

## La Lisibilité au cinéma

Gilles Thérien

Volume 2, Number 2-3, Spring 1992

Cinéma et Réception

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1001080ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1001080ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Thérien, G. (1992). La Lisibilité au cinéma. *Cinémas*, 2(2-3), 107–122.  
<https://doi.org/10.7202/1001080ar>

Article abstract

This article makes a theoretical distinction between film reception and readability. Various meanings of reception are discussed, together with their theoretical context of application. The main themes noted in the literature are an aesthetic of reception and a sociology of reception. These are then contrasted with the readability of cinema. First it is necessary to make clear that each film must first be read as a unique complex object. It cannot be reduced to a summary but must be analyzed in terms of the particular functioning of its imagery. This sets cinema quite apart from literature, to which the theories of reception were first applied. A number of processes of readability are described with the aim of restoring to film its own particular type of readability. These processes all centre on the specific reading act which cinema requires.

# La Lisibilité au cinéma

Gilles Thérien

## RÉSUMÉ

L'article se propose de faire la part théorique entre la réception au cinéma et la lisibilité. Dans un premier temps, ce sont les différents sens de réception qui sont évoqués et leur contexte d'application théorique. On retient en gros une esthétique de la réception et une sociologie de la réception. À cela viendra s'opposer la lisibilité au cinéma. Il s'agit de montrer que tout film doit d'abord être lu comme un objet singulier et complexe qui ne peut être réduit à son résumé mais doit tenir compte du fonctionnement particulier de son imagerie, ce qui déjà distingue considérablement le cinéma de la littérature à laquelle ont d'abord été appliquées les théories de la réception. En ce sens, divers processus de lisibilité sont décrits de façon à restituer au film une lisibilité qui lui est propre. Ces processus s'appuient tous sur l'acte de lecture spécifique qu'oblige le cinéma.

## ABSTRACT

This article makes a theoretical distinction between film reception and readability. Various meanings of reception are discussed, together with their theoretical context of application. The main themes noted in the literature are an aesthetic of reception and a sociology of reception. These are then contrasted with the readability of cinema. First it is necessary to make clear that each film must first be read as a unique complex object. It cannot be reduced to a summary but must be analyzed in terms of the particular functioning of its imagery. This sets cinema

quite apart from literature, to which the theories of reception were first applied. A number of processes of readability are described with the aim of restoring to film its own particular type of readability. These processes all centre on the specific reading act which cinema requires.

Il est difficile, voire impossible, d'intégrer la question de la réception au cinéma sans prendre en considération ce que comportent et occultent, dans leur nature même, les théories de la réception. Il importe aussi de voir comment et à quel prix les théories de la réception peuvent servir dans le cadre d'études cinématographiques. C'est donc à cette tâche qu'est consacré ce qui suit avec, toutefois, une perspective bien spécifique: celle de relier la réception à la lisibilité au cinéma. On peut discuter longtemps sur ce qui fait partie ou non de la réception mais encore faut-il savoir ce qui tient à la lisibilité d'un film et les difficultés que cette lisibilité rencontre. Les deux ne s'opposent pas, bien au contraire, mais elles ne sont pas parfaitement complémentaires comme les deux faces d'une même pièce.

### **Les théories de la réception**

L'origine des théories de la réception est strictement littéraire et, en général, on s'accorde pour l'attribuer à Hans Robert Jauss<sup>1</sup>. Puis, autour de sa théorie, d'autres points de vue sont venus se greffer, souvent par d'autres auteurs allemands, ce qui a contribué à créer l'École de Constance, avec Stierle, Weinrich et surtout Iser mais la théorie va rapidement essaimer chez d'autres auteurs que la question du texte intéresse, Eco par exemple. L'addition de ces divers points de vue, repris et corrigés par d'autres chercheurs, explique le pluriel «théories de la réception». Les points de vue ne coïncident pas toujours de même que les conditions d'existence de la théorie<sup>2</sup>.

