

Dominique Chateau

*The Fabelmans*  
de Steven Spielberg



Essai de morpho-esthétique



*The Fabelmans* raconte la découverte du cinéma par un jeune garçon, Sammy, alter ego du réalisateur Steven Spielberg. Entre un père ingénieur et une mère pianiste, il s'initie au Septième Art à la fois comme technique et comme magie. Entre autres formes esthétiques, il utilise la musique, celle notamment de Jean-Sébastien Bach, au sein de constructions qui contribuent à ancrer le récit de surface dans les profondeurs d'un drame familial.

Principalement dédié à la première moitié du film, ce livre non seulement met en évidence les diverses sources de l'autobiographie romancée que filme Spielberg, mais surtout il explore ses partis pris esthétiques.

Pour ce faire, Dominique Chateau propose une méthodologie nouvelle, l'étude des configurations filmiques d'un point de vue morpho-esthétique fondé sur différents ordres structurels. L'analyse des formes se déplace de la structure filmico-narrative de surface qui relève de la causalité immédiate vers les structures profondes où des relations d'ordre inimmédiat – des téléstructures – impliquant des transferts de causalité contribuent à l'intensité esthétique de l'œuvre.

*Dominique Chateau est professeur émérite à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne, directeur de rédaction de la Nouvelle Revue d'Esthétique. Il a publié récemment Une esthétique japonaise. L'art et le goût en mode flottant, L'Harmattan, 2019 ; L'Art autrement qu'art, Puf, 2022 ; avec José Moure, Post-cinema. Cinema in the Post-Art Era, Amsterdam University Press, 2020 ; L'Idée cinématographique, Classiques Garnier, 2021. En libre accès chez Lambert-Lucas, avec François Jost, la réédition de Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie, Essai d'analyse des films d'Alain Robbe-Grillet (1<sup>re</sup> éd. 10/18, 1979)*



Dominique Chateau

*The Fabelmans*  
de Steven Spielberg

Essai de morpho-esthétique



## Introduction

*The Fabelmans*<sup>1</sup>, outre sa qualité propre, telle qu'il ne dépare nullement dans la filmographie prolifique et brillante de Steven Spielberg, est un film émouvant. Je n'hésite pas à avancer cette déclaration, bien que je sache qu'il est loin d'être inepte de la renvoyer à l'arbitraire de mon appréciation individuelle. Il suffit pour cela, d'ailleurs, d'écouter les autres lors de ces sortes de conversations esthétiques que suscitent particulièrement les expériences filmiques. À la différence des vieux arts solennels qui forcent le respect, tout un chacun pense être quasiment un expert en cinéma (autant qu'en sport remarquait Walter Benjamin !); et ce n'est pas une lubie, mais l'idéologie rivée à ce médium qui encourage cette présomption. Ainsi, en comptant les points, j'ai rencontré autant de proches, amis ou pairs qui partagent mon impression envers *The Fabelmans* que d'autres qui disent être restés de marbre. Si, à l'aune de mon ressenti, j'ai une certaine difficulté à simuler mentalement la réaction d'indifférence, plutôt une absence de réaction — un défaut d'activation des fonctions affectives —, je l'admets, comme on admettrait l'altérité d'un ami en dépit du fait qu'il affirme détester Bach ou préférer les brocolis au foie gras.

<sup>1</sup> Scénario Tony Kushner et Steven Spielberg, musique John Williams, montage Sarah Broshar, production Tony Kushner, Kristie Macosko Krieger et Steven Spielberg, Amblin Entertainment et Partners, distribution Universal Pictures, 2022.

En la matière, nulle universalité objective, non plus que subjective, j'en conviens, ne m'autorise à afficher le dévoilement de l'état émotionnel que le film de Spielberg ou tel autre aura pu me procurer. Ce n'est pas que j'hésite en quelque degré à avouer que les films romantiques me font venir la larme à l'œil, toute honte bue, et qu'ils me touchent mieux que les films de zombies, pour moi décidément incroyables. C'est que l'objectif que j'espère atteindre dans ce livre, non plus que dans tout livre, suppose de porter la pensée sur un autre plan que celui d'un récit sentimental qui, outre la broderie narrative, ne nous apprend rien de plus (et, parfois, il est vrai, rien de moins quand s'y révèle un secret intime) que ce que dit son résumé. Ma principale motivation a trait à l'exploitation cognitive de l'affect. En d'autres termes, la possibilité de réagir à la manière de Freud devant le *Moïse* de Michel-Ange : « Une disposition rationaliste ou peut-être analytique lutte en moi contre l'émotion quand je ne puis savoir pourquoi je suis ému, ni ce qui m'étreint <sup>2</sup>. » Brillant comme à l'accoutumée, le psychanalyste expose là une sorte de réaction à l'émotion dont j'éprouve souvent le mécanisme. C'est cela même qui me motive dans l'analyse des œuvres (pas le même « analytique », mais avec la même intention de fouiller), puis dans la conception de leurs excroissances théoriques <sup>3</sup>. L'émotion est une chose, son prolongement intellectuel, une autre. Sans nul doute. Mais ce qui me fascine surtout comme Freud, c'est la naissance du *désir intellectuel de comprendre* à l'occasion de l'insolite qui peut-être objectif — telle œuvre nous prend à contrepied de nos standards de forme et de goût — aussi bien que subjectif — je me demande pourquoi telle œuvre m'émeut, simplement, sans besoin d'effort réflexif.

Selon la légende familiale, lors de ma première rencontre avec un film, au cinéma le Davout, sur le boulevard des maréchaux éponyme —

<sup>2</sup> « Le Moïse de Michel-Ange » (1914), in *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. Marie Bonaparte et Mme E. Marty, Paris, Gallimard, Coll. « Idées », 1933, pp. 9-10.

<sup>3</sup> Je ne sais plus combien de fois j'ai cité cette phrase de Freud. Elle aide à comprendre pourquoi le travail intellectuel peut n'être nullement contradictoire avec la « vraie vie », même s'il a son propre régime.

une de ces grandes salles d'antan (édifiée en 1932, fermée en 1964 et devenue un studio d'enregistrement réputé, lui-même fermé en 2018 <sup>4</sup>) où les séances, longues et populaires, comportaient non seulement le *feature film*, les courts-métrages et la publicité « Jean Mineur », mais des attractions circassiennes —, ce jour que je situe vaguement au cours des années 1950, je pleurai. Le film ? Apparemment *Cendrillon*, long-métrage d'animation Walt Disney de 1950 qui, dans un rebond du célèbre studio, reprenait la recette efficace de *Blanche-Neige* ; ma sœur aînée se souvient que mon chagrin fut provoqué par les apparitions de Lucifer, le gros chat noir et gris de la méchante belle-mère de Cendrillon.

La première séance traumatique « m'interpelle » donc, comme jadis on aimait à dire. Au vrai, qu'elle qu'en fut la cause, mon déplaisir fut éphémère. Ultérieurement, au patronage, la rencontre avec le cinéma m'émerveilla plutôt. Alimentés par les fournisseurs du cinéma paroissial, les films que j'y vis allaient du genre édifiant, tel *Monsieur Vincent* de Maurice Cloche avec Pierre Fresnay (1947) à des « classiques » comme *Le Ciel est à vous* de Jean Grémillon (1944) qui réussit l'exploit de recevoir l'imprimatur du régime de Vichy avant d'être louangé par les ciné-clubs de gauche, concurrents laïques des institutions « cathos ».

Comme il existe des thèmes pour les années internationales — en 2021, par exemple, il paraît qu'il y en eut deux : la paix dans le monde et... les fruits et légumes —, le Centre de recherche en esthétique et arts plastiques de l'Université des Antilles, propose son thème annuel en vue d'un numéro de la revue qu'il publie, *Recherches en esthétique*, et d'un colloque alternativement sis en Martinique et en Guadeloupe, les deux

<sup>4</sup> Un studio où sont passés Gene Kelly, Miles Davis, les Rolling Stones, Yves Montand, Barbara, Bashung, Souchon, Rihanna, U2, Lou Reed, AC/DC, Lady Gaga, Eminem, etc., ainsi que divers musiciens de films comme Claude Bolling (*Borsalino*), Francis Lai (*Un homme et une femme*), Georges Delerue (*Le Dernier Métro*), Michel Legrand (*Les Demoiselles de Rochefort*) et Vladimir Cosma... Voir <https://culturezvous.com/les-studios-davout-50-ans-dhistoires/> et <https://generalpop.com/2020/10/22/comment-cet-ancien-cinema-est-devenu-un-des-meilleurs-studios-denregistrement-du-monde/> ; consultés le 16 novembre 2023.

sous l'égide de Dominique Berthet. C'est le thème proposé en 2023, *le choc en art*, qui me fit repenser à ma première expérience spectatorielle et, dans la foulée, me convainquit d'entreprendre l'analyse de *The Fabelmans* que j'avais vu au même moment. Aussitôt, très opportunément, ce film rentra dans l'escarcelle où d'autres films sont venus un jour me délivrer de l'angoisse du sujet d'article que suscitent d'alléchantes invitations, tel, par exemple, l'attrait des tropiques en sus des nourritures intellectuelles : mon livre prolonge d'abord une intervention au Colloque du CEREAP tenu en Guadeloupe les 11 et 12 novembre 2023.

J'eus, le mois précédent, l'opportunité d'approfondir l'analyse du montage et de la structuration du film de Spielberg à l'occasion d'un séminaire de l'Institut ACTE dirigé par José Moure dans le cadre de l'École des arts de la Sorbonne de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Je remercie, au passage, ces deux amis de toujours, Berthet et Moure, de m'avoir permis de semer les graines intellectuelles dont ce livre veut achever la germination. L'exposé que je fis à Paris 1 portait sur ce que j'appelle le « montage diagonal », c'est-à-dire le projet de dépasser la conception linéaire du montage dont la formule étriquée du « bout à bout » est l'extrême caricature, en mettant sur le tapis toutes sortes de relations d'ordre plus ou moins lointain. Ma réflexion fut censément soutenue par un retour sur *Nouveau Cinéma, Nouvelle Sémiologie* en vue de sa troisième édition, un livre où François Jost et moi-même jetons les bases de cet élargissement <sup>5</sup>. On le constatera aussi, ce retour fut l'occasion de mettre la musique dans la balance (ou plutôt de la remettre à contribution si on se rappelle, entre autres analyses, celle des bribes de *La Traviata* dans *Trans-Europ-Express* <sup>6</sup>), car, dans *The Fabelmans*,

<sup>5</sup> *Nouveau Cinéma, Nouvelle Sémiologie, Essai d'analyse des films d'Alain Robbe-Grillet* (première édition, UGE, 10/18, 1979, deuxième édition, Minit, troisième édition : Limoges, éditions Lucas-Lambert, Coll. « Sémiologie et sémiotique », 2024, pdf téléchargeable en Open Access sur <http://www.lambert-lucas.com/> ou <http://www.lambert-lucas.com/livre/nouveau-cinema-nouvelle-semiologie/>.

<sup>6</sup> « Lorsque Elias monte dans la chambre d'Eva, la musique [de Verdi] commence, déclenchée par le rythme de métronome des pas de l'homme (il s'agit du début du

l'emprunt au répertoire classique, Jean-Sébastien Bach en tête, relève de la même attention compositionnelle que la bande image — quand, dans maints autres cas, malheureusement, *l'addition* musicale relève du « papier peint » (Igor Stravinsky).

Mon livre ne prétend pas être l'analyse exhaustive du film de Spielberg. Au vrai, l'analyse que je propose ici n'en concerne que la première moitié, de manière, en outre, lacunaire, et hormis quelques allusions à des passages ultérieurs. Au lieu de chercher le comble analytique qui veut tout embrasser, jusqu'aux plus infimes détails, à l'aune d'une obsession interprétative, il s'agit de mettre dans la balance diverses déterminations profondes qu'on ne voit pas ou qu'on perçoit confusément, mais qui travaillent le film comme dans des entrailles, *deep work* qu'on n'aperçoit qu'à le porter en pleine lumière où, sous l'éclairage d'une méthodologie argumentée, la surface audiovisuelle et les structures profondes proches ou lointaines s'articulent et se répondent, « le dedans et le dehors [sont] articulés l'un sur l'autre », pour transposer librement le chiasme merleau-pontien du moi et de la chair <sup>7</sup>.

Ainsi, se dessine le portrait d'un interprète qui, à la manière de Freud, s'il passe au crible de quelque méthode l'objet qui a arrêté son regard, son écoute, son esprit, cherche moins à se l'approprier intellectuellement qu'à *comprendre* pourquoi il l'a éveillé à l'émotion esthétique.

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 », *ibid.*, 1<sup>ère</sup>/2<sup>ème</sup> éd., p. 271, 3<sup>ème</sup> édition, p. 218.

<sup>7</sup> *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 1964, p. 316.



## Chapitre Premier

### Plaidoyer pour la morpho-esthétique



Fig. 1. Photogramme de *The Fabelmans* et photographie d'Eisenstein.

Eisenstein, si souvent représenté par cette photo où il inspecte la pellicule d'*Octobre* ou de quelque autre chef-d'œuvre, a ouvert la voie que je veux suivre dans l'exploration de *The Fabelmans*. À l'orée d'un des plus puissants textes de théorie de la représentation que je connaisse, où *représentation* a le sens général d'une inscription sémiotique de tous ordres (de l'iconique au symbolique) <sup>1</sup>, le cinéaste, et néanmoins théoricien, propose, presque sous la forme de l'énoncé d'un exercice, de *représenter la tristesse à l'écran* <sup>2</sup>. L'enjeu, par-delà l'éventuel défi aux créateurs, est de se demander si la tristesse est simplement représentée (un personnage pleure, une scène douloureuse, un destin funeste) ou si elle est partie prenante de la structure de la représentation : outre l'évidence de l'ajout, par exemple, d'une musique triste pour recouvrir le « papier peint » visuel, la composition de ce dernier, quant au principe tissulaire de son assemblage de fragments, est-elle elle-même déterminée par le thème de la tristesse ? Dès lors, la possibilité d'en éprouver le sentiment serait inscrite structurellement dans le film considéré, ce qui ne signifie aucune obligation de le ressentir, mais, *a minima*, justifie la probabilité d'une réaction qui, d'ailleurs, peut-être négative — car il nous arrive de détester le sentiment qu'un film semble nous forcer à éprouver ; il nous arrive de refouler le désir qui, en même temps qu'il nous titille, nous donne l'impression d'être le jouet d'une possible aliénation ; mais tout aussi bien, il est vrai, le désir peut nous empiéger par son inexorable (et délicieux) vecteur.

On peut formuler d'une manière différente, plus théorique, ce que j'envisage dans l'orbe du propos remarquable d'Eisenstein. Il parle de structure à la fois du représenté et de la représentation, des choses et du film, de leurs correspondances ou pas. Parler de structure est, certes, important, déterminant. Ceux qui en ont abandonné le point de vue, s'agissant des structures qu'offre le représenté capté par le film autant que de celles qu'y ajoute la représentation, s'agissant du structural que

<sup>1</sup> Un sens général dont le sens plus restreint de la représentation ressemblante est un cas particulier.

<sup>2</sup> « *O stroieniyyi veschei* » (« De la nature/structure des choses/de l'œuvre »), *La Non-indifférente Nature*, Paris, Union Générale d'Éditions, 10/18, t. 1, 1976, pp. 31 sq.

fournit le médium choisi par l'artiste autant que du structurel qu'il invente pour une œuvre donnée — ceux-là proposent souvent des bouillies d'analyse...

Mais à la vigilance structurale et structurelle pour explorer le « nouveau cinéma », j'ajoute, comme nous le fîmes déjà Jost et moi-même, l'idée de forme en m'appuyant sur le rapide exposé d'André Hodeir qui inaugure son « Que sais-je ? » sur *Les Formes de la musique* — cela d'autant plus que l'art musical, je l'ai annoncé, occupera une place éminente dans mon livre, en écho à celle qu'elle a dans le film de Spielberg : la forme recouvre l'ensemble des choix qu'un compositeur effectue dans l'ensemble des moyens musicaux disponibles en vue d'inscrire sa poétique dans un cadre de communication déterminé (par exemple, la forme opéra) ; la structure s'applique à la manière dont sont agencés les différents éléments que l'œuvre mobilise plus ou moins spécifiquement pour satisfaire à sa forme générique<sup>3</sup>. Je réserve l'idée de structure à l'agencement interne, à son caractère concerté, volontaire, aussi inapparente soit-elle, et, au vrai, le plus souvent sous-jacente, et j'applique celle de forme à la palette des choix envers la configuration (filmique) externe que le médium impose ou tolère, et que multiplie l'intersémiotique des médiums hybrides. Il y a là quelque chose d'analogue à l'opposition de l'anatomie et de la morphologie qu'on applique aux êtres vivants, de l'ordre végétal ou animal.

Dans diverses études sur le jardin (japonais), la musique, la littérature (la prose poétique) et le cinéma, j'en suis venu à appeler *morpho-esthétique* la discipline (ou sous-discipline, peu importe) qui s'intéresse aux formes artistiques en tant qu'elles affectent la sensibilité, en sorte qu'on peut tout aussi bien parler de morpho-esthétique... en mémoire de Paul Valéry. Comme on discerne la base racinaire et l'affleurement caulinaire des plantes tout en sachant leur connexion interactive, l'échange entre terre et air, entre les structures profondes et

<sup>3</sup> *Nouveau Cinéma, Nouvelle Sémiologie* (1<sup>ère</sup>/2<sup>ème</sup> éd., p. 24, 3<sup>ème</sup> édition, p. 19. *Les Formes de la musique*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Que sais-je ? », 1951, pp. 11-12. Voir aussi mon livre *Philosophie d'un art moderne : le cinéma*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Champs visuels », 2009, pp. 270 sq.

les configurations audiovisuelles — par exemple, entre une structure actancielle et les mimiques d'un personnage qu'elle concerne, entre un flash-back et les éventuels signaux audiovisuels qui l'inaugurent, entre une thématique abstraite et les motifs qui la portent, etc... —, il y a un lien réciproque et un processus de passage à la surface, nullement indifférent, métamorphique, où l'être du film (tel celui de la plante en plein jour) se révèle et s'épanouit. En plus de l'attitude structuraliste (au sens épistémologique plutôt que dogmatique), l'attitude morpho-esthétique ouvre sur la seule perspective d'analyse et de théorie qui, à mes yeux, permet d'espérer rendre compte de l'émotion, et surtout de ce qui en est la cause dans le film apparu. Je l'ai dit, certes, il est possible de ne rien ressentir à l'égard de tel ou tel fragment filmique, mais il n'en n'est pas moins vrai qu'il existe des configurations qui contiennent censément le potentiel d'un ressenti ; pour en juger, il n'est pas plus pertinent de supposer que la structure n'y est pour rien que de se limiter à son aune.

La forme, telle que l'appréhende la morpho-esthétique, est étroitement dépendante du médium où elle éclot et du domaine opératoire qui le définit spécifiquement, mais il suffit qu'il soit complexe, hybride, peu ou prou proche de la mythique *Gesamtkunstwerk*, pour que la belle spécificité, unitaire et uniforme, vole en éclat. Les disparités de l'image et du son conspirent à enrichir la palette formelle. Dans *The Fabelmans*, c'est la musique qui, par moments certes, mais des moments puissamment marquants, vient concurrencer l'image (s'agissant non point de la musique additionnelle de John Williams, plutôt discrète, mais de morceaux *already made*). De là que l'analyse de certains exemples filmiques que je considérerai ici suppose une culture musicale que le spectateur n'a pas obligatoirement. Même si la configuration filmique innervée par la musique est *vagement perceptible* par n'importe quel spectateur, cultivé ou pas, sa forme, telle que l'analyse la révélera, l'explorera, la disséquera, etc., n'est pas immédiatement *aperceptible* (pour reprendre le fameux *distinguo* de Leibniz). Je ne me préoccupe guère du soupçon d'élitisme qu'un tel propos peut inspirer. L'aperception relève d'une situation d'expertise

(celle du *connoisseur*) qui s'applique à tous les domaines, même les plus insolites et les plus populaires. Mon voisin ne réalise pas exactement ce que Bach représente, mais en rap, en rafting ou en cuisson de brocolis, il est bien plus callé que moi...

*The Fabelmans*, qui plus est, concerne une *morpho-esthétique typiquement cinématographique*. C'est lourdement dit, mais c'est un fait. Christian Metz écrit que « certains films, plus que d'autres, laissent au spectateur une grande impression de cinématographicit<sup>4</sup> », laquelle peut procéder des caractéristiques formelles du film considéré ou du fait qu'il multiplie les motifs et les thèmes relatifs au cinéma : la sorte de configuration que j'analyserai ici, extraite de *The Fabelmans*, est constitutivement liée au thème du cinéma qui innerve toute l'œuvre — au vrai, *tout l'œuvre* de Spielberg — par son courant sémantique et, pour l'entretenir, diversifie les motifs qui s'y rattachent. Tandis que la structure peut être un schéma étranger ancré au tréfonds du film, mais en provenance, par exemple, d'un autre art, de la géométrie ou d'autres sciences, ou encore du sociétal, par l'entremise d'une sociologie peu ou prou théorisée, etc., la forme est l'instance régulatrice de pareil ancrage qui, se manifestant dans une configuration visuelle, auditive ou audiovisuelle, affecte la substance cinématographique et configure le texte filmique. *C'est particulièrement frappant s'agissant d'un film dont le thème principal est le cinéma*, et, plus exactement, sous une forme, certes, mi biographique mi romancée, *l'initiation au cinéma de son propre réalisateur*.

<sup>4</sup> *Langage et Cinéma*, Paris, Larousse, Coll. « Langue et langage », 1971, p. 30.



## Chapitre II

### Le choc-cinéma

Ou mieux : les chocs-cinéma ! Cette autobiographie mâtinée de fiction qu'est *The Fabelmans* expose, en effet, deux chocs relatifs au cinéma : sa découverte par l'alter-ego du réalisateur, Sammy, à l'occasion d'une première séance mémorable, puis, lorsque, cinéaste en herbe, il s'est mis à filmer sa famille, la révélation de la relation extra-conjugale de sa mère, Mitzi. Remarquablement, le concept de cinéma, comme médium et comme médiation, fait le lien entre les deux chocs.

