CINEMA

THÉORIE, LECTURES

KLINCKSIECK

CINÉMA:
THÉORIE, LECTURES

Textes réunis et présentés par Dominique Noguez

Deuxième édition revue et mise à jour
1978

Numéro spécial de la **Revue d'Esthétique**
KLINCKSIECK
1978

Thierry KUNTZEL

LE DÉFILEMENT

Film : « bande pelliculaire en usage dans les appareils cinématographiques », « œuvre projetée dans une salle de cinéma » (1). C'est du rapport de ces deux *films* qu'il sera ici question, à partir des problèmes posés par l'analyse d'un dessin animé de Peter Foldès, *Appétit d'oiseau* (2).

Du film (« bande pelliculaire ») au film (« œuvre projetée »), « se substitue à plusieurs perceptions fixes et séparées une vision continue et mobile » : le *code du mouvement* « intervient dans le processus cinématographique au moment précis où l'on passe du photogramme à sa négation; cette négation est son but, son travail spécifique » (3).

PHOTOGRAPHIE, SIGNIFIANCE

Le rapport fixité-séparation/continuité-mobilité ne sera pas examiné selon l'optique commune à Roland Barthes (4) et à Sylvie Pierre (5) dans leurs travaux sur le photogramme : la recherche d'une ouverture du film à la signifiance. Dans les exemples qu'ils retiennent, cette signifiance est intimement liée à la nature *photographique* de l'image filmique : l'effet de présence, d'opacité du corps et du visage de l'acteur non-professionnel dans le « typage » des films muets ou la sur-expressivité parodique de l'acteur professionnel dans les films parlants d'Eisenstein se situent dans l'analogie. Dans (et contre) cette analogie se situent encore l'« informe » et le « non-sens » qui constituent, pour Sylvie Pierre, « la

(1) *Grand Larousse encyclopédique*, V, p. 10.
(2) Analyse effectuée au Service de la Recherche de l'O.R.T.F. en 1972.
(3) Christian Metz, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971, p. 145.
(4) Roland Barthes, « Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein », *Cahiers du Cinéma*, N° 222, juillet 1970.
(5) Sylvie Pierre, « Eléments pour une théorie du photogramme », *Cahiers du Cinéma*, n° 226-227, janvier-février 1971.

signifiance *à l'état pur* » : « sur ce photogramme illisible n'est plus inscrit dans l'immobilité de l'image que *la* " *marque du manque* " *du temps* (...). Il apparaît ainsi que le cinéma n'a pas deux corps, l'un intemporel, la chaîne discontinue des photogrammes immobiles, l'autre temporel, le déroulement des images : le cinéma n'a qu'un seul corps où le temps est inscrit » (6).

Dessin, obviation

Le dessin animé se démarque doublement du film constitué d'images photographiques : par l'image, par le mouvement. *Dessin*, il évacue les effets spécifiques qui s'attachaient à la photographie : « décrire un dessin », c'est « décrire une structure déjà (...) travaillée en vue d'une signification *codée* » (7). Le texte photogrammatique du dessin animé exclut donc les dialogismes du type « effet de présence » ou « sur-expressivité » (qui tenaient à un *en-trop* de la représentation photographique, mais s'appuyaient nécessairement sur elle). La photographie se prête au sens obtus, le dessin est le lieu de l'obviation (8). Dessin *animé*, il est travaillé (classiquement) image par image : le photogramme en est l'« unité » de tournage, alors que, dans le film photographique, c'est le plan qui constitue une telle « unité ». C'est dire que, dans le dessin animé, il n'y a pas d'« illisibilité » photogrammatique — ou, s'il y a « illisibilité », celle-ci est fonctionnelle, codée comme les autres éléments : elle participe encore du sens obvie — : tout y est formé, tout y fait sens (tout y est formé pour faire sens). Dans le film photographique, le code du mouvement est pris en charge par la caméra qui, dans l'apparente neutralité d'une technique, semble *reproduire* un mouvement « réel », aussi « naturellement » que la photographie reproduit l'objet fixe « réel ». Dans le dessin animé, parce que l'espace du film-pellicule est conçu d'emblée en fonction du temps du film-projection, le mouvement n'apparaît pas comme reproduction d'un pseudo-réel, mais comme *production*, de

(6) Sylvie Pierre, article cité, p. 77.

