Centro Internazionale
di Semiotica e di Linguistica

Documents de Travail

et pré-publications

Jacques Fontanille

Point de vue et subjectivité au cinéma

Università di Urbino
Italia

167-168-169 *ottobre-novem.-dicembre 1987* | *serie* **F**

Point de vue et subjectivité au cinéma

pré-publication

La théorie des points de vue, en particulier dans sa version cinématographique, souffre à nos yeux de deux maux qui ne sont pas, comme on voudrait le montrer ici, sans remèdes. Le premier tient à ses rapports avec la question de la subjectivité. Ou bien on a tendance à confondre les deux, ou bien, plus fréquemment, on les distingue radicalement. La première position réduit considérablement — et indûment — le champ de la subjectivité; la seconde, celui de la théorie des points de vue; en effet, si on sépare les rapports entre l'observateur et les acteurs, d'une part, et les effets d'énonciation, d'autre part, la théorie du point de vue se réduit à un simple jeu de syncrétismes, et qui plus est, coupé de l'énonciation.

Le second tient à son caractère exclusivement taxinomique: à partir d'un petit nombre de variables, obtenues empiriquement par la comparaison entre plusieurs films, on établit une combinatoire, et on dénomme ensuite, puis on illustre les cas de figure ainsi identifiés.

C'est pourquoi on tenterà ici de reconsidérer la question des points de vue au cinéma (i) en l'intégrant à une théorie de la subjectivité, fondée sur les actes énonciatifs, (ii) en la désolidarisant du même coup des jeux de syncrétismes superficiels, (iii) en proposant une véritable syntaxe, qui permette de reconstituer des parcours subjectifs et des transformations modales. Les modèles obtenus seront ensuite mis en oeuvre dans l'étude de *Mort à Venise*, de Visconti.

I. *La subjectivité et le point de vue dans le film*

I. 1. *La typologie, quand même*

Parce que la théorie des points de vue et de la subjectivité au cinéma doit garder une base empirique, il est nécessaire de repérer pour commencer les types subjectifs, à partir des formes de la manifestation

subjective, pour aborder ensuite seulement la construction syntaxique.

Le *temps* n'est en l'occurrence qu'une variable superficielle, qui permet de repérer des sous-types: la rétrospection et la prospection, appliquées à des segments subjectifs dominés par le /savoir/, produiront respectivement des «flash-back» et des «anticipations» subjectifs; mais cette aspectualisation (antériorité/postériorité) ne nous apprend rien sur la nature de l'opération subjective sous-jacente.

L'*espace* est souvent considéré comme une variable essentielle pour distinguer les formes subjectives. M. Colin en fait même le critère d'une définition du point de vue au cinéma: cette expression galvaudée recouvrirait, selon lui, une simple relation logique et topologique de voisinage, entre d'une part des acteurs repérés dans un espace, et d'autre part la position de la caméra [1]; E. Branigan distingue trois formes [2]: le cadre spatial peut être associé à l'observateur, associé «par métaphore» à l'observateur, ou non associé. De fait, les débrayages spatiaux manifestent soit des modalisations particulières, soit des différences entre les actes énonciatifs, et ce sont celles-ci qui nous intéressent, et non ceux-là. En outre, ils traduisent directement non pas la différence d'acte subjectif, mais le changement de statut de l'observateur, qui se trouve ainsi plus ou moins débrayé dans l'énoncé filmique.

Les variations modales seront pour nous déterminantes; sous l'appellation «condition mentale» [3], E. Branigan fait un inventaire des divers types d'actes subjectifs: se rappeler, voir, imaginer, craindre, etc . . .; cet inventaire, pas plus que la notion de «condition mentale» se saurait suffire à une théorisation; et pourtant, il désigne par là le coeur du problème, nous semble-t-il. Nous faisons ici l'hypothèse que le déploiement des variations modales permettra d'intégrer la quasi totalité des variétés subjectives, y compris celles qui paraissaient jusqu'alors ne pouvoir être définies que par la composante spatiale ou temporelle, et d'élaborer un modèle taxinomique et syntaxique à la fois, fonctionnant avec plusieurs variables; ce modèle ne pourra avoir que la forme d'un réseau; la difficulté consiste à procurer une syntaxe à un réseau de variables hétérotopiques mais homotaxiques.

Pour cela, nous nous demanderons qu'elle est l'activité du ou des sujets énonciatifs, pour en déduire des critères de repérage au niveau de la manifestation. Deux ensembles conceptuels doivent être convoqués pour cela, qui sont déjà suffisamment répandus pour qu'on soit dispensé d'en faire une présentation détaillée: le premier est celui des débrayages/embrayages comme opérations de la mise en discours permettront de rendre compte de phénomènes superficiels comme la temporalisation, la

spatialisation et l'actorialisation des positions subjectives. Les variétés du faire sémiotique, qui fondent la théorie des actes subjectifs, sont: le faire pragmatique, qui, dans le cadre de l'énonciation, produit l'objet-message en tant qu'objet pratique; le faire cognitif, qui produit, traite et manipule l'objet filmique comme /savoir /; le faire thymique, qui produit les effets passionnels, dont les aboutissants sont des effets «euphoriques/dysphoriques».

Il existe à notre avis deux grand types d'actes énonciatifs, selon que le faire cognitif, central dans notre perspective, se combine avec le faire pragmatique ou avec le faire thymique.

Pensons par exemple au voyage intersidéral de *2001, Odyssée de l'espace* [4]: au moment où la nef franchit, entre autres, les anneaux de Saturne, la vision est censée être celle des voyageurs; les effets lumineux et chromatiques se donnent comme conséquences de la vitesse et de la pénétration de la nef dans un espace totalement différent. Cette séquence est pourtant parfaitement abstraite, puisqu'aucune représentation d'objets n'y apparaît; la seule chose que le Spectateur-voyageur voie, c'est l'effet de la vitesse de pénétration: des lignes qui s'écartent, des tâches lumineuses qui s'affolent et fuient vers le cadre. On pourrait imaginer à la limite que, sans déplacement, il n'y aurait rien à voir dans cet espace. Voilà donc un faire cognitif totalement surdéterminé par un faire pragmatique; toutefois, nous sommes à la limite, et, contrairement aux exemples évoqués plus haut, où les contenu de la vision existait dans la diégèse indépendamment du parcours pragmatique, il dépend ici étroitement de ce dernier.

Nous appellerons *INFLEXION* ce type d'actes énonciatifs où le pragmatique intervient. Pour rester dans les voyages aériens, on signalera par exemple l'absence de segments subjectifs «vus d'avion» dans *Le ciel est à vous* [5]; les seules plongées qu'on peut relever dans ce film, en particulier au début, restent immotivées; inversement, les déplacements aériens sont toujours vus d'en bas: il y a là un partage intéressant entre, d'une part, une conquête pragmatique et idéologique, et d'autre part, un parcours visuel, qui résistent à s'associer en «inflexions» subjectives. Le spectateur n'a pas accès, comme regard, à la place qui reste pour lui, après le film, à conquérir ou à construire: peut-être est-ce une des significations du titre?

Dans un tout autre ordre d'idées, rappelons-nous l'entrée en matière d'*Apocalypse Now* [6]: en surimpression sur les images d'attaques au napalm, le visage du héros se dessine; comme par ailleurs sa physionomie est saisie dans tous les sens par une rotation de la caméra, on a suffisamment d'indications sur l'existence d'une dimension thymique; la

rotation du visage sur l'écran, qui, littéralement, le désoriente par rapport à l'espace énoncé, empêche qu'on interprète la position subjective du personnage comme celle d'un Spectateur, déterminé par des coordonnées spatio-temporelles. En istallant le débrayage spatio-temporel entre le sujet et le segment subjectif, on lui procure un mode d'existence *irréel*, dans un espace *utopique*, caractéristique, en particulier, de l'espace de la «valeur» (ou de l'«anti-valeur»). Le faire cognitif, qui n'est évidemment pas ici une vision, est modalisé par le faire thymique — le trouble, la crise morale, l'horreur, on ne sait trop —. Nous parlerons de *PROJECTION* chaque fois que la dimension tymique interviendra.

Il est à noter que, dans le film de Coppola, si on suit les avatars de la relation entre le sujet et les segments d'attaques au napalm, on en rencontrera encore deux autres: au début de son voyage vers le Cambodge, il *assiste* à une de ces attaques (sur fond de chevauchée des Walkyries): non seulement ses coordonnées spatio-temporelles sont rétablies, mais il devient *Assistant-Participant*, et sa vision est alors déterminée par son mode de déplacement: dans cette «inflexion», le pragmatique refait surface. Enfin, après le meurtre de Brando, le héros appelle les bombardiers, et une dernière attaque, dont il est le commanditaire (ie: le destinateur délégué), mais plus le Spectateur (il s'est éloigné du site à détruire), clôt le film; d'un rapport purement fantasmatique à la scène d'horreur, sur le mode de la «projection», le sujet est passé à un rapport purement *pragmatique*, et l'espace utopique de la rêverie s'est transformé en espace hétérotopique de la performance, de *l'épreuve*. Par la substitution d'un acte énoncif pragmatique (l'épreuve) à un acte énonciatif (la «projection»), l'horreur est passée dans les faits [7].

Les syntagmes subjectifs, interprétés à la lumière des débrayages/embrayages d'actes énonciatifs, résultent pour une part d'*associations hiérarchisées entre les trois types* de faire sémiotique. Les liens de détermination ou d'association qui ont été empiriquement relevés dans le dispositif hiérarchisé de ces trois dimensions peuvent recevoir une formulation plus systématique, en termes de *«spécification»*, notion empruntée à Hjelmslev, dont l'équivalent dans l'ordre de la syntaxe est la sélection. Nous avons défini ailleurs [8] la spécification comme une relation réversible — et, par conséquent, la sélection comme une opération réversible — entre deux sémèmes; le sémème spécifié (ou sélectionné) est celui doté de la plus grande densité sémique, reconnaissable par le fait qu'au plan de la syntaxe narrative, il est investi dans des programmes de base; le sémème spécificateur (ou sélectionnant) est, à l'inverse, celui qui est doté de la plus faible densité sémique, reconnaissable par le fait qu'au plan de la syntaxe narrative, il est investi dans des programmes d'usage. Cette précision est conforme par exemple à cette loi

généralement admise par les linguistes selon laquelle les morphèmes déterminants sont de densité sémique plus faible que les morphèmes déterminés. On comprend aisment que, grâce à un processus de densification du spécificateur et de dé-densification du spécifié, la relation puisse s'inverser. Plus concrètement, quand il s'agit, comme ici même, de sémèmes investis dans des parcours narratifs, on constate que l'objet modal du programme d'usage devient, grâce à la densification sémique, l'objet de valeur à part entière d'un programme de base. Ainsi, on voit très souvent tel programme d'usage qui n'était destiné qu'à procurer du /pouvoir faire/ (acquérir des capitaux, par exemple), dans le but de nourrir un programme de base (par exemple, investir), se transforme lui-même en programme de base (spéculer, capitaliser); dans notre exemple, l'investissement n'est plus destiné à la production d'objets de valeur pratiques, mais à la production de l'objet modal de la spéculation et de la capitalisation.

Dans le cas du cinéma, on voit bien que cette possibilité formelle d'inversion permet d'appréhender les transformations d'une subjectivité qui, par exemple, décroche de la «représentation» et du cognitif en commençant par les reléguer dans les programmes d'usage.

Pour chaque association de deux dimensions, on peut prévoir cinq cas de figure différents: deux spécifications zéro, deux spécifications unilatérales, une spécification réciproque, sur le principe suivant:

(A) *Axe Cognitif-Pragmatique*

Densité sémique du cognitif

1 ← —————————————————————— 0

Spécif. zéro	Spécif. unilatérale 1	Spécif. réciproque	Spécif. unilaterale 2	Spécif. zéro
/C/	/Cp/	/C.P./	/Pc/	/P/

0 —————————————————————— → 1

Densité sémique du pragmatique

(B) *Axe Cognitif-Thymique*

Densité sémique du cognitif

1 ← —————————————————————— 0

Spécif. zéro	Spécif. unilatérale 1	Spécif. réciproque	Spécif. unilatérale 2	Spécif. zéro
/C/	/Ct/	/C.T./	/Tc/	/T/

0 —————————————————————— → 1

Densité sémique du thymique

(C) *Axe Pragmatique-Thymique*

Densité sémique du pragmatique

1 ← —————————————————————— 0

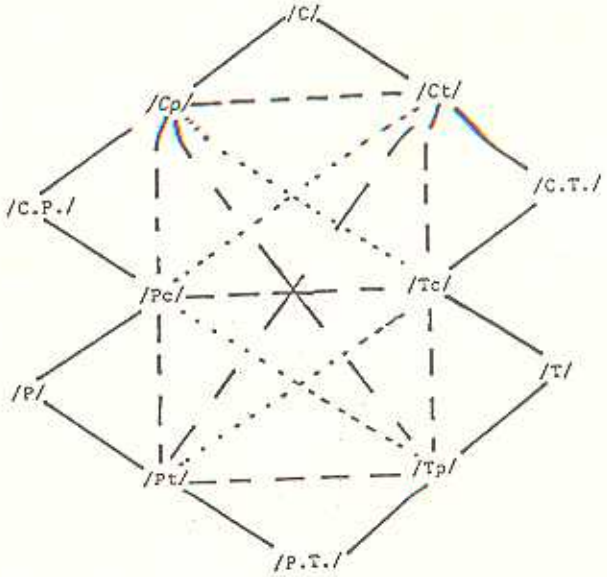
Spécif. zéro	Spécif. unilatérale 1	Spécif. réciproque	Spécif. unilatérale 2	Spécif. zéro
/P/	/Pt/	/P.T./	/Tp/	/T/

0 ——————————————————————→ 1

Densité sémique du thymique

N.B.: Les initiales C, P, T, représentent chacune des trois dimensions; les majuscules désignent le spécifié, et les minuscules le spécificateur.

Pour des raisons de maniabilité et de rendement opératoire, je me contenterai d'examiner les associations des dimensions deux à deux, puisque les associations à trois dimensions peuvent s'analyser sans difficultés comme des associations à deux dimensions, elles-mêmes hiérarchisées. Les trois axes établis ci-dessus constituent un réseau formel dont on peut donner la représentation suivante:



Les trois axes, respectivement

(A) C — Cp — C.P. — Pc — P
(B) C — Ct — C.T. — Tc — T
et (C) P — Pt — P.T. — Tp — T

sont représentés sur ce réseau par les traits pleins extérieurs. Les traits discontinus représentent, à l'intérieur du réseau, des inversions de spécification ou des substitutions de spécificateur et de spécifié, et dessinent, de ce fait, deux groupes de transformations, c'est-à-dire *deux groupes de Klein* accolés par une relation commune (Pc — Tc). Les pointillés, enfin, représentent des ruptures radicales, voire des contradictions possibles, puisqu'ils correspondent à une inversion et une substitution combinées.

Ce modèle a l'avantage de réunir trois types de relations qui se déduisent les unes des autres: des relations de spécifications *graduelles* sur le pourtour de schéma, des relations d'inversion et de substitution obtenues par des «raccourcis» *catégoriels* dans le schéma, et des relations de contradiction *radicale*, obtenues par un «court-circuit» diagonal entre deux relations catégorielles. Les oppositions et les parcours pourront donc être saisis, plus ou moins finement, à trois niveaux différents: celui d'une évolution graduelle et continue, celui des sauts catégoriels et celui des ruptures radicales.

