

POUR UNE ÉPISTÉMÈ DU FLASH-BACK

JEAN CHÂTEAUVERT

Comment passe-t-on du présent au passé dans un film narratif traditionnel? Comment articule-t-on deux segments d'histoire pouvant être passé-présent, réel-fictif, réel-imaginaire ou réel-hypothétique? C'est ce passage entre un segment de film présent/réel et un segment passé/fictif/imaginaire/hypothétique/ etc. que je me propose d'analyser ici: il s'agira d'abord de voir les procédés rhétoriques qui signalent ces passages mais aussi les enjeux et les implications de ces passages¹. Quelques exemples suffiront pour introduire mon propos.

Brief Encounter (*Brève Rencontre*, Lean, 1945) présente de longs segments audiovisuels illustrant le monologue qu'une femme, Laura, incomprise par son mari, tient avec elle-même au lendemain d'une relation adultère; encore sous le choc de leur rupture, elle se raconte sa relation avec un médecin rencontré par hasard qui, jugeant leur amour impossible, a décidé de la quitter.

Belles de nuit (Clair, 1952) présente les rêves d'un personnage, Claude, au cours desquels il séduit, au gré des époques et des pays, des femmes qui ont pour modèles celles qu'il rencontre dans sa vie quotidienne de professeur de piano. Et le personnage de rêver de gloire et de passions avec la mère d'une de ses élèves, avec la caissière du café, avec une voisine ou avec la postière.

Travelling avant (Tachella, 1987) présente des séquences que deux jeunes cinéphiles, Nino et Donald, imaginent, par référence à tel ou tel réalisateur, comme des alternatives à ce qu'ils vivent. L'on assiste ainsi à une scène où une jeune femme, sortie nue de la salle d'eau, ressort tantôt habillée d'un tailleur, tantôt vêtue d'un déshabillé, suivant que le réalisateur serait, aux dires de Donald, américain ou français.

Outremer (Rouän, 1991) présente trois récits que l'on devine correspondre à la vision de trois sœurs parce que l'on peut reconnaître dans la répétition des mêmes événements qu'il s'agit de différentes versions des mêmes faits. Aucune référence à ce moment présent où les trois sœurs se souviendraient ou raconteraient leur jeunesse: rien, ni *voix over*², ni gros plan sur un visage perdu dans ses souvenirs. L'attribution est déduite par recoupements et par inférences et c'est cela qui permet d'établir qu'il s'agit de trois versions dont la spécificité et les lacunes traduisent la subjectivité de chacune des sœurs.

L'Enfer (Chabrol, 1993) présente un scénario de Clouzot dans lequel un homme maladivement jaloux en vient à enfermer sa femme; découvrant la situation, un

psychiatre décide d'aider la jeune femme et entreprend d'interner le mari. La veille de la visite du psychiatre, nous assistons à une scène troublante: dans une version, le mari, fou, tue son épouse mais fantasme qu'elle est simplement endormie; dans l'autre, le mari ou l'épouse fantasme la mort de cette dernière – les deux hypothèses sont possibles – qui se révèle simplement endormie.

La Valse du Danube bleu (Kek Duna Keringo, Jancso, 1991) nous présente les uns à la suite des autres une série d'épisodes contradictoires: tantôt un homme, proche parent d'un ministre, tue un homme d'affaires américain en visite en Hongrie – meurtre auquel se greffe l'assassinat du chef de police chargé de l'enquête –; tantôt ces personnages sont vivants alors que l'on assassine la femme du premier ministre; tantôt tous ces personnages, vivants, assistent à l'assassinat de l'évêque. La toute fin révèle que le personnage central du film, présumé auteur du premier crime, a été la véritable victime, comme si l'ensemble des épisodes correspondait à autant de fantasmes qu'il aurait vécus au moment de mourir (je pousse ici délibérément dans le sens d'une lecture rationalisante *a posteriori*, lecture sur laquelle je reviendrai).

