |
| QUAI DU BOSPHORE: | { | L : L ₅ , L ₅ , L ₅ N : N ₁ , N ₁ |
| MOSQUÉE: | { | L : L ₅ , L ₅ N : N ₄ , N ₁ , N ₄ , N ₁ |

l'homme ne porte pas le même costume que lors du rendez-vous avec L dans le même lieu — N₁ dans le premier cas, N₂ dans le second. Lorsqu'il y revoit Catherine, un peu plus tard, son habillement ressemble fort à N₂ ; or, quelques instants après, nous assistons à nouveau au rendez-vous de N avec L : il porte N₂. Cette conjonction de faits conduit à l'hypothèse que le système des costumes de N repose tout entier sur la fonction narrative globale présence/absence de L. En effet : dans les diverses scènes de la mosquée, N porte N₄ en présence de L et N₁ en son absence ; la chose est claire dans la suite de plans 285-290, où il a une vision de L : le système précédent est respecté ; lorsque la jeune femme lui fait visiter

le château fort, il porte N₂, de même qu'à la fin du film où il retourne en ce lieu : au plan 323, il y a une nouvelle apparition de L ; en revanche, lorsqu'en 326, il descend l'escalier où se tenait L en 323, il est habillé de N₁ et non plus de N₂ : la jeune femme a maintenant disparu (le système se vérifie encore une fois).

La duplication des paradigmes d'association lieu-costume, fondée sur un principe de substitution bien défini (présence/absence de L), produit un système des costumes complexe pour N : c'est par rapport à la trame thématique de dislocation narrative gouvernant le film qu'il se constitue. Au contraire, le système des costumes de sa compagne est fixé d'entrée de jeu (entre les plans 1 à 22) et sera quasi constant tout au long de la chaîne filmique. Cet aspect du conditionnement textuel (de *L'Immortelle*) nous amène à abandonner le plan des rangements paradigmatiques pour nous pencher sur les dispositifs syntagmatiques qui jalonnent la structuration du film dans le but d'en assurer sa régulation intrinsèque. Le système de début de *L'Immortelle*, outre son rôle déjà signalé par rapport aux costumes, énonce la plupart des éléments de la diégèse suivant des cooccurrences qui préfigurent l'essentiel de leurs relations futures ; ce segment de vingt-deux plans informe le spectateur sur les règles du jeu thématique que *L'Immortelle* va instaurer :

1. Vues d'une voiture en marche, « les anciennes murailles de Constantinople ».
2. Très gros plan de L, qui bat légèrement des paupières. Fondu au noir.
3. Plan moyen de N, de dos, immobile, posté devant une fenêtre, regarde la rue à travers les alousies des volets.
4. Insert de jalousies qui s'ouvrent pour laisser voir L, en très gros plan, comme en 2 : elle esquisse un sourire. Fondu au noir.
- 5 à 10. Dans ce groupe de plans, enchaînés par fondu au noir, on voit L (en plan moyen), chaque fois dans un décor différent : château fort (5), petit vapeur (6), cimetière musulman (7), plage déserte (8), quai du Bosphore (9), salon de l'appartement de N (10). Sur ce dernier plan, la caméra s'avance vers L, la cadrant de nouveau en très gros plan — elle sourit encore très légèrement — alors que se superposent à cette image les lames des jalousies qui bientôt se referment.

11. Plan moyen comme en 3 : N fait un geste pour ouvrir les jalousies un peu plus.
12. Plongée sur un quai du Bosphore : assis sur une chaise, un homme âgé, de dos, pêche dans le détroit.
13. Même axe, mais de plus près : le pêcheur regarde vers le haut.
14. Même mouvement de tête du pêcheur ; mais, cette fois-ci, la caméra montre ce qu'il observe : l'appartement de N.
15. Un enfant, dans un autre lieu, effectue le même mouvement vers une fenêtre, où l'on peut voir une femme (L ?) qui se cache soudain. Une voiture blanche passe.
16. Dans une rue, un vieillard, qui est assis devant un étalage de pâtisserie, exécute lui aussi ce geste. La caméra, dans un panoramique, découvre deux chiens et une fenêtre d'où disparaît rapidement une femme.
17. Même cadrage qu'en 13. Le pêcheur dialogue avec une personne qui se trouve hors champ.
18. Plongée comme en 12 : M se tient debout à côté du pêcheur.
19. N, à son poste.
20. Suite de 18 : M siffle ses chiens.
21. Suite de 19 : N se recule vivement.
22. Très gros plan de L qui sourit plus franchement.

La configuration syntagmatique d'un tel passage, à l'écart de toute implication narrative, s'assimile globalement aux *séries libres* et, par fragments, aux *séries paramétriques*. Un agencement d'images ponctue et referme le système : deux plans — visage de L et N à son poste d'observation — liés par des ponctuations (fondu au noir ou fermeture des jalousies). La répétition de ces groupes (2-3-4, 10-11 et 21-22) organise le segment entier autour d'un vecteur paradoxal : le comportement des personnages, au fur et à mesure qu'il se précise (le sourire de L s'accroît, N, d'abord immobile, bouge soudain), prend un aspect équivoque (le sourire devient énigmatique, les gestes étranges). Entre 2-3-4 et 10-11 intervient un sous-segment organisé autour de trois paramètres principaux, l'un constant, les deux autres variables : dans les six plans de cette série, on retrouve L, habillée de costumes différents et en divers lieux. La pose de la jeune femme est d'abord figée ; entre 5 et 8, on a l'impression de feuilleter un album de photos-souvenirs. Puis, en 9 (sur un quai) et

en 10 (vue de la fenêtre du salon de N), L tourne le dos à la caméra et regarde vers le Bosphore. Un travelling transforme cette dernière image en gros plan qui vient s'intégrer au second des groupes-vecteurs du système de début ; de même, 11 va déclencher la série paramétrique constitutive du dernier sous-segment : N ouvre davantage les jalousies. Le regard de L et les gestes de N définissent, en effet, les conditions paramétriques de l'enchaînement des plans 12 à 18 : mouvement de tête d'un pêcheur vers le haut à gauche (en 13 et 14), même geste d'un enfant (15), d'un vieillard (16) et enfin de M (18 et 20), N est à son poste d'observation, d'abord immobile puis se reculant vivement vers l'arrière (19 et 21).

De cet examen, on peut dégager quelques traits de définition générale des structures syntagmatiques d'auto-régulation textuelle. Qu'elles soient situées au début, à la fin ou à toute autre place de la chaîne filmique, elles se caractérisent par une condensation d'éléments visuels ou sonores ayant valeur diégétique et/ou thématique ; par ailleurs, leur rapport avec le contexte filmique est analogue à celui des « syn-tagmes projectifs », bien que leurs frontières segmentales ne soient pas toujours aussi nettes. Ainsi, celles du système de début de *L'Homme qui ment* sont floues : il présente une plus grande extension sur la chaîne filmique (une bobine) et une moindre condensation des éléments, notamment transmis à travers un discours verbal organisé. Aux plans 123-126, tandis que Laura suit des doigts les contours du portrait de Jean Robin, la voix de Trintignant entame ce discours (segment III) :

(1) Jean, bien sûr, il faut que je vous parle de Jean. C'était mon ami, mon camarade, mon compagnon de lutte. Oui, les rues étaient désertes, évidemment. C'était pendant la guerre et les gens sortaient le moins possible de chez eux. Ils n'aimaient pas tellement côtoyer les troupes d'occupation ni montrer leurs papiers dix fois par jour aux soldats ennemis et aux gardes civiques qui patrouillaient deux par deux. Oui, c'est cela, des chevaux de frise et des sentinelles qui surgissaient aux coins des rues. Je ne me rappelle plus si je vous ai déjà raconté l'histoire de la pharmacienne et du barrage de contrôle qu'ils avaient dressé en travers de la chaussée à l'entrée du pays.

Voilà ouvert le lexique thématique de *L'Homme qui ment*, dont l'exposé va se poursuivre dans l'auberge, non plus sous forme de narration continue, mais par bribes proférées par les buveurs (segment IV) :

(2) Sera reçu comme un héros... Jean Robin... Moi, si je tenais le salaud... Vous vous souvenez, il avait dit : je serai là aux beaux jours... (...) S'il était mort, on aurait su comment... S'il est vivant, alors qu'est-ce qu'il devient ?... Moi, je crois qu'il arrivera un beau matin, sans prévenir, et, tout à coup, il sera là... au château... sa sœur et sa femme, qu'est-ce qu'elles font, ça fait des mois qu'on ne les a pas vues... il viendra de n'importe où, de la montagne... Bien sûr qu'il reviendra... Jean Robin... Il est mort, mort, mort... Au château, en tout cas, on attend toujours... Ça lui ferait quel âge à présent ?... Trente-trois, Trente-quatre... Trente-cinq... Cette jeune femme qui attend...

Il convient de noter la différence dans le statut d'énonciation de (1) et de (2) et, corrélativement, une diversité de fonction au sein de la spécification filmique. Le commentaire de Trintignant, qui commence sur le plan où il se réveille (après avoir été abattu) — « voilà : ça a commencé dans une forêt... » désigne à la fois l'histoire du personnage évoluant sur l'écran et celle du spectateur qui vient de visionner le début du film. Pourtant, il y a une singulière ellipse : la voix *off* oublie de nous préciser qu'il y a eu une poursuite dans cette forêt. Vidé de son action, le film revient sur lui-même, piétine et devient l'objet de son propre discours. Trintignant traverse ensuite une prairie (*off*: « ... sans doute à proximité d'une petite ville ou d'un gros village »). Le présent visuel est maintenant décrit au passé, temps de la narration par excellence²¹. Par une utilisation particulière de l'imparfait, « la distance temporelle » est réduite à néant et le temps de la narration se confond avec celui de l'histoire. Ce cas limite est une inversion du flash-back, dans lequel un événement passé est raconté au présent ; à cet instant, le récit peut être dit narcissique dans la mesure où une « partie » (la parole) en décrit une autre (l'image) afin d'exprimer le même signifié²².

Trintignant arrive enfin au village (*off*: « Où en étais-je ? Ah oui ! mon nom est Boris... Mais, en général, les autres m'appellent Jean, quelquefois aussi l'Ukrainien. Je n'ai jamais su pourquoi... »). La série

visuelle du colin-maillard prend alors le pas sur sa concurrente et c'est elle qui relance le commentateur, en présentant (sous l'espèce photographique) un nouveau personnage (Jean) : le narrateur devient de ce fait même le destinataire du message visuel, se mettant un instant à la place du public. Pourtant, il est en même temps destinataire : reprenant ses prétendus souvenirs, il s'adresse au spectateur (« Je ne me rappelle plus si je vous ai déjà raconté... »). Tandis que la série visuelle de l'arrivée au village reprend le dessus, s'ébauche le premier récit de Boris : la parole et l'image, de concert, nous amènent à l'auberge.

Là, quelques paroles *in* prononcées par Boris nous permettent d'identifier sa voix à celle du narrateur, dont il perd tout à coup le statut : il n'est plus que le destinataire du discours inorganisé de (2). Dans une certaine mesure, il peut sembler que cette scène à l'auberge constitue l'exposition du film (comme l'on parle de *l'exposition* d'une tragédie) ; or, il n'en est rien. Que nous apprend-elle sur les protagonistes de l'action ? Qu'on n'a pas vu la sœur et la femme de Jean ? Ce n'est pas le cas : elles ont évolué devant nos yeux au château. Qu'est-ce qu'elles font ? C'est évident : elles jouent à colin-maillard. Une jeune femme attend ? Rien n'est moins sûr. En outre, on ne sait pas très bien de qui les buveurs parlent et qui reviendra : Jean, Boris ou les deux ?

Les discours (1) et (2) fournissent, sous forme plus ou moins condensée, le matériel nécessaire et presque suffisant pour l'élaboration des récits de *L'Homme qui ment*, mais aussi de bien d'autres films répertoriés dans *L'Officiel des spectacles* sous le vocable générique de « Guerre ». Parmi les termes thématiques énumérés, on observe deux catégories distinctes :

– des *motifs préparatoires élémentaires*, d'ordre *micro-diégétique*, qui préfigurent une nouvelle occurrence du terme considéré dans le discours de Boris ou bien sa spécification profilmique dans un récit visuel plus ou moins concomitant (« troupes d'occupation », « chevaux de frise », etc.) ;

– des *motifs préparatoires relationnels*, ou encore *macro-diégétiques*, qui préfigurent une relation (au double sens de relier et de relater) entre les différents arguments de la diégèse ou bien suggèrent

pour l'un d'entre eux un attribut qui lui confère son sens narratif (« héros », « salaud », « mort », etc.).

Ces deux catégories de termes thématiques vont se répartir suivant deux axes pour mailler le tissu filmique.

Sur le premier axe, on rangera principalement les termes préparatoires élémentaires, tels « troupe d'occupation », « chevaux de frise », « interrogatoires », etc. Ces motifs fournissent l'essentiel du stock diégétique où Boris va puiser la matière de ses récits, utilisant ce pouvoir combinatoire indéfini de créer des énoncés nouveaux mis en valeur par Chomsky. Chaque terme suscite plusieurs relations syntagmatiques : « prison », par exemple, suggère *s'évader de prison et jeter en prison*²² ; ces agencements peuvent eux-mêmes être provoqués par un autre motif. Toutefois, cette combinatoire ne se limite pas aux énoncés verbaux ; certains termes (« barrage », « chevaux de frise ») reçoivent une spécification dans l'image sans intervenir simultanément dans le commentaire, de sorte que la situation de leurs occurrences visuelles connote de différentes façons le parcours des acteurs : ainsi, le barrage de chevaux de frise connote tantôt la répression, lorsque la pharmacienne, pour le franchir, doit montrer ses papiers, tantôt la collaboration, lorsqu'elle indique la direction prise par Jean en fuite aux soldats devant la chicane (segments XXVII et XXX).

Cela nous amène à parler du second axe. Les relations syntagmatiques établies entre les différents motifs micro-diégétiques suscitent, comme nous venons de le voir, certains thèmes (au sens donné dans notre chapitre IV) : « trahison », « oppression », etc. On retrouve ici les termes macro-diégétiques qui ne sont pas présents eux-mêmes dans tous les monologues de Boris mais qui les *vectorisent*. Autrement dit, ils jouent pour chaque récit le rôle de paradigmes (*cf.* le tableau du chapitre II). Là encore, se donne à lire la singularité des rapports entre diégèse, histoire et représentation concrète dans les films de Robbe-Grillet — toutefois, avec des précisions métathéoriques sur la façon dont elle se manifeste dans la structuration. Au départ du processus d'actualisation du récit, il n'y a pas de classes paradigmatiques définies une fois pour toutes, formant une diégèse fermée ; les matrices thématiques de *L'Éden*

et après ou de *L'Homme qui ment* suggèrent plutôt des probables diégétiques qui, pour se réaliser dans la structure filmo-narrative, nécessitent la constitution de *paradigmes provisoires*. On rejoint bien la description faite par Eco de la pensée sérielle : « il est possible de concevoir une articulation de grandes chaînes syntagmatiques qui constituent des épisodes d'articulations ultérieures par rapport aux articulations prises comme point de départ ²⁴. »

Le texte robbe-grilletien manifeste cette conséquence de la « polyvalence » en effectuant à différents moments des concentrations de motifs audio-visuels ; une telle accumulation locale d'énergie thématique vise à faire le point, par exemple au terme d'un parcours narratif saturé et, simultanément, à relancer la structuration sur une piste nouvelle. Dans *L'Homme qui ment*, on relève ainsi une récapitulation quasi complète du matériel thématique intercalée, vers le milieu du film, entre des plans montrant Boris en train de faire un cauchemar (segment XXII) ; cette attraction « musicale », rythmée par des verres qui se brisent, condense l'itinéraire de Boris dans les segments I à IV, reprenant les trois lieux thématiques (forêt, château et café) et réinvestissant la plupart des bruits du système de début : explosion, murmure de l'eau courante, bruissement de feuillages, coups de feu, éclat du verre, crépitement de pic-vert, tintement des cloches. Sous ce rapport, le rêve de Boris constitue un système de fin *provisoire* symétrique du système de début : alors que celui-ci « préparait » l'arrivée de Boris au château, celui-là joue non seulement un rôle d'épilogue pour la première partie du film, mais encore annonce la proche mise à la porte de Boris. Le film recommence en sens inverse ; désormais le « héros » va se taire. À l'issue de *L'Homme qui ment*, on trouve, enfin, un syntagme d'auto-régulation textuelle qui joue un rôle de récapitulation ultime. Pour varier les exemples, considérons un autre système de fin, à peu de chose près identique. Il s'agit des plans 521 à 561 de *Glissements progressifs du plaisir* : le magistrat, allongé sur un lit, ne rêve pas, mais délire ; il énumère des mots sans suite. En alternance, on voit apparaître différents objets (bout de corde, œufs, fer de bêche, tesson de bouteille, etc.), tandis que sœur Julia et Alice énoncent des motifs thématiques (structure,

sperme, sang, etc.) — au fur et à mesure de la séquence, le magistrat abandonne les termes juridiques incongrûment alignés et répétés, pour prononcer des mots thématiques, comme s'il était contaminé par l'enchaînement mécanique des questions et des réponses des deux femmes. Cet interrogatoire biscornu est censé mettre de l'ordre dans le désordre diégétique instauré par le film ; il prélude à la reconstitution finale qui, loin d'éclairer l'histoire, la relance une nouvelle fois.