(7) Roland Barthes, « Le message photographique », *Communications*, N° 1, 1961.

(8) « (...) c'est un sens qui me cherche, moi, destinataire du message, sujet de la lecture, un sens qui part de S.M.E. et qui va *au devant de moi :* évident, certes (...) mais d'une évidence fermée, prise dans un circuit complet de destination. Je me propose d'appeler ce signe complet *le sens obvie* (...). Quant à l'autre sens, le troisième, celui qui vient " en trop ", comme un supplément que mon intellection ne parvient pas à absorber, à la fois têtu et fuyant, lisse et échappé, je me propose de l'appeler *le sens obtus.* » (Roland Barthes, *Le troisième sens*, p. 13).

même que se donne comme *production* l'image, qui affiche ses codes, son processus signifiant, loin de tout décalque analogique (9).

Du film au film

Arrêter l'image du dessin animé, ce n'est pas subvertir le sens comme l'entendent Roland Barthes et Sylvie Pierre (10) : fracturer l'ordre communication-signification. Mais arrêter l'image, c'est *subvertir* (littéralement : renverser) *le sens* (ici : la direction) de cet ordre, conçu en termes de destination — d'un lieu d'émission à un lieu de réception. C'est se détourner de l'écran, lieu attribué au spectateur, pour prendre en compte la bande pelliculaire, lieu de la production signifiante, à laquelle seuls les « émetteurs » ont normalement accès (11). L'animateur conçoit le film-pellicule (chaque photogramme, l'articulation des photogrammes entre eux) en fonction du film-projection et du sens qu'*effectuera* le mouvement. L'analyste suit le parcours inverse : il part du film-projection qui, dans sa globalité mouvante, produit un certain effet pour les désanimer, repérer *par où* l'effet est produit. Cette proposition d'analyse (de l'effet à sa production) suit paraphrastiquement celle de Freud dans « Le Moïse de Michel-Ange » (12). Freud procède justement avec l'œuvre d'art comme avec le rêve, par déliaison (13) : il décompose, fragmente, différencie ; là où le sens semblait compact, il établit des chaînes signifiantes; là où l'objet semblait devoir être pris dans son intégralité, il le désintègre et marque

(9) La question serait à réexaminer pour Walt Disney dont les dessins animés sont une tentative de *reproduction* de l'analogie photographique (ne serait-ce que par l'utilisation de la caméra multiplane) et du mouvement « réel » — tel que l'analyse la caméra — : « Un seul recours restait à Walt : faire tourner ses films par des acteurs vivants, puis calquer leurs mouvements sur le celluloïd, en déformant à peine leurs traits, méthode qu'il utilise pour *Cendrillon, Alice* et *Peter Pan.* » (Robert Benayoun, *Le dessin animé après Walt Disney*, Paris, J.-J. Pauvert, 1961.)

(10) « Le pouvoir violemment subversif du texte photogrammatique est (...) encore bien plus radical que ne l'avait pressenti Barthes (examinant un texte photogrammatique d'*apparat*, hiérarchisé, dans le déroulement duquel ont été privilégiés les points de plus grande lisibilité, *de plus grande forme*) puisque c'est le sens même de l'image, tout son sens, que le photogramme a le pouvoir de subvertir. » (Sylvie Pierre, article cité, p. 77.)

(11) « Le Sa et son organisation restent la " propriété " des dessinateurs (...) au cinéma le signifié s'offre spontanément au destinataire et le signifiant demande une initiation (...) » (Michel Gheude, « Les photogrammes comme signifiant », *Cinéthique*, N° 7-8, p. 64.)

(12) Sigmund Freud, « Le Moïse de Michel-Ange », *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933. (Les références de pages ici données sont celles de la collection Idées, N.R.F., 1971.)

(13) *Cf.* André Green, « La déliaison », *Littérature*, N° 3, octobre 1971.

l'importance du détail « insignifiant » : « Nous ne contesterons pas que des essais d'interprétations (...) n'aient quelque chose de particulièrement intéressant. Ils doivent cette impression à ceci qu'ils ne s'en tiennent pas au seul effet général (...), mais mettent en valeur des détails caractéristiques qu'on omit de remarquer, tout dominé et paralysé qu'on était par le grand effet d'ensemble » (p. 19).

