

DE LA SCÈNE ROMANESQUE À LA SCÈNE FILMIQUE

Isabelle LABORDE-MILAA

*« Amarcord, en Russie, est sorti mutilé de la scène du bureau de tabac et de celle où les gosses se masturbent dans la vieille voiture : le peuple n'a pas été privé de mon film, mais un peu de sa dignité. »
Federico Fellini (Fellini par Fellini)*

L'incident relaté par Fellini met le projecteur sur un ensemble d'images, bien circonscrites, qui ont troublé le ministre soviétique de l'époque. C'est dire que la scène constitue une unité de référence pour les réalisateurs et autres professionnels... et éventuellement les censeurs.

Il a bien fallu qu'au cours des décennies le cinéma, frère ennemi du théâtre, accède à la légitimité artistique, élabore son langage, mette en oeuvre ses propres scènes et construise la notion même pour son usage interne.

Je me propose donc d'examiner quelle peut être la « rentabilité » de la scène au cinéma, c'est-à-dire – car la formule est ambiguë – :

— rassembler, de façon nécessairement simplifiée, ce que disent certaines théories du cinéma, au fur et à mesure de leur élaboration, sur cette notion qui ne va pas de soi, malgré son emploi souvent intuitif

— examiner, à partir des éléments dégagés lors de cette première étape, ce qu'il peut être intéressant de travailler dans un cadre pédagogique. A cet effet, je choisirai un type de scène et un corpus délimité pour servir à l'analyse. L'objectif est double : il s'agit à la fois d'appréhender le fonctionnement concret de la scène dans des films donnés et, en retour, de comprendre la spécificité du matériau filmique (par rapport à la littérature en l'occurrence) grâce à cet outil de lecture et d'écriture qu'est la scène. Tant il est vrai que « de très larges aspects du discours imagé que tisse le film deviennent compréhensibles, ou du

moins plus compréhensibles, si on les envisage par différence avec la langue. » (1). Ce sera l'objet des deuxième et troisième parties.

I. PANORAMA : LA SCÈNE ET LES THÉORIES DU CINÉMA

1. Les disciplines de référence

Je rappelle ici brièvement les domaines de recherche qui rencontrent, entre autres, la scène dans leurs problématiques.

1.1. Linguistique et sémiologie

C'est ici le parcours de F. de Saussure à Christian Metz, avec l'article de ce dernier considéré comme fondateur « Cinéma : langue ou langage ? » (2). On peut se reporter à la définition (rétrospective) de la sémiologie : « L'objet véritable de la sémiologie désormais paraît être moins l'étude du signe en lui-même, comme pouvait le laisser croire la définition inaugurale de Saussure, que de la signification, si on donne ici au suffixe le sens qu'il a à l'origine et qui met l'accent sur l'action, la dynamique productrice, plus que sur son résultat. » (3). Ses procédures, dans sa première phase, correspondent au projet formulé par Metz en 1966 : « étudier l'agencement et le fonctionnement des principales structures signifiantes en usage dans le message filmique. » (4)

1.2. La narratologie

« Cousine germaine » de la précédente selon François Jost (5), elle se confond d'abord avec la recherche sémiologique, puis elle s'autonomise en tant que lieu de recherche et de savoir. Néanmoins « les récents développements de la narratologie nous font parfois oublier qu'ils ne peuvent se faire sans un aller-retour avec une réflexion sur le matériau et que, en ce sens, il n'est possible d'étudier le récit filmique qu'en incluant du sémiotique. » (*ibid.*)

Ainsi, il me paraît utile de préciser qu'au-delà des identité et territoire de chaque théorie – qui ne sont pas le propos de l'article – des interrogations et des outils d'analyse peuvent se rejoindre, pour tenter de cerner une notion transversale comme la *scène*.

1.3. La théorie littéraire

La narratologie procède aussi de celle-ci. On peut faire appel aux travaux de M.-Claire Ropars (6) qui montre comment l'organisation de l'écriture (filmique) est chargée de créer du récit et d'élaborer du sens. Toute succession de plans

(1) Christian METZ, *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, Klincksieck, 1971, p. 66.

(2) Cf. *Communications* 4, 1964, repris dans C. METZ, *op. cit.*, 1971.

(3) Guy BORELLI, « La genèse et les générations », *CinémAction*, N° 58, 1991, p. 23.

(4) Article repris en 1971, *op. cit.*, p. 95.

(5) « Une cousine germaine : la narratologie », *CinémAction*, N° 58, 1991, p. 64.

(6) Essais et articles qui travaillent sur la relation texte / film, notamment : *De la littérature au cinéma*, A. Colin, 1970, et « Le film comme texte », *Le français aujourd'hui*, N° 32, janvier 1976.

n'imposant pas de narrativité, le récit est à considérer comme une « conquête » et non comme une donnée de l'expérience cinématographique.

Dans ce cadre, M.-C. Ropars recourt à des exemples de *scènes*, notamment dans un chapitre sur « L'adaptation », comme si justement s'établissait ici un tacite consensus sur cette catégorie *d'abord textuelle* : bloc isolable, mémorisable, qui observe une durée, et distinct du « fragment ». On lit à propos de *Madame Bovary* : « la discontinuité que Renoir établit volontairement entre les séquences donne chaque scène comme un fragment, chaque coupure comme une rupture » (7). Cette analyse suscite quelques questions, qui intéressent certains des films que je propose dans la suite : fragment de quoi ? A quelle unité plus vaste appartient-il ? D'autre part, quel traitement cinématographique amène à lire une scène comme un « fragment » ? En quoi un fragment n'est-il plus une scène : en lui-même ou à cause des démarcations ?

2. Points de repère sur la formalisation

Elle n'est pas théorisée avant le courant sémiologique mais elle apparaît comme une unité de référence à la fois dans la réalisation cinématographique et dans le travail d'analyse.

2.1. Cinéma muet des premiers temps (1895-1910)

Scène de cinéma et théâtre sont proches par les sujets traités, les espaces scéniques et la mise en oeuvre technique : découpage en « tableaux » isolés (= une prise de vue), avec un point de vue frontal qui ne varie pas.

Jean Mitry évoque ainsi Méliès : « de petits “ tableaux ” qui se suivent mais dont la succession, qui épouse celle des actes scéniques, est discontinue ; on passe brutalement d'un acte à un autre » (8). Quant au point de vue du « monsieur de l'orchestre » (selon la formule de G. Sadoul), il se diversifie en même temps que se construisent les premières notions de montage, embryonnaire dès 1903 selon les historiens du cinéma. On quitte alors la scène théâtrale, au profit d'unités plus dynamiques : « Avec ces petits films, mise en scène, décors et interprétation se sont totalement dégagés de l'emprise de la scène. La construction apparente du film n'a plus rien à voir avec celle d'une pièce : plans et séquences se sont substitués aux tableaux et aux actes. » (*ibid.* p. 295)

2.2. Cinéastes soviétiques (1925-1945)

Si la priorité est accordée aux constituants du médium filmique (plan et montage), tous les exemples donnés par Eisenstein et les exercices pratiqués avec ses étudiants portent sur des « scènes », unités narratives bien closes non mises en question et le plus souvent littéraires à l'origine. Il s'agit donc d'une base de travail, choisie notamment pour son unité spatiale (9).

(7) M.-C. ROPARS, op. cit., 1970, p. 79.

(8) J. MITRY, *Esthétique et psychologie du cinéma*, tome 2, Ed. universitaires, 1965, p. 282.

(9) Voir Ninjy-Eisenstein, *Mettre en scène*, C. Bourgois, 1972, pp. 185 et sq., et S. Eisenstein *Le Film : sa forme/son sens*, C. Bourgois, 1976, pp. 230 et sq.

2.3. André Bazin et la transparence (1940-1958)

Ce critique s'est interrogé sur la capacité du cinéma à reproduire le réel, entre autres à partir des possibilités du montage, non à partir d'une délimitation d'unités narratives. Mais celles-ci sont bien présentes dans les questions qui articulent sa réflexion (opposée, sur ces points, à celle d'Eisenstein) : comment représenter un événement dans son « unité naturelle » (10) ? Par quels moyens assurer « le respect de la continuité de l'espace dramatique et naturellement de sa durée » (*ibid.*) ? C'est dans ce cadre qu'apparaît la scène, comme une sorte de défi lancé au cinéaste moderne pour restituer, au-delà du montage classique, « la logique matérielle et dramatique de la scène » ou encore pour « tout exprimer sans morceler le monde » (*ibid.*).

2.4. « La grande syntagmatique du film narratif »

Ce titre est celui d'un article de C. Metz (11) : la scène y est définie différemment parmi les unités narratives que Metz appelle « syntagmes » : « segments autonomes comportant plus d'un segment minimum » *i.e.* plus d'un plan. Le propos général de Metz est de classer « tous les types principaux d'agencements d'images qui apparaissent dans les films » et de constituer un « tableau » par emboîtements successifs (*ibid.* p. 146). L'unité de travail n'est plus le plan (comme dans les « tables de montage » des Soviétiques) mais de « grandes unités » (*ibid.* p. 119), que le langage courant appelait déjà séquences. La scène fait partie, dans sa typologie, des syntagmes *chronologiques, narratifs et linéaires*.