Évidemment, ce qui intéresse tous ces chercheurs, c'est le texte littéraire. Et pas n'importe quel texte! En effet, en suivant le cheminement de Jauss, on s'aperçoit que le point de vue qu'il défend cherche à rétablir, dans des théories littéraires fortement influencées par le structuralisme et, donc, par des analyses synchroniques, une dimension historique dans laquelle les œuvres

forment un réseau, réseau validé par l'institution littéraire. Ce réseau est constitué d'œuvres reconnues pour leur valeur esthétique et, dans un certain état de latence, pour les valeurs qu'elles offrent à d'éventuels lecteurs. Aussi, en prenant le parti du lecteur, pourra-t-on parler de son horizon d'attente et de la façon dont la lecture vient combler cet horizon. L'analyse de cette réception repose sur un point de vue phénoménologique qui sert à analyser la relation de lecture entre le lecteur et l'œuvre dans un cadre théorique où tant l'œuvre que la conscience du lecteur sont bel et bien constituées de façon autonome. Dans cette perspective, il est évident qu'on ne perd aucun temps avec des œuvres qui n'en valent pas la peine et que le savoir qui permet au lecteur d'apprécier l'œuvre est déjà un savoir institutionnalisé. Il y a toute une partie de la théorie de la réception établie par Jauss qui sert à récupérer ce que le structuralisme avait mis de côté: l'histoire, l'esthétique, les valeurs et le sujet intentionnel.

Les autres promoteurs d'une conception large de la théorie de la réception ont tenté de donner un caractère plus formel à d'autres aspects de la théorie. La notion de fiction, repensée par Stierle<sup>3</sup> entre autres, est devenue plus importante au sens où elle exige une redéfinition de sa nature en regard du lecteur qui, devant un texte à lire, se doit de prendre une position philosophique en regard de la fiction et de son statut de vraisemblance. Les genres littéraires sont apparus aussi comme des contraintes de lecture fournies par l'institution et qui structurent les attentes du lecteur. Wolfgang Iser<sup>4</sup>, lui, a insisté de façon importante sur la question de l'acte de lecture, des contraintes imposées par le texte, du rôle du lecteur dans le «remplissage» des blancs du texte, des conventions de lecture selon les textes et des règles du bon comportement de lecture que l'on peut poser entre le texte et son lecteur. Toutes ces questions sont venues enrichir la première théorie de la réception. Cette théorie, fortement appuyée sur des présupposés philosophiques, en particulier sur la phénoménologie, n'a pas eu à débattre de sa propre épistémologie sauf dans des occasions bien précises qui n'ont entraîné ni grands changements ni révisions déchirantes<sup>5</sup>.

Et pourtant, la théorie de la réception avait déjà commencé à dériver. Nous ne parlerons pas ici de toutes les dérives qui, en

général, avaient toutes pour prétexte le lecteur, un lecteur dont on ne se préoccupait pas plus qu'il ne le faut. Le lecteur n'est-il pas toute personne qui lit? Pourquoi alors aller chercher plus loin? C'est ainsi que la théorie de la réception a pu emprunter la voie de la sociologie. La sociologie s'accommode bien des lectorats; l'enquête sociologique permet toujours de définir un peu mieux les profils de lecteurs, de circonscrire les comportements de lecture. Conventions et contraintes quittent alors le terrain formel de la première théorie de la réception pour prendre un sens social, le sens des impositions par l'institution, de l'acceptation des décrets de l'institution ou de la contestation de ses diktats. Cette visée sociologique convient particulièrement bien aux études cinématographiques qui portent peu d'attention, en dehors du paradigme narratologique<sup>6</sup>, aux questions formelles de la lecture de film. En outre, et sous un angle infiniment plus pratique, il s'avère particulièrement difficile d'«attraper» les spectateurs de cinéma à la sortie de la salle et de les soumettre à un barrage de questions permettant de savoir, non ce qu'ils ont compris, mais ce qu'ils ont vu et comment ils l'ont vu. La solution, et elle est en grande partie légitime, est de reporter ce questionnement sur la critique des films qui, en tant que textes, jouit d'une certaine permanence, d'une durée qui permet l'analyse. Mais, ici aussi, on fait abstraction de la lisibilité du film. Elle est perçue comme déjà acquise dans la critique. Elle apparaît comme un phénomène naturel qu'il n'est pas besoin de questionner. Pourtant, on ne sait pas grand-chose de sa nature et de son déroulement et, comme il est fort tentant d'amalgamer lecture de roman et lecture de film, la lecture du film a ainsi l'air de se justifier d'elle-même alors qu'en fait, elle est assimilée à une activité que l'on ne connaît guère mieux, la lecture littéraire.