La gomme

Le dessin animé retenu, *Appétit d'oiseau,* a donné lieu à quelques expériences dites de « lecture de l'image » au Service de la Recherche de l'O.R.T.F. : il est apparu chaque fois que, loin de « susciter » la parole des spectateurs, il la bloquait irrémédiablement (seuls étaient avancés quelques signifiés très « décollés » ou quelques timides remarques formelles). Ce blocage ne marquait pas pour autant un désintérêt par rapport au film, mais l'impossibilité de repérer ce qui aurait pu provoquer l'*affect* que beaucoup de spectateurs disaient avoir ressenti, l'impossibilité de verbaliser l'imag(inair)e. Tout se passait comme si tous les discours restaient suspendus sur le mode du « mais... » où Barthes décèle le *trauma* dans « Les " unités traumatiques " au cinéma » (14).

Les difficultés de verbalisation pourraient être attribuées, de façon générale, à la nature iconique du message (le langage articulé est évacué d'*Appétit d'oiseau*), au franchissement problématique de la « distance entre le lieu où " je " parle, raisonne, comprends et celui où fonctionne quelque chose en plus de ma parole : un plus-que-parole, un sens-plus-espace-plus-couleur » (15). Mais l'iconicité constitue un problème mineur par rapport à celui que pose l'extraordinaire mouvance qui, dans la totalité du film, se manifeste : tout se transforme sans cesse dans un engendrement graphique ininterrompu, chaque figure, à peine apparue, se défigure en une nouvelle, et ainsi de suite.

Le mouvement pourrait ici donner lieu à deux sortes d'approches : la première, de type psycho-physiologique, permettrait, sur une transformation, de faire la part des éléments perçus et non-perçus (pourtant visibles à l'arrêt) dans les conditions normales de réception; la seconde, plus sémiologique, tenterait de déterminer, sur l'ensemble du film, à quelle(s) logique(s) obéissent les différentes transformations. Il s'agirait donc de deux approches complémentaires du rapport qu'entretiennent le film-pellicule et le film-projection : questionnement du visible (et de ce qui semble disparaître dans le mouvement), questionnement du jeu des éléments visuels dans la chaîne (dans quelle mesure le spectateur, soumis à un déroulement syntagmatique dont la vitesse est préréglée par la machine — 24 images/seconde —, a-t-il accès au système, autrement que selon les lois d'un fonctionnement inconscient ?).

De l'espace pelliculaire au temps de projection, le film *met la gomme* : sa mise en mouvement est effacement de son processus signifiant, et, à la limite, *cache* de certaines de ses images, qui passent trop rapidement pour être « vues », sans pour autant cesser de faire effet, souterrainement (la publicité clandestine venant se glisser, le temps d'un photogramme, dans le corps d'un film en est un exemple grossier, mais révélateur).

Le champ des transformations

Qu'est-ce qui, dans *Appétit d'oiseau,* se transforme ? Les « personnages » en tant que le dessin permet de *reconnaître,* initialement, un homme et une femme, dont les avatars constituent le film. Outre ces métamorphoses, qui affectent la structure globale de l'objet — et qui demandent, à chaque fois une re-nomination : l'*homme* devient *lion,* la *femme* se mue en *oiseau,* etc. —, des éléments se transforment *dans* une « figure » donnée (sans exiger de re-nomination de l'objet) : la tête de l'homme grossit et ses jambes se raccourcissent, les lieux du corps se déplacent, établissant des circuits du type œil-bouche-sexe, etc. Ces deux types de transformations peuvent apparaître concurremment, une transformation partielle entraînant le plus souvent une transformation globale. Une troisième transformation vient doubler ces deux-là. Elle ne concerne plus seulement les codes de reconnaissance iconique (16), elle a trait à la *matérialité graphique* même : d'un photogramme à l'autre une forme peut rester « identique », mais ici tracée avec netteté et là comme « gribouillée » par un enfant, ici évidée et là pleine, etc.

(14) Roland Barthes, « Les " unités traumatiques " au cinéma », *Revue internationale de Filmologie,* Tome X, N° 34, juillet-septembre 1960.

(15) Julia Kristeva, « L'espace Giotto », *Peinture. Cahiers théoriques,* N° 2-3, p. 35.