En rapprochant les deux premiers niveaux, les axes graduels et les raccourcis catégoriels, on constate que les «spécification zéro», /C/, /P/ et T, apparaissent comme des *seuils de neutralisation* du système, dont la substitution directe de spécification fait l'économie; par ailleurs, les «spécifications réciproques», /C. P./, /C. T./ et /P. T./, apparaissent comme des *seuils d'équilibre*, dont les inversions directes de spécification font l'économie, et où la hiérarchie entre les dimensions serait indécidable.

Notre description n'épuise pas les relations possibles. *Un troisième groupe de Klein* pourrait être envisagé, entre /Cp/, /Ct/, /Pt/ et /Tp/. Les nécessités d'une représentation à deux dimensions entraînent pour ce troisième groupe une disposition peu pratique. On retiendra cependant que, comme sur les diagonales des deux groupes de Klein déjà évoqués, on a ici rupture radicale sur les verticales; en outre, les diagonales du grand rectangle correspondent à deux autres raccourcis possibles, deux inversions de spécification.

En /C/, seul le faire cognitif est engagé, les autres sont latents; nous appellerons «*point de vue*» cette position, qui correspond à la forme élémentaire de l'ocularisation.

L'ensemble des positions situées à gauche du schéma, où intervient le pragmatique, seront considérées comme des «inflexions» subjectives; l'ensemble des positions situées à droite, où intervient le thymique, seront considérées comme des «projections» subjectives. Commençons par la gauche.

La forme /Cp/, inflexion à dominante cognitive, qui correspond à une «action cognitive ou perceptive», se rencontre chaque fois qu'un faire cognitif a pour programme d'usage un faire pragmatique; le raccord dans l'axe sur un objet focalisé, le déplacement de caméra qui le scrute ou le détaille en sont les exemples les plus courants. Ces mouvements de caméra fonctionnent comme des épreuves qualifiantes pour le Sujet, puisqu'elle concourent à la manifestation de sa compétence d'observation. Nous parlerons dans ce cas d'*«inflexion pratique»*. A hauteur du film, et non plus du syntagme, on se rappellera que dans *Le Paltoquet* (M. Deville, 1986), le montage entre l'image — les entrées de personnages par exemple — et le son — les soli du quatuor à cordes — est littéralement délégué au personnage du barman; il s'agit bien d'un débrayage/embrayage par lequel le faire cognitif de l'énonciateur -ici: l'annonce d'un personnage-, ayant pour programme d'usage un faire pragmatique -ici: le montage et le mixage musical- est tout au long du film inscrit dans la diégèse elle-même.

En /Pc/, l'inflexion à dominante pragmatique que nous avons déjà rencontrée, et qui recouvre par exemple ce que E. Branigan appelle «perception dynamique» [9], pourrait être dénommée *«inflexion cognitive»*, pour signaler que le savoir n'est ici qu'un objet modal au service du programme pragmatique.

Lorsque la hiérarchie est indécidable, on se rabattra sur la position /C. P./, l'«inflexion» générique.

En /Ct/, position que nous avons aussi rencontrée dans la séquence fantasmée d'attaque au napalm, on a affaire à une projection d'affect, où le faire thymique modalise et suscite un faire cognitif; il est entendu que cette forme subjective a pour principe l'adhésion fiduciaire car, dans la combinaison /Ct/, le thymique étant de l'ordre de la fiducie, le cognitif qu'il détermine est une croyance [10]. Nous retiendrons ici le terme de *«projection passionnelle»*.

En /Tc/, le parcours passionnel domine, et le cognitif n'en est que le passage obligé, comme sensibilité qui détermine un affect. Ceci nous semble particulièrement illustré par les insistances ou les dérobades du «regard-caméra», par les plans fixes ou les ellipses qui, en manifestant l'attraction ou la répulsion d'un Sujet, mettent la parcours cognitif de l'énonciation au service d'une passion. Un même dispositif peut par ailleurs avoir deux fonctions, l'une par rapport au récit énoncé, l'autre par rapport à la subjectivité énonciative: le montage alterné, dans *Les Oiseaux*, de plans qui montrent les enfants dans l'école et de plans qui montrent le rassemblement des oiseaux au dehors, n'est pas seulement narratif; dans la mesure où les deux ensembles de plans sont saisis

depuis l'intérieur de l'école, et du point de vue de l'institutrice, le faire cognitif «sensible» procède par confrontation et évaluation des rôles respectifs des deux groupes, et détermine le faire thymique subjectif. Puisque dans ce cas le parcours cognitif est un parcours de la sensibilité, on peut caractériser cette position comme «*projection sensible*».

Là aussi, en cas de hiérarchie indécidable, la position /C. T./, comme «projection» générique sera adoptée.

La forme /Pt/, ou «*inflexion passionnelle*», s'illustre, par exemple, par les tremblés de l'image, les écarts ou les mouvements de caméra, les intonations de la voix, affectés par le thymique. On tient là, comme en /Pc/, un mode d'*affichage du faire pragmatique* de l'énonciation qui, pour être manifesté dans l'énoncé filmique, emprunte la voie d'une modalisation, passionnelle, dans le cas présent, cognitive ou perceptive dans le précédent. En d'autres termes, en traitant l'affichage énonciatif comme l'inscription de parcours narratifs pour des Sujets modalisés, on sort de la problématique stérile des affichages rhétoriques ou esthétisants, et on les réintègre dans les processus de signification, comportant actants, transformations, valeurs et modalisations.

En /Tp/, inversement, le passionnel domine et a pour programme d'usage la dimension pragmatique de l'énonciation. Le cadrage, les mouvements, le montage ne délivrent plus alors aucun savoir, l'occultent même par ellipse, ou l'épuisent par redondance, pour ne manifester que le parcours passionnel. Dans *Alien* (R. Scott, 1978), les prises de vues de la «bête» et leur montage «cut», en empêchant toute saisie visuelle de l'adversaire, en brisant les parcours ou la reconstruction du regard, prive le Sujet de toute activité cognitive, ou plutôt la met en latence; les prises de vue et le montage ne sont plus alors que les programmes d'usage pragmatiques de la montée de l'appréhension et de l'horreur; la «chose», pour le spectateur, ne plus être ni reconnue ni méconnue; elle est horrifiante et angoissante, uniquement. Un autre exemple vient à l'esprit, qui fait aussi appel au montage; dans une métaphore quasi eisensteinnienne, F. F. Coppola met en parallèle, à la fin d'*Apocalypse Now*, le meurtre de M. Brando et le sacrifice d'un animal; par redondance et non plus par ellipse, la dimension pragmatique de l'énonciation manifeste et modalise la violence sacrificielle, et ôte du même coup aux deux séquences parallèles leur valeur d'information narrative.

Pour le distinguer de la «projection sensible», qui emprunte un parcours cognitif, nous dénommerons «*projection pratique*» ce cas de figure; le plus souvent, il dénote littéralement une *émotion*, c'est-à-dire un affect qui présuppose une modification pragmatique, voire somatique.

Reste, faute de pouvoir assigner une hiérarchie aux deux dimensions, la position /P. T./, qui se caractérise essentiellement comme une activité énonciative dont le cognitif est suspendu. Par exemple, l'interminable plan fixe d'Andy Wharol sur une homme qui dort (*Sleep*) [11] affiche jusqu'à l'insoutenable le pragmatique et le thymique, dès que le savoir s'épuise par redondance. Comment dénommer ce cas? Faute de mieux et provisoirement, nous nous arrêterons, parce que cette position est à l'intersection des «projections» et des «inflexions», l'exact opposé du «point de vue», au terme d'«*inflexion projective*».

N B.: Dans une analyse filmique qui se refuse à isoler tel ou tel élément, et qui travaille au niveau du discours, les hiérarchies entre les dimensions sont la plupart du temps décidables; le repérage de l'isotopie dominante dans le contexte du segment subjectif doit permettre d'établir une spécification unilatérale; rappelons-le, les positions indécidables (/C. P./, /C. T./, /P. T./) ne sont que des seuils d'équilibre dans les processus d'inversion de la spécification.

Les deux spécifications zéro, P et T font, elles, office de seuils de neutralisation dans un processus de substitution du spécificateur; par exemple, la présence à l'écran de la caméra qui filme, sans qu'on sache ce qu'elle filme, et sans qu'on puisse l'associer encore à un parcours passionnel, correspond à un débrayage/embrayage de la dimension pragmatique de l'énonciation. Dans *Passion* [12], ce sont les scènes de filmage qui jouent ce rôle; dans *Mort à Venise* [13], comme nous le verrons, ce sont les reflets métalliques des verres de lunettes et un appareil photographique sur pied — reconstitution historique oblige —. Le voyage intersidéral de *2001*, on l'a remarqué, est à la limite du pur pragmatique: au bout de quelques secondes, aucun savoir n'est plus délivré par l'image, qui n'est alors que la stricte simulation du déplacement de la «fusée-caméra».

L'interprétation des spécifications zéro comme des seuils de neutralisation [14] est d'autant plus inévitable pour la position /T/ qu'elle correspond le plus souvent à un irreprésentable. Ainsi, dans *Taxi Driver* [15], a la quête sensible — la découverte répulsive de New-York la nuit —, se substitue une quête pratique — le projet de «nettoyage», que détermine alors le parcours passionnel de l'indignation —. Le seuil de cette transformation me semble marqué, entre autres, par la décomposition plastique des images de la ville: les lumières et les couleurs des objets deviennent de pures lumières et de pures couleurs, et ce passage par l'irreprésentable correspond à une phase de thymique pur.

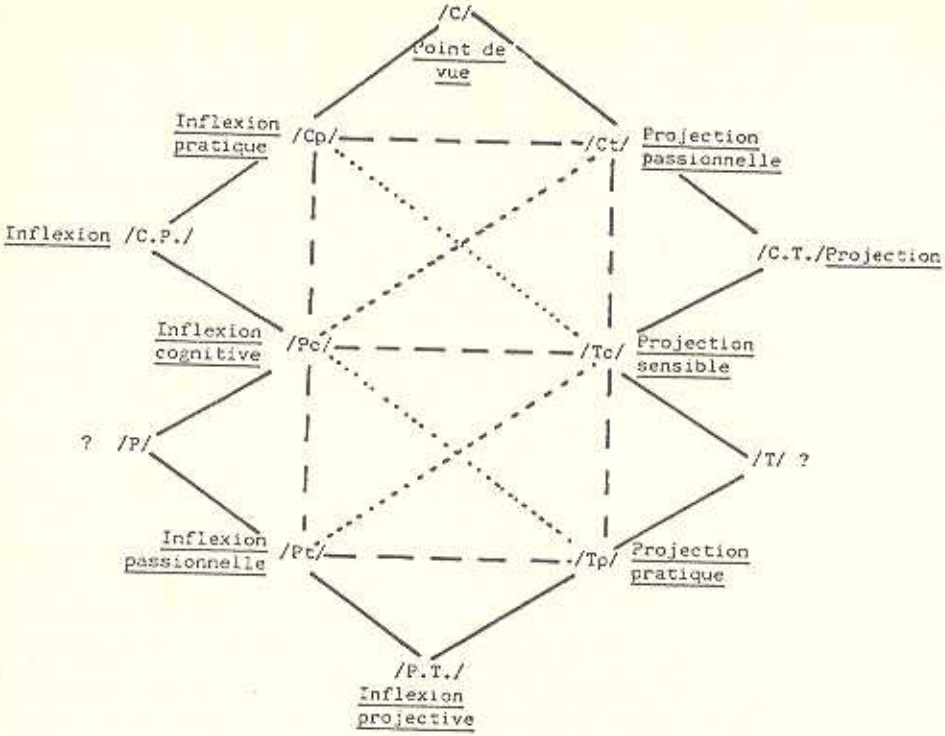
Plus saisissant ancore, un long panoramique à ras du sol, dans *Mélo* (Resnais, 1986), qui accompagne la récitation d'une lettre d'adieu; pen-

dant que Pierre (P. Arditi) récite à son ami (A. Dussolier) la lettre de sa femme, ce qui aurait pu être un contre-champ sur le visage de l'ami dérive en un panoramique sur le sol et sur les objets qui l'encombrent; au milieu du mouvement, la mise au point devient floue et le plan très sombre. Au départ, le mouvement de caméra est un parcours de la sensibilité, partant d'une position où la caméra délivre encore du savoir; cette sensibilité est le programme d'usage de l'émotion dominante qui s'échange en cet instant; à la fin, ce n'est plus qu'un parcours pratique, qui somatise en quelque sorte l'émotion en question; entre les deux, le passage au flou et à l'obscurité, qui, littéralement, efface toute activité cognitive, ne conserve que la dimension thymique et laisse place à un pur Sujet passionnel. La notion de «seuil» n'a évidemment de sens que dans la transformation de substitution qui s'opère en cours de mouvement, soit:

/Tc/	⟶	/T/	⟶	/Tp/
(Parcours d'un Sujet sensible)		(Sujet passionnel "pur")		(Parcours d'un Sujet émotionnel)

Rétroactivement, il faut bien admettre que le «point de vue», correspondant à la position /C/ n'est pas moins un seuil de neutralisation que les deux autres. Il est pourtant considéré le plus souvent — est-ce le poids des idéologies de la représentation, des théories de la perception appliquées au cinéma, ou de la narratologie? — comme une forme stable, la forme subjective par excellence. Je propose de considérer (1) que la position /C/ est, du point de vue de la déduction et d'une théorie générale de la subjectivité au cinéma, un seuil de neutralisation entre /Cp/ et /Ct/, mais (2) qu'elle est, du point de vue de l'usage, à la fois dans la pratique cinématographique et dans la pratique sémiologique, beaucoup plus souvent stabilisée que les deux autres. Une démarche déductive a au moins l'avantage, entre autres, de faire apparaître certaines évidences comme le résultat d'opérations de sélection par l'usage, voire de réifications idéologiques.

Les formes subjectives examinées ci-dessus se distribuent sur le modèle en réseau, comme le montre le schéma suivant.



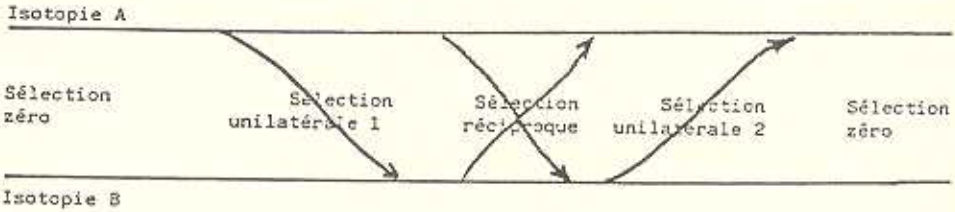
NB: Les avantages incontestables d'une méthode déductive ne vont pas sans difficulté; en se dissociant des figures les plus fréquentes, qu'on peut observer empiriquement, on évite de prendre pour formes construites (après-coup en l'occurrence) des effets de sens dominants; mais on ne dispose plus alors des dénominations que procure l'usage commun. D'où un certain arbitraire des termes retenus, et aussi l'impossibilité (provisoire?) de dénommer telle ou telle position par ailleurs tout à fait repérable dans les films concrets.

