



HAL
open science

Le film : un objet à lire ?

Paul Obadia

► **To cite this version:**

| Paul Obadia. Le film : un objet à lire ?. Expressions, 2005, Lire l'image, 26, pp.67-82. hal-02406727

HAL Id: hal-02406727

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02406727>

Submitted on 12 Dec 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LE FILM : UN OBJET À LIRE ?

Paul OBADIA
IUFM de la Réunion

Résumé. – S'il est relativement convenu aujourd'hui de parler de lecture de films, on ne s'occupe guère, en règle générale, de savoir ce que le concept de lecture devient au juste dans cette opération qui le fait passer, comme si la chose allait de soi, du champ connu de la langue, du verbal, auquel il a ordinairement affaire, à celui autrement mouvant et nettement moins bien circonscrit du filmique. Si l'étude de cette question amène nécessairement à revenir sur des notions aussi fondamentales que celles de langue et de langage et à en interroger la validité dans le cadre du cinéma, elle amène également à redéfinir l'activité de réception du destinataire, activité très différente dans sa nature même comme dans ses modalités concrètes selon que celui-ci a affaire à de l'écrit ou à du filmique.

Abstract. – Though the concept of film reading is nowadays commonly admitted, it is generally of little concern to understand what the concept means in the taken-for-granted process which consists of shifting from the verbatim field – to which this concept is related – to the field of the cinema which is by far more fluid and less circumscribed. Beside re-examining such fundamental notions as those linked with verbal expression and language, and questioning their validity within the framework of the cinema, the analysis of this topic also leads to the re-assessment of the viewer's receptive activity, an activity whose nature and tangible modalities vary tremendously according to the written or cinematic nature of the object with which the viewer is confronted.

« Lire un film », « texte filmique » : ces expressions, et d'autres de même nature, sont aujourd'hui pour ainsi dire entrées, sinon tout à fait dans le langage courant, dans celui du moins de la majorité de ceux, critiques, analystes, étudiants ou simples spectateurs cinéphiles, qui considèrent l'objet filmique avec quelque intérêt.

Apparue en France assez récemment, au début des années 70, l'application du concept même de « lecture » aux films n'est pourtant pas aussi évidente qu'il pourrait sembler dans la mesure où, originellement, voire par définition, l'acte de lecture regarde au verbal et qu'en l'occurrence il s'agirait rien moins que d'élargir son champ de validité à un domaine significativement différent.

Dans leur *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Jacques Aumont et Michel Marie rappellent que, pour les promoteurs français du concept de

« lecture de film », concept qu'ils opposent à celui de simple « vision » en usage jusque là (... et encore de nos jours du reste), il s'agit précisément de valoriser une attitude tout à la fois analytique et interprétative devant le film (Aumont et Marie, 2001). Lire le film, écrit pour sa part Dominique Noguez, c'est « s'attacher au film dans sa matérialité et dans ce qu'on pourrait appeler ses micro-structures » (Noguez, 1973).

Quelle langue le film parle-t-il ?

L'expression et son emploi se sont, quelque trente ans après, banalisés au point que ces particulières origines comme leur raison d'être initiale sont généralement méconnues. C'est donc en tout premier lieu ce sens ordinaire de l'expression – assimilation de la lecture d'un film à celle d'un texte constitué de mots – qu'il convient d'interroger et dont il convient d'étudier la pertinence.

Les instructions officielles définissant les horaires et programmes d'enseignement de l'école primaire rappellent que la lecture (et son apprentissage) met(tent) en jeu

« en même temps deux activités très différentes : celle qui conduit à identifier des mots écrits et celle qui conduit à en comprendre leur signification dans le contexte verbal (textes) et non verbal (supports de textes, situation de communication) qui est le leur. La première activité, seule, est spécifique de la lecture » (BOEN, 2002.)

En tant qu'elle s'occupe donc, notamment, d'identification des mots, la lecture, au sens qui nous intéresse ici, regarde à la langue et à sa transcription écrite. Or la langue, quelle qu'elle soit par ailleurs, est un système de signes que caractérisent plus particulièrement les phénomènes de linéarité, d'arbitraire et de double articulation (Saussure, 1931). Pour nous en tenir à ces trois-là, si l'on peut aisément s'accorder à reconnaître que le film souscrit, de par les modalités de son organisation en règle générale, au principe de linéarité, il est loin d'en aller de même avec les deux autres grands facteurs qui définissent la langue.

Le caractère doublement arbitraire de la relation qui, dans la langue, associe d'une part le signifiant au signifié, d'autre part le signe que ces deux-là réunis constituent à leur référent dans le monde n'a pas d'équivalent au cinéma. C'est ce que pointe Marcel Martin lorsqu'il écrit :

« Avec le cinéma, [...] ce sont les êtres et les choses mêmes qui paraissent et qui parlent : point de moyen terme entre eux et nous, la confrontation est directe. Le signe et la chose signifiée sont un seul et même être » (Martin, 1955.)