D'entrée de jeu, nous nous sommes proposés de situer notre livre au carrefour de deux trajectoires l'une centripète et l'autre centrifuge — assignant implicitement un double statut aux films de Robbe-Grillet. En fait, ce n'était pas là un artifice de présentation d'une stratégie théorique : la structuration même de *L'Homme qui ment*, *L'Éden et après*, *Glissements progressifs du plaisir*, etc., se caractérise par un double mouvement d'intégration structurale et d'expansion sérielle. La structure « de syntagme », bien qu'elle continue à assumer un rôle de réglage des constructions filmo-narratives, ne s'instaure que provisoirement. Elle est aussitôt remise en question, transfigurée, par un sérialisme généralisé sur l'ensemble des niveaux et des paramètres sémiotiques — la condition de cette extension étant que l'expansion sérielle ne soit pas réduite à la bande-image et donc que le réalisme audio-visuel demeure à disposition au même titre que la structure « de syntagme » ; inversement, ce processus produit des structures d'auto-régulation textuelle qui se déploient sur les axes de la sélection comme de la combinaison. Ainsi, le texte robbe-grilletien prend en compte les instruments du récit filmique traditionnel, mais, loin de s'inféoder à leur usage traditionnel, unilatéral et formaliste, il les retourne contre la narration elle-même. Non seulement la diégèse est une paradigmatique ouverte, mais elle inclut l'histoire (motifs macro-diégétiques) ; non seulement celle-ci est une syntagmatique inachevée et sans cesse renouvelée, mais elle est perturbée par des atomes spécifiés dans celle-là (motifs micro-diégétiques). Chaque film de Robbe-Grillet est autant un nombre indéfini de récits possibles qu'un récit impossible, ce dernier se transformant de l'intérieur et, par là, se transportant hors de lui-même. Par ces constellations maîtrisées, le texte

se donne la forme d'un discours : cette « parole nouvelle, une structure non réconciliée, ma propre parole », conclut Robbe-Grillet ²⁵.

NOTES

1. L'expression est d'Ewald Lang : « Quand une "grammaire de texte" est-elle plus adéquate qu'une "grammaire de phrase" ? », *Langages*, n° 26, Didier/Larousse, juin 1972, p. 75.
2. *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 128.
3. Cf. chapitres I et II.
4. L'expression structure « de syntagme » est calquée sur l'une des traductions françaises, structure de phrase, de l'anglais *phrase-structure*.
5. *Langage et Cinéma*, p. 124.
6. *From a logical point of view*, New York, Harper & Row, 1963, p. 216.
7. *Ça*, n° 7-8, mai 1975, pp. 77 sq.
8. *Glissements progressifs du plaisir*, p. 9.
9. *Essais sur la signification au cinéma*, t. II, pp. 196-197.
10. *Op. cit.*, p. 16.
11. Cf. Ducrot-Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, pp. 375-376.
12. Metz, *Essais sémiotiques*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 118.
13. *La Structure absente*, pp. 352-353.
14. *Ibid.*
15. *Ibid.*, p. 360.
16. *Les Formes de la musique*, p. 14.
17. *After image*, n° 4, automne 1972, pp. 78 sq.
18. D'une part, un enchaînement continu avec une séquence (au sens de la « grande syntagmatique ») : la rencontre de Boris avec Sylvia ; d'autre part, un processus de corrélations par attractions proches, entrelaçant des plans de la fin de « la cérémonie punitive » qui montrent Laura, Sylvia et Maria éclatant de rire, avec des images de serveuse de l'auberge riant également aux éclats.
19. Genette, *Figure III*, p. 128.
20. *L'Immortelle*.
21. *Op. cit.*, p. 232.
22. Cf. Jost, « Le film : récit ou récits ».
23. Cf. chap. VI.
24. *Op. cit.*, p. 352.
25. *Glissements progressifs du plaisir*, p. 14.

VIII LE TEXTE VU DE PROFIL

Il serait vain de prétendre avoir travaillé ici à l'inventaire exhaustif des traits communs à tous les films de Robbe-Grillet ; mais cette visée étant écartée comme inaccessible en droit autant qu'en fait, notre notion du « texte filmique » peut sembler prêter le flanc à une objection plus sérieuse. Induite d'analyses textuelles de divers passages envisagés à différents niveaux, elle a non seulement été soumise au crible sémiologique, mais encore projetée sur un plan conceptuel très abstrait. On peut craindre, à avoir procédé de la sorte, d'être allé beaucoup trop loin dans la généralisation, en un point où la définition des principes structurels propres à une œuvre est enclose dans l'exposé de considérations esthétiques globales, bref, où la poétique cède le pas à la philosophie. Ne reconnaît-on pas, d'ailleurs, un flagrant symptôme de cet abandon à la force centrifuge dans notre discrétion quant à *Trans-Europ-Express* ?

À quoi tient ce silence tout juste démenti par de rares allusions ? Marque de mépris à l'égard de ce film ou bien aveu d'incertitude de notre part ? Échappe-t-il à notre notion de « texte filmique » en vertu de la banalité de sa structuration qui permettrait de le reverser au compte du cinéma narratif ou bien, au contraire, en raison de son originalité dans l'œuvre de Robbe-Grillet ? En fait, ainsi qu'on le verra bientôt, l'isolement de ce film procède de ces deux aspects, mais il ne s'agit ni de dédain ni de perplexité : l'altérité de *Trans-Europ-Express* consiste avant tout

dans le parti pris didactique adopté en l'occurrence par Robbe-Grillet de réflexion explicite sur le rapport entre le film et son auteur, ancien ou nouveau. Or, ayant reconnu cela, nous devons convenir aussi que ce trait spécifique jette un trouble dans l'ordre apparent de nos conclusions précédentes. Voilà un film, en effet, qui s'articule de bout en bout autour d'une alternance entre l'histoire d'Élias et le commentaire de son inventeur, joué par Robbe-Grillet, deux séries audio-visuelles, sinon toujours disjointes, du moins distinctes, et dont l'une est soumise à l'autre. Au contraire de *L'Homme qui ment* par exemple, *Trans-Europ-Express* exhibe une structuration évidente dont le principe semble résider dans un exposé parfaitement exprimable par d'autres moyens sémiotiques, indépendamment du discours filmique qui le manifeste.

Notre cheminement, dans cette ultime partie, est maintenant tout tracé : il s'agit d'aller voir de plus près cette réflexion sur la relation film-auteur proposée dans *Trans-Europ-Express*, en profitant de l'occasion pour statuer sur son rapport à la poétique robbe-grilletienne implicite et à la notion de « texte filmique » définie dans le chapitre précédent. Mais la démonstration serait incomplète, et la réponse à la question ouverte plus haut insatisfaisante, si nous ne nous appliquions d'abord à faire apparaître que l'aspect spécifique des principes structurels des autres films et le niveau générique de la « pensée sérielle » sont liés, comme la condition suffisante à la condition nécessaire, dans une implication réciproque.

On a souvent discuté sur la difficulté de représenter des processus textuels dans le cadre d'une analyse structurelle ; l'abstraction qu'elle commande est-elle inévitable dans tout champ méthodologique ? Ou bien, à l'inverse, la frappe-t-elle tout simplement d'inanité ? L'argument le plus courant en faveur de cette seconde thèse inclut un développement du couple statique-dynamique que Jakobson pourtant, à travers un exemple pour nous *ad hoc*, a depuis longtemps dégagé des prénotions qui peuvent l'entacher :

Ce serait une faute grave, écrit-il, de considérer la statique et la synchronie comme des synonymes. La coupe statique est une fiction. Ce n'est

qu'un procédé scientifique de secours, ce n'est pas un mode particulier de l'être. Nous pouvons considérer la perception d'un film non seulement diachroniquement, mais aussi synchroniquement : toutefois, l'aspect synchronique d'un film n'est pas identique à une image isolée extraite du film. La perception du mouvement est présente aussi dans l'aspect synchronique. Il en va de même pour la langue ¹.

Ce n'est pas néanmoins que cette mise au point, qui nous semble valoir quant à notre notion du « texte filmique », élimine tout problème relativement à la technique de l'analyse textuelle.

La description, même pluricodique, de la structure d'un fragment plus ou moins vaste se limite apparemment à une *analysis situ* qui établit la position de la structure par des schémas, des modèles, des points d'articulation, etc. Placé sous l'enseigne de la « pensée sérielle », le cinéma de Robbe-Grillet semble appeler une représentation de l'action de (ou sur) la structure, c'est-à-dire de la structuration au sens étymologique. Là encore, on semble se heurter de front au principe de l'autonomie structurelle profonde, incompatible avec les impératifs d'une « modélisation » globale qu'au contraire rend abordable l'homogénéité que confère au corpus narratif classique sa subordination à la grammaire narrative. Ainsi, par une sorte de réflexe, on est tenté, devant le réseau dédaléen offert par la diégèse d'un film comme *L'Immortelle*, de projeter celle-ci sur un profil narratif de bon aloi à titre d'exemple :

I. N rencontre L (plan 23). Il l'invite à un cocktail ; puis elle lui fait visiter Istamboul. Elle ne vient pas à l'un de leurs rendez-vous : N la perd de vue et attend vainement de ses nouvelles.

II. N retrouve Catherine Sarrayan (plan 156), une jeune femme qu'il avait présentée à L au cours du cocktail. Après avoir recherché celle-ci dans divers lieux d'Istamboul, il la retrouve enfin. Prétextant qu'elle ne peut lui parler dans la rue, elle l'emmène dans sa voiture. Ils ont un accident, mortel pour L.

III. À la suite d'une nouvelle entrevue avec Catherine (plan 260), N fait une enquête sur L. À son tour, il se tue dans un accident d'auto.

Si ce schéma tripartite n'est pas sans rapport avec le film, dont il vise à faciliter l'interprétation, il n'en donne toutefois qu'une représenta-

tion réductrice : non seulement il efface les incohérences évidentes de la structure narrative, mais surtout il méconnaît la thématique sous-jacente et la dynamique structurelle qui en sont, sinon l'unique, du moins la raison première.

Or, relisons attentivement ce commentaire de Robbe-Grillet :

Un homme a vécu une histoire d'amour, trop vite, sans toujours bien comprendre ce qui se passait, ni l'importance qu'il y attachait lui-même. Il essaie, après coup, de *reconstituer* une *trame cohérente*, de replacer dans un *ordre* clair les événements, les paroles, les personnages (...) Recherchant des *fragments* perdus, l'homme ne parvient qu'à jeter le trouble sur ceux qu'il croyait les plus sûrs. Les scènes les moins *ambiguës* — croyait-il — se mettent à *vaciller*, à *se dédoubler*, à perdre toute vraisemblance ².

N'est-ce pas là une autre manière de réduction de *L'Immortelle*? Au premier abord, certes : ce texte ne semble proposer qu'une banale interprétation psychologique. Mais que l'on prenne attention aux termes utilisés par Robbe-Grillet (« reconstituer », « trame », « ordre », « dédoubler », etc.) et l'on peut voir se dessiner une métaphore du profil structurel du film : il s'agirait d'une narration dont N est à la fois sujet et objet, en ce sens que le texte filmique exprimerait sa difficulté croissante à construire son « histoire d'amour » et, simultanément, à s'y mettre en scène — difficulté dont le *système des costumes*, opérant sur la base de constantes relativement à l'habillement de L et de variables quant à celui de l'homme, est l'indice.

Du point de vue de la structuration, le détraquement progressif du souvenir, que manifeste l'attitude indécise de l'acteur incarnant N et le désordre de la syntagmatique audiovisuelle, est conditionné par un processus de dérèglement thématique dont les coordonnées évoluent suivant trois axes définis dans le système de début :

1. Gros plan de L énigmatique.
2. Série paramétrique des plans 5 à 10, représentant L dans différents lieux.
3. N à son poste d'observation.

L'ambiguïté de l'expression de L et l'attitude à la fois soupçonneuse et hésitante de N constituent des *modalités* de la narration de *L'Immortelle* qui s'appliqueront à la série des photos-souvenirs pour la reconstituer, la compléter, la désarticuler ou l'amputer. Les lieux présentés par les plans 5 à 8 sont réordonnés une première fois pour être intégrés à l'itinéraire de la visite d'Istamboul faite par N sous la conduite de L (plans 2 à 43). On pourrait penser qu'il s'agit dans le système de début, non pas d'un ordre prémédité, mais du désordre, disons, d'une pile de photos ; en fait, c'est un condensé de leur « histoire d'amour » : les images de L sur le quai et dans le salon de N (5 et 6) anticipent sur leur rencontre ; les plans de la jeune femme sur le petit vapeur et à la plage (7 et 8) évoquent leurs premiers rendez-vous ; enfin, les vues du château et du cimetière (9 et 10) renvoient aux premières étapes de leur visite commune. Toutefois, la fréquence des répétitions d'occurrences de ces images est inégale : alors que les deux dernières ne sont revues qu'à la fin du film, des plans du petit vapeur et de la plage le jalonnent dans son entier. Il est à noter, de plus, que certains décors ne figurant pas dans le système de début sont introduits en cours de route — c'est le cas de la mosquée où du bazar, lors de la première visite d'Istamboul. Dès lors, on peut considérer *L'Immortelle* comme la construction de différents itinéraires ayant chacun pour base l'ensemble des lieux donnés entre les plans 5 et 10, et pour étalon les *modalités* de la narration observées plus haut ; la réitération de ces itinéraires, l'échec de chacune de ces quêtes et leur vacuité croissante caractérisent bien *L'Immortelle*, c'est-à-dire, pour reprendre les termes de Robbe-Grillet, cette volonté de « reconstituer une trame cohérente » qui provoque, par sa logique propre, la multiplication des tentatives avortées, au fil de laquelle l'écheveau des souvenirs, loin d'être débrouillé, se complique et s'obscurcit.

Compte tenu de la prééminence des paramètres du lieu (ou du décor), dont nous avons affirmé par hypothèse l'intérêt du point de vue structurel, on peut dresser de *L'Immortelle* (après la première visite d'Istamboul) le profil suivant :

I.

P₁. À la terrasse d'un café donnant sur le port d'Istamboul, N attend L qui le rejoint bientôt (plans 39 à 42).

S₁. Une alternance de plans où figurent l'homme et la femme les montre successivement sur une *plage* déserte, sur le *pont* d'un bateau descendant le Bosphore et dans le *salon* de N (43 à 56). Puis N rejoint L dans une *mosquée*; ils visitent un *bazar* et assistent à une danse orientale dans un *cabaret*. Aussitôt après, on voit L mimer cette danse dans le *salon* de N. La scène suivante, dans un *jardin*, est interrompue par une courte scène érotique dans le *salon*. De retour au *jardin*, on assiste à une course folle de L qui mène le couple dans un *hangar à caiques*. De là, ils rejoignent en barque le Bosphore; un mouvement de caméra élimine celle-ci du champ pour cadrer le pont d'un *petit vapeur* où se trouvent L et N. Ensuite, nous les voyons dans les rues d'Istamboul, visitant un *cimetière* puis un *château fort*. Là, L quitte brusquement N (à la suite d'une conversation en grec avec un enfant déjà aperçu dans le système de début). L'homme se rend dans un cimetière où il attend vainement sa compagne.

S₂. De retour chez lui, N revoit certaines scènes; c'est alors une nouvelle alternance de plans le montrant dans son *salon* et L sur la *plage* (139 à 142).

II.

P₂. Assis à la *terrasse du café du port*, N aperçoit Catherine Sarrayan, en même temps qu'une jeune femme ressemblant étrangement à L. De la terrasse, N et Catherine passent à l'intérieur du café (152 à 161). À la suite de cette rencontre, N entreprend des recherches qui, d'abord, le mènent dans le *milieu de la prostitution*. Puis, il retourne à la *mosquée*, au *bazar* et parcourt à nouveau les *rues* d'Istamboul. Un vieillard l'envoie chez une prostituée. À nouveau dans la *rue*, il se mêle à la foule où il retrouve L. Celle-ci l'entraîne dans sa voiture; ils ont un accident; la jeune femme y trouve la mort.

S₂. Troisième série par entrelacements de plans de L sur le pont du *bateau*, sur la *plage*, au moment de l'accident et de N dans le *salon* (234 à 258).

III.