Même sans la prise en compte de la bande sonore. Toujours selon F. Vanoye, la classification de Metz a au moins l'intérêt de sensibiliser au *découpage* d'un film, terme polysémique pris ici, dans le récapitulatif qu'effectue Michel Marie, au sens de : « sa structure interne une fois l'œuvre achevée, c'est-à-dire après son montage définitif » (12).

2.5. La tradition d'écriture du scénario

La scène existe depuis longtemps en tant qu'unité narrative du scénario, même si elle y est moins codifiée qu'au théâtre : preuve d'un substrat commun, implicite et en tous cas non contesté, qui s'enrichit avec le développement du langage cinématographique. Elle s'inscrit dans la nécessité du *découpage* du matériau narratif écrit, cette fois au sens de « faire passer une histoire continue et linéaire dans l'ordre de la discontinuité, de la cassure momentanée » (*ibid.*), et est matérialisée par des indications de changement de lieu et / ou de temps. Michel Chion, dans son manuel (13), propose ainsi d'examiner « le *temps s'écoulant au cours de la scène* et les *délais de temps*, non définis, entre les scènes », soulignant ainsi qu'une scène est doublement identifiée : en elle-même et par son environnement.

(10) Toutes les citations de ce paragraphe sont extraites de l'article d'A. BAZIN « L'évolution du langage cinématographique », in *Qu'est ce que le cinéma ?*, Ed. du Cerf, 1975, rééd. 1987, pp. 63-80.

(11) Voir *Communications* 8, 1966, article repris et augmenté en 1971, *op. cit.*

(12) Voir J. COLLET, M. MARIE *et alii*, *Lectures du film*, Albatros, 1980, article « Découpage » parmi les vingt-sept entrées qui composent le recueil.

(13) M. CHION, *Ecrire un scénario*, Cahiers du cinéma-I.N.A., 1985, pp. 142-143.

3. Caractéristiques structurelles et fonctionnelles

La synthèse suivante peut être tentée, pour rendre opératoire le bref parcours historique qui précède.

3.1. Une triple unité : temps, lieu, action

Ce sont ici des traits généraux non spécifiques du cinéma ni, *a fortiori*, de telle théorie ; ils sont d'ailleurs énoncés dans la plupart des usuels sur le cinéma. Mais ils s'accrochent à la discontinuité des plans, ce que C. Metz a été le premier à clairement formuler : « La scène reconstitue par des moyens déjà filmiques (prises de vues séparées, et ultérieurement raccordées) une unité encore ressentie comme " concrète " : un lieu, un moment, une action particulière et ramassée. Dans la scène, le signifiant est fragmentaire: plusieurs plans, qui ne sont tous que des " profils " partiels ; mais le signifié est perçu de façon unitaire et continue. » (14). Cette perception unifiante du spectateur est d'autant plus efficace qu'elle est largement inconsciente.

On trouve l'unité d'action souvent formulée par la notion d'événement, et précisée ainsi par F. Vanoye : « La scène est une unité narrative plus dense, plus courte que la séquence. Quelque chose de spécifique y survient ou s'y passe. » (15). De même Raymond Bellour, dans ses analyses de films, isole une scène (au sens de Metz, explicitement) dans *The Big Sleep* (H. Hawks), celle de la déclaration d'amour entre les deux héros ; il définit de cette façon ce qu'il appelle son « segment » : « un moment de la chaîne filmique délimité à la fois par la notion flottante mais puissante d'unité dramatique ou fictionnelle, et par celle plus rigoureuse d'identité du décor et des personnages du récit » (16). Il est intéressant de constater que de nombreux chercheurs, tout en se méfiant du caractère empirique, voire naïf, de l'unité d'action, la retiennent finalement comme un critère solide de repérage et de lecture.

La scène peut maintenant être distinguée de la *séquence* (au sens courant): unité de dimension supérieure, « grand bloc narratif » et « unité de mémorisation et de " traduction du récit filmique en récit verbal " » selon Jacques Aumont (17), qui peut englober moments et lieux très divers, à la différence de la concentration propre à la scène. Dans la réalisation, le *plan-séquence* est une unité hybride, la plus proche de la scène dans le traitement car il déroule en une seule prise de vue une action continue et éventuellement complexe.

3.2. Fonctions dramatiques

3.2.1. Temps fort ou temps de repos

La scène occupe une place dans la construction dramatique et rythmique générale du film. Cela amène à l'identifier à l'intérieur d'un système d'alternances ; elle peut constituer elle-même un *climax*, défini par M. Chion comme

(14) C. METZ, *op. cit.*, 1971, p.131.

(15) F. VANOYE, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Nathan, 1991, p. 105.

(16) R. BELLOUR, *L'analyse du film*, Albatros, 1979, p. 123. L'« identité du décor » est ici poussée à son point maximal puis qu'il s'agit de l'intérieur d'une voiture.

(17) J. AUMONT et M. MARIE, *L'analyse des films*, Nathan, 1988, p. 42.

« le point culminant (en émotion, en drame, en intensité) de la progression dramatique » du film (18), ou un *temps fort*, qui est un *climax localisé*. M. Chion montre les présupposés esthétiques de cette alternance : « La notion de “ temps fort ” illustre toute une conception de l'œuvre dramatique comme succession de courbes et de variations d'intensité, elles-mêmes planifiées dans une progression globale. » (*ibid.*)

3.2.2. La notion de « tension »

Présente dans les ouvrages sur le scénario, la tension concerne le récepteur : c'est elle qui, selon F. Vanoye, « retiendra l'intérêt, provoquera l'émotion du spectateur » (19). Plusieurs types de tension sont proposés à partir des facteurs qui l'engendrent « dans la rencontre de la situation et de certains éléments de la structure » (*ibid.*). Elle découle aussi, selon M. Chion, des *ellipses* dont la fonction courante serait, en quelque sorte, d'éliminer les actions superflues à l'intérieur des scènes sans se donner, justement, comme des ruptures (20).

3.2.3. Place et fonction différentielles

Les scènes obéissent à une sorte de catalogage au sein du récit filmique : F. Vanoye, de nouveau, distingue : « scènes d'exposition-information, de caractérisation (des personnages ou du contexte), d'action, une même scène pouvant (c'est surtout recommandé pour les scènes d'information) cumuler plusieurs fonctions » (*ibid.*). La dominance de telle ou telle fonction dépend aussi de l'emplacement de la scène dans la courbe dramatique du film (voir *supra*).

3.3. Démarcations

Les différents cas de délimitation de segments sont envisagés par Metz dans un article auquel se réfèrent plusieurs auteurs (21). Les divers effets optiques (*fondus et volets*) sont les plus faciles à identifier et méritent le terme de *punctuation* quand ils interviennent entre des scènes ou autres « segments narratifs complexes », pour établir ou souligner les articulations du récit. Mais ils doivent s'adjoindre deux autres critères : « un changement manifeste dans le cours de l'action » ou « une variation dans le traitement cinématographique » (laquelle renvoie à la typologie des segments). L'ensemble constitue le plus souvent une « combinatoire », qu'utilise le film narratif classique pour créer ses unités diégétiques – dont la scène.

3.4. Genre réaliste

La scène serait-elle l'unité la plus à même de créer la fameuse *impression de réalité*, du fait qu'elle se déploie en temps réel ? Je me référerai, avec prudence,

(18) M. CHION, sur « la loi de progression continue », *op. cit.*, 1985, pp. 140-142.

(19) F. VANOYE, *op. cit.*, 1991, pp. 119-120.

(20) M. CHION, *op. cit.*, 1985, p. 167 : « On a intérêt, pour tous les types de scènes, à faire de temps en temps ainsi l'ellipse de certains moments de transition, d'entrées en matière, de développements, de conclusions, etc., qui peuvent alourdir le récit et donner une impression fastidieuse d'exhaustivité, de statisme. »

(21) « Punctuation et démarcations dans le film de fiction », *Essais...*, tome 2, Klincksieck, 1972. Voir aussi J. AUMONT et M. MARIE, *op. cit.*, 1988 ; R. ODIN, *Cinéma et production de sens*, A. Colin, 1990.

aux conclusions de Metz après l'analyse du film *Adieu, Philippine* : « Dans le film de Rozier, les scènes sont plus nombreuses que les séquences: n'est-ce point en accord avec un certain " réalisme " du film ? » (22).

Enfin, dans cette logique, la scène de conversation est donnée par Metz comme exemplaire, puisque la linéarité de la parole a toutes chances de créer « une construction visuelle unitaire et sans lacunes » (*ibid.*, p. 131).

Au total la *scène*, tout en devant beaucoup à la théorie littéraire, est une notion assez précisément formalisée dans le champ propre du cinéma. Cela n'empêche pas de lire le mot « scène » encadré de guillemets chez quelques théoriciens (R. Bellour, notamment), comme si elle était, sinon peu pertinente, du moins suspecte pour venir d'autres domaines esthétiques et encore plus pour figurer dans des expressions courantes souvent imagées (dont « faire une scène »).