Au cinéma, la relation entre le signifiant de l'image, son compris, et son signifié est, autrement dit, nécessairement motivée, et non arbitraire. Cette motivation du lien tient à la ressemblance essentielle que l'image filmique, plans visuel et sonore confondus, entretient avec le monde, réel, perçu ou construit, et cette ressemblance elle-même est autant le fruit des techniques d'enregistrement qui autorisent l'existence du film que de ce qui se trouve obligatoirement devant la caméra (le profilmique – Souriau, 1953) lors de cette opération d'enregistrement.

Pas davantage de double articulation au sens qu'André Martinet (Martinet, 1970) donne à ce concept définitoire de la langue. S'il apparaît particulièrement évident que les unités de seconde articulation ou phonèmes, unités strictement distinctives, ne trouvent, hormis dans l'usage que le film fait, entre bien d'autres choses, de la langue orale (dialogues ou voix diverses), aucune application au cinéma, les unités de première articulation, distinctives et significatives quant à elles (morphèmes et/ou mots), n'en ont pas davantage quoique, à l'époque du cinéma dit muet notamment, certains théoriciens ou cinéastes, tels S. M. Eisenstein ou Lev Koulechov, en quête d'une mythique « ciné-langue », se mirent en devoir d'établir des associations entre tel ou tel segment du film d'un côté, le mot, la phrase... de l'autre.

Pour aussi nobles que furent en leur temps les motivations de l'entreprise – la recherche et la proposition d'équivalences avec le système de la langue visant essentiellement à asseoir alors le cinématographe dans un statut de système signifiant et de moyen de communication à la fois – il n'en reste pas moins que celle-ci dut, en théorie comme en pratique, trouver au bout d'un temps ses limites.

C'est ce que montre Christian Metz prenant l'exemple d'une image, la plus sommaire qui soit, image qu'en règle générale les promoteurs de l'entreprise susmentionnée s'employèrent à associer au mot :

« L'image est "phrase" par son statut assertif. L'image est *toujours actualisée*. Ainsi, même les images – assez rares d'ailleurs – qui correspondraient par le contenu à un mot, sont encore des phrases : c'est un cas particulier particulièrement éclairant. Un gros plan de revolver ne signifie pas "revolver" (unité lexicale purement virtuelle), mais signifie *au moins*, et sans parler des connotations, "Voici un revolver !" » (Metz, 1968.)

Puisque, pour aussi dépouillée et neutre qu'elle puisse être, l'image ne saurait jamais être strictement assimilée à un mot seulement, il s'ensuit que les autres tentatives d'établissement d'équivalences entre unités supérieures du matériau filmique (plan, séquence...) et unités proprement linguistiques étendues au-delà du mot ne tiennent pas davantage.

C'est en s'appuyant sur ce constat d'évidence que le même C. Metz a pu proposer, pour tenter de définir la spécificité de l'expression cinématographique, la formule on ne saurait plus elliptique de « langage sans langue » (Metz, 1968).

Sans développer davantage sur ce point, on renverra à la distinction que Saussure établit entre langue et langage, distinction selon laquelle la première n'est qu'une partie déterminée du second : la langue

« est à la fois un produit social de la faculté de langage et un ensemble de conventions nécessaires. Pris dans son tout, le langage est multiforme et hétéroclite ; la langue au contraire est un tout en soi et un principe de classification » (Saussure, 1931.)

La « lecture » d'un film dès lors se distingue foncièrement de l'acte lexical tel qu'on l'envisage ordinairement, non tant, ou du moins non strictement, du fait qu'elle s'accomplit sur un autre support, mais plus justement du fait que cette différence de support engendre une radicale modification de l'attitude d'appréhension globale du sens, objectif essentiel de l'activité, sur quelque support qu'elle s'exerce par ailleurs.

Figuration/Présentation

À défaut d'être, pour reprendre la terminologie saussurienne, pleinement « hétéroclite et multiforme », le langage filmique est composé d'une multiplicité de « matières » quand le langage humain articulé repose à l'inverse sur une seule matière : le verbal.

Le lecteur des *Misérables* de Victor Hugo n'a jamais affaire qu'à des mots, en charge tout à la fois de dire, représenter, évoquer, symboliser... En retour il a, quant à lui, l'impératif devoir pour le moins de comprendre, imaginer, se représenter, voire, s'il le désire, de s'identifier, bref d'une manière ou d'une autre d'incarner ce qui n'est que signes graphiques entrecoupés de blancs. Il est en quelque sorte dans la raison d'être du verbe, sinon dans sa nature, de se faire nécessairement chair, à tout le moins au sens large : de prendre corps.

Face à l'une ou l'autre des nombreuses adaptations filmiques auxquelles ce roman fameux a donné lieu, le spectateur est dans une toute autre position, confronté qu'il est directement à la représentation d'objets du monde. Ainsi, avant que d'être un patronyme décliné en deux temps (deux mots), l'entité « Jean Valjean » est une figure et un corps d'ores et déjà incarnés. Il aura, selon l'époque, les traits d'Harry Baur (adaptation de Raymond Bernard,

1933), de Jean Gabin (Jean-Paul Le Chanois, 1958), de Lino Ventura (Robert Hossein, 1982) ou d'un autre encore.