P₃. Nouvelle rencontre de N avec Catherine dans le *café* du port; on revoit l'arrivée de L sur la terrasse (259 à 268). N croise le sosie de L sur une esplanade attenante au *cimetière*, puis retourne au *jardin*. La scène est suivie de quelques images montrant N à la fenêtre de son *salon*, qui observe divers personnages sur le *quai*. De nouveau dans la *mosquée*, l'homme a une apparition de L. Puis il retrouve son sosie sur un *quai* (plan analogue à 23); aussitôt après, on voit L, dans le *salon* de N, à demi nue et mimant la danse

orientale. Dès lors, vont défiler un certain nombre de lieux où L apparaît (*bazar, château fort, cimetière* attenant à la *mosquée, salon* de N, etc.). Par trois fois, entre ces images, s'intercalent des plans qui montrent les démarches de N pour racheter la voiture blanche (de l'accident) ; sur le dernier de ces plans commence un système de fin : N, enfin propriétaire du véhicule, reprend l'itinéraire emprunté avec L et se tue dans des conditions similaires.

L'orientation paramétrique imprimée à cette lecture du film est bien loin d'en offrir une représentation complète, mais cette abstraction simplificatrice et schématique vise moins à éliminer qu'à éclairer les « anomalies » du film, à travers leurs raisons structurelles profondes. Le profil ainsi dressé met en évidence, non seulement la répétition des occurrences des lieux de la série d'origine (plans 5-8), mais encore le rôle prépondérant joué par les segments symbolisés respectivement par P et S. On peut remarquer que le rapprochement entre P₁, P₂ et P₃ repose sur une analogie narrative (rendez-vous de *x* avec *y*) et diégétique (présence de N, de L ou de son sosie et de Catherine, la scène se déroulant toujours dans le même lieu) ; par ailleurs, les séries S₁, S₂ et S₃ ont pour point commun de comporter chacune une alternance de plans de l'appartement de N et de la plage ; dans l'intervalle compris entre les groupes P et S (ou l'ordre inverse) on observe enfin les tentatives de reconstitution d'itinéraires.

On dira que P₁, P₂ et P₃ constituent dans les trois parties du film (retenues pour l'analyse actuelle) des *segments-pivots* et S₁, S₂ et S₃, des *pauses structurelles* ; ceux-là, par leur caractère combinatoire et leurs ressemblances profilmiques, forment des démarcations sur quoi viennent s'articuler les temps forts du film, au cours desquels se manifeste clairement la modalité principale qui organise la narration de (sur) N : présence/absence de L. Les parties I, II et III, en effet, mettent en images et en sons la difficulté à ordonner, en l'absence de L, la chronologie des événements vécus en sa présence. Tandis qu'après sa première rencontre avec Catherine Sarrayan au port (P₂), l'enquête de N lui fait parcourir à nouveau les lieux dans l'ordre primitif (mosquée, bazar, milieu des proxénètes, etc.), à la suite de la seconde entrevue avec la jeune femme au même endroit (P₃), on assiste à un total bouleversement. En outre, le

dérèglement affectera désormais non seulement la chronologie, mais le niveau des raccords, des corrélations proches et du « contenu » interne des plans ; témoins les plans 284, où N, dans la mosquée, a une vision de L, et 333, où la barque que manœuvre N débouche sur une vaste étendue d'eau souterraine, au lieu de rejoindre le Bosphore (comme elle l'avait fait lors de la première promenade).

En analysant *L'Immortelle* ou d'autres films, il est arrivé qu'on les compare implicitement ou explicitement et il est apparu clairement qu'outre des constantes — par exemple, le discours thématique — se dégagent aussi des traits spécifiques par exemple les ponctuations de *Glissements progressifs du plaisir* ou les séries d'itinéraires de *L'Immortelle*. Ces variantes caractérisent un choix fondamental, de nature poétique, qui détermine les modes particuliers de la manifestation de la structure textuelle profonde d'un film donné. Sans prétendre une fois encore épuiser le sujet, il nous paraît possible d'en faire ressortir l'essentiel à travers un *profil structurel* semblable à celui qui vient d'être dressé pour *L'Immortelle*, c'est-à-dire une sorte de coupe longitudinale : 1/ donnant à voir les soubassements de la topologie syntagmatique et 2/ permettant d'articuler les fonctions narratives ou thématiques qui constituent le texte filmique considéré. *L'Éden et après*, à cet égard, invite à une démarche analogue à la précédente. Au premier abord, le film présente une structure en deux volets nettement démarqués du point de vue du *lieu* : Tchécoslovaquie/Tunisie (ou café étudiant/habitat indigène) ; par une autre sorte de réflexe, cette division induit une interprétation psychologique immédiate réalité/rêve. Cette double conjecture n'est pas dénuée de toute valeur. L'analyse de l'empoisonnement de Boris (mimé dans le café puis dramatisé en Tunisie — cf. chap. VI) a montré que des structures narratives développées dans la « première partie » du film sont reprises dans la « seconde », par un jeu de « miroir déformant ». Toutefois, bien que ce cas ne soit pas unique, il ne concerne que deux périodes bien démarquées dans le premier et le troisième tiers du film ; or celui-ci se termine au café, celui-là comporte maintes images tunisiennes, tandis que le second tiers, parce qu'il s'arti-

cule autour d'un lieu unique (l'usine en construction), forme lui aussi un tout. Et, à son tour, cette division tripartite pourrait aisément être mise en question.

Jusqu'où poursuivre un tel découpage ? S'il s'agit d'une nouvelle version du paradoxe de Zénon, la chose est déplacée : la régression vers les micro-éléments doit s'arrêter avant la dissolution de tout signe et même de tout énoncé iconique (en figures, pour reprendre le mot d'Umberto Eco) ; ainsi sommes-nous partis du plan, enrichissant ensuite nos unités minimales d'atomes plus petits, mais, en tout état de cause, doués de signification. Par ailleurs, le niveau de pertinence auquel fonctionne le profil structurel de *L'Immortelle* est situé nettement au-dessus du plan et même des syntagmes de la « grande syntagmatique ». Le problème n'est donc pas tant de découper un film en tranches bien distinctes d'égale étendue et de même épaisseur, mais plutôt de sonder sa structuration pour déterminer les principes dynamiques qui la gouvernent ; pour ce décryptage des stratégies structurelles, les syntagmes d'auto-régulation et, plus particulièrement, les systèmes de début jouent le rôle de critère discriminatoire.

L'Éden et après, en raison de sa matrice thématique du générique, mérite un complément d'analyse. En effet, on remarque qu'outre les termes thématiques qui sont spécifiés dans des motifs profilmiques comme « objet coupant » ou bien qui reçoivent une actualisation diégétique immédiate (à l'instar des termes préparatoires relationnels de *L'Homme qui ment*), nombre de mots entendus au début du film, tels « théâtralité », « laboratoire », « éclairage », etc., dénotent divers aspects de la *mise en images* et, par conséquent, doivent censément se manifester au niveau des modalités de représentation filmique. Ainsi, distinguables des termes micro- et macro-diégétiques, ces vocables, que nous nommerons *métafilmiques*, fournissent la base d'une hypothèse probable sur l'organisation textuelle de *L'Éden et après*, qui intègre et module à la fois l'idée, exprimée dans le chapitre IV, selon laquelle il y a dans ce film une relation étroite entre le développement thématique et la configuration formelle, ou, plus finement, entre différents degrés de dominance de certains thèmes et différents types de structures syntag-

matiques. De manière très générale, on a observé que la dominance forte d'un thème 1/ accompagne les séquences narratives, 2/ s'affaiblit en proportion de l'emprise du montage paramétrique sur le « récit » et 3/ disparaît presque totalement dans le cas des séries libres. Dès lors que l'on prête attention aux thèmes métafilmiques ; on acquiert vite la conviction que ces trois propriétés observées font la part un peu trop belle au critère narratif. S'il y a effectivement de 1/ à 3/ une déperdition de la cohésion diégétique et, corrélativement, une atomisation des thèmes, en revanche, on constate l'importance accrue de la combinatoire entre plans, entre énoncés ou entre signes iconiques. À cela correspond une dominance nouvelle plus abstraite, si l'on considère le contenu narratif, plus concrète, du point de vue du discours filmique lui-même — celle des thèmes métafilmiques.

Or, il s'avère que cette conjecture vaut pour l'ensemble du film, y compris les moments éloignés d'un récit traditionnel. D'où le profil structurel ci-dessous, dont le découpage ne représente nullement une juxtaposition de tranches aux frontières parfaitement distinctes, mais plutôt une succession de régions thématiques marquées de façon globale par tel ou tel accent métafilmique :

– *Théâtralité* (II-XI) : les jeux organisés par les étudiants sont agencés par un montage discontinu au plan de la structure linéaire, mais dont la description structurale permet d'identifier des syntagmes narratifs analogues à la séquence (au sens de Metz).

– *Imagination* (XII-XIII) : aussitôt après l'intervention de l'étranger, les jeux changent de nature. Corrélativement, on observe l'injection de nouveaux motifs profilmiques et une accélération du montage ; celle-ci culmine avec l'épisode de la « poudre de peur » au cours duquel le film se trouve projeté dans son futur tunisien, suivant un processus de double attraction, par le discours de l'étranger et par les motifs.

– *Mise en scène* (XIV-XV) : la série paramétrique précédente est brutalement interrompue, pour faire place à une succession de scènes montrant de nouveaux jeux. Placés sous l'égide de Duchemin, ils ont perdu une grande partie de leur aspect théâtral.

– *Fantasmes* (XVI-XXIII) : l'étranger s'en va, les étudiants quittent L'Éden. Aussitôt commence un nouveau montage paramétrique, plus lent et plus indécis, à l'image du parcours fantasmatique de Violette dans l'usine en construction. Comme à la fin de la « poudre de peur », on observe un retour à la réalité première (posée par le film), mais immédiatement entaché d'ambiguïté : la suite *Duchemin mort – rappels des fantasmes – retour à l'usine – disparition du corps de l'étranger* entraîne une perturbation des fragments narratifs présumés (Jean-Pierre et Violette dans la rue et/ou dans la chambre, cf. chap. IV) ainsi qu'une perte de nombreux éléments diégétiques (la clef égarée, le départ de Frantz, le tableau volé).

– *Montage* (XXIV-XXV) : ce thème métafilmmique oriente tout le fragment, en produisant un entrelacement ternaire : entre deux séries — disjointes par le lieu (chambre/Tunisie) et liées par Violette — vient s'intercaler la séance de projection. Du point de vue dynamique, il y a une double contamination entre les séries le long des paramètres visuels : la carte postale s'anime en images de la Tunisie, tandis que Violette est transportée de la chambre à la salle de cinéma, puis de celle-ci à Djerba.

– *Miroir déformant* (XVI à la fin) : une partie du matériel profilmique de la première moitié du film est maintenant installée dans l'environnement tunisien. Mais par un jeu de miroir (« tournant », « déformant », comme il est dit au générique thématique), le statut diégétique des personnages subit des transformations importantes qui s'actualisent dans de nouveaux rôles dramatiques, à travers des structures actantielles identiques. Duchemin n'est plus étranger ni metteur en scène ; il est sculpteur et recueille Violette (d'où un assez ample développement du thème de l'érotisme) ; les étudiants et Frantz sont maintenant coalisés contre Violette pour voler son tableau. Les structures narratives sous-jacentes aux jeux du début du film sont reprises, non plus sur le mode ludique, mais dramatisées au point de produire l'élimination progressive des personnages (cf. l'analyse des deux empoisonnements de Boris, chap. VI). Le thème du miroir produit aussi un dédoublement au sein même de la diégèse, celui de Violette avec son

sosie. Enfin, c'est le film lui-même qui, parvenu à une sorte d'impasse narrative, reprend à son début (la découverte du café Eden).

Ce profil structurel, à l'instar de celui de *L'Immortelle*, se caractérise clairement par un découpage en parties successives qui se situent à mi-chemin entre la structure « de syntagme » et le film pris dans son entier. Toutefois, cet aspect intermédiaire, dans la hiérarchie d'emboîtements qu'est le texte, est mineur comparé à l'aspect dynamique dont doit rendre compte cette représentation en *blocs de structuration*. Dans *L'Éden et après*, l'attribution à chacun d'entre eux d'un thème métafilmiq ue dominant ne visait aucunement à produire une équation du film ou sa formule au sens chimique — nous savons d'ailleurs que le film a été construit tout autrement : sur la base d'une dizaine de thèmes, organisés en douze séries. Notre choix de tel ou tel thème s'est fixé, hormis les coefficients idiosyncrasiques, après interprétation de la matrice du générique, sur l'axe des interrelations entre la structure formelle du film et le discours thématique ; or, comme on l'a déjà dit, il s'agit de faire apparaître non plus les données structurales sur lesquelles se fonde le texte filmique mais les moyens structurels de leur dépassement (et pas seulement de leur transgression). En d'autres termes, au-delà des conditions sélectives définies par la combinaison de codes qui informe le message cinématographique, les blocs de structuration délimitent les régions, non démarquées de façon stricte, où s'opèrent les choix successifs du cinéaste vis-à-vis des objets comme des méthodes de son expérience renouvelée selon une progression textuelle singulière.

Tandis que la définition formelle des mouvements d'une symphonie classique précède leur actualisation, la nature des passages distingués dans le profil structurel est induite de l'assemblage des images et des sons ; en outre, leurs frontières non seulement sont imprécises, mais elles sont systématiquement remises en cause par l'enjambement télé-structurel. Ainsi, *L'Homme qui ment* se laisse fragmenter en quatre grands blocs. De I à V, un long système de début, dont nous avons examiné l'entrelacs visuel dans le chapitre précédent, enrichit pro-

gressivement le parcours qui mène Boris au château des quelques thèmes sur lesquels vont se construire ensuite de nombreuses variations narratives (cf. aussi chap. II). À partir des termes préparatoires énoncés dans le commentaire *off* de Boris ou offerts à lui (dans l'auberge notamment), la section suivante (VI-XXII) est marquée par l'alternance de récits assumés par Boris ou se déroulant à son insu, et de scènes-charnières, dont le statut appelle quelques précisions.

En XIII, la serveuse de l'auberge dit à Boris : « Elle [Maria] a dit que vous aviez perdu quelque chose là-bas [au château] et que, si vous vouliez le reprendre, elle vous attendrait à côté de la tour en ruine. » Cette séquence inaugure une série de dispositifs, incluant le dialogue, dont la fonction principale est d'annoncer ou de justifier le passage d'un segment à un autre, d'un lieu à un autre, d'un récit à un autre. Ici, la charnière est établie entre le café et le château, où Boris va maintenant rechercher ce « quelque chose » qu'il aurait perdu :

Boris : J'ai oublié quelque chose, avez-vous dit ?

Maria : Oui, Monsieur !

Boris : Mon imperméable ? Est-ce que j'avais un imperméable ?

Maria : Non. Vous avez oublié de me dire ce qui était arrivé au général.

Ce dialogue du segment XIV fait d'abord rétrograder le film jusqu'à la précédente conversation entre Boris et Maria ; elle reprend là où elle avait été interrompue (à « l'histoire du général et des case-mates »), mais Boris semble avoir perdu la mémoire de ce passé qu'il vient pourtant de s'ingénier à tisser. Les événements compris entre ces deux rencontres sont provisoirement mis entre parenthèses. Par ailleurs, l'amnésie de Boris produit un embrouillement tel que l'acteur Trintignant semble ne plus très bien savoir dans quel film il se trouve. Sa question sur l'imperméable renvoie à *Trans-Europ-Express* où il portait en effet un tel vêtement. Puis, Maria éclate d'un rire rappelant celui d'Eva dans ce film, lorsque Boris dit : « Ah voilà ! J'ai trouvé à qui vous me faites penser ; une fille qui avait la même voix que vous, que j'ai connue il y a longtemps » ; enfin un sifflement de train ponctue la dernière phrase de cette description : « Elle s'appelait Eva. C'est chez elle

que se cachait les agents de liaison qui arrivaient de la ville, au début ; mais on a eu des doutes, elle jouait peut-être le double jeu ou alors c'était des coïncidences bizarres. Un jour, en tout cas, on l'a trouvée étranglée sur son lit. » Toutes ces références, intertextuelles affectent essentiellement la partie verbale du film ; mais, simultanément, des images et d'autres sons assument la fonction de charnière en annonçant le segment qui va suivre. Des tintements de cloches, ponctuant les bribes de souvenir de Trans-Europ-Express, préfigurent le grenier où Boris et Maria vont bientôt se rendre ; l'occurrence-calembour (sur les mots « coïncidences bizarres ») d'un plan de Jean Robin avec la servante annonce ses « apparitions » à Boris (XVII).

La troisième section de *L'Homme qui ment* (de XIII à XXI) est organisée selon un processus global définissable d'abord par défaut, en ce qu'il résulte de l'épuisement momentané des souvenirs de guerre de Boris (à la suite de son expulsion du château) ; mais, de proche en proche, d'abord insensiblement puis de manière de plus en plus évidente, ce ralentissement anecdotique tend vers un réveil de la narration. Boris subit cette relance, entre graduellement dans l'action, pour finalement la « récupérer » ; à l'issue de cette reprise en main du récit (mais à son terme : précédemment il contrôlait de bout en bout ses histoires), on entame le quatrième et dernier mouvement. À partir du segment XXXV, s'instaure un entrelacement analogue à celui du système de début : Jean, en marche dans la forêt, dans le village ensuite, d'une part ; diverses scènes dans le château, d'autre part. Ces deux séries apparemment indépendantes se croiseront à la fin du film, juste avant une condensation récapitulative de l'ensemble, par l'image et le son.