II. TRAVAILLER AVEC LA SCÈNE FILMIQUE

Le type de scène choisi est le meurtre du mari par la femme et son amant. Le corpus que je propose (23) est le suivant : les quatre adaptations d'un roman écrit en 1934, *Le Facteur sonne toujours deux fois*, de l'Américain James M. CAIN (24). Ce sont, chronologiquement :

- *Le Dernier tournant* (France, 1939). Réal. : Pierre CHENAL ; acteurs : Fernand Gravey (Frank), Corinne Luçhaire (Cora)
- *Ossessione* (Italie, 1942). Réal. : Luchino VISCONTI ; acteurs : Massimo Girotti (Gino), Clara Calamai (Giovanna)
- *Le Facteur sonne toujours deux fois* (USA, 1946). Réal. : Tay GARNETT ; acteurs : John Garfield (Frank), Lana Turner (Cora)
- *Le Facteur sonne toujours deux fois* (USA, 1981). Réal. : Bob RAFELSON ; acteurs : Jack Nicholson (Frank), Jessica Lange (Cora).

Je choisis, faute de place, de ne pas traiter le film de P. Chenal, la confrontation pouvant se nourrir aisément des trois suivants.

1. Le récit romanesque et les trois versions filmiques

Voici comment L. Audibert (25) résume brièvement le roman, mettant en lumière l'engrenage dramatique : « Deux hommes et une femme : le premier est jeune, il n'a que vingt-quatre ans, le second ne l'est plus, il est déjà gros et n'a jamais eu une grande séduction ; sa jeune femme, " sa petite colombe " comme il l'appelle, ne l'a épousé, émue par sa gentillesse, que pour sortir de la misère [...]. Entre les deux jeunes gens, un flamboiement de la chair qui n'a d'autre issue que désespérée : le crime passionnel. Le décor est une banale auberge de route en Californie, entre Santa Barbara et la frontière mexicaine. Il y aura deux procès et la mort. »

(22) C. METZ, *op. cit.*, 1971, p. 179.

(23) Il a été testé auprès de stagiaires enseignants et d'élèves de 1^{er} pour, selon les cas : scène d'ouverture, scène de rencontre, scène de meurtre, scène d'accident.

(24) Texte édité chez Gallimard, Folio N° 1088.

(25) Revue *Cinématographe*, N° 70, 1981 : numéro passionnant sur les « remakes », qui consacre 18 pages sur 80 aux quatre *Facteur* (analyses et interviews).

J'ajouterai les précisions suivantes :

— *Structure* : alternance d'échecs et de réussites pour les héros, comme autant de *scènes fortes contrastées* – ce qu'indique métaphoriquement le titre. La seconde tentative de meurtre sur le mari (Nick) est la bonne; les amants sont acquittés; mais Cora meurt dans un accident de voiture... que Frank est accusé d'avoir prémédité.

— *Mode de narration* : le « je » de Frank Chambers qui, condamné à mort, raconte rétrospectivement son histoire dans l'attente de l'exécution.

Quant aux trois films retenus, je formulerai ainsi leurs spécificités :

1. L. VISCONTI. La transposition s'effectue dans l'Italie contemporaine du film : la plaine du Pô remplace les plages californiennes ; les prénoms ont changé.

— Courant du *néo-réalisme*, dont la critique considère qu'il commence avec *Ossessione* : une *trattoria* isolée sur la route, une micro-société active entre travail et loisirs.

— Des écarts apparaissent par rapport au roman policier : effacement de l'intrigue judiciaire, par suppression de scènes (procès, chantage, etc.) et réduction des personnages-types (policiers et avocat). La menace et la destruction viennent d'abord des deux héros saisis dans un huis clos spatial et psychologique.

— Dans cette logique, le désir s'affirme et se visualise dès la scène de rencontre. Un baiser prolongé précède la scène de meurtre.

2. T. GARNETT. La reconstitution des étapes du récit est minutieuse, dans un espace-temps conforme à celui du roman.

— Réalisation tardive par rapport au roman : « Il faudra attendre 1946 pour que l'office Hays lève un veto maintenu depuis 1937 et autorise les producteurs à entreprendre une version américaine [...]. Le thème de la femme qui encourage au meurtre venait d'être traité dans *Murder my Sweet* d'E. Dmytryk et *Double Indemnity* de B. Wilder. » (26)

— Prototype du *film noir* américain, genre spécifique (1941- 1953, selon les critiques) dans la catégorie générale des *thrillers*. Parmi ses traits de conformité : le crime ; la femme fatale ; les lieux nocturnes ; le déterminisme des pulsions ; l'omniprésence de l'appareil judiciaire ; la voix *off* du héros-narrateur, intermittente, qui « nous met en garde contre le danger de la perte, mais en même temps nous invite sur son seuil » (27) ; une sexualité suggérée dans la tradition hollywoodienne du couple enlacé, saisi en plan américain – à laquelle n'est pas étranger le Code de censure Hays susdit (voir Annexe I).

3. B. RAFELSON. Le film fut présenté, par le réalisateur lui-même, comme un « remake » de celui de Garnett effectué sur proposition d'Hollywood. Rafelson déclare vouloir retrouver le référent historique et la transgression morale propres au roman ; il a « profité de la levée des codes de censure pour aborder l'histoire telle qu'il la sentait » (28). Cela implique certains choix de réalisation :

(26) R. BORDE et E. CHAUMETON, *Panorama du film noir américain*, Minuit, 1955, rééd. Flammarion, 1988, p. 89.

(27) M. CIEUTAT, « Le film noir », *CinémaAction*, N° 68, 1993, p. 40.

— Réalisme historique dans la représentation des années de Dépression bien identifiables (cadre urbain, marginaux, etc.).

— Erotisme explicite dès la première scène de rapport amoureux : « Le désir devient véritablement le sujet du film. Toute la violence érotique est reprise en compte dans le film. » (29). *Idem* pour la violence qui aura à voir, évidemment, avec la scène de meurtre.

— Suppression des dernières scènes de la sanction judiciaire : le couple, détruit par l'accident, reste seul sur la route.

2. L'intérêt didactique de la scène de meurtre

Plusieurs raisons peuvent présider au choix de ce type de scène – que je regrouperai en essayant de pointer, d'une part, ce qui est commun à la scène textuelle et à la scène filmique et, d'autre part, ce qui est spécifique de la seconde (30).

2.1. Raisons d'ordre fonctionnel

2.1.1. *Scène intégrée dans le tissu narratif.* Ce trait est d'autant plus manifeste que, dans mon corpus (roman comme films, sauf chez Visconti) :

— elle est *construite en écho* à une première scène (tentative de meurtre manquée) que se rappellent les personnages ;

— elle est *annoncée* de façon disséminée (modèle de la préméditation) : en particulier dans une scène qui précède immédiatement (la veille), où les deux amants projettent implicitement le meurtre (« Nous trois dans la voiture. Nous savions ce que cela voulait dire. ») ; puis le soir même où, une fois la voiture partie, le récit romanesque observe une pause : le narrateur explique le plan meurtrier (ce procédé est repris par la voix off de Frank chez Garnett) ;

— elle est *indexée* comme telle : le narrateur désigne cette fois la scène comme un assassinat déguisé en « banal accident de voiture ».

2.1.2. *Scène avec des démarcations nettes* à l'ouverture et à la clôture, qui à la fois l'isolent et la valorisent. La scène de meurtre peut offrir un condensé intéressant des types de démarcation établis par C. Metz (voir *supra*) ; en effet l'enjeu, dans la fiction, est de trouver un lieu et un moment propices au passage à l'acte en réunissant les trois personnages et eux seuls – tous éléments qui justifient des techniques de rupture en amont et en aval, dans roman et films.

2.1.3. *Scène à forte charge dramatique qui semble relever des fonctions cardinales (ou fonctions-charnières)* de R. Barthes (31). Je me réfère au *Facteur* : elle répond à une crise dans le couple légitime (Nick veut avoir un enfant avec Cora) ; elle résout une alternative à l'intérieur du couple illégitime (continuent-ils ensemble ou se séparent-ils ?) pour en ouvrir une autre (le crime

(28) Interview accordée aux *Cahiers du cinéma*, 1981.

(29) P. LE GUAY, *Cinématographe*, op. cit., p. 11.

(30) On se reportera utilement à la Synthèse effectuée par Y. REUTER dans son article : les « caractéristiques » de toute scène peuvent être exploitées comme autant de questions-guides pour s'interroger sur le choix d'un type de scène que l'on veut travailler, en fonction du niveau de sa classe, des objectifs d'apprentissage, etc.

(31) « Pour qu'une fonction soit cardinale, il suffit que l'action à laquelle elle se réfère ouvre (ou maintienne, ou ferme) une alternative conséquente pour la suite de l'histoire, bref qu'elle inaugure ou conclue une incertitude ». « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, 8, 1966, rééd. Points-Seuil.

sera-t-il démasqué ou non ?) qui demande elle-même une résolution. Elle tient du *climax*, tout au moins du *temps fort*, dans la mesure où « l'émotion est amenée à un haut niveau, plus haut qu'immédiatement avant ou immédiatement après » (32).