I.2. *La syntaxe des formes subjectives*

Déjà, dans l'étude taxinomique, des séquences sont apparues et le raisonnement a fait appel à des transformations. La typologie des formes subjectives, qu'en vertu de la tradition structuraliste nous avons présentée d'abord, se révèle inextricablement liée à la syntaxe discursive; voire, la syntaxe semble précéder la taxinomie; ce qui, au fond, n'est pas étonnant si on se rappelle que nous sommes partis de la manifestation discursive, c'est-à-dire, de fait, du procès.

Pour effectuer le calcul des parcours possibles, il suffit de convertir les

relations de spécification en opérations de sélection; cette réinterprétation de la fonction qui unit les dimensions deux à deux suppose (1) que chaque dimension soit considérée comme une isotopie ou une classe d'isotopies narratives, et (2) que la fonction de sélection soit considérée comme une connection orientée entre les deux isotopies, ce qui se représenterait ainsi:



On obtient un parcours homogène, continu et reversible, en suivant les traits pleins et extérieurs du modèle; les réalisations concrètes peuvent, bien entendu, n'emprunter qu'un fragment de ce parcours, dans un sens ou dans l'autre, et ignorer les seuils d'équilibre, en empruntant les «raccourcis», comme elles peuvent aussi contourner les seuils de neutralisation.

Le fragment de parcours mis à jouer ci-dessus, dans *Mélo*:

Projection sensible ⟶ /T/ ⟶ Projection pratique

est un exemple de parcours continu. En revanche, tout parcours qui emprunte un des côtés des groupes de Klein est discontinu, puisqu'il procède par «saut» catégoriel. De même, si un parcours concret emprunte les diagonales des groupes de Klein, il présente la discontinuité maximale.

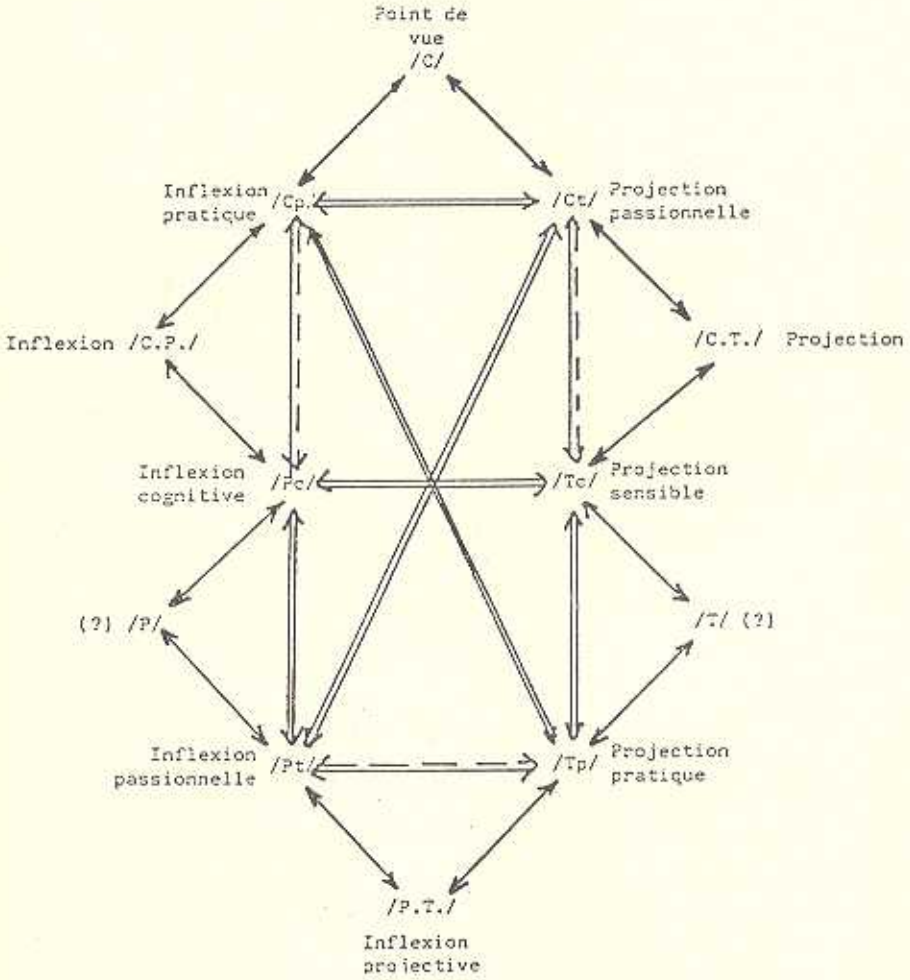
Toutefois, l'intérêt de ce modèle à plusieurs niveaux taxinomiques et syntaxiques apparaît dès qu'on rencontre des transformations discontinues: on sait qu'un parcours «diagonal» se décompose en deux parcours sur les côtés du groupe de Klein; si on rencontre la trasformation:

Inflexion cognitive ⟶ Projection passionnelle

on est en droit de rechercher dans l'entre deux une manifestation, jusque là passée inaperçue, d'une «inflexion pratique» ou d'une «projection sensible».

Les parcours syntaxiques les moins discontinus ont donc, par rapport

aux parcours syntaxiques plus discontinus, éventuellement directement observables, une vertu *heuristique*. Le calcul syntaxique peut être représenté sur le schéma d'ensemble aux conditions suivantes: (1) les flèches simples représentent le parcours continu extérieur, (2) les flèches doubles avec trait discontinu représentent les «raccourcis» par ellision de seuils d'équilibre, et (3) les flèches doubles en trait continu représentent les «traversées», par substitution d'une dimension à une autre. Pour simplifier, on ne représentera pas les parcours présentant la discontinuité maximale.



NB: Les deux grandes diagonales /Cp/—/Tp/ et /Ct/—/Pt/ fonctionnent elles aussi sur une substitution du spécifié, et sont donc des «traversées» au sens où nous les avons définies.

I.3. *Les types de segments*

I.3.1. *Forme canonique du segment subjectif*

La définition des types d'actes énonciatifs peut maintenant être complétée par une définition des types de segments subjectifs, qui prendrait en compte la forme du plan de l'expression. L'ordre d'exposition peut surprendre: on s'est d'abord inquiété de la manière dont on interprète le segments subjectifs avant de décider comment les repérer dans la chaîne filmique. Cet ordre est pourtant délibéré, car la forme du contenu mise en place précédemment ne dépend pas des films effectivement réalisés, mais d'une organisation sémiotique immanente de la subjectivité, alors que la forme de l'expression que nous allons examiner maintenant peut, à partir d'un petit nombre de possibilités, adopter un codage spécifique pour chaque film.

On trouve chez Branigan une définition du «point de vue» en deux plans: un premier définit à la fois le sujet (le point d'origine), l'objet, l'espace; un second point de vue fixe le contenu de la vision et ses diverses conditions modales. L'option retenue par cet auteur pèche à notre sens sur trois points: (i) elle n'est pas assez générale, (ii) elle n'est pas canonique, (iii) elle n'est pas déductible.

Il faut préciser tout de suite que, dès lors qu'on cherche à caractériser des segments subjectifs, et non plus seulement des actes subjectifs énonciatifs, la référence à un acteur-sujet et indispensable: le propre d'un segment subjectif, c'est justement de référer un acte énonciatif à un acteur-sujet, pour un certain nombre de plans dénombrables et isolables.

Tentons d'amender et de systématiser la définition proposée par Branigan:

(a) Cette définition doit être *généralisée*. Il n'y a en effet aucune raison pour considérer exclusivement la morphologie du «point de vue» et ignorer celle des autres segments subjectifs; la description du plan de l'expression doit valoir aussi pour les /inflexions/ et les /projections/.

(b) Cette définition doit être rendue *canonique*. On rencontre en effet des dispositifs en trois plans:

Plan A: L'objet à connaître est inséré dans un contexte où la pensée ,le regard ou l'ouïe de l'observateur sont alertés.

Plan B: Le sujet-observateur est identifié et fixé, par un plan rapproché ou un gros plan.

Plan C: Le contenu de la vision est traité en fonction de la condition modale retenue.

Une condition supplémentaire est requise pour le «point de vue» proprement dit: l'observateur doit être référé exclusivement en tant qu'acteur à l'espace du plan A, soit par sa présence dans celui-ci, soit par tout autre moyen. Il est vrai que ces trois plans ne sont pas toujours présents, mais le propre d'une morphologie c'est bien de prévoir d'abord les réalisations canoniques, et ensuite les réalisations particulières.

(c) Cette définition doit être *déductible*. De fait, la définition proposée par Branigan ne procède ni de sa théorie de la représentation, puisque le premier et le second plan se partagent arbitrairement l'expression de l'«origine», et de l'«objet» d'une part, de la «vision», du «cadre» et de la «condition mentale» de l'autre, ni de quelque autre concept précédemment défini que ce soit. En revanche, si nous partons des opérations de débrayage figuratifs, les plus proches de la manifestation, nous pourrons prévoir:

1 — le débrayage *spatial*, qui instaure la mise en commun des espaces d'énonciation et d'énoncé: plan *A*;

2 — le débrayage *actoriel*, qui installe un Assistant: plan *B*;

3 — le débrayage temporel facultatif, qui ne se marque pas dans la morphologie du segment en général;

4 — l'embrayage *cognitif*, qui confond, pour l'effet de subjectivité, la vision de l'Assistant et la vision de l'énonciataire: plan *C*. C'est aussi le plan C qui porterà les traces des *débrayages pragmatiques et thymiques*, dans le traitement plastique ou dynamique de l'image, voire dans une véritable expansion du plan en un segment (scène mémorisée, analyse attentive d'une scène actuelle, etc...).

Pour résumer, la morphosyntaxe des segments subjectifs sera fondée généralement, canoniquement, déductivement, sur le syntagme suivant:

Plan A: débrayage spatial

Plan B: débrayage actoriel

Plan C: débrayage cognitif (et/ou pragmatique et/ou thymique)

Toutefois, les opérations énonciatives ne coïncident pas toujours strictement avec les unités-plans puisque, par exemple, les débrayages pragmatiques et thymiques peuvent apparaître dans le plan de situation ou dans le plan d'observateur, s'ils manifestent l'attitude, l'occupation

ou l'état d'âme de l'observateur; mais ces interpolations n'infirment pas la canonicité de la définition, dans la mesure où elle permettra justement de mesurer les variations des formes réalisées.

I.3.2. *Variations morphologiques des segments subjectifs*

Soit le syntagme SS (segment subjectif) qui se réécrit:

$$SS \rightarrow A, B, C$$

Par la répétition, l'ellision, la permutation d'un ou plusieurs plans, divers effets de surface peuvent être produits, qu'on décrira comme des transformations segmentales, par opposition aux transformations narratives ou textuelles, et par analogie aux transformations phrastiques.

(a) *L'elision* SS → (*A*), B, C

On appellera «ellision» la suppression du plan de situation, que le contexte permet de reconstituer et qui peut apparaître comme redondant.

(b) *La clôture* SS → A, B, *C*, *B*

Le plan d'observateur est repris en fin de syntagme, et manifeste éventuellement l'effet produit par le plan C sur le personnage.

(c) *La suspension* SS → A, B, . . . x, y, (*C*)

Le contenu de la vision n'est jamais révélé, mais seulement indirectement caractérisé par, éventuellement, les marques d'attention, de surprise, de peur, sur le visage de l'observateur au plan B; il en est ainsi dans la scène du meurtre au motel, dans *Psychose*: l'horreur se lit sur le visage de la jeune femme, sans que le contenu de sa vision — l'identité du meurtrier — nous soit communiqué.

(d) *Le retard* SS → A, B, . . . x, y, . . . *C*

Le contenu de la vision, étant dissocié du segment subjectif directement attribué au personnage, le statut subjectif de cette vision reste indécidable pour l'énonciataire; toutefois, ce dispositif peut faire office de révélation si, à la suite d'une «suspension» du même contenu répétée plusieurs fois, le contenu en question apparaît explicitement comme celui qui est resté secret auparavant: c'est le cas dans *Psychose* encore pour le visage de la mère.

(e) *L'ellipse* SS → A, (*B*), C

Le visage de l'observateur n'est jamais montré, on ne peut que supposer

l'origine à partir des plans de situation et de vision. Par exemple, dans un spot publicitaire Dim, se succèdent:

Plan A: un homme s'enfuit par un escaliser vers le toit d'un immeuble;

Plan x: la jeune femme Dim qui l'a vu, va chercher du lait au réfrigérateur;

Plan y: elle monte vers le toit par le même escalier;

Plan C: *on* la voit en plongée, sortant le tête par le vasistas qui donne sur le toit, et donnant du lait à un chat. Ce plan suppose — à cause de la plongée — un observateur situé sur le toit, et arrivé avant la jeune femme: ce pourrait être l'homme du plan A, dont on ne voit jamais le visage, mais qu'on entend s'adresser directement à la jeune femme à ce moment-là justement.

Ce dispositif peut être utilisé pour maintenir secrète l'identité de l'Assistant, pour embrayer en continu la position de l'Assistant sur celle de l'énonciateur; c'est le cas dans *La Dame du Lac,* bien connu pour son parti pris de «caméra subjective» où on ne voit que dans des glaces — quand il se voit lui-même — le visage de l'observateur: ce dernier n'apparaît, de fait, que comme contenu de la vision (plan C) et pas comme observateur (plan B).

(f) La *découverte* ou *dévoilement* SS → A, C, (x, y), *B*

L'observateur est découvert après coup, parfois avec retard.

(g) La *réciprocité* SS → A, $\frac{B'}{C'}$, $\frac{C''}{B''}$

Dans un champ/contre-champ décrivant le face à face de deux personnages, deux rôles d'observateurs et deux visions se croisent: chaque visage est à la fois plan d'observateur et plan de vision.

(h) La *surimpression* SS → (A), [B + C]

Le visage de l'observateur ou de rêveur apparaît en surimpression tout au long ou seulement au début, ou seulement à la fin, du segment subjectif: le plan B et le plan C sont alors confondus, au détriment de la vraisemblance de l'espace subjectif.

(i) Le *décadrage* SS → A ⟷ B ⟷ C

Comme tout montage, le montage subjectif peut être réalisé à l'intérieur d'un seul plan, par un mouvement de caméra qui procure un décadrage: le travelling optique, par exemple, permet, par un simple changement de focale dans l'axe, en continu, de réunir dans le même plan des types A, B, C; c'est un «plan-séquence» subjectif.

NB: D'autres variations peuvent entrer en jeu, sans qu'il soit pour autant utile de les dénommer et d'en faire l'inventaire. On citera pourtant, entre autres, la multiplication des observateurs et/ou des contenus observés [16]. Le plan A est par ailleurs fréquemment remplacé par la superposition d'un «plan sonore de situation» à un plan qui n'appartient pas au segment subjectif, mais qui, de ce fait, est transformé en plan A: une voix, un bruit signalent qu'il y a quelquechose à observer dans l'espace proche de la diégèse.

Les transformation affectant la forme de l'expression des segments subjectifs ont la forme suivante:

SS ⟶ A,B,C ⟶	Elision	:	(*A*),B,C
	Clôture	:	A,B,C,*B*
	Suspension	:	A,B,...*x,y,(C)*
	Retard	:	A,B,...x,*y*,...*C*
	Ellipse	:	A,(B),C
	Découverte	:	A,C,*B*
	Réciprocité	:	A, $\frac{B'}{C''}$, $\frac{C'}{B''}$
	Surimpression	:	A, [B+C]
	Décadrage	:	A⟷B⟷C

Ces transformations morphologiques se combinent entre elles avec les restrictions suivantes:

— les transformations qui affectent l'ordre des plans sont incompatibles entre elles;

— les transformations qui affectent la présence ou la proximité des plans sont incompatibles entre elles.