Le fait que l'image filmique soit, plus encore que strictement représentative, directement et nécessairement présentative, a du reste bien souvent été reproché au cinéma, notamment dans le cas des adaptations, au titre d'un surcroît de réalité qui entraverait l'investissement projectif du spectateur-lecteur. Sans entrer dans le détail du débat que cette critique, encore très fréquente aujourd'hui, ouvre, on notera au moins que ses tenants omettent un point d'importance : le fait qu'avant d'être écriture, mise en scène, traduction en lumière, corps incarnés, objets et espaces donnés ou construits, le travail d'adaptation est avant tout lecture (au sens large d'appropriation) et qu'en la matière, l'œuvre étant par définition « ouverte » (Eco, 1965), il vaut certainement mieux envisager son approche sous l'angle de la multiplicité des lectures auxquelles elle donne lieu, multiplicité qui l'enrichit et la fait toujours vivante, que sous celui autrement stérile de la concurrence interprétative selon laquelle telle lecture empiéterait comme obligatoirement sur telle autre et par là lui nuirait.

Au même titre que la littérature est nécessairement liée à la langue et au verbe, amenant de la part du lecteur un mode d'appropriation particulier du monde postulé, le cinéma est nécessairement lié à l'image et à l'inévitable coefficient de réalité dont celle-ci est affectée du fait de son caractère intrinsèquement présentatif. Ledit coefficient, il convient de le préciser, n'est en aucune manière lié au caractère de plus ou moins grande réalité, de plus ou moins grand réalisme de l'univers représenté, non plus qu'aux modalités, fort diverses, de l'enregistrement des images. L'univers diégétique (c'est-à-dire l'univers que postule le récit) peut ainsi se donner pour pleinement réaliste ou viser, à l'inverse, la plus grande fictionnalité, l'onirisme, la féerie ; le film pour ce faire peut avoir recours à des acteurs, personnes humaines reconnaissables comme telles, il peut les grimer jusqu'à faire oublier leur humanité même (à l'instar de ce que l'on fit subir à Jean Marais pour qu'il puisse incarner le rôle de la Bête dans le film de Jean Cocteau, *La Belle et la Bête*, 1946), voire, faisant appel aux trucages et aux images de synthèse, il peut générer d'improbables créatures (telles celles qu'un George Lucas imagine pour les besoins de sa saga interstellaire : les divers épisodes de *Starwars / La Guerre des étoiles*, 1977-2005) ; le tournage peut avoir lieu en décors dits naturels ou en studios, la ressemblance de ces décors avec le monde réel ou supposé avoir été tel peut être rigoureuse (cas de nombre de films en costumes qui visent la fidélité maximale en matière de reconstitution) ou relâchée à l'extrême... L'ampleur des possibles variations n'ôte rien au caractère prioritairement figuratif du film.

Cinéma et narration

Sur un autre plan, celui des affinités du cinéma et du romanesque au sens large, plan qui à l'évidence nous ramène encore une fois, mais par un autre biais, à la question de la « lecture » du film, C. Metz avance la proposition selon laquelle le cinéma, en « bon raconteur », a « la narrativité bien chevillée au corps ». Certes il précise aussitôt, et comme à regret :

« c'est un trait vraiment frappant et singulier que cet envahissement absolu du cinéma par la fiction romanesque, alors que le film aurait tant d'autres emplois possibles, qui sont à peine exploités dans une société pourtant à l'affût de toute technographie nouvelle » (Metz, 1968.)

L'ancienneté relative de la notation (1964) ne tient aucune part dans la négligence que Metz semble en l'occurrence commettre à propos du cinéma expérimental, dans une large mesure dynarratif. Celui-ci, lorsque ces lignes sont écrites, existe bel et bien (du reste il apparaît quasiment dès l'aurore du cinématographe) et Metz le sait parfaitement. Loin donc qu'il s'agisse d'un oubli non plus que d'une méconnaissance de sa part, c'est le constat d'un mode de fonctionnement très largement majoritaire du cinéma, dans ses contenus autant que pour ce qui touche aux attentes et usages spectatoriels, que dresse ici l'auteur.

Allant au cinéma, le spectateur attend le plus souvent que, d'une manière ou d'une autre, on lui raconte une histoire. C'est un fait, le cinéma, hormis donc pour une partie de son champ proprement expérimental, est quasi exclusivement narratif. Il n'est que de voir, dans la vogue actuelle (...et bienvenue) du cinéma dit documentaire y compris, comment le narratif fait retour (histoire d'une école de campagne au quotidien dans le récent *Être et avoir* de Nicolas Philibert [2002], histoire soutenue par une galerie de figures – le maître, ses élèves, leurs parents – qui n'ont rien à envier à des personnages de fiction, et bâtie sur une temporalité que rythme le passage des saisons) pour achever de se convaincre que le modèle reste bien celui-là, y compris dans les productions qui sembleraient *a priori* devoir le plus s'en éloigner.