La théorie de la réception, élargie au cinéma, acquiesce d'emblée à un fait de société, à voir un film, comme elle acquiesce d'emblée à la spécificité de l'objet cinématographique qu'elle identifie à l'objet littéraire. C'est à partir de cette méprise fondamentale que nous voulons aborder la question de la lisibilité.

En quoi un roman et un film ne seraient-ils pas équivalents? Barthes avait déjà offert une réponse qu'il a lui-même tenté d'appliquer: tout est récit<sup>7</sup>. Qu'il s'agisse de mode, de publicité,

de roman, de cinéma ou de photographie, tout n'est que récit, tout peut être ramené au récit dont la qualité discursive permet qu'on en parle. Cela avait l'avantage de la commodité. On ne peut certes pas en rester là sous peine de réduire la matérialité de tous les objets esthétiques au discours que l'on peut tenir parallèlement à ces objets.

### **La problématique de la lisibilité**

Film et livre n'existent pas au même degré d'abstraction. C'est par là qu'il faut commencer. Le livre, recueil de signes graphiques, a pour principale fonction de créer chez le lecteur des images mentales, d'opérer une transmutation du plus abstrait vers le plus concret dont seul le lecteur est responsable. Cela n'empêche pas que certains livres passent par l'illustration pour accomplir plus facilement ce trajet. Le film, lui, est foncièrement un tissu d'images en mouvement, accompagnées de mots, de sons, de bruits... Sa perception est tout ce qu'il y a de plus concret. Le spectateur est le lieu d'une transmutation complexe où ces éléments concrets deviennent abstraits. En un sens, livre et film sont des mouvements opposés. L'image est à la fois dénotée et connotée. Le mot peut parfois être opaque comme il peut être transparent. Il peut avoir une importance dans la formation des contenus ou tout simplement appartenir à la chaîne logique de l'argumentation. L'image, même secondaire, même accessoire, même réduite à assurer la fluidité d'une coupe, est là dans toute sa qualité concrète d'image. Pendant qu'elle est perçue, elle ne laisse place à aucune autre perception.

La lisibilité est engagée par l'activité de lecture ou de spectature. Dans le cas d'un texte, partition «insensée», le lecteur doit construire l'objet absent, l'objet esthétique littéraire. Le sens ne pourra s'établir qu'après un processus complexe. Risquons un exemple.

C'est un trou de verdure où chante une rivière  
Accrochant follement aux herbes des haillons  
D'argent; où le soleil, de la montagne fière,  
Luit: c'est un petit val qui mousse de rayons.

Un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue,  
Et la nuque baignant dans le frais cresson bleu,

Dort ; il est étendu dans l'herbe, sous la nue,  
Pâle dans son lit vert où la lumière pleut.

Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme  
Sourirait un enfant malade, il fait un somme:  
Nature, berce-le chaudement: il a froid.

Les parfums ne font pas frissonner sa narine;  
Il dort dans le soleil, la main sur la poitrine  
Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit.

Je n'ai besoin d'avoir aucune expérience préalable de la guerre ou d'un quelconque camarade qui y serait mort pour créer l'objet de ma lecture de ce sonnet de Rimbaud, «Le dormeur du val». À chaque mot, à chaque vers, les images mentales se bousculent, une sorte d'état, une forme d'attente se créent et, au fil des mots, de leur musique, je sens l'étrangeté de l'image, de la scène en train de se construire à cause des éléments verbaux habilement disséminés dans le réseau entier du texte: «bouche ouverte» comme la Thérèse du Bernin, «pâle», couleur de la maladie, de celle de «l'enfant malade». «Il a froid» vient s'opposer à tout ce que la nature peut avoir d'apparemment accueillant depuis le début du poème. «Les parfums», encore plus doux et plus subtils que la brise, laissent sa narine immobile. Le dernier vers permet d'accéder à la totalité de l'objet: «les deux trous rouges au côté droit». On remarquera que, pour la prosodie, un seul aurait suffi mais les deux sont là comme les morsures d'une vipère, comme les deux yeux par lesquels la mort vous envisage. Le texte peut être encore repris et investi de nouvelles significations en fonction de ma lecture. L'objet littéraire n'est plus absent. Il se fixe en ma mémoire par toutes sortes d'éléments qui font que les mots se fixent en moi, forment un réseau sémantique unique que je peux toujours aller confronter au texte.