En revanche, les transformations qui affectent l'ordre des plans sont compatibles avec celles qui affectent la présence ou la proximité des plans.

II. *La subjectivité dans Mort à Venise*

II.1. *Les variables de la subjectivité dans Mort à Venise*

Le personnage-observateur est quasi exclusivement Gustav Aschenbach, parti se reposer à Venise, après une crise cardiaque grave; les paramètres de la variation sont presque tous présents.

a — La variation *actantielle et spatiale*

Le segments subjectifs sont la plupart du temps attribués à l'acteur, mais parfois aussi s'en dissocient, au profit d'un Spectateur qui fonctionne alors, dans le contexte à dominante subjective, comme une «place» subjective en ellipse.

b — La variation *temporelle*

La subjectivité parcourt aussi bien le passé que le présent et le futur proche.

c — La variation modale *volitive ou thymique*

On observe dans le film aussi bien l'acceptation que le refus de la vision subjective; ainsi le regard de G. A. peut aussi bien attendre l'arrivée du garçon nommé Tadzio, dans la scène du petit déjeuner, que fuir la vision ou s'en détourner, dans la scène de l'ascenseur, ou celle du baiser entre les deux garçons. Plus généralement, les plans de clôture sont chargés de manifester dans chaque segment subjectif, l'affect de l'observateur.

d — La variation *modale cognitive*

Le faire visuel peut être ou n'être pas surdéterminé par l'«hyper-savoir»: de la simple vision en un seul plan, on passe ainsi à de véritables plans-séquence, ou à des suites de gros plans qui analysent ou suivent une famille, un visage, un jeu, manifestant ainsi une recherche ou une compréhension, un travail de l'hyper-savoir.

e — La variation *modale pragmatique ou potestive*

La qualité visuelle de l'image peut être affectée par un déplacement sur un bateau qui tangue, par l'agonie finale de G. A.; ces variations potestives prennent la forme soit d'obstructions: un vase au milieu du salon de l'hôtel, les sinuosités des venelles de Venise, soit d'accessibilités: une fenêtre qui s'ouvre, une mise au point qui privilégie un second plan, soit d'expositions: le visage de Tadzio, offert dans la proximité (promiscuité?) imposée par l'ascenseur.

II.2. *La morpho-syntaxe des segments subjectifs dans Mort à Venise*

II.2.1. *Les «points de vue» complets (canoniques)*

Ce sont ceux qui comprennent le plan de situation A et qui respectent l'ordre canonique proposé. On examinera ici uniquement les propriétés du *plan de situation*, pour commencer.

Il peut être situé avant ou après le segment subjectif; avant, il permet par exemple de situer le bateau de G. A. sur le Grand Canal, où le regard va ensuite isoler un monument; après, il révèle par exemple les positions respectives de l'adulte et de l'adolescent, et introduit ainsi une composante proxémique dans la relation intersubjective établie par le regard.

Dans la scène initiale du salon de l'hôtel, où G. A. découvre le garçon, deux élargissements de cadre vont donner successivement deux évaluations différentes de la distance interpersonnelle. Le premier, procurant une extension latérale du cadre, et adoptant une direction perpendiculaire à celle du regard de G. A., mesure littéralement *la distance sociale* entre les deux sujets, et encombre l'intervalle qui les sépare, du fait de l'angle choisi, d'objets et de personnages divers. Comme ce plan de situation comporte un travelling, on comprend pourquoi il se donne comme «évaluation» de la distance: il la *parcourt* dans un espace occupé, obstrué. Le second, procurant une extension perspective, adopte la direction du regard de G. A., tout en plaçant l'observateur-Spectateur dans son dos: les obstacles sont tous éliminés, et *une distance personnelle* possible est ainsi évoquée; relation interpersonnelle révélée in fine, et qui se condense dans un échange de regards, dans un espace dés-occupé, où seule compte alors la *direction.*

La fonction proxémique et intersubjective des plans de situation est par ailleurs confirmée par ceux qui, lors des poursuites dans Venise, montrent G. A. cherchant à «voir sans être vu», et se cachant derrière les piliers. Les relations «proxémiques» prennent ici en charge explicitement des relations modales, mais aussi l'axiologie sociale et individuelle qui règle l'éthique du regard, éthique longuement développée par ailleurs, et qui lui interdit le «contact direct» avec les choses et les gens.

Pour en revenir au point de vue complet, on notera que *Mort à Venise* présente deux réalisations différentes du «segment» subjectif en un seul plan: en plan-séquence, ou en plan «à miroirs». Sur les ponts de Venise, par exemple, on note les mouvements de camèra suivants, assemblés sans coupure:

a — un rétrécissement du cadre met en évidence l'observateur G. A. vu de dos, et son objet, la famille de Tadzio, passant sur un autre pont, plus loin dans le canal (= plan A);

b — un travelling optique avant isole la gouvernante sur l'autre pont, appelant Tadzio qui la rejoint (= plan C)

c — un travelling optique arrière montre, en élargissant le cadre à

nouveau, le bord du chapeau blanc de G. A. dans le coin droit de l'image, rappelant ainsi qu'il s'agissait bien de la vision du personnage (= plan B).

Ailleurs, dans la chambre d'hôtel par exemple, un miroir rassemble en une seule prise de vue, et sans variation d'angle ni de focale, (i) la situation d'ensemble, qui est une vue de la chambre dédoublée (= plan A), (ii) l'observateur, vu directement (= plan B) et (iii) le contenu de sa vision, le maître d'hôtel qui lui rapporte sa clé (= plan C).

II.2.2. *Les segments clos/ouverts*

Dans le film de Visconti, la clôture des segments subjectifs est porteuse des sèmes thymiques; on ne saurait en effet «reconnaître» sans risque les sentiments exprimés par le visage de l'acteur-observateur, mais on peut toujours décider si l'expression en est dysphorique, euphorique, ou neutre. Le plan de clôture permet d'évaluer aussi l'intensité de l'affect — il suffit de comparer les premiers plans d'observateur avec les derniers, à partir de la deuxième poursuite dans Venise, pour s'en convaincre — mais parfois aussi, dans une conception typiquement romantique, l'adéquation entre le sème thymique repérable sur le visage de G. A. et celui propre au contenu de la vision, et ce, quel que soit le statut du segment subjectif, point de vue, inflexion, ou projection. Ainsi, au tout début, la lagune comme le visage d'Aschenbach portent les signes de la /non-euphorie/; ou, plus loin, l'homme malade qui s'affaisse dans le hall de la gare, comme le visage agité de G. A., portent les signes de la /dysphorie/. Et le dernier point de vue, dont l'objet est la silhouette de Tadzio s'éloignant en contre-jour, est clos sur l'affect ultime, sur le visage de l'observateur, achevé par l'émotion que la vision de la scène précédente a suscitée.

Au plan de l'expression, la clôture est parfois la seule indication sure de la présence d'un segment subjectif. Pendant les révélations du banquier sur l'épidémie de choléra, par exemple, on observe la succession suivante:

(a) Pendant que le banquier parle, une série de champs/contre-champs fait alterner les visages des deux observateurs réciproques.

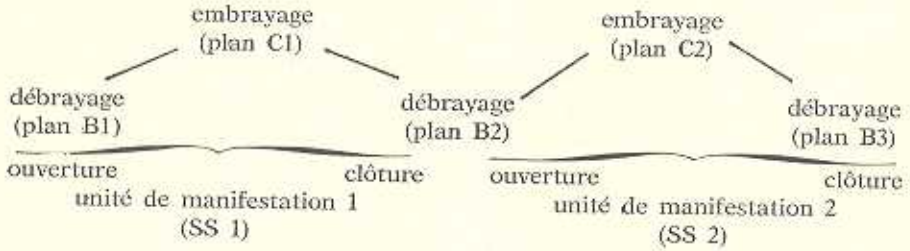
(b) A la suite d'un dernier contre-champ sur G. A., une courte séquence le montre, habillé différemment et à l'hôtel, en train d'avertir la mère de Tadzio du danger qui menace, la main sur la tête de Tadzio.

(c) Le visage de Gustav Aschenbach réapparaît, remerciant le banquier pour ses informations.

Jusqu'en (b), la séquence de l'«avertissement» pourrait passer pour une

séquence narrative ordinaire, juxtaposée à celle de la révélation avec une ellipse temporelle et spatiale plausible. Mais la clôture, en (c), subjectivise cette séquence et la transforme en /projection/ anticipatrice. C'est bien le plan de clôture qui permet de lire rétrospectivement le segment comme subjectif.

Autre cas de figure, beaucoup plus fréquent, dans les séries de segments subjectifs: le plan de clôture de l'un est aussi le plan d'ouverture du suivant; un tel double rôle morpho-syntaxique est même parfois marqué à l'intérieur du plan B: l'observateur baisse les yeux (clôture), puis les rouvre (ouverture), ou bien fixe un point de l'espace, détourne les yeux (clôture), puis fixe un autre point de l'espace (ouverture). De tels dispositifs superficiels encouragent à considérer le segment subjectif comme une *«syllabe» du plan de l'expression filmique*, dans cette oeuvre en particulier; une «syllabe»comportant une phase de montée en tension et d'ouverture (plan B initial), suivie d'un palier de tension et d'ouverture (plan C médian), achevée par une phase de détente et de fermeture (plan B final). Cette analogie mérite examen, puisqu'elle recouvre en fait une procédure de textualisation qui dans le film, enchaîne débrayages et embrayages pour constituer des unités de manifestation dont la forme serait la suivante:



Cette observation confirmerait une hypothèse proposée ailleurs [17] selon laquelle les segments subjectifs, dans les discours verbaux, comme audio-visuels, seraient des unités de manifestation élémentaires, ce qui signifierait que les points de vue, modes d'énonciation inévitables au plan du contenu, participeraient aussi au rythme du plan de l'expression.

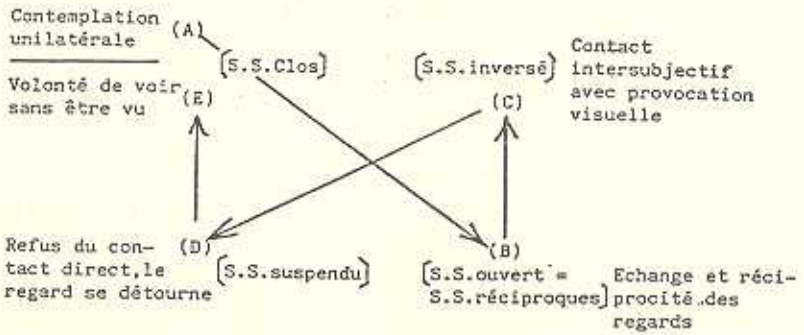
Quant à l'analogie avec la tension et l'ouverture syllabiques, elle est loin d'être métaphorique; le lecteur se rappelle sans doute le concept, maintenant passé de mode, de «tension», qui dans les années 70, caractérisait les rapports entre les sujets d'énonciation: les shifters, ou embrayeurs étaient source de «tension», et les débrayages (ie, l'«énonciation historique») source de «détente». Et nous avons montré récemment [18] que l'embrayage pouvait être considéré comme une «mise en tension» des unités débrayées, qui reconstituait des identités, des homogénéités dis-

cursives; aujourd'hui comme hier, l'embrayage est une opération tensive, et le débrayage une opération détensive. L'analogie ne s'arrête pas là, puisqu'on a, dans le film comme dans la chaîne parlée, des segments ouverts ou inversés.

Seule indication du caractère subjectif du segment, ou transition dans une chaîne subjective, le plan de clôture est manifestement un indice méta-discursif; non seulement il contient les sèmes thymiques significatifs des passions du personnage-observateur — au plan de l'énoncé —, mais il marque en outre — au plan de l'expression —, le rôle dominant du dispositif subjectif dans *Mort à Venise*.

Inversement, dans ce contexte, l'absence de clôture du segment subjectif n'apparaîtra pas comme une forme non-marquée, plus simple, mais comme une élision significative. Par exemple, entre les scènes du salon et du dîner, où les clôtures sont systématiques, et la scène du petit déjeuner, où elles ont disparu, on voit bien qu'une transformation est à l'oeuvre: chaque segment subjectif de la troisième scène s'achève sur l'embrayage cognitif, sur la *tension* énonciative. Au plan de l'énoncé, cette transformation fait écho à la perte d'initiative de G. A. dans l'échange visuel: les segments clos des scènes du salon et du dîner correspondent (i) à l'étape de la contemplation unilatérale, qui suscite la curiosité de Tadzio, (ii) à la réponse de Tadzio qui regarde à son tour; les segments ouverts de la scène du petit déjeuner correspondent à l'étape du *regard réciproque*, dans lesquels on découvre rétrospectivement que Gustav est à la fois regardé et regardant, conformément à la formule: SS réciproque $= A, \frac{B'}{C'}, \frac{C''}{B''}$.

Si on ajoute que dans la séquence ultérieure de l'ascenseur, Gustav se dérobe à l'échange de regards, ne peut assumer ce contact direct en public, puisqu'il est lui-même observé par les autres garçons, on voit se dessiner le parcours suivant, où les morphologies subjectives manifestent un système axiologique plus profond:



(A): Aschenbach recherche la beauté, il scrute les visages, sans que les personnes observées s'en aperçoivent.

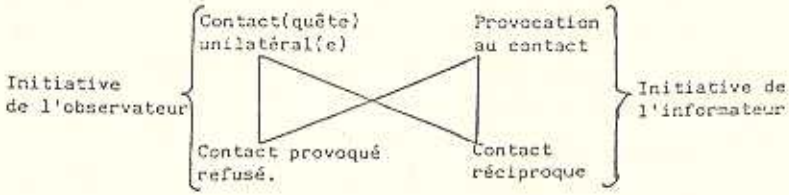
(B) Au fur et à mesure où il perd l'initiative (le plan de clôture disparaît), la personne observée rend le regard.

(C) Mieux qu' un regard échangé, la personne qui était observée sollicite le regard de l'autre, et propose un contact direct et non aléatoire.

(D) Après la scène de l'ascenseur, où le regard de l'autre l'à provoqué, Aschenbach *refuse le contrat intersubjectif* qui lui est proposé, et décide de partir de Venise.

(E) Dans son interprétation syntaxique, le carré sémiotique est dialectique, c'est-à-dire que le parcours en «papillon» ne se fait pas sans gain sémantique: on garde en mémoire les étapes antérieures, de telle sorte que, tout en revenant formellement à la position d'origine, on ne la retrouve syntaxiquement jamais. Ici-même, concrètement, le segment subjectif clos qui caractérise la contemplation unilatérale change de statut: *la contemplation ne peut plus être innocente*, le «voir sans être vu», apparemment aléatoire et insignifiant au début, *résulte maintenant d'un refus* du contact et de la réciprocité; il s'est donc transformé en «*/vouloir/* voir sans être vu», et le caractére unilatéral est maintenant *assumé* par le sujet.