2.2. Raisons d'ordre structurel

2.2.1. *Scène avec une organisation interne codifiée*. Je résumerai ainsi les traits qui la construisent :

— *Trois personnages* : deux agresseurs complices contre une victime. Les premiers sont unis par un rapport amoureux plus ou moins manifesté (regards, gestes, paroles) et se partagent les rôles actif / passif. Ils affichent des relations d'affection avec la victime. Si un personnage extérieur surgit, c'est pour rompre ou clore la scène. Si d'autres complices interviennent, cela devient un meurtre de bande et l'on n'est plus dans la même configuration resserrée.

— *Phases successives* : mettre la victime en confiance ; la tuer ; s'occuper du cadavre (le cacher vs l'exhiber) ; adopter un comportement cohérent (fuir vs chercher du secours).

— *Lieux et déplacements concordants* : espace désert, bien délimité, sillonné selon un objectif explicite (cf. les annonces de la scène).

2.2.2. *De l'expansion à l'ellipse*. La textualisation peut comporter tout à la fois ces deux extrêmes inverses :

— *Procédés d'expansion* : dialogues, atomisation des actions secondaires, gestes et attitudes des uns et des autres selon une alternance réglée (causes-effets ou lui-lui-elle) mais souple, commentaires du narrateur-acteur sur ses propres gestes ou en anticipation, description du cadavre, des instruments du crime, des éléments spatiaux fonctionnels (route, pente, arbres, etc.).

— *Ellipses* sur la description-visualisation-sonorisation de la violence (geste meurtrier et ses résultats) et de la sexualité du couple. Mais l'on touche ici aux questions de genre, d'époque, de censure, qui déterminent l'exacerbation ou l'effacement, sensibles dans la confrontation des films.

La scène de meurtre offre au total un bon terrain de travail pour l'articulation du dit / du montré / du caché.

2.3. Raisons liées à la réception

2.3.1. *Un script reconnaissable*, qui constitue une unité de référence facilement disponible dans le bagage culturel des élèves. Feuilletons, téléfilms, films, faits divers de presse écrite : tous ces supports sont des réservoirs de récits où l'on trouve, entre autres, le « crime passionnel » (33). Une histoire d'amour et de meurtre à l'intérieur d'un trio : voilà les éléments organisateurs du sens, suffisants pour faire émerger la catégorie.

2.3.2. *Une identification problématique*. Pour être reconnue comme un scénario typique, cette scène n'en pose pas moins des difficultés de lecture, notam-

(32) M. CHION, *op.cit.*, 1985, p. 141.

(33) Cette formule, du reste, s'assimile à un résumé d'une macro-structure sémantique : elle figure comme indicateur de genre dans les fiches critiques des hebdomadaires T.V. et comme titre pour condenser un fait divers.

ment quant aux personnages pôles de l'identification. Sur quels mécanismes repose-t-elle et au profit de qui s'exerce-t-elle ? (34)

2.3.3. *Lire la violence à l'écran*. Sans doute vaut-il mieux apprendre à regarder la violence (télé)visuelle, à partir de segments délimités, comme le produit d'une mise en scène plutôt que comme un mal ontologique. L'impression de violence est la résultante d'un choix de plans et du montage de ceux-ci ; le jaillissement du sang et la mutilation des chairs, fréquents dans la production contemporaine, ne sont que des modes de représentation parmi d'autres.

3. Point de départ : une vraie « scène » romanesque

Cette longue scène s'étend du chapitre 7 au chapitre 9 (voir Annexe II), mais pour autant ses procédés de mise en texte sont bien repérables :

— On peut la délimiter par des critères fictionnels (le lieu, la mention du « Grec » / l'évanouissement) et narratifs (la reprise du dialogue / la rupture du récit du « je »).

— Elle fonctionne sur une *équivalence tendancielle entre la durée de la fiction et la durée de la narration*, malgré :

a) de multiples petits résumés qui occupent une phrase

b) des démarcations internes fortes, par les fins de chapitres.

En fait, l'illusion d'une continuité sans faille demeure grâce aux indices temporels qui inscrivent le récit dans une chronologie minutieuse (en apparence) et grâce à la première phrase de chaque chapitre se donnant comme la suite immédiate de l'action qui clôt le précédent.

— Elle se construit dans une *dynamique* autour du sommet (ou « noyau »), *le meurtre*, valorisé par sa brièveté à la fin du premier tiers du récit et par son effet (l'écho erratique). En amont, la préparation du coup, avec la mise en condition de la victime ; *en aval*, le processus de maquillage du meurtre en accident (ch. 8) et le dénouement qui joue un double rôle (ch. 9) : résolution interne, mais inattendue, des efforts déployés et inauguration d'une nouvelle étape, vers une nouvelle scène (l'intervention des secours).

— *Les procédés d'expansion* sont tous exploités parmi ceux cités supra (voir 2.2). J'insisterai sur les *dialogues*, bien distincts en amont et en aval du meurtre par le rythme et la teneur des répliques, et sur les *commentaires* interrogatifs, justificatifs et prévisionnels du narrateur qui se heurte à des obstacles et affine leur stratégie commune.

Enfin, la *scène d'amour* quoique vite ellipsée fait office d'expansion (description de Cora, sentiments du narrateur). Elle apparaît comme un fragment emboîté, relativement autonome et pourtant symétrique du meurtre : d'abord par son emplacement (fin du ch. 8), ensuite par sa thématique et son lexique inversés.

L'unité de la scène se crée aussi par l'effet global qu'elle produit, en l'occurrence le couple indissociable « Eros et Thanatos » (35).

(34) C'est l'occasion de faire réfléchir les plus grands élèves à la distinction entre identification primaire / secondaire au cinéma. On peut consulter l'ouvrage collectif, qui expose clairement... la complexité de ces questions : J. AUMONT *et alii*, *Esthétique du film*, Nathan, 1983, pp. 184-203.

(35) L'éditeur ne s'y est pas trompé, qui a placé cette scène érotique en 4^e de couverture...

Conclusion

Les trois versions croisées à partir de ce même texte offrent l'occasion de travailler sur le *paradigme*, par définition très vaste, sinon illimité au cinéma pour un segment donné. L'adaptation fournit ainsi un ensemble restreint d'unités narratives qui ont un pôle de référence commun (ici, une scène) et affirment leur identité à la fois.

La pratique de l'adaptation est alors à envisager comme une création, par chaque film, de sa propre diégèse, à travers la sélection et la reconstruction opérées dans le matériau dramatique du roman (36) : la notion de « scène-clé » peut être utile.

Un dernier point peut intéresser une approche comparative : la paternité du roman sur le film, affichée ou non aux génériques – indices qui complètent les propos des cinéastes. Seul *Ossessione* ne se marque pas comme adaptation, ce qui peut expliquer le degré important de réécriture (37).

III. TROIS SCÈNES DE MEURTRE

Au préalable, je donnerai quelques précisions sur les opérations de segmentation et découpage qui appartiennent déjà à l'analyse filmique (38).

1. La *segmentation* sert à repérer les unités narratives (scènes ou séquences) selon des critères démarcatifs et structurels. Ici le segment choisi affiche son autonomie dans chaque film : la scène de meurtre y est encadrée par des signes ponctuatifs (noir / fondu au noir / fondu enchaîné, selon les cas), qui confirment les changements de lieux et de sons.

2. Le *découpage* dans son dernier sens (voir *supra*) correspond à une lecture analytique qui s'efforce de retrouver au plus près l'écriture du film. S'il constitue, selon J. Aumont, un « instrument indispensable », mieux vaut se garder de tout « modèle obligatoire » (*ibid.*, p. 37) Cette activité se fait souvent plan par plan, avec un nombre variable d'outils, mais il s'agit surtout de retenir les éléments pertinents pour l'analyse, lesquels ne coïncident pas forcément avec le plan. En l'occurrence, je propose les points suivants que j'adapterai selon les films, sans établir de tableau de découpage – car c'est la *dynamique* et la *continuité* propres à chaque mise en scène qui constituent mon objectif :

1. Nombre et durée des plans.
2. Echelle des plans ; angles de prises de vues ; mouvements de caméra ; profondeur de champ.
3. Montage : logique des raccords ; jeu du champ / contre-champ ; jeu du champ / hors-champ.
4. Répartition des personnages à l'image : quantité ; entrées et sorties de champ ; cadrages.
5. Bande sonore : dialogues, musique, bruitages ; échelle sonore ; conti-

(36) Sur ces questions, voir *CinémAction*, N° 53, 1989, « Le remake et l'adaptation », et F. VANOYE, *op. cit.*, 1991, pp. 129-160.

(37) Visconti obtint par Jean Renoir, dont il fut l'assistant, une traduction française dactylographiée du roman. Pour plus de précisions historiques, voir *Cinématographe*, *op. cit.*, pp. 17-18.

(38) Voir R. BELLOUR, *op. cit.*, 1979, pp. 247-255 et J. AUMONT, M. MARIE, *op. cit.*, 1988, pp. 36-49.

nuité rupture ; relations image / son.

6. Plastique de l'image : composition interne ; éclairage et systèmes d'oppositions.

On n'oubliera pas la difficulté inhérente au médium filmique : « L'analyse du film est le produit d'une transgression double : constituer le film en texte et, de là, constituer un texte » (39).

(On adoptera le code : P. ens. = plan d'ensemble ; P.M. = plan moyen ; P. am. = plan américain ; P.R. = plan rapproché ; GP = gros plan ; PDC = profondeur de champ ; T.L., T. av., T. arr. = travelling latéral, avant, arrière ; pano = mouvement panoramique.)