Il est à noter qu'il y a entre le troisième mouvement et le début de l'entrelacement final un passage particulièrement difficile à cerner du point de vue des choix structurels globaux envisagés jusqu'ici. Au cours de *L'Homme qui ment*, ce phénomène s'observe dans un autre cas remarquable : lors de la « cérémonie punitive », le film semble faire du surplace et, comme on l'a vu, développe dans un style quasiment ornemental des structures profondes données auparavant ; de même, les segments XXXIII-XXXIV, enjambant les pseudo-frontières du profil

structurel, représentent le second membre d'une téléstructure typique, l'autre se situant en XIX-XX. Entre les deux s'établit la double connexion que l'on a analysée précédemment (*cf.* chap. VI) : l'une, d'ordre sémantique, se définit comme la répétition d'une même structure thématique à deux arguments « Jugement-Docteur Müller » ; l'autre, au plan de l'expression, permet d'établir entre les deux passages un lien analogue à « l'image dans un miroir » : l'ordre *apparition visuelle-évoocation verbale* est strictement renversé dans la seconde scène. Apparemment, la reprise d'un même motif ne produit qu'un piétinement diégétique et, corrélativement, un freinage narratif. En fait, il est clair que le *miroir* qui transforme a-b en b-a (ou qui résulte du rapport entre une série x et la série rétrograde x') se range parmi ce que l'on a appelé « figures imposées » ; à ce titre, il cimente, par-delà le désordre de surface, les différentes parties micro- ou macro-diégétiques selon un processus qui, on va le voir, renforce, dans l'ordre très lointain, la solidarité structurelle mise en évidence par le profil. En outre, cette figure nous remet en mémoire, par-delà les blocs de structuration, la pluralité et l'indépendance *a priori* des niveaux du codage filmo-narratif.

Les dispositifs les plus typiques de ce fonctionnement sont sans doute les couples de segments filmiques qui se répondent à distance comme des *parenthèses* ouvrantes et fermantes. La fin de VIII et le début de IX alignent les éléments suivants :

(1) À l'issue de sa première conversation avec Maria, Boris emprunte un passage voûté donnant accès à la rue, tandis que l'on entend un bourdonnement ; ce parcours est entrecoupé d'images de Frantz (à un balcon) et du père (accoudé à une fenêtre).

(2) Boris se rend à l'auberge.

(3) Comme à chaque entrée dans ce lieu, le premier plan décrivant l'intérieur présente le patron derrière le bar.

(4) Boris va s'asseoir, demande « un verre de vin et aussi une tranche de pain », se lève pour aller regarder une photographie de Jean Robin (qui soudain s'anime), puis interroge la serveuse : « Tu l'as connu, toi, Jean Robin ? »

Cette dernière phrase inaugure un nouveau récit structurant de nouveaux termes micro- et macro-diégétiques : le sauvetage de Jean par Boris. On revient à l'auberge avec la serveuse qui applaudit et Boris qui salue, comme s'il s'agissait d'une représentation théâtrale. L'aubergiste, pénétrant dans la salle, interrompt ce geste et indique à Boris le chemin menant à sa chambre. Son parcours est alors entrecoupé de plans montrant la suite de l'évasion de Jean. Dès lors, les parenthèses ouvrantes (1) à (4) vont toutes se refermer (XII-XIII) :

(1') Le bourdonnement qui accompagnait la sortie par un passage voûté se fait entendre durant le cheminement de Boris dans les couloirs de l'auberge.

(2') C'est dans ce lieu que commence et se termine la suite du récit.

(3') Un plan américain du patron derrière son bar clôt le segment comme il avait été enclenché par IX.

(4') Symétriquement à la question de Boris (« Tu l'as connu, toi, Jean Robin ? »), la serveuse lui demande (XIII) : « Vous connaissez Maria, la servante du château ? »

Si le *miroir* se caractérise par la reprise d'une structure sémantique selon un ordre préétabli de signifiants (rétrograde), la *parenthèse*, ou le système de parenthèses, réinvestit différents éléments d'une première structure anecdotique selon un ordre plus ou moins libre, de telle façon que les segments d'ouverture et de fermeture de la téléstructure marquent le commencement et le terme d'une portion filmique douée d'une unité relative. Mais, dans un cas comme dans l'autre, la solidarité de ces figures lointaines situe, en dernier ressort, la cohérence du film au niveau de choix combinatoires (sémantiques/ syntaxiques) spécifiques du texte concerné ; cette stratégie structurelle apparaît, dans *L'Homme qui ment*, comme une véritable toile d'araignée étendant chaque fil tout le long de la chaîne filmique et actualisant épisodiquement chacun d'eux. Ainsi, ce n'est que provisoirement que des éléments du système (1)-(4) — les plans entrecoupant l'itinéraire de sortie du château, qui montrent Frantz à un balcon et le père accoudé à une fenêtre — ne sont pas repris dans les parenthèses fermantes (1')-(4') : examinons le segment XIII ; sa structure est analogue à la première arrivée de Boris au château : il se présente (« je

m'appelle Boris »), essaye de raconter son histoire, et, chassé, sort par une série de couloirs tandis que l'on voit trois plans du père à un balcon dans des attitudes figées, près de basculer dans le vide. Ces images achèvent non seulement de fermer la parenthèse ouverte en (I) — et, du même coup, mettent fin à la suite des récits dont Boris est le narrateur — mais encore elles inaugurent un nouveau bloc de structuration (XII) dans lequel Boris n'assumera plus le récit. Il n'en retrouvera la maîtrise qu'à l'issue d'une nouvelle fermeture de cette parenthèse : la mort du père après sa chute du haut du balcon (segment XX).

Pour résumer, on dira du profil structurel qu'il comporte les traits suivants : au contraire d'un profil narratif, que l'on est toujours tenté de dresser, cette représentation ne constitue pas une lecture immédiate du film, mais résulte du déchiffrement d'un processus sous-jacent ; de même, loin qu'il s'agisse d'effacer dans un schématisme apaisant les « anomalies » apparentes, notamment de nature diégétique, il est question plutôt de les éclairer à travers le réseau thématique qui conduit, en dernière instance, l'avancée filmique ; enfin, on ne cherche pas à découper le film en « super-syntagmes », intégrant les segments autonomes d'une taille à la mesure de la « grande syntagmatique », mais à définir des blocs de structuration — selon les choix d'articulation momentanés (au niveau du sens comme de la substance) qui découlent de la liberté sérielle, de son indétermination globale et du renouvellement incessant qu'elle autorise. L'étude de quelques passages de *L'Homme qui ment* a montré que ce programme d'analyse passerait à côté de la poétique robbe-grilletienne s'il ne tenait pas compte des enjambements téléstructuraux, divers et multiples, qui conditionnent les processus cumulatifs découverts à l'aide du profil structurel.

Comme on l'a dit, comparativement aux autres œuvres cinématographiques de Robbe-Grillet, *Trans-Europ-Express* présente un profil structurel relativement simple. Deux séries alternent : dans la première, un réalisateur, Jean (joué par Robbe-Grillet), parle avec son producteur, Marc, et sa scripte, Lucette, d'un film qu'il projette de faire. Peu de ges-

tes, aucune action : c'est une sorte de conversation de salon dans un luxueux compartiment du *Trans-Europ-Express*. Dans la seconde série, en revanche, les événements foisonnent; les intrigues se nouent et se dénouent ; de la drogue, des malfaiteurs, des policiers... ça bouge ! Le héros, Elias, ne cesse d'aller et venir entre Paris et Anvers, tandis que le cinéaste et ses compagnons ont tout juste le temps d'accomplir un trajet unique.

Tout se passe comme si, d'un côté, il y avait un film à écouter, un documentaire sur les difficultés de la création cinématographique, de l'autre, un film à voir, un vrai policier, avec ses crimes, ses assassins, ses « flics ». Pourtant il n'est pas douteux qu'il faille d'emblée envisager *Trans-Europ-Express* sous le double aspect du visuel et du sonore. Sans la bande-parole, l'entrelacement des séries d'images serait abscons et l'on aurait quelque difficulté saisir le rapport entre ces paisibles voyageurs et l'agitation désordonnée du trafiquant. Seul le dialogue permet d'évaluer le rôle de chacune des séries et leur articulation. En effet, les conversations du réalisateur avec ses amis restreignent l'importance du lieu où elles se déroulent tout en mettant l'accent sur le signifié qu'elles véhiculent : la dualité essentielle du récit cinématographique est ici tirée vers le verbal, plutôt que vers le visuel, comme l'atteste le jeu figé des acteurs et leurs attitudes de convention pure. Cela tient au fait qu'il s'agit moins de mixer deux séries narratives que de faire alterner une narration cinématographique et une réflexion méta-narrative qu'elle peut susciter. Incluant des « pauses » théoriques dans son récit, *Trans-Europ-Express* occupe donc une place doublement à part :

1. Si la logique narrative fonctionne par subordination implicite des séquences les unes aux autres (parataxe), ici, ni les inférences ni les analogies codiques ne sont requises : c'est directement le discours verbal qui explicite les relations intersegmentales;

2. En tant que méta-narratives, les interventions de Jean posent des problèmes extra-cinématographiques. Il ne s'agit plus de comprendre le fonctionnement immanent d'un texte mais d'envisager les rapports qui unissent le monde diégétique à son « créateur ».

Ainsi, *Trans-Europ-Express*, par la présence insistante d'un archétype d'auteur joué par Robbe-Grillet, déborde les problèmes de *langage cinématographique* et incite à s'interroger sur les rapports du référent et de cet individu théorique que l'on a appelé, dans le champ des études romanesques, le *scripteur*. Toutefois, on ne saurait oublier qu'une telle question surgit à l'intérieur d'un film : comment le théorique devient-il filmique ? Voilà un autre point qu'il faudra examiner.

Il est certains concepts dont on fait en vain le ménage théorique. Si, il y a près de dix ans, un sérieux coup de balai, donné par Ricardou et quelques autres, reléguait la notion d'*auteur* aux poubelles de l'histoire de la critique littéraire, la voici, aujourd'hui, qui refait surface : « Quand aura-t-on le *droit* d'instituer et de pratiquer une critique affectueuse, sans qu'elle passe pour partielle ? Quand serons-nous assez libres (libérés d'une fausse idée de "l'objectivité") pour inclure dans la lecture d'un texte la connaissance que nous pouvons avoir de son auteur ? » dit Barthes³ ; « ... la disparition de l'auteur avait quelque chose de plaisant mais d'illusoire »⁴ renchérit Robbe-Grillet.

Réalisé en 1966, *Trans-Europ-Express* est en deçà d'une telle réévaluation : en ce temps-là, il était tout juste possible de réfléchir sur les liens unissant le scripteur et sa « production ». Aussi, qu'à l'instar de nombreux critiques on considère le personnage de Jean comme une représentation de Robbe-Grillet lui-même et de sa pratique cinématographique ou que, comme celui-ci, on le tienne pour un archétype d'auteur, il n'en reste pas moins qu'il évolue à l'intérieur de ce champ théorique. Bien sûr, les deux hypothèses ne sont pas équivalentes et il convient de les examiner successivement.

« Dans *Trans-Europ-Express*, je joue moi-même le rôle d'un archétype contemporain : celui du créateur aux prises avec sa création en train de se faire⁵. » Pour Robbe-Grillet, Jean ne serait, en fin de compte, qu'une illustration des thèses de *Pour un nouveau roman* sur la notion d'auteur classique. S'il est indéniable qu'une telle conception définit en partie le film, il serait imprudent de le réduire à cette lecture univoque. Que se passe-t-il dans le compartiment de ce train luxueux ?

Jean fait à son producteur et à sa scripte le récit de son prochain film ; tantôt Marc et Lucette se bornent à écouter la construction progressive, que celle-ci enregistre sur un magnétophone— et alors les aventures d'Elias se substituent à la « parole »⁶ du cinéaste, tantôt ils commentent les images de l'intrigue policière qui vient de se dérouler devant nous.

Destinateur et destinataires du message, créateur et public, sont face à face. Toutefois, le circuit de la communication n'a pas ici la limpidité et la transparence du schéma théorique décrit par Jakobson. Le spectateur est engoncé, comme le cinéaste lui-même, dans le marché de l'offre et de la demande idéologiques, si bien qu'au lieu de se contenter du message émis, pour comprendre l'histoire, Lucette et Marc s'adressent à Jean, comme s'il en savait plus :

Lucette : Comment ce Lorenz peut-il savoir qu'Elias arrive justement par ce train-là?

Jean : Ça, je n'en sais rien. Peut-être Elias en avait-il révélé plus long lors de l'entrevue au port ?

Lucette : Mais Elias lui-même ignorait la date d'un autre voyage.

Jean : Mais ce voyage pouvait être prévu depuis longtemps.

Pour la scripte, ce qui importe, c'est que le récit arbitraire devienne motivé (selon la terminologie de Genette⁷). Une telle exigence postule que le récepteur du message narratif classique et son émetteur sont séparés par un fossé infranchissable : tandis que celui-là ne dispose que du texte pour résoudre les ambiguïtés de l'intrigue, il est reconnu à l'auteur le droit de puiser des informations supplémentaires hors du texte. Ainsi, à Lucette, qui s'en tient à ce qu'elle a vu et entendu, Jean répond sans se référer à la réalité filmique (puisque « l'entrevue au port », tournée sans ellipse apparente, ne nous donne aucune indication sur l'heure d'arrivée d'Elias). Nul doute que le personnage du cinéaste corresponde trait pour trait à cette description qu'en donnait Robbe-Grillet dans *Pour un nouveau roman* : « À l'intérieur même de la durée qu'il décrit, il devra donner l'impression de ne fournir ici que le principal mais de pouvoir, si le lecteur le réclame, en raconter bien d'avantage⁸. »

D'ailleurs, l'auteur peut motiver, à tout moment, n'importe quel morceau du récit, puisque, à la différence des codes du vraisemblable, la motivation textuelle, du fait même qu'elle est explicite, tire sa nécessité d'elle-même⁹. Les décisions du créateur ont force de loi :

Marc : Elias a donc au départ une valise vide.

Lucette : Pourquoi a-t-il acheté du sucre en poudre ?

Jean : Parce que la valise était trop légère.

Lucette : Il n'emporte rien d'autre pour le voyage ?

Jean : Non, il n'en a pas eu le temps. Il est parti sur un ordre soudain.

En résumé : créant un univers mais subissant ses lois comme une fatalité qu'il feint de ne pas toujours être capable de maîtriser (ainsi lorsqu'il interrompt les discussions par un péremptoire « de toute façon maintenant il est trop tard ! » et laisse place à un nouveau développement visuel des aventures d'Elias), l'auteur est à la fois le maître et l'esclave de sa créature. Parce qu'il met en jeu plusieurs matières de l'expression, et, conséquemment, peut dérouler plusieurs récits à la fois, le médium cinématographique est particulièrement apte à transmettre cette ambiguïté. Il n'est que de considérer comment sont représentées ces idées assez simples sur le créateur pour s'en convaincre. Divers niveaux sont imbriqués, qu'il faut tenter de démêler :

1. En tant qu'auteur, Jean est le destinataire supposé du récit visuel. Néanmoins, il est bien évident que, pour le spectateur, il ne paraît véritablement l'assumer que lorsqu'il est vu en train de raconter (et aussi quand, exceptionnellement, sa voix vient commenter l'image), de sorte que, à peine les aventures du trafiquant deviennent-elles autonomes et se détachent-elles de l'instance récitative, la « partie » visuelle perd son origine narrative.

2. Mais Jean est aussi le destinataire de la série dans laquelle apparaît Elias, comme l'attestent les commentaires de Marc et Lucette (ce n'est pas le moindre paradoxe toutefois que son discours verbal, enregistré, soit instantanément transformé en images). Or, ce récit est à la fois le monde diégétique qu'il crée et le monde dans lequel il évolue : le trafiquant passe par les mêmes gares, emprunte le même train, etc.