Si la narrativité très largement constitutive du cinéma est, à n'en pas douter, l'un des (sinon « le ») facteurs essentiels qui assurent toujours au médium la fidélité recommencée du public, on ne saurait voir en cela la raison pour laquelle le cinéma, ayant en quelque manière assimilé le principe de l'offre et de la demande, se serait au long de son histoire comme obstiné à ne proposer que du narratif.

L'obstination n'est pas de mise ici, mais bien plutôt l'accommodation en quelque sorte obligée à un état de fait. Si mode narratif et cinéma ont partie liée, c'est que tous deux se croisent en une même caractérisation qui autorise

l'avènement de l'un comme de l'autre, celle du déroulement (chronologique ou non : ceci est une autre affaire) continu et linéaire, déroulement ordinaire du récit qui conduit forcément d'un point initial à un terme (première et dernière pages du récit écrit) et qui, entre ces deux points, fussent-ils identiques (comme c'est le cas dans les récits circulaires), ménage un mouvement, des personnages, du monde postulé, ce mouvement lui-même fût-il immobile.

Le cinéma pour sa part, c'est ce qui va le distinguer de la photographie ou de la peinture, se définit par l'obligation dans laquelle il se trouve – loi de l'animation et de l'illusion de mouvement – de faire se succéder des images.

L'expression filmique

Présentatif et narratif à la fois, le film en conséquence raconte en montrant, quand la littérature (à l'écrit comme à l'oral) raconte en donnant à (se) représenter les choses mentalement. L'une donne à projeter quand l'autre se charge lui-même de cette délicate opération par le biais, notamment, d'appareillages idoines. Quelque peu provocateur, un tel énoncé distinctif (et outrageusement simplificateur) paraît devoir prêter le flanc à l'idée, très répandue (et particulièrement – est-ce un hasard ? – dans le monde de l'éducation : parents et enseignants notamment) selon laquelle en fin de compte le cinéma encouragerait à la paresse et la lecture seule, lecture de textes strictement faits de mots, de phrases, de paragraphes et de chapitres, serait intellectuellement noble et profitable.

Si l'analyse, plus qu'hasardeuse, des mérites comparés de telle ou telle pratique lectorielle n'est pas notre sujet, on se contentera néanmoins de renvoyer encore une fois à la pluralité des « matières d'expression » (Metz, 1971) que le cinéma utilise pour construire ses significations, matières que le spectateur prétendument passif doit nécessairement combiner pour accéder au sens. Ces matières sont au nombre de cinq : deux du côté de l'image (l'image dans sa dimension iconique ; les mentions écrites), trois du côté du son (les paroles ; les musiques ; les bruits). Si l'usage, notons-le au passage, est demeuré de dire communément que l'on va voir un film, on pourrait à bon droit, vu la suprématie quantitative de l'appareil sonore, dire aussi bien que l'on s'apprête à l'entendre.

Cette pluralité de matières que le film utilise en partie simultanément n'est pas strictement factuelle puisqu'elle détermine tout à la fois un mode d'expression (versant mise en œuvre) et un mode d'intellection (versant réception) très particuliers. Les modalités de combinaison des matières entre elles sont extrêmement étendues et les effets produits, en conséquence, fort

divers : homogénéité ou hétérogénéité des sens portés, harmonie, dysharmonie, contrepoint, opposition...

Il est ainsi possible au cinéma de dire par exemple dans le même temps une chose et son contraire quand la langue, y compris lorsqu'elle manie le double sens des mots, est inapte, seule, à le faire. Même dans le cas de l'ironie, que Fontanier définit comme manière de « dire, par une raillerie, ou plaisante, ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser » (Fontanier, 1968), ce sont pour une bonne part les éléments contextuels, selon qu'on se trouve à l'oral ou à l'écrit, de caractères tonal, gestuel, comportemental, textuel... qui autorisent l'accès au sens.

Or, il se trouve que, par définition, le texte filmique est conjointement, et simultanément à son énonciation, contextuel : nul élément qui le constitue, nulle matière qui le compose ne peuvent jamais advenir seuls. Le cas extrême d'une bande-image momentanément noire qu'accompagnerait un type unique de son, la voix par exemple (Lars von Trier ouvre ainsi l'un de ses derniers films, *Dancer in the dark*, 2000), ne saurait être ramené à un équivalent de profération orale strictement verbale dans la mesure où l'obscurité, soudaine ou durable, de l'image, le néant visuel dans lequel se trouverait ainsi plongé le spectateur, seraient perçus sur le mode du manque notable par rapport à une totalité obligatoirement audiovisuelle.

Le noir de l'image autrement dit est encore une image, une image faisant en l'occurrence remarquablement défaut ; il ne signe en aucune manière son absence consentie.