Pour poursuivre mon exemple, supposons qu'on me demande de réaliser ce texte sur pellicule. Plusieurs conditions devront être respectées. Il me faudra d'abord chercher un lieu qui comporte en arrière-plan une montagne, une rivière ou tout au moins un ruisseau. Je devrai tenir compte de la lumière, de l'éclairage du soleil. Il me faudra choisir un jeune comédien et le placer dans le décor de façon à lui donner une posture équivoque entre le

dormeur et le mort. Je pourrai accentuer par le maquillage sa pâleur naturelle. Je devrai décider tout seul quoi faire de son arme. Je lui ferai poser la main gauche sur la poitrine et desserrer les lèvres. Et, finalement, d'un seul mouvement de caméra, à la condition d'avoir une grue, je pourrai partir d'un plan légèrement éloigné du côté gauche du jeune soldat, faire un mouvement de la caméra vers le haut qui me permettra tout en faisant un *zoom back* de découvrir le val en même temps que, toujours grâce à la grue, je tournerai de l'autre côté du dormeur amorçant une descente et un gros plan sur la poitrine trouée. Une musique un peu tragique, une voix qui répète tout bas «Nature, berce-le chaudement : il a froid.» pourrait compléter cette séquence. Ce que j'aurai créé, c'est un objet iconique, une courte séquence filmique, qui ne réfère que de façon éloignée au sonnet. Pourtant tous les éléments, ou presque, sont présents. Je peux aller plus loin dans l'évocation en cherchant un comédien qui présente quelques traits de ressemblance avec Rimbaud. Je pourrais aller jusqu'à faire dire le poème en même temps, — ce serait vraiment du mauvais goût! — mais, même là, ce poème serait dit par quelqu'un, par une voix précise avec des intonations qui sont déjà des impositions de sens ou d'insistances. Le cinéma fournit un objet tout construit. Le lecteur, lui, seul face au sonnet, est son unique instrument.

L'image créée au cinéma peut être d'une très grande force mais elle ne peut en aucune façon remplacer le poème. On connaît déjà ce problème d'équivalence entre la littérature et le cinéma en se rendant compte que, de façon générale, la grande littérature fait rarement du bon cinéma... et le cinéma fait rarement de la littérature, sauf lorsqu'on donne ce nom aux scénarios originaux publiés... ce qui, dans bien des cas, est un abus de vocabulaire.

### **La nature de la lisibilité au cinéma**

L'exemple d'une séquence cinématographique fictive n'est pas tout à fait gratuit. Grâce à des moyens techniques importants, il est possible aujourd'hui de réaliser certaines séquences d'une seule traite par des mouvements de caméra compliqués mais fluides. Cela nous permet de réfléchir sur la nature même de la lisibilité cinématographique. La même séquence aurait pu, comme au temps d'Eisenstein, comporter des plans multiples. Mais voilà,

nous n'en sommes plus à *Octobre* !

On notera comment, dans les études cinématographiques, la tendance théorique générale en ce qui concerne les éléments de lisibilité a toujours été de s'inspirer le plus possible de la production cinématographique elle-même en établissant des unités filmiques, les divers plans et leurs discutables valeurs normatives. Un plan plein écran d'un œil est-il un plan d'ensemble ou un gros plan? Un plan plein écran de l'Everest est-il un plan éloigné ou un gros plan? On sent bien que tout cela est relatif, relatif aux valeurs esthétiques ainsi définies mais aussi relatif aux techniques cinématographiques disponibles. La grammaire par plan a beaucoup à voir avec la lourdeur de la technique. À mesure que cette lourdeur a fait place à une technologie plus souple, caméra légère, importance du volume du chargeur, lentilles mobiles, c'est l'aspect syntaxe de la lisibilité qui a pris de l'importance. La narratologie s'est d'ailleurs largement appuyée sur ces progrès en exploitant l'amélioration technique des diverses focales et des jeux de montage.