Le point commun à ces différentes mises en scène effectuées dans tous ces films dépend de ce qu'un personnage tient lieu de pivot qui articule, sous couvert d'un récit verbal, d'un rêve, d'un fantasme, etc., le passage d'un niveau de récit à un autre. Ni plus ni moins, le film met au point un enchâssement énonciatif – ce qui correspond dans l'écrit à l'attribution d'un discours à un locuteur second via les guillemets signifiant le changement de sujet: l'on dira par exemple que /X rapporte le discours de Z racontant un événement quelconque/. Dans les films, la spécificité de chacune des configurations que nous avons décrites tient à leur manifestation textuelle, l'une se conjuguant sous forme de discours verbal qui s'ancre dans le rendu audiovisuel (*Brief Encounter*), une autre participant d'un souhait ou d'une image mentale explicitement formulée par le personnage (*Travelling avant*), une autre participant du fantasme ou du rêve (*L'Enfer* et *Belles de nuit*) et une autre enfin, où l'attribution vient après coup, après que le spectateur ait noté des contradictions au sein des récits audiovisuels et qu'il ait découvert que l'auteur apparent du premier crime en fut en fait la victime (*La Valse du Danube bleu*).

Cette attribution *a posteriori* dans laquelle on réinterprète différents segments de film, non plus comme une suite d'événements continus, mais comme rêve, fantasme ou

souvenir, est moins exceptionnelle qu'il n'y semble: il suffit de penser à tous ces films où, en cours de récit et parfois de façon très tardive, une *voix over* survient, faisant apparaître, comme un épisode passé, un récit que l'on tenait pour présent. *An Occurrence at Owl Creek Bridge* (Enrico, 1961) joue sur une révélation finale pour donner un tout autre sens à un épisode relatant la fuite d'un personnage: la fuite n'aura été que le fantasme d'un homme au moment de mourir. Le trait distinctif de *La Valse du Danube bleu* et de *L'Enfer* réside dans ce fait que l'attribution des épisodes est sujette à des interprétations des plus diverses. En fait, sans l'inférence d'un personnage fantasmant ou victime d'hallucination, il serait pour ainsi dire impossible de déterminer l'articulation entre les divers fragments contradictoires: dans un récit standard, chaque fragment sera situé, ancré par un personnage comme un épisode passé ou fictif, au regard d'un monde premier; cet ancrage fait défaut dans ces deux films. C'est donc moins la manifestation de l'attribution *a posteriori* qui est particulière à ces films que l'absence d'une modalité explicite, d'un indice qui permettrait de distinguer le vrai du faux, le fantasme de la réalité.

Certains films ont joué de cette incertitude d'attribution pour la désavouer: un personnage évoque dans son discours un événement passé ou fictif ou semble plongé dans ses souvenirs, alors qu'apparaît une image correspondant à ses pensées ou à son discours. L'espace d'un moment, on interprète cette image comme l'illustration de son récit ou de ses souvenirs, mais cette interprétation est désavouée cependant par la suite du film. Ainsi, dans *Une Histoire banale* (Has, 1982), le récit du professeur qui rappelle sa jeunesse dans un café est jumelé aux plans d'un jeune homme dans un café, jeune homme qui vient de croiser, dans la même scène, ce professeur dans la rue: on croit, l'espace de quelques mots, être projeté dans le passé, mais le cours du récit situe ces plans comme des fragments de l'espace appartenant au récit actuel, au présent des personnages visualisés.

L'ATTRIBUTION NARRATIVE

Les théories narratologiques se sont largement intéressées à l'articulation du récit filmique. D'aucuns, tels François Jost et André Gaudreault dans *Cinéma et récit II. Le récit cinématographique* (1990), l'ont formulée comme un processus d'enchâssement du récit qui repose sur un phénomène de paralepse, un personnage auteur d'un discours verbal ou d'une image mentale se voyant attribuer

un segment audiovisuel qui, il va sans dire, échappe au personnage par sa matérialité³.

David Bordwell dans *Narration in the Fiction Film* (1985), Georges Wilson dans *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View* (1986) et Edward Branigan dans *Narrative Comprehension and Film* (1992) décrivent ces points d'articulation que sont ces moments où l'on glisse d'un personnage racontant, se souvenant, ou rêvant à l'épisode illustrant leur récit, rêve ou souvenir, comme des seuils, des points de passage entre un épisode présent et passé sans leur attribuer une valeur énonciative: la fonction du personnage est de marquer le passage, d'être un pivot ouvrant sur un nouvel épisode et non pas d'assumer quelque responsabilité énonciative à l'égard du segment passé⁴.