L'« irréparable » du cinéma

Autre chose encore est en jeu dans l'objet-film qui le distingue singulièrement de l'objet-livre, par là qui en différencie notablement les modalités de « lecture ». La chose était pointée dans les années 50 par l'écrivain André Maurois notant :

« Le cinéma nous est précieux. Il offre à d'innombrables spectateurs le refuge de la fiction. Je le tiens pour un art et qui peut être grand. Mais... rien ne peut remplacer la lecture. Pourquoi ? D'abord parce que le spectateur, emporté dans un mouvement continu, ne peut revenir à une séquence importante pour analyser et méditer. Le film et même le drame sont en cela semblables à la vie. Ils s'enfuient irréparables. C'est une part de leur charme... Mais film et drame ne permettent pas les reprises et les réflexions. Relire vaut mieux que lire. Un lecteur véritable reprend les grands livres qu'il aime bien des fois au cours de sa vie. C'est ainsi qu'il ajoute à ce qu'il a trouvé » (Maurois, 1957.)

Que l'auteur de ces lignes préfère manifestement la « lecture » au cinéma, auquel il reconnaît toutefois quelques charmes, et qu'il en défende les mérites, cela ne prête guère à discussion. On notera en outre aisément que, le propos étant daté et des outils comme le magnétoscope ou le lecteur de DVD ayant depuis lors quelque peu modifié le paysage en matière de visionnement des films, bien des choses seraient à revoir dans le procès qui est fait au cinéma. Il est ainsi désormais loisible, par exemple, de « revenir à une séquence importante pour analyser et méditer ». Grâce au développement des vidéothèques et dévidéothèques, publiques ou privées, l'amateur peut à son tour « reprend[re] les grands [films] qu'il aime bien des fois au cours de sa vie » et, tel le « lecteur véritable », « ajoute[r] à ce qu'il a trouvé ».

Il n'empêche. Ces détails mis à part, le propos de Maurois a le mérite de cerner un point essentiel qui demeure quant à lui, et ce malgré donc les développements technologiques et ce qu'ils autorisent, toujours et, pour ainsi dire par essence, d'actualité. Le film (comme le drame, comme la vie, précise Maurois) « s'enfuit irréparable ». Le fait est que, jusqu'à présent du moins, le film et son visionnement sont très étroitement liés aux conditions, largement sociales, de son exploitation et de sa réception : la salle de cinéma, le dispositif de la séance, la vitesse de défilement de la pellicule dans l'appareil de projection.

Que le spectateur contemporain puisse revoir, sinon – de plus en plus souvent – voir, découvrir le film chez lui, que de la sorte il puisse aussi lui faire subir toutes les manipulations (arrêt sur image ; retour ou avance rapides...) qu'il désire, ne change rien au fait que, fondamentalement, le film n'est pas fait pour cela, mais qu'à l'inverse il l'est pour être projeté/vu en un temps limité (celui de sa durée institutionnelle) et selon les règles du défilement ininterrompu.

Les opérations auxquelles, grâce à la télécommande de son magnétoscope ou de son lecteur de DVD, le (télé)spectateur peut se livrer comme il l'entend relèvent d'un traitement particulier que le film n'a en quelque sorte pas prévu ou, plus justement, qui est étranger, par là se surajoute, à son mode naturel de réception. L'objet de telles opérations peut par ailleurs être fort divers, autant que le sont les modes d'appropriation du film : tel étudiant voudra « analyser », tel autre s'emploiera à déceler les erreurs de filmage, de montage, de raccords, tel enfin visera strictement la réactivation recommandée de son plaisir de spectateur... Chacun pour ce faire modifiera nécessairement le mode naturel de déroulement du film.

Le « lecteur » au sens de Maurois, lecteur autrement dit de livres, peut certes, objectera-t-on, se livrer à des opérations de même type (c'est bien du reste ce que pointe l'écrivain), mais la différence essentielle de l'un à l'autre

tient au fait que, par nature, le livre a non seulement prévu, autorisé, mais, bien davantage encore, il sollicite des appropriations diverses et individuelles. Ainsi de la durée de l'acte de lecture lui-même : alors que le spectateur ordinaire de cinéma est obligatoirement tenu par celle-là même que le film lui impose, à lui comme à ses congénères, le lecteur d'écrits choisira celle qui lui convient selon ses aptitudes, son plaisir, son intérêt, son état de fatigue...

N'importe quel lecteur de n'importe quel livre se trouve naturellement dans un rapport de maîtrise par rapport à son objet, alors que le rapport du spectateur de cinéma tient davantage de la soumission obligée à ce que le film dispose, à son défilement... Le lecteur par ailleurs domine les caractères d'imprimerie, la page, le livre – il le tient entre les mains – alors que le spectateur, sans conteste *plus petit* que l'image filmique, est de surcroît, ainsi que le notait le cinéaste Jean-Luc Godard, tenu au cinéma de lever les yeux vers elle.

Ce constat non plus ne doit pour autant certainement pas porter à considérer qu'intellectuellement parlant l'activité serait du côté du lecteur tandis que, par voie de conséquence, le spectateur se trouverait comme astreint à la passivité.