Il n'empêche pourtant que ce parcours dialectique se fonde sur une taxinomie élémentaire de «l'unilatéral» et du «réciproque», que voici:



La portée de ces avatars morphologiques n'échappera pas si on rappelle que, dans la nouvelle de Thomas Mann, il est explicitement souligné que G. Aschenbach fuit la maladie, le sirocco, la chaleur malsaine de Venise dont il fait naguère l'expérience débilitante; il n'est jamais question d'une fuite liée à Tadzio. On comprend, par contraste, que, *chez Visconti, l'enjeu est entièrement déplacé sur le regard*, et sur l'acceptation ou le refus de l'échange intersubjectif,conformément à ce qu'autorise la forme de l'énonciation énoncée du film. En somme, la morphologie des segments subjectifs est l'expression des contenus «unilatéral/récipro-

que», et l'enchaînement des différentes formes de segments manifeste le parcours modal d'Ascenbach, la proposition et le refus du contact intersubjectif.

II.3. *Les actes énonciatifs subjectifs dans Mort à Venise*

II.3.1. *Le parcours d'ensemble*

On se réfèrera d'emblée au modèle mis en place précédemment. L'enjeu est le suivant: Aschenbach, le personnage «Assistant-participant» est en quelque sorte «mis en vacances» de pragmatique et de thymique; il doit éviter toute fatigue, toute émotion, tout travail à la suite de son malaise. De fait, Aschenbach, en tant que personnage de l'histoire, est un artiste qui croît à l'autonomie du cognitif, de la création par l'esprit; et il s'avère en fait que l'échec de son concert à aussi — malgré tout — des effets affectifs et somatiques.

Dans cette épreuve qui lui est imposée, et qu'on pourrait appeler «restauration de la compétence», le moyen de neutraliser les effets pragmatiques et thymiques consiste ici à postuler leur interdépendance avec le travail de l'esprit, avec le cognitif, et donc, à *suspendre la quête cognitive*. Aussi le personnage se trouve-t-il sur *les seuils de neutralisation /P/ et /T/*, où le faire, ne pouvant plus se structurer en programmes, de par la coupure avec le cognitif, n'entraînera plus d'effets indésirables. Aussi le premier plan du film est-il un pur avénement somatique du regard: la lagune et la fumée du navire se dessinent peu à peu comme deux avatars plastiques possibles de la brume et de l'indifférencié. Dès les plans suivants, Aschenbach pose les yeux sur un livre sans pouvoir lire, et tourne son regard vers Venise sans pouvoir tenir les yeux ouverts. Lors de l'arrivée à Venise, en effet, un segment tout aussi significatif qu'humoristique, enchaîne les trois plans suivants:

P1: G. A. a les yeux levés; il les abaisse et s'assoupit.
P2: On voit Venise sur la lagune, et l'entrée du Grand Canal.
P3: G. A. sort de son demi-sommeil et lève les yeux.

Conformément à la construction des segments subjectifs dans le film, on retrouve ici les plans de type B et C, dans la version «close» /B, C, B/; mais l'effet en est bouleversé, puisqu'au lieu de voir, l'observateur dort; et même, plus précisément, comme l'endormissement et le réveil ont lieu dans le plan, on peut reconstituer *un négativité* du subjectif:

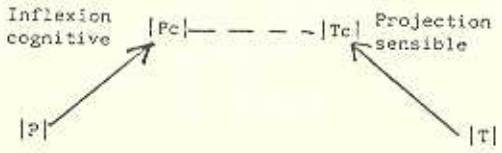
P1: Non-ouverture: fermeture
P2: Non vision subjective
P3: Ouverture: non clôture

En somme, pour un Assistant qui n'a plus de programme cognitif, qui n'a plus de projet narratif, les segments subjectifs sont entièrement livrés aux aléas du pragmatique, et non assumés. Le sujet délégué du regard n'est ici qu'une «*forme sujet*» [19], sans /vouloir/, et un *sujet d'état*, un pur récepteur à qui manque en particulier l'hyper-savoir qui définit et constitue l'observateur [20].

Ce statut de sujet d'état est confirmé dans l'anecdote elle-même, puisqu'Aschenbach doit renoncer à choisir son moyen de transport, un gondolier clandestin et peu amène l'ayant littéralement détourné.

Mais, vacant, libre de toute préoccupation, dispensé de tout programme, Aschenbach est disponible pour tous les investissement thymiques et pragmatiques, et il suffit de peu de choses pour que se cristallise un objet de valeur, pour qu'advienne un projet, pour que s'enclenche une nouvelle quête. Sans abuser d'un vocabulaire philosophico-biologique, on pourrait faire appel ici aux notions de *prégnance* et de *saillance*: en vacances de la valeur, débarrassé du Destinateur, le sujet délégué est délivré des prégnances; mais il n'échappe pourtant pas aux saillances de la valeur, car celles-ci se logent dans les figures elle-mêmes, dans leur forme plastique, dans leur esthétique; dans les multiples événements pragmatiques et thymiques de ces «vacances», Aschenbach reste à la merci des saillances figuratives. Et par conséquent, dans l'usage pragmatique qu'il fait des différents lieux, le regard se «réveille» comme moyen, comme programme d'usage, et va accrocher les dites-saillances. C'est le regard du voyageur qui est dominé par le mouvement du bateau — plan de monument oscillant, lors de l'arrivée à Venise — [21]; c'est aussi le regard vacant de l'hôte et du dîneur désoeuvré, qui parcourt le salon, puis la salle a manger, et y découvre Tadzio.

En somme, dès l'arrivée en bateau, dès l'installation à l'hôtel, les trois dimensions du faire sémiotique commencent à tisser le réseau des actes énonciatifs: les dimensions pragmatique et thymique, non orientées, non programmées, mettant le regard à leur service, sont déjà modalisées par le cognitif. Mais ici le cognitif, de dominant qu'il était dans «l'autre vie», est devenu une activité subalterne, un programme d'usage. Pour résumer, on dira qu'en prenant des vacances, l'acteur-observateur se trouve sur les positions suivantes:



L'inflexion cognitive est parfaitement illustrée par le plan du monument oscillant (cf § suivant, 4.3.2.).

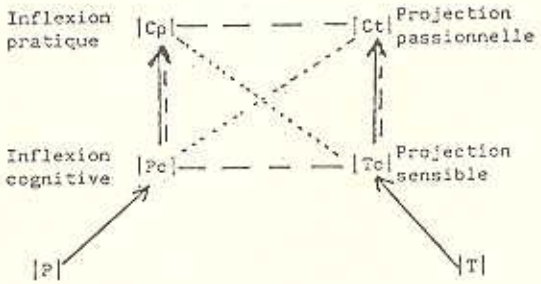
La projection sensible est illustrée par les segments subjectifs «perturbants», comme celui du baiser des deux amis ou celui de l'ascenseur, où le regard est le canal nécessaire du trouble ressenti, et manifesté dans les plans d'observateurs en clôture.

Au cours du film, on observe deux transformations:

(a) la spécification entre pragmatique et cognitif s'inverse, puisque c'est maintenant le désir de voir qui anime le personnage, c'est la passion cognitive qui lui fait poursuivre la famille de Tadzio dans les rues de Venise. C'est, à ce moment-là, le faire pragmatique (déplacement, par exemple) qui est investi dans les programmes d'usage de la quête visuelle.

(b) La spécification entre thymique et cognitif s'inverse aussi; auparavant, la recherche visuelle était au service d'une attirance spontanée pour le garçon; après transformation, c'est encore le cognitif qui domine, et le thymique n'en est que le programme d'usage. Cela se traduit, strincto sensu, par une /projection/ de type «perception d'affect», puisqu'animé par la peur de perdre Tadzio-soit par maladie, soit par son départ-il se met à imaginer la scène de l'«avertissement»: le faire thymique est bien la condition nécessaire du faire cognitif «imaginatif».

Deux nouvelles transformations parallèles ont eu lieu, qui mettent la quête cognitive en position dominante; la fonction rectrice de l'«esprit» est restaurée, car un objet de valeur, la beauté, a été proposé au sujet sous les traits de Tadzio. Le parcours en est maintenant au stade suivant:



On comprend maintenant comment le personnage-observateur peut «mourir par le regard»; tant que le faire cognitif état sous la dépendance du thymique et du pragmatique, ceux-ci étant «en vacances», non programmés, non axiologisés, le sujet ne risquait pas d'outrepasser sa compétence. Mais, dès l'instant où la quête cognitive reprend le dessus, et asservit les faire pragmatiques et thymiques, la régulation initiale disparaît; l'exigence cognitive et esthétique provoque un «emballement» sur le plan pratique et affectif, jusqu'à l'épuisement.

La fin du film est particulièrement significative de cette évolution. Un procès d'épurement cognitif et esthétique s'achève ici: Tadzio, de plus en plus angélique, drapé de blanc ou silhouette découpée sur le ciel, apparaît in fine comme le médiateur d'une valeur qui le dépasse; par ailleurs, le film s'achève sur un pur «point de vue», sans détermination pragmatique ou thymique: quand l'Assistant-participant meurt, le regard retourne à la vacuité originelle de l'enregistrement mécanique; ces deux transformations se marquent dans deux plans successifs:

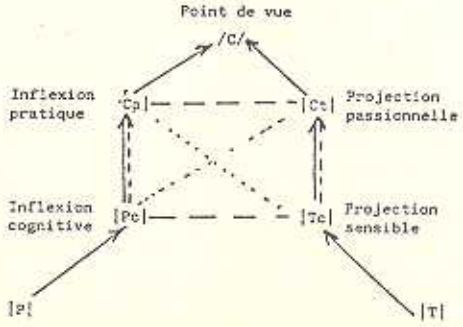
P1: (a) la composante pragmatique est affectée définitivement: après une dernière tension, bras tendu, corps a demi soulevé, l'acteur s'affaisse dans un brusque relâchement.

(b) la composante thymique aussi puisqu'au contraire de la plupart des plans de clôture des segments subjectifs qui nous montrent l'affect suscité chez l'observateur, ce dernier nous le présente visage baissé vers le sol, et rien ne peut plus se lire sur son visage.

(c) on reste sur un long plan d'ensemble, presque vide, qui manifeste la vacuité de faire cognitif.

On pourrait considérer par conséquent que la dernière transformation nous amène au pur «point de vue» et à la spécification zéro. Toutefois, le dernier plan nous ramène à un point de vue de Spectateur, et non pas d'Assistant, et pour cause; c'est un point de vue désaffecté par le personnage, un point de vue où plus rien ne bouge, où plus rien ne s'émeut.

Le parcours accompli se résume ainsi:



Etant donné que le film est tout entier organisé autour d'un Assistant, les quelques cas de retour au Spectateur apparaîtront comme des ruptures dans l'homogénéité subjective du film; nous les traiterons comme des contrastes significatifs. A partir de la position subjective de l'Assistant, l'attribution de segments visuels à un Spectateur résulte en effet d'un embrayage cognitif et spatial, grâce auquel l'énonciataire accède à l'énoncé sans l'intermédiaire d'un personnage particulier; pour autant, le personnage-observateur reste la référence subjective de base.

On mettra à part à cet égard les plans d'ouverture et de clôture du film, le premier parce que la référence subjective actorielle n'est pas encore installée, et le second parce qu'elle est abolie par la mort de l'acteur. Pour le premier, qui montre le bateau sur la lagune, vu de la mer, d'un endroit indéterminé, il ouvre littéralement l'univers diégétique visuel, par un débrayage du type:

Focalisateur → Spectateur neutre

en même temps que les brumes se lèvent sur la lagune, et avant même le débrayage caractéristique du film lui-même:

Spectateur → Assistant.

Pour le dernier, comme on vient de l'évoquer, il fait retour au Spectateur, par un réembrayage.

La plupart des autres cas de retour du Spectateur, dans la mesure où ils s'insèrent dans ou entre les segments subjectifs attribués à G. A., peuvent apparaître comme des /inflexions/ du faire cognitif de l'Assistant. En effet, on reconnaît le Spectateur au fait que le contenu de la vision ne peut pas être saisi par l'Assistant dans la position où il se trouve. Lors de l'arrivée en bateau à Venise, par exemple, on peut isoler le segment suivant:

Plan A: G. A. est quelque part sur le pont supérieur du bateau.

Plan C: Un moment, une église, est filmée de manière instable: l'image tangue, et la vision doit être attribuée au passager d'un bateau.

Plan B: Un contre-champ nous montre le bateau de face, apparemment immobile, à la place où, dans le segment subjectif, on trouverait le visage de l'observateur de face.

Il s'agit d'un point de vue «inversé», où l'observateur découvert est, littéralement, «n'importe quel passager du bateau»; cet observateur est donc un Spectateur thématisé comme «passager du bateau», représentant une classe d'acteurs à laquelle appartient Aschenbach. Mais cette construction n'a d'autre effet que de préciser les conditions pratiques

de la perception et d'en montrer les effets dans l'image; en d'autres termes, le recours au Spectateur thématisé permet de manifester la compétence cognitive d'Aschenbach, et constitue en cela une /inflexion/; la transformation peut se résumer ainsi:

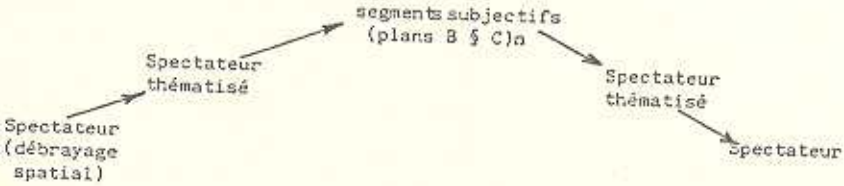
|P|		|Pc|
Déplacement du bateau et de la caméra	⟶	«Inflexion cognitive» (n'importe quel acteur investi du rôle thématique «passager du bateau») (conditions pratiques de la perception et caractéristiques de la compétence)

Le plus souvent, les interventions du Spectateur autorisent des analyses détaillées d'un visage, le dénombrement des membres d'une famille, et ne traduisent en fin de compte qu'un regard sélectif qui cherche à mieux voir, qui scrute, et relèvent généralement de l'/inflexion/.

On examinera pour finir deux cas litigieux et, comme tels, révélateurs. La premier est le long plan séquence d'introduction à la scène du salon, dans lequel la caméra attend G. A., puis le suit pendant qu'il recherche une place. La position d'observation est caractérisée comme suit: (i) hauteur médiane par rapport aux personnages debout, (ii) placée à l'opposé de la porte dans le salon, près de l'orchestre. Une telle position détermine des «obstructions» visuelles: des colonnes, un vase, divers objets et des personnages font obstacle dans le champ visuel, en particulier lors du déplacement de G. A. dans le salon; les «obstructions» auditives ne manquent pas non plus, puisqu'on n'entend que la musique jouée par l'orchestre: ainsi, lorsque Gustav Aschenbach parle à quelqu'un, on voit ses lèvres bouger, mais on n'entend pas ce qu'il dit. Inversement, pour le même Spectateur, des «accessibilités» sont ménagées: on entend les conversations ambiantes quand la musique cesse au premier plan; ou bien, la mise au point sur G. A. se déplaçant au second plan, et le flou qui, à l'inverse, affecte les obstacles du premier plan, rendent le parcours du personnage «accessible».