D'autres, dont je suis, ont proposé comme alternative à l'une ou l'autre de ces options une structuration sous forme de théorie des mondes possibles, le personnage tenant lieu d'embrasseur pour un monde dont il n'assume cependant pas le rendu matériel⁵: la fonction du personnage est d'ouvrir un segment de monde et de situer un épisode comme passé, imaginaire, fictif, fantastique, etc., fonction qu'il importe de distinguer du rendu narratif de ce monde qui revient aux matériaux filmiques⁶.

Nonobstant les écarts qu'il y a entre ces théories – leur propension à rendre compte de notre perception du récit et de sa structure –, un point commun les unit dans leurs désaccords: dans tous les cas, l'articulation temporelle et narrative du récit repose sur la mise en place d'un personnage-pivot qui tient lieu de transition, de seuil, entre un récit présent et un récit passé. C'est-à-dire que l'on glisse d'un épisode à un autre en passant par la mise en place d'un personnage auquel on attribue un segment du récit – la nuance entre les théories tenant au sens du terme «attribuer», les uns y voyant une véritable fonction énonciative alors que d'autres n'y voient qu'un signe de ponctuation dans le récit.

De ce premier constat émergent deux questions: la présence d'un personnage-pivot est-elle essentielle? Quelle est la fonction de ce personnage dans l'économie du récit cinématographique?

LE PERSONNAGE-PIVOT

Des films ont convoqué des structures ambiguës, analogues à celles que nous évoquons, pour jouer sur l'attribution de leurs segments. Ainsi la séquence du meurtre dans le film *L'Enfer* peut-elle être interprétée tantôt

comme un fantôme du mari, tantôt comme un événement réel – la séquence présentant la femme endormie apparaît alors comme un fantôme de l'homme qui ne réalise pas le meurtre qu'il vient de commettre –, tantôt comme un rêve de la femme qui prêterait des intentions meurtrières à son époux. La fin ouverte du film joue de ces différentes possibilités, qui se traduiront comme autant d'interprétations de la part des spectateurs.

Le film de Miklos Jancso, *La Valse du Danube Bleu*, que j'ai présenté plus haut comme une série de micro-récits que l'on pouvait éventuellement attribuer au personnage assassiné, peut aussi être interprété comme une suite de mondes narratifs différents qui n'ont d'autre relation que de coexister au sein d'un même récit. L'absence d'une scène marquant le passage entre l'épisode de la mort du personnage principal et les différents récits autorise cette interprétation, encore que nos schémas culturels nous inclinent, me semble-t-il, à établir une structure de liaison et d'attribution qui se conformerait au modèle de /l'homme qui imagine sa fuite au moment de mourir/.

La conséquence de la présence de ces récits sans attribution est bien sûr l'absence de récit premier tenant lieu de point d'ancrage aux récits «seconds»: les récits se suivent sans s'articuler les uns aux autres, ne dessinant de la sorte ni récit premier, ni récit second, mais une coexistence de récits dont l'articulation n'est pas marquée.

En termes d'interprétation spectatorielle, il apparaît que le personnage-pivot marque précisément cette relation entre deux segments: c'est par son discours et/ou son attitude de rêveur, de songeur, que l'on dira que tel épisode participe du passé, que différents segments correspondent à autant de versions que l'on attribue à différents personnages. L'exemple d'*Outremer* le laisse aisément percevoir: il est des structures qui, en raison des récurrences mais aussi des écarts entre les versions, permettent aisément d'inférer une attribution. Dans ce film, on lie les versions à chacune des sœurs, et l'on construit un hypothétique niveau premier qui n'est cependant jamais actualisé dans le film: on devine assister à la version des événements de chacune des trois sœurs, sans qu'on puisse conclure s'il s'agit de souvenirs évoqués à l'occasion d'un événement particulier, de journaux intimes, ou du récit plus ou moins fictionnel d'un narrateur externe à l'histoire qui rapporterait ces versions différentes.