Si l'on voulait éviter à tout prix un tel enchevêtrement de niveaux, il suffirait de hiérarchiser les séries, par exemple de faire alterner strictement le récit verbal dit par le narrateur et son illustration visuelle, à la façon de *Cet obscur objet du désir* (Buñuel). Au contraire, Robbe-Grillet joue sur le fait qu'il est possible de juxtaposer des images sans provoquer *ipso facto* leur hiérarchisation ; si aucun mot ni aucun procédé ponctuatif ne vient souligner le degré de réalité d'un élément visuel, il n'est pas possible de le deviner à coup sûr. Moyennant quoi, la copie du réel (en d'autres termes : le monde diégétique) que s'efforce d'élaborer l'auteur traditionnel et la réalité même dans laquelle il évolue se confondent. On se retrouve dans cette situation décrite par Socrate à Cratyle pour lui expliquer ce qui arriverait si les mots étaient des imitations parfaites des choses : « tout serait double, sans qu'on pût y distinguer où est l'objet lui-même et où est le nom. » Dans *Trans-Europ-Express*, comment séparer le référent du récit narré ? Au début du film, par exemple, l'acteur Robbe-Grillet arrive dans la gare du Nord : il feuillette des revues érotiques, puis *L'Express* et passe devant un personnage curieux qui agite une écharpe blanche. Quelques instants plus tard, Trintignant apparaît dans ce lieu. Il accomplit le même parcours et va s'asseoir enfin dans le compartiment de Jean. Ensuite seulement, celui-ci reprend son histoire.

Lucette repasse la bande qu'ils ont censément enregistrée (sans que pourtant on les ait vus faire) :

Jean : Où est-ce que j'en étais ?

Lucette : À l'histoire de l'autre valise...

(elle remonte l'enregistrement)

Quai de la gare du Nord, un trafiquant de drogue reçoit d'un complice, en échange de la valise vide qu'il vient d'acheter, une valise identique à double fond...

Du point de vue de la cohérence globale du récit, on peut dire que le début du film sert de générateur de l'anecdote mais, du point de vue de la diégèse, on peut aussi bien admettre qu'il ne s'agit que d'une coïncidence fortuite de la fiction et de la réalité.

Le degré indifférencié de réalisme de l'image rend donc possible la constitution d'une zone d'intersection du monde imaginé par Jean et du « message » que lui et ses compagnons sont supposés lire, si bien qu'il est difficile de faire le départ entre le moment où son récit devient autonome et le monde réel. À ce titre, la fin du film est particulièrement équivoque : Elias étrangle Eva ; Lorenz, qui la découvre morte, fait passer l'information en première page d'un journal du soir. Elias est attiré dans un traquenard et se fait abattre. Nous assistons, semble-t-il, à la fin de l'histoire racontée par Jean. Or, lorsque le cinéaste et ses amis arrivent à Anvers, un homme attend sur le quai, l'acteur qui jusqu'à présent a joué Lorenz. Jean achète un journal, où un titre lui apprend le fait divers, et il conclut :

Marc : On pourrait en faire un film si tu cherches un sujet pour Anvers.

Lucette : Mais la drogue à Anvers, ce n'est pas très bon. Les gens savent bien qu'ici ce serait plutôt le trafic de diamants...

Jean : Et pour faire un film, en tout cas, ce n'est pas possible, avec les histoires vraies on a toujours des ennuis.

Jean, soudain, n'est plus le destinataire du message mais seulement le destinataire, comme si lui-même ne venait d'assister qu'à une représentation. Cette solution, qui, tout à coup, saute aux yeux, d'autres passages du film l'attestent. Bien souvent, il semble que Jean ne soit pas responsable de l'ensemble du message diégétique qu'il reçoit, comme cela devrait être le cas s'il en était l'émetteur. Ainsi il ignore tout des activités érotiques d'Elias, allant jusqu'à gommer certains détails : lorsque Marc et Lucette demandent ce que vient faire « l'histoire de la putain », il répond que c'est « une jeune fille de bonne famille », ne retenant qu'une partie des répliques d'Eva :

Eva : Tu viens chez moi ? Je serai gentille, tu sais.

Elias : Non, ça ne m'intéresse pas.

Eva : Qu'est-ce qui t'intéresse alors ?

Elias : Le viol, uniquement le viol.

Eva : Bon, d'accord. Seulement c'est plus cher, naturellement.

Elias : Pourquoi tu n'es pas dans une vitrine comme les autres ?

Eva : Je ne suis pas une putain, je suis une jeune fille de bonne famille. Vous êtes venu chez moi pour accorder le piano.

En fait, cette première hypothèse pousse à sa limite le désir de *mimésis* : l'auteur imite si bien le monde qui l'entoure que le spectateur n'y reconnaît plus la création.

Certes, un rapide survol du film accrédite l'idée que Jean joue l'archétype du créateur. Pourtant, se contenter de cette interprétation serait ignorer — un peu comme Jean censure l'érotisme d'Elias — toute une partie de *Trans-Europ-Express*. Si, souvent, le cinéaste joué par Robbe-Grillet a des réactions de réalisateur classique, il arrive aussi qu'il singe le « nouveau » cinéaste. Il suffit pour s'en convaincre d'examiner ses réponses lorsque Marc lui propose de tourner un film dans le Trans-Europ-Express, « avec des bagarres, des viols, des trucs qui sautent ». Après un récit en forme de farce, dont l'issue est précisément un train qui saute, Jean entame une nouvelle histoire, non sans avoir répondu auparavant aux questions de ses compagnons sur le personnage principal et le sujet :

Lucette : Comment est-ce que vous l'appellez ?

Jean : Elias.

Marc : Tu ne pourrais pas trouver autre chose ?

Jean : Ah non, je regrette, il s'appelle Elias.

Lucette : C'est son nom ou son prénom ?

Jean : C'est un surnom.

Lucette : Et en réalité il se nomme ?

Jean : En réalité, je ne sais pas.

(...)

Marc : Mais est-ce que ça existe vraiment la drogue entre Anvers et Paris ?

Jean : Évidemment, puisque c'est ça qu'il fait.

Tandis que Marc et Lucette — qui, on l'a dit, représentent un « certain » public — cherchent à asseoir la vérité du monde proposé par Jean hors du texte, dans le référent objectif (*en réalité, vraiment*), l'auteur

se situe d'emblée dans *l'univers du discours* avec ses postulats diégétiques¹⁰ et ses « référents intentionnels », au sens où M. Galmiche définit ce terme :

La tâche de la linguistique n'est pas de savoir si un locuteur a ou non correctement perçu les objets dont il parle (d'ailleurs il peut fort bien parler d'objets imaginaires), il suffit seulement qu'il dispose de référents intentionnels pour identifier, selon ses croyances, les entités individuelles du monde¹¹.

En matière de fiction cinématographique, on conviendra de définir le *vrai* par rapport au *visible* : Elias passe *vraiment* de la drogue entre Anvers et Paris puisque c'est ce qui est donné à voir (c'est bien le sens premier d'*évidemment*). On reconnaît là l'un des théorèmes de *Pour un nouveau roman* : l'écrivain ne transcrit pas, il construit.

Pour aplanir les difficultés diégétiques — ou plus simplement : les « invraisemblances » — Jean est prêt à faire table rase de tout ce qu'il a précédemment avancé, comme en témoigne ce passage : Elias sort de son compartiment ; une jeune femme, qui était assise en face de lui, en profite pour fouiller sa valise. Ensuite, à la faveur d'un arrêt, elle quitte le train avec le précieux objet. Le « public » s'interroge :

Lucette : Qu'est-ce qu'elle cherche ?

Jean : La coco, tu vois bien.

Lucette : Non. C'est impossible. Vous avez dit qu'Elias allait à Anvers pour en prendre livraison.

Jean : Sans doute la fille n'est pas au courant.

Marc : La bande rivale doit quand même bien savoir dans quel sens se fait le trafic.

Jean : Alors elle n'est pas d'une bande rivale. Cette jeune personne est un détective amateur qui... (Lucette l'interrompt pour lui poser une question sur Elias.)

Devant une impossibilité narrative, c'est-à-dire une contradiction de la logique du récit, Jean réagit plutôt comme Robbe-Grillet que comme un auteur classique : au lieu de reconstruire le monde diégétique en fonction de l'incongruité sémantique que Lucette lui signale, il en fait

varier les éléments constitutifs (et en premier lieu le statut des personnages). Sans conteste, à travers ces dialogues, on distingue plus ou moins nettement la silhouette de l'auteur Robbe-Grillet. Cependant *Trans-Europ-Express* est au premier chef un lacis audiovisuel qui, comme tel, mobilise un double récit¹² ; aussi serait-il tout à fait illégitime d'inférer une théorie du seul examen du message verbal : certes les répliques de Jean l'apparentent à un « nouveau romancier » mais il ne faut pas perdre de vue qu'aussitôt après les avoir prononcées il regarde par la fenêtre de son compartiment la jeune femme dont il a été question dans la conversation quitter le wagon à la faveur d'un arrêt et s'enfuir. Alors même que Jean semble abandonner tout désir de *mimésis* il copie donc délibérément le référent objectif : le point de jonction entre le monde diégétique et le monde censément réel dans lequel évolue le train du cinéaste fait rétrograder celui-ci de l'état de demiurge à celui de témoin. L'univers fictionnel n'est plus production mais transcription.

La boucle est bouclée. Nous voici en posture d'envisager à nouveau la première hypothèse ! Pourtant nous sommes bien obligés d'admettre que notre interrogation initiale s'est quelque peu déplacée : partis d'une problématique non spécifique du cinéma, nous avons été progressivement amenés à considérer des relations audiovisuelles qui le caractérisent en premier lieu. Ce parcours théorique en anneau de Mobius nous incite à examiner à présent l'attitude de l'auteur intradiégétique, Jean, non plus vis-à-vis du référent, mais vis-à-vis des questions cinématographiques posées par le récit filmique.

D'abord, il ressort très nettement de ses réactions qu'il considère les codes analogiques visuels comme incapables de ne véhiculer qu'un seul récit à la fois, s'ils sont dépourvus d'un support verbal. C'est ce postulat de la polysémie de l'image qui lui permet d'ailleurs d'échafauder des hypothèses narratives. Dans l'exemple que nous venons de citer, il est indéniable que ce que l'on voit à l'écran (la jeune femme fouillant et volant la valise d'Elias) est susceptible de diverses interprétations : l'image propose une matière narrative, la parole de l'auteur la dispose en récit. D'un autre côté, la plupart du temps, Jean cherche à réduire la seconde ambiguïté sémantique inhérente à toute narration cinémato-

graphique : celle que produit l'agencement parataxique des séquences. À sa manière, il mime le fonctionnement d'une lecture narrative. Observons en effet comment il regarde une suite séquentielle :

1. Elias est pris en filature.
2. Il parvient à un cimetière de wagons. Là, il est pris dans un traquenard qui se révèle n'être qu'un nouvel examen organisé par Franck. Celui-ci lui apprend qu'Eva travaille dans la bande.
3. Retour au compartiment : Lucette demande où sont passées les affaires d'Elias pendant la scène précédente.
4. Suite de plans où Elias jette un paquet à l'eau ; puis il arrive au port, ses affaires à nouveau sous le bras. Il aborde un homme et lui parle « du grand patron qui se fait appeler Franck ». Ensuite il rencontre Mathieu, le garçon de café.
5. Le « trafiquant » chez Mathieu : il lui raconte son histoire comme s'il s'agissait d'une bande dessinée.
6. Le Trans-Europ-Express roule dans la nuit.
7. Elias retrouve Franck à la gare : il lui parle de l'homme qui l'a filé. Franck lui apprend que personne ne l'a filé.
8. Dans le compartiment, Marc conclut : « Elias sait donc maintenant qu'il a eu affaire à de vrais policiers ; l'homme à la cigarette n'était pas un compère de l'organisation... »

Très nettement, le rôle de Jean consiste ici à contrôler, voire à dicter, un sens narratif que la disposition parataxique de ces séquences n'imposait pas avec la même force. Qu'Elias soit filé, qu'il apprenne qu'Eva fait partie de la bande, qu'il pense à nouveau passer un examen, voilà autant d'informations que les images et les sons nous livrent assurément. En revanche, conclure que « l'homme à la cigarette » est un policier, c'est glisser illégitimement de l'indubitable au vraisemblable (inféré par des critères internes à la diégèse) : il serait en effet absolument possible d'admettre que ce personnage appartient à une bande rivale ou encore qu'il est un maillon d'une nouvelle épreuve. Suppléant l'équivocité visuelle, tranchant contre le flou des possibles narratifs, Jean fait en sorte que le circuit de la communication cinématographique ne modifie en rien le sens de son message filmique. Moyennant quoi, il n'hésite

pas à réduire le texte, comme toute lecture narrative, à la somme des éléments que nécessite l'intellection d'une structure anecdotique unique, à l'exclusion de tout autre. Ainsi, dans son résumé, il ne tient aucun compte du plan montrant un train foncer dans la nuit. Or, précisément, une telle image poserait un problème à une lecture plus fine de la chaîne audio-visuelle : à quelle série la rattacher ? À première vue, ni le voyage diurne du cinéaste ni les aventures d'Elias — qui n'a pas encore quitté Anvers — ne sont susceptibles de l'intégrer. La suite du film confirme qu'elle est effectivement étrangère à son contexte et que sa fonction est d'annoncer le retour prochain d'Elias à Paris (il arrivera le soir). Voici, une nouvelle fois, une lecture amnésique et déphasée par l'avant mise en échec. Comme les autres films de Robbe-Grillet, *Trans-Europ-Express* récuse, chez le spectateur, un modèle de compétence qui concevrait le texte comme une simple succession de structures. Témoin ce passage :

1. Arrivé à Anvers, Elias met sa valise à la consigne.
2. Elias rencontre une vieille femme sur un banc ; elle lui parle de son écharpe et lui indique où trouver l'abbé Petitjean (cf. *infra*).
3. Dans un café, un aveugle donne à Elias une carte postale représentant un monument. C'est le lieu d'un nouveau rendez-vous avec un intermédiaire.
4. Elias le rejoint et lui donne la clef.
5. Sous l'arche, Eva aborde encore Elias et l'entraîne dans sa chambre. Pendant qu'il a le dos tourné, elle lui subtilise la clef du casier de consigne. Descendue la remettre à Lorenz, elle est épiée par Elias qui, à son retour, l'attache aux grilles du lit et l'étrangle.
6. Lucette demande alors comment Eva a pu transmettre la clef à Lorenz alors qu'Elias l'a déjà donnée à un intermédiaire. Jean décide de supprimer la scène.

Si on suit pas à pas la chaîne filmique, ce passage ne pose guère de difficulté. Pourtant un piège est tendu à une lecture qui serait seulement associative : la clé donnée par Elias à un intermédiaire en 4 est miraculeusement à nouveau dans sa poche en 5. C'est ce que remarque Lucette refusant en l'occurrence de tenir le film pour une rhapsodie d'événements.

En fin de compte, à mesure que l'on s'écarte du niveau séquentiel et que l'on se dirige vers le texte, on voit pointer la silhouette d'un auteur inconnu de Jean mais non du spectateur : Robbe-Grillet lui-même. À cet égard, il faut rappeler l'ambiguïté des premières scènes de *Trans-Europ-Express*. Si, à l'évidence, l'arrivée du cinéaste à la gare a une *fonction diégétique*, le fait que, quelques instants plus tard, les personnages joués par Trintignant répètent tout ou partie de ses gestes (entrée dans le hall de la gare, détour par le kiosque à journaux, rencontre de l'homme au foulard) semble plutôt avoir une *fonction narrative*. Certes, si l'on adopte un point de vue interne à la diégèse, il est possible d'admettre que Jean construit son histoire à partir de ce qu'il observe dans la réalité (et, derechef, nous voilà renvoyés à la mythologie de l'auteur qui se contente de *transcrire* la réalité). À l'inverse, du point de vue de l'économie du texte, on dira que ces premières images livrent les générateurs constitutifs de la diégèse (valise, et le trafic connexe, érotisme sadien, train). La différence entre ces deux lectures peut paraître fort mince. Comment distinguer ce qui est « vie » dans la diégèse de ce qui est « générateur » dans le texte ? S'agit-il d'autre chose que d'une différence d'éclairage ? Comment s'y retrouver si chaque élément signifie à la fois une chose et son contraire ? Dès que l'on jette un coup d'œil sur l'organisation du film, cette apparence alternative s'estompe tandis que se dessinent à grands traits une écriture robbe-grilletienne. Ainsi, les activités érotiques ont pour particularité d'être non seulement ignorées par Jean lui-même, mais aussi d'emprunter un parcours qu'avait tracé la suite de photos de la revue *Europe* feuilletée à la gare. Ce n'est qu'une présomption parmi d'autres que les éléments anecdotiques s'agencent selon des lois propres à Robbe-Grillet. On renforcera toutefois cette hypothèse en parcourant l'architecture globale de la bande sonore : loin de répondre à des nécessités diégétiques, elle ressortit à une conception de la thématique déjà rencontrée au cours de nos analyses des œuvres de Robbe-Grillet. Il nous suffira d'en donner quelques exemples concernant aussi bien la musique que les bruits.

a. *La musique*

La Traviata, d'où sont extraits tous les accompagnements musicaux de l'image, ne joue nullement un rôle de fond sonore. Utilisé comme stéréotype, son signifié thématique rythme l'avancée de la diégèse. Lorsque Elias monte dans la chambre d'Eva, la musique commence, déclenchée par le rythme de métronome des pas de l'homme (il s'agit du début du troisième acte). Dès lors, les rapports érotiques des deux personnages suivent la même progression : les attitudes dictées par le metteur en scène à Eva se calquent sur les indications de nuance que le chef d'orchestre doit transmettre aux musiciens. Les premières mesures (1 à 8 dans la partition) sont jouées *dolente* et correspondent à la simple approche d'Elias. Eva commence à se déshabiller *pianissimo* (12^e mesure). Suivent des poses la montrant enchaînée. Enfin, Elias se couche sur elle et l'image et la musique vont *crescendo* (20^e mesure) ; on s'achemine vers le viol sur ce *crescendo poco a poco* (on voit le visage inquiétant d'Elias mêlé à des plans de rails). Les gémissesments d'Eva augmentent d'intensité : un nouveau *crescendo* jusqu'au *fortissimo* accompagne la fin du viol pour laisser place à un *diminuendo* qui clôture la scène. La musique est brusquement interrompue à la 30^e mesure. La suite de ce morceau n'intervient en fait que bien plus tard : lors de l'étranglement d'Eva où il reprend de la 31^e mesure jusqu'à son terme.