On a affaire dans ce cas à un Spectateur thématisé comme «hôte assis au salon», sans identité actorielle; plusieurs autres plans ou segments sont organisés ainsi, autour d'un Spectateur thématisé (dîneur assis, par exemple, ou baigneur sur la plage, plus tard dans le film) grâce auxquels la caméra attend le personnage principal dans le lieu même où il doit s'installer, avant qu'il n'y soit arrivé. Et on constate que, somme toute, les restrictions ou augmentations du /pouvoir observer/ attribuées à ce Spectateur récurrent sont prises en charge par des rôles thématiques (voyageur, hôte, baigneur ou promeneur, reflet) qui sont

ceux même que le personnage a adoptés ou va adopter. Où on peut dire que le regard du Spectateur, tout en conservant la même charge sémantique, thématique et figurative, que celui de l'Assistant, quitte le corps de l'acteur. Dans la mesure où les contenus de vision font ici office de plans de situation (type A) pour les segments subjectifs assumés par G. A., c'est-à-dire correspondent aux parties débrayées du segment subjectif, on est en droit d'y voir un monnayage du débrayage, qu'on représenterait ainsi:



Ce dispositif permet une identification progressive de l'énonciataire à l'univers subjectif du personnage, et appartient aux procédures plus générales de la gradation des procès.

II.3.3. *Notes sur les flash-back et les anticipations subjectifs*

Comme il a été observé plus haut, le film contient un seul cas d'anticipation subjective, une projection passionnelle «prospective»; c'est la séquence de l'«avertissement». Tous les autres cas de projection passionnelle sont des projections «rétrospectives». Les débrayages spatio-temporels qui enchenchent ces dernières sont très variés; la transition se fait, selon les cas:

(a) sur la «voix», entendue par le personnage /ici/et/maintenant/, puis intégrée quelques plans plus loin à une scène qui se déroule/ailleurs/ et/alors/;

(b) sur le «mouvement»: un même mouvement du corps, une rotation, ou une flexion pour s'asseoir, commencé /ici/ et /maintenant/, se poursuit/ailleurs/ et /alors/;

(c) sur la musique: la même *Lettre à Elise*, jouée dans le salon par Tadzio, est reprise par la prostituée dans la maison close.

En revanche, les retours à la narration objective sont beaucoup plus surprenants. Tout se passe en effet comme si le personnage, nous ayant entraîné dans sa retraite et ses souvenirs, nous y abandonnait en cours de segment, et continuait sa vie d'acteur à un autre rythme parallèlement. Le seul segment /projectif/ qui nous ramène à la position initiale

du sujet dans le plan de clôture est le segment anticipatif déjà évoqué. Tous les segments rétrospectifs présentent des décalages:

(a) *F-B 1* [22]: G. A. rêvant à sa fenêtre, avant même d'être installé, est retrouvé en habit dans le hall de l'hôtel.

(b) *F-B 2*: G. A. marchant après le dîner réapparaît le lendemain matin au petit déjeuner.

(c) *F-B 3*: G. A. troublé et agité dans sa chambre est retrouvé bien plus tard, avec de nouveaux habits et ayant déjà annoncé son départ.

(d) *F-B 6*: G. A. effondré contre une fontaine dans Venise même se réveille en criant dans la chambre d'hôtel au Lido.

Les segments *F-B 4* et *F-B 5*, qui évoquent l'ancienne vie de couple de G. A. et la mort de son enfant, ne présentent que des décalages minimes. On pourrait conclure en disant que la construction des projections rétrospectives neutralise partiellement la motivation subjective; en cours de segment, la «conscience du personnage» nous abandonne au profit d'une subjectivité plus abstraite qu'on reconnaîtra comme celle d'un Focalisateur — il a perdu les coordonnées spatio-temporelles du Spectateur —. Mais, même décalés dans l'espace et dans le temps, les plans de clôture existent, et confirment que la subjectivité à l'oeuvre dans le segment est toujours celle d'Aschenbach. Et une fois qu'on a établi à quel point les plans de clôture sont déterminants dans l'identification des segments subjectifs, les décalages observés ne peuvent plus être interprétés que comme un clivage du «rêveur» en deux instances: au cours du segment subjectif, la compétence cognitive et thymique d'Aschenbach se dissocie de sa compétence pragmatique, et des aléas corporels et quotidiens qui caractérisent l'acteur. En conséquence, la subjectivité qui assume les projections rétrospectives n'est plus astreinte aux déplacements et au déroulement temporel vécus par l'acteur [23].

Le dernier flash-back subjectif permet de préciser cette particularité. Entre les sanglots hystériques du déclenchement et les cris de refus de la clôture, la durée et l'espace subjectifs manifestent leur indépendance à l'égard de la durée et de l'espace narratifs proprement dits. En d'autres termes, le délire de G. A. n'a pas la même extension temporelle — une soirée et une partie de la nuit — que le récit filmique correspondant. Ce qui prouve que les aventures intérieures du sujet observateur sont traitées comme les aventures extérieures, avec des ellipses et des ruptures; dès que le contenu subjectif (équivalent du plan C) dépasse un ou deux plans, le montage et le Focalisateur retrouvent leurs droits et, au moment même où le texte filmique se donne explicitement com-

me subjectif, l'autonomie de l'activité narrative de l'énonciation s'exprime, en diégétisant cette subjectivité.

II.4. *Composition discursive subjective*

II.4.1. *Organisation narrative et modale*

Rappelons ici brièvement la distinction classique entre l'organisation narrative et l'organisation discursive. Une segmentation narrative de *Mort à Venise* est possible: elle dégagera un *schéma narratif*, qu'on pourrait résumer en cinq étapes successives:

(a) La *proposition de contrat* intersubjectif, réunissant les séquences du salon, du dîner, du petit déjeuner;

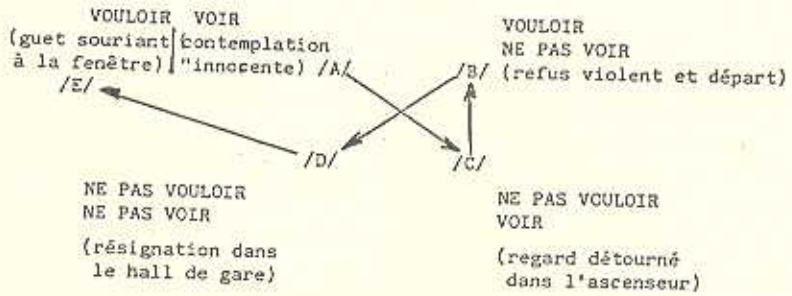
(b) Le *refus du contrat*, réunissant les séquences du premier moment passé sur la plage, de l'ascenseur, et du faux départ (décision, réalisation, empêchement);

(c) L'*acceptation du contrat* intersubjectif, réunissant les séquences de résignation, de retour à l'hôtel, et le salut à Tadzio adressé depuis la fenêtre de la chambre;

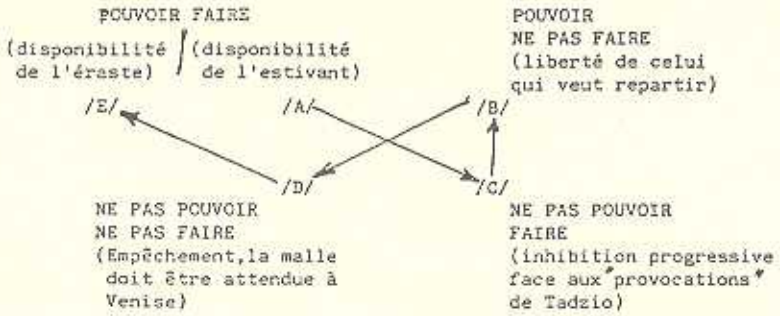
(d) Les *performances*, qui réunissent toutes les séquences de contemplation et de poursuite, c'est-à-dire la quête de la beauté par le sens;

(e) La *sanction*: l'épuisement progressif et la mort.

On notera que les séquences regroupées en (a), (b), (c) forment un tout, articulé en fonction des moments du contrat canonique: proposition, délibération-débat, acceptation. En outre, ces moments reçoivent un investissement sémantique de type modal sur deux plans: selon le /vouloir/et selon le/pouvoir/. Pour ce qui concerne le /vouloir voir/, on obtient le parcours suivant:



En ce qui concerne le /pouvoir faire/ (pouvoir rester, pouvoir aimer . . .), on constate prallèlement:



Ces deux parcours sont parfaitement homologables, et sous-tendent de fait celui que nous avons proposé plus haut pour la morpho-syntaxe des segments clos, ouverts, réciproques et inversés. Ils expliquent la dynamique de l'acceptation du contrat, de la délibération morale chez Aschenbach, et en particulier le pivot narratif qui se déroule à la gare, où la transformation volitive (apparition du/ne pas vouloir ne pas faire/ et du /vouloir faire/) est étroitement associée à la transformation potestive (apparition du /ne pas pouvoir ne pas faire/ et retour au /pouvoir faire/).

II.4.2. *Organisation textuelle subjective*

Pour ce qui est de l'organisation discursive, elle pourra être lue à deux niveaux différents. Bien entendu, la segmentation narrative se retrouve dans une segmentation figurative: un ensemble de ruptures spatiales (chambre/salles, salles/plage, Lido/Venise . . .), temporelles (jour/nuit, soirée/matinée, alors/jadis/naguère . . .) sous-tendent la dynamique narrative et la mettent en scène dans un univers fictionnel figuratif.

Mais une autre organisation apparaît, qui n'est pas spécifiquement figurative; elle est réglée par les instances de l'énonciation énoncée, et plus précisément par *la distribution des segments subjectifs*. On a déjà suggéré et on va montrer maintenant que cette organisation est une forme de textualisation du film. Examinons plus particulièrement le macro-segment narratif de la proposition de contrat, qui regroupe les trois scènes du salon, du dîner et du petit déjeuner.

La scène du salon comporte deux groupes de trois segments subjectifs: un premier groupe focalisant sur Tadzio avant l'arrivée de la mère, un deuxième groupe après l'arrivée de la mère. Quatre plans de situation, animés par des travellings ou des panoramiques, encadrent et segmentent l'ensemble.

(I) Au salon	— Panoramique d'installation — *PdV 1* (la famille) — *PdV 2* (le garçon) — Plan-séquence de situation — *PdV 3* (le garçon) — Elargissement arrière du cadre — Transition: la famille se lève	*Epreuve I 1* de la proposition de contrat
	— *PdV 1* (arrivée de la mère) — *PdV 2* (mère) — *PdV 3* (mère et garçon) — Panoramique de situation, départ de la famille et échange de regards en clôture. *(Proposition de contrat accomplie et reçue)*	*Epreuve I 2* de la proposition de contrat
(II) Au dîner	— *PdV 1* (garçon regardant) — F. B. Auditif en contrepoint — *PdV 2* (coup d'oeil du garçon) — Suite du contrepoint auditif — *PdV 3* (visage du garçon)	*Epreuve II* de la proposition de contrat (réitération)
(III) Au petit déjeuner	— *PdV 1* (absence du garçon) — Panoramique de situation — *PdV 2* (arrivée du garçon) — Panoramique perceptif — *PdV 3* (échange de regards)	*Epreuve III* de la proposition de contrat (triplication)

La scène du dîner comporte trois points de vue dont l'objet est toujours Tadzio, qui rend à Aschenbach ses regards. En contrepoint de chacun de ces segments, des projections rétrospectives auditives s'intercalent.

La scène du petit déjeuner contient elle aussi trois points de vue assumés par G. A., le premier constatant le retard de Tadzio à table, le deuxième l'attendant et le saisissant à son arrivée dans la salle, le troisième aboutissant à un nouvel échange de regards. Comme les segments ne sont pas clos, la jointure entre deux points de vue est assurée par un élargissement du cadre et un panoramique qui fait passer du plan (C) d'un segment au plan (A) du suivant. L'ensemble est présenté en tableau ci-contre.

La régularité remarquable de cette construction induit à penser qu'elle sert l'organisation narrative; de fait, la *triplication de chaque séquence de regards* — trois points de vue enchaînés à chaque fois —, et la *triplication des scènes elles-mêmes* — salon, dîner, petit déjeuner — ne fait que confirmer le statut narratif du regard. Comme dans le conte ou le mythe, le héros doit s'y reprendre à trois fois pour réussir sa per-

formance, voire accomplir trois performances pour réussir sa quête; c'est bien ce qui se passe pour Aschenbach: trois points de vue pour aboutir à chaque fois à l'échange intersubjectif avec Tadzio, trois scènes avec échange de regard pour aboutir à un éveil de la curiosité et de l'intérêt chez Tadzio. La triplication signifie littéralement l'*aboutissement de la quête* visuelle. A ce compte, les segments subjectifs, résultant d'un débrayage énonciatif partiel, deviennent des micro-séquences narratives agencées à l'intérieur de la vaste séquence du «contrat».

Mais on ne peut pourtant pas en conclure que les segments subjectifs sont exclusivement narratifs; ils ne perdent pas pour autant leur statut semi-énonciatif, dont on retrouve jusqu'à la fin des signes explicites. Dans la dernière scène, où G. A. assiste à la bagarre entre Tadzio et son compagnon, les points de vue successifs segmentent, à l'inverse, un micro-récit en séquences identifiables, comme le ferait la parole d'un narrateur conventionnel. Chaque unité narrative: provocation, confrontation, domination, privation, sanction, est prise en charge par un point de vue d'Aschenbach; si B est le plan d'observateur (en ouverture et en clôture), et C, le plan d'objet (ou plan d'informateur), l'organisation textuelle est la suivante:

	Contenus *figuratifs*	Types *d'épreuves narratives*	Shéma *narratif*
B^1 C^1 B^1	P.de V.1 ... Jets de sable	...../PROVOCATION/	Séquence de «manipulation»
C^2 B^2	P.de V.2 ... Bagarre	...../CONFRONTATION/	Séquence d'«action» Schéma type de l'«épreuve»
C^3 B^3	P.de V.3 ... Abandon de Tadzio	../DOMINATION/	
C^4 B^4	P.de V.4 ... Acharnement de l'adversaire	...../PRIVATION/	
C^5 B^5	P.de V.5 ... Geste de rejet, mise à l'écart	...../REFUS DE RECONCILIATION/	Séquence de «sanction»

De telles compositions, apparemment contradictoires, l'une attribuant un rôle diégétique, événementiel, au faire cognitif de G. A., l'autre lui

attribuant un rôle discursif, énonciatif, suggèrent en fait une représentation des instances du film en *trois niveaux*:

(a) Une narration objective, assumée par un énonciateur-monteur, prend en charge les niveaux inférieurs, et en particulier l'organisation narrative des regards d'Aschebanch, qu'elle agence en un «macro-récit».

(b) Une narration subjective, partiellement débrayée, prend en charge de micro-récits qui constituent la série d'anecdotes et de situations diégétiques du film.

(c) Une «histoire», où s'agitent et interagissent les personnages.
Cette hiérarchie, et en particulier *le statut intermédiaire du deuxième niveau,* macro-récit énoncé par rapport au premier niveau, et énonciation énoncée par rapport au niveau inférieur, décrit le rôle médiateur qui est dévolu au faire cognitif-visuel et auditif de l'Assistant: médiation entre les événements et l'axiologie de l'énoncé d'une part, et les actes et l'éventuelle axiologie de l'énonciation, que l'énonciataire doit assumer pour lire le film d'autre part.

Il faut rappeler en outre (cf supra, § 4.2.2.) que l'organisation interne des segments subjectifs, en ce qu'elle attribue en particulier aux plans d'observateur à la fois une fonction de clôture à l'égard du segment précédent, et une fonction d'ouverture à l'égard du segment suivant, procure une «respiration» micro-textuelle au film, que nous avons déjà comparée au rôle de la syllabe.