La lisibilité cinématographique a grandement évolué ces dernières années. L'avènement de la télévision et surtout de la vidéocassette a changé certains critères de lisibilité surtout en ce qui concerne le support matériel du film. Le visionnement en salle est souvent remplacé par le visionnement sur support vidéo. Les cadrages sont parfois modifiés, les couleurs le sont forcément puisqu'elles dépendent d'appareils récepteurs qui n'ont qu'une définition normative globale de la couleur. Par exemple, les films noir et blanc regardés sur un téléviseur couleur sont tous légèrement teintés. Cela n'est pas nécessairement désagréable mais il ne s'agit pas d'un effet du support original. Par ailleurs, beaucoup de films couleurs sont littéralement dénaturés par des écrans vidéo défectueux à cet égard. Le son fait aussi l'objet de modifications profondes. C'était déjà le cas dans les diverses salles de cinéma, c'est encore pire dans le cas du support vidéo. Et nous ne parlons pas de visionnement de films dans le cadre de la télévision commerciale, visionnement entrecoupé de publicités qui viennent rupturer le déroulement organique du film. En somme, sauf dans le cas de spectateurs spécialisés et exigeants, la lisibilité cinématographique n'est plus liée de façon intrinsèque au support filmique. Il nous faut donc examiner la lisibilité sous d'autres

angles: la fluidité perceptuelle à laquelle nous sommes maintenant habitués, l'investissement affectif dans les choix de films et, en conséquence, dans les films eux-mêmes, le cadre cognitif de compréhension des films, la mise en séquence et, finalement, l'intégration dans le champ symbolique personnel de divers éléments filmiques.

On ne le réalise pas toujours mais le spectateur actuel du cinéma a développé une congénialité perceptuelle importante avec le cinéma. Il n'est plus nécessaire, comme au temps du muet, de marquer les diverses articulations du film. Même la ponctuation par fondus au noir ou autres procédés du genre n'a plus l'importance qu'on lui accordait. Toutes les avenues perceptuelles ont été expérimentées par le cinéma tant dans le domaine visuel que dans le domaine sonore. Le spectateur ne s'inquiète plus de voir apparaître du noir et blanc dans la couleur, des effets spéciaux aussi spectaculaires que le mélange, dans une même image, de la réalité et de l'animation. Même la perception de la séquence est devenue variable. Elle ne correspond plus à des unités de coupe mais à un segment narratif identifiable par un début et une fin. Ce qui importe, c'est que la construction de la séquence garde une fluidité rythmique qui permette de la suivre dans son développement. Curieusement, on pourrait même avancer que la présence de la publicité pendant le visionnement d'un film à la télévision a probablement aidé le spectateur à faire les segmentations aux bons endroits. On imagine mal quelqu'un qui ne se rendrait pas compte de l'apparition de la publicité à l'intérieur d'un film. De même, le spectateur apprend à percevoir à l'intérieur de formats. Tant le rythme du montage que celui de la progression de l'intrigue sont des éléments naturels sur lesquels la perception posera des jugements de valeur rapides même s'ils ne sont pas formulés rationnellement: ennui lorsque les lenteurs sont trop importantes, excitation quand le rythme est enlevé. Qu'on songe à la perception du public nord-américain des films français, lents et orientés sur des données psychologiques et que l'on compare au succès nord-américain d'un film comme *Nikita* qui, bien que français, procède selon des critères d'action compatibles avec le cinéma américain. Le spectateur note ces divers aspects. Ils font partie de la lisibilité du film et, donc, de son acte de spectature. Ils sont à la portée des

registres habituels de sa perception.

Le spectateur est aussi engagé émotivement par rapport à un film donné. Cette situation se retrouve partout sur le marché des valeurs esthétiques mais, au cinéma, elle se complique du fait que l'on tente de programmer cet engagement. C'est l'objectif de l'industrie du cinéma quand ce n'est pas celui des représentants de l'ordre établi de produire des films qui répondent au type d'émotions que l'on veut entretenir ou éveiller dans le public. Le cinéma allemand sous le troisième Reich est l'exemple le plus commun de l'extrême où peuvent conduire ces pratiques. Mais si elles sont possibles, c'est que le spectateur est vulnérable parce qu'en se rendant au cinéma, il accepte de se soumettre de façon assez passive à une expérience à la fois rationnelle — c'est pour cela qu'il accepte volontiers d'y aller — et émotive. Cette émotion peut être recherchée non seulement pour elle-même mais aussi comme contenu de la démarche. C'est le cas des films d'horreur ou de films d'extrême violence qui attirent un public justement à cause de cette horreur ou de cette violence à la limite du supportable. La salle obscure fait partie intégrante de cette émotion vécue à la fois de façon très personnelle et collective. Elle offre la possibilité de garder ses émotions pour soi par rapport aux autres spectateurs tout en exerçant sur elles un contrôle plus ou moins grand. La position relativement inconfortable du spectateur qui doit toujours regarder selon un certain angle ce qui se passe sur l'écran et qui ne peut, sauf en se fermant les yeux, interrompre le flot des perceptions iconiques le place dans la situation du voyeur. La salle de cinéma peut apparaître parfois comme un gigantesque trou de serrure à travers lequel une foule entière peut «se rincer l'œil». Le film pornographique représente un des volets importants de cet investissement émotif. Et, en dehors du film pornographique proprement dit, toute scène impliquant des comportements sexuels, sert les mêmes fins à des degrés possiblement moindres.