Qu'en conclure pour l'articulation du récit? En premier lieu, l'articulation entre les différents fragments d'un récit

tient largement à la présence d'un personnage-pivot dont le discours ou l'attitude déterminera la place et la situation d'un segment enchâssé: l'on juge un épisode comme un *flash-back*, un rêve ou un fantôme parce qu'on le lie/lit comme le produit d'un personnage «présent».

En second lieu, notre vocabulaire, qui décrit ces fragments comme des «flash-back» ou des «flash-forward», est, à tout le moins, réducteur: un épisode peut être un souvenir ou une fiction au regard des personnages – on se rappellera que le personnage Maupassant fait le récit des contes fictifs dans le film *Le Plaisir* (Ophüls, 1952) – ou encore une projection dans l'avenir, etc. Le vocabulaire théorique devrait pouvoir rendre compte de ces subtilités qui pourtant ne nous échappent pas comme spectateurs. Dans le résumé que l'on en fera, on précisera généralement sans peine le statut de ces épisodes alors que l'analyse perdra ce qui fait la spécificité de chacun en les cataloguant comme passé ou futur.

En troisième lieu, l'inscription d'un personnage-pivot qui tient lieu de seuil ouvrant sur un épisode enchâssé peut être faite avant, pendant ou après le segment audiovisuel comme elle peut aussi être inférée, la structure du récit étant suffisamment forte pour que l'on puisse établir un niveau premier où certains personnages «se souviendraient» de leur passé. Ainsi, l'on peut distinguer les films qui affichent un personnage se souvenant ou racontant un épisode qui est ensuite audiovisualisé, les films qui manifestent l'attribution sous forme d'un narrateur en *voix over*, et enfin les films dont on établit l'attribution en se fondant sur les répétitions et les écarts entre différentes versions d'un même événement.

En quatrième lieu, et c'est sur ce point que j'aimerais insister, il est des films qui présentent des récits «contradictaires», sans mettre en scène la moindre structure d'attribution permettant d'expliquer ces contradictions comme les signes de différentes subjectivités – ainsi dans *La Valse du Danube bleu* et dans *L'Enfer* –, c'est-à-dire des films qui ne montrent aucun récit fondamental qui permettrait d'articuler les différents récits, mais seulement une coexistence diachronique, une coprésence successive que le spectateur doit articuler.

La Valse du Danube bleu propose ainsi une pluralité de versions contradictoires des mêmes événements sans aucun marqueur permettant de décider de la véracité d'une version au regard des autres. Les règles du récit traditionnel tiennent alors lieu de consignes de lecture, et on considère

généralement pour vraie la version venant clore le film, le récit livrant là la clef de son intrigue. Or, dans *La Valse du Danube bleu*, on est confronté à l'absence de personnage-pivot permettant d'établir une structure hiérarchique au sein du récit. Sans pivot, sans personnage auquel attribuer tel ou tel segment à titre de fantôme, ou à titre d'illusion, on ne sait alors pas où résident la réalité et le mensonge. Et, de ce fait, on est conduit à inférer une structure d'articulation entre les segments, un personnage qui permet de relier les différents épisodes comme autant de rêves ou de fantasmes qu'il éprouve au moment de mourir. *L'Enfer* joue de cette absence d'attribution jusqu'à confondre le spectateur, jusqu'à ce qu'il ne sache plus discerner le fantôme de la réalité.

C'est dire que la mise en place d'un personnage-pivot apparaît comme une opération rhétorique de première importance dans la structuration du récit, puisque c'est le procédé d'attribution à un personnage qui explicite la structure narrative et temporelle d'un film. Sans cette étape d'attribution – que l'on infère ou qui nous est présentée –, nous sommes condamnés à ne pas savoir où nous en sommes, à ne pas saisir la trame d'un récit, à ne pas savoir où se loge sa vérité.

Un regard *a posteriori* sur le développement historique du récit filmique est sur ce chapitre particulièrement instructif. Dans un premier temps, l'ancrage du pivot a été très appuyé et s'est conjugué sous les traits d'un narrateur externe à l'histoire, soulignant chaque passage d'un carton, d'une remarque verbale du conférencier qui accompagnait la visualisation des films ou du narrateur en *voix over* – une remarque verbale qui spécifiait le statut du segment qui s'amorçait – ou encore sous la forme d'un gros plan sur un personnage dont le discours, parfois soutenu d'un regard perdu, convoque des souvenirs, voire enfin sous la forme d'un fondu enchaîné au cours duquel on glissait du personnage qui rêvait, fantasmait ou imaginait jusqu'au segment illustrant le produit de son imagination.