Situation du spectateur de films

Lecteur comme spectateur dont les aptitudes à l'intellection sont, dans un cas comme dans l'autre, sollicitées, sont tenus à une activité mentale intense hors laquelle l'objet, filmique ou livresque, ne fonctionnerait pas, hors laquelle son existence même serait comme nulle et non avenue. Seulement la nature de l'activité est différente aussi en ceci que, dans un cas, le lecteur peut prendre son temps et soumettre son objet au rythme qui lui sied, aux modalités d'approche comme d'appréhension qui lui conviennent, dans l'autre, le temps est proprement compté au spectateur qui – c'est la règle (c'est aussi l'un des charmes de la chose) – doit s'en accommoder, faire avec.

Interrogeant la position du spectateur au cours d'une séance et la nature de son engagement mental, Edgar Morin note que

« les structures du film sont magiques et répondent aux mêmes besoins imaginaires que celles du rêve ; la séance de cinéma révèle des caractères parahypnotiques (obscurité, envoûtement par l'image, relaxation "confortable", passivité et impuissance physique) » (Morin, 1956.)

Plus loin, il précise qu'en fait le cinéma aurait, davantage qu'avec le rêve à proprement parler, à voir avec le rêve éveillé, « à cheval entre la veille et le rêve », voire avec un état conditionné par le fait que « l'univers du film est

vertébré en permanence par la perception objective et la conscience de veille ».

Confortablement installé, mais aussi contraint physiquement à l'immobilité, envoûté par les prestiges de l'ombre et de la lumière, passé par la grâce du dispositif et de l'obscurité de la salle (ce qui la différencie notablement du poste de télévision ou du moniteur que l'on regarde dans son salon) dans un monde second, le spectateur de cinéma vit une expérience singulière dans laquelle il s'abandonne, en quelque manière s'oublie comme sujet regardant, et tout à la fois se tend vers cela seul qui, dans ce monde parallèle et, partant, si proche du sien, prend corps : des images, leurs mouvements et des sons.

Fugace dans son déroulement et singulier par le rapport qu'il construit vis-à-vis de son spectateur, l'objet filmique est tout cela à la fois et par nature, et il convient de ne jamais l'oublier, surtout lorsqu'on se mêle de vouloir lui appliquer une « lecture » au sens où on l'évoquait en commençant, celui de l'« analyse », laquelle emprunte largement (mais certes non exclusivement) aux canons et aux règles de l'analyse littéraire.

Ainsi la lecture-analyse de tel fragment (plan, scène ou séquence) ou de telle image sur lesquels on s'arrêtera, que l'on étudiera en en dégagant la composition ou, plus largement, les modalités de mise en œuvre comme le fonctionnement sémantique supposé, ne vaut qu'autant qu'on ne perde pas de vue la particularité de l'opération à laquelle on s'emploie, opération donc – on l'a dit – parfaitement étrangère à ce que le film dispose et surtout à la manière dont il le dispose, elle ne vaut en somme qu'autant que, ladite opération ayant été accomplie, les conclusions et éventuels enseignements auxquels elle aura conduit puissent être réinjectés dans la réception, analytique ou non, du film en tant que totalité continue et donc, par-dessus tout, ininterrompue, en tant également qu'objet qui construit vis-à-vis de son destinataire un rapport de fascination quasi hypnotique et d'extrême lucidité, d'extrême attention mêlées.

Le film à l'école / À l'école du film

À défaut, l'entreprise serait doublement nocive.

Elle le serait d'une part en ce qu'elle substituerait les charmes de l'exercice à ceux de l'objet lui-même, le transformant au mieux en collection de passages isolés ou d'images figées ; elle le serait aussi, par voie de conséquence, en ce que, de la sorte, elle passerait fondamentalement à côté de la

réalité du film qu'elle dédaignerait pour le moins, voire, plus sûrement, dont elle aurait de fait, au terme de l'exercice, achevé de nier la nature même.

Ces mises en garde posées, il va sans dire que l'exercice pour autant demeure utile, sinon nécessaire, et très profitable, à condition toutefois d'en cerner les enjeux. Ce qu'il s'agit de développer ne regarde pas tant à des aptitudes de type strictement universitaire non plus que, plus largement, scolaire (comme on le dit parfois en prenant alors le qualificatif en mauvaise part), par quoi l'exercice constituerait en lui-même sa propre fin. Ce que l'on poursuit ressortit toujours au plaisir, dont la lecture-analyse doit viser à réactiver les conditions, à enrichir les motivations. En matière de cinéma comme en bien d'autres matières, comprendre c'est goûter, et cela non plus ne doit jamais être perdu de vue.

Reste, pour achever, à s'interroger sur la manière dont on devient lecteur de films, sur la manière dont l'école peut, pour sa part, prendre en charge l'initiation à la lecture de films ainsi que le développement des compétences en la matière. La tentation est grande *a priori* de calquer sur le modèle de la lecture du texte et de son apprentissage celui de la lecture du film.