Cinéma ou film ? La question se pose si, pour reprendre le célèbre distinguo de Gilbert Cohen-Séat, le filmique — « système déterminé de combinaisons d'images » —, diffère du cinématographique — le « fonds de documents, de sensations, d'idées, de sentiments, matériaux offerts par la vie et mis en forme par le film à sa manière »<sup>1</sup>. On ajoutera, à titre provisionnel, que pour lui, « du point de vue du spectacle, ces deux faits ne se conçoivent qu'associés » et que « c'est leur association qui détermine un ensemble de procédés, employés, rejetés, modifiés, suivant des fortunes soumises à des conditions diverses, et qui constituent réellement le cinéma ». Dans *The Fabelmans* film, cinéma et spectacle sont impliqués à divers degrés, non seulement parce qu'ils sont imbriqués comme partout, mais parce que leur double découverte est concomitante. Sammy découvre le cinéma en même temps qu'il assiste à

<sup>1</sup> *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma. Notions fondamentales et Vocabulaire de filmologie* (1946), Paris, Puf, Coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1958, p. 54.

sa première séance où, en même temps, la qualité spectaculaire de cet art est opportunément accentuée, étant donné que spectaculaire a deux sens : *le fait du spectacle* — la salle, les spectateurs, la projection écranique — et *l'exceptionnel impressionnant*, en l'occurrence l'explosion d'un gros accident ferroviaire.

En outre, le cœur du propos et de la composition qui soutient le film de Spielberg a trait à deux capacités au choc que recèle le film en tant que médium spécifique : la capacité de diffuser des images traumatiques et la capacité à révéler quelque chose qu'on capte en filmant, mais qu'on n'aperçoit qu'après, en assemblant les fragments enregistrés. Je me penche d'abord sur le premier cas, le choc-cinéma — choc tout ensemble de la séance, du médium film et du spectaculaire.

*Le jour — ou la nuit ? — du traumatisme*

Dès l'orée, *The Fabelmans* est marqué par la discordance flagrante des parents de Sammy. On entend son père en voix off : « Maman et Papa seront à côté de toi. Les lumières s'éteindront. Il y aura peut-être de la musique d'orgue à l'ouverture du rideau. » La caméra qui cadrerait des personnes en marche s'arrête sur le petit Sammy qui fait face à son père Burt et à sa mère Mitzi, tous les deux en amorce dans le cadre. Le père continue à s'adresser à son fils :

Burt : N'aie pas peur !

Sammy : Il fera tout noir, je veux pas y aller.

Burt : Ça va te plaire. Tu avais tellement hâte. Le premier film de ta vie.

Sammy : Et les gens sont gigantesques !

Burt : Qui ça ?

Sammy : T'as dit que les gens du film étaient géants.

Burt : Parce qu'ils sont sur un grand écran, mais pas en vrai.

Mitzi qui se dandinait jusque-là prend la parole tandis que Sammy se tourne vers elle :

Mitzi : C'est comme un rêve.

Sammy : Les rêves, ça fait peur.

Mitzi : Parfois, oui. Mais là, ce sera un beau rêve. Avec un cirque, des clowns, des acrobates...

Resté hors cadre jusque-là comme Mitzi, Burt retourne Sammy vers lui et s'agenouille pour lui parler :

Burt : Tu veux savoir comment ça marche. Une grosse machine, un projecteur, contient une grosse lumière brillante qui projette des photos de clowns, d'acrobates...

Mitzi (interférant) : Et des éléphants. Que des choses heureuses.

Burt : Projeter signifie envoyer vers l'extérieur. Des choses heureuses comme la lumière d'une énorme lampe de poche. Mais ces images défilent devant la lumière à toute vitesse, 24 photos par seconde. Dans ton cerveau, chaque photo reste 1/15<sup>e</sup> de seconde, c'est la persistance de la vision. Les photos défilent plus vite que ton cerveau ne peut les détacher, et c'est ainsi que le projecteur de cinéma nous fait croire que bougent les images inanimées. Une image animée [*motion picture*].

On voit la main gantée de Mitzi se poser sur l'épaule de Sammy. À son tour, elle le retourne vers elle et s'agenouille pour lui dire :

Les films sont des rêves, trésor, qu'on oublie jamais. Tu dois juste attendre et voir. Quand ce sera fini tu auras le plus grand, le plus large des sourires sur ton visage (*Movies are dreams, doll, that you never forget. You just wait and see. When it's over you're gonna have the biggest, sloppiest smile on your face*).

Ainsi, dès l'amorce du film, sont présentés les ingrédients thématiques majeurs de sa première moitié : la musique, le traumatisme filmique, la science ou la technique et le rêve. D'emblée, la fracture entre le père et la mère de Sammy est patente, d'un côté, l'esprit scientifique, de l'autre, l'esprit technologique. La séquence inaugurale est en quelque sorte l'équivalent d'un syntagme alterné, forme utilisée pour les dialogues ou les poursuites, sauf que l'alternance se produit dans la continuité du plan avec Sammy pour pivot : son père et sa mère le

tournent et le retournent, illustrant le fait que, symptomatiquement, le cinéma se situe d'emblée à la croisée des chemins, comme dit l'expression pour suggérer un dilemme crucial — tel, dans l'iconographie classique, le choix d'Hercule entre la vertu et le vice. Mitzi l'explicite au cours du film : « Dans cette famille, ce sont les savants contre les artistes. Sammy est de mon côté, il tient de moi sauf qu'il a un vrai talent. »



Fig. 2 à 5. Photogrammes de *The Fabelmans*.

### *Le rêve et la poïétique*

Il semble bien, à lire Spielberg, qu'il ait tranché pour sa part en faveur du rêve. À un journaliste qui lui demanda un jour : « Qu'est-ce que vous faites ? Pourquoi le faites-vous ? », sans trop réfléchir, il lui répondit : « Je rêve pour vivre<sup>2</sup>. » Et d'ajouter : « Des années après je me suis rendu compte que rêver pour vivre c'était exactement ce que j'avais fait toute ma vie et que je voulais faire de ma vie. » Mais qu'entend-il par rêver en l'occurrence ? Il précise :

<sup>2</sup> Discours à l'American Academy of Achievements, 2006 : <https://www.youtube.com/watch?v=KOJkq7UdIDg> ; consulté le 18 décembre 2023.

Un rêve n'est pas ce dont vous rêvez et qui arrive ensuite. Ce rêve est quelque chose dont vous ne savez pas qu'il va arriver dans votre vie. Les rêves arrivent par derrière, non pas droit entre vos yeux, ils se faufilent jusqu'à vous. Quand vous avez un rêve, il ne se présente pas à vous en vous criant au visage que ce que vous êtes est ce que vous devez être pour le reste de votre vie. Les rêves sont parfois presque des murmures (...).

Mais ce n'est pas tout à fait ce que le film nous dit. Ce n'est pas vraiment le dilemme de la science et du rêve que Sammy tranche parce que le choc qu'il éprouve lors de sa première expérience au cinéma l'ouvre à une autre perspective, celle du désir du film comme objet qu'on s'approprie, objet de la pratique, de la poïétique, en plus d'être le lieu d'une représentation. La première étape de cette appropriation est offerte, de fait, par la séance de cinéma où les parents emmènent Sammy, *la première de sa vie*, lui-même anticipant par représentation mentale, comme on l'a vu, le traumatisme à venir : le noir de la salle, les personnages gigantesques, le rêve cauchemardesque... Lors de cette séance est projeté *The Greatest Show on Earth* (titre français : *Sous le plus grand chapiteau du monde*), un célèbre film dit « à grand spectacle » de Cecil B. DeMille (1952) dont Spielberg extrait pour nous et pour Sammy la scène la plus violente : le dompteur d'éléphants, Klaus (Lyle Bettger), tente en vain d'arrêter avec une voiture tous feux allumés un train qui fonce vers un autre où il pense que se trouve son assistante Angel (Gloria Grahame), qu'il aime, et bien qu'elle résiste à ses avances ; le train envoie valdinguer la voiture et entre violemment en collision avec l'autre train ; les deux trains se disloquent, explosent, les wagons sautent en l'air et s'éparpillent.

En matière de choc, Sammy est donc largement servi, bien au-delà de ses craintes. Or, cet excès même entraîne un réajustement du désir dans la mesure où l'anticipation primitive est supplantée par le choc de l'événement filmique *quia talis*. Pour mesurer l'écart entre ce qui est anticipé et ce qui advient, il est opportun de citer ici le propos de George

Henry Lewes sur la « pré-perception » (dont j'ai trouvé la référence en lisant Bergson <sup>3</sup>) :

Pourquoi (...) nous mettons-nous à écouter un bruit particulier et demeurons inerte par des myriades de bruits plus forts ? C'est parce que nous percevons ce bruit comme l'explosion d'une arme à feu, une fenêtre qui claque ou le cri de quelqu'un en détresse ; et cette perception est la relance d'expériences passées. Mais nous pouvons aussi entendre soudainement un son qui ne nous est pas du tout familier : c'est cette étrangeté réelle — qui jure avec l'expérience enregistrée — qui excite l'émotion, tandis que les sons familiers quand on les perçoit sont identifiés sans rapport à l'émotion.

Lewes situe cette remarque dans le registre de l'intérêt. Il considère que chaque « mouvement de l'Attention » est provoqué par « ce qui nous intéresse » en fonction d'une expérience antérieure marquante et en tire cette conséquence concernant « l'intérêt esthétique [qu']une fois éveillé, les sens sont de plus en plus aiguisés dans la perception des objets esthétiques », ajoutant qu'il en va de même en ce qui concerne les intérêts intellectuels <sup>4</sup>.

« Sous les appareils du film à grand spectacle, ce long-métrage est bien plus subtil » : dans cette phrase « bateau » que propose le Robert, l'ambiguïté de l'étiquette « à grand spectacle » est patente <sup>5</sup>, présupposant qu'il faudrait surmonter une connotation péjorative qui contrebalance la grandiosité — par la subtilité qui renvoie à une échelle de sérieux ou de profondeur, autre mythe. En l'occurrence, Sammy n'entre nullement dans pareil exercice idéologique. C'est le « grand spectacle » en tant que tel qui retient toute son attention et c'est bien, comme le dit Lewes, la rencontre avec l'« étrangeté réelle » d'une violence inattendue qui l'affecte émotionnellement. Le fige, le stupéfie...

<sup>3</sup> *Problems of Life and Mind*, Troisième série, London, Trübner & Company, 1879, p. 107. Voir Bergson, *L'Énergie spirituelle*, in *Œuvres*, Paris, Puf, 1991, p. 945.

<sup>4</sup> *Problems of Life and Mind*, *op. cit.*, p. 106.

<sup>5</sup> Cité dans *Ouest-France*, 17 décembre 2020.

*L'onde de choc se propage...*

La question du traumatisme colle étroitement à l'idéologie du cinéma. En deçà même de *l'exceptionnel impressionnant* destiné à provoquer un traumatisme par la « terreur délicate » (*delightful horror*) du sublime, selon la supposition d'Edmund Burke, il y a le traumatisme plus fondamental du médium en tant que tel identifié notamment par Walter Benjamin : procédant de son mécanisme même, le cinéma, écrit-il, « a cette caractéristique qu'il capte l'esprit du récepteur, empêché de penser par lui-même »<sup>6</sup>. Le spectateur, par le seul fait du médium, serait plongé dans l'état d'inertie — incapable de penser, figé, insensibilisé —, qu'on appelle la stupeur ou la stupéfaction ou encore le saisissement. Suite à sa rencontre avec le film, loin de sourire comme Mitzi le pronostique pour rassurer son fils, Sammy connaît une sorte comparable de stupeur. On parle aussi de sidération en négligeant son sens propre, médical, de suspension des fonctions vitales, de mort. Sammy est sidéré au sens de « frappé de stupeur », ni plus ni moins. En sorte que quand sa mère lui demande quelle scène il a préféré dans *The Greatest Show on Earth*, il ne répond pas, *ne peut pas répondre*, parce que l'émotion paralyse son esprit.

Mitzi enchaîne en lui demandant quel cadeau il veut pour la fête Hanouka. Il ne répond pas non plus... du moins immédiatement. Car, la nuit suivante, alors qu'il s'est endormi avec l'oscilloscope de son père (dont l'orientation techniciste est, à ce moment, privilégiée, mais tout aussi bien détournée : la lumière verte, les sinusoides et le grésillement de la machine, au lieu de produire quelque mesure du courant électrique, lui servent de somnifère), l'accident de train revient peupler ces rêves cauchemardesques qu'il redoutait tant. Alors, dans une sorte de bouffée libératrice, il demande un train électrique pour Hanouka. Rien à voir avec le cinéma, dira-t-on de prime abord... Orson Welles débarquant au

<sup>6</sup> *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproduction mécanique (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit)*, in *Écrits français*, trad. et éd. Jean-Claude Monoyer, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1991, pp. 206-220.

Studio RKO où on lui offrait un pont d'or se serait exclamé : « C'est le plus beau train électrique dont un garçon puisse rêver ! »

Quant au jeune Sammy, il appert vite que lui est venu à l'idée d'exorciser le trauma éprouvé au cinéma en reconstituant l'accident du film avec son train électrique. Le désir de cinéma et/ou de film, dans *The Fabelmans*, est d'abord présent par le truquage, celui que Metz nomme profilmique (par opposition au truquage cinématographique effectué par la caméra au tournage ou en laboratoire)<sup>7</sup> :

[Il consiste] en une petite machination qui a été préalablement intégrée à l'action ou aux objets devant lesquels on a planté la caméra ; c'est *avant le tournage* que quelque chose a été « truqué ». Ce sont là des « tours » analogues au fond à ceux des prestidigitateurs. (...) Pour les techniciens, ce sont des trucages au même titre que les autres puisqu'ils doivent, comme les autres, être spécialement mis au point.

Parmi les exemples flagrants de ce truquage profilmique, continue Metz, « le recours à la “doublure” » :

[elle] remplace l'acteur dans certaines scènes (acrobaties difficiles ou dangereuses, par exemple) ; le cinéaste choisit une personne de même allure générale que l'acteur ou l'actrice, l'habilleuse et la maquilleuse parachèvent la « ressemblance », l'opérateur a soin de ne la filmer qu'à une certaine distance et sous certains angles, etc.

Comme l'expose la source terminologique metzienne, *L'Univers filmique*, résultat du travail de recherche de l'Institut de filmologie autour d'Étienne Souriau, au même chapitre que la doublure profilmique d'un personnage diégétique (c'est-à-dire membre de la diégèse, le « monde supposé ou proposé par la fiction du film »), le même personnage diégétique à des âges différents peut être incarné par deux individus différents du profilmique<sup>8</sup>, tel Sammy incarné par

<sup>7</sup> « Truquage et cinéma » (1971), *Essais sur la signification au cinéma*, II, Paris, Klincksieck, Coll. d'esthétique, 1972, pp. 177-178.

<sup>8</sup> Paris, Flammarion, 1953, p. 11.

Mateo Zoryon Francis-De Ford quand il est gamin et Gabriel LaBelle quand il est adolescent. C'est encore ce dépassement diégétique du profilmique que sanctionne l'utilisation d'une maquette volumique à échelle réduite pour réaliser une scène impossible à filmer telle qu'elle, dans la mesure précisément où la diégèse en postule la « réalité ».

Dans ce moment, se profile la « double conscience » (chère à Edgar Morin), en l'occurrence : la croyance dont l'accident exige diégétiquement la plénitude doit composer avec le savoir non moins sûr qu'il s'agit d'un film. L'accident de *The Greatest Show on Earth* doit impressionner comme s'il était réel, mais d'ores et déjà on soupçonne qu'il relève du trucage profilmique, qu'il s'accomplit par écran de transparence (le train qui fonce sur Adam), par diverses manipulations en studio (le décor de l'intérieur des wagons renversés) et, bien entendu, pour ce qui concerne la collision des trains, dans le monde miniaturisé de la maquette — elle s'assimile au « *relais* » dont parle Paul Valéry lorsqu'il note, d'abord, que « par un *relais*, un enfant peut, d'un acte insensible de son petit doigt, provoquer une explosion ou un incendie sans aucune proportion avec son effort », puis, y associe le savant qui dira « qu'il a fait *sauter l'atome* (...) façon toute provisoire de parler », étant donné « l'ensemble de toute ce qu'il faut d'appareils et d'actes pour produire à nos sens tels phénomènes observables »<sup>9</sup>.

Aussi vague que soit encore la supposition dans l'esprit de Sammy, il se trouve que, par « les appareils et les actes » du maquettisme il communique avec le choc et réalise ses conséquences, mieux encore qu'il ne l'avait fait en salle où, rivé à son siège, il fut hypnotisé par le cinématisme. Si donc Sammy trouve avec le train électrique reçu pour Hanouka l'occasion d'exorciser le choc mental qui l'a rendu quasiment mutique sur le moment, c'est qu'a été déclenché une *onde de choc* et qu'elle se propage ; la reconstitution du choc physique entre le train et la voiture produit un second choc, cette fois à la fois physique et mental : Sammy recule, renverse une étagère derrière lui et réveille ses parents —

<sup>9</sup> *Discours aux chirurgiens*, texte de 1938 repris dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, La Pléiade, Tome I, 1957, p. 921.

c'est un moment qu'il faudra retenir pour la suite. Tout se passe comme s'il prenait alors conscience à retardement de la violence de l'accident grâce la maquette animée dont, du même coup, il découvre la puissance. Cela suggère, à rebours, une certaine distance que la projection interpose entre le spectacle et le spectateur, d'autant plus notable qu'il s'agit d'une séquence spectaculaire ; là peut résider, comme cas particulier de la « double conscience », une cause du mélange de la terreur et du délice qui définit le sublime pour Burke ; le film me fait compatir mais le fait *en tant que film* — je ne tends pas mon mouchoir à l'amante refoulée ni n'esquisse le moindre geste pour arrêter le bras de l'assassin... Plus traumatique que la séance, le souvenir de ce qu'on y a vu, une stupeur continuée qui hante nos nuits, et, plus encore, la reconstitution aussi miniature soit-elle, *parce qu'on en est devenu le démiurge...*

#### *Thérapie cinématographique du choc-cinéma*

Mais à ce point, on n'est encore en-deçà du cinéma. Quant aux trucages profilmiques, souligne Metz, « les codes spécifiques du cinéma n'y ont qu'une faible part, bien que les films y aient fréquemment recours ». *Il faut faire encore un pas, franchir un seuil*, pour en arriver au médium même. Le gamin qui joue au train électrique, certes déjà démiurge de l'accident, n'est pas encore le *grown-up* qui tiendra la caméra.

Pour cela, il faudra l'intervention de Mitzi qui propose à Sammy de *refaire la reconstitution*, mais maintenant en la filmant. Elle se rend donc dans la chambre de Sammy et lui dit : « On va le filmer avec la caméra de papa. Tu fais dérailler le train une fois et tu pourras regarder le film plein de fois jusqu'à ce que tu n'aies plus peur. Et ton vrai train restera intact. » Sammy, filmé en plongée, se relève. C'est lui maintenant qui domine Mitzi lorsqu'elle ajoute : « Encore une chose chéri. On ne dit rien à ton père. Ce sera notre film secret, à toi et à moi. » Et elle lui tend la caméra... On a là un nœud thématique puissant qui associe à Sammy sa mère, le cinéma, l'exorcisme des peurs, le sceau du secret.



Fig. 6 à 10. Photogrammes de *The Fabelmans* (dont une image de *The Greatest Show on Earth*).

Il s'agit en quelque sorte de soigner le choc du cinéma par le cinéma. La thérapie du choc par le choc est connue. Elle existe même en économie quand, pour résoudre une crise, on opère brutalement une réforme économique radicale. Mais, comme je l'ai dit, pour Sammy, le choc primitif qui excède les peurs d'avant entraîne un réajustement du désir progressivement reporté sur le film, et surtout, non point seulement comme objet spectaculaire, mais comme objet de la pratique. À l'initiative de Mitzi le film est employé comme instrument théra-

peutique en proportion de sa capacité à sans cesse recommencer chaque fois qu'on l'active. Il ne s'agit pas ici de suggérer l'infini dans un récit comme avec les boucles temporelles, mais de cette propriété simple, basique, qu'a le film d'être montré et vu indéfiniment. Sartre pense que dans tout film « les jeux sont faits » ; il importe de souligner que cette fatalité du film déjà fait, déjà clos, représentation de destins accomplis, se combine à la possibilité de répétition *ad infinitum*. Certes, c'est une propriété que le film partage avec le livre, mais en y ajoutant la *présentification iconique et kinesthésique* offerte par le moment où le film est activé. Comme dit Metz, cette activation déclenche une représentation toute habitée par le mouvement que « le spectateur perçoit toujours (...) comme *actuel* (même s'il "reproduit" un mouvement passé) »<sup>10</sup>.

Mitzi pense donc qu'en regardant n fois le film de la catastrophe ferroviaire Sammy *finira* par exorciser sa peur. C'est là l'espoir d'un infini potentiel qui, déportant l'attention vers un bord de fenêtre spectatorial, permettrait d'en finir avec le maelstrom souterrain des peurs et des fantasmes... Mais est-ce là bien un remède susceptible d'annihiler le choc primitif ? N'est-ce pas plutôt de l'ordre du *pharmakon* de Platon, à la fois remède et poison ? Bernard Stiegler, à l'occasion d'une réflexion inspirée par la lecture de Derrida, souligne qu'

il y a de bonnes et de mauvaises addictions, tout comme il y a de bonnes et de mauvaises fictions. Il y a des fictions qui sont mauvaises parce qu'elles ne produisent pas ce qu'on appelle en théologie des « fictions nécessaires » : en théologie, on dit parfois que Dieu est une fiction nécessaire. Il y a des fictions, les contes de fée par exemple, qui sont nécessaires et qui sont bonnes pour faire l'expérience du vrai, du réel et non pas du tout pour fuir le réel. Et puis il y a des fictions qui sont dangereuses parce qu'elles nous rendent incapables d'avoir prise sur le réel : elles vont, en fait, canaliser nos pulsions et produire de la déliaison et non pas du désir<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> « À propos de l'impression de réalité au cinéma », *Cahiers du cinéma* (1965), in *Essais sur la signification au cinéma*, I, Paris, Klincksieck, 1969, Coll. d'esthétique, pp. 17-19.