Le cinéma donne au spectateur la chance (!) de voir des réalisations iconiques de ses propres fantasmes ou encore de faire l'expérience de nouvelles images qui, à leur tour, dans le jeu du souvenir, serviront à renouveler son stock de fantasmes. C'est dire que le film ne peut se contenter d'une émotion générale du

type «j'aime» ou «je n'aime pas» mais qu'il engage, tout au cours de la projection, un ensemble indéfini d'émotions qui se produisent un peu à la façon d'un test de Rorschach, c'est-à-dire au gré des contours iconiques que repère le spectateur. Ces contours peuvent correspondre à une séquence complète ou à une série de comportements comme ils peuvent venir d'une image fugace mais qui n'en produit pas moins une empreinte durable.

Heureusement la lisibilité ne se produit pas que dans les zones grises qui échappent plus ou moins au contrôle ou à la conscience du spectateur. L'acte de spectature est aussi une expérience cognitive. Il est intéressant de noter que toutes les catégories de script, cadre, *frame*, soumises dans les travaux des chercheurs en science cognitive sont en fait empruntées au cinéma<sup>8</sup>. L'histoire des idées devra un jour examiner le rapport entre ces deux événements. Il reste que, pour qu'un film puisse être compris, les séquences qui illustrent une série d'actions doivent les rendre identifiables au spectateur. C'est d'ailleurs dans cette virtualité d'identification que nous pouvons le mieux mesurer l'état cognitif des spectateurs par rapport à une séquence donnée. Par exemple, il n'est pas nécessaire quand un personnage ouvre une porte pour quitter une pièce de le voir refermer la porte sur lui. Si un personnage part d'un lieu pour se rendre dans un autre, on peut faire l'économie du parcours si les lieux sont bien identifiés l'un par rapport à l'autre. Il en va de même des scènes d'amour qui n'ont pas besoin, — sauf dans le cas du film pornographique dont c'est l'objectif — d'être reproduites dans le détail pour que le spectateur en accepte l'existence.

La construction même du script peut reposer sur des conventions cinématographiques, des images clichés qui aideront le spectateur à se retrouver, et le répertoire de ces images va, chaque jour, grandissant. Les scripts peuvent même, au départ, être incomplets et demeurer identifiables. C'est que la lisibilité du cinéma repose sur sa nature même: l'illusion du mouvement et, par conséquent, l'illusion de la réalité. 24 images/secondes suffisent en 16mm à l'illusion d'un mouvement vraisemblable. Des éléments bien choisis d'une expérience suffisent à suggérer la totalité de son vécu. Donc, pour tout état de réalité, il suffit de trouver les éléments principaux qui permettront au script d'être

identifié tout en tenant compte des spécificités de tel ou tel film ou d'un genre donné. Il est important de noter ici que les scripts sont contextualisés par le film lui-même et, dans une certaine mesure, peuvent se passer de la reconnaissance du spectateur qui se trouvera alors devant un nouveau script qu'il lui faudra connaître. L'exemple patent, c'est celui des films étrangers où le spectateur ne peut compter sur sa propre expérience pour décoder toutes les actions, tous les comportements que présente le film, ce qui ne l'empêche pas de le voir. L'acte de spectature sera plus ardu parce que la lisibilité sera plus difficile.

Enfin, le cinéma est le lieu idéal d'invention de nouveaux scripts. Ils peuvent porter sur des actions ou des situations nouvelles comme en science-fiction ou sur un ensemble imaginaire de comportements que l'on trouve soudainement une première fois. C'est le cas de beaucoup de films d'auteurs qui présentent des points de vue extrêmement personnalisés. Ici se retrouvent les Woody Allen, Fellini, Bergman et autres. On pourra vraisemblablement un jour en faisant l'histoire culturelle du cinéma répertorier ces scripts nouveaux dont plusieurs se sont ensuite imposés de façon si forte qu'ils portent toujours la griffe du maître.