(16) *Cf.* Umberto Eco, *La structure absente,* Paris, Mercure de France, 1971 (particulièrement le chapitre 1 de la section B : « Les codes visuels »).

L'exemple qui servira à l'analyse se situe au niveau des transformations partielles (c'est dans la forme *oiseau* que se produisent des variations). Les deux autres niveaux viennent néanmoins s'y articuler : le niveau des transformations globales dans la mesure où cette transformation partielle livre en raccourci les principes de toute l'organisation narrative; le niveau des transformations qui concernent le « traitement » même du dessin, parce que les variations (ajouts ou retraits de couleurs) d'un photogramme à l'autre, pour y être moins spectaculaires qu'en d'autres moments du film, n'en sont pas moins déterminantes pour la signification.

Décomposition d'un mouvement

Retour en arrière sur quelques éléments du récit : une femme — qui se transforme en oiseau — est poursuivie par un homme — qui se transforme en lion. Celui-ci tente à plusieurs reprises de tuer l'oiseau d'un coup de patte, mais, chaque fois, l'oiseau se « réanime », pour finalement s'envoler et fondre sur le lion, qu'il dévore en quelques secondes. La logique narrative pourrait se satisfaire de ce renversement des forces, de ce *trait* (à considérer le film comme un mot d'esprit), de cette *pointe* (*agudeza* dont la poésie baroque espagnole a fait grand usage) : l'oiseau pourtant, énorme et maladroit, reprend son essor sur la gauche de l'écran et, avant de disparaître, fait un dernier tour, une ultime « parade » à l'attention du spectateur (alors que toutes ses transformations étaient jusqu'à présent, dans la convention narrative, « données à voir » à l'homme-lion) : c'est ce vol « ostentatoire » qui sera ici décomposé.

Vingt et une « phases » ont été repérées dans le texte photogrammatique; la phase 11 en constitue la *pliure* : la phase 12 répète la phase 10, la phase 13 répète la phase 9, etc. jusqu'à la reprise, en 21, de la forme initiale de l'oiseau (les phases 12-21 ne seront donc pas redécrites). Les numéros impairs correspondent à la position basse des ailes et à une relative « neutralité » dans le jeu des transformations; les numéros pairs marquent la position haute des ailes et les temps forts de la métamorphose — les différentes (trans)figurations sexuelles (voir figure 1).

Le travail de condensation

Au niveau des transformations globales, le changement de la femme en oiseau et de l'homme en lion avait pour fonction de

déplacer la question de la différence des sexes dans le sens d'une différence des forces. Parce qu'il met l'accent sur la différence des forces, ce changement permet de transformer du même coup les rapports de désir en rapports de violence : *Appétit d'oiseau* met en scène une « conception sadique du coït » (17), et des fantasmes archaïques de dévoration — de façon plus large : d'incorporation. Parce qu'il estompe la différence des sexes, ce changement laisse ouverte la possibilité d'une bisexualité des deux « personnages » en jeu, ou, plus exactement, la possibilité que la femme soit, elle aussi, pourvue d'un pénis. Ce fantasme infantile de la mère phallique, lisible en filigrane dans la logique narrative, se trouve visualisé en plusieurs moments du film (particulièrement dans la danse qu'exécute l'oiseau pour séduire le lion et dans ses « résurrections » — « résérections » — entre les griffes de son agresseur), mais jamais aussi *évidemment* que dans le vol final. Succédant à la pointe narrative que constituait la dévoration du lion par l'oiseau, ce vol est la point de la logique fantasmatique mise en œuvre par *Appétit d'oiseau*, puisque les figurations, tantôt féminines, tantôt masculines, qui s'attachaient à l'oiseau jusqu'alors dans le syntagme, se trouvent ici, d'abord alternées (phase 8), ensuite mêlées (phase 10).