<sup>11</sup> « Questions de pharmacologie générale. Il n'y a pas de simple *pharmakon* »,

Parmi les « bonnes addictions », l'addiction au beau, au vrai et au juste dit encore Stiegler en employant une triade quelque peu éculée (voir Victor Cousin : le Beau, le Vrai, le Bon !). L'addiction au beau, ajoute-t-il, concerne « les amateurs d'art, les musiciens, etc. » et, plus généralement, a trait à la sublimation.

Il convient de séparer amateurs d'art et musiciens ou, de même, cinéphiles et cinéastes. Ce que permet d'observer *The Fabelmans*, ce ne sont pas les addictions passives qui, toutes importantes et désirables qu'elles soient, prennent le récepteur de l'art. C'est plutôt une addiction active, un désir poétique. Le cinéma, pour Mitzi, est un instrument poétique, mais pour Sammy, un instrument poétique. La puissance de l'instrument poétique, pour Mitzi, s'inspire de sa propre propension à la rêverie que, pour sa part, elle cherche à satisfaire par le piano. Elle propose à Sammy de partager cela par le film, parce que, comme elle le pressent, le film permet de maîtriser tout choc enregistré dans la réalité, qu'il soit saisi à l'improviste ou organisé pour le produire. Cependant, pour Sammy, ni remède, ni poison, le film devient plutôt un instrument poétique grâce auquel il est possible de réaliser des représentations fictionnelles en manipulant la réalité et en imprimant la manipulation de cette manipulation, plus ou moins importante selon le degré de montage, dans le médium qu'on appelle proprement en anglais *motion picture*.

La suite du film, avec le second choc que j'ai évoqué en commençant (et sur lequel je reviendrai), met à l'épreuve la complicité de Mitzi et Sammy, mais elle résiste dans la mesure où ce qui est acquis à travers elle c'est le désir poétique de filmer que la mère suggère à son fils. On ne fuit pas le réel par semblable addiction. Le réel ou, plutôt : son évocation par le film compte tenu de cette caractéristique de « fiction nécessaire » (nécessaire à la croyance telle l'adhésion à la fiction Dieu argumente-t-on en certaine théologie) que soutient la double entrée perceptive et diégétique de la représentation en mouvement (comme

Metz, à nouveau, le souligne). Il s'agit, non point d'un retrait, d'un refuge, mais d'une *fuite en avant*, celle qui pousse à faire le prochain film quand le précédent est à peine achevé. Le film est un jouet qu'on n'arrive jamais à casser...

*Remarque sur le sublime, la lumière et la main*

Nietzsche dit du sublime qu'il est le « *domptage artistique de l'horrible* » (*die künstlerische Bändigung des Entsetzlichen*)<sup>12</sup>. Tandis qu'Adam, pourtant dompteur du cirque Barnum dans *The Greatest Show on Earth*, est bien incapable de maîtriser les trains qui foncent sur sa voiture, le cinéaste parvient, lui, mais avec l'aide d'une escouade d'assistants et de techniciens, à dompter la représentation pyrotechnique, et le spectateur, bien confortablement assis, se voit offrir l'occasion de surmonter, par médium interposé, le spectacle de l'horrible. Sammy, de spectateur coi devient démiurge, de manipulateur du réel, l'acteur de sa transformation sémiotique et, par là, expert en « domptage artistique ». Baldine Saint-Girons nuance Nietzsche en notant qu'« au sublime continue à se mêler, même en sa deuxième étape, un sentiment de terreur qu'on peut situer, canaliser, certes, mais non entièrement dépasser. Quelque chose entrave notre effort d'apaisement, malgré toutes les "libérations" du monde »<sup>13</sup>. Il faut sans doute la transmutation sémiotique et la poétique qui l'instaure pour reléguer le sublime à l'arrière-plan de la conscience.

On sait que Kant, incidemment, situe le comble du sublime dans l'interdit de représenter Dieu. *The Fabelmans* est une famille juive, mais ni Sammy ni ses parents ne semblent vouloir se plier à l'interprétation rigoureuse des fameuses injonctions du *Deutéronome*. Le fait qu'ils

<sup>12</sup> *La Naissance de la tragédie (Die Geburt der Tragödie)*, trad. Baldine Saint-Girons, Stuttgart, éd. A. Fröner, KTA, t. I, § 7, p. 82.

<sup>13</sup> « *Conclusion. Les deux temps de l'expérience du sublime: entretien avec Didier Laroque* », in *Le Sublime: Poétique, Esthétique, Philosophie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018 ; lu sur Internet le 28 novembre 2023 : <http://books.openedition.org/pur/183121>.

aillent au cinéma n'est pas un argument pertinent dans ce dossier, étant donnée l'exception dont bénéficie l'image mouvante à l'égard de l'interdit ; les religions, juives, chrétiennes comme musulmanes, se rallient *quant à l'image audiovisuelle* au déni de la représentation que fonde idéologiquement la thèse du réalisme ontologique, chère au très catholique André Bazin. Comment, sans cela, passer son temps en toute bonne conscience les yeux rivés sur les écrans, petits ou grands, où les images de toutes sortes, peu ou prou idolâtres, défilent à jet continu ?

Néanmoins, suite à la sortie pour voir *The Greatest Show on Earth*, on pourrait penser que la religion entrera en ligne de compte dans la destinée de Sammy. Ils reviennent en voiture. Burt, qui conduit, remarque que, parce que « les lumières changent l'apparence de toute chose, il est difficile de trouver notre maison ». Sammy rétorque : « La nôtre est la maison sombre où il n'y a pas de lumières » !



Fig. 11. Photogramme de *The Fabelmans*.

Quand la voiture se gare enfin devant la maison, Sammy s'exclame : « C'est ce que je veux pour Hanouka ». « Quoi ? » demande Mitzi. Sammy répond : « Des lumières de Noël », ce qui déclenche le rire de Mitzi qui ajoute : « Désolée, on n'a pas ça chez les juifs. » Burt lui explique : « Huit soirées à la lumière des bougies » en référence à la « Fête des lumières » où on allume une bougie de la ménorah huit soirs

de suite... Censément, l'allusion à cette série rituelle de petites lumières prescrite par la religion ne suffit pas à apaiser le feu de la passion qui a commencé d'étreindre Sammy, qui couve encore, certes, mais déjà impérieusement. Un premier pas est franchi avec la pâle lumière verte de l'oscilloscope qui l'endort opportunément ; les images de l'accident ferroviaire revenues en songe, le garçon sait ce qu'il faut désormais demander pour Hanouka : le train électrique...



Fig. 12. Photogramme de *The Fabelmans*.

Ah ! la lumière ! Ce n'est pas celle que viserait le *Mehr Licht !* prononcé par Goethe à son dernier souffle, cette lumière de l'outremonde censée supplanter la pauvre clarté terrestre par son éternel rayonnement, selon une des hypothèses sur cette parole ultime demeurée énigmatique ; c'est la lumière électrique, celle qui distingue, par défaut, la maison des Fabelman, ou celle, après que le train a supplanté les guirlandes, du film que Sammy projette sur ses deux mains, tenues côté à côté. La main est, par excellence, l'instrument poétique du corps. Voilà, d'abord, qui semble justifier le lien privilégié de Sammy avec sa mère, si on suit Kandinsky qui, au sujet du piano, écrit :

« L'artiste est la main qui, à l'aide de telle ou telle touche, tire de l'âme humaine la vibration juste <sup>14</sup>. »

Paul Valéry, dans son *Discours aux chirurgiens*, demande : « Mais que ne fait point la main ? » Et cet inventeur du concept de poïétique (qui réconcilie la *poiësis* et la *praxis* aristotéliennes) répond notamment à sa propre question : « Faire est le propre de la main <sup>15</sup>. » En outre, ajoute-t-il, « cette main est philosophe (...). Ce qu'elle touche est réel » <sup>16</sup>, en sorte qu'il n'y a pas lieu de chercher ailleurs la définition du réel : c'est ce qu'on touche, les sensations qui s'ensuivent. Or, comme réceptacle de l'image projetée, la main augmente sa capacité poïétique et ontologique de la fonction de l'écran. Déjà, dit Valéry, « elle peut dessiner ce qu'elle a touché » <sup>17</sup> ; maintenant, l'organe par excellence du toucher, venant à son tour à être chatouillé par le simulacre lumineux et animé, lui transmet sa puissance réalisatrice. L'entéléchie du film, même tout readymade dans ses boîtes (à l'ancienne...), a besoin d'un petit coup de pouce supplémentaire : un obstacle où l'animation, peuplée de mondes, de gestes et d'êtres palpitants, revivra une fois encore. Les mains de Sammy peuvent donc le faire, peu importe que l'image y soit vague, puisque cette main, organe de préhension — au *faire*, Valéry adjoint le *mettre, prendre, saisir, placer, tenir, poser* <sup>18</sup> ; Emmanuelle André y ajoute le *voir*, autre manière de prendre : « Car voir est un acte qui s'effectue par les mains <sup>19</sup> » —, symbolise aussi, en l'occurrence, l'appropriation, offrant, plutôt que l'écran habituel plus ou moins lointain dans l'ailleurs, celui, par exemple, de la célèbre caverne, un prolongement du corps qui remonte la projection à sa source première...

<sup>14</sup> *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* (1912), trad. Nina Kandinsky, Paris, Denoël Gonthier, Coll. « Médiations », 1969, p. 98.

<sup>15</sup> *Œuvres, op. cit.*, p. 918. Voir à ce sujet, concernant à la fois l'évaluation esthétique de la main et ce qu'en dit Valéry, Herman Parret, *La Main et la Matière. Jalons d'une haptologie de l'œuvre d'art*, Paris, Hermann, 2018. Voir aussi Emmanuelle André, *L'Œil détourné, Mains et Imaginaires tactiles au cinéma*, Paris, De l'incidence éditeur, 2020.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 919.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 918.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 919.

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 159.



## Chapitre III

### Leçons de chose et de cinéma

Il y a, dans *The Fabelmans*, le moment crucial d'une partie de campagne, un fort nouement dramatique et structurel dont l'efficiencia s'étend à la première moitié du film. Y participent la famille Fabelman, y compris les deux sœurs de Sammy et Bennie, un ami très proche de Burt, devenu une sorte d'oncle de substitution pour la famille. Sammy, incité par son père à effectuer un montage des rushes qu'il a enregistrés, découvre à cette occasion la liaison de sa mère avec Bennie : ils s'amuseut ensemble, s'enlacent, se caressent, se lancent des regards langoureux... Un critique s'étonne que Sammy n'ait pas déjà découvert cette liaison tandis qu'il filmait la partie de campagne, qu'il faille attendre qu'il revoie les rushes en vue de monter le film<sup>20</sup>. En un temps où le spectateur accepte les invraisemblances les plus criantes dans les blockbusters ou les films de zombies, on peut s'étonner de cet étonnement... Il manifeste surtout une totale mécompréhension du propos de Spielberg et de sa conception du cinéma, ce dont *The Fabelmans*, en plus de l'autobiographie, est partiellement l'exposé. Mais un exposé cinématographique au sens fort où seul un film peut exposer ce qu'est le médium dont il est un exemplaire.

<sup>20</sup> Xavier Leherpeur, <https://www.radiofrance.fr/franceinter/the-fabelmans-de-steven-spielberg-grand-film-ou-film-decevant-4520956> ; consulté le 12 septembre 2023.

On songe naturellement à *Blow up* d'Antonioni, un film lui-même inspiré par une nouvelle de Julio Cortazar, *Las babas del diablo*, mais, au contraire de ces deux sources possibles, il importe que l'image captée par Sammy soit mouvante — comme le remarque François Soulages, « produisant des images de temps qui semblent arrêtées, [la photographie] nous plonge parfois dans le semblant de l'arrêt, nous faisant prendre ainsi le mouvement de la vie pour de la fixité, alors que tout n'est que flux et reflux »<sup>21</sup>. *Blow up* est du cinéma, avec son *flux et reflux* constitutif, mais c'est par la photographie et son figement que s'y opère la révélation. Le film est la médiation d'une révélation photographique comme la littérature l'est pour Cortazar. Quant à *The Fabelmans*, tout différemment, *le film est la médiation d'une révélation par le film*.

Cela change tout, parce que l'idée de Spielberg, c'est aussi que la vérité du réel que livre l'image n'est pas dans le moment où cette image est captée, le moment d'une sorte de révélation instantanée (ontologique dit-on par coquetterie) dont la caméra serait l'instrument. Elle requiert une *analyse de l'image*, c'est-à-dire un regard qui y découvre autre chose que ce qui l'a caractérisée dans le moment de sa captation. Certains films aux antipodes du déni de la représentation nous l'enseignent, tel *L'Homme qui tua Liberty Valence* de John Ford qui nous invite à *revoir pour l'analyser* la scène où le gangster est abattu, afin de réaliser l'écart entre l'interprétation au premier degré qu'induit sa vision primitive et le critère de vérité que demande la pleine compréhension de sa diégèse. Ce n'est pas seulement que l'intellection du fait est fragile, qu'elle dépend du point de vue de son appréhension, c'est aussi que le cinéma en établit spécifiquement les conditions. La diégèse filmique n'est pas seulement la conception d'un monde possible, mais dépend des formes spécifiques qu'il prend globalement ou localement en tant qu'elles impliquent les possibles esthétiques (et esthésiques) du médium.

<sup>21</sup> « Les yeux sont faits pour voir & pour pleurer. La photographie entre Budapest, Prague & Berlin », *Verbum Analecta Neolatina*, XII/1, p. 8 ; <http://real.mtak.hu/141774/1/12-1-01.pdf> ; consulté le 8 décembre 2023.

*Première leçon : filmer n'est pas tout voir*

L'évocation ici du ciné-œil vertovien est opportune. Chez Vertov, il y a à la fois l'éloge de l'œil dans le sens de la prescription wittgensteinienne : « Ne pensez-pas, mais voyez <sup>22</sup> ! », le cinéaste étant invité à observer les milieux et les êtres qu'il fréquente, et la critique de l'œil humain, limité, imparfait, dépassé par les technologies du voir très loin (téléscope) et du voir très près (microscope), puis réhabilité avec l'aide de la caméra <sup>23</sup>. Le slogan de Wittgenstein, toutefois, n'est pas moins contredit par le projet qui accompagne le filmage vertovien : révéler la transformation *in progress* d'un monde qui est en train de passer au communisme, d'où un singulier entrelacs de préconception idéologique et de spontanéité poétique. On risque bien de ne voir que ce qu'on est préformé à voir, inné ou acquis, à moins que filmer nous offre l'opportunité de s'en émanciper. Filmer, certes, mais, mieux encore, revoir ce qu'on a filmé quand il s'agit d'en textualiser les fragments épars à l'aide du montage.

C'est une évidence — mais puisqu'il faut la rappeler, l'est-elle vraiment ? — que le cinéaste, l'œil rivé sur ce qu'il a sélectionné dans le réel qu'il filme ne voit pas tout ce que sa caméra capte. Si dans un tournage, par la vigilance du cameraman, de ses assistants (script et autre) et en vertu de la programmation qu'offre éventuellement le scénario, la marge d'inattention est réduite, elle augmente singulièrement dans le filmage que Vertov disait « à l'improviste », plus ou moins impromptu, fragile et poreux. Il est bien évident que l'œil de Sammy est guidé dans son propre filmage par le jeu de ses deux sœurs (ce que les données biographiques confortent comme on le verra) et que, à l'instant et dans l'affairement du filmage, son œil rivé, via l'ocillon de la caméra, sur leurs chamailleries ludiques il ne regarde guère ni donc ne

<sup>22</sup> § 66 des *Philosophische Untersuchungen*.

<sup>23</sup> Voir *Articles, Journaux, Projets*, Paris, UGE, 10/18, 1972 ; *Le Ciné-œil de la révolution. Écrits sur le cinéma*, Dijon, Les Presses du réel, 2019.



Fig. 13 à 15. Photogrammes de *The Fabelmans*.

peut voir l'arrière-plan ; il n'est pas moins évident qu'il faut aussi, nécessairement, l'étape *observationnelle et compositionnelle* du montage (comme, d'ailleurs, Vertov le suggère encore, tout explicitement) pour que puisse se déplacer la focalisation du ciné-œil étant donnée la possibilité de manipuler l'image avec la visionneuse, d'arrêter le flux de l'image mouvante, de revenir en arrière et de faire mentalement le point sur les détails inaperçus. Dans la dernière image, l'arête droite de l'arbre semble couper le plan en deux fragments, d'un côté, la joie des deux sœurs dans le monde natif, de l'autre, le couple dont l'enlacement augure l'étrangement d'un nouveau monde où la famille risque de se disséminer.

La morpho-esthétique n'est pas indifférente à la technique, mais, outre la gamme des caméras successives qui jalonne l'initiation de Sammy au filmage/tournage, outre l'écart entre caméra et table de montage (dont la technologie évolue également au fil de l'histoire), la leçon que reçoit Sammy c'est que le ciné-œil, loin de se limiter à ce qu'offre l'ocilleton à « l'homme prothétique » (pour parler comme Freud) est défini par l'ensemble du processus de la réalisation, par la post-production autant que par la production (y compris le bricolage — tels les trous d'aiguille que Sammy perce dans la pellicule pour imiter les flashes des tirs de pistolet).

*Deuxième leçon : choisir dans ce qu'on voit (l'horizon, que diable !)*

À la fin de *The Fabelmans*, Sammy est reçu dans les studios CBS par le producteur de la série comique *Hogan's Heroes* (grossièrement intitulée en France *Papa Schultz*) qui, constatant par la lettre que le



Fig. 16 à 18. Photographes de *The Fabelmans*.

jeune homme a envoyée qu'il préfère faire du cinéma plutôt que de la télévision, a soudain l'idée de l'orienter vers le bureau en face du sien. Non point pour trouver un travail, mais pour recevoir une leçon de cinéma ! Dans ce bureau, il rencontrera « le plus grand cinéaste de tous les temps », John Ford. Tandis qu'il attend auprès de sa secrétaire que le cinéaste veuille bien se montrer, son regard, accompagné par un panoramique, balaie une série d'affiches des films de John Ford, de *Stagecoach* à *The Man who Shot Liberty Valance*...



Fig. 19. Photogramme de *The Fabulmans*.

C'est encore, de fait, une leçon morpho-esthétique que l'auteur de ces « classiques » — quelle bonne idée d'en confier le rôle à David Lynch ! — donne ensuite à Sammy : le réalisateur peut être omnubilé par la diégèse et les personnages qu'il filme, mais dans le plan qui en résultera la position de l'horizon dans l'espace est plus importante dans le « compte de résultat » que toute la monnaie diégétique :

Ford [qui reçoit Sammy dans son bureau chez Universal] : Vous voyez cette peinture là-bas ? [Il désigne une image sur le mur.]

Sammy : [regarde] Euh, oui... je veux dire, oui... oui, je le vois.

Ford : Rapprochez-vous. Alors ? Qu'est-ce qu'il y a dedans ? Décrivez-le.

Sammy : Oh, d'accord ! Il y a deux hommes à cheval... et ils cherchent quelque chose, alors peut-être qu'ils sont en train de faire du repérage...  
 Ford : Non. Non. Où est l'horizon ?  
 Sammy : L'horizon ?  
 Ford : Où est-il ?  
 Sammy : Au fond.  
 Ford : C'est ça. [Il montre une autre peinture sur le mur.] Marchez jusqu'à ce tableau. Alors ?  
 Sammy : D'accord, il y a cinq cow-boys...  
 Ford : Non non non non non ! Où est ce foutu horizon ?  
 Sammy [qui montre le haut du tableau] : Hum, c'est... c'est là !  
 Ford : Où ?  
 Sammy : Au sommet du tableau !  
 Ford : D'accord, venez par ici ! [Sammy se rapproche du bureau derrière lequel Ford est assis]. Maintenant, souvenez-vous de ceci. Quand l'horizon est en bas, c'est intéressant. Quand l'horizon est en haut, c'est intéressant. Quand l'horizon est au milieu, c'est ennuyeux et merdique ! Maintenant, bonne chance à vous... et foutez le camp de mon bureau !

On se demande si le film peut être ironique *per se*. L'ignorance feinte (*ironia*), socratique, ou la figure par quoi on dit le contraire de ce qu'on veut faire comprendre semblent exiger quelque béquille dialogique ou linguistique. Peut-être que dans le film, l'ironie, comme on dit du diable, est plutôt dans les détails : le rouge à lèvres sur la joue de Ford-Lynch que son opulente secrétaire vient essayer en se dandinant ; l'allumage laborieux du cigare qui produit un épais nuage, etc.



Fig. 20 et 21. Photographes de *The Fabelmans*.



Fig. 22 à 24. Photogrammes de *The Fabelmans*.

Mais, parfois, un acte filmique semble atteindre aussi la puissance ironique, tel le dernier plan de *The Fabelmans* où, tandis que par une sorte de fin à *la Charlot* Sammy s'éloigne dans une artère des studios CBS, l'image subit deux fois un mouvement brusque qui déplace l'horizon du centre vers le bas finalement tout en bas, presque hors l'image...

Au titre du moment savoureux de la rencontre de Sammy-Spielberg avec Ford, on retiendra ce recadrage ultime, non seulement parce que sa maladresse voulue l'assimile à un pied de nez à l'adresse du monstre sacré, mais parce qu'il offre une leçon morpho-esthétique : il met l'accent sur un paramètre formel (au sens de la *forme plastique*) à verser au compte du réseau sous-jacent qui, tout inaperçu qu'il puisse être, s'épanche vers le film et l'innerve.

## Chapitre IV

### De Robbe-Grillet à Spielberg : l'invisible dans le visible

Comme Merleau-Ponty soulignait que « le monde est *ce que nous voyons* et (...), pourtant, il nous faut apprendre à le voir »<sup>24</sup>, le film est, d'abord, ce que nous voyons sur l'écran et ce que nous entendons, et pourtant l'analyse filmique peu ou prou technique nous apprend qu'il y a autre chose à appréhender à travers ce qu'on voit et entend ; tout particulièrement, il y a ce qui, *étant sous-jacent, n'est pas immédiatement visible ni audible*. Par-delà le voir et l'entendre superficiels, au sens non polémique de la configuration de surface, il y a des structures profondes qui sont la plupart du temps invisibles comme telles, non pour quelque raison occulte, mais *parce qu'elles sont relationnelles et abstraites*. L'argumentation, à cet égard, est comparable à celle de Maurice Mandelbaum qui, considérant la théorie des ressemblances familiales par laquelle Wittgenstein vise à nous convaincre qu'entre des choses d'une même catégorie (par exemple les jeux), il n'y a aucune généralité, seulement des affinités partielles, note que la notion « d'une ressemblance familiale inclut [un] lien génétique non moins qu'elle inclut l'existence de ressemblances physiologiques notables »<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 18.