Au cours des années, le passage d'un segment à l'autre est devenu de moins en moins marqué et la relation typique d'amorce s'est évanouie jusqu'à n'être qu'un discours en *voix over* apparaissant en cours de récit, c'est-à-dire la voix d'un narrateur qui se superpose à l'image et qui définit du coup tout un segment audiovisualisé comme un souvenir, un fantôme, une fiction, etc.

Avec l'avènement d'un nouveau cinéma, on a vu naître aux côtés de ces films aux articulations marquées, des films

dont il fallait reconstruire la structure, des films dont les incohérences se laissent interpréter *a posteriori* comme des indices permettant d'établir une architecture narrative particulière.

L'historien Braudel nous enseigne que l'histoire ne fonctionne pas à la même vitesse pour tous les gens, pour tous les us et coutumes d'une société. Il en est de même pour l'histoire des procédés d'attribution narrative: les films d'aujourd'hui peuvent mettre en place une structuration traditionnelle dans une scène et une structuration plus floue ou problématique dans une autre; de même, on peut retrouver dans des films « expérimentaux » d'autrefois – je pense à des films de Germaine Dulac en particulier et à ceux de Luis Buñuel – des structures d'attribution peu marquées. Cependant, en fonction des critères qui démarquent un film, qui le caractérisent comme particulier dans la production normale, ces écarts laissent paraître, entre ces structures très marquées et des structures évanescences, une évolution sensible du récit cinématographique, une évolution au cours de laquelle les marques sont devenues de plus en plus évanescences. De là les propos de David Bordwell (1985) qui souligne que le récit cinématographique a eu tendance à masquer ses articulations, à fondre au sein même de sa trame les différents procédés narratifs qui le fondent.

C'est, me semble-t-il, dans ce jeu avec le spectateur – qui doit à la fois suivre les indices évanescents que lui livre le film mais aussi fabuler sur le « pourquoi » du récit second, c'est-à-dire imaginer que le personnage rêve ou se perd dans un fantasme – que naît le récit filmique moderne, que paraît un nouveau mode narratif et aussi une nouvelle relation avec le spectateur. Et, de simples regardeurs d'un spectacle bien structuré, bien balisé, nous sommes conduits à nous faire les complices d'une narration qui, dorénavant, sollicite notre participation, d'une narration qui nous demande de deviner le statut d'un segment, de saisir, lorsque les lumières s'allument, que tout cela n'avait été qu'un rêve.

Mais pourquoi doit-on marquer l'articulation temporelle d'un récit par des personnages-pivots? D'où vient notre difficulté à nous repérer dans une structure? Si l'on exempte les interventions de l'instance narrative première, l'attribution obligée à un personnage est peut-être une conséquence inévitable de la structure énonciative du récit, mais aussi des codes qui gèrent la narrativité, un

récit se distinguant moins d'un autre par sa teneur que par son attribution. En d'autres termes, la mise en scène d'un personnage-pivot, qu'elle soit explicite ou induite par le spectateur, pourrait être la condition qui permet la distinction entre différents segments de récits, entre le présent et le passé, le rêve, le fantasme, etc. D'où le jeu que joue un certain cinéma qui expérimente sur les frontières du récit. D'où la difficulté à apprécier la littérature postmoderne: sans ce pivot, sans ce moment où l'on dit le statut du segment, le spectateur ou le lecteur est condamné à deviner, à imaginer que tout n'était peut-être qu'un rêve ou un souvenir. En deçà de ce pivot, en deçà de cette condition, la lisibilité devient problématique: le récit se fait hypothèse.