Le déroulement du film qui entraîne à la fois la mise en scène du suspense et sa compréhension progressive est, depuis longtemps maintenant, le royaume de la narratologie. En un sens, cela se comprend. Si l'on veut parler d'un film, il faut bien parler de son «histoire» et c'est là que la narratologie se trouve parfaitement justifiée de discourir sur les films. Mais est-ce bien là la seule solution pour venir à bout de cette pièce argumentative qu'est un film?

Dans le projet narratologique, il est possible de reconstituer la diégèse complète d'un film, l'ordre dans lequel se déroule le récit, les caractéristiques spécifiques de cet ordre, qu'il soit linéaire ou enchevêtré. Il est aussi possible de retrouver les principaux moments où se structure le récit. La narratologie trouve sa place naturelle en réponse à la question «qu'est-ce que raconte ce film?». Elle me permet de ramener l'argumentation générale à sa composante rationnelle, au fil du récit. C'est là que le projet narratologique semble incomplet. La lisibilité du film ne se fait pas toujours sous le signe d'une diégèse dont je pourrais constituer

la trame en même temps que je visionne un film. L'ordre de déroulement du film est un ordre argumentatif dans lequel je peux retrouver la diégèse mais, en tant que spectateur, je suis d'abord soumis à cet ordre argumentatif. C'est dire que l'ordre choisi l'est en fonction de la volonté de captation du spectateur. Il n'y a pas que le récit qui est utilisé à cette fin mais l'ensemble des éléments qui concourent à faire un film: les images, leur dimension et leur impact, le montage et le rythme, l'utilisation de la bande sonore soit sous l'angle des bruits, des paroles ou de la musique. La perception dont nous avons déjà parlé comme l'investissement émotif sont impliqués au même titre que le décodage cognitif qui permet d'identifier les séquences. En somme, il faut reconnaître deux étapes de la diégèse: celle qui se donne brutalement dans le visionnement du film et celle qui, plus tard, peut être établie au nom de l'analyse. La première est complexe et toujours incomplète, la seconde se réalise en évacuant complexité et durée. La diégèse analytique n'a pas besoin d'avoir la même longueur que la diégèse argumentative concrète du film.

La première tâche argumentative du film est de mettre en place au moment même où elle se déroule la *memoria* du film. Elle crée les lieux de mémoire qui permettent au spectateur de poser un lien entre les différents éléments qui lui sont présentés. Elle permet de faire habiter ces lieux par des personnages bien identifiés que l'on reconnaît aussi par leur apparence, leurs actions, leur rôle à l'intérieur de la dynamique argumentative. En fait, la diégèse est le produit de ce déroulement. C'est ma conviction que le matériau iconique avec ses composantes visuelles, verbales, sonores et rythmiques, pose constamment le problème des inférences à faire selon ce que le spectateur voit. Et ici, nous trouvons un des points majeurs d'opposition entre le roman et le film. Le roman ne se lit pas à partir d'inférences sauf lorsque la tâche du lecteur est déviée de sa tâche normale de lecture vers un questionnement de type plus ou moins pédagogique. Au cinéma, le flux d'images attend que l'on en tire les inférences nécessaires à l'acquisition de la compréhension adéquate<sup>9</sup>. C'est certainement une des raisons pour laquelle les cognitivistes ont emprunté leur notion de script à l'univers du cinéma.

Ce qui est ici un enjeu, c'est le fait que le film n'est pas un

ensemble de signes. L'iconique n'est pas signe. Il s'agit d'images construites et c'est l'argumentation qui, mettant ensemble divers éléments, crée des nœuds signifiants qui sont les véritables signes au cinéma. Ils sont toujours forcément complexes et exigent une inférence pour être décodés dans le cadre d'un film donné. Il faut penser à des expériences comme *Twin Peaks* pour voir jusqu'où, en pleine possession des moyens techniques, un réalisateur ou une équipe de réalisation, peut se permettre de «promener» le spectateur entre du signe et du non-signé, en brouillant systématiquement le domaine des inférences. On retrouve des caractéristiques semblables dans des films à facture moderne comme le sont les œuvres de Duras, Renais, Tanner, Godard, etc.