<sup>25</sup> « Family Resemblances and Generalization concerning the Arts », *The American*

Or, certaines œuvres rendent cela visible ou presque visible, principalement par le jeu de l'imagination divagante ; elles manifestent ce que l'œuvre ordinaire tend à cacher, que ce soit par la dominance de la narration ou sous couvert d'illusion réaliste. Encore faut-il qu'un effort d'explicitation assure le relai de ces films révélateurs ; ainsi, se détachent des aspects du film qu'on serait enclin à négliger parce que, à *première vue*, ils se cachent dans l'arrière-plan. La conscience à tôt fait de reléguer à l'inconnu ou à l'accessoire ce qui ne saute pas aux yeux...

*Divagante, dit-il...*

« Un livre comme je ne les aime pas, ceux épars et privés d'architecture » disait Mallarmé de son propre livre *Divagations*<sup>26</sup>. Mais comment un livre avec un pareil titre pourrait-il bien relever de la bonne forme qui réunit et structure ? Vue d'un regard centripète, la divagation est le défaut des mots qui, faute de lien ou de maîtrise, par négligence ou ésotérisme, partent à vau-l'eau de phrases obscures, mais, vue d'un regard centrifuge, elle exemplifie la liberté du rêve et de l'imagination, quand l'ésotérisme, au lieu de nous fuir, atteint nos désirs, nos fantasmes, bien mieux que les narrations rassurantes que bride le principe de réalité, du moins l'illusion qui l'encourage — source du déni de la représentation. C'est dire que *sous l'apparent désordre proche quelque chose se trame plus ou moins profondément*.

Loin s'en faut, en effet, que l'œuvre divagante témoigne d'une totale absence de structure. Divers auteurs auxquels je me suis intéressé exemplifient cette rémanence de la structure « sous les décombres de la diégèse » pour reprendre une expression de *Nouveau Cinéma, Nouvelle Sémiologie*<sup>27</sup>. Bien entendu, en première ligne de ces auteurs, Robbe-Grillet abondamment convoqué dans notre livre, mais aussi d'autres cinéastes dont les inventions filmico-narratives m'ont affriandé, tels

*Philosophical Quarterly*, vol. II, n° 3, juillet 1965, p. 226.

<sup>26</sup> Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés* (1897), Paris, Gallimard., Coll. « Poésie », 1976, p. 69.

<sup>27</sup> *Nouveau Cinéma, Nouvelle Sémiologie, op. cit.*, 1<sup>ère</sup>/2<sup>ème</sup> éd., p. 84, 3<sup>ème</sup> édition, p. 71.

Resnais, Godard, Lynch, Manchevski, y compris divers films japonais comme *Real* de Kiyochi Kurosawa ou *Le Soupir des vagues* de Kôji Fukada. Leurs films demandent à être non seulement appréciés esthétiquement, mais déchiffrés sémantiquement et structurellement — ils convoquent l'esthétique versant plaisir si on est porté à l'exercice raffiné qu'ils proposent, un exercice réflexif qui appelle en même temps un goût plastique et musical.

C'est là un paradoxe (du moins, si cette sorte d'œuvre vous rebute). Mais il y en a un autre : ces œuvres n'ont de sens que si on visite leurs profondeurs ; sinon, semble-t-il, c'est désordre de surface ; mais, en même temps, au gré de leurs divagations, elles portent en surface des indices de leur structuration, là où des œuvres normées (au sens de la conformité à la majorité des cas) gomment toute signalétique structurelle de surface. Par parenthèse, j'emploie depuis le début de ce texte le distinguo structurel et structural initié par Jean Pouillon. De qui s'agit-il exactement ? Je cite à la source :

Une relation est « structurelle », quand on la considère dans son rôle déterminant au sein d'une organisation donnée ; la même relation est « structurale » quand on la prend comme susceptible de se réaliser de plusieurs manières différentes et également déterminantes dans plusieurs organisations. « Structural » renvoie à la structure comme syntaxe ; « structurel » renvoie à la structure comme réalité<sup>28</sup>.

Avec ce moule conceptuel, on peut discerner clairement ce qui relève du langage et ce qui relève du texte, du film comme médium et du film comme œuvre. Or, notons-nous, Jost et moi, dans *Nouveau Cinéma, Nouvelle Sémiologie*<sup>29</sup> :

<sup>28</sup> « Présentation : un essai de définition », *Les Temps modernes, Problèmes du structuralisme*, n° 246, novembre 1966, p. 780.

<sup>29</sup> *Nouveau Cinéma, Nouvelle Sémiologie, op. cit.*, 1<sup>ère</sup>/2<sup>ème</sup> éd., p. 7, 3<sup>ème</sup> édition, p. 5 (citation de Metz tirée de *Langage et Cinéma*, Paris, Larousse, Coll. « Langue et Langage », 1971, pp. 53 sq.).

Étudier un film, c'est (...) 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 ».

Nous annonçons l'intention d'utiliser les exemples tirés du corpus robbe-gilletien comme « balises » ou « points d'ancrage » dans une « réflexion sur le langage cinématographique » qui, s'agissant d'un type de composition filmique divaguant, pour reprendre le mot de Mallarmé, ne s'accommode pas de la simple exemplification du structural par le structurel, de la production d'une nouvelle configuration fondée sur une ancienne structure : « à structuration inédite, nouvelle réflexion » disions-nous<sup>30</sup>, pour conclure :

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<sup>31</sup>.

Je veux toutefois montrer ici que l'arsenal méthodologique construit autour des films de Robbe-Grillet s'applique aussi bien au cinéma « normé », ou, en d'autres termes, que dans ce cinéma-là il y a des relations à distance. Ce qui d'ailleurs ressemble à une lapalissade, puisque les relations à distance font partie de la vie : quand je fais un jogging avec quelqu'un d'autre, l'arrivée de notre course crée un lien à distance que je peux évoquer mentalement où expliciter. Les relations à distance de la vie courante sont plus ou moins organisées ; le but de mon jogging est plus ou moins décidé d'avance. Le film, surtout celui qu'on est en train de regarder, fait partie du réseau vivant des relations proches et lointaines. Tel film me rappelle tel moment convivial, telle rencontre

<sup>30</sup> *Nouveau Cinéma, Nouvelle Sémiologie, op. cit.*, 1<sup>ère</sup>/2<sup>ème</sup> éd., p. 9, 3<sup>ème</sup> édition, p. 7.

<sup>31</sup> *Ibid.*

intellectuelle ou sentimentale ; ou bien se prolonge mentalement jusqu'à croiser telles circonstances de notre « vraie vie ». Comme le remarque Adorno, le « conditionnement » où la télévision nous prend — par exemple l'attente d'un meurtre créée par « le premier plan [qui] s'ouvre sur une boîte de nuit (...), assis au bar, un homme à chapeau et, quelques mètres plus loin, une femme à l'air triste, outrageusement maquillée et commandant encore un verre » —, porte au-delà <sup>32</sup> :

La manière dont le spectateur est conduit à regarder des détails apparemment quotidiens, comme une boîte de nuit, et à considérer des éléments banals, comme des indices d'un crime possible, l'amène à regarder la vie comme si elle, et les conflits qui la remplissent pouvaient être compris en ces termes.

De ce point de vue, la téléstructure, c'est la vie ! Or, non seulement la vie n'est pas monocorde, mais le film est comme une corde ajoutée qui a ses caractéristiques propres, parmi lesquelles *l'autonomie systémique* : le régime d'exception du lieu à part (la salle), du moment à part (la séance)<sup>33</sup>, du monde à part (la diégèse), ce qui en fait un objet privilégié de poïétique et d'esthétique (à la manière du livre ou du tableau), où je distingue, pour ma part, la *diagonale du montage*, cet organisateur de l'ordre proche par quoi le texte filmique, quand il mobilise des images et des sons, est traversé de toutes sortes de relations à distance, de téléstructures. Je vais continuer à considérer *The Fabelmans* dans l'optique d'une telle analyse, mais j'y étais déjà avec l'onde de choc. Elle se propage par affleurements intermittents, sinon court encore, toute souterraine. Entre les affleurements, des relations à distance.

<sup>32</sup> Adorno Th. W., 1990, « La télévision et les patterns de la culture de masse » (1954), *Réseaux*, vol. 9, n° 44-45, pp. 235-236.

<sup>33</sup> Et qu'on ne vienne pas me dire que cette sorte d'isolation n'existe pas avec l'écran du portable ! Oui, c'est vrai, on est en plein repas de famille ; ce n'est pas le noir de la salle, son exquis silence supposé (au *crunch-crunch* du pop-corn près, toute misophonie mise à part). Un ou une ado regarde quelque chose sur l'écran de son portable. On lui pose une question ; il/elle ne répond pas, enfermé dans son absorbement...

## *La question de la forme*

Voilà mis à jour un niveau d'analyse qui m'incline à revenir à la forme. Avec Abraham Moles, je la mets en relation avec l'ordre au sens suivant :

La notion d'ordre dans un arrangement est le facteur essentiel qui régit la construction d'une forme intelligible puisqu'une forme est ce qui apparaît au spectateur comme n'étant pas le résultat du hasard : la forme est conscience de prévisibilité dans l'arrangement des éléments<sup>34</sup>.

La plus simple des causalités, note encore Moles, est l'ordre proche de « l'acte A2 [qui] va suivre l'acte A1, puis A3 suivra A2, etc. » ; mais il ajoute que « ce n'est pas la seule structure », car il y a la structure de causalité de l'ordre lointain, telle que « chacun des actes élémentaires, petits ou grands (...) exerce un *transfert de causalité* sur les autres »<sup>35</sup>. Ce propos est applicable immédiatement à la narration quelque médium qui la porte ; les actes A1, A2, A3, etc., et leur succession immédiate appartiennent aussi bien à ce qu'on observe dans la réalité qu'à ce qu'on narre à son propos où ce dont on invente la narration par invention corrélatrice d'un univers fictionnel, d'une diégèse : l'ordre proche, c'est l'ordre de l'histoire que, de différentes façons, l'ordre du récit affecte, jusqu'à même le bouleverser (voir, très significativement, le vertige narratif d'*Après la pluie* de Manchevsky, parmi les auteurs cités plus haut). Mais, je l'ai déjà annoncé, on peut aussi appliquer le distinguo du proche et du lointain à la structure filmique : l'ordre proche opère au niveau des raccords, de la succession des plans, dans les séquences et entre elles, dans la succession des parties si le film est organisé par quelque partition (par exemple, la « classique » division en actes d'*Octobre*). Et on peut encore appliquer le distinguo à toutes les

<sup>34</sup> « Pensée rigoureuse et sciences du vague : du bon usage des mathématiques dans les sciences sociales » *Cahiers Internationaux de Sociologie*, nouvelle série, Vol. 71, *Les Sociologies*, Juillet-Décembre 1981, p. 273.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 274.

sortes de relations de causalité immédiate ou différée entre des fragments de diverses tailles diverses, morceaux d'images, portions sonores, etc. Ainsi conspirent *le transfert de causalité* et *la diagonale du montage*.

Certes, le film fini est une bande qui ne peut qu'être inexorablement recommencée, et, certes, quand le film s'amorce sur quelque écran, disait donc Sartre, *les jeux sont faits*, l'histoire est déjà consommée, le destin des personnages est préétabli, et cela se répétera autant de fois qu'on peut, comme, on l'a vu, Mitzi l'enseigne à Sammy dans une visée thérapeutique. Mais loin que le film soit réductible à une représentation linéaire. La flèche narrative (ou discursive ou plastique) est elle-même traversée par une multitude d'éléments, de combinaisons, de motifs, de relations, etc., toute une population formelle (*au sens esthétique et esthésique*) qui épaissit le film et le dynamise. Dans le cas de l'art, spécifiquement, ces relations sont organisées suivant la finalité d'une *valeur compositionnelle*. Pour mesurer ce que cela veut dire, il n'est que de renvoyer à un entretien avec François Bayle où ce musicien et théoricien de la musique explique comment cet art a évolué avec Beethoven après l'invention du pianoforte <sup>36</sup> :

Beethoven est le premier compositeur qui a exploité de façon compositionnelle des procédés qui étaient d'ordre interprétatif. Avant Beethoven (...) on s'autorisait à certain moment des improvisations de niveau, de contraste dynamique, même mélodiques. Il y avait des fenêtres d'improvisation, des ornements qui étaient un peu *ad libitum*, les trilles avaient des points d'orgue, on pouvait les faire très longs, les appoggiatures étaient laissées au libre choix des interprètes, etc. Beethoven a cassé tout cela. Pour Beethoven tout devait être pensé par le compositeur. L'instrument qui l'a autorisé est le pianoforte (...) un instrument qui peut faire des piano et des forte, et Beethoven a inventé

<sup>36</sup> Entretien avec François Bayle, *L'Acousmonium*, <https://fresques.ina.fr/artsonores/fiche-media/InaGrm01109/entretien-avec-francois-bayle-l-acousmonium.html> ; consulté le 12 août 2023. Le pianoforte, d'où vient le piano, a été inventé par un facteur de clavecin, Bartolomeo Cristofori au début du XVIII<sup>e</sup> siècle sous le nom de *gravicembalo col piano e forte*, c'est-à-dire un clavecin avec piano et forte, en remplaçant le pincement des cordes par des marteaux.

(...) le fait d'écrire une note forte et une note faible juste après, et que ce ne ce soit pas une improvisation de l'interprète, mais une volonté *compositionnelle*.

### *Parenthèse musicale*

Paradoxalement, cette évolution vers la composition fut corrélative, entre autres déterminations, du développement du genre musical de la fantaisie, lui-même lié à l'évolution technique musicale dont parle Bayle et à l'émergence d'une conception nouvelle de cet art. Bach, non pas le père, mais son fils Karl-Philip Emmanuel, est connu pour avoir substitué le clavicorde et le pianoforte au clavecin. Le son du clavecin, produit par pincement des cordes, ne permettait pas les nuances, quant au clavicorde, c'était un instrument d'étude plus que de concert parce que ses cordes frappées donnent un son trop faible ; le pianoforte, inventé par le florentin Cristofori vers 1709, reprend ce dernier principe, mais selon un mécanisme différent, plus complexe, ce qui autorise les nuances dans le large spectre du piano et du forte, du pianissimo au fortissimo, d'où son nom abrégé ensuite en piano tout court. Karl-Philip Emmanuel est également connu pour avoir introduit l'idée de sensibilité, *Empfindung*, dans la théorie de l'interprétation musicale. Dans son *Essai sur la vraie manière de jouer des instruments à clavier*, il écrit <sup>37</sup> :

Un musicien ne pouvant pas émouvoir autrement qu'en étant lui-même ému, il doit se mettre lui-même dans tous les sentiments qu'il veut éveiller chez ses auditeurs ; il leur fait comprendre ses sensations, et les émeut ainsi de la meilleure manière pour une sensation partagée. Aux passages sombres et tristes, il se rend sombre et triste. Cela se voit et s'entend chez lui. Il faut ici éviter l'erreur du caractère par trop somnolent et traînant. On peut y tomber facilement par un excès de

<sup>37</sup> Carl Philipp Emanuel Bach, *Essai sur la vraie manière de jouer des instruments à clavier* (1753), Première partie, traduit de l'allemand par Jean-Pierre Coulon, <https://www.symphozik.info/multi/bach-analyse-sonate-flute-seule/1.pdf>, 24 novembre 2008, § 13, pp. 96-97.

sentiment et de mélancolie. Ceci se produit de même dans les phrases musicales énergiques, joyeuses, et celles d'autres types, où il se met alors dans ces sentiments. L'un d'eux s'est à peine réduit au silence, qu'il en éveille un autre, il change donc continuellement de passion. En général il prend cette charge en considération dans les morceaux qui sont construits de manière expressive, qu'elle provienne de lui-même ou de quelqu'un d'autre ; dans ce second cas il doit éprouver les mêmes passions que l'auteur de ce morceau inédit avait lors de sa composition.

Dans ce même texte, il établit un lien entre cette manière d'exprimer la sensibilité du morceau voulue par son auteur (à l'opposé de la théorie de Diderot dans son fameux paradoxe du comédien) avec la fantaisie : « un instrumentiste à clavier peut parfaitement maîtriser l'âme de ses auditeurs de toutes sortes de manières par des fantaisies jouées de mémoire », et, dans la foulée, étend remarquablement ses recommandations à la gestuelle du musicien :

Que ceci puisse se produire sans la moindre gesticule, le seul qui le niera sera celui qui est obligé de se tenir devant l'instrument comme une statue à cause de son manque de sensibilité. Autant une gesticule laide est indécente et nocive, autant une bonne est utile, étant donnée qu'elle vient en aide à nos intentions auprès des auditeurs.

Un mot sur l'*Empfindung*. Le mot apparaît dans le titre d'une fantaisie de Carl-Philip Emmanuel Bach, *CPhE Bach Empfindungen*. Suite à la traduction en 1768 en allemand de l'anglais *sentimental* par l'allemand (inventé) *empfindsam* dans le titre du roman de Laurence Sterne *A Sentimental Journey through France and Italy*, lequel préconise une relation subjective aux goûts, sentiments et mœurs, Gottlob Lessing forge le concept d'*Empfindsamkeit*, sentimentalisme. Sous l'influence du piétisme (la croyance comme supérieure à la théologie), cela induit tout un courant artistique, en perspective du *Sturm und Drang* et du romantisme, qui préconise en littérature comme en musique la pré-séance du sentiment sur la raison (en réaction contre l'*Aufklärung*), la

préséance de l'affectif sur l'organique, et se manifeste par des ruptures, des sautes d'humeur, des écarts affectifs, etc.

La fantaisie procéderait de l'aléatoire d'une improvisation ensuite notée sur une partition, opposant ainsi la liberté du style fantastique ou fantasque à la rigueur organique de la sonate. À propos d'une fantaisie de Mozart, Pierre Maréchaux écrit : « Qu'on imagine un allegro de sonate coupé en morceau qu'on aurait recollés dans le désordre. Il y a un peu de cela dans la fantaisie de Mozart<sup>38</sup>. » Plus généralement, il note :

Écrire une fantaisie, compte tenu de la difficulté de noter exactement ce qu'on a improvisé après coup [de Bach à Mozart], c'est postuler une sorte d'attitude qui tendrait à imiter le mouvement de l'improvisation, c'est-à-dire à rendre de façon un peu factice car composée, organisée, écrite, le naturel d'une musique du moment ouverte aux incidences, aux associations sonores et aux occasions.

C'est dire que les deux formes de la fantaisie et de la sonate se répondent. La fantaisie récupère l'ornementation qui était le privilège accordé à l'instrumentiste par rapport à la trame préconçue de morceaux :

Chez Bach, note encore Maréchaux, l'ornement s'est intégré à la structure au point non seulement de la masquer mais surtout de la récupérer. [son] style fantastique (*stylus fantasticus*) [...] se traduit par l'officialisation progressive de l'ornement. En un mot l'ornemental devient du thématique.

Ne voir dans la fantaisie qu'un désordre, c'est donc oublier que, toute débitée en tranches qu'elle soit, elle rentre dans des structures syntagmatiques : la juxtaposition et l'entrelacement. Tout d'abord, la

<sup>38</sup> « Fantaisies et sonates dans l'histoire des musiques d'Occident : la limite de deux genres », in Jackie Pigeaud (dir.), *La Limite : XVI<sup>e</sup> Entretiens de La Garenne Lemot*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012 ; <https://books.openedition.org/pur/56519> ; consulté le 8 décembre 2023.

juxtaposition comme on le voit avec la première page de la *Première Fantaisie pour piano* en ré mineur K. 397 de Mozart où 5 motifs différents se succèdent par parataxe (sans transition de l'un à l'autre), outre l'imprévu que cultivent la fin du premier et l'ensemble du troisième.

The image shows the first page of the musical score for Mozart's Fantasy in D minor, K. 397. The score is written for piano and consists of six systems of music. The first system is marked 'Andante' and 'p'. The second system is marked 'cresc.' and 'mf'. The third system is marked 'decreac.', 'mf rit.', and 'p'. The fourth system is marked 'p'. The fifth system is marked 'p'. The sixth system is marked 'poco agitato' and 'p'. The score includes various dynamics, fingerings, and other musical notations.

Fig. 25. Première page de la partition de la *Fantaisie* n° 1 de Mozart ([Free-scores.com]\_mozart-wolfgang-amadeus-fantasy-d-minor-506).

Fig. 26. Deuxième page de la partition de la *Fantaisie* n° 1 de Mozart ([Free-scores.com]\_mozart-wolfgang-amadeus-fantasy-d-minor-506).

Mais loin que cette fantaisie ne propose qu'un foutoir, outre ses ruptures brutales, ses transitions inattendues et donc toutes ces sortes d'interruptions éventuellement brutales qu'appelle l'esprit fragmental

du genre : il y a aussi des retours de thèmes avec plus ou moins de variation/modulation, comme si le compositeur, après avoir joui de nous surprendre en interrompant un beau fragment sitôt introduit, était pris de remords. Les retours superposent à la *structure première par juxtaposition* qui définissent le genre des *structures secondes par entrelacement* qui complexifient encore l'extravagance ludique de la composition. Et cela aboutit à l'idée d'une structuration multicouche (pour employer le langage de mon plombier qui m'assure que les tuyaux multicouches sont les meilleurs). Parmi ces couches non seulement matérielles, mais structurelles, les relations d'ordre proche qui juxtaposent des fragments hétéroclites et les relations d'ordre plus ou moins lointain qui gèrent les détours et retours de ces fragments, à l'identique, modulés, ornementés, etc. — retour des motifs de la première page en 2', 4' et 5', outre l'irruption d'un trait inédit en 6 (qui débilite le débutant parce qu'elle immisce la virtuosité dans la chose), et ainsi de suite pour les pages à venir...