ATTRIBUTION ET FOCALISATION

La version qu'offre le personnage-pivot peut aussi traduire une certaine subjectivité qui altère les événements narrés: dans *The Thirty-Nine Steps* (*Les Trente-neuf marches*, Hitchcock, 1958), le souvenir de la femme assassinée qui apparaît en surimpression reproduit les paroles de la femme en modifiant le ton original, le dialogue premier prenant dans ce segment les traits d'un discours dogmatique. Force nous est alors de constater que le processus mémoriel du personnage entache le rendu du segment passé d'une subjectivité, qui se conjugue ici sous forme de changements apportés dans les événements eux-mêmes, le dialogue se transmuant en un discours.

À l'échelle du récit, cette subjectivité se traduit comme une limite épistémique susceptible d'être activée dès lors que s'établit une version autre des mêmes événements, une version en fonction de laquelle on peut évaluer la subjectivité de la première. Sans autre consigne, le récit sera tenu pour véridique: le *flash-back* est interprété comme le compte rendu des événements tels qu'ils se sont passés. Or, il suffit que se greffe un autre récit des mêmes événements pour qu'on relise comme subjective la première version, qu'on interroge sa qualité épistémique pour en déterminer la valeur et la portée. Du reste, reconnaître un récit comme rêve, fantasme ou souvenir n'est jamais qu'établir l'épistémologie narrative d'un segment audiovisuel, en l'occurrence en déterminer la valeur au regard du monde fictionnel. Quoique cette limite épistémique puisse demeurer en veilleuse, il suffit que le statut du monde enchâssé soit mis en cause – rêve, mensonge, ou simple manifestation de la subjectivité perçue par décalage avec

le monde «réel» –, pour qu'on regarde le monde enchâssé d'un œil critique, circonspect⁷.

Cette limite épistémique se traduit au moyen de la focalisation par effet-sujet⁸: ressentie à des degrés divers, l'attribution d'un segment à un personnage rend incertain le statut épistémique du segment qui se traduira par une lecture du segment, soit comme rêve, récit fictif, fantasme ou mensonge d'un personnage, soit comme version plus ou moins subjective dont la crédibilité peut être mise en cause dès lors que le film offre une version autre des mêmes événements. En d'autres termes, l'attribution d'un segment du récit à un personnage implique que cette version des faits peut être partielle, que les faits rapportés peuvent être travestis à des degrés divers: si moult récits mettent en veilleuse cet effet-sujet, les faits présentés étant tenus pour représentatifs de la réalité, il est d'autres récits qui activent cette limite épistémique en présentant des versions différentes des mêmes événements, des versions où perce la subjectivité par décalage avec les autres.

Pour reprendre l'exemple célèbre de *Citizen Kane* (Welles, 1941), les deux versions de la courte carrière de Suzanne à l'opéra – qui s'attachent l'une aux réactions du public, et plus particulièrement à celle de Leland qui en est l'auteur, l'autre aux difficultés que rencontre Suzanne, à qui l'on attribue le segment malgré l'objectivité apparente de leur compte rendu – n'en sont pas moins subjectives en ce qu'on lit l'écart qui existe entre les versions comme la conséquence de leur attribution à ces personnages: les différences entre les versions tiennent à la mémoire des personnages, à la perception qu'ils ont des événements passés⁹.

Le compte rendu d'un segment marqué par un iris ou présenté sous la forme d'une surimpression – tels les souvenirs qui viennent hanter le meurtrier dans *Histoire d'un crime* (Zecca, 1901) ou les fantasmes d'Aladin dans *Aladin ou la lampe merveilleuse* (1906)¹⁰ –, ou encore en utilisant un procédé technique quelconque (le *flash-back* dans *Le Roman d'un tricheur* (Guitry, 1936) est entièrement muet) peut en ce sens être interprété comme la *signature* de la mémoire du personnage, c'est-à-dire comme une manifestation possible du personnage-embrayeur. Le rendu technique a alors pour fonction de traduire sous forme métonymique la présence en filigrane du personnage. La subjectivité apparaît alors inscrite dans la matérialité même du récit filmique.