La phase 8 pourrait correspondre à une condensation manquée : « Si les objets qui doivent être condensés en une unité nouvelle sont par trop disparates, le travail du rêve se contente souvent de créer une image complexe dont le noyau est assez net, mais dont les attributions le sont peu. On peut dire que l'unification, en pareil cas, n'est pas réussie; les deux représentations se recouvrent, et il y a une sorte de concurrence entre les images visuelles » (18). A l'image de l'oiseau, « noyau assez net », s'attachent des attribut(ion)s qui le sont peu : la masculinité (a-a'), *ou* la féminité (b-b'), les transformations des ailes et du corps recréant dans le premier cas l'organe sexuel mâle et jouant, dans le deuxième cas, sur une redondance des marques du féminin. La « concurrence des images », pour reprendre la description de Freud, demande déjà d'entendre, à la place du *ou*, un *et* : « Dans les cas où (...) on a tendance à employer l'expression " ou bien, ou bien " : " c'était un jardin ou bien une chambre ", cela ne signifie point que la pensée du rêve présentait une alternative; il y a eu là un " et ",

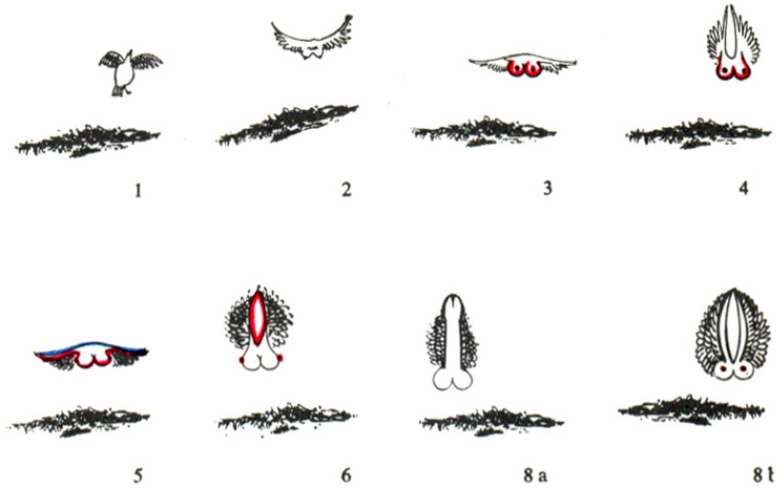
(17) Sigmund Freud, « Les théories sexuelles infantiles » (1908), *in La vie sexuelle*, Paris, P.U.F., 1970.
(18) Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, Paris, P.U.F., 1967, p. 279.

OISEAU

(trait noir sur fond blanc)

1	AILES	CORPS
2	AILES	SEINS
3	AILES	SEINS (bordés de rouge)
4	AILES (presque rassemblées)	SEINS (*cf.* 3)
5	AILES (bordées de bleu et de rouge)	SEINS (*cf.* 3 et 4)
6	AILES-VAGIN (les ailes se rejoignent, la partie centrale reste évidée en forme de vagin; le rouge passe du bord extérieur de l'aile à l'intérieur — la figuration du sexe féminin)	SEINS (perdent leur contour rouge : seule le téton reste coloré)
7	AILES (*cf.* 5)	SEINS (*cf.* 6)
8	a) AILES-PÉNIS (les ailes s'assemblent complètement en forme de pénis)	a') TESTICULES (pendant la figuration pénienne, les tétons disparaissent)
	b) AILES-VAGIN (les ailes s'évident au centre comme en 6)	b') SEINS (les tétons réapparaissent comme en 6)
9	AILES-VAGIN (*cf.* 7)	SEINS (*cf.* 7)
10	a) AILES-PÉNIS (*cf.* 8, a)	a') SEINS (*cf.* 8, b')
	b) AILES-VAGIN (*cf.* 8, b)	b') TESTICULES (*cf.* 8, a')
11	AILES (cf. 7 et 9)	SEINS (*cf.* 7 et 9)

Fig. 1. Photogrammes d'*Appétit d'oiseau* de Peter Foldès (production : Europart et Service de la Recherche O.R.T.F.).



Photogrammes des phases 1 à 6 et 8.

Quatre images consécutives de la phase 10 : les deux dernières correspondent aux sous-phases a et b

une simple succession » (19). Dans la phase 10, il y a bien, comme en 8, succession de deux sous-phases, mais par une simple permutation de a' et de b', les deux figurations ne sont plus, l'une masculine, l'autre féminine, mais, chacune, masculine *et* féminine. Condensation parfaite, formation fantastique (20), « transgression de l'Antithèse, passage du mur des contraires, abolition de la différence » (21), le dessin permet de rendre co-présents, là, dans un même corps, les deux sexes : de faire du fantasme un ob-jet — placé devant, offert à la vue, sur le mode des représentations de la déesse égyptienne Mout : « cette divinité maternelle à tête de vautour fut (...), dans la plupart des figurations, dotée par les Egyptiens d'un phallus; son corps, que ses seins caractérisaient comme féminin, portait un membre viril en état d'érection » (22).