Le profane — qu'on est tous peu ou prou, à tel égard ou tel autre — peut s'étonner devant l'analyse des figures combinatoires à l'endroit d'un genre musical né prétendument d'un désir de remettre le sensible au cœur de l'art. Or, c'est là justement ce que l'analyse musicale peut nous apprendre et qu'elle peut transmettre utilement à l'analyse filmique : le formalisme n'est pas l'ennemi de la sensibilité. Cette sentence, je la mets volontiers en tête de la morpho-esthétique. Elle semble « naturelle » en musique, mais « contrainte » pour les autres arts où le sens, même métaphorique ou pris dans un filet asyntaxique, occupe le premier rang. Cependant, en rester à cette antinomie primitive — aussi primitive que celles où se complaisent les polémistes médiatiques pour faire monter l'audimat —, on manque ce qui court *sous* le film apparent, celui qui, à la manière du mouvement du soleil jaugé à la toise de la terre, du lever au coucher, résulte de notre invétéré géocentrisme ; on manque la structure profonde qu'en grammaire générative on identifie en termes de règles structurales sous-jacentes et que, en matière de film, on cherchera plutôt du côté des décisions structurelles qu'un auteur prend au fil de l'incessant ressourcement, à ciel ouvert ou occulte, par quoi son

œuvre trouvera progressivement en elle-même sa forme, sa densité et sa complétude.

## Chapitre V

### Le rôle structurel des relations à distance

Le produit bas-de-gamme étant autant structurel que l'œuvre haut-de-gamme, descendons de plusieurs crans dans l'échelle de noblesse que l'anti-auteurisme prétend réformer : de Beethoven à *Starsky et Hutch* ! Lors d'un épisode de cette série <sup>1</sup> — je ne sais plus lequel, au point de me demander si je ne l'ai pas inventé... —, les deux policiers entrent dans un appartement et l'un des deux actionne un interrupteur. Geste banal qui, cependant, est montré en gros plan. Ce pourrait n'être que subsidiaire, décoratif, n'était que, plus tard dans l'épisode, l'un des compères fait le même geste qui déclenche une explosion. On peut se rappeler de l'exemple que Hitchcock donne à Truffaut pour définir le suspense : deux personnages principaux du film viennent s'asseoir à une table de bistro ; parce qu'il a vu un homme placer une bombe sous la table auparavant, le spectateur est en alerte ; c'est à cette condition qu'il y a suspense explique Hitchcock. Dans le cas de *Starsky et Hutch*, c'est une sorte comparable, mais différente, d'attente qui est proposée : au lieu de convoquer l'ensemble de la représentation narrative, elle est confiée à un détail de la représentation filmique. Ostensiblement, scénaristes et réalisateurs ont décidé d'isoler et d'accentuer le plan du

<sup>1</sup> Série de 92 épisodes, avec Paul Michael Glaser et David Soul, créée par William Blinn, diffusée sur ABC à partir de 1975.

geste sur l'interrupteur en prévision de la seconde scène avec l'intention, comme dans l'exemple d'Hitchcock, d'anticiper sa conséquence lors de la seconde occurrence.

Il n'est pas sûr que le spectateur en soit parfaitement conscient, convenons-en. Au mieux peut-être, cela s'imprime dans son subconscient. En tout cas, l'analyse de l'épisode ne peut manquer de pointer l'intention du soulignement par le gros plan et, à titre de conséquence, le fait que le montage du premier gros plan ne consiste pas simplement à varier ponctuellement la représentation, mais à introduire dans l'acte global de représentation du récit une relation à distance. *L'oubli de ces sortes de relations d'ordre lointain dans la théorie du cinéma et, particulièrement, du montage est flagrant*. On discute sans cesse du bout à bout, de son rôle, nécessaire ou superflu, et de l'interdit ontologique (« montage interdit ! ») allié au principe de réalité dans l'idéologie bazinienne. Entre le principe de réalité (le film est une chose réelle) et le principe de plaisir (pour reprendre le distinguo freudien), il y a le *principe de composition* que commande le « domptage artistique » de la réalité. Au vrai, d'une réalité préalable qui n'existera jamais plus qu'au second degré, de toute façon annihilée en son premier degré par le temps qui court, qui efface le présent pour, cette présentité évaporée, en instaurer une autre, celle du film dont les images animées ne témoignent même plus du présent d'antan, mais imposent par leur mouvance, réitérable à volonté, leur propre présentité. À l'aune du principe de composition, toutefois, ce supprimé-conservé de l'*Aufhebung* filmique densifie la réalité du matériau résiduel par les multiples transferts de causalité qui peuplent l'œuvre.

Je tente donc ici de réparer l'oubli des relations lointaines, non sans rappeler que cette tâche a déjà été accomplie au siècle dernier. De fait, le thème des relations à distance, appelées aussi téléstructures, instrumente considérablement *Nouveau Cinéma, Nouvelle Sémiologie* dont je reprendrai ici quelques suggestions méthodologiques. L'un des apports les plus conséquents de ce livre est, à mes yeux de lecteur qui, sans son compère, redécouvre son propre livre (à l'occasion de la parution de sa troisième édition), d'avoir mis en avant l'importance du

jeu sémantique et des dépendances structurelles qui constituent deux aspects des films corrélatifs et sous-jacents : d'une part, un réseau thématique serré qui court tout au long de la chaîne filmique, d'autre part, des relations à distances qui établissent de multiples correspondances entre des moments plus ou moins éloignés du film. On est là dans le suprasensible, que ce soit par la sous-jacence sémantique ou par les liens relationnels. Mais ce suprasensible, loin de faire fi du sensible, le convoque et le travaille ; il fonde la structuration par quoi le sensible prend forme. Il forme la base d'un rapport morpho-esthétique au film.

### *Analyse filmique et théorie du montage*

Le film se déroule. Des relations d'ordre proches se constituent au fil de ce déroulement. Il y a des relations d'ordre très proche, telle la coexistence dans le même cadre ou l'apparition successive au cours d'un plan, des relations plus ou moins relativement proches, telle la présence dans deux plans successifs. On voit là qu'un écart se creuse progressivement entre les éléments ou relations considérés en sorte qu'on est en mesure d'identifier diverses sortes de relations d'ordre plus ou moins lointain. On peut aisément justifier l'intérêt de considérer ces relations à distance comme instrument de l'analyse filmique et comme critère d'évaluation théorique du montage — par :

1. Le *principe d'économie* qui gouverne la poïétique et la narration. Le film et son récit ou son discours ne dévident pas une série de configurations à chaque moment inédites, mais réinvestissent sans cesse.

2. La *mémoire du film*. Comme on parle de la *mémoire de l'eau*, mais d'une manière beaucoup moins mystérieuse. Évidemment, la mémoire du film, le référent mémoriel qu'il constitue et qui vient s'inscrire plus ou moins durablement dans le référent mémoriel que chacune d'entre nous possède, pour être effective au cours d'une performance de récepteur, nécessite l'activation (au sens de Goodman) de ce que le film propose et, non moins évidemment, elle est plus ou moins efficace, rendant plus ou moins justice à la richesse de l'œuvre. Quant au débat esthétique, on peut considérer qu'il y a une objectivité

de l'œuvre au sens que des éléments physiquement accessibles, des relations internes et des structurations de toutes sortes sont donnés, tandis que la subjectivité commence avec le plus ou moins degré de conscience qu'a chaque récepteur de ce donné et se prolonge dans sa manière d'y réagir, sentimentalement et idéologiquement.

3. *La potentialité diégétique.* La diégèse est un réservoir qui décrit un monde possible (plus ou moins composé d'extraits du réel). Elle comporte toutes sortes de postulats, de lieux, de personnages, etc., qui peuvent être partiellement exploités dans un moment du film, occultés dans un autre, faire retour et trouver un nouveau développement, voire même se transformer (par exemple, le personnage « normal » qui s'avère être une superhéros). Cette potentialité peut être associée, comme on va le voir plus loin, au réservoir mémoriel de l'auteur (j'entends par ce mot : celui ou celle qui signe le film) aussi bien qu'à notre réservoir mémoriel de spectateur en évoquant des personnes, des événements, des récits, de la vie courante ou apparus dans des films ou des livres.

4. *Le jeu du sensible et du suprasensible.* À chaque moment d'un film, je l'ai dit, il y a des éléments et aspects visibles (et audibles), mais aussi des relations invisibles, du pur relationnel. Leur oubli n'est pas hypothétique comme l'oubli de l'être ; les relations internes, si elles ne sont pas directement accessibles, si elles ne sont pas subsumables sous l'un des éléments ou aspects qu'elles relie, n'en sont pas moins vérifiables. Quant au film, l'analyse les vérifie en examinant le jeu du sensible et du suprasensible à l'aide des instruments que sont l'analyse paramétrique et la thématique : d'un côté, les axes que déploie et mobilise dans un film la gestion des diverses matières de l'expression iconique, graphique et sonore ; de l'autre, la sémantique des thèmes sous-jacents au film ainsi que les modes de leur affleurement dans toutes sortes de motifs incarnés selon cette même diversité paramétrique et les prérequis diégétiques.

5. *La paradigmatique* superposée à la syntagmatique filmique, et réciproquement. C'est là la justification principale de considérer le rôle des relations à distance dans le montage. Une combinaison audiovisuelle peut être préfigurée dans une matrice donnée dans un moment pré-

cèdent du film, soit par éléments, soit par relations, soit par structure. Le film est multicouches (au pluriel) : il y a, pour reprendre le distinguo de Noam Chomsky, non seulement la structure de surface, mais des structures profondes. La structure à distance peut être instaurée par le retour des mêmes motifs ou par une récurrence thématique ; le renvoi peut jouer sur la sémantique ou sur la syntaxe structurelle. On peut sans doute préciser la terminologie à cet égard : il y a des relations à distance, d'ordre plus ou moins lointain, c'est-à-dire des liens qui se tissent entre divers éléments filmiques — ils prolifèrent dans les films ; il y a des configurations qui prennent en charge ces relations en les impliquant dans des structures, par exemple trois éléments corrélés qui reviennent dans un ordre différent ; c'est à leur propos surtout qu'il est légitime de parler de téléstructures.

Le départ de ce qui est compositionnel et de ce qui ne l'est pas, c'est exactement ce que j'ai déjà pointé avec l'exemple de l'interrupteur dans *Starsky et Hutch* : un gros plan dont le choix de représentation — monstration du geste par focalisation visuelle — est justifié loin de son occurrence. Le film n'est pas « une conscience », au contraire de ce que disait Sartre, parce qu'il ne pense pas par lui-même, mais il comporte ce genre de stigmates de la conscience de ceux ou celles qui l'ont composé et qui ne demandent qu'à être activés par un récepteur. Sans lui le processus mental qu'il amorce resterait « feuille morte » — là je reprends Sartre dans son beau discours sur la lecture qui, pense-t-il, redonne du mouvement au texte inerte sur le papier. Il convient donc de placer l'anticipation ou la rétroaction filmiques sur leur juste plan, celui de la double activation d'une combinatoire audiovisuelle, endormie jusqu'à ce que 1°) le projecteur tourne (pour dire les choses « à l'ancienne ») et 2°) la conscience d'un spectateur transforme en activation mentale cette activation technique.

Sur ce plan de composition audiovisuelle, le phénomène des relations à distance peut résider dans la répétition d'un objet, d'une image, d'un motif ou d'un thème, répétition qui peut être à l'identique ou différentielle — notamment, selon les matières de l'expression et les paramètres convoqués. Les téléstructures peuvent être sémantiques

(diégétiques, thématiques) ou structurelles. Dans le premier cas la structure procède du rapport entre deux occurrences éloignées dont on reconstitue mentalement le lien ; dans le second cas, c'est la structure même de la composition qui est convoquée, revenant selon sa première configuration ou transformée (structure disloquée, en miroir, etc.) — on pourrait trouver que « téléstructure » s'applique plus strictement à ce cas où le lien, par-delà l'ordre lointain, noue ensemble une ou des structures.

### *Téléstructures et composition filmique*

Après la théorie, il faudra en venir à l'exemplification. J'emploie le mot au sens de Goodman qui donne l'exemple de l'échantillon du tailleur qui exemplifie le costume. L'idée d'échantillon est importante : elle rappelle que l'échantillon n'est pas le pantalon. J'aime particulièrement cette définition de l'échantillon qui n'est pas chez Goodman : « petite quantité d'un produit permettant d'en apprécier la valeur. » L'échantillon, en l'occurrence, mesurera deux valeurs : celle du film considéré en le réduisant à une ou deux parties et celle de l'instrument d'analyse qui lui est appliqué en la réduisant à un lot de concepts bien circonscrit, parmi ceux que je viens de considérer.

J'ai donc choisi au titre d'échantillon *The Fabelmans*, je l'ai dit, advenu fort opportunément non seulement parce que je le trouve abouti, à la fois virtuose et sensible, mais surtout parce qu'il m'a semblé propre à nourrir deux sollicitations d'intervention dans des colloques, l'une thématique, sur le choc en art, l'autre méthodologique, sur les téléstructures. Il faut revenir sur le second choc exposé par le film de Spielberg : lorsque Sammy, après qu'il a filmé la partie de campagne familiale, découvre, au moment d'en monter les rushes, leur arrière-plan où sa mère et Bennie esquissent des gestes amoureux. On est là, censément, au niveau de la surface diégético-narrative, un niveau de lecture qui suffit d'ailleurs pour accompagner la progression du film et en goûter l'histoire. Toutefois, le rôle de l'analyse instrumentée par des outils sémantiques et syntaxiques est de rendre compte du fait que cette

lecture première est insuffisante à rendre compte de la composition du film — au sens des partis pris compositionnels dont parle Bayle à propos de Beethoven et au sens opportun, on le verra, où la question de la musique ajoutée (Bach au lieu de Beethoven) vient s'incruster dans l'observation des transferts de causalité.

### *Les paramètres filmiques*

Repartons de la dominance de la narration. Eisenstein définit le « montage tonal » par la « dominante », la « résonance émotionnelle *dominante* », mais introduit immédiatement à côté de cette « dominante tonale de base, une autre dominante secondaire, accessoire, *rythmique* »<sup>2</sup>. Dans le même ordre d'idées, dans *Nouveau Cinéma, Nouvelle Sémiologie*, Jost et moi-même commentons ainsi la remarque d'Umberto Eco, à propos du syntagme « un héros quitte sa maison et rencontre un adversaire », que « le code narratif l'isole » en se désintéressant d'autres aspects de la représentation<sup>3</sup> :

de supposés menus détails, (...) peuvent jouer, dans l'ensemble du film, un rôle indépendant du segment qu'ils contribuent peu ou prou à constituer ; 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 rappels ou de prémonitions<sup>4</sup>.

Se profile bien ainsi le niveau des relations à distance. Mais, avant d'y venir, un autre aspect de la révélation structurelle doit être souligné. Il s'agit de l'un des aspects les plus évidents du renversement de perspective où le détail passe devant l'ensemble qu'Eisenstein, à nouveau, met en lumière lorsqu'il préconise d'ajouter au montage tonal le

<sup>2</sup> « Méthodes de montage » (1929), *Le Film : sa Forme/son Sens*, trad. Armand Panigel et coll., Paris, Christian Bourgois, 1976, pp. 65-66.

<sup>3</sup> *La Structure absente*, Paris, Mercure de France, 1972, p. 211.

<sup>4</sup> *Nouveau Cinéma, Nouvelle Sémiologie, op. cit.*, 1<sup>ère</sup>/2<sup>ème</sup> éd., p. 88, 3<sup>ème</sup> édition, p. 74.

montage harmonique. Il s'agit de considérer quelque chose d'analogue aux échos harmoniques qui accompagnent en musique le son principal. Outre la lecture des commentaires philosophiques de Hegel par Lénine, la rencontre du cinéaste soviétique avec le Kabuki a contribué à l'invention de ce concept de montage harmonique : « Son, mouvement, espace, voix chez les Japonais *ne s'accompagnent pas les uns les autres* (pas plus qu'ils ne sont parallèles) mais ils sont traités comme *des éléments d'une égale signification*<sup>5</sup>. »

On peut en tirer l'idée d'analyser le film à l'aune du concept de paramètre qu'il est temps maintenant de préciser. Il s'agit d'un facteur constant par rapport auquel un phénomène peut faire l'objet de variations — par exemple, pour un paysage, le paramètre de l'ensoleillement ; suivant le moment du jour, on conçoit bien que l'apparence du paysage varie ; le paramètre est constamment présent, mais il est l'objet de variations ; essentiel quant à la définition du phénomène considéré, il contient la potentialité des effets de représentation qui constituent son apparence. Qu'est-ce donc qu'un paramètre filmique ? Un des fils de la trame audiovisuelle ou, moins métaphoriquement, un niveau constant de détermination de la structure filmique, d'ordre narratif ou plastique, sur lequel, lorsqu'il est pris en compte, s'exercent toutes sortes de variations. La « prise en compte » volontaire est, sauf rares cas d'inadvertance créatrice, un facteur fondamental : par exemple, la couleur à l'étalonnage, le rythme au montage, les bruits s'ils sont délibérément travaillés (son concret à valeur musicale, son électro-acoustique substitué au son d'origine, etc.).

On a bien le sentiment que, outre la trame narrative globale de la première moitié de *The Fabelmans*, sont impliqués plusieurs aspects diégético-narratifs a priori secondaires. Or, selon le célèbre renversement initié par Freud, il se pourrait bien qu'ils recèlent davantage de charge affective, et donc d'importance, que la structure narrative de base. C'est comme en cuisine, le sel mal dosé gâche la nourriture et, bien dosé, la sublime ! Au cours de ses *Études sur l'hystérie* écrites avec Breuer, Freud

<sup>5</sup> *Le Film : sa Forme/son Sens*, op. cit., p. 25.

note plutôt l'analogie entre le roman et ses études de cas, « un exposé détaillé des processus psychiques comme celui qu'on a coutume de trouver chez les romanciers » <sup>6</sup>); ultérieurement dans *L'Interprétation des rêves*, il définit l'opération du déplacement qui consiste à faire glisser la charge affective du récit global vers un détail. D'où l'intérêt de discerner dans le film 1°) les motifs sur lesquels peuvent se déplacer un accent affectif et qui désignent des « élus » parmi les actants, les objets ou les formes et 2°) les différents paramètres filmiques, visuels ou sonores, qui représentent comme les lignes de la partition audiovisuelle qui soutend le film ; 3°) et finalement, les décisions compositionnelles de l'auteur. On peut ainsi « traduire » ce que dit Bayle en termes de paramètres : Beethoven intègre le *paramètre de l'intensité (de la nuance)* dans la composition musicale ; de même, à la suite de Berlioz (*Symphonie fantastique*), Webern intègre systématiquement le *paramètre du timbre instrumental* dans la sérialité — d'où le concept de *Klang- ou Tonfarbenmelodie* élaboré par Schönberg qui sanctionne le croisement de deux paramètres, timbre et mélodie.

<sup>6</sup> Sigmund Freud et Joseph Breuer, *Études sur l'hystérie*, trad. Anne Berman, Paris, Puf, 1954, pp. 127-128.



## Chapitre VI

### Parenthèse sur la biographie spielbergienne

Pour approfondir dans la perspective de l'analyse (maintenant presque au sens de la psychanalyse !), il faut, de fait, évoquer le référent mémoriel propre à Spielberg. Tony Kuser, coscénariste du film et l'un des coscénaristes préférés du réalisateur (*Munich, Lincoln, West Side Story*), prend à son compte le titre du film en ces termes <sup>1</sup> :

Spielberg signifie « jouer-montagne » [*play-mountain*] ; *spieler* est un acteur en yiddish, et un *spiel* peut être un discours ou une pièce de théâtre. J'ai toujours pensé qu'il était étonnant que ce grand conteur du siècle s'appelle Spielberg, jouer-montagne. (...) Je voulais que ce nom ait une certaine signification et j'ai toujours aimé le mot allemand *fabel*, qui signifie fable. Et comme le film est autobiographique pour Steven, mais qu'il ne s'agit pas d'une autobiographie, ni d'un documentaire, il y a aussi un élément fictif. J'ai donc pensé que Fabelman était un clin d'œil à cela.

Il ne s'agit sans doute pas de faire le décompte exhaustif, maniaque ou obséqueux, de ce qui, dans *The Fabelmans*, est autobiographique et de ce qui est fictionnel. Les deux sources se mélangent et le film, comme le fleuve né de sources confluentes, n'a qu'une eau.

<sup>1</sup> <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/seth-rogen-stein-spielberg-the-fabelmans-1235256796/> ; consulté le 18 décembre 2023.

Peu importe, à l'arrivée, que *The Fabelmans* soit peu ou prou autobiographique. Mais, tout aussi bien, *le même transfert de causalité que gère la structure filmique en son sein existe entre elle et ce qui lui est extérieur*. Certes, l'erreur serait grossière de penser cette causalité comme directe, sans médiation aucune — de ne pas distinguer comme Charles Peirce l'objet réel de sa représentation dans un signe <sup>2</sup> et, du même coup, d'occulter « l'interprétant » (la règle ou loi d'interprétation) qui les relie nécessairement. En l'occurrence, une erreur grossière à double titre : non seulement Spielberg a partagé l'écriture du scénario avec Tony Kushner, mais l'interprétant de *The Fabelmans*, une fois fini et livré à la critique plus ou moins théorique a définitivement glissé vers l'analyse filmique, son point de vue rétrospectif et l'enrichissement culturel qu'elle occasionne. Il n'empêche que, moyennant ce *principe d'interprétance*, on identifie des relations d'ordre plus ou moins proche et plus ou moins lointain entre le film et « la vie ». Au titre du plus proche, la post-production et la distribution-exploitation par exemple.

#### *Retour sur la première séance*

Au titre du plus lointain, le puits mémoriel — indépendamment du fait avéré que la chronologie se trouble quelque peu si on mesure la fiction à l'aune de la biographie. Dans divers entretiens, en outre, le cinéaste apporte d'autres éléments biographiques plus ou moins consonants avec *The Fabelmans*. Sur sa mère Leah, pianiste et plasticienne, son père Arnold, ingénieur informaticien, leur divorce et leur séparation après que Leah est tombée amoureuse de « l'oncle » Bernie, l'ami fidèle d'Arnold.

Il y a aussi ce que le film n'a pas retenu : à Bernard Pivot, lors d'une émission de *Bouillon de culture* en octobre 1988, Spielberg raconta que c'était, au départ, son père qui régnait sur les *home movies*, mais

<sup>2</sup> Il les nomme respectivement « objet dynamique » et « objet immédiat » du signe (ou du representamen qui fait signe).