1. Construction et tension dramatiques

La *tension*, efficace dans deux des trois des films, vient :

— des *deux temps forts* distribués dans la scène : le meurtre en début et le suspense présent dans la phase finale, fondé par un montage alterné sur Cora / Frank (que justifie l'amorce du dernier paragraphe du roman : « Elle a commencé à monter et je me suis précipité vers l'auto. ») ;

— de son dénouement-retournement (un vrai accident, non prévu, s'ajoute au faux pour déstabiliser les personnages).

— de la présence / absence du troisième personnage.

Mais chaque film exploite cette combinaison de façon particulière.

GARNETT : 33 plans et 4'10".

Le rythme est globalement rapide, vu la durée moyenne impartie à chaque plan (7 ") et rarement transgressée. La mise en place initiale de l'espace et des personnages s'étend sur huit plans où se succèdent intérieur/extérieur voiture. Les dialogues reproduisent alors ceux du roman : échanges croisés sur l'itinéraire et sur le moteur qui chauffe. Suivent cinq plans consacrés au meurtre, depuis l'amorce du coup jusqu'à sa réalisation effective. La suite enchaîne, sur huit plans, les déplacements du couple à travers les arbres.

Procédé de *tension* classique, un obstacle intervient au plan 20, qui donne une urgence à la situation et renforce l'unité temporelle de la scène : l'approche d'une voiture dont les phares brillent au loin, dans un P. ens qui restitue le point de vue des personnages, contrecarrés dans leur projet. Cette échéance imposée entraîne une accélération, avec deux séries de plans courts (2" à 4") où se retrouve le montage alterné : Cora / Frank et, d'autre part, le relais avec la remontée de Cora / l'approche de l'autre voiture jusqu'à la jonction avec Cora.

La scène se clôt sur la réunion, dans le même cadre, de Cora et l'automobiliste face-à-face. Cette intrusion dramatique est celle de la Loi (le juge Sackett) qui les a suivis depuis la station-service. Cette dernière série est ajoutée par rapport au roman et crée un autre motif de *tension interne*, qui se dénoue violemment à la fin (pleurs de Cora effondrée sur la voiture). Une scène nettement « bouclée », donc, qui confirme l'appropriation et le renforcement par ce film des années 40

(39) R. BELLOUR (1979) p. 27.

de la composante policière ; celle-ci fonctionne comme un regard moral et punitif (rôle métaphorique des phares) qui traque l'intimité du couple meurtrier (40). Il est à noter, d'ailleurs, que Garnett n'utilise pas la voix *off* de Frank dans cette scène : le point de vue est externe ; les personnages sont observés au cœur de l'action.

RAFELSON : 7'30" et 72 plans.

Ce segment se caractérise par un degré maximal de fidélité à la scène romanesque, qu'il suit dans le détail des étapes (la succession des paragraphes) et des articulations.

Un premier ensemble de 6'15" organise le récit depuis la voiture roulant sur une route en lacets jusqu'à l'étreinte du couple, en passant par : cinq plans de mise en place initiale, neuf plans sur le meurtre, vingt plans sur les efforts autour de la voiture, la descente, le nettoyage de l'arme, quatorze plans sur un échange de coups, quatre plans sur la montée du désir. L'acte sexuel est amorcé par un long plan (1', N° 56) et élargi par un *noir* qui permet le raccord ultérieur sur le costume de Frank penché sur la voiture : rôle de *consécution*, non de rupture. C'est le seul film où soit insérée, même partiellement, la scène d'amour, instaurant un nouveau temps fort qui répond au meurtre – à la fois au niveau fantasmatique et au niveau technique (un plan continu où les corps et les visages prennent le temps de se rejoindre, contre un surdécoupage de l'action qui isole les deux amants).

Un problème de *cohérence temporelle* surgit : comment, entre le plan 20 qui montre l'apparition d'une voiture dans le lointain et le plan 72 qui montre son arrivée, la durée diégétique peut-elle « tenir » en comportant autant d'actions ? On se demande pourquoi Rafelson n'a pas utilisé l'annonce de cette voiture gênante dans les derniers moments de la scène, comme chez J. Cain. En fait, le pouvoir de la scène consiste à rendre crédible une telle concentration temporelle, pour renforcer la tension. On voit ainsi la limite du critère *temps diégétique* = *temps de visionnement*, l'essentiel étant peut-être que cette équivalence soit imposée comme telle, pour faire de la scène une unité forte et insécable.

Le second ensemble (1'15") présente treize plans en montage alterné (Cora/Frank) puis trois plans sur Cora seule qui achève sa remontée et demande du secours.

Ce qui apparaît constant est l'amplification dramatique accordée au traitement du récit. La textualisation *transposable* de la scène romanesque est exploitée à travers des procédés redondants, que j'étudierai sur le moment du meurtre que l'on peut considérer comme un concentré de la scène entière tant pour les choix de montage, de son, etc., que pour la tonalité.

VISCONTI : 4'15", plan-séquence

Je traite ce film en dernier car il offre un exemple parfait de *scène virtuelle*,

(40) On peut citer F. VANOYE, dont le propos peut s'appliquer aussi à la lecture de scènes fortes : « D'une manière générale, l'analyste peut émettre l'hypothèse du double fonctionnement de tout scénario de film. D'une part, le scénario structure un récit et une progression dramatique. D'autre part, et simultanément, il propose un point de vue (moral, esthétique, politique, philosophique, poétique) sur l'histoire et les personnages [...]. Ces deux scénarios ne sont pas nécessairement convergents. » *Précis d'analyse filmique*, Nathan, 1992, p. 51.

qui combine les trois procédés (le dernier assumant le second) : ellipse, résumé, discours rapporté.

Une courte scène de transition (2'15", 5 plans), délimitée par un fondu enchaîné et un noir, assure d'abord la mise en place. Peut-on l'appeler *fragment* ? Elle inaugure en effet le piège pour le mari, constamment pris dans des cadrages complexes où il est *regardé par le couple*.

Après le noir, amplifié par le bruit d'un roulement de tambour, l'image atteste une *ellipse* importante : temps (pleine lumière du jour), lieu (une pente en contrebas de la route), personnages (une foule constituée de badauds et policiers, dans laquelle on ne distingue pas les amants de prime abord).

J'évoquerai les deux points suivants pour ce plan-séquence :

— *Dramatiquement*, il répond à la question du spectateur, que formule aussi le commissaire : « Que s'est-il passé ? ». Fonction que remplissent les dialogues, en fait les interrogatoires dont Gino et Giovanna sont la cible.

— *Filmiquement*, ce plan unique se construit par une sorte de « montage interne » qui repose sur les mouvements de caméra allant chercher les personnages et sur la P.D.C. La scène s'articule autour de deux mouvements et de personnages et de caméra, exactement inverses : descente vers le Pô et remontée vers la route.

Entre ces deux moments, on observe un *rythme* et une *tension* internes produits par une série d'oppositions :

— l'emboîtement d'autres brefs *mouvements de caméra* qui suivent la trajectoire du regard de Gino opposés à l'*immobilité* pendant les dialogues, où le harcèlement des questions du commissaire n'est brisé que par ces mouvements.

— les deux amants dont les regards *s'échappent* sont *enserrés* par les policiers et, en arrière-plan, par les badauds ;

— la composition plastique de l'image, caractérisée à la fois et paradoxalement par un *horizon fermé* (badauds en arc de cercle) et la P.D.C. (point de fuite optique entre ciel et fleuve). Laquelle fuite est illusoire, si l'on s'en tient aux informations visuelles données par la scène au premier plan.

Au total, et l'on retrouve ici l'idée du « double scénario », on passe d'une *scène de meurtre* à une *scène de témoignage sur un « accident »* qui induit tous les « trous » informatifs possibles, qui n'affiche pas son indexation et qui appelle l'interprétation (41).

2. Le son, créateur de continuité

Je regroupe ici certains aspects, propres au cinéma, de la continuité *spatio-temporelle*, *dramatique* et *émotionnelle*, à l'œuvre dans les trois films.

(41) Sur les opérations décrire / analyser / interpréter, voir M. MARIE, *op. cit.*, 1980, art. « Analyse textuelle » ; J. AUMONT, *op. cit.*, 1988, pp. 7-12 ; F. VANOYE, *op. cit.*, 1992, pp. 41-55. On peut lire cette scène comme un morceau de genre néo-réaliste ; au-delà il s'y joue, dans ce qui semble être un cérémonial, un affrontement symbolique : vérité / mensonge (mais qui a l'un ou l'autre ?), innocence / culpabilité, liberté / loi répressive, fuite / enracinement ? La scène est aussi un lieu de questions, mais d'autant plus pertinentes qu'elles renverront au film entier.

2.1. La musique extra-diégétique

Un *continuum* musical envahit la première partie chez Rafelson, après les cinq plans de mise en place. Redondante par rapport à l'image, elle augmente son intensité sur les moments très violents, change de nature quand survient Eros (des cordes au hautbois) ; en bref, elle est classiquement *empathique*, selon la définition de M. Chion :

« la musique participe directement aux émotions des personnages, vibre en sympathie avec elles, les enveloppe, les prolonge et les amplifie » (42).