Le clivage du film

Les sous-phases a-a' et b-b' des phases 8 et 10 sont maintenues — telle qu'elles sont décrites dans la « décomposition » précédente — l'espace de deux photogrammes; le reste du texte photogrammatique des mêmes phases 8 et 10 sert de « passage », de transition, pour assurer, lorsque le film est mis en mouvement, la continuité, le flux, le défilement. *Défilement* prête ici au même jeu que « mettre la gomme » (*cf. supra*) parce qu'il a pour sens, dans le vocabulaire du cinéma, « progression, glissement de la pellicule dans le couloir (...) d'un projecteur » (23) et, dans l'art militaire : utilisation des replis du terrain ou de constructions artificielles pour dérober ses actions à la vue de l'ennemi. Dans le défilement du film, les photogrammes considérés « (se) défilent », se cachent au regard : n'est retenu par le spectateur que le mouvement dans lequel ils s'insèrent, et, des variations de l'oiseau, que la forme qui persiste sur l'ensemble du segment : la figuration féminine signifiée par la synecdoque des seins (24).

(19) Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves, op. cit.*, p. 273.
(20) « Selon le matériel et l'ingéniosité qui a présidé à cet assemblage (l'image composite), la forme nouvelle peut sembler absurde ou apparaître comme fantastique » (*L'interprétation des rêves, op. cit.*, p. 279).
(21) Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 221.
(22) Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Gallimard, 1927.
(23) Maurice Bessy et Jean-Louis Chardans, *Dictionnaire du cinéma et de la télévision*, Paris, J.-J. Pauvert, 1966.
(24) Cette affirmation vaut dans les conditions habituelles de réception, lorsque le film est projeté, sans préambule ni commentaire, une

« Dans le processus de condensation, toute la cohésion psychique est transposée en *intensité* du contenu représentatif. C'est comme lorsque je mets en italiques ou en caractères gras un mot qui me paraît particulièrement important pour la compréhension du texte. En parlant, je prononcerai ce mot plus lentement que les autres, j'insisterai » (25). Une hypothèse sera ici avancée quant au fonctionnement des sous-phases a-a' et b-b' : les éléments « non-vus » consciemment font inconsciemment effet. Leur effet est ici d'autant plus fort qu'il obéit à l'un des modes de fonctionnement essentiels de l'inconscient — mode particulièrement « insistant », dit Freud —, la condensation, et que la « croyance » qu'ils mettent en scène (la femme phallique) est à l'origine même du déni de la réalité : *je sais bien* que la femme n'a pas de pénis, *mais quand même* (26) elle en a un, que j'hallucine. Comme le moi du psychotique (celui qui hallucine le phallus) ou celui du fétichiste (qui maintient sa croyance primitive en tranférant la valeur de phallus à une autre partie du corps par exemple), *le film semble clivé* entre le film-pellicule, lieu où le fantasme est maintenu (où la femme est phallique), et le film-projection (où la femme apparaît dépourvue de pénis). Tout se passe comme si le plan de l'expression d'*Appétit d'oiseau* re-présentait son plan de contenu, dans une éblouissante réflexion sur l'articulation du voir et du non-voir opérée par la mise en mouvement.

L'Émouvoir

Seuls l'« émetteur » — l'animateur — et l'analyste — le désanimateur — savent qu'*un* (le film) *se divise en deux*. Dans le segment analysé, ce qui est conçu est la possibilité-limite d'une autonomie du texte photogrammatique et du film en mouvement qui, comme le vu et le non-vu, la reconnaissance et le déni, « persistent côte à côte (...) sans s'influencer mutuellement » (27). Le *clivage* constitue donc dans *Appétit d'oiseau* un principe de structuration général qui s'articule, en particulier, dans le jeu fixité/

seule fois. Quand le segment, analysé dans le présent article, est projeté plusieurs fois de suite à vitesse normale, et après avertissement, les figurations masculines sont perçues, mais jamais — autrement qu'à l'arrêt — les subtiles figurations bisexuelles de la phase 10.
(25) *L'interprétation des rêves, op. cit.*, p. 506.
(26) *Cf.* O. Mannoni, « Je sais bien, mais quand même... », *in Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, 1969.
(27) Sigmund Freud, *Abrégé de psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1950, p. 79.