[qu'il] il ne savait pas tenir la caméra, ça tremblait tout le temps, il n'arrivait pas à rester en place. Il y avait un plan fixe pendant une seconde ou deux, puis il passait ailleurs. Le travelling était complètement raté, il montrait des nuages et des fleurs, alors que tout le monde s'en moquait éperdument. C'était lunaire<sup>3</sup>.

*Selon ce récit, le jeune Steven avait donc dû s'imposer, déclarant tout de go à son père : « c'est moi qui vais être le cameraman de la famille »,* tandis que, dans le film, pour le jeune Sammy, la transmission du pouvoir de filmer passe crucialement par sa mère, d'abord à l'insu du père et de la famille. Parfois, à l'opposite, Spielberg puise dans sa mémoire une sorte de copie conforme. C'est flagrant en ce qui concerne sa rencontre avec John Ford adaptée trait pour trait à la rencontre de son alter ego Sammy avec Ford-Lynch, comme on le voit bien dans une vidéo où Spielberg raconte la scène<sup>4</sup>. Parfois encore, c'est une référence qui établit l'analogie, par exemple le fait que *The Greatest Show on Earth* fut bel et bien le premier film vu par Spielberg et qu'il s'inscrivit au titre des œuvres majeures de l'histoire du cinéma l'ayant décidé à devenir cinéaste<sup>5</sup>.

Mais le récit qu'il fait de cette première séance au cours de son discours à l'American Academy of Achievements comporte encore quelques ressemblances, mais aussi quelques différences, les deux significatives, avec *The Fabelmans*<sup>6</sup> :

<sup>3</sup> <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/1998-spielberg-racontait-son-enfance-a-bernard-pivot> ; consulté le 18 décembre 2023.

<sup>4</sup> Voir <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=EzksTL42jlg> ; consulté le 29 novembre 2023.

<sup>5</sup> Entretien de Steven Spielberg avec Mark Kermode, *BBC Culture Show*, 4 novembre 2006 ; voir [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Greatest\\_Show\\_on\\_Earth\\_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Greatest_Show_on_Earth_(film)), note 29 ; consulté le 30 novembre 2023. Sur ce site il est également précisé que Spielberg « identifie la scène de l'accident de train du film comme une influence majeure, reflétée dans le film de science-fiction *Super 8* (2011), qu'il produisit », tandis que « dans une scène du remake de *La Guerre des mondes* réalisé (...) en 2005, la séquence de l'accident de train [de] *The Greatest Show on Earth* est brièvement montrée à la télévision ».

<sup>6</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=KOJkq7UdIDg> ; consulté le 18 décembre 2023.

J'avais quelque chose comme 6 ou 7 ans, mon père vint vers moi et me dit : « Je vais t'emmener voir le plus grand spectacle sur la terre ».(...) Je ne pouvais pas être plus excité ! Mon père m'expliqua qu'il y aurait des dompteurs de lions, des actes circassiens, des clowns, des artistes du trapèze... J'étais absolument ravi et j'ai attendu cela toute la semaine.

Il évoque ensuite un voyage en voiture vers Philadelphie (« nous vivions alors au New Jersey dans une petite commune »), pour rejoindre la salle qu'il décrit — « le plafond ressemblait à celui d'une église, (...) des sculptures de genre rococo, (...) rien de symbolique dans cette pièce mais j'avais le sentiment d'un endroit religieux, un peu comme une synagogue en fait » —, avant de constater :

Je n'avais toujours pas saisi le rapport avec le plus grand spectacle sur terre. Je me suis assis dans un fauteuil. (...) Il y'avait un grand rideau rouge [qui] s'est ouvert, les lumières se sont éteintes et une image faiblement éclairée est apparue sur l'écran, elle scintillait et semblait granuleuse parce que nous étions assis devant. Et soudain j'ai réalisé que... mon père m'avait menti, qu'il m'avait trahi en m'amenant dans un cirque qui n'était pas un cirque. C'était un film sur le cirque. Or, je n'avais jamais vu de film avant, c'était la première fois (...).

On ne peut manquer de noter, au passage, que la mère de Spielberg est absente tout au long de ce récit, alors que son père, au contraire, est très présent. Il explique que, s'il fréquentait assidûment la télévision à ce moment (au début des années 1950) parce que son père, d'abord ingénieur en électricité, réparait les télévisions, en revanche, la rencontre avec *The Greatest Show on Earth*, fut « [sa] première expérience cinématographique », en sorte que « le sentiment de déception et de regret d'avoir été trahi ne dura pas plus que dix minutes » :

Alors, je suis devenu une nouvelle victime de cette formidable drogue qu'on appelle cinéma. Je n'étais plus dans une salle de cinéma. Je n'étais plus dans un fauteuil, je n'avais plus conscience de l'environnement, ce n'était plus une église. C'était un lieu à la fois de dévotion et d'adoration. Je devins le participant d'une expérience. Je devins le participant de la

vie de plein de gens que je ne devais jamais rencontrer. Je voulais seulement apprendre à connaître cette seule histoire qui est devenue ma vie.

Il parle ensuite, au sujet du film de Cecil B. DeMille, de la collision des trains qu'il avait d'abord pris pour réelle, apprenant plus tard que c'était un effet spécial avec des trains miniatures, mais laissant entendre que c'est l'illusion du réel qui l'avait incité « non pas à faire des films, mais à demander à son père de lui offrir un train électrique », puis, l'année suivante, deux trains et toutes sortes d'accessoires qu'il n'utilisa pas immédiatement pour « recréer le souvenir de *The Greatest Show on Earth* » comme le film le laisse supposer, mais plus tard, alors qu'il avait 12 ans, à Phoenix (Arizona) où la famille s'était installée et « où il n'y [avait] rien du tout à faire ». Il commente de lui-même ce besoin de reconstituer l'accident de la collision des trains : « quelque chose comme un sentiment primitif de détruire causé par ce film », puis explique qu'il emprunta la caméra de son père, une Kodak Brownie 8 mm « avec une tourelle à trois objectifs » — tandis que, dans le film, Mitzi propose à Sammy une caméra Brownie 8 mm à un seul objectif — afin de réaliser sans montage, juste en arrêtant la caméra et en la retournant d'un train vers l'autre, un petit film « spectaculaire ».

### *Quelques indices biographiques pertinents*

Si, dans le documentaire que Susan Lacy lui a consacré <sup>7</sup>, Spielberg décrit une scène de *Lawrence d'Arabie* où Lawrence couvert de sang regarde son poignard, s'il affirme que la vision de ce film — particulièrement de ce plan qui fait passer le drame personnel devant le spectaculaire —, n'était pas loin sur le coup de l'avoir dissuadé de devenir réalisateur, mais que, revu de multiple fois, il eut l'effet contraire, *The Fabelmans* n'en porte aucune trace. Plus pertinemment à l'égard du film, le cinéaste dit encore dans le documentaire que tout l'effrayait quand il était gamin : « Il y avait un arbre de l'autre côté de

<sup>7</sup> Spielberg, Film HBO, 2017.

ma fenêtre. C'était effrayant, vraiment effrayant.» Un souvenir d'enfance qui, par paren-thèse, se retrouve dans une scène de *Poltergeist*, film de fantômes dont il a coécrit le scénario, réalisé par Tobe Hooper. Il poursuit : « J'avais tellement de frayeurs que je devais les exorciser. »



Fig. 27. Photogramme de *The Fabelmans*.

Ce thème de l'exorcisme est présent dans *The Fabelmans*, ainsi que la participation de sa famille à ses tournages enfantins : « Quel meilleur public que mes trois sœurs pour exorciser ma peur ? » demande Spielberg dans le documentaire. L'une de ses sœurs, Nancy, y explique qu'il les « enfermait dans un placard avec un crâne sur lequel il avait fait couler de la cire rouge comme du sang », le réalisateur ajoute lui-même qu'il leur bandait les yeux et les enfermait dans un placard, ce qui évoque non seulement des scènes de *The Fabelmans*, mais un motif très important sur lequel je reviendrai : le placard. Le documentaire évoque aussi les films de guerre qu'il tourna durant son adolescence <sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Film de 40 min intitulé *Escape to Nowhere* (devenu *Escape to No Lado* dans *The Fabelmans* — <https://www.youtube.com/watch?v=pI3431fetiM&t=3s>; vu le 18 décembre 2023). Auparavant, le jeune Spielberg réalisa un western de 8 minutes *The Last Gunfight* qui devient *Gunsmog* dans *The Fabelmans*, et, ultérieurement, un film de science-fiction de 2 h 15 qui aurait préfiguré *Rencontres du troisième type*.

Tandis



Fig. 28 à 31. Photogrammes du documentaire de Susan Lacy (25-26)  
puis de *The Fabelmans*.

que Spielberg y dit de sa mère qui, censément, servit physiquement et moralement de modèle à Mitzi<sup>9</sup> : « C'était Peter Pan ; elle était une sœur, pas un parent, parce qu'elle était une meilleure amie, et non une aide-soignante (*caregiver*<sup>10</sup>). » Et on voit un bout de film super 8 où elle est accrochée à un arbre comme durant la scène cruciale de *The Fabelmans* où toute la famille participe à une partie de campagne.

<sup>9</sup> Modèle combiné, en outre, à la mère de Tony Kushner, « joueuse de basson professionnelle, qui a fait des enregistrements avec Stravinsky et s'est produite avec le New York City Opera », puis « a mis fin à sa carrière de musicienne pour élever ses enfants lorsque la famille a quitté New York pour s'installer à Lake Charles, ville natale de son mari » ; <https://www.allocine.fr/diaporamas/cinema/diaporama-1000014023/> ; consulté le 18 décembre 2023.

<sup>10</sup> La notion de *caregiver* fait référence à l'« existence d'un système motivationnel, qui organise les soins parentaux en fonction des besoins de l'enfant : le *caregiving* (fonction de prendre soin). Le parent ayant cette fonction est appelé le *caregiver*. Le système de *caregiving* est indissociable du système d'attachement de l'enfant puisque l'activation du système d'attachement de l'enfant provoque l'activation du système de *caregiving* chez le parent. Ainsi, il répond à la vulnérabilité réelle ou potentielle de son enfant en maintenant ou en rétablissant une proximité physique et/ou psychique avec lui. L'enfant est ainsi réconforté et le système de *caregiving* du parent peut se remettre en veille », Bénédicte Boyer-Vidal, Susana Tereno, « La notion de *caregiver* dans le cadre de placements d'adolescents en Maison d'enfants à caractère social (mecs) », *Enfances & Psy*, 2015/2, n° 66, p. 88 ; <https://www.cairn.info/revue-enfances-et-psy-2015-2-page-88.htm> ; consulté le 15 décembre 2023.

## Chapitre VII

### Reprises des motifs, motif des reprises

La scène de camping, la « partie de campagne » des Fabelman, fait partie des différents moments successifs qui enrichissent la diégèse en spécifiant, notamment, les relations de Sammy avec le cinéma et avec sa mère, ce qui constitue un triangle thématique de base dont les pôles fondent les principaux motifs de la première moitié du film de Spielberg. Entre le *motif* et le *thème*, selon Ducrot et Todorov <sup>1</sup>, la différence réside avant tout dans le « degré d'actualisation et partant, [la] puissance de dénotation. Par exemple, les lunettes sont un motif dans la Princesse Brambilla de Hoffmann ; le regard en est un des thèmes ». « Puissance de dénotation » et « degré d'abstraction » sont en proportion inverse. Pour définir précisément les deux concepts, en puisant à nouveau dans le « Château-Jost » — un bon cru ! —, le *motif* est une « unité significative du film assortie d'un représentant de composition plus ou moins complexe et de taille variable : objet, image, mot, bruit, etc. » et le *thème*, une « catégorie sémantique sous-jacente à une partie de film plus ou moins étendue » <sup>2</sup>. Il peut y avoir un jeu plus ou moins complexe de mariage et de divorce dans l'histoire du couple *thème-motif* ; par exemple, un motif A d'abord associé au thème T<sub>1</sub> peut être ensuite

<sup>1</sup> *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, pp. 283-284.

<sup>2</sup> *Nouveau Cinéma, Nouvelle Sémiologie, op. cit.*, 1<sup>ère</sup>/2<sup>ème</sup> éd., p. 93, 3<sup>ème</sup> édition, p. 78.

associé au thème  $T_2$ , alors que  $T_1$  et  $T_2$  sont antinomiques ; ou bien un même thème  $T$  peut être conjugué avec une série de motifs différents ; et ainsi de suite.

L'intérêt de regarder les téléstructures participe de la mise en évidence de la *diagonale du montage* qui, loin de se limiter au bout à bout des fragments visuels, en évoluant par causalité narrative ou par relations plastiques, intersémiotiques et interparamétriques, lie entre eux des fragments, fragments de fragments et moments peu ou prou lointains. Or, on peut commencer à envisager la relation à distance dans l'observation du *renvoi ou de la reprise des motifs* (visuels ou sonores), et suivre patiemment un ou plusieurs d'entre eux dans leur voyage à travers le film. La « patience » est la vertu de l'analyse d'un objet que, dans son état « normal », un flux obligatoire offre au vau-l'eau spectatorial. Mais, outre le temps et la diégèse, cela emporte maint détail qui, surnageant, éveille la glose.

### *Motifs et montage*

Secondaire mais omniprésent, tel est le cas du piano dans *The Fabelmans* dont le motif peut être l'instrument lui-même quand Mitzi en joue ou le mot « piano » lorsqu'elle en parle. Mitzi est couchée aux côtés de son époux. Une partition dans les mains, elle dit :

Ce qui me manque le plus au sujet du piano, c'est m'abandonner à la partition. Savoir que Bach va me guider. D'abord cette note, puis cet accord, ouvrir la main, descendre d'une octave... [Elle chantonne et ajoute :] Créer un petit monde rassurant et joyeux.

On peut gloser par provision sur l'abandon dont Mitzi caresse les promesses, d'abord, par le piano, puis, par l'amour, et qui, à l'encontre de ce que les psychologues appellent l'abandon émotionnel que connaissent les personnes en mal d'assurance, est un laisser-aller séduisant du corps et de l'esprit. Elle a déjà chantonné auparavant la même suite de notes et ajouté : « Tu vois ces notes qui descendent, ça s'appelle un tétracorde. » En fait, elle enchaîne un tétracorde ascendant

puis un autre descendant. Le détail n'est pas d'une grande importance, mais le fait que Mitzi entre dans la technique musicale en évoquant cette quarte modale qui deviendra la moitié des gammes tonales accentue le fossé avec son mari : il réagit avec sa prévenance coutumière en lui suggérant de reprendre les concerts, mais ne semble que faiblement concerné par la dimension esthétique de la musique. De plus, ce que Mitzi évoque dans son discours, c'est plutôt qu'un engagement dans le monde, le refuge psychologique que lui procure le piano, ce « petit monde rassurant et joyeux » où on est censé entrer si on se laisse guider par Bach.

### *La complétude*<sup>3</sup>

C'est le second mode de relation à distance, une opération corrélatrice au développement narratif de la diégèse sur laquelle se fonde le film. Lancées à tel ou tel moment du film, des hypothèses, des énigmes, des potentialités inférentielles, des anticipations, etc., appellent leur complément, c'est-à-dire leur confirmation ou leur infirmation ultérieures, coïncidant ou non avec l'horizon d'attente du spectateur. Il s'agit là de l'horizon d'attente intra-textuel, pour parler comme Hans Robert Jauss qui y ajoute le niveau extratextuel des affects, des idées, des informations apportées par le récepteur<sup>4</sup>. On rejoint là le distinguo de ce que j'appelle le mémoriel interne et le mémoriel externe et, concernant ce dernier, il convient de distinguer le mémoriel de l'auteur qui a essaimé dans le film et sa structure, et le mémoriel du récepteur qui essaime par son interprétation, cela permettant ou peut-être empêchant d'accéder à sa structure.

En outre, on peut discerner la *complétude diégétique*, lorsqu'un postulat diégétique se précise (le personnage est définitivement l'assassin) ou change (le personnage se révèle être super-héros) et la *complétude narrative*, quand des séquences narratives distantes se raccordent dans

<sup>3</sup> *Nouveau Cinéma, Nouvelle Sémiologie, op. cit.*, 1<sup>ère</sup>/2<sup>ème</sup> éd., p. 143, 3<sup>ème</sup> édition, p. 116.

<sup>4</sup> *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1990.

le récit et/ou la narration. Dans une diégèse postulant son adéquation au monde réel comme *The Fabelmans*, et cela même dans le cas d'une diégèse complètement inventée, la complétude diégétique comporte toutes sortes d'ajustements concernant les personnages et leurs relations, parfois à la limite de la postulation réaliste, tandis que la complétude narrative contribue incessamment à l'avancée du récit.

*The Fabelmans* ne déroge pas à ses règles ; les cas de complétude diégétique et narrative y abondent. Mais ce qui importe surtout c'est de noter que si l'enrichissement diégétique et l'enrichissement thématique peuvent être différenciés, ils collaborent étroitement. On vient de voir que le jeu téléstructurel de renvoi entre les motifs s'étend au *réinvestissement et développement thématique* — sous le motif du piano, l'aspiration de Mitzi à la liberté... Il en va de même en ce qui concerne le rapport à l'information narrative. On l'a vu, dans sa première moitié, le film de Spielberg narre la découverte par Sammy du cinéma et il convient ici d'insister sur la complicité avec sa mère qui se forme à cette occasion. Il est en voie de sortir du dilemme de la science et du rêve exemplifié au tout début du film, mais il adopte tout aussi bien le parti de sa mère.

### *Le rappel*<sup>5</sup>

Dans *Nouveau Cinéma, Nouvelle Sémiologie*, nous identifions une autre variété de l'enrichissement diégétique par les téléstructures : le *rappel*, ce que donne notamment le flash-back. Inutile d'épiloguer sur cette figure rebattue, tant dans les films que dans les commentaires, mais on notera que le flash-back de *L'Homme qui tua Liberty Valence* montre que les deux fonctions du rappel et de la complétude peuvent être associées. On revoit une scène précédente, mais d'un nouveau point de vue qui permet de l'interpréter autrement, ce qui modifie évidemment et la diégèse et l'histoire : le héros n'est pas celui qu'on croyait sur la foi du film.

<sup>5</sup> *Nouveau Cinéma, Nouvelle Sémiologie*, op. cit., 1<sup>ère</sup>/2<sup>ème</sup> éd., p. 143, 3<sup>ème</sup> édition, p. 116.

Dans *The Fabelmans*, on peut identifier une sorte de rappel plus subtil encore :

1. Après la scène précédemment évoquée où Mitzi donne à son fils sa première caméra et lui dit : « On ne dit rien à ton père. Ce sera notre film secret, à toi et à moi », alors qu'il a domestiqué la caméra en réalisant un trucage de l'accident du train, Sammy entraîne sa mère dans le cabinet de débarras attenant à sa chambre où il s'isole ainsi avec elle pour visionner ses essais filmiques. Leur complicité s'étend ainsi à ce lieu-refuge de l'intimité (sorte de petit dispositif de projection improvisé, telle la « cabine sur la plage » d'Agnès Varda).

2. Plus tard son père, Burt, offre à Sammy une table de montage (Mansfield 8 mm) et lui demande instamment de faire un montage des rushes du séjour au camping, cette séquence-clé du film, notamment avec son final où Mitzi en chemise de nuit devant les phares de la voiture que Bennie, celui qui s'avérera être son amant, a allumés, exécute une sorte de danse du voile où, à la manière de Loïe Fuller, « la libération du corps (...) est à la fois d'ordre vestimentaire, gestuel et esthétique »<sup>6</sup>. La comparaison est d'autant plus pertinente (lumineuse ?) que la célèbre danseuse utilisait des « projections de lumière intense [qui] découpent les silhouettes des danseurs vêtus de noir et agrandissent leur ombre sur un mur ou un écran en fond de scène », une technique qui fit « dire aux cinéastes d'avant-garde français des années 1920 [qu'elle] était une préfiguratrice de la technique cinématographique » et suggéra à Louis Delluc de taxer ses spectacles de « poème de l'électricité »<sup>7</sup>.

Sammy filme la scène en quelque sorte innocemment, mû par le *désir poétique du film* qu'il a contracté depuis la première séance de sa vie où il reçoit les chocs conjugués du cinéma et de la catastrophe. Burt, non moins naïvement, espère que monter/monttrer le film du camping permettra de surmonter le soupçon qu'il éprouve depuis quelque temps

<sup>6</sup> Justine Christen, « Loïe Fuller et la poésie des voiles », *Fabula-LbT*, n° 18, *Un je-ne-sais-quoi de « poétique »* (Nadja Cohen et Anne Reverseau dir.), avril 2017 ; <http://www.fabula.org/lht/18/christen.html> ; consulté le 6 décembre 2023.

<sup>7</sup> *Ibid.*



Fig. 32. Photographie de *The Fabelmans*.

d'une rupture de son lien affectif avec sa femme. Mais, lorsque Sammy, non sans réticences s'exécute — d'ailleurs, plus enclin à consoler Mitzi qu'à rassurer Burt — et assemble les rushes, il découvre avec effroi le comportement amoureux de sa mère avec Bennie<sup>8</sup>. Il a réservé les rushes qui le révèlent pour le montage destiné à une séance de visionnement familial réclamée par son père, mais, suite à une dispute avec sa mère (Mitzi furieuse : « Je suis ta mère » — Sammy : « J'aimerais que tu ne le fus pas ! »), il l'entraîne à nouveau dans le cabinet de débarras, cette fois violemment, et l'y enferme pour qu'elle regarde la preuve du délit. Typiquement vis-à-vis du jeu transformationnel qui associe le motif et le thème, en l'occurrence, le motif du cabinet de débarras, espace de projection intime où on peut faire le noir, est maintenant associé au

<sup>8</sup> Corentin Lee évoque, non seulement la Moviola de *Blow Out* de Brian de Palma, mais, quant à Spielberg lui-même, des scènes comparables de *Ready Player One* et *Minority Report*, concluant : « monter revient (...) à déplier, couper, puis découvrir ce qui se dissimule derrière les images, tout en mesurant, raccord après raccord, leur capacité à nous transpercer en retour. L'excentrique oncle Boris (Judd Hirsch) ne disait pas autre chose lorsqu'il prédisait à Sammy : "Tu feras tes films, et tu feras ton art. Et tu te souviendras combien cela fait mal" [*You'll make your movies, and you will do your art. And you'll remember how it hurts*] » ;

<https://www.critikat.com/panorama/analyse/sammy-fabelman-monteur/> ; consulté le 18 décembre 2023.

thème du confinement punitif — le placard où on enferme, dans le noir, les enfants indociles...