Aussi évident qu'il puisse apparaître, pareil marqueur laisse cependant dans l'ombre la véritable limite

épistémique du segment enchâssé: on ne saurait évaluer l'objectivité du segment rapporté sur la base d'un marqueur technique, le procédé ne faisant souvent que rendre compte de l'attribution à un personnage. C'est que la fonction des procédés techniques a changé: de simples marqueurs d'une attribution, les procédés ont progressivement pris la place de manifestations des processus psychologiques du personnage – entendre par là les déformations qu'impose une mémoire approximative ou une imagination trop fertile aux événements passés ou fantasmatiques. Et, de signes du passé, ces procédés techniques sont devenus l'expression de cette étape d'appréhension des événements racontés, de ce moment où un personnage détermine ce que sera le monde enchâssé. Ainsi, le flou ou la surimpression, que l'on convoitait dans les premiers films comme le signe d'un épisode passé raconté par un personnage (*Histoire d'un crime* ou *Aladin ou la lampe merveilleuse*), est devenu la manifestation du processus mémoriel lui-même, du moment de la plongée dans le passé (*Thirty-Nine Steps*).

L'expression de cette focalisation première ne peut avoir lieu qu'en marge du récit second, dans le passage du récit enchâssant où figure le sujet-embrayeur du récit second qu'il parvient, avec plus ou moins de succès et d'objectivité, à appréhender. Ce niveau de saisie où le personnage fait l'expérience du monde second était, faut-il le rappeler, souvent exacerbé dans le cinéma des premiers temps, dans lequel on traduisait volontiers l'attribution d'un segment à un personnage par des surimpressions, par des insertions d'images telles les silhouettes de démons qui viennent hanter les rêves du pauvre voyageur dans *Traveller's Nightmares* (Pathé, 1905). Et l'on voyait avec force mimiques la réaction du personnage à l'expérience de son rêve ou de ses souvenirs. Le rendu de cette expérience s'est atténué avec l'évolution du récit filmique, le monde premier où le personnage, faisant l'expérience de ses souvenirs ou de ses fantasmes, s'éclipse devant le monde enchâssé jusqu'à être complètement occulté par la narration en *voix over*. Mais si la représentation se conjugue de façon plus évanescence, si l'on peut parfois oublier le temps du monde enchâssé dans cette étape première de recouvrement, il suffit d'un retour au présent pour qu'apparaisse à nouveau cette captation première qui fonde l'attribution narrative: l'image d'un personnage qui revient à soi, un regard qui retrouve la réalité, quelques mots d'un narrateur qui rappelle le travail de sa mémoire¹¹.

L'effet-sujet traduit ce sentiment d'assister à une version particulière des événements, celle qu'en offre le personnage-sujet-embrayeur, et qui se traduit par une limite épistémique qui nous fera apprécier cette version du monde enchâssé comme subjective, mensongère, onirique ou fantasmagorique. Et, comme spectateurs, nous serons conduits à évaluer d'une oreille et d'un œil circonspects le récit d'un personnage qui, souvent, ne demande qu'à abuser de notre crédulité. Triste sort du spectateur en mal de croire à ces histoires qu'on lui raconte.

CONCLUSION

L'analyse de la mise en scène de segments seconds tels que le *flash-back*, le rêve ou le fantasme, soit les divers processus d'attribution, nous a permis de mettre à jour quelques enseignements sur la structure narrative filmique. Là où l'analyse narratologique n'établissait que le passage obligé entre deux récits, nous sont apparues des modalités d'attribution distinctes, des processus d'ancrage rhétoriques ayant des répercussions immédiates sur les segments enchâssés qui apparaissent en fonction des personnages qui les amorcent tantôt comme un rêve, tantôt comme un souvenir, tantôt même comme un fantasme ou une histoire fictive au sein de la fiction. De là, nous est apparue la fonction structurelle du personnage qui tient lieu de pivot entre les différents récits, sa présence justifiant le passage d'un niveau à un autre. Si le cinéma a eu tendance à bémoiser la mise en scène du personnage-pivot – jusqu'à le faire disparaître dans un cinéma postmoderne –, la lisibilité de la structure narrative filmique semble reposer sur ce processus d'ancrage dans un personnage, sur la mise en scène ou l'inférence d'un personnage-embrayeur du monde enchâssé. En ce sens, le personnage-pivot constituerait un des principes de lisibilité du récit.