4.3. *Les adjuvants de la vision*

Le rôle médiateur de la subjectivité énonciative fait l'objet d'un commentaire méta-discursif, tout au long du film, grâce aux lunettes, binocles, appareils photographiques, que nous regroupons sous l'appellation «adjuvants de la vision».

Un inventaire des plans où ces objets acquièrent une présence matérielle, une opacité, un traitement anecdotique ou plastique témoignant de leur rôle d'adjuvant, serait fastidieux. On en relèvera seulement quelques exemples. Dans les situations les plus variées, les verres plats des lunettes de G. A. reflètent la lumière et deviennent opaques, parfois d'aspect métallique; inversement, dans les flash-back évoquant la période heureuse de sa vie, il porte des verres bombés, dont les reflets ne masquent jamais les yeux.

Dans deux séquences de plage, et surtout dans la dernière, un appareil photographique vient littéralement encombrer le premier plan, matéria-

lisant en quelque sorte la frontière entre l'espace énoncé et l'espace d'énonciation.

Enfin, au moment même où Gustav va renoncer à répondre au regard de Tadzio dans l'ascenseur, il fait tomber ses lorgnons, se baisse et les ramasse: c'est, significativement, la seule occurrence d'un tel incident dans le film.

Les reflets dans les verres, l'appareil photographique qui fait obstruction, les lorgnons qui échappent, manifestent tous le statut ambivalent du faire cognitif visuel dans le film: un statut embrayé qui exige concrètement la trasparence, et, théoriquement, l'implicitation, la mise entre parenthèses de l'origine du regard; et un statut débrayé, où l'emphase, le lapsus, l'obstruction, l'opacité, font office de commentaire distancié.

L'appareil photographique, en particulier, est véritablement — toutes proportions gardées — l'équivalent de l'appareil formel d'énonciation: c'est l'évocation, dans l'énoncé, du procès de filmage lui-même, la transformation de la caméra actuelle (VS *Roma*, Fellini, ou *Passion*, Godard) en appareil photographique d'époque témoignant du débrayage temporel. Pour confirmation, on fera observer que les deux apparitions de cet appareil donnent lieu à de véritablés opérations de *commutation*: le regard de l'Assistant et l'appareil photographique entrent en concurrence et en relation de substitution.

Dans la première occurrence, le photographe est installé sur la plage, face aux baigneurs (plan de type B): un éclair métallique sur ses lunettes à verres plats, au moment où il sort des voiles noirs de l'appareil, confirme son statut de substitut momentané d'Aschenbach; le plan suivant (de type C) donne le contenu de la prise de vue: un plan large sur les baigneurs et la mer, dont le cadre comprend Aschenbach lui-même, debout, puis assis sur une barque au sec. Mais immédiatement, dans le segment suivant, le regard humain reprend l'initiative sur le regard mécanique: plusieurs points de vue encadrés par les plans du visage d'Aschenbach-observateur montrent Tadzio et sa famille; la reprise d'initiative subjective est déclenchée sur la bande son, car Aschenbach redevient sujet du regard à partir du moment où la voix de la mère interpelle Tadzio; on reconnaît ici le rôle de l'hyper-savoir: la voix signale qu'il y a quelquechose à voir, et ce «quelquechose à voir» instaure la quête visuelle d'Aschenbach. Bien sûr, contre un mode énonciatif qui use de la bande son, le sujet délégué-photographe n'est pas de taille.

Aussi, au moment même où Aschenbach redevient sujet énonciatif, le

photographe abandonne les lieux, et passe au premier plan, en limite de l'en-deça du champ, du côté de l'observateur, son appareil sous le bras: il devient lui-même objet de la vision, pour un autre sujet énonciatif, mais son passage à la frontière de l'espace énonciatif marque aussi l'échec de *la commutation énonciative.*

Dans la seconde occurrence, l'appareil est en position d'observateur secondaire, dans le coin droit de l'image, en amorce de l'espace d'énonciation. Puis il se retrouve dans la direction même du regard de G. A., puis est encore relégué à gauche, après avoir partiellement masqué une partie de la bagarre finale entre Tadzio et son compagnon. Enfin, au moment où le personnage-Assistant meurt, où la subjectivité dominante s'éteint, l'appareil reste seul observateur énoncé, dans le plan d'ensemble où Tadzio n'est plus qu'une silhouette sur l'horizon: commutation énonciative réussie.

Ce n'est pas par analogie que nous appelons «commutation» ces tentatives de substitution entre deux modes de prise en charge du faire visuel, mais bien parce qu'elles constituent dans l'énoncé du film lui-même *deux épreuves méta-discursives* où l'énonciation se commente elle-même et livre la clé de son fonctionnement. Il n'est pas indifférent que ces opérations affectent des prises de vues dirigées vers la mer, en plan large, très rares dans le film, et sur lesquelles nous reviendrons.

II.5. *Axiologie, esthétique et parcours éthique*

II.5.1. *Le regard performatif*

L'ambivalence mise à jour ici pourrait être utilement rapportée à la distinction, en pragmatique du langage, entre «énoncés informatifs» et «énoncés performatifs»; la phrase «Je vous promets de venir» est considérée depuis Austin comme (i) descriptive, puisque le verbe «promettre» informe du contenu de l'action engagée, (ii) performative, puisque le verbe «promettre» réalise effectivement — son énonciation suffit à réaliser — l'action qu'il décrit.

Le regard a aussi le double statut, informatif et performatif, dans *Mort à Venise*: *descriptif*, il est l'intermédiaire subjectif par lequel le spectateur accède au savoir sur les actions et les attitudes des personnages, c'est-à-dire qu'il recueille et redistribue de l'information narrative; *performatif*, il est regard qui cherche le regard de l'autre, qui exprime le désir, qui provoque l'intérêt, la curiosité et appelle l'échange des regards. On pourrait encore distinguer, dans le même ordre d'idées, entre la force illocutionnaire du regard, reconnaissable à l'intensité des affects dans les plans de clôture, et la force perlocutionnaire qui lui

permet d'éveiller la curiosité et d'attirer Tadzio. La valeur «performative» du regard coincide donc très exactement avec ce que nous avons décrit plus haut comme surdétermination du cognitif par le thymique et le pragmatique.

Comme par ailleurs un des modes d'existence sémiotique du regard — le mode descriptif-informatif — est à la fois *énoncif* — le personnage s'informe — et *énonciatif* — le regard nous informe —, on est en droit de se demander si l'autre mode d'existence — le mode performatif — n'est pas aussi à la fois énoncif et énonciatif. Pour le premier, c'est clair: Aschenbach agit par le regard à l'intérieur de l'énoncé. Pour le second, cela reste à prouver; mais l'existence d'une composante performative, et pas seulement informative,à l'intérieur même de l'instance d'énonciation est suggérée par l'omniprésence de l'évaluation et du débat esthétique: l'esthétique plastique et filmique de l'oeuvre de Visconti fait écho à la quête esthétique d'Aschenbach. Or, comme la quête esthétique énoncive (celle d'Aschenbach) et la quête esthétique énonciative (celle de Visconti-réalisateur) passent par le même médium, le regard, on est fondé à penser que l'axiologie du regard qui est à l'oeuvre dans l'énoncé vaut au moins partiellement, au moins par antiphrase, pour la recherche esthétique du film lui-même.

II.5.2. *L'axiologie du regard*

Du point de vue de la méthode, la description du regard «performatif» fait difficulté; ce mode est en effet caractérisé par le type d'actes visuels qu'il accomplit. Or le langage cinématographique — et visuel en général — ne dispose pas d'un code suffisamment assuré, stable et conventionnel qui nous permette de reconnaître, comme dans le langage verbal, des «lexèmes verbaux performatifs». La seule manière d'accéder à la valeur performative du regard est, nous semble-t-il, de la déduire de la syntaxe narrative des segments subjectifs, et, en immanence, d'identifier les fonctions narratives successives qu'ils reçoivent, au vu des formes qu'il adoptent et des positions qui leur sont attribuées dans la macro-séquence des parcours actantiels et modaux. C'est ce qui a été tenté plus haut, à partir du déploiement de la syntaxe narrative et discursive, et de l'identification des diverses étapes du contrat.

Mais on peut, plus profondément encore, en repérer les significations successives, en référence au *parcours axiologique* qui se dessine dans la discussion sur l'esthétique et les valeurs de l'artiste.

Un rapide parallèle avec le théâtre éclairera ce point. Le genre dramatique offre cette particularité de déléguer quasi entièrement le pouvoir de la «voix» aux acteurs de l'énoncé; le seul travail d'énonciation qui ne

soit pas délégué aux acteurs est le montage entre les actes, puisqu'ils contrôlent même le montage entre les scènes, par leurs entrées et leurs sorties. Ce sera donc par l'intermédiaire de la parole des personnages — comme ici par l'intermédiaire du regard d'Aschenbach — que l'auditoire accèdera au contenu narratif de la pièce. Mais, en même temps, la parole dramatique est action: elle ment, révèle, dissimule, menace, supplie, provoque, etc... Et a fortiori, elle est règlée par une axiologie, par un système de valeurs du dire, qui, parallèlement et parfois au détriment des valeurs du faire pratique, dynamise et oriente les comportements des acteurs: Phèdre ne doit pas avouer son amour pour Hippolyte, Polyeucte doit désavouer son sacrilège pour échapper à la mort, Célimène ne devrait pas se compromettre dans des jeux verbaux malveillants et dégradants, etc... Il en est de même chez Visconti, où le fait de voir, de contempler, de saisir la beauté de monde par le regard est soumis à un système de valeurs explicite.

En effet, en contre-point des principales étapes de la quête amoureuse d'Aschenbach, les /projections/ rétrospectives nous livrent un commentaire axiologique, sous la forme d'un débat permanent entre le héros et un ami musicien, qui permet de réinterpréter la quête amoureuse en quête esthétique. En voici les principales données, le point de vue de G. A. étant développé à gauche, et celui de son ami à droite.

«Nos sens ne peuvent nous hisser jusqu'à l'esprit. On n'atteint pas à l'esprit par les sens; c'est seulement par une complète domination des sens que l'artiste à quelques chances d'accéder à la vérité, à la sagesse, à la dignité humaine

«Ridicule, inacceptable, contraire à l'art même»

«L'artiste est condamné au mal, la beauté naît du limon de la médiocrité. L'art est essentiellement ambigu, ta musique te dément.»

«La honte est une détresse morale que tu ne peux pas ressentir parce que tu refuses tout sentiment (... dérobade, pudeur, répugnance). Tu redoutes tout contact direct avec les choses et les gens».

(Je me sens souillé, je voudrais être pur.)

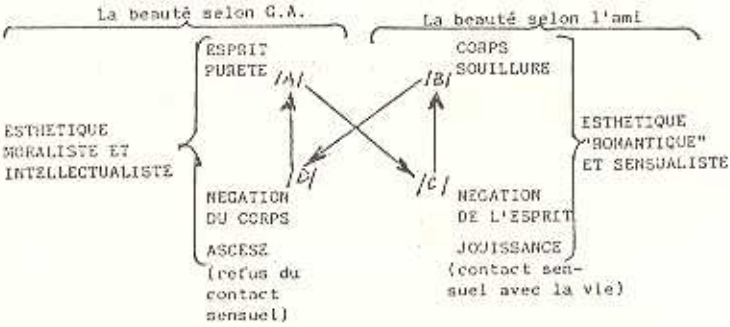
«Pouvoir être le débiteur de ses sens, leur devoir un état morbide, maladif, corrompu, quelle joie pour l'artiste! Rien n'est plus stérile que la bonne santé, y compris celle de l'âme».

(Ecoeurement et froideur tourmentée dans la scène de la maison close. Souillure non assumée et remémorée per la «lettre à Elise», archétype de la musique idiote et associée à la laideur).

(Après l'échec cuisant du dernier concert, l'ami ironise sur l'art abstrait, non sensuel) «La sagesse, la vérité, la dignité humaine, fini tout cela. Plus rien ne te retient maintenant de descendre dans la tombe avec ta musique. Tu as atteint cet équilibre parfait où l'homme et l'artiste ne font plus qu'un; ils ont touché le fond ensemble. (...) Tu n'as jamais été chaste, tu es vieux, et aucune impureté au monde n'est aussi impure que la vieillesse».

NB: Certains développements sont résumés entre parenthèses; nous avons éliminé les propos redondants.

Un système axiologique et un parcours règlé semblent organiser à première vue ce débat esthétique et étique. Deux conceptions de la beauté s'opposent: celle d'Aschenbach, la beauté selon l'esprit, le beauté abstraite à laquelle on ne peut accéder que par l'ascèse, la dignité, l'abstinence, et celle de son ami, la beauté selon le corps, beauté maléfique et morbide à laquelle on n'accède que par l'exaltation des sens, le contact direct avec la vie et son cortège de souillures. Pour l'un, la création artistique est un processus de purification, et pour l'autre un parcours de corruption. Le diagramme suivant synthétise les deux conceptions de la beauté:



De fait, le parcours suivi par Aschenbach est beaucoup plus complexe, et témoigne formellement de ses échecs, de ses refus ,de ses atermoiments. Une lecture rapide du film pourrait laisser croire qu'une fois la

«voie de l'esprit et de l'ascèse» abandonnée, suite à l'échec du dernier concert, le musicien accepte le parcours proposé par son ami, et se plonge dans la «voie des sens» qui, logiquement aboutit à la maladie et à la mort. Mais cette lecture laisse inexpliquée la fin du film, où le personnage de Tadzio est de plus en plus épuré sous le regard d'Aschenbach, jusqu'à la scène finale, où il n'est plus qu'une silhouette découpée sur l'au-delà (visuel et thématique à la fois) de l'étendue marine et céleste; cette épuration du corps aimé s'accompagne en outre du geste de médiation ultime: Tadzio, après s'être retourné une dernière fois vers G. A. resté sur la plage, montre les lointains, de son bras gauche élevé. A ce moment-là, il se trouve englobé dans l'espace maritime, sur une bande de sable séparée de la plage par une étendue d'eau: il est «inaccessible», désignant l'au-delà du champ visuel, auquel il appartient déjà en partie.

Bien auparavant, par ailleurs, une autre scène de plage préfigure la fin du film: après une lutte dans le sable mouillé (comme dans la séquence finale) Tadzio est enveloppé dans un drap de bain blanc, passe devant Aschenbach qui est en train d'écrire à sa table, et un brusque changement d'angle, dans un nouveau plan,nous montre ce dernier en plan rapproché, alors que, dans la profondeur de champ, Tadzio se dirige vers la mer, de dos, silhouette blanche totalement isolée sur le fond du ciel. A ce même moment, sur la bande son, se fait entendre le seul lied de tout le film où une voix seule se détache du fond orchestral. Aschenbach est alors, visiblement, en train d'écrire sur du papier à musique; c'est donc une scène d'«inspiration», d'enthousiasme créateur au sens romantique.

Car, en fait, Aschenbach n'aurait pas renoncé à la beauté «selon l'esprit», dont les signes lui sont offerts et désignés in fine par Tadzio. *Le statut de l'objet de valeur et son mode d'acquisition seuls auraient changé.* Pour comprendre cette transformation, il faut revenir à la deuxième «projection» rétrospective, qui commence par un souvenir auditif:

L'ami: «La beauté! tu veux dire ta conception spirituelle de la beauté!