3. À l'issue de ce moment, Sammy dit à Mitzi qui lui prend la tête entre les bras : « Je dirai rien. Je dirai rien, c'est promis. Je dirai rien. Promis. » Par-delà l'épreuve qui vient de se dérouler, le secret scellé entre eux peut perdurer.

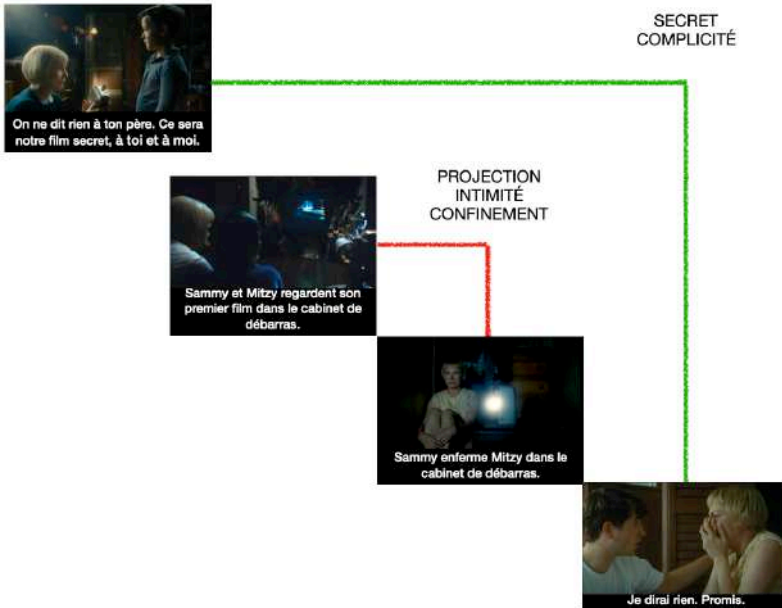


Fig. 33. Premier diagramme téléstructurel avec des photogrammes de *The Fabelmans*.

On voit bien là comment s'instaure un premier lien à distance qui s'alimente la fois au diégétique et au thématique. Symptomatiquement, de plus, les éléments en téléstructure impliquent chaque fois le cinéma. D'abord, la caméra qui capte, ensuite, la table de montage qui révèle — on l'a déjà pressenti, il y a évidemment dans tout ce film un métafilm sur la technique du cinéma. La complétude établie par la répétition de scènes plus ou moins distantes, puisées dans le mémoriel interne du film, voyage sur plusieurs niveaux superposés comme on le voit avec la scène

du camping : la représentation de ce qui est censé se passer dans le monde du film, son enregistrement en super 8 qui apparaît plein cadre et sa présence dans le cadre de l'écran de la visionneuse, un aspect, certes, notable du film de Spielberg que je vais toutefois laisser de côté pour me tourner, tout à l'heure, vers la musique.

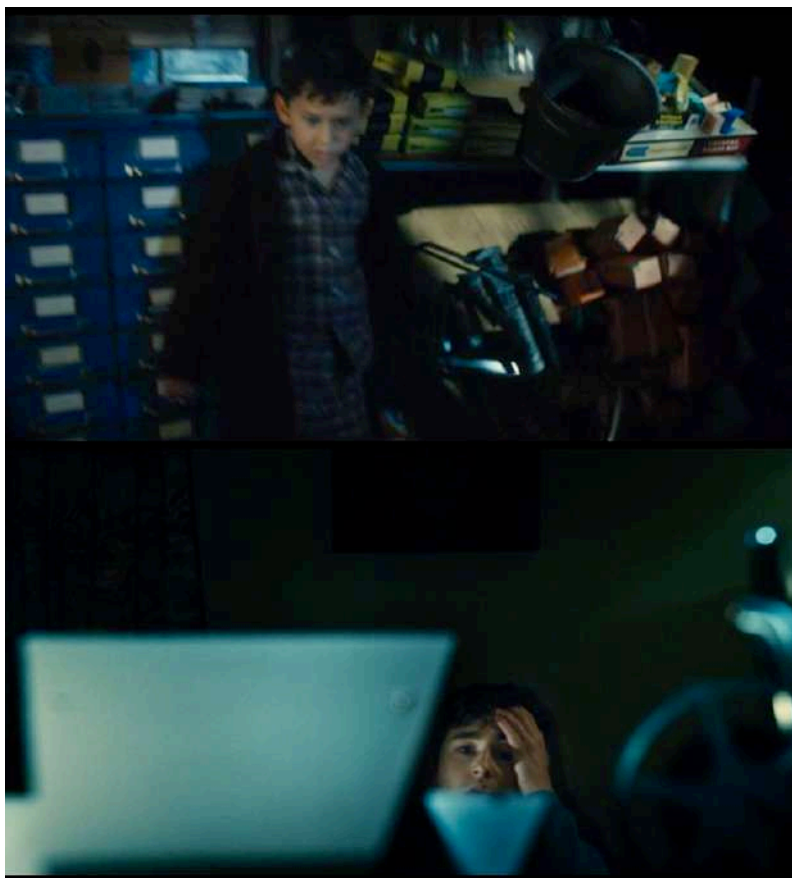


Fig. 34 et 35. Photogrammes de *The Fabelmans*.

### *L'enjambement téléstructurel*

C'est une caractéristique des structures d'ordre lointain que de permettre le réinvestissement du passé du film dans son présent, en sorte que, puisque cela fonctionne tout du long, des ponts dressés sur et en travers de la segmentation la complexifient. Les deux chocs que j'ai analysés sont ainsi également ponctués *et, par là-même, associés* par un recul de Sammy : lorsque, gamin, il éprouve l'effet de la reconstitution de l'accident du train et lorsque, adolescent, il réalise la liaison adultère de sa mère.

Ces sortes de *rappel par analogie narrativo-formelle*, quand ils ne peuvent pas être versés au crédit du hasard, adjoignent au sens induit de la diégèse et à son expansion historique une couche sémantique supplémentaire à l'aune de quoi il n'est plus possible d'attribuer le flux narrativo-filmique à une machine textuelle, inhumaine, comme on pensa un moment le Nouveau Roman ou comme imaginerait que serait l'art post-humain, n'était que le post-humain aura aboli l'art *ipso facto*.

L'adjonction en question fait penser à cette remarque de Roland Barthes dans l'« Introduction à l'analyse des récits » que, selon Jakobson et Lévi-Strauss, l'humanité peut se « définir par le pouvoir de créer des systèmes secondaires, “démultiplicateurs” », tels les « outils servant à fabriquer d'autres outils » ou les « langages artificiels »<sup>9</sup>. Les téléstructures, typiquement, relèvent de ce second plan. Une fois encore, on ne suppose pas que le spectateur les *aperçoivent*, mais on parie que la *démultiplication filmico-textuelle* qu'elles produisent participent peu ou prou de sa perception du film ou de toute œuvre relevant d'une composition.

<sup>9</sup> *Communications, Recherches sémiologiques : l'analyse structurale des récits*, 1996, 8, p. 4.



## Chapitre VIII

### Passé ton Bach d'abord...

Il existe une autre catégorie de téléstructures qui mérite son nom mieux que les autres relations à distance, parce que l'acte compositionnel qu'elles impliquent mobilise non seulement des informations narratives, des motifs et des thèmes, mais aussi la relation interparamétrique, intersémiotique, et possiblement, par ce biais, des structures formelles établies par le film. Pour l'explicitier avec *The Fabelmans*, il convient de parler précisément de la musique du film et de la manière dont elle s'intègre à sa composition. Non seulement, elle participe comme dans tout film du jeu interparamétrique et intersémiotique, mais, loin d'être le fameux « papier peint » dénoncé à juste titre par Stravinsky et que la majorité du cinéma mérite, en l'occurrence, elle a un rôle particulièrement important déjà entrevu avec le motif du piano.

#### *L'art de la dissonance*

Mitzi prétend trouver dans la musique, et dans Bach tout particulièrement, « un petit monde rassurant et joyeux ». Elle se met au piano pour exécuter l'adagio du Concerto en ré BWV 974 de Jean-Sébastien Bach, adaptation destinée au clavecin d'une œuvre d'Allesandro Marcello pour hautbois (S.Z799).

## Concerto en Ré mineur, BWV 974 - II. Adagio

Jean-Sébastien Bach

♩ = 35

*p*

5

8

10

12

Fig. 36. Première page de la partition de l'adagio du Concerto en ré BWV 974 de Jean-Sébastien Bach [<https://www.imusic-school.com/wp-content/uploads/2021/10/Adagio-Bach-BWV-974-Partition.pdf>].

Pourquoi choisir cet exemple ? Parce que l'adagio est singulièrement présent dans *The Fabelmans*, comme il le fut dans *L'Étudiante et Monsieur Henri* d'Ivan Calbérac, 2015, puis *Ondine* de Christian Petzold, 2020<sup>1</sup>, mais, cette fois-ci, d'une manière bien plus délibérément *compositionnelle*. Considérons de plus près cette musique supposée « rassurante et joyeuse » et, particulièrement, les trois premières mesures.



Fig. 37. Première ligne de l'adagio de Bach.

Le morceau s'ouvre sur un ré seul, un ré nu ; la partition nous enseigne que le morceau sera en ré mineur, ce que l'écoute ne suffit pas à décider d'emblée ; on peut s'attendre au mode mineur comme majeur ; au vrai, ce sera tout en mineur, sauf le dernier accord de la pièce, ré-fa#-do-ré, qui ranime l'ambiguïté initiale. Et on poursuit dans l'ambiguïté avec la dissonance prolongée ré-mi de la seconde mesure. « *Dissonanz und Konsonanz in der Musik — wir können davon sprechen, daß ein Akkord durch einen falschen Ton leidet* »<sup>2</sup> : dans cette phrase de son Carnet de notes que Nietzsche n'a pas reprise dans la *Naissance de la tragédie*, le verbe *leiden* signifie souffrir. On peut donc traduire par : « Dissonance et consonance en musique — nous pouvons dire qu'un accord souffre d'une fausse note. » *Leiden* signifie aussi éprouver, faire l'épreuve de quelque chose (douleur, peine de cœur, etc.). De fait, en

<sup>1</sup> La version de Marcello accompagnait aussi la vidéo d'ouverture d'antenne réalisée par Jean-Michel Folon pour la chaîne Antenne 2 dans les années 1970.

<sup>2</sup> Carnet de notes, fin 1870-début 1871, The Nietzsche Channel, <http://www.thenietzschechannel.com/notebooks/german/nacha/nacha7.htm> ; consulté le 23 août 2023.

musique l'accord « normal » fait l'épreuve de la dissonance lorsqu'elle vient à s'y glisser. Étant donné le *durch* qui est dans la phrase de Nietzsche, on pourrait aussi traduire par : « un accord souffre à travers une fausse note » ou « par (le biais, l'entremise) d'une fausse note ». L'idée *traversière* est ici opportune. L'épreuve de la dissonance est un passage (comme le passage urbain où on s'arrête et passe en même temps selon Benjamin). La souffrance dont il est question ici est physique, mais on sait que *leiden* peut aussi s'appliquer à la souffrance morale comme l'indique *Die Leiden des jungen Werther* de Goethe...

### *Le ressenti et l'esthétique*

Nietzsche, d'ailleurs, insiste sur le caractère physiologique qu'il oppose à l'esthétique. Sur ce point, je le quitte, même si je mesure combien il est difficile de savoir ce que Nietzsche entendait par là. En tout cas, je n'adhère pas du tout à sa manière d'opposer physiologie et esthétique. Comme l'écrit Éric Dufour :

(...) ces jugements de valeur qui conduisent Nietzsche, dans *Le Cas Wagner*, à ériger la musique de Bizet en antithèse de la musique de Wagner (...) s'inscrivent à l'intérieur, non pas d'une esthétique musicale, mais d'une physiologie de la musique. « Mes objections à la musique de Wagner sont des objections physiologiques : à quoi bon les travestir en formules esthétiques ? » Ou encore : « la réfutation de W[agner] que donne ce livre [*Le Cas Wagner*] n'est pas seulement esthétique ; elle est avant tout physiologique ». Si la physiologie de la musique émet des jugements de valeur sur la musique, c'est parce qu'elle s'intéresse à l'effet, à l'affect positif ou négatif que la musique produit sur l'auditeur (« La musique de Wagner *me* rend malade »)<sup>3</sup>.

Je pense pour ma part que l'opposition du physiologique et de l'esthétique est stérile. En musique, particulièrement, l'effet ressenti est

<sup>3</sup> *L'Esthétique musicale de Nietzsche, nouvelle édition [en ligne], Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du septentrion,*  
<http://books.openedition.org.spectentrion/69934> ; consulté le 12 décembre 2023.

morpho-esthétique, c'est-à-dire indissociable de la forme esthétique. La dissonance en est justement une preuve flagrante. *La Naissance de la tragédie* résume l'histoire de la musique au recouvrement de la dissonance originelle par l'harmonie apollinienne ; la dissonance dans la musique baroque et classique serait donc une sorte de réminiscence de la musique primitive recouverte par l'harmonie apollinienne. Nietzsche écrit qu'on entre alors dans une « région d'harmonies joyeuses où délicieusement s'éteint la dissonance et s'évanouit l'horrible image du monde » ; puisque l'homme est la « dissonance incarnée », la représentation venue recouvrir le chaos est une illusion <sup>4</sup>... Outre l'hypothétique mythologie de l'originaire — et sa conséquence philosophique que serait l'existence d'un temps pré-philosophique que la philosophie aspirerait à retrouver (voir Heidegger ou autre) —, quant à la musique, c'est évidemment une interprétation difficile à soutenir. L'examen de la musique baroque et classique montre que l'usage de la dissonance n'y est pas le souvenir fugitif d'un paradigme perdu, mais qu'elle fait partie intégrante de l'harmonie tonale. Le délice des accords harmonieux est incessamment travaillé par la dissonance qui procure un autre délice : le plaisir du déplaisir.

#### *Parenthèse sur l'accord parfait*

Le discours mal informé sur les périodes dites baroque et classique laisse entendre que l'harmonie est réduite à n'offrir que de l'harmonieux, comme si les compositeurs devaient se limiter à aligner des accords parfaits — comme si cette musique d'antan était restreinte au même *goût du doux* qu'appellent maintes chansons des prétendues variétés. Ce serait alors, à moindre coût, ce « petit monde

<sup>4</sup> Début du § 25 de *La Naissance de la tragédie*. Je mélange deux traductions, celles Jean Marnold et Jacques Morland (Paris, Mercure de France, 1906, in *Œuvres complètes*, vol. 1, pp. 221-222 ;

[https://fr.wikisource.org/wiki/L'Origine\\_de\\_la\\_Tragédie/L%27Origine\\_de\\_la\\_Tragédie](https://fr.wikisource.org/wiki/L'Origine_de_la_Tragédie/L%27Origine_de_la_Tragédie) ; consulté le 28 août 2023) et celle de Geneviève Blanquis (Paris, Gallimard, Coll. « Idées », pp. 162-163.

rassurant et joyeux » » à quoi Mitzi aspire. André Gide propose à cet égard une piste, par le biais de ce livre étrange, basculant entre diégèse et réflexion, volontairement inachevé pour bien marquer la présence de l'auteur, puissant d'être impuissant, qu'est *Les Faux-Monnayeurs*. Au cours du « Journal d'Édouard » qui raconte la seconde visite de l'oncle Édouard au vieux La Pérouse, ce dernier évoque une sortie au théâtre où l'on joue *Hernani*, ce qui l'a considérablement irrité : « Il paraît que c'était très bien joué. Tout le monde s'extasiait. Pour moi, j'ai souffert d'une manière indicible. (...) comment ose-t-on présenter de pareilles turpitudes sur la scène <sup>5</sup> ? » Édouard, amusé par « l'indignation de cet excellent homme », propose de comparer le pathétique d'*Hernani* à « tel déchaînement des instruments de cuivre dans un orchestre (...) “Par exemple, cette entrée de trombones, que vous admirez dans telle symphonie de Beethoven...” ». La Pérouse s'exclame :

Mais je ne l'admire pas du tout, moi, cette entrée de trombones (...). Pourquoi voulez-vous me faire admirer ce qui me trouble ? (...) Avez-vous remarqué, que tout l'effort de la musique moderne est de rendre supportables, agréables même, certains accords que nous tenions d'abord pour discordants ?

À Édouard qui répond : « Précisément, (...) tout doit enfin se rendre et se réduire à l'harmonie », La Pérouse objecte :

À l'harmonie ! (...) Je ne vois là qu'une accoutumance au mal, au péché. La sensibilité s'émousse ; la pureté se ternit ; les réactions se font moins vives ; on tolère, on accepte... (...) Si l'on pouvait recouvrer l'intransigeance de la jeunesse, ce dont on s'indignerait le plus c'est de ce qu'on est devenu.

Quand Édouard rétorque à nouveau : « Vous ne prétendez pourtant pas restreindre la musique à la seule expression de la sérénité ?

<sup>5</sup> André Gide, *Les Faux-Monnayeurs* (1925), Paris, Gallimard, Coll. « Folio Plus. Classiques », édition électronique, 2012p. 125

Dans ce cas, un seul accord suffirait : un accord parfait continu », on parvient au cœur du débat :

Il me prit les deux mains, et comme en extase, le regard perdu dans une adoration, répéta plusieurs fois :

« Un accord parfait continu ; oui, c'est cela : un accord parfait continu... Mais tout notre univers est en proie à la discordance » (...).

Cela, il l'a « ajouté tristement » et, sur le même mode, murmure à l'oreille d'Édouard lorsque celui-ci prend congé : « “Ah ! comme il faut attendre pour la résolution de l'accord !” »

Voilà donc l'évocation d'un monde absolument serein où l'angoisse de la résolution appelée par l'imperfection harmonique n'existe plus, un monde singulièrement inexpressif comme Édouard le laisse entendre, un monde du profond ennui... comme le repos éternel.

#### *Tension, retard et résolution*

Revenons aux trois premières mesures de l'adagio de Bach pour les examiner de plus près. On voit que la dissonance ré-mi intervient suffisamment longtemps pour qu'on soit affecté par la « souffrance » que procure l'agrégat discordant des deux notes consécutives, mais, en ce laps de temps, elle a aussi fonction d'immédiate avant-garde de la résolution qui rétablit l'accord tonal. On appelle ce genre de tension, un retard — ce qui évoque Marcel Duchamp et son « retard en verre », dans une note qui définit en quelque sorte *le tableau en dissonance* :

Employer « retard » au lieu de tableau ou peinture ; tableau sur verre devient retard en verre — mais retard en verre ne veut pas dire tableau sur verre — C'est simplement un moyen d'arriver à ne plus considérer que la chose en question est un tableau — en faire un retard dans tout le général possible, pas dans les différents sens dans lesquels retard peut être pris, mais plutôt dans leur réunion indéfinie. « Retard » — un

retard en verre, comme on dirait un poème en prose ou un crachoir en argent <sup>6</sup>.

La consonance ne submerge pas la dissonance ; elles se complètent. Et juste après, la dernière des trois premières mesures de l'adagio offre un accord de la septième (la-do#-mi-sol), sachant que les accords de septième, à quatre notes, d'abord ont une forte richesse sonore (que l'on perçoit fort bien à l'écoute) et que, plus précisément, cet accord-là, dit de septième à la dominante, comporte un triton do#-sol tellement considéré alors comme désagréable qu'au Moyen-Âge il fut appelé *diabolus in musica* ; il était donc censé appeler lui-même une rapide résolution, mais, merci Bach (ou Marcelo) ! qui s'y attarde encore, et en six coups. La résolution est obtenue par le retour final à la tonale et la consonance en mode mineur dont elle rétablit la base pour que commence le développement harmonico-mélodique. Dans le vocabulaire de la théorie harmonique, on parle d'une tension qui appelle une détente, laquelle se réalise par un mouvement mélodique d'attraction.

ré majeur ou mineur ?	dissonance ré-mi	accord de septième à la dominante la-do#-mi-sol avec le <i>diabolus in musica</i> do#-sol	tonalité ré mineur

Fig. 38. Les quatre premières mesures de l'adagio.

Pour emprunter à la terminologie des médecins grecs, l'accord dissonant relève de la *krasis* et la résolution de la *mixis*, soit l'amalgame de substances demeurant distinctes et leur fusion en une seule substance.

<sup>6</sup> Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1991, p. 41.

On peut également appliquer à cette sorte d'événement sonore les notions de *krisis* et de *kairos* : la crase de la dissonance est une petite crise aussitôt résolue dans le *kairos* positif de la résolution. Pour la médecine antique, d'Hippocrate à Galien, le *kairos* est le moment décisif où la crise de la maladie bascule vers la mort ou le retour à la vie, à la santé.

L'adagio, dès son entame, n'est donc pas le seuil sucré d'un monde merveilleux, mais d'un jeu continué avec le *kairos* qui alterne plaisir et déplaisir. La crise de la dissonance, en même temps qu'elle fait souffrir les notes et le tympan de l'auditeur, provoque un certain état de *plaisir du déplaisir*. Theodor Fechner, cité par Freud dans *Au-delà du principe de plaisir*, associe le plaisir à la stabilité et le déplaisir à l'instabilité, « deux limites » entre lesquelles subsiste « une certaine zone d'indifférence esthétique »<sup>7</sup>. On peut, toutefois, considérer que la stabilité peut être source de déplaisir — voire par exemple la douleur persistante —, tandis que l'instabilité, le flottement, le frottement, etc., peuvent être source de plaisir. La dissonance de Bach est instable, dans l'attente. Nietzsche le dit : « nous voulons entendre et (...) en même temps nous aspirons au-delà de ce que nous entendons »<sup>8</sup>. » La dissonance a besoin d'être augmentée ; elle mobilise l'*augere*, la croissance, qui définit l'*auctor*, l'auteur en sa créativité ; le récepteur, lui, est pris dans l'attente de l'augmentation provisoirement apaisante — la suite de l'adagio ne cesse de jouer avec l'ambivalence esthétique.