mouvance. Le clivage n'apparaît qu'au terme d'une analyse textuelle élargie, analyse textuelle qui ne cherche plus seulement à mettre le film en tableau, à en établir la structure mais à penser à la fois cette structure (ici, le texte photogrammatique) et le procès filmique, le « déroulement » syntagmatique (28).

Le spectateur, à qui n'est offerte que la vision du film-projection, et non le visionnement du film-pellicule, ne peut pas avoir accès au système du film, puisque celui-ci repose en partie sur le rapport des « deux » films. Il croit (parce que le cinéma entretient cette croyance) à un film unique, celui qu'il voit sur l'écran, le film en mouvement : le photogramme n'apparaît plus dès lors que comme du film *privé* de mouvement, il n'est déjà plus du film. Un rectificatif doit donc être apporté à la liaison établie précédemment entre l'*effet* produit par le film et la mise en scène du clivage dans le segment : le spectateur méconnaît le film pelliculaire; par conséquent, si les rapports des « deux » films sont conçus — textuellement — comme clivage, il semble qu'il faille, pour analyser les conditions normales de réception — le spectacle —, reprendre ces rapports en termes de *refoulement*. Le texte photogrammatique ne se donne pas à lire parallèlement au film mouvant, mais les éléments fantasmatiques sont repérés dans, sous, au delà, *au travers* (la nomination est difficile) du film projeté : ce « repérage » est ce qui constitue l'« impression » spécifique produite par *Appétit d'oiseau*, ce qui pourrait être nommé, en référence au mouvement et à l'effet : *l'émouvoir*. « Pour qu'il y ait plaisir esthétique, il faut qu'il y ait un certain refoulement du désir (...), mais il doit y avoir aussi levée d'inhibition. Il faut que chez l'amateur il y ait à la fois reconnaissance et méconnaissance. Ce qui permet la levée d'inhibition grâce à l'épargne de l'énergie d'investissement c'est le travail formel de l'artiste (...). La " forme ", qui apparemment n'a aucun rapport avec la tendance qui doit s'y investir, est destinée à détourner l'attention et à permettre, en conséquence, la décharge » (29). Sur le plan du contenu, la rapidité du mouvement (Foldès a intitulé un autre de ses films : *Plus vite*) est la condition qui permet au spectateur de trouver du plaisir à voir représentés ses fantasmes archaïques refoulés. Mais, sur le plan de l'expression, c'est le film-projection qui, par le mouvement, *refoule* le film-pellicule, barre l'accès au processus signifiant qui le sous-tend. L'*émouvoir* est donc mixte : « prime de séduction » assurée principalement par la mouvance — le « délire » graphique et chromatique qui s'y manifeste — et *inquiétante étrangeté* par accès, dans l'âge adulte, au refoulé d'un stade primitif : « une peur infantile », « un désir infantile », ou, plus simplement encore (...), « une croyance infantile » (30).

(28) Une analyse textuelle de ce type permettrait peut-être de trouver une solution au problème du hiatus « entre genèse et structure, procès et tableau » que Barthes jugeait particulièrement bloquant pour la sémiologie du cinéma (*cf.* Roland Barthes, « Les " unités traumatiques " au cinéma », article cité, p. 14).

(29) Sarah Kofman, *L'enfance de l'art*, Paris, Payot, 1970, p. 149.