G. A.: — Quoi! prétendrais-tu que le génie d'un artiste serait incapable de la créer?

— Oui, c'est très précisément ce que je prétends! (silence)

— Alors, selon toi, notre travail d'artiste...

— Travail! Le mot est lâché! Crois-tu sincèrement que la beauté puisse être le fruit d'un travail?

— Oui,... oui, je le crois.

— La beauté naît d'un éclair, spontanément, elle ne doit rien à ton travail, ni au mien, elle ne doit rien à notre présomption d'artiste.»

Dialogue essentiel où s'opposent deux conceptions esthétiques, et, plus généralement, deux conceptions de la valeur: l'une, celle d'Aschenbach avant son parcours et dans son «autre vie», la définit comme *un objet à construire*, et l'autre, celle de l'ami, qui devient celle d'Aschenbach au terme de son parcours, comme *un objet donné à recevoir, à saisir* au moment opportun (aspectualisé sur le mode *incident, inchoatif*: l'éclair). Pour le premier, la quête de l'artiste (le travail) ne doit rien au Destinateur, et tout aux qualités personnelles de l'artiste, à son «courage», à sa «dignité»; pour le second, en revanche, la quête esthétique doit tout au Destinateur, qui fait advenir la valeur, et seul compte le moment de la conjonction (l'éclair, la spontanéité, la naissance). Le terme de «présomption» caractérise le conflit entre une définition «orgueilleuse» de l'esthétique, qui se fonde sur *une éthique de l'autonomie*, sur une auto-destination, et une définition «humiliée» de l'esthétique, qui se fonde sur *une éthique hétéronome*, sur une hétérodestination.

Plus remarquable encore: le changement de statut de l'objet de valeur et du sujet, la réapparition du Destinateur, s'accompagnent d'une *modification du parcours canonique* sur le modèle axiologique précédemment établi. Nous proposons de reconstituer le parcours d'Aschenbach comme suit:

(1) B → D — Le sujet qui «se sent souillé» aspire à l'ascèse et à l'abstraction: c'est la «dérobade, la pudeur, la répugnance» dénoncées par son ami. C'est le refus du contact sensuel avec les choses et les gens.

(2) D → A — Le sujet crée, écrit sa musique et la fait jouer: une musique abtraite, «pure» mais vouée à l'échec.

(3) A → C — La nouvelle disponibilité qui est la sienne, puisqu'il a renoncé aux travaux de l'esprit (voir la difficulté qu'il a à lire lors de l'arrivée en bateau), le confronte aux réalités sensuelles, au contact direct avec Tadzio qui répond à ses regards.

(4) C → B — L'implication de son nouveau mode de vie lui apparaît immédiatement, comme souillure inacceptable, comme soumission au corps. Lors de l'acceptation du contrat, dans le hall de la gare, la nouvelle voie est explicitement associée à la maladie (le choléra) et à la mort (de l'homme qui étouffe et s'affaisse). Le parcours est ensuite accompli dans les faits, puisque l'amour pour Tadzio est associé (i)à la visite aux prostituées, (ii)à la représentation grotesque des musiciens de Venise (iii)à l'affêterie ridicule qui devient un véritable masque mortuaire.

(5) B → C — Un parcours inverse se dessine, qui, une fois la perspective de la mort et de la corruption assumée, permet de redécouvrir la beauté sensuelle (scène de plage heureuse).

(6) C → A — L'envie de créer revient; le seul moment où on entend un lied sur la bande-son correspond au seul momento où, Tadzio se pro-

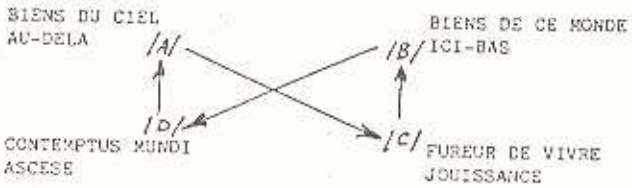
menant drapé de blanc devant lui, G. A. se met à écrire de la musique. Il faut noter ici que Tadzio se dirige vers la mer, isolé sur le fond d'eau et de ciel, et que le drap de bain blanc est déjà un début d'épuration (cf. supra).

Enfin, au moment de la mort, le garçon médiateur désigne vers l'au-delà le lieu même de la valeur.

Ce dernier parcours (5+6), inverse des précédents, est caractéristique des épreuves d'*initiation*: au lieu de nier l'univers des valeurs négatives pour affirmer ensuite seulement les valeurs positives, le sujet dont la quête est initiatique commence par nier les valeurs positives, à partir des valeurs négatives, pour les affirmer en un second temps; dans ce parcours, la position intermédiaire (C) est *une plongée dans l'envers des valeurs recherchées*, c'est le risque à courir pour accéder au monde du Destinateur, pour réussir la quête de la beauté.

Il n'y a donc pas seulement opposition entre deux conceptions de la beauté; on sait bien que G. A. n'adhère *jamais* à la beauté selon la mort et la souillure: les scènes de la maison close et des musiciens de Venise en témoignent. En revanche, un autre choix est offert à l'artiste: ou bien accéder aux valeurs esthétiques par la négation du corps, ou bien par la négation de l'esprit; en somme, entre les deux poles (B) et (A), *deux voies* sont essayées: celle de l'*effort rationnel*, qui échoue, et celle du *risque initiatique*, qui réussit (?) dans la mort.

Ce choix, qui ne manque pas d'être paradoxal, s'éclaire si on se rappelle que le système de valeurs qui est ici développé n'est rien d'autre que le *système théologique* issu de la doctrine augustinienne. On l'évoquera ici pour mémoire, sous les espèces d'un «modèle théologique» mis au point par J. Courtès [24]:



On voit bien sur un tel système de valeurs en quoi consiste le «risque» initiatique: n'est-ce pas la pire expiation, la pire épreuve pour celui qui n'a d'autre espoir que d'accéder aux «biens de l'esprit», à Dieu (cette proposition est dans la bouche même d'Aschenbach), que d'adopter, avec le dégoût et le sentiment de déchéance qu'on lui connaît, la position de la «fureur de vivre», de l'«abandon aux sens»? Au lieu de passer

par la voie orgueilleuse et «facile» de l'ascèse et du refuge monastique, le sujet accepte de risquer de se perdre: c'est le thème même de la «tentation de Saint-Antoine». On ne saurait expliquer autement, sinon par de banales considérations psychologiques sur les «contradictions» du personnage d'Aschenbach, que la découverte progressive d'une beauté épurée qui a partie liée avec l'au-delà du Destinateur soit accompagnée impitoyablement par le rappel de la médiocrité, de la laideur, de l'épidémie et de la déchéance du corps et de l'âme.

Pour finir sur ce point, nous disposons maintenant de trois parcours esthétiques:

(a) le parcours de l'*effort ascétique* (B → D → A) [orgueil]

(b) le parcours de la *corruption morbide* (A → C → B)

(c) le parcours de l'*expiation initiatique* (B → C → A) [humilité]

On ne s'étonnera pas, par conséquent, que le troisième parcours viole les règles syntaxique du carré sémiotique (seuls (a) et (b) sont conformes): l'expiation initiatique est un véritable défi à la rationalité axiologique et narrative.

Le fondement théologique de cette axiologie du regard est d'autant plus significatif que l'axiologie esthétique d'Aschenbach dans la nouvelle de Thomas Mann est explicitement platonicienne: c'est par un beau corps qu'on accède à l'esprit. Visconti a converti cette problématique en une réflexion sur la déchéance volontaire et expiatoire de l'artiste, sur la portée chrétienne et romantique de toute quête esthétique menée à son terme.

Au terme de cette étude, on peut comprendre pourquoi le dispositif subjectif de *Mort à Venise* implique une réflexion éthique et esthétique sur l'énonciation cinématographique elle-même. D'une part, l'esthétique, plastique et filmique, des images trouve une fonction narrative à l'intérieur du récit: cette esthétique des images est celle-même que contemple le personnage, et qui est en cause dans son parcours axiologique. D'autre part, le parcours axiologique et narratif du personnage observateur, dont nous partageons le regard, informe et modélise notre appréhension des images, et, par suite, contamine notre lecture esthétique du film. Par un jeu d'identification élémentaire, dont nous avons décrit les conditions structurales, l'énonciataire est incité à s'interroger à son tour sur la portée éthique du plaisir esthétique procuré par le spectacle de la maladie, de la souillure, de la déchéance et de la mort, mais aussi par celui des «belles images» et du visage fascinant de Tadzio.

Si le terme de «*fascination*» vient ici aussi facilement à l'esprit et sous

la plume, pour désigner la *passion fondamentale* de *Mort à Venise*, c'est bien parce que toutes les conditions structurales en sont réunies:

(1) Une *relation immédiate à la valeur*, sur le mode de l'*attribution*, où le travail cognitif, l'effort spirituel du sujet n'ont aucune part;

(2) Une indication explicite du *Destinateur*, par laquelle une transcendance est installée dans l'énoncé — et ici, en outre, dans l'énonciation énoncée —;

(3) Une *structure polémique* sous-jacente, *un risque existentiel* pour le sujet, que traduit le parcours non canonique de l'initiation; le sujet doit affronter la négation de la valeur pour pouvoir la recevoir ensuite des mains du Destinateur;

(4) Une surdétermination du cognitif par *le thymique et le pragmatique*, ce qui confirme les parcours subjectifs établis plus haut: la fascination est une sorte de reconnaissance du Destinateur et de la valeur qui emprunte comme programmes d'usage des programmes thymiques et somatiques.

POUR CONCLURE

Deux observations pour finir. La première concerne la prédominance accordée à l'aspect syntaxique. Elle se justifie essentiellement par le fait que les «points de vue» et autres «types subjectifs» ne peuvent signifier, en discours, que dans une forme syntaxique; il n'y a pas en effet de contenu sémantique attaché aux effets de points de vue et de subjectivité, et même les effets idéologiques et épistémologiques sont de nature syntaxique. La typologie, en la matière, est donc un pur jeu formel, autosuffisant, qui n'explique rien, et ne fait rien signifier, à moins d'y ajouter des commentaires intuitifs. Elle se justifie aussi par le fait que les tentatives typologiques, quand elles ne sont pas abusivement simplificatrices, aboutissent à une démultiplication des situations, à un délithage formel que rien ne saurait arrêter, sinon le bon sens: on sait que, même en grammaire générative, la récursivité à des limites, que lui impose l'acceptabilité.

La seconde concerne aussi la prédominance de l'aspect syntaxique. En renonçant aux jeux de masques superficiels de la prise en charge actorielle et spatiale des positions subjectives, on a fait apparaître la subjectivité comme une dimension du discours dotée des propriétés d'une dimension narrative: elle comporte des enjeux, des parcours et une axiologie du dire et du voir; le «regard» et la «voix» ne sont plus de

simples fonctions mises au service de la représentation, mais manifestent à l'occasion la quête d'un sujet énonciatif, et des systèmes de valeur qui régissent une ethique et/ou une esthétique. En ce sens, la subjectivité est toute prête à entrer dans une théorie — plus vaste — de la manipulation énonciative, manipulation de l'énonciataire par l'énonciateur.

Jacques Fontanille
Université de Limoges

NOTES

(1) M. Colin, «Pour une conception topologique du point de vue», *Actes Sémiotiques, Bulletin* 41, juin 1987.

(2) et (3) Ed. Branigan, *Point of view in the cinema*, Mouton 1985.

(4) *2001, Odyssée dans l'espace*, Stanley Kubrick, 1968.

(5) *Le ciel est à vous*, Jean Grémillon, 1943.

(6) *Apocalypse Now*, Francis Coppola, 1979.

(7) C'est un parcours auquel, sans doute, certains distributeurs français n'ont pas été sensibles, puisque dans certaines copies, la dernière attaque, sans doute jugée purement redondante, fait défaut.

(8) Cf. § I.2 de cet article.

(9) *Op. cit.*, pp. 79-100.

(10) Cf. «Pour une topique narrative automorphe», *op. cit.*

(11) *Sleep*, Andy Wharol.

(12) *Passion*, J. Luc Godard, 1982.

(13) *Mort à Venise*, L. Visconti, 1971.

(14) Je fais ici clairement la différence entre, d'une part, les syncrétismes qui, lors de la combinaison entre deux dimensions, provoquent la suspension de la troisième, et d'autre part, les neutralisations qui, dans le passage d'une combinaison à l'autre, isolent, manière de transition, la dimension commune aux deux combinaisons. Mes «syncrétismes» appartiennent au système, à la taxinomie; mes «neutralisations» appartiennent — comme les seuils d'équilibre, d'ailleurs — à la syntaxe, puisqu'elles sont les phases transitoires d'un processus.

(15) *Taxi driver*, M. Scorzese, 1976.

(16) L'inventaire des formes de segments subjectifs à déjà été bien avancé par Branigan. Il a en commun avec le nôtre: la clôture, la suspension, le retard, l'ellipse, la découverte, la réciprocité. Le nôtre diffère par la présence de certaines autres formes, par le principe et la présentation sous forme de transformations du plan de l'expression.

(17) *Consciences et paroles romanesques. La dimension cognitive dans La Semaine Sainte d'Aragon.* Thèse de 3ème cycle, non publiée (EHESS).

(18) «La description au cinéma», *Actes du colloque La description en sciences sociales,* Cerisy 1986, à paraître.

(19) Cf. J.Cl. Coquet, *Le discours et son sujet,* 1, Klincksieck 1985, pp. 49-57.

(20) Cf. J. Fontanille, *Le savoir partagé,* Hadès-Benjamins, 1987.

(21) Lequel évoque un autre plan qui bouge, dans la scène du train de *La mort aux trousses,* mais avec de tout autres effets.

(22) «F. B.» est mis pour «flash-back»; ce sont ici toujours des «flash-back» subjectifs, c'est-à-dire des «projections passionnelles rétrospectives».

(23) Une nouvelle instance apparaît ici, à la fois Focalisateur et acteur, mais délocalisée, détemporalisée, incorporelle; ce qui confirme l'idée que les instances ne sont pas établies en niveaux, hiérarchisés et séparés, puisqu'on constate ici un «court-circuit» des degrés intermédiaires du débrayage. Cette instance «invraisemblable» prouve le caractère strictement discursif et fonctionnel des instances subjectives: ce ne sont pas des représentations plus ou moins abstraites ou figuratives de «sujets» en chair et en os.

(24) «Sémiotique et théologie du péché», in *Exigences et perspectives de la sémiotique II,* recueil d'hommages pour A.J. Greimas, Benjamins 1985, pp. 864-903.

Stampa: Arti Grafiche Editoriali S.r.l. - Urbino

A

miotica, linguistica, semantica
miotique, linguistique, sémantique
miotics, Linguistics, Semantics

B

Semiotica narrativa e discorsiva. Retorica
Sémiotique narrative et discursive. Rhétorique.
Semiotics of narrative and discourse. Rhetoric

C

Socio-semiotica (socio- ed etno-linguistic
Socio-sémiotique (socio- et ethno-linguistique)
Socio-Semiotics (Socio- and Ethno-Linguistics)

D

miotica letteraria; mitologia e folklore; etica
imiotique littéraire; mythologie et folklore; étique.
iterary Semiotics; ythology and Folkloristics; Poetics

E

Semiotiche auditive.
Sémiotiques auditives.
Audio Semiotics.

F

Semiotiche visive e audio-visive
Sémiotiques visuelles et audio-visuelles
Visual and audio-visual Semiotics