Le choix du passage musical qui accompagne les scènes érotiques est donc d'abord commandé par une thématique en rapport avec la diégèse : le début du 3^e acte de *La Traviata*, partagé entre l'agonie de Violetta dans sa chambre et le carnaval qui se poursuit dehors, correspond globalement à la spécification du thème érotisme en *mise en scène* et en *mise à mort*. Mais, de plus, le découpage de la partition a une fonction structurale : l'interruption brusque du troisième acte et sa soudaine reprise annoncent la triste fin d'Eva. De la même manière, alors que le film commence sur le prélude de l'opéra, la fin d'Elias au cabaret est précédée du chant d'adieu de Violetta aux vivants (*A tutto fini, or tutto fini*).

Encore une fois, entre musique et diégèse d'une part, entre partition musicale et thématique d'autre part, s'instaurent des rapports comparables aux traitements des motifs bergiens.

Dans une moindre mesure, la bande sonore ressortit à cette conception, ainsi qu'en témoigne l'étude de deux bruits particuliers (le train, les coups de marteau).

b. Le train

Comme l'atteste le fait que le Trans-Europ-Express démarre au moment même où Elias, dans son compartiment, se met à feuilleter la revue *Europe*, pendant toute la durée du film la thématique érotique et le motif profilmique *train* sont intimement liés. On repère au cours des voyages d'Elias les associations suivantes :

1. Bruit de train au moment où Elias pénètre, pour la première fois, dans la chambre d'Eva.
2. Même bruit quand il en sort.
3. Lucette repasse la scène au magnétophone : on revoit des images du « viol » accompagnées du roulement de train.
4. Deuxième scène entre Elias et Eva : le roulement de train conclut le viol et sert de transition entre le plan d'Eva béate et le plan où Elias range les cordes dans un tiroir de la commode.
5. Elias est chez Mathieu : il lui raconte son histoire : « ... C'était la belle espionne qui les avait enlevés » (les clefs). Un plan du train roulant dans la nuit vient « trouer » son récit.
6. La scène finale du strip-tease est précédée de cette phrase : « Nous vous souhaitons la bienvenue et bon voyage à bord du Trans-Europ-Express. »

Si les occurrences du train sont liées plusieurs fois à la diégèse, il arrive qu'elles soient seulement provoquées par des exigences thématiques : ainsi le plan du train (5), que la lecture narrative de Jean omet de signaler lorsqu'il s'agit de résumer la scène, découle directement de l'évocation de la « belle espionne », associée précédemment dans le texte au train et au viol. De même, la présentation *off* du strip-tease clôt le système et lui donne avec évidence son mode de fonctionnement. L'itinéraire érotique d'Elias se calque d'ailleurs sur son voyage : à ses deux allers pour Anvers correspondent deux viols¹³.

c. *Le marteau*

1. Elias attend sous l'arche d'un pont en agitant une écharpe. Le lieu est désert mais quatre séries de coups de marteau retentissent. Un intermédiaire sort de l'ombre. Les deux hommes utilisent le même mot de passe qu'à la gare (« Connaissez-vous l'abbé Petit-jean ? »)

2. Revenu à Anvers, Elias sort de la gare et s'assoit sur un banc. Il tient le foulard à la main. Une vieille femme vient lui parler. On entend dans le fond un marteau piqueur :

La vieille : On vous promène ?

Elias : Oui, c'est ça... je me promène.

La vieille : Je dis : « Vous avez une jolie écharpe, monsieur. » Je connais un homme c'est un monsieur l'abbé... Petitjean, on l'appelait...

Elias : Vous connaissez l'abbé Petitjean ?

3. Elias passe devant la même arche qu'en 1, mais il n'a plus le foulard. Eva l'aborde et lui propose de lui donner des nouvelles de l'abbé Petitjean.

Les occurrences du bruit de marteau ont ici une fonction comparable à celle des motifs musicaux : ils sont liés à la répétition d'une situation et d'un thème ; dans ce cas, la *reconnaissance*, que spécifient à la fois le profilmique (le foulard) et un énoncé linguistique (« Vous connaissez l'abbé Petitjean ? »). Ce traitement n'est pas sans rappeler celui des motifs bergiens dans la mesure où les coups de marteau sont susceptibles de variations : par mécanisation subite, l'instrument devient marteau piqueur. De plus, au lieu d'être associé à des éléments intangibles (le foulard et la phrase clef), ce motif opère soudain un glissement métonymique : bien qu'en 3, l'écharpe ait disparu de l'image, la répétition du décor de la *reconnaissance* entraîne la reprise des coups. C'est une nouvelle occasion de constater que le motif robbe-grilletien se constitue par oscillation entre deux pôles : l'image et le son.

La « différence d'éclairage » à laquelle nous avons abouti résume assez bien l'opposition des deux lectures du film que nous avons menées durant ce dernier chapitre : suivant l'aspect diégétique, on dessine un profil narratif qui, pris à la lettre, opère une réduction structurale des contradictions propres au récit robbe-grilletien ; suivant l'aspect textuel, on dresse un profil structurel qui rend compte des dispositifs formels et

de la thématique propres au texte robbe-grilletien. Dans ce second cas, à l'éloignement par rapport au niveau de surface correspond un approfondissement du discours sous-jacent. *Trans-Europ-Express*, semblant établir la parole de l'auteur au niveau le plus superficiel d'un commentaire, pourrait nous faire hésiter sur l'intérêt de notre parti pris, tout au long de ce livre, pour l'éclairage dit « textuel ». En fait, si, en incarnant Jean, Robbe-Grillet illustre l'attitude du cinéaste ordinaire, sa mise en film présente une gestion thématique de la diégèse qui l'apparente sans conteste au « nouveau cinéma ».

NOTES

1. Cité d'après Y. M. Lotman, *Travaux sur les systèmes de signes*, p. 78.
2. *Arts*, n° 904, février 1963.
3. « Par-dessus l'épaule », *Critique*, n° 318, Paris, Éd. de Minuit, novembre 1973.
4. *Colloque Robbe-Grillet*, t. II, p. 314.
5. Robbe-Grillet, texte en annexe du livre de Gardies, *Robbe-Grillet*, Paris, Seghers, 1972, p. 121.
6. Les prénoms des différents protagonistes du film renvoient d'ailleurs ironiquement à une autre parole. Luc(ette), Jean, Marc, Matthieu ne sont-ils pas les quatre évangélistes ?
7. « Vraisemblance et motivation », *Figures III*, pp. 71-99.
8. *Pour un nouveau roman*, Paris, Éd. de Minuit, 1963, p. 30.
9. Genette, *op. cit.*
10. Cf. Chateau, « La Sémantique du récit ».
11. *Sémantique générative*, Paris, Larousse, 1975, p. 169.
12. Cf. chapitre précédent.
13. On aura noté au cours de nos analyses que ce stéréotype se retrouve dans tous les films de Robbe-Grillet qui ont suivi *Trans-Europ-Express*.

EN GUISE DE CONCLUSION : VERS UNE SEMIOLOGIE MOBILE

Comme M. Jourdain avec la prose, il est bon nombre de cinéastes qui font de la théorie sans le savoir, principalement celle du cinéma de consommation courante. C'est sciemment, au contraire, qu'à travers la série différenciée, mais convergente, de ses films Robbe-Grillet œuvre au sein d'un espace théorique nouveau : sa notion de « cinéma dynarratif » en témoigne¹, à bonne distance de la spéculation théosophique où beaucoup de peintres d'avant-garde et de cinéastes « underground » se sont attardés. Non seulement elle relève d'une tentative lucide de projection d'une forme artistique originale sur le plan de la poétique, mais, comme nous l'avons montré, l'épithète « dynarratif » accolée à « syntagme » prend le sens technique (explicite et net) d'un concept. Notre étude n'avait toutefois pas pour but initial de vérifier l'extrapolation accomplie par Robbe-Grillet. Elle visait plutôt à étendre la projection conceptuelle de son œuvre sur le plan où, peut-être, on l'attendait le moins : celui de la sémiologie du cinéma. Tant il est vrai que cette discipline, selon une erreur d'interprétation encore répandue, est supposée avoir lié son sort au cinéma narratif classique.

Si, de plus, elle apparaît à ceux qui ne la font pas comme un ensemble compact, exprimant un seul parti pris et n'autorisant de controverse que sur des questions subsidiaires, c'est pure illusion d'optique. Certes, les sémiologues s'accordent unanimement à la regarder non pour une doctrine, vouée au panégyrique d'une quelconque

école esthétique, mais pour un champ de connaissances offrant à la théorie du cinéma la base empirique et les instruments méthodologiques qui lui faisaient jusque-là défaut. En revanche, on discute beaucoup pour savoir si l'objet qu'elle propose est d'établir en quel sens le cinéma est un langage (cf. les réserves de Worth), de définir la notion de signe cinématographique (mise en doute par Metz) ou, enfin, de fournir les généralisations suffisantes pour que l'analyse textuelle du film tienne debout. Cette dernière hypothèse, au moment où nous rédigeons le présent ouvrage, semble avoir pris le pas sur les deux autres dans les débats entre théoriciens ².

S'agissant d'applications pertinentes des instruments sémiologiques à la description des textes filmiques, on se contente d'habitude de vérifier leur valeur opératoire dans un environnement structurel donné. C'est l'occasion de clarifier tel ou tel point de détail de la théorie existante, mais le but est plutôt d'ajuster ses résultats aux besoins techniques de l'analyse textuelle ; les éventuels effets sur la sémiologie se limitent au pointage de difficultés imprévues que l'on se donne pour tâche de résoudre ultérieurement. Devant certains de ces exercices « pratiques », on éprouve l'impression confuse d'en apprendre davantage sur les présupposés théoriques de l'analyste que sur le film considéré. Tout se passe comme si l'immutabilité de la théorie sous-jacente empêchait la représentation dynamique du texte filmique — ses choix structurels étant gommés pour ne plus laisser paraître que ses racines structurales. Notre étude s'est voulue l'illustration d'une autre attitude, celle qui consiste à réintroduire, dans le face à face entre film et théorie, la rétroaction de celui-là sur celle-ci, jusqu'à instaurer entre les deux un véritable va-et-vient.

D'emblée, à l'exemple de la dissociation entre « dynarratif » et « antinarratif », il ne s'agissait pas de se laisser entraîner par cette vulgate selon laquelle Robbe-Grillet aurait définitivement sapé les fondements du récit (non pas comme la mer sape la falaise, mais comme le ferait l'explosion d'une mine) ou par cette opinion courante qui voudrait que ses films violent de prétendues règles de la sémiologie. En s'appuyant sur la science des systèmes de signification, il est loisible d'affirmer que le

cinéma ne repose sur aucune grammaire, semblable à celle qui gouverne la langue, quand bien même la majorité des films se contenteraient de reproduire le code fortement contraignant du récit traditionnel. Dans ce cas, en effet, la structure filmo-narrative est précontrainte mais suivant des lois externes au langage cinématographique ; c'est donc *a posteriori* que le plan acquiert son statut d'unité pertinente. Or, non seulement les films de Robbe-Grillet n'éliminent pas ce niveau de « lecture » visuelle, mais ils fondent sur lui leur structuration singulière ; corrélativement, il n'est envisageable d'en mener l'analyse textuelle qu'après avoir identifié des énoncés narratifs : comment les mettraient-ils en contradiction, s'ils n'y jouaient aucun rôle ? Il s'ensuit que, dans ce « nouveau cinéma », plan et énoncé deviennent des éléments *a priori* du travail structurel. Il eût donc été peu économique, sinon aberrant, de faire table rase au départ du bagage sémiologique acquis, y compris la « grande syntagmatique ». Le risque était grand, en effet, de multiplier les pages à démontrer par l'absurde les postulats que nos deux premiers chapitres ont suffi à poser.

Ce faisant, on n'a pas tardé à voir se creuser l'écart entre le cinéma dit narratif et celui de Robbe-Grillet, tandis que se manifestait déjà le besoin d'enrichir la sémiologie du cinéma de nouveaux instruments : aussitôt avancé le statut de première pertinence du plan, on a mis en évidence la dialectique audio-visuelle du concret avec le musical ; aussitôt vérifiée la persistance de propositions parfaitement narratives, le chapitre II a fait apercevoir la décomposition implicite des fragments audiovisuels en divers niveaux (la structure narrative, la disposition interne au plan et la représentation iconique) qui ne se cantonnent pas dans leur rôle fonctionnel familier, unilatéralement déterminé par la finalité diégétique. Il y a là une propriété fondamentale qui va à l'encontre non seulement de l'équilibrage explicite entre structure narrative et schème formel donné par la « grande syntagmatique », mais aussi de la hiérarchisation implicite qu'elle induit entre les divers niveaux de la structure audiovisuelle. La recherche de nouveaux instruments adaptés à la description de ces phénomènes d'organisation du tissu filmique, au-delà même du souci d'enrichir la méthodologie de l'analyse textuelle, s'est révélée apte

à combler des lacunes de la sémiologie existante, en ce qui concerne tout cinéma peu ou prou narratif.

Les analyses paramétrique (chap. III), thématique (IV), parataxique (V) ou téléstructurelle (VI), en effet, outre qu'elles rendent raison des spécificités de la structuration filmique, s'offrent comme autant de solutions à des problèmes laissés jusqu'ici dans l'ombre — l'intégration des éléments profilmiques à la structure syntagmatique et le renvoi d'un niveau d'organisation sémantique sous-jacente à la représentation iconique — ou même totalement inaperçus — l'existence de processus par corrélations proches de nature non narrative et par relations lointaines formellement contraintes ou libres. Ces différentes directions de recherche ne doivent pas être considérées comme dessinant le profil d'une nouvelle sémiologie uniquement en vertu de leur apport technique. Elles convergent vers la définition d'une problématique rejoignant celle d'Umberto Eco en sémiologie générale ou celle d'Eisenstein en théorie du cinéma — moins centrée sur la discrimination des codes pour eux-mêmes que sur le texte filmique en tant que lieu où se joue la « dialectique code-message » (Eco) dans un environnement plurisémiotique. C'est encore la métaphore de la partition orchestrale qui illustre le mieux ce nouveau champ de problèmes ; ainsi Eisenstein plaide-t-il pour « un montage dans lequel chaque plan est relié au suivant non seulement par une simple indication : un mouvement, une différence de ton, une étape de l'exposition du sujet, ou quelque chose de cet ordre, mais par la progression simultanée d'une série multiple de lignes, chacune conservant un ordre de construction indépendant, tout en étant inséparable de l'ordre général de la composition de la séquence tout entière »³.

Dans cette citation, le « non seulement..., mais... » marque le saut qualitatif qui sépare le texte filmique de ses constituants, de leurs combinaisons et de leurs fonctions codiques ; soit, pour rappeler quelques temps forts du parcours de notre livre :

– son irréductibilité à la syntagmatique image par image (les contaminations de *L'Éden et après* enjambent les frontières de séquences et même de plans) comme à la concaténation des syntagmes (segments

projectifs de *Glissements progressifs du plaisir*, entrelacements du début de *L'Homme qui ment*);

– son ancrage dans les multiples fibres du lacs audio-visuel ainsi que sa relance par les téléstructures ;

– sa double « vectorisation » par les superpositions codiques définies intrinsèquement (*cf.* le système des costumes dans *L'Immortelle*) et par les syntagmes d'auto-régulation textuelle (systèmes de début, de récapitulation et de fin).

On ne s'étonne de l'affinité qui unit étroitement les élucubrations romanesques d'un Lewis Carroll à la logique symbolique, que si on a seulement de vagues souvenirs des premières et de la seconde une opinion fautive ; analogiquement, répétons-le, c'est se méprendre sur la structure narrative en général et méconnaître les films de Robbe-Grillet que de réduire le « cinéma dynarratif » à une simple entreprise de destruction méthodique de l'« histoire ». Sur les ruines du récit, sous lesquelles toute narration est loin d'être ensevelie, ce nouvel architecte dresse plutôt des plans de composition artistique dont l'intérêt principal est de pousser encore plus loin sans doute qu'Eisenstein l'expansion sérielle fondée sur le principe de la polyvalence sémiotique.