### *La double occurrence de l'adagio dans The Fabelmans*

Ce n'est donc pas un hasard si l'adagio de Bach accompagne deux séquences fondamentales du film qui tournent autour du séjour en camping : celle où Sammy monte les rushes et celle où il entraîne Mitzi dans le débarras. La première séquence est introduite par cette dernière qui commence à jouer l'adagio dont Burt, dans le fond du salon, suit les

<sup>7</sup> « Au-delà du principe de plaisir » (1920), in *Essais de psychanalyse*, trad. Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, Paris, Payot & Rivages, Coll. « Petite bibliothèque Payot », 2001, p. 51.

<sup>8</sup> *Naissance...*, trad. Marnold et Jacques Morland, *op. cit.*, p. 219.

mesures en balançant mollement son crayon (cette fois, attentif à la musique, au moment même où se profile une crise familiale...). Puis, on voit des images de l'écran de la table de montage, où domine la présence de Mitzi, débordante de vie et d'humour, et, alternativement ou en coprésence, Sammy en train de monter ; c'est une alternance, outre les intersections, sans doute un syntagme alterné qui veut ou peut signifier la simultanéité des deux séries.

Pour améliorer la division *in/off*, Jost et moi-même utilisons dans *Nouveau cinéma, Nouvelle sémiologie*, le distinguo son libre *versus* son lié, croisé avec un autre distinguo, l'opposition du son concret et du son musical : une combinaison audiovisuelle est « *liée-concrète*, lorsque le contexte visuel du son inclut la représentation de la source *ad hoc* », « *liée-musicale*, si un son musical est substitué au bruit qui, à cette place, aurait produit une combinaison liée-concrète », « *libre-concrète* : un bruit aisément dénoté apparaît dans un contexte où ne lui correspond aucun énoncé iconique adéquat » ou encore « *libre-musicale* : le son est entièrement abstrait par rapport à tout environnement dans le film »<sup>9</sup>. Dans notre séquence de *The Fabelmans*, vis-à-vis de la première série en alternance, le son du piano oscille entre la combinaison *liée-concrète*, quand on voit jouer Mitzi, *et libre-concrète*, quand on voit Burt qui l'écoute (Mitzi étant alors hors champ). Vis-à-vis de la seconde série, en revanche, la musique est en occurrence *libre-musicale*, du moins si on fait l'hypothèse que, de sa chambre où il monte, Sammy n'entend pas le piano. Cette hypothèse est la plus plausible au vu des indices dont on dispose en sorte qu'on peut voir tout aussi bien dans la séquence entière un parallélisme thématique, presque un syntagme parallèle plutôt qu'alterné. C'est là une ambiguïté syntagmatique qui montre la nécessité d'ajouter le niveau interparamétrique à l'analyse de la forme des séquences.

La seconde séquence commence avec une dispute entre Sammy et sa mère. Elle lui donne une claque sur le dos où sa main s'imprime. Encore la main : symbole de communication — jusque dans les grottes

<sup>9</sup> *Nouveau Cinéma, Nouvelle Sémiologie, op. cit.*, 1<sup>ère</sup>/2<sup>ème</sup> éd., p. 32, 3<sup>ème</sup> édition, p. 26.

préhistoriques ! — elle est maintenant au climax d'une dispute qui, telle la dissonance, nous met dans l'attente de sa résolution. Sammy entraîne Mitzi dans le débarras qu'il a converti en cabine de projection, il l'y installe seule, démarre le projecteur et ferme la porte. Alors, l'adagio recommence, cette fois en occurrence absolument libre, comme un rappel douloureux ou un commentaire mélancolique, ce qui confirme bien que prévaut sur l'éventuelle cooccurrence narrative l'association thématique entre l'alternance piano/montage et l'ambivalence esthétique de l'adagio. Au passage, une autre corrélation vient à l'esprit de l'analyse : celle de l'alternance piano/montage avec l'association de la couture au montage de *L'Homme à la caméra* de Vertov qui, selon Youri Tynianov, est une transposition de la notion de *cinécriture*<sup>10</sup>.

Vous croyez que l'idée d'associer le piano à l'écriture est saugrenue ? Que l'écriture en musique ne concerne que la partition lorsqu'elle existe... Regardez à nouveau cette scène cocasse où Mitzi joue une sonate de Beethoven avec ses ongles, faute de les avoir coupés (comme tout pianiste sait qu'il faut faire, sait aussi qu'il faut entretenir la main, éviter les crevasses, de se blesser, etc... — *que la main est exigeante pour bien faire* !). « C'est merveilleux. Les arpèges ascendants allègent la tristesse. C'est en fait mineur, mais on entend de la joie » dit Burt, « concentré sur la musique » comme il précise — encore à contretemps : quand il faudrait penser ressenti musical il pense technique, quand la communication passe en mode comique sur un à-côté, il pense musique. Mais Bennie, qui entend davantage le tic-tic des ongles, l'interrompt : « On entend une machine à écrire », ce qu'il mime à la manière du célèbre sketch de Jerry Lewis, provoquant l'hilarité de Sammy et de ses sœurs. Sortant un coupe-ongle de sa poche, il ajoute à l'adresse de Mitzi qui fait mine de résister : « C'est du Beethoven, pas du morse ! »

<sup>10</sup> « *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov en tant que texte constructiviste », *La Revue du cinéma (Image et son. Écran)*, n° 351, juin 1980.



## Chapitre IX

### Relations d'ordre lointain ou téléstructures ?

On vient de voir comme se nouent des liens à distance, associant, d'une part, les deux scènes du placard (lieu intime du plaisir ou de la punition) et, d'autre part, les séquences du filmage du camping, de son montage et de son visionnage, à la faveur de quoi le réseau du transfert de causalité s'est considérablement complexifié. D'aucuns y verraient bien sûr un rhizome. J'acquiescerais, n'était le poncif qu'est cette comparaison devenue... Et, à y bien réfléchir, elle est trop molle (vaguement « écolo » !) pour nous apprendre quoi que ce soit sur le mode structurel en question. L'horizontalité de la tige comme celle du film qui court ? Le fouillis des excroissances, nœuds et racines adventives, comme le foisonnement des motifs et des thèmes ?

Si on veut à tout prix « filer la métaphore » en se rapprochant au plus près des caractéristiques réelles, la sorte de réseau qu'on observe à prendre en compte la géographie (télé)structurelle du film, étant donnée la prolifération d'un *filet* sous-jacent où s'entrecroisent des *voies* à la fois convergentes et divergentes, fait penser à l'entrelacs des voies de communication d'un réseau urbain, des nerfs du réseau cérébral (on songe alors à la plasticité des connexions synaptiques) ou encore des systèmes de communication, particulièrement lorsque des ordinateurs sont interconnectés.

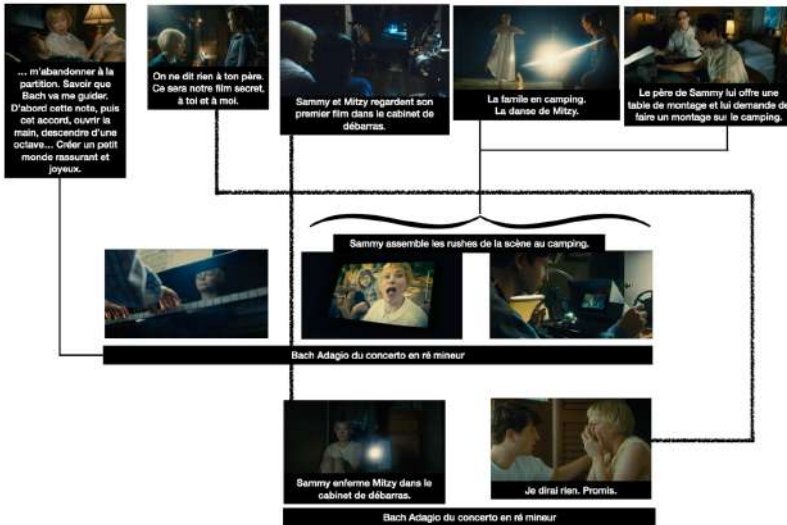


Fig. 39. Second diagramme téléstructurel avec des photogrammes de *The Fabelmans*.

À l'aune de l'intention créatrice, que représente cette complexification (télé)structurelle induite du scénario ? Outre le parallélisme des deux séquences souligné par l'adagio, dans quelle mesure peut-on considérer qu'elle est concertée, c'est-à-dire : dans quelle mesure l'arrangement structurel et téléstructurel est concerté ? Dans quelle mesure relève-t-il de la valeur compositionnelle ? Un indice se trouve d'abord dans la manière dont est traitée la musique. Dans la première séquence, elle est davantage présente, tandis que, irrespectueusement à l'égard de la partition, aussitôt terminé, l'adagio recommence ; dans la seconde séquence, le mixage l'estompe et le morceau est tronqué. Le montage interparamétrique est donc réglé d'une manière très précise. Mais il y a un autre élément qui le confirme plus fortement encore dans la mesure où il réalise le dernier mode des téléstructures, celui où la relation à distance occasionne non seulement la reprise d'un ingrédient ou d'un moment du film, leur lien constituant la structure, mais le retour d'une structure préalablement instaurée par le film — n'était le pléonasmе, dans ce second cas, ce serait en quelque sorte des téléstructures structurelles...

## Réponse musicale

Un aspect notable de l'adagio est mobilisé, quatre mesures particulières à trois mesures du terme du morceau (qui, à l'extrême, se ferme sur l'accord en ré majeur, singulière clôture, même si elle est protocolaire, puisqu'elle déplace ponctuellement, la musique du mode dominant, mélancolique, à son pendant, lumineux, mais bref, trop bref pour rivaliser) :



The image shows a musical score for the end of an adagio. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has four measures. The first measure is a whole rest in the treble clef and a half note G2 in the bass clef. The second measure has a half note G2 in the treble and a half note G2 in the bass. The third measure has a half note G2 in the treble and a half note G2 in the bass. The fourth measure has a half note G2 in the treble and a half note G2 in the bass. The second system starts at measure 39. The first measure has a half note G2 in the treble and a half note G2 in the bass. The second measure has a half note G2 in the treble and a half note G2 in the bass. The third measure has a half note G2 in the treble and a half note G2 in the bass. The fourth measure has a half note G2 in the treble and a half note G2 in the bass.

Fig. 40. La fin de l'adagio.

Il y a une tension plus forte encore que la dissonance dans la musique classique, celle qui gouverne l'association de l'harmonie et de la mélodie. L'harmonie agrège les notes, la mélodie les égrènet. Elles se complètent évidemment, l'harmonie fournissant la trame sur laquelle court la mélodie. On dit par généralité que la mélodie est autonome tandis que l'harmonie dépend de ce qu'elle soutient, mais tout aussi bien l'harmonie est la base où s'ancre comme spatialement la mélodie. L'adagio va dans ce sens en ménageant des passages harmoniques dont la mélodie s'absente telle les quatre mesures avant les trois mesures finales. Cette prééminence de l'harmonie qui joue sur l'ambivalence esthétique évoquée précédemment donne un passage très fort émotionnellement — contrairement à ce que prétendait Jean-Jacques Rousseau :

« on ne voit aucune prise par laquelle la seule Harmonie, et tout ce qui vient d'elle puisse nous affecter <sup>1</sup>. » Même « son de cloche » chez Olivier Messiaen ? Il écrit dans sa *Technique de mon langage musical* :

Sachant que la musique est un langage, nous chercherons d'abord à faire « parler » la mélodie. La mélodie est le point de départ. Qu'elle reste souveraine ! Et quelle que soit la complexité de nos rythmes et de nos harmonies, ils ne l'entraîneront pas dans leur sillage, mais, au contraire, lui obéiront comme de fidèles serviteurs ; l'harmonie surtout restera toujours la « véritable », celle qui existe à l'état latent dans la mélodie, est issue d'elle depuis toujours <sup>2</sup>.

Mais, outre que le musicien défend, par-delà le dogme harmonique, la thèse de la naturalité des accords, tel l'accord parfait, de dominante, etc. <sup>3</sup>, Henry Barraud analysant ses systèmes de « modes à transpositions limitées », note que, s'ils « sont tous en opposition plus ou moins déclarée avec la tradition » de l'harmonie, « s'appuient sur elle d'autant plus vigoureusement qu'ils cherchent le plus à la tenir à distance. » <sup>4</sup>. Dans la musique dite classique, la tension de l'harmonie et de la mélodie, provisoirement au profit de la première, se manifeste dans les moments en *tutti* (parfois notés « unis » en français) où, le soliste se retirant, tout l'orchestre joue des séries d'accords, par exemple, dans les largos de Bach (*Concerto en sol mineur* BWV 975 adapté de Vivaldi) ou des parties qu'on appelle Grave dans la musique baroque (*Symphonie funèbre en fa mineur* de Locatelli), un mouvement lent, solennel et méditatif où on retrouve la même sorte de jeu esthésique tourné vers l'harmonique qui participe d'une manière de plaisir dont on a pu dire

<sup>1</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1768, p. 277.

<sup>2</sup> Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Paris, Alphonse Leduc, 1944, p. 5.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>4</sup> Henry Barraud, « Vers de nouvelles harmonies », article « Harmonie », *Encyclopaedia Universalis* ; <https://www.universalis.fr/encyclopedie/harmonie/6-vers-de-nouvelles-harmonies/> ; consulté le 24 mars 2024.

que Bach le menait jusqu'à saturer l'auditeur et produire son accoutumance.

Pour en venir au moment le plus crucial de mon analyse, très significativement, les quatre mesures purement harmoniques de l'adagio connaissent deux occurrences dans la séquence de découverte de la liaison de Mitzi avec Bennie, tels deux étages de la prise de conscience progressive, ponctuée par deux gestes de surprise et/ou de contrariété : d'abord, Sammy jette la bobine où il vient de découvrir « l'affaire », puis, accédant à la pleine conscience, il recule violemment. D'abord jouées *forte*, ce qui n'est pas prévu dans la partition (pour les raisons rappelées par Bayle), mais peut correspondre au *tutti* (de l'orchestre), puis adoucies, les quatre mesures connaissent une tierce occurrence encore plus mélancolique dans la seconde séquence au moment où Mitzi sort du débarras et vient s'agenouiller devant Sammy en signe de repentance, cette faveur du pardon sollicitée à travers un signe de repentir.

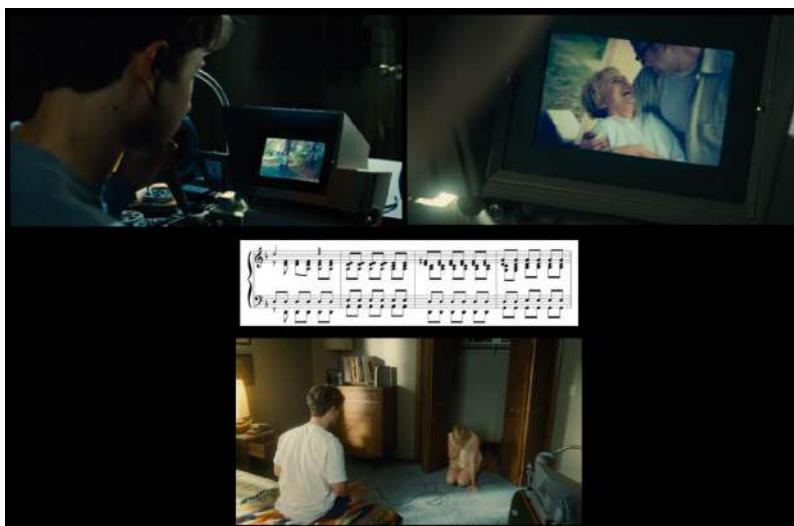


Fig. 41 à 44. La fin de l'adagio  
et trois photogrammes de *The Fabelmans*.

Il semble bien clair que cette disposition image-musique employant jusqu'à rassasiement le fragment harmonique de l'adagio est un signe de maîtrise de la téléstructure qui rejaillit sur le jugement qu'on peut avoir envers l'intention auctoriale. Le film, multicouche par la pluralité des sources sémiotiques où il puise, se densifie considérablement par la superposition des informations qu'il a accumulées et qu'il réinvestit de place en place ; et cette maîtrise augmente encore lorsque s'exprime manifestement la volonté de gérer les transferts de causalité non seulement en recourant à l'écho à distance des moments narratifs, des personnages, des lieux, des actes, des couleurs, des sons, etc., non seulement en tenant en éveil la mémoire structurale dont chaque film se dote, mais encore en pliant tout ce processus créatif du réinvestissement à un projet compositionnel. Nul doute que pareil travail formel participe autant que la répétition obsédante des harmonies de Bach à l'émotion morpho-esthétique que *The Fabelmans* est susceptible de produire chez un spectateur dont la réceptivité est mise à la hauteur.

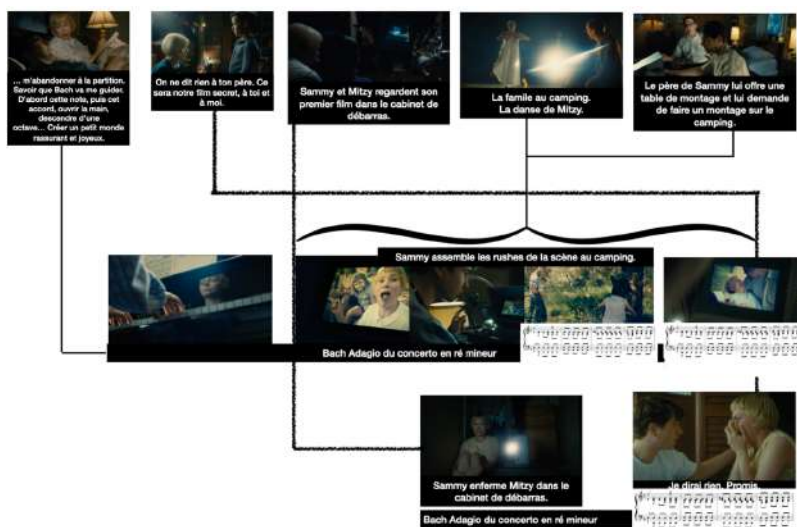


Fig. 45. Troisième diagramme téléstructurel avec des photogrammes de *The Fabelmans*.

## Pour conclure (s'il le faut vraiment...)

La conclusion ramasse les feuilles tombées du livre, feuilles mortes si on tarde à les ramasser et si on n'a pas de nouveau biais pour annoncer le printemps. J'ai parlé incidemment cuisine — le sel en défaut ou en excès —, parce que la cuisine, la recette, contient sa théorie. Le film, sauf intention métafilmique, évite sa théorie. Loin de s'assimiler à ces symbolismes automatiques qui, remarquait Valéry, « dispensent du travail patient et difficile de l'esprit », ce dernier entendu non comme une « entité métaphysique », mais comme « une *puissance de transformation* »<sup>5</sup>. L'analyste de film, tel que j'ai tenté de le dépeindre ici, ressemble à un *agent double* : il rend compte du film, mais l'accapare à d'autres fins qu'un don. C'est un *agent transformationnel*. Certes, il n'a pas de grille de lecture préétablie, hormis ses concepts et ses instruments conceptuels opératoires qui le précèdent, que parfois il peaufine ou même qu'il crée pour l'occasion (et réutilise ou pas) ; en tout cas, il doit se mettre au travail en quête d'indices permettant d'assurer que la structure qu'il découvre et fait découvrir dans le film n'est pas sa lubie, mais quelque chose d'objectif que le réalisateur a placé là intentionnellement.

Bien entendu, cette intention n'est pas celle d'un imbécile heureux qui prendrait ses désirs pour des réalités ; elle ne présuppose

<sup>5</sup> « La politique de l'esprit » (1932), *Œuvres I, op. cit.*, pp. 1037 et 1022.

nullement que le créateur se serait mis dans la tête de créer une belle téléstructure à l'adresse du théoricien qui, par contre-don (selon le schéma de Marcel Mauss du contrat qui lie donneur et receveur à échanger des prestations), lui ferait la grâce d'un bel exposé ; elle atteste un acte néanmoins volontaire de création sans quoi son exégète, quand il n'a pas le goût à rehausser des badernes, n'aurait pas grand-chose à se mettre sous la dent. Dans *The Fabelmans* les signes de cette maîtrise de l'œuvre par la téléstructure sont manifestes. Plus précisément, ce qui signe cette manifestation, ce qui fait quasiment Manifeste dans le film tout en restant plus ou moins virtuel, à la différence d'une proclamation théorique ou avant-gardiste, c'est la téléstructure au sens le plus strict : le retour de structures, telle cette reprise obsédante des quatre mesures d'harmonie pure de l'adagio de Bach.

Dans l'observation des relations d'ordre lointain, prenant l'œuvre filmique comme point de repère, on peut donc discerner les enjambements qui la relie au monde extérieur (discours militant, renvoi au mémoriel de l'auteur, interface avec l'histoire du cinéma, etc.) de ceux qui restent strictement enclos dans le lieu filmique, attachés à sa trame et ses tissus, et, au sein de cette seconde catégorie, des transferts de causalité qui brassent et réarrangent l'univers diégético-plastique, des analogies narrativo-formelles qui enrichissent sa sémantique et en dernier lieu, les téléstructures au sens strict, c'est-à-dire des renvois attestant un degré supérieur d'efficacité compositionnelle dans la gestion des structures que seule l'analyse rend *in fine* palpable. Quoiqu'il en soit du détail de cette classification terminale, la perspective téléstructurelle au sens large semble indispensable si on entend rendre compte de la diagonale du montage, de son impact sémantique et esthétique sur l'interprétation des films. Ce qui revient à tout bonnement espérer rendre compte, par-delà l'approximation des impressions premières, de l'économie d'un film, au sens du système par quoi tient cette sorte de corps parce que tiennent ensemble ses diverses parties et composantes.



## Table des matières

Introduction	3
Chapitre Premier Plaidoyer pour la morpho-esthétique	9
Chapitre II Le choc-cinéma	15
Chapitre III Leçons de chose et de cinéma	33
Chapitre IV De Robbe-Grillet à Spielberg : l'invisible dans le visible	43
Chapitre V Le rôle structurel des relations à distance	57
Chapitre VI Parenthèse sur la biographie spielbergienne	67
Chapitre VII Reprises des motifs, motif des reprises	75

Chapitre VIII	97
Passe ton Bach d'abord...	
Pour conclure (s'il le faut vraiment...)	103