Enfin, j'ai esquissé les conséquences épistémologiques de cette structuration : l'attribution d'un récit à un personnage a pour corollaire une subjectivisation du récit. Car l'attribution au personnage-pivot implique que l'on assiste à une version plus ou moins subjective des événements : non pas aux faits eux-mêmes, mais à une version dont la subjectivité pourra ressortir soit par son caractère onirique ou fabulatoire, soit par un jeu d'écart avec d'autres versions des mêmes événements. Et là où, traditionnellement, on se serait contenté de souligner la relation obligée entre le personnage-narrateur et son récit, se dessine une approche différente du récit filmique qui

emprunte à la théorie narratologique et à l'analyse textuelle une approche qui fait ressortir la spécificité de chaque attribution narrative et ses conséquences sur l'épistémè du récit filmique.

NOTES

1. Je laisse de côté la question de la structuration par l'instance énonciative première, c'est-à-dire la structuration du film qui se présente comme un recueil d'histoires indépendantes les unes des autres, littéralement des courts métrages réunis sous forme de long métrage à l'instar des trois histoires qui composent *New York Stories* (Allen, Coppola, Scorsese, 1989). Je ne prendrai ici pour objet que la structure narrative mise en scène dans un récit présenté comme unique.
2. Par rapport à la *voix off*, soit la voix du personnage hors champ dans une scène de dialogue ne présentant que l'auditeur, la *voix over* surplombe le cours des événements ; ce sera par exemple la voix du narrateur qui se superpose au récit audiovisuel ou celle du commentateur qui accompagne le documentaire.
3. Il s'agit alors d'un discours second que l'on attribue à un personnage et ce, bien que l'on sache que ce personnage n'a pas accès aux matériaux audiovisuels : l'écart entre un *flash-back* et un film dans le film marque bien les limites matérielles du personnage auteur d'un *flash-back*, dont la responsabilité matérielle est présumée limitée à son seul discours verbal alors que l'on assiste au rendu audiovisuel de son récit.
4. Ces chercheurs analysent la mise en scène d'une activité perceptive ou d'un *flash-back* comme la mise en place d'un niveau de savoir (Bordwell, 1985 : 57-61), d'une limite épistémique impliquant un jugement critique sur l'information (Branigan, 1992 : 75 et Wilson, 1986 : 4-5). L'écart avec les modèles narratologiques traditionnels vient de ce qu'on y prend en compte différents processus, telle la mise en scène de points de vue, d'hallucinations, de segments présentés comme souvenirs, comme autant de façons de conjuguer les limites du savoir dans le texte filmique. Si j'adopte cette position de principe, mon analyse s'écarte de cette approche en ce qu'elle présente un nivellement entre les processus qui amorcent un monde enchâssé, comme le rêve ou le souvenir d'un personnage, et les processus qui tiennent au rendu du monde, tel le point de vue visuel ou sonore et les jeux de savoir. Sur le plan de l'interprétation, on discerne du reste les deux modalités, l'une traduisant l'attribution d'un segment à un personnage – X nous raconte sa version des faits –, l'autre exprimant une subjectivité affleurant dans la texture du film – la scène est perçue par X.
5. Cf. U. Eco (1985 [1979]).
6. On trouvera une présentation détaillée de ce modèle dans mon article « Narrer ou ne pas narrer », p. 91-111.
7. C'est la même problématique que soulignent Lagny, Ropars et Sorlin (1984 : 113) lorsqu'ils interrogent le rendu des *flash-back* dans

Camet de Bal (Duvivier, 1937): s'agit-il du « bal qu'elle se rappelait », soit une transposition indirecte entachée de la subjectivité du personnage, ou s'agit-il d'une restitution du passé amorcée par le personnage, c'est-à-dire « c'était le bal »? Et la réponse n'est pas simple, ou plutôt on ne saurait trancher sans réduire les interprétations qu'offre le film.

8. Cf. J. Châteauevert (1993).

9. Odile Larere souligne dans son article les changements importants provoqués dans les années 1950 par des films tel *Hiroshima mon amour* (Resnais, 1959), qui convoquèrent des épisodes passés explicitement entachés par la mémoire, des fragments où perce la subjectivité du personnage qui les évoque. Si l'observation apparaît juste en ce que ces récits nouveaux accusaient la subjectivité des épisodes attribués