Or, on l'a dit, le film n'ayant pas de langue, il n'a pas non plus d'équivalents des unités de première ni de seconde articulations sur lesquelles se fondent pour beaucoup les modalités comme, pour ce qui nous intéresse au premier chef ici, l'apprentissage de la lecture. Par ailleurs, comme le note Liliane Hamm,

« il n'y a pas d'"analphabètes" de l'image à proprement parler. Même le très jeune enfant a déjà de l'image une connaissance toute intuitive dès qu'il ne voit plus en elle un simple morceau de papier, mais une authentique représentation » (Hamm, 1986.)

De même que celui de l'image fixe à laquelle fait ici référence le propos, l'analphabétisme de l'image animée et sonorisée n'existe pas, dans nos cultures du moins, du fait du coefficient bien plus fort encore de (re)présentativité dont elle est comme intrinsèquement affectée.

Si la lecture (de textes) peut être envisagée, ainsi que – rappelons-le – le notent les instructions officielles de l'école primaire déjà citées, comme activité duelle mettant en jeu l'« identification des mots écrits », conçue comme « seule, spécifique de la lecture », et la compréhension, celle du film ne peut en aucune manière l'être sur le même mode.

À défaut donc de mots, l'identification de telle ou telle position sur ce que l'on nomme l'échelle des plans (gros plan ; plan américain ; plan d'ensemble...), celle de tel mouvement de caméra particulier ou de tel angle de prise de vue ne constituent nullement un passage obligé, ni préalablement

ni même nécessairement conjointement, à un quelconque apprentissage, voire à une quelconque entrée dans la compréhension.

S'opposant en matière d'apprentissage de la lecture à ce qu'ils considéraient alors comme les diktats du déchiffrement, les tenants de l'Association française pour la lecture pouvaient noter en leur temps :

« Je sais écrire le mot "physionomie" grâce à ma fréquentation de l'écrit (une, deux, trois... rencontres), et vous savez le lire exactement pour la même raison. Mais, ni vous ni moi ne procédons par association des lettres et des sons » (Bénichou, Faucon, Foucambert *et alii*, 1982.)

Quoique la réflexion sur la lecture proprement dite ait depuis lors autorisé l'émergence de points de vue plus nuancés en la matière, il semble bien en revanche qu'à quelques réaménagements près (de la langue au langage filmique) la proposition avancée dans ces lignes convienne parfaitement à définir, non seulement l'entrée dans les films, mais encore les modalités d'appropriation progressive de leur langage.

Le maître mot ici est celui de fréquentation. Elle seule autorise en effet l'aiguisement des facultés perceptives et le développement de réelles exigences spectatorielles. C'est sur cette base strictement que s'effectuera progressivement la découverte du langage à proprement parler (unités segmentales du film ; mouvements de caméra ; perception et intelligence du champ et du hors-champ...).

L'apprentissage autrement dit, si tant est que le mot convienne pleinement en la matière, épousera un cheminement inverse à ce qui se conçoit ordinairement : non pas du langage à ses applications, mais l'exact opposé.

La fréquentation, toute prioritaire qu'elle soit, n'est pour autant pas le tout de ce que l'école peut et doit proposer. Apprendre à questionner ce que nos sens perçoivent au spectacle d'un film ou d'un fragment est bien évidemment également essentiel.

Encore faut-il s'entendre sur ce que ce questionnement doit recouvrir au juste. Le problème n'est pas tant de déterminer s'il convient mieux d'entrer par le signifiant de l'image et sa dénotation, ou par le signifié et la connotation. Faut-il (se) demander d'abord ce que l'on comprend ou plutôt ce que l'on voit et entend ? La question, c'est heureux, reste ouverte, laissant toute liberté dans l'ordonnement de l'investigation, laquelle se calque en somme sur l'ordinaire appréhension, quant à elle volontiers désordonnée, de l'objet filmique.

Ce qui importe en revanche, c'est d'initier toujours à l'articulation essentielle de ces deux champs, par là à l'activation exigeante d'une attention soutenue à ce que le film dispose objectivement.

La formation du goût, l'entrée dans le langage filmique et surtout dans ce qu'il autorise, l'éducation de l'intelligence spectatorielle..., tout cela reste vaines formules si le spectateur (jeune ou non du reste) n'apprend pas d'abord à tout simplement regarder et entendre.

L'expérience commune à tout spectateur ordinaire de cinéma enseigne que, bien davantage qu'il ne voit et entend vraiment, celui-ci fréquemment croit voir et entendre ce que, profondément, il désire et à quoi il aspire. Pour ce faire il n'hésite pas (nous n'hésitons pas), le plus naturellement du monde, à tordre en toute bonne foi ce que le film a disposé (tel détail, tel son particulier, telle composition d'image, voire telle parole...) pour le plier à la compréhension qui lui (qui nous) sied le mieux.