Finalement, il ne suffit pas de retrouver l'argumentation d'un film pour compléter son acte de spectature. Voir un film, c'est faire face à une «proposition» que l'on accepte ou non. Certains films provoquent des réactions violentes, des accusations de racisme, de machisme, de propagande, certains autres nous consolent de l'état actuel du monde. Certains nous font réfléchir sur nous-mêmes, sur notre société. Toutes ces options, et bien d'autres, sont possibles. C'est que le film n'est pas qu'une rencontre passagère que le spectateur fait sous prétexte de loisir. Il est envahissement du champ symbolique personnel. Il arrive que cette rencontre soit de peu d'importance mais, parfois, elle est considérable. La lisibilité du film met alors en jeu mon propre imaginaire en ce que tel film renforce certaines de mes positions ou encore les ébranle en les questionnant ou en les contredisant. Il se peut, mais c'est malheureusement plus rare, qu'un film me fasse réaliser quelque chose de totalement neuf que j'aurai par la suite à intégrer dans mes imaginaires, films ou séquences dont on se souvient toute une vie.

Cet aboutissement symbolique de la lisibilité qui, jusqu'ici, semblait, une affaire plutôt personnelle entre un film et son spectateur, devient un point de vue collectif parce qu'un imaginaire n'est jamais l'affaire d'une seule personne mais d'un groupe, d'une société. Le champ symbolique auquel je fais référence est celui qui définit à la fois l'ensemble d'une culture et d'une société comme il définit le champ symbolique d'un individu. Et la ligne de partage entre les deux est bien mince de sorte que les rapports

entre société et individus se font dans les échanges entre la partie partagée du champ symbolique et sa partie privée, celle qu'un individu assume plus ou moins consciemment. Le cinéma, en ce sens, a une importance considérable en ce qu'il a le pouvoir de renforcer nos imaginaires, de les ébranler ou de les changer comme il a aussi le pouvoir d'apprendre, c'est-à-dire de servir de modèle. Ainsi comprise, la lisibilité du film pose la question de son impact individuel et collectif, sur son rôle de «modeleur», sur ses capacités de programmer des changements ou des renforcements d'états déjà là. Compte tenu de l'importance de l'industrie cinématographique, de sa facilité d'accès, c'est la vision du monde par soi et la vision de soi par le monde qui est son enjeu principal.

Si l'on accepte ce point de vue, on se rendra compte que l'étude de la lisibilité au cinéma fait partie intégrante de la question de sa réception. Cette dernière pourra alors être justifiée d'être plus formelle et de définir les contraintes qui s'exercent sur le spectateur ou encore d'être plus sociologique et d'examiner l'interaction entre spectateur et cinéma où ces termes n'excluent ni de larges segments de la société ni les modes de production de l'industrie. Mais le premier élément sur lequel bute toute la démarche, c'est l'acte de spectature qu'il faut savoir performer lucidement, dont il faut reconnaître la complexité et la profondeur. Voir du cinéma, c'est se livrer enchaîné au spectacle de la caverne en sachant que la lisibilité me permet de voir l'en-deçà comme l'au-delà de l'image qui, dans la noirceur du lieu, m'envahit.

Université du Québec à Montréal

#### NOTES

1 Voir Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* (Paris: Gallimard, Coll. Tel, 1978). 305 p.

2 On trouvera une mine d'indications bibliographiques dans le Cahier n° 5 du GREL, coll. Recherches et documents *Bibliographie annotée sur la lecture*, Montréal (septembre 1991) 89 p. On peut se le procurer auprès du GREL, Département d'études littéraires, UQAM.

3 Karl-Heinz Stierle, «Réception et fiction», *Poétique*, n° 39 (1979) p. 299-320.

4 Voir Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* (Bruxelles: Pierre Mardaga, coll. Philosophie et langage, 1976) 405 p.

5 Voir l'article de Stanley Fish, «Why No One's Afraid of Wolfgang Iser» dans *Doing what comes naturally* (Durham and London: Duke University Press, 1989) p. 68-86.

6 Voir surtout les travaux de François Jost, d'André Gaudreault et des deux réunis: André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit* (Paris: Méridiens Klincksieck, 1988); François Jost, *L'Oeil-caméra. Entre film et roman* (Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1987); André Gaudreault et François Jost, *Le Récit cinématographique* (Paris: Nathan, 1990).

7 Dans son fameux article du n° 8 de la revue *Communications* (1966).

8 Voir, entre autres, les travaux de Shank et Abelson.

9 Voir Gilles Thérien, «Les inférences au cinéma», *Journal of Film and Television*, Tel-Aviv (*à paraître*).