Ou encore : « C'est alors elle qui fait exploser le climax, qui déploie l'émotion. » (*ibid.* p. 130)

2.2. Les sources sonores diégétiques

Je privilégierai les composantes suivantes.

2.2.1. *L'écho est repris* de J. Cain par Garnett. Celui-ci en fait un usage intensif au-delà du coup meurtrier (voir *infra*) – ce qui remplace toute musique de façon intéressante. Du plan 25 au plan 32, les hurlements de Cora sont relayés par leurs échos qui vibrent, en recouvrant même les bruits de l'accident de Frank, et donnent à l'image une dimension angoissante et fantomatique.

2.2.2. *Les bruitages* (moteur de voiture, coups, fracas de la voiture qui dévale, pas précipités) se mêlent aux voix et à la musique, en superposition ou alternance, pour accompagner la dynamique des images. Au total, il n'y a *aucune faille sonore*.

Un traitement particulier est à signaler chez Visconti : du hors-champ, parvient un bruit sourd que l'on devine être celui d'un moteur de bateau sur le Pô. Ininterrompu, il assure la continuité propre à la scène mais présente un fonctionnement *anempathique*, que M. Chion définit ainsi pour la musique qui « affiche par rapport à la situation émotionnelle très intense sur laquelle elle se déroule, une indifférence ostensible, en suivant son cours impavide et mécanique. Mais cette indifférence [...] loin d'empêcher l'émotion, la renforce au contraire, tout en lui donnant un sens différent. » (*ibid.* p. 123).

Ici, cet accompagnement constant résonne comme un contrepoint à la fois pathétique et ironique au drame qui se joue pour Gino et Giovanna.

3. Le traitement du meurtre

C'est pour chaque film un *climax* localisé qui s'étire plus ou moins selon les réalisations et permet de discriminer les films.

GARNETT : Les quatre plans correspondent au différé exploité sur deux pages par le roman. Le liant du *suspense* s'ajoute donc aux raccords de gestes et de voix qui organisent le montage. La progression est la suivante : intérieur voiture, extérieur voiture pour suivre la sortie de Nick, intérieur voiture avec le

(42) Voir les réflexions éclairantes de M. CHION, *Le son au cinéma*, Cahiers du cinéma-Ed. de l'Etoile, 1985, sur la lisibilité que confère la musique au récit : « Quand la musique est là, on comprend alors que non, décidément, il n'y avait qu'une seule issue qui est celle que nous voyons. » p. 130.

retour de Nick, enfin G.P. sur la bouteille aux pieds de Frank et sur sa main qui la saisit. Le meurtre n'est perceptible que de façon indirecte : par la torsion du pied de Frank à l'image, par le bruit du coup en hors-champ, par le brusque arrêt de la voix de Nick.

Le rôle du son étant essentiel, il faut étudier maintenant la forte dramatisation que constitue l'écho à ce moment précis. En effet, Nick est apparu auparavant à l'extérieur de la voiture, jouant à essayer sa voix ; l'écho de son dernier cri ne s'entend qu'après le coup porté et établit à chaque fois une continuité sonore avec le plan suivant qui cadre Cora. Dans ce court laps de temps, la voix de Nick envahit tout l'espace du champ ; en se prolongeant sur le visage de Cora, elle lance un appel ou une accusation. L'intérêt de ce motif sonore est qu'il émane d'un personnage mort qu'il matérialise pour mieux le faire disparaître définitivement (même de toute image).

RAFELSON : Aucun effet d'écho pour lier le coup et son résultat, mais neuf plans très chargés en sons variés, gestes et mouvements de caméra, qu'on peut lire comme l'extrême inverse de ce qui précède. Ils font se succéder : Frank, G.P. sur la clé anglaise, Cora, Frank et Nick, puis Cora / Frank alternés.

Précisons comment s'opère la saturation visuelle et sonore :

— la visualisation répétitive des sentiments des personnages, en P.R. et G.P. Je citerai : la victime et son rictus de souffrance, ainsi que la scansion imprimée par les cadrages sur Cora (un plan sur deux) qui souligne la progression dramatique et l'horreur de la situation (ses postures, ses regards effarés) ;

— la profusion des gestes et des déplacements dans le lieu clos de la voiture, que renforcent la variation de l'échelle des plans, les mouvements de caméra et les raccords constants sur les gestes; l'effet produit est celui d'une démultiplication d'actions (auxquelles le mari prend sa part) et, partant, d'un meurtre frénétique ;

— l'imbrication de la voix, des bruitages et de la musique : celle-ci s'élève au plan 6 sur un G.P. de Frank aux aguets, puis va crescendo avec un sommet sur le premier coup asséné. Il faut y ajouter les bruits, qui amplifient l'énoncé romanesque (« Sa tête a craqué et je l'ai sentie craquer »), et enfin les gémissements de Cora d'une intensité maximale et sa question « Il est mort ? », qui provoque le second coup, en accord avec la tonalité de cette scène.

Il ne reste aucune place sonore pour l'écho : est-il trop symbolique pour l'efficacité émotionnelle de la scène ? La mort est ici traitée dans un flux sonore et visuel continu qui mime le déferlement des pulsions. En définitive, la suppression d'un élément de ce genre, loin d'être mineure, participe de la logique de la scène et des effets qu'elle vise.

VISCONTI : Il faut préciser, au préalable, que le meurtre n'a pas été prémédité (43). Sa place et son statut se trouvent radicalement modifiés, la lecture de la scène également. Le travail d'analyse ne peut plus s'attacher aux mêmes outils cinématographiques et narratifs : l'acte se dérobe ici... alors même qu'il justifie l'existence de la scène.

Le spectateur *sait* que le scénario d'un possible accident de voiture (cf. la conclusion du commissaire « Mort accidentelle ») n'est qu'un faux et les indices

(43) L'idée est formulée le jour même par Giovanna : « Tout de suite, tu comprends ? »

de non-dit sont nombreux. Mais la force de ce long plan-séquence est de renvoyer le meurtre à un hors-champ définitif : ce que l'on *n'a pas vu* et que l'on ne verra jamais *malgré la présence du cadavre*. Derrière ce plan une *autre scène* se déploie, mais dans l'imaginaire du spectateur. On peut revenir alors sur le noir de l'ellipse initiale, très ambigu aux plans dramatique et fantasmatique – et bien plus troublant qu'une articulation rhétorique : il accuse évidemment une rupture, mais est-ce pour créer une énigme ? une censure ? une frustration spectatorielle ?

Cette dernière opposition entre Visconti et les autres films m'amène à *conclure* l'étude sur un problème général soulevé par la thématique de la scène. *Sexe, violence, mort : quelle représentation ?*

Depuis la *suppression* jusqu'à la *visualisation* plein cadre, en passant par la *suggestion*, ces scènes offrent un bon panorama des traitements possibles de la corporalité qui dérange – qu'on les explique ou non par le « Code de la production » Hays, pesant en 1946 et abrogé en 1968, et par les codes esthétiques et moraux en vigueur. Si ces aspects frappent les élèves en premier lors du visionnement des scènes, il ne me semble pas que l'on ait intérêt (didactique) à poser d'emblée la question, car le « spectaculaire » risquerait d'être l'arbre qui cache la forêt. Mieux vaut intégrer la violence en termes d'*effets filmiques* et de *place assignée* au spectateur, puisque chaque scène :

— est d'abord tributaire de son montage (images et sons) et de la dynamique qu'il crée ;

— produit ses propres affects qui se déploient dans (au choix) : le montré, le suggéré, le caché partiellement, l'absence totale.

IV. QUELQUES PISTES D'EXERCICES

Que la scène soit objet de lecture, de manipulations, ou déclencheur d'écriture, elle s'offre à des exercices variés, dont je donnerai un bref aperçu en précisant objectifs et démarches. Deux précisions me semblent utiles auparavant :

1. L'on ne vise pas à faire des élèves, quel que soit leur niveau dans le cursus, des spécialistes de cinéma (cela peut se discuter pour l'option A3 « Cinéma-audiovisuel »). Il s'agit plutôt d'opérer par le cinéma un retour à la spécificité textuelle. On serait alors dans un apprentissage contrastif.

2. La classe de français offre notamment de nombreuses occasions d'aborder l'*adaptation cinématographique* : selon des modalités souples de temps et d'organisation. C'est là un des intérêts de la scène, petite unité compatible avec les heures de cours que l'on peut alors regrouper en séquence didactique d'une durée gérable.

1. L'image sans le son

Exercice 1 : recherche des sources sonores possibles dans une scène visionnée sans le son.

Objectif : distinguer les fonctions générales d'*ancrage* et *relais* du son; appré-

hender le rôle des relations images / sons dans la continuité (ou la discontinuité) spatio-temporelle et la progression dramatique.

- Etudier au visionnement les indices donnés par l'image : découpage du temps et de l'action (raccords de plans) ; déplacements des personnages ; regards ;
- Proposer des sources sonores (sons *in*, *hors-champ* et *off*) en accord avec ce qui est perçu du déroulement de l'action et des relations entre personnages ;
- Visionner avec le son et analyser ce qu'apportent ces informations sonores à la scène, en les confrontant avec les propositions susdites.