L'interprétation en la matière, ou ce qu'il est convenu de considérer comme tel, est bien souvent mauvaise conseillère, qui commande une annexion de fait de l'objectif (le film dans sa matérialité) au subjectif (ma vision, ma compréhension, mes désirs). C'est la raison pour laquelle il convient d'enseigner à en revenir toujours à la lettre du film et de ce que, très prosaïquement déjà, il livre concrètement.

S'il est un exercice qu'entre tous proscribit formellement l'analyse littéraire, c'est bien celui de la paraphrase par laquelle on s'emploie, avec plus ou moins de bonheur et de succès, à répéter ce que le texte dit. Il se pourrait bien qu'en matière de cinéma, la paraphrase, ou ce qui s'en approche, ne soit à l'inverse un exercice extrêmement profitable en ce qu'il oblige précisément à en passer par la lettre susmentionnée.

En outre, alors que la paraphrase littéraire consiste à dire avec des mots ce que l'auteur a déjà dit, généralement en mieux, avec d'autres mots, ce n'est que par un phénomène de toute relative contamination que l'on s'autorise à employer, improprement, ici le terme de « paraphrase » pour le cinéma, puisque précisément le film s'exprime par bien d'autres moyens que les seuls mots et phrases en sorte que l'exercice dans ce champ relève de rien moins qu'une manière de transsémiotisation, bien autrement productive.

Le passage du filmique au verbal, loin d'être aussi vain que la simple paraphrase textuelle, devient en effet occasion d'interroger les notions mêmes de perception et d'interprétation, de les mettre à l'épreuve des faits, à terme de favoriser leur aiguisement, tout ce, autrement dit, par quoi le spectateur de cinéma développe son activité et ses compétences intellectuelles vis-à-vis du film.

Une affaire de distance(s)

L'apprentissage de la distance, de l'esprit critique n'est, paradoxalement peut-être, qu'à ce prix : celui d'une entrée, sinon d'une absorption, toujours plus profonde dans l'œuvre et dans sa matérialité.

Dans un film de 1983, *Je vous salue, Marie*, actualisation de l'histoire fondatrice de Joseph et de Marie, Jean-Luc Godard livre une scène qui met aux prises ces deux protagonistes. Comme Marie est enceinte et que Joseph veut poser sa main sur le ventre de sa compagne, « Non ! » fait-elle, lui signifiant par là que ce n'est pas le geste qui convient. Joseph alors s'éloigne tout à fait : « Non ! » dit-elle encore. Il s'essaie ensuite à diverses positions, mesurant à chaque fois une distance différente au ventre de Marie, toutes tentatives auxquelles invariablement la jeune femme répond de la même manière, jusqu'à ce qu'enfin, Joseph ayant visiblement et par hasard trouvé un écart satisfaisant, ni trop près ni trop loin, sa compagne lui fasse : « Oui ».

Il est fort probable qu'au cinéma aussi tout ne soit en définitive pour le spectateur qu'affaire de juste distance à trouver vis-à-vis de ce qui s'anime et s'incarne devant lui. En conséquence de quoi il est plus que vraisemblable que l'éducation au film et à son langage doive à son tour emprunter les chemins, voies non nécessairement balisées, qui conduisent à la construction, chaotique au besoin, de cette distance. Ni trop près ni trop loin. Joseph, pour ce faire, nous montre la voie d'une recherche toujours recommencée, jamais en trêve, jamais pleinement assurée de ce qu'elle a mis à jour.

Tout bien considéré, c'est aussi bien ainsi : puisque le film est fugace, qu'il « s'enfuit irréparable », c'est bien le moins que son destinataire, à son tour, mette à profit la singulière expérience spectatorielle pour remettre en cause ses certitudes, (ré)apprendre à douter et, pourquoi pas, réinventer la lecture.

Références bibliographiques

- AUMONT J. et MARIE M. (2001), *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan.
- Bulletin officiel du ministère de l'Éducation nationale et du ministère de la Recherche (2002), *Horaires et programmes d'enseignement de l'école primaire*, hors-série n° 1, 14 février.
- ECO U. (1965), *L'Œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil.
- FONTANIER P. (1968), *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion.
- HAMM L. (1986), *Lire des images*, Paris, Armand Colin.
- MARTIN M. (1955), *Le Langage cinématographique*, Paris, Éditions du Cerf.

- MARTINET A. (1970), *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin.
- MAUROIS A. (1957), *Lecture, mon doux plaisir*, Paris.
- MORIN E. (1956), *Le Cinéma, ou l'homme imaginaire*, Paris, Minuit.
- METZ C. (1968), *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, Paris, Klincksieck.
- METZ C. (1971), *Langage et Cinéma*, Paris, Larousse.
- NOGUEZ D. (1973), « Cinéma, théories, lectures », *Revue d'esthétique*, Paris, Klincksieck.
- SOURIAU E. (sous la direction de) (1953), *L'Univers filmique*, Paris, Flammarion.
- SAUSSURE F. de (1931), *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.
- BÉNICHOU J.-P., FAUCON G., FOUCAMBERT J. *et alii* (Association française pour la lecture) (1982), *Lire, c'est vraiment simple !*, Paris, OCDL.