Ce n'est pas l'acte narratif en tant que tel qui est mis en cause, mais cette gravitation diégétique universelle qui soumet les matières et les formes de l'expression cinématographique. Si le texte filmique, maintenant, s'individualise de façon tout à fait remarquable, s'il s'auto-régule et crée « de toutes pièces » ses critères de cohérence propre, ce n'est plus pour ravalier ses constituants au rang d'accessoires : telle est, à l'inverse, la démarche qui, dans le film narratif classique, subordonne les signes actualisés et leur potentiel sémantique au texte, pris globalement et placé sous la juridiction de principes de cohérence externe. Dans les films de Robbe-Grillet, le texte n'existe et n'évolue que dans la stricte mesure où il se régénère à chaque instant en qualité de système auto-régulateur ; l'intégration des parties au tout ne dépasse pas le seuil même des films où elle se réalise ; le total filmique se projette continûment dans les éléments de sa somme, ou plutôt de son produit.

À travers les combinaisons moléculaires de plans, ou de grands blocs iconiques, transparait un réseau de structurations atomiques par lesquelles passe l'essentiel du tissu filmique. Nulle signification globale n'inaugure ni ne subsume le film ; nul signifié privilégié n'apprivoise les images et les sons : dans cet espace textuel éclaté, il faut chercher de nouveaux repères. Le découpage filmo-narratif est l'enjeu d'un incessant dépassement, à tous les niveaux de la concaténation des signifiants. Le sens, loin de les absorber, y circule à l'infini: dans cet espace mobile, il convient toujours d'inventer ses trajets de lecture. Devant l'inattendu ainsi multiplié, le sémiologue ne peut se contenter d'un simple constat; l'extension polysémiotique du jeu structurel, ses variations paramétriques, la variété de ses modes formels appellent des nouveaux critères et demandent que l'on retrace les chemins de la théorie. Souhaitons qu'ils la mènent plus loin encore: en un point où la sémiologie elle-même sans cesse renaîtra de ses propres cendres.

NOTES

1. « L'argent et l'idéologie », *Le Monde*, 26 février 1975.
2. C'est notamment le sentiment que l'on peut avoir à l'issue des colloques *Cinéma de la modernité : films, théories et Sémiologie et/ou sémiologies* (Saint-Etienne).
3. *Le film : sa forme/son sens*, p. 256.

APPENDICES

A. RÉSUMÉ SÉQUENTIEL DE *L'HOMME QUI MENT*

I. La première séquence du film se déroule dans une forêt. Après une succession de plans montrant des soldats qui se rapprochent de la caméra, Trintignant, vêtu d'un complet veston, entre en scène, de dos, marchant vers le fond du cadre. Un montage par alternance représente globalement une poursuite avec une bande sonore plus ou moins réaliste : explosions, crépitements de mitraillettes, détonations, etc. Cependant, on ne voit jamais ou, plus exactement, à une seule occasion, fugitive, les poursuivants et le poursuivi dans le même plan. À la fin de la séquence (alors que la nuit est tombée), Trintignant est touché une balle perdue (?) et tombe à terre sur le dos.

II. À présent, il est allongé sur l'herbe, immobile ; le plan, d'abord très sombre, s'éclaire et il ouvre les yeux. Une suite d'inserts de feuilles, d'arbres, de l'eau courante d'une rivière, alterne avec des plans de Trintignant qui s'est relevé.

III. Il est à la lisière de la forêt. La longue séquence suivante est constituée par l'alternance de deux séries : (1) Trintignant qui sort de la forêt et qui se dirige vers un village ; (2) trois femmes qui jouent à colin-maillard, d'abord dans un pré, puis à l'extérieur et à l'intérieur d'un château. La série (1) est accompagnée d'un commentaire *off* dit par Trintignant : « Mon nom est Robin, Jean Robin. Je vais vous raconter

mon histoire... » Il reprend plusieurs fois son récit : « Où en étais-je ? Ah oui ! mon nom est Boris... »

IV. Son itinéraire le conduit finalement dans une auberge. Là, il s'assied à une table et se fait servir « une tranche de pain et un verre de vin ». De nombreux plans décrivent des buveurs attablés. On entend des bribes de conversation. L'acteur semble les écouter.

V. Le passage à cette séquence est caractérisé par une suite de faux raccords : des images de Trintignant (qu'on appellera désormais Boris) dans l'auberge se mêlent à une suite de plans le montrant d'abord sortir de ce lieu, ensuite parcourir les rues du village. Il demande son chemin successivement à un groupe de vieilles femmes, à un vieillard et à une jeune femme en blouse blanche (Catherine Robbe-Grillet) qui se tient devant une pharmacie. Puis, deux plans enchaînés rapidement un soldat qui mitraille un souterrain, la chute sur le sol d'un verre qui se brise closent ce segment.

VI. Boris passe la porte du château. Au terme d'un itinéraire jalonné d'escaliers, de couloirs et de portes, il se trouve bientôt face aux trois femmes du colin-maillard, disposées en triangle : Laura devant et, légèrement en retrait, Sylvia à droite, Maria à gauche. Laura s'avance, touche le visage de l'homme, se recule et ôte, d'un geste vif, le bandeau noir qu'elle avait sur les yeux. Il se présente : « Je m'appelle Boris... Boris Varissa » ; ensuite, il commence à évoquer ses souvenirs de guerre.

VII. Sur le début de son discours, alternent deux séries : (a) Boris et les femmes dans le château, (b) Boris, comme traqué, dans les rues du village. Bientôt, on ne voit plus que lui : sa course le conduit à l'auberge, où il retrouve un homme appelé Jean Robin qu'il entraîne au-dehors. Ils sont à présent dans une forêt ; la bande sonore suggère qu'ils sont poursuivis, mais l'image ne nous montre aucun poursuivant ; un coup de feu claque et Jean s'écroule. Boris le cache dans une cabane de bûcheron et lui dit qu'il va chercher un médecin.

VIII. Retour au château, dans une autre partie de l'édifice. Le dialogue reprend entre Boris et les trois jeunes femmes. Elles ne tardent pas à l'abandonner à son discours. Il rejoint alors Maria, qui est allée tirer de l'eau à un puits, dans une cour. De ce lieu, il aperçoit un vieil homme qui

est posté à une fenêtre (« le père de Mademoiselle et de Monsieur Jean » affirme Maria). Ensuite, il sort du château. Les plans de son itinéraire sont entrecoupés de quelques vues montrant un homme accoudé à un balcon (Frantz).

IX. Boris est de nouveau à l'auberge. À son arrivée, Joseph, l'un des buveurs vus précédemment, se lève et échange quelques mots avec le patron de l'établissement. Boris va s'asseoir à la même table que la première fois. La serveuse entre dans la salle. Il se lève et va regarder de près une photo de Jean Robin fixée sur l'un des murs ; tout à coup, celle-ci s'anime. Il revient alors à sa place et raconte à la serveuse l'évasion de Jean hors d'une prison.

X. On voit d'abord, en alternance, des plans de Jean jeté en prison et des plans du narrateur et de son auditrice. Sylvia entre dans la prison avec, sous le bras, un panier contenant des pommes, dont l'une dissimule un message pour son frère. Boris, dans l'auberge, se trouve maintenant devant le comptoir sur lequel il saute prestement ; son mouvement est coupé au milieu et enchaîné avec un saut de Jean Robin sur un faux plafond (le prisonnier s'est évadé de sa cellule et il est parvenu au grenier de la prison). À présent, Jean Robin observe la cour intérieure de la bâtisse par une lucarne. Le montage par alternance cesse et l'action se fixe dans la prison. On y voit alors entrer un chariot à foin, tiré par un tracteur ; Boris, qui est au volant, gare le véhicule sous la lucarne où Jean est posté, puis, avisant un officier allemand qui lit un journal, assis sur un rocking-chair, il le salue et désigne du doigt la charrette (ou le grenier lui-même ?) ; un contrechamp montre Jean qui se laisse tomber dans le chariot ; l'officier se lève vivement et Boris l'assomme. Enfin, il conduit le tracteur hors de la prison.

XI. On revient à l'auberge : Boris salue, debout sur une chaise ; on entend successivement une salle applaudir (*off*), puis la serveuse (*in*) ; interrompu par l'arrivée de l'aubergiste, Boris explique : « J'étais en train de demander si vous avez des chambres. » Le patron lui en indique une : « Vous n'avez qu'à monter. Troisième porte à gauche, dans le couloir de droite au bout du palier. »

XII. Boris, dans les couloirs de l'auberge. Une suite de plans le montrent avec Jean, abandonnant le tracteur dans un champ, à l'orée d'une forêt, et s'enfuyant, puis dans la salle de l'auberge et dans les couloirs qui mènent aux chambres. Boris soutient Jean qui semble être blessé. Enfin, il entre dans sa chambre. Assis devant une table, au centre de la pièce, il mime une scène : il fait semblant de se verser de l'eau dans un verre, de boire et de casser le verre (on entend le bruitage suggéré).

XIII. Il est maintenant attablé dans un coin de la salle de l'auberge. Près du comptoir, Maria et la serveuse conversent ; celle-là sort. La serveuse laisse tomber un verre qui se brise sur le sol. Boris l'aide à ramasser les morceaux : elle en profite pour lui communiquer un rendez-vous que Maria lui a demandé de transmettre. Le patron entre dans la salle et demande à Boris s'il compte rester encore longtemps à l'auberge.

XIV. Boris retrouve Maria qui est en train d'étendre du linge, à proximité d'une « tour en ruine ». Ils montent dans un clocher, où l'homme entreprend un nouveau récit : Jean est, à présent, un traître. S'intercalent des plans de Sylvia écoutant ce nouveau discours à l'insu de son narrateur.

XV. Alors que Boris poursuit son histoire (*off*), on voit un tracteur entrer dans la prison. Jean est posté à une lucarne comme précédemment, mais, cette fois-ci, les soldats bloquent les issues derrière le chariot à foin. Ce n'est plus, comme en X, Boris qui est au volant, mais Joseph ; à ses côtés, se trouve Vladimir (un autre buveur entrevu dans la première scène à l'auberge). Jean, de sa lucarne, les désigne du doigt aux gardes civiques : ils sont arrêtés.

XVI. Sylvia quitte le grenier, atterrée, tandis que Maria et Boris commentent la trahison de Jean et l'attitude des habitants du village à l'égard de Boris lui-même. Frantz survient et suggère à Maria de retourner à son travail.

XVII. Boris reste seul. Jean lui apparaît, assis sur une poutre de la charpente du clocher. Boris se jette sur les cloches et les fait sonner à toute volée, comme pour chasser les images de ce fantôme. Deux actions se développent tour à tour : (1) des hommes (dont Joseph, Jean et Vladimir)

groupés sous la voûte d'une cave ou d'un souterrain semblent rendre un jugement (cette scène rappelle très fortement une séquence de *M le Maudit*) ; (2) Jean est jeté dans un cachot par des soldats.

XVIII. Retour au château. Maria donne un bain à Sylvia, la caresse, l'embrasse. Laura assiste à la scène.

XIX. Boris rencontre Sylvia dans un cimetière. Il prétend que son dernier récit visait à l'attirer à lui. En fait, c'est lui le traître ; c'est lui qui a fait arrêter Jean, comme l'attestent ces nouvelles images : des soldats marchent dans la forêt, la nuit, accompagnés par des chiens et parviennent à la cabane où Boris avait amené Jean en VII, mais elle est vide. La sentence du procès (XVII) interrompt cette aventure : Boris, jugé et condamné, est exécuté : il tombe en avant.

XX. Cette chute est coupée en son milieu et se termine par un faux raccord dans une chambre du château. Sylvia est dans la pièce.

XXI. Dans le parc du château, Boris poursuit Maria, la rattrape et la gifle. Par l'intermédiaire d'un autre faux raccord analogique, ils sont transportés dans une chambre où l'homme continue à gifler la jeune femme. C'est ensuite une courte scène érotique entre les deux personnages.

XXII. Cette séquence présente une série hétérogène de plans mêlant l'auberge, la forêt, les soldats, Sylvia, des récipients en verre qui se brisent sur le sol, ponctués par des plans de Boris, fort agité, couché dans le lit de Maria.

XXIII. Maria sort du lit. Puis, Frantz, le père et Maria, qui s'est habillée, entrent dans la chambre. Boris se présente une nouvelle fois et tente de raconter son « histoire ». On lui intime, au cours d'une scène très théâtrale, l'ordre de quitter le château : sa sortie est accompagnée par des applaudissements *off*. Il traverse la cour intérieure du château ; quelques plans entrecoupant son itinéraire représentent le père figé, dans une attitude de chute, sur un balcon dont la rembarde est brisée.

XXIV. Sylvia sort du château et retrouve Boris dans le parc. Au cours de cette scène, la jeune femme donne une clef à l'homme pour qu'il puisse la rejoindre quand il le désire. Elle rentre au château.

XXV. Elle parvient au grenier de la bâtisse où Laura et Maria l'attendent. Celle-ci, à la suite d'une cérémonie érotique en forme de procès, est condamnée à avoir la tête tranchée. Sylvia sera l'exécutrice : elle lève un sabre au-dessus de la nuque de Maria qui a posé son front sur un billot ; mais, lorsque la lame s'abat, elle ne rencontre que le bois ; les trois jeunes femmes éclatent de rire.

XXVI. Dans une chambre de l'auberge, la serveuse rit également et dit à Boris : « Elles sont folles, vous savez. » Puis, elle raconte des anecdotes sur les trois femmes ; le sujet de la conversation change bientôt : la jeune fille donne des détails sur les agissements de Jean pendant la guerre et sur ses rapports avec la pharmacienne.

XXVII. Dans la pharmacie : Jean entre et demande à la pharmacienne « une bouteille de mercurochrome ». Un officier allemand pénètre à son tour dans l'officine, puis en sort presque aussitôt. Après avoir jeté un coup d'œil dehors, la pharmacienne signale à Jean l'arrivée de « gardes civils ». Elle fait fuir Jean par la porte d'un faux placard qui dissimule une cave (dont le sol est jonché de bouteilles). Celui-ci parvient bientôt à un souterrain que l'on a vu précédemment (XII). La pharmacienne sort de sa boutique et parcourt les rues du village ; son itinéraire est entrecoupé d'images des soldats. La jeune femme traverse un « barrage de contrôle » et réussit à prévenir Laura, qui l'attend à la lisière du parc du château, que Jean s'est enfui pour échapper au contrôle.

XXVIII. Du parc, Laura passe dans le château, où elle retrouve Maria et Sylvia. La première parfait la toilette de la seconde : c'est l'occasion d'un jeu érotique entre les deux jeunes femmes.

XXIX. Boris, dans sa chambre, annonce à la serveuse son intention de retourner au château. Comme elle demande ce qu'il fera s'il rencontre le père, un plan montre celui-ci étendu, sans vie, sur une table mortuaire. Boris entre dans la pharmacie et demande à son tour « une bouteille de mercurochrome ». Un homme sort du faux placard et la pharmacienne disparaît avec lui. Resté seul, Boris consulte un codex qui se trouve sur le comptoir : le recueil contient des photos de Jean et de lui-même (à l'auberge, dans le souterrain, etc.).

XXX. Jean fuit de nouveau par le faux placard et atteint le souterrain comme précédemment. La pharmacienne sort de l'officine ; mais, à présent, parvenue au barrage de police, elle semble communiquer des renseignements aux soldats. D'ailleurs, ceux-ci l'emmènent en side-car. Ils s'arrêtent devant la sortie du souterrain ; les soldats tirent sur Jean qui apparaît, mais Boris surgit et l'entraîne à l'intérieur. Les voici au-dessus d'un gouffre. Jean essoufflé (ou touché ?) s'arrête au bord. Poussé par Boris, il bascule dans le vide et s'écrase au fond du précipice. Boris s'en va aussitôt, le laissant à l'agonie. Sa voix (*off*) contredit son comportement : « Je me suis précipité en bas, au risque de me rompre les os, pour le secourir... »

XXXI. Dans une pièce du château, Boris commente à Sylvia le récit que nous venons de voir. Comme la voix du père se fait entendre, il laisse un moment la jeune femme. Presque aussitôt, on entend un choc : Boris est maintenant sur un balcon dont la rembarde a disparu. Le père est allongé, inerte, sur le gazon du parc, la rembarde sous son corps. Boris, puis Laura et Sylvia s'approchent de lui. Frantz arrive à son tour sur les lieux, tandis que Boris s'éloigne.

XXXII. Boris fait une déclaration d'amour (il la lit de temps en temps sur un papier qu'il tient à la main) : elle semble s'adresser à Laura, dont on voit un gros plan, mais un travelling sur la chambre révèle la présence de Sylvia. C'est ensuite une scène érotique entre la jeune femme et Boris, dans une autre pièce du château.