L'ANALYSE FILMIQUE

« L'effet de sens ne dépend pas seulement du contenu des images, mais des procédés matériels par lesquels une continuité illusoire qui tient compte de la persistance des impressions rétiniennes est rétablie à partir d'éléments discontinus — ces éléments, les images, comportant, entre les précédentes et les suivantes, des différences. Différences indispensables pour que soit créée l'illusion de continuité, de passage continu (mouvement, temps). Mais à une condition, c'est qu'en tant que telles elles soient effacées » (31). *Appétit d'oiseau* tire sans doute l'extrême parti des possibilités de gommage de la différence dans l'émouvoir : ça fait sens, mais quel sens, dans quels lieux du film, selon quelle logique ? Par là même, *Appétit d'oiseau* met radicalement l'accent sur la spécificité de l'analyse du film. Quand Metz (32) définit le « parcours du sémiologue » comme « parallèle idéalement à celui du spectateur de film » (« le sémiologue s'efforce d'expliciter ce parcours dans toutes ses parties, alors que le spectateur le franchit d'un trait et dans l'implicite »), et la « lecture du sémiologue » comme « une métalecture, une lecture analytique, face à une lecture " naïve " (...) du spectateur », il conçoit les deux parcours, les deux lectures (du sémiologue et du spectateur) comme portant sur *le même film*. Or, *le film en mouvement (puisque c'est de lui qu'il s'agit) ne peut donner lieu qu'à des lectures (plus ou moins) « naïves »*, pour reprendre les termes de Metz, c'est-à-dire à des approches qui restent du côté du *sens produit*, et non de la *production du sens*. Aussi juste que soit la « vision en plan d'ensemble », Eisenstein la range avec

(30) Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », *in Essais de psychanalyse appliquée, op. cit.*, p. 184.

(31) J.L. Baudry, « Cinéma : effets idéologiques produits par l'appareil de base », *Cinéthique*, N° 7-8.

(32) Christian Metz, *op. cit.*, p. 56.

la « vision en plan moyen » (33) : toutes les deux portent sur le signifié filmique, celle-ci sans recul, celle-là en adoptant par rapport à lui une position critique. Mais la prise en compte du signifiant n'intervient qu'avec la « vision en gros plan » : « Il y a une troisième façon d'examiner un film. Non seulement il peut y avoir une troisième façon, il *doit* y avoir cette troisième façon. C'est un examen du film *en gros plan* : à travers le prisme d'une analyse serrée, l'article « décompose » le film en ses parties, résout ses éléments, pour étudier sa totalité exactement comme les ingénieurs et les spécialistes étudient un nouveau modèle de construction dans le champ propre de leur technique » (33). Si « comprendre comment un film est compris » est pour Metz (34) le but de l'analyse, *Appétit d'oiseau* insiste exemplairement sur le fait que la compréhension (par l'analyste) de *la compréhension (du récepteur) ne saurait faire l'économie d'un parcours du film à l'arrêt* : le fonctionnement de la machine filmique (de l'émouvoir) est inscrit dans le film pelliculaire : lieu du travail de signification, les effets ultérieurs du défilement y sont *déjà* évalués; la constitution du réseau différentiel (discontinu) s'opère en fonction de l'indifférenciation du continu. Le *filmique* dont il sera question dans l'analyse filmique ne sera donc ni du côté de la mouvance, ni du côté de la fixité, mais *entre* les deux (35), dans l'engendrement du film-projection par le film-pellicule, dans la négation de ce film-pellicule par le film-projection, dans le travail de gommage (lui-même gommé) du travail de signification.

Thierry KUNTZEL.

(33) S.M. Eisenstein, « La vision en gros plan », *Cahiers du cinéma*, N° 226-227, janvier-février 1971, p. 14. La vision *en plan d'ensemble* est « la vision du film comme un tout : de sa nécessité thématique, de son actualité, de son adéquation aux nécessités du moment, de sa présentation idéologique correcte des questions auxquelles il touche, de son accessibilité aux masses, de son utilité, de sa portée combattive, (etc.) ». Dans la vision *en plan moyen*, « le spectateur est ému par le jeu vivant des émotions (...), agrippé par l'histoire et les circonstances (...) Il est plongé dans les émotions de la musique, et il est souvent inconscient qu'il écoute de la musique en fond sonore du dialogue qui l'absorbe ».

(34) C. Metz, *op. cit.*, p. 56.

(35) Cette définition du *filmique*, bien que située dans le sens obvie, rejoint celle de R. Barthes dans *Le troisième sens* (article cité, p. 19) : « le propre du filmique (...) n'est pas dans le mouvement, mais dans un troisième sens », sens qui, précisément, se soutient de l'articulation du fixe et du mouvant. « La novation, présentée par le photogramme (par rapport aux autres pictogrammes), ce serait que le filmique (qu'il constitue) serait *en double* avec un autre texte, le film. »