Exercice 2 : rétablissement des dialogues.

Objectif : travailler sur les formes et fonctions du dialogue de cinéma.

Ecrire les dialogues en répartissant les formes (répliques brèves / longues ; questions / réponses) et en dosant les fonctions (information sur la situation, les projets, les conflits; identification et caractérisation des personnages; avancée de l'action et dramatisation ; commentaire de l'histoire en cours). Le choix de la scène influera évidemment sur l'exploitation de ces fonctions.

Exercice 3 : écriture de dialogues pour effectuer un détournement de la scène.

Objectif : approcher les mécanismes de la parodie.

Plusieurs directions possibles, qui du reste peuvent interférer :

- changer l'indexation de la scène, par exemple : amour / dispute / rupture / entretien professionnel
- changer le thème des propos, en gardant le type de scène
- changer les registres de langage (donc la caractérisation des personnages)
- changer le genre : policier / fantastique / aventures, etc.

Si les exercices qui précèdent ne se conçoivent qu'avec des scènes encore inconnues des élèves, il y aurait en revanche un artifice fâcheux, selon moi, à les couper :

— soit d'un travail sur le film dont proviennent les scènes; à cet égard, le court-métrage est intéressant car il permet de mobiliser rapidement les connaissances,

— soit d'un apprentissage d'un certain type de scène, par indexation thématique, ou dramatique, ou fonctionnelle.

2. Confrontations de scènes filmiques

Cet exercice s'apparente au « groupement de textes » du baccalauréat, qu'il peut compléter utilement surtout si l'on y insère certaines adaptations. A côté des apprentissages fondamentaux communs aux deux exercices (observation, mise en relation, discrimination, synthèse), j'insisterai sur les objectifs et outils relevant du matériau filmique.

Objectif : mettre en place les notions propres à identifier une scène filmique, dont : démarcations, motivation de la scène, construction de l'espace, caractérisation, tension dramatique, profil de scène.

F. Vanoye propose une comparaison de « trois scènes de rencontre » , à propos du scénario (*op. cit.*). Je poursuivrai sur cette lancée, en ajoutant les consignes d'analyse suivantes :

- Durée du visionnement / durée de la fiction ; ellipses ;
- Scène visuelle / dialoguée ; ce que les personnages disent, ce que l'on perçoit, ce que l'on infère (leurs identité, désirs, relation) ;
- Echelle des plans, notamment pour les personnages et leurs déplacements ;
- Rôle éventuel de la musique ;
- Point de vue / point d'écoute dominants.

Proposition d'extension du corpus avec cinq scènes d'époques, de genres, de profils très différents :

- *Les Enchaînés* (A. Hitchcock, 1946).
- *Une journée particulière* (E. Scola, 1977).
- *Pauline à la plage* (E. Rohmer, 1983).
- *Quand Harry rencontre Sally* (R. Reiner, 1989).
- *Les nuits fauves* (C. Collard, 1992).

3. Scènes romanesques et scènes filmiques

Il s'agit ici de travailler spécifiquement sur l'adaptation, pour approcher certaines des spécificités du récit textuel et du récit filmique.

NB : *L'Avant-scène du Cinéma* publie les continuités dialoguées, qui sont un état de texte intermédiaire propre à enrichir la confrontation. Mais aucun des *Facteur* ne figure dans les numéros.

Exercice 1 : confronter une scène de roman et son équivalent filmique.

Objectif : repérer les lieux de difficultés dans la transposition d'un médium à l'autre ; apprendre des techniques d'adaptation.

Lire et analyser la scène textuelle ; classer les obstacles à une visualisation directe ; proposer des solutions ; les confronter à la scène réalisée dans le film. On peut choisir de travailler sur un type de difficulté sélectionné, pour un apprentissage narratif plus pointu :

- les indices temporels : moment, durée, retour en arrière, ellipses
- l'ancrage spatial : noms de lieux
- le point de vue interne à un personnage, notamment en voix « je » : ses pensées intérieures, son regard sur, etc.
- la pause descriptive (sur un lieu ou sur un personnage : moyens de résolution différents, semble-t-il)
- les comparaisons, métaphores, analogies
- le niveau de « réalité » de la scène : souvenir, rêve, hallucination.

Exemples : a) l'ouverture de *Rebecca* (adapt. Hitchcock, 1940) pour la narration au « je » et la situation onirique b) la rencontre Dracula / J. Harker (adapt. multiples, dont : W. Herzog, 1978 et F. Coppola, 1993) pour la description de Dracula et le sentiment intérieur du narrateur.

Variante : orienter les élèves sur l'écriture de la scène filmique (voir *infra*), avant le visionnement.

Exercice 2 : confronter deux scènes différentes d'un même roman à leurs équivalents filmiques.

Objectif : travailler sur la cohérence des traitements dans le cadre d'une œuvre entière ; opposer les opérations de réduction et dilatation et leurs effets dramatiques.

Donner deux scènes textuelles prises à deux endroits éloignés, mettant en jeu les mêmes personnages (opposer : ouverture / clôture, action / repos, rencontre / séparation, etc.). Les confronter à leurs versions filmiques (avec les outils vus en Ex. 1).

Exemple : dans *Le Facteur*, la scène finale d'accident (et mort de Cora) comme pendant de la scène de meurtre ou de la scène de rencontre.

4. De l'observation à l'écriture

Les propositions qui suivent peuvent se concevoir comme des démarrages, des étapes intermédiaires, des prolongements dans la plupart des exercices qui précèdent.

Exercice 1 : transposer une scène filmique en scène romanesque (texte existant ou non).

Objectif : « traduire » certains procédés filmiques en types de textes, choix énonciatifs, progression cohérente (thème / propos ; reprises anaphoriques), articulations temporelles ; production écrite, partielle ou totale.

On peut choisir de centrer le travail sur la transposition de :

- le découpage de l'espace (plans « descriptifs »)
- la voix off, constante ou intermittente
- les informations données par bruits et musique
- une scène de dialogues en champ-contrechamp
- le physique de l'acteur, son costume, ses attitudes.

Ce peut être l'occasion d'un travail réparti en petits groupes : la scène complète s'écrit à partir des contributions (enchaînement, insertion et réécriture des productions partielles).

Exercice 2 : transposer une scène romanesque en scène filmique.

Objectif : inverse du précédent, quant à la spécificité du matériau ; production d'une scène complète en écriture scénaristique et, éventuellement, du découpage technique.

Dans les consignes, on peut insérer des contraintes de :

- dialogues
- d'ellipses (début / fin) par rapport au texte, pour dynamiser la scène
- découpage des lieux
- de segmentation en deux scènes, avec lieu et moment différents
- dramatisation par le son.

L'exercice est plus formateur si l'on choisit un récit plusieurs fois adapté, pour varier les approches de la scène.

Exemple d'une scène d'ouverture : (*Le Facteur*, toujours) où j'ai souligné les points de difficultés à résoudre. La seule contrainte d'écriture donnée était de *ne pas utiliser* la voix off :

« *Vers midi, ils m'ont vidé du camion de foin, j'avais sauté dedans, juste à la frontière, la nuit précédente, et une seconde après m'être glissé sous la bâche, je m'étais endormi profondément. J'avais besoin de sommeil après trois semaines de Tia Juana, et je ronflais encore lorsqu'ils ont retiré la toile pendant que le moteur refroidissait. Ils ont soudain aperçu un pied et, en tirant dessus, ils m'ont flanqué par terre. J'ai essayé de blaguer, mais ça n'a pas pris. Le coup était raté. Ils m'ont quand même donné une cigarette et j'ai filé à la recherche de quelque chose à manger.* »

Qu'installe une scène d'ouverture ? Quelle part d'exposition comporte-t-elle ? Est-il possible de la transposer sans connaître la suite du texte ? Qu'induit-on automatiquement sur l'identité du ou des personnages, leur situation passée et présente, leurs projets, le genre de référence ? En quoi cette induction modèle-t-elle la scène à écrire ? Autant de questions abordées lors de cet exercice.

Exercice 3 : transformer une scène romanesque virtuelle en une scène filmique actualisée (rôles dramatiques, gestes et déplacements, dialogues, tension et dénouement).

Objectif : dérouler un script cohérent à partir d'une mention de scène ; utiliser les procédés de visualisation et dramatisation dans l'écriture.

Exemple : une scène de rupture dans *La Dentellière* (P. Lainé, 1974; adapt. C. Goretta, 1977) entre la coiffeuse Marylène et son amant; scène mentionnée dans le récit, seulement commentée par Marylène. Dans le film, deux scènes qui étirent la rupture (au téléphone) dans deux lieux différents (voir annexe IV).

CONCLUSION

Lire, regarder, écouter, confronter, écrire, pour comprendre et apprendre : autant d'activités et de finalités auxquels la scène filmique peut apporter sa contribution, en construisant une autre textualisation avec la richesse – et les limites – du matériau filmique.

Elle-même est à la fois un moyen et une fin dans les apprentissages concernant le récit (fiction et narration) et les spécificités du texte et de l'image. On peut tirer parti du fort attrait qu'elle suscite chez ses récepteurs, en se souvenant, même dans les moments didactiques les plus « pointus », que « *Ce n'est pas parce que le cinéma est devenu un langage qu'il peut nous conter de si belles histoires, c'est parce qu'il nous en a contées de si belles qu'il est devenu un langage.* » (44).