XXXIII. Boris, dans un grenier où sont entassés des objets hétéroclites (des tableaux en particulier), délire et s'adresse à Jean, invisible pourtant : « Que me veux-tu ? Que me veux-tu ? Ne m'as-tu pas encore assez persécuté ? »

XXXIV. Boris entre à reculons dans la bibliothèque du château, comme poursuivi, et renverse un tabouret. Le père est étendu sur une table mortuaire qui se trouve au centre de la pièce. Laura est au fond ; Boris va vers elle et tente de la caresser. Une porte s'ouvre et entre l'homme que l'on a vu dans la pharmacie en XXIX. Il se présente : « Docteur Müller. »

XXXV. Dans la salle à manger du château, Boris est à table, en compagnie de Laura et de Sylvia. Il se conduit en maître de maison, réprimandant Maria et pestant contre Frantz. Puis on voit un plan de Jean qui marche dans la forêt.

XXXVI. Boris prédit, en présence de Laura, le retour de Jean qui, affirme-t-il, s'est déjà réincarné dans son propre corps. À nouveau, il tente de la séduire, mais elle repousse ses avances. Jean marche, à présent, dans la cave où le jugement avait eu lieu.

XXXVII. Maria lave du linge dans l'onde d'une rivière. Boris s'approche d'elle et mime sa propre mort : un coup de feu claque et il s'écroule ; allongé au sol, il verse du mercurochrome sur sa chemise, à l'emplacement du cœur, pour imiter la blessure.

XXXVIII. Scène érotique entre Sylvia et Boris.

XXXIX. Jean avance dans le village, puis dans les couloirs du château.

XL. Boris entre dans la bibliothèque et tente une dernière fois de séduire Laura. Maria, Sylvia et Frantz, à demi cachés, observent la scène. Jean pénètre à son tour dans la pièce et tire plusieurs fois sur Boris qui tombe à la renverse. Laura s'approche de son corps et murmure : « Boris ! » puis elle sort ainsi que Maria, Sylvia et Frantz.

XLI. Le film se termine sur le nouveau réveil de Boris : il ouvre les yeux, se lève et vient se placer face à l'objectif en gros plan ; il tourne la tête. Insert d'un portrait de Jean Robin, puis retour au cadrage précédent. Lorsque celui que l'on pense être Boris est à nouveau face à la caméra on découvre qu'il s'agit en fait de Jean Robin. Ce dernier commence alors à raconter son histoire avec la voix de Boris : « Maintenant je vais vous raconter ma vraie histoire. Ou du moins je vais essayer. Dans la clandestinité, on m'appelait Jean Robin, mais mon nom est Boris, Boris Varissa. Dès la fin de la guerre, je suis revenu dans la demeure paternelle où m'attendait ma sœur, Sylvia Varissa, en compagnie de ma cousine Laura que j'ai alors épousée et qui est ainsi devenue Laura Varissa. »

B. RÉSUMÉ SÉQUENTIEL DE *L'ÉDEN ET APRES*

I. Tandis que des voix *off* égrènent le générique thématique (« Générique, écriture, Éden, architecture, etc. »), une série d'images expose différents lieux (usine, café « Éden », campus, chambre) et certains des personnages du film (les étudiants, l'étranger).

II. Marie-Ève court dans le café « Éden », parmi les tables et les cloisons (l'endroit est une espèce de labyrinthe, formé de panneaux mobiles, à l'image d'une composition de Mondrian). Ses camarades, coupant les issues, l'empêchent de fuir, puis, la saisissant aux bras et aux jambes, ils l'entraînent dans une salle où Boris la viole.

III. On reconnaît les protagonistes de la scène précédente, parmi l'assistance d'un cours dans l'amphithéâtre de la faculté.

IV. Suite de plans hétérogènes montrant Marc-Antoine qui joue, seul, aux dominos, puis avec Violette aux échecs, un photographe, un poster érotique, etc.

V. Nouveau jeu dans le café « Éden ». Violette, à qui l'on a donné un revolver chargé d'une balle, en fait tourner le barillet. Puis, ayant jeté un dé (il tombe sur le cinq), elle propose ces règles : Marie-Ève, les yeux bandés d'un foulard rouge, devra tirer quatre fois en l'air et une cinquième fois en direction de Marc-Antoine (qui est adossé à un mur). Ces instructions sont exécutées à la lettre : au cinquième coup, la balle part et Marc-Antoine s'écroule. Arrachant son bandeau, Marie-Ève se précipite vers le corps étendu.

VI. À présent dans la chambre de Violette, Marc-Antoine lui demande son avis sur la scène précédente. Il lui suggère aussi de vendre le tableau qu'elle possède pour faire un voyage.

VII. Réunis dans l'« Éden », les étudiants prennent cette décision : « Pour se procurer de l'argent, on va vendre à un musée américain le carré bleu n° 234, légué à la culture éternelle par l'oncle défunt de Violette ; et, pour s'emparer du tableau, on va assassiner traîtreusement la nièce. »

VIII. Jean-Pierre annonce, face à la caméra : « Voici donc maintenant la scène du poison. » Profitant de l'inattention de Violette, qui parle à Sonia assise à côté d'elle, Boris verse une poudre dans son verre de grenadine. Elle s'apprête à boire, quand on entend un bruit de verre qui se casse. Tandis que les étudiants se rassemblent autour de Frantz qui, à genoux, ramasse les débris, Sonia intervertit les verres de Boris et de Violette. Chacun ayant repris sa place, tous deux boivent ; soudain, Boris grimace et s'écroule, comme mort.

IX. Les étudiants emmènent son corps et vont le placer sur une table. Réunis autour du « mort », ils exécutent une marche funèbre à l'aide de bouteilles entrechoquées, de coups de cuillères, de soucoupes frottées, etc., jusqu'au moment où Boris lui-même marque le rythme en frappant sur les bords de la table.

X. Violette, par un commentaire *off*, présente les « habitués » de l'« Éden » : Frantz et Marie-Ève qui font semblant, l'un « d'avoir l'air bizarre ou inquiétant », l'autre « de faire semblant d'être jalouse », Marc-Antoine qui « joue à l'homme traqué ». Elle évoque aussi leurs distractions favorites : « la prostitution homosexuelle et le viol collectif ».

XI. C'est alors qu'entre dans l'« Éden » l'homme que Violette appelle « l'étranger » ; il va s'asseoir à une table et observe les étudiants. Marie-Ève dessine, avec un bâton de rouge, des traînées sur le corps de Sonia (des lèvres à la naissance des seins). Celle-ci boit ensuite au goulot d'une bouteille, tout en laissant échapper une partie du liquide : le maquillage ainsi dilué ressemble à « du sang qui coule ».

XII. L'étranger, se levant, prend la parole : « Si vous voulez, je vais vous apprendre une petite chose du même genre. » Il donne deux bouteilles à Marie-Ève, lui ordonne de les lâcher l'une après l'autre (seule la seconde se casse) et de ramasser les morceaux. La caméra cadre un rectangle de sol rouge où la main de la jeune fille entre six fois de suite pour retirer les débris de verre ; au fur et à mesure, d'abord goutte à goutte, puis abondamment, du sang coule le long de sa main et de son bras. Par un geste sur le membre maculé, l'étranger fait disparaître toute trace :

« C'est un truc que j'ai appris en Afrique », conclut-il avant d'entreprendre un long discours sur ce continent.

XIII. S'adressant maintenant à Violette, il lui propose de tenter une nouvelle expérience, celle de « la poudre de peur ». Il lui tend une poudre blanche ; aussitôt après l'avoir avalée, la jeune fille semble en proie à une vive angoisse : recroquevillée contre une cloison jaune, puis contre un miroir, elle tend les bras, frémit, jette des regards effrayés. C'est alors une série de plans, déjà vus ou prémonitoires, des « habitués » jouant divers rôles passés (par exemple, Marie-Ève violée) ou à venir (images tunisiennes). L'étranger arrête ce délire en faisant boire de l'eau à Violette.

XIV. Puis, il organise une succession de jeux rapides : Sonia gobe un œuf répandu sur une table ; des mains font tourner la clef de la chambre de Violette.

XV. Marc-Antoine, Jean-Pierre et Violette dansent dans l'« Éden ».

XVI. L'étranger dit son nom à Violette (Duchemin) et lui fixe un rendez-vous.

XVII. Parvenue au lieu où ils doivent se retrouver — une usine en construction près d'un canal — Violette assiste à des jeux de lumière éclairant d'abord des canalisations, des chaînes et des poulies, puis faisant apparaître Sonia qui marche sur des débris de verre et Marc-Antoine qui flagelle Marie-Ève.

XVIII. Alors qu'elle s'évertue à sortir de cette usine labyrinthique, Violette rencontre une jeune femme à qui elle demande son chemin.

XIX. Encore perdue, elle aperçoit Jean-Pierre qui, debout sur une passerelle, s'exclame : « Ne pas être ou bien jouer, tel est le dilemme. »

XX. Ayant enfin réussi à sortir, Violette rejoint le canal où elle découvre, sur une berge, le corps inerte de l'étranger. Elle prend, dans une poche de son veston, une carte postale de Djerba. Aussitôt, on revoit des plans dans l'usine : Jean-Pierre sur la passerelle, Marc-Antoine (fouettant Marie-Ève) et Violette elle-même.

XXI. De nouveau à l'extérieur, la jeune femme court chercher ses camarades pour leur montrer le cadavre de Duchemin. Mais lorsqu'ils reviennent sur les lieux, il a disparu. Violette s'aperçoit alors qu'elle a perdu sa clef et qu'elle ne peut rentrer chez elle. Jean-Pierre lui ayant proposé de venir dormir chez lui, on voit le couple alternativement dans la rue et dans une chambre.

XXII. Dans la chambre, Violette et Jean-Pierre examinent la carte de Dierba qui est adressée à un certain Dutchman. Tandis que les deux jeunes gens parlent de l'étranger, on voit Frantz ranger des tableaux dans l'« Éden ».

XXIII. Revenue au café pour chercher sa clef, Violette y rencontre un nouveau barman qui, dit-il, remplace Frantz. De retour chez elle, elle constate la disparition du « petit tableau bleu et blanc » et met à sa place la carte postale.

XXIV. Elle se remémore alors un documentaire auquel elle a assisté au cinéma « Éden » et que nous voyons maintenant : le film décrit des paysages tunisiens, dans lesquels Violette elle-même va apparaître. Un travelling sur l'assistance, dans la salle de projection, se termine sur Robbe-Grillet.

XXV. Violette, à présent en Tunisie, choisit sur un tourniquet, devant une boutique, une carte postale identique à celle qui était adressée à Dutchman. Le vendeur, joué par l'acteur qui incarnait Frantz, la renseigne sur la direction à prendre pour trouver la maison que représente la photo.

XXVI. Réunis dans un café arabe, Sonia, Boris, Marie-Ève, Marc-Antoine et Frantz, décident, pour avoir le tableau, de faire parler Violette avant de la tuer.

XXVII. La jeune femme parvient à une maison où habite un certain Dutchman, en qui on reconnaît « l'étranger ». Il est maintenant « sculpteur » (Violette : « Il assemblait des objets au rebut d'assez grande dimension... avec des modèles nus, immobiles »).

XXVIII. Une série de tableaux attribués à Dutchman (quasi anagramme de Duchamp) montrent des femmes nues posant devant des huisseries.

XXIX. Scène érotique entre Violette et Dutchman, bientôt entrecoupée de plans de la jeune femme et de Marie-Ève sur une terrasse. C'est ensuite un enchevêtrement d'images hétérogènes : Marie-Ève sur un lit et dans une baignoire de sang, Marc-Antoine parcourant les toits de maisons arabes. Après avoir assisté au débarquement de Jean-Pierre, on retrouve Violette chez le sculpteur. Suite de la scène érotique, encore entrelacée, d'abord avec des plans de femmes nues, enfermées dans des cages ou allongées sur des herse, ensuite de Dutchman qui remue de la peinture bleue dans un seau, puis, dans un autre, une matière visqueuse incolore qu'il teinte de rouge ; Violette plonge ses mains dans la matière visqueuse non colorée et s'en macule le visage et le corps.

XXX. Dans une chambre, Violette et Sonia échangent quelques mots : « Sonia : Qu'est-ce que tu cherches ici ?

Violette : Rien et je l'ai trouvé.

Sonia : Quoi, le tableau ?

Violette : Quel tableau ? J'ai trouvé ce que je ne savais pas que je cherchais. »

XXXI. Une femme nue descend un escalier métallique, rouge et en colimaçon (cf. Duchamp) : mais à peine a-t-elle descendu deux marches que son mouvement est interrompu pour reprendre quelques degrés plus haut. Ce processus réitéré retarde le moment où elle chevauche le soc d'une charrue.

XXXII. Sonia fouille une chambre et s'empare du tableau. Boris, à cheval, la rejoint dans le village et lui demande si elle a trouvé l'objet ; elle nie.

XXXIII. Violette, la nuit venue, danse autour d'un grand feu de bois au son de mélodies arabes. Au lever du jour, elle est enlevée par des cavaliers.

XXXIV. Dutchman découvre Marie-Ève gisant dans une baignoire de sang. À côté d'elle, il y a un revolver et une photographie de Violette percée de deux trous à la bouche d'où semble s'écouler du sang.

XXXV. Violette est enfermée dans un cachot. Tandis que Marc-Antoine tente, en vain, de la faire parler, Boris violente Sonia dont il a découvert le mensonge.

XXXVI. Frantz, Boris, Jean-Pierre et le nouveau barman (vu en XXIII) sont réunis dans une salle basse et sombre; brandissant chacun une torche, ils tournent en rond, tout en discutant du sort de Violette.

XXXVII. Jean-Pierre, rendant visite à Violette, lui donne un poison qu'elle verse dans son auge, puis il s'en va. Boris arrive à son tour et tente d'embrasser la jeune femme qui lui suggère : « Bois dans mon auge, tu connaîtras mes pensées. » Il s'exécute, grimace et s'écroule en râlant.

XXXVIII. Violette, en fuite, s'enfonce dans le désert. Rampant sur le sable, elle se heurte à deux pieds. Un travelling découvre alors une jeune femme qui lui ressemble étrangement. Elle l'aide à se relever, la conduit chez elle, la fait boire et lui donne une nouvelle robe.

XXXIX. Marc-Antoine se cache derrière un mur en ruine, dans le village. Passe Jean-Pierre, derrière lequel il surgit, lui mettant les mains sur les yeux. Les deux jeunes gens tombent dans les bras l'un de l'autre et se dirigent vers une plage. Brusquement, Marc-Antoine pointe un couteau vers Jean-Pierre ; la bagarre tourne au désavantage de l'agresseur qui est finalement tué.

XL. Dutchman marche sur la jetée du port, tandis que Violette court à quelque distance de lui. Une camionnette roulant à vive allure oblige la jeune femme à s'écarter, puis va renverser le sculpteur. L'homme est maintenant allongé, inerte, au pied de la jetée comme en XII.

XLI. Fuyant dans le village, Violette entre dans la cour intérieure d'une maison, épiée par Frantz qui est caché derrière un mur. Elle découvre le corps de Jean-Pierre, mort, étendu à côté du tableau.

XLII. Elle se dirige ensuite vers la mer, retrouve son sosie et vient se placer derrière lui de telle sorte que leurs profils se confondent.

XLIII. Violette s'enfonce dans la mer. Fondu au blanc.

XLIV. Violette, dans sa chambre, longe un mur bleu ; Frantz range des tableaux dans un débarras; travelling, déjà vu en X, à l'intérieur de l'« Éden ». Sur les deux dernières images, Violette dit (*off*) :

« Tout à l'heure, je vais sortir pour retrouver les camarades de l'«Éden». Ils auront tous la mine lasse de ceux qui reviennent de loin.

Frantz, lui, aura toujours son air de traître de comédie. Nous boirons de la limonade au quinquina ou à la cocaïne pour nous désennuyer. Nous déciderons de jouer à cache-cache ou à colin-maillard et vers la fin de la soirée, quand le jour atteindra son point culminant, il y aura tout à coup un silence : l'un après l'autre, lentement, nous nous tournerons vers les portes de verre ; derrière la paroi transparente, nous apercevrons l'inconnu qui vient d'arriver, qui nous regarde de ses yeux pâles, qui déjà passe la porte. »

Table des matières

| | |
|--|-----|
| Préface de la troisième édition | 3 |
| Introduction | 5 |
| I. Du plan à la dialectique audio-visuelle | 9 |
| II. Par où commencer : le sens ou la structure ? | 31 |
| III. Le narratif déjoué par l'analyse paramétrique | 53 |
| IV. Sous les décombres de la diégèse, la thématique | 71 |
| V. À la croisée des séquences, la parataxe | 95 |
| VI. Orphée au pays des téléstructures | 111 |
| VII. Le texte filmique : expansion et autonomie sérielles | 157 |
| VIII. Le texte vu de profil | 189 |
| En guise de conclusion : vers une sémiologie mobile | 223 |
| Appendices : A. Résumé séquentiel de <i>L'Homme qui ment</i> | 229 |
| B. Résumé séquentiel de <i>L'Éden et après</i> | |