(44) C. METZ, *op. cit.*, 1971, p. 55. En hommage posthume à ce théoricien, décédé en septembre 1993.

ANNEXE I

Principe : le code est un ensemble de règles d'autocensure acceptées de plein gré par les producteurs, non obligatoires, et dont la MPPDA ⁽¹⁾ assure elle-même le fonctionnement et contrôle l'efficacité. [...].

Contenu : le texte du code est constitué d'un exposé de principes généraux suivi d'une liste d'applications particulières classées en douze sections [...].

Crimes contre la loi : leur représentation ne doit inspirer ni la sympathie ni le désir d'imitation. Les méthodes criminelles ne doivent jamais être exposées de façon explicite. Le trafic de drogue est un sujet tabou. La consommation d'alcool (curieusement rangée parmi les « crimes ») ne peut être montrée que si l'intrigue l'exige.

Sexualité : le caractère sacré de l'institution du mariage doit être préservé. Les « formes basses de rapports sexuels » ne doivent pas être présentées comme si elles constituaient un comportement courant ou toléré.

Cette section se subdivise elle-même en neuf sous-titres : adultère, scènes de passion (elles ne doivent pas faire appel aux bas instincts), viol (ne peut être que suggéré), perversions (interdites), traite des blanches (interdite), *miscgenation* (interdite) – terme sans équivalent en français signifiant mariage ou accouplement entre des individus de race différente, en particulier entre Blancs et Noirs –, accouchement (interdit) ; organes sexuels des enfants (ne doivent pas être montrés).

Vulgarité : le traitement des sujets « bas, répugnants, désagréables, même s'ils ne sont pas contraires à la morale », doit être soumis au bon goût et au « souci de la sensibilité du public ».

Obscénité : paroles, gestes, allusions, chansons, plaisanteries doivent être exemptes de toute obscénité, même si cette dernière n'est comprise que par des adultes.

Jurons : donne une liste de jurons interdits.

Costumes : la nudité totale n'est en aucun cas permise [...].

Danses : celles suggérant des actions sexuelles sont interdites.

Religions : on ne doit jamais ridiculiser un dogme, une foi religieuse. Un prêtre ne peut être présenté ni comme un personnage comique ni comme « vilain ».

Décors : le bon goût est prescrit dans l'usage des chambres à coucher.

Sentiment national : tout sentiment national a droit à la considération et au respect.

Titres : ils doivent suivre les principes généraux du code, et en particulier, ne pas contenir de suggestions licencieuses.

Sujets repoussants : on doit, là encore, suivre les règles du bon goût et respecter la sensibilité du public. Ces sujets sont classés en sept catégories : exécution capitale, passage à tabac, brutalité et horreurs macabres, marquage au fer, vente de femmes et femmes vendant leur vertu, cruauté envers les enfants et les animaux, opérations chirurgicales.

(1) Motion Pictures Producers and Distributors Association, président William Hayes.

ANNEXE II

Le facteur sonne toujours deux fois, J. M. Cain, Folio, pp. 56-65

Chapitre VII

Mais quand le Grec s'est aperçu qu'il faisait si sombre, que nous étions embarqués dans une fichue région pleine de montagnes, sans une lumière, sans une maison, sans un poste d'essence, ou rien d'autre en vue, il a repris ses esprits et s'est fâché.

— Fais attention. voyons. Tourne, bon Dieu, tu t'es trompée de route !

— Non, je sais où je suis. Nous allons arriver à la plage de Malibu. Tu ne te souviens pas ? Je t'ai dit que je voulais la voir.

— Alors va doucement.

— Je vais doucement.

— Va plus doucement encore, j'veux pas qu'on s'tue !

[Récit + dialogue. Arrêt de la voiture. Prétexte : le moteur chauffe. Le Grec sort pour vomir puis joue avec l'écho.]

C'était la première fois qu'il entendait sa voix résonner comme ça. Cela l'amusait comme un singe qui se voit dans un miroir. Cora me regardait. Nous avons à faire. J'ai commencé à rouspéter.

— Dis donc. Tu crois qu'on n'a que ça à faire ? T'écouter chanter pour toi seul toute la nuit ? Allez, monte, qu'on fiche le camp !

— Il est tard, Nick.

— Ca va, ça va.

Il est monté, mais il a mis sa tête à la portière pour lancer encore une note. Je me suis baissé et tandis qu'il avait encore la tête dehors, j'ai saisi de nouveau la clef anglaise. Sa tête a craqué et je l'ai sentie craquer. Il a sauté en l'air et s'est recroquevillé sur le siège comme un chat sur un sofa. Il m'a semblé qu'il mettait des heures à rester immobile. Puis Cora a laissé échapper un drôle de gloussement qui s'est terminé en un gémissement... car l'écho, soudain, renvoyait la note que le Grec avait lancée. La note vibra comme il l'avait fait vibrer, puis diminua, s'arrêta, s'immobilisa.

Chapitre VIII

Nous n'avons pas dit un mot. Elle savait ce qu'elle avait à faire. Elle est passée derrière, je suis passé devant. J'ai examiné la clef anglaise sous la veilleuse. Il y avait quelques gouttes de sang dessus. J'ai débouché une bouteille de vin, et j'en ai versé jusqu'à ce que le sang disparaisse. Puis j'ai versé du vin sur le Grec. J'ai essuyé la clef anglaise sur un morceau sec de ses vêtements. puis je l'ai tendue à Cora. Elle l'a mise sous le siège. J'ai encore versé du vin là où j'avais essuyé la clef anglaise. J'ai cassé la bouteille contre la porte et l'ai mise au-dessus de lui. Puis j'ai remis l'auto en route. La bouteille a émis un gargouillis, parce que le vin coulait.

J'ai un peu avancé, puis je suis passé en seconde. Je ne pouvais tout de même pas lancer l'auto dans le ravin de deux cents mètres que nous dominions. Il fallait que nous y allions ensuite, et comment aurions-nous fait croire que nous en étions sortis vivants ? J'ai conduit doucement, en seconde, jusqu'à un endroit où le ravin n'avait guère que cinquante pieds.

[Récit. Frank et Cora poussent la voiture dans le ravin et la rejoignent. Ils s'attaquent à leurs vêtements.]

J'ai passé ma main dans sa blouse et j'ai tiré. L'étoffe s'est déchirée et Cora s'est trouvée nue de la poitrine au ventre.

— Tu auras fait ça en sortant de la bagnole. La blouse se sera prise dans la poignée de la portière.

Ma voix a résonné drôlement, comme si elle sortait d'un tout petit phonographe.

— Et ça... tu ne sauras pas où tu te l'auras fait.

J'ai pris mon élan, et je lui ai flanqué mon poing dans l'œil aussi fort que j'ai pu. Elle est tombée, elle est restée à mes pieds, ses yeux brillaient, ses seins tremblaient, leurs pointes dressées et tendues vers moi. Elle était étendue là et mon souffle faisait dans ma gorge un bruit qui ressemblait à un grognement de bête, ma langue était toute gonflée et un goût de sang emplissait ma bouche.

— Oh ! oui, Frank, oui.

J'étais étendu sur elle, nous nous regardions dans les yeux. Nous étions serrés l'un contre l'autre, essayant d'être plus unis encore. L'enfer aurait pu s'ouvrir devant moi alors, je n'en aurais pas bougé. Il fallait que je l'aie, même si l'on devait me pendre pour cela. Je l'ai eue.

Chapitre IX

Nous sommes restés là quelques minutes anéantis, comme si nous étions drogués. Tout était si calme qu'on entendait seulement le gargouillement doux du vin qui coulait dans l'auto.

[Dialogue (28 répliques). Mise au point du scénario futur avec les flics ; déclaration d'amour]

Elle a commencé à monter et je me suis précipité vers l'auto. Soudain, j'ai découvert que je n'avais plus mon chapeau. Je devais être dans la voiture et avoir mon chapeau avec moi. J'ai tâtonné à sa recherche. L'autre auto approchait de plus en plus.

Elle n'était plus qu'à deux ou trois tournants de là, et je n'avais toujours pas mon chapeau, ni aucune trace d'accident sur moi. J'ai abandonné et me suis retourné vers la voiture. Je suis tombé. J'avais pris mon pied dans mon chapeau. Je l'ai empoigné et j'ai plongé dans l'auto. Mon poids s'est communiqué bientôt au plancher qui s'est effondré, et j'ai senti l'auto qui se renversait. Pendant un bon moment, je n'ai plus eu conscience de rien du tout.

ANNEXE III

C'est peu après ce jour qu'ils devaient se quitter, Marylène et l'homme au menton carré. « Il aurait fallu faire ça bien plus tôt », dit Marylène en guise d'explication. Elle ajouta qu'elle avait perdu les cinq plus belles années de sa vie (les lundis et les mercredis) avec un mufle, mais que ça ne faisait rien car tous les hommes étaient pareils. En quoi Marylène manifestait une certaine intelligence d'elle-même, non des hommes.

La Dentellière, P. Lainé, Ed. Folio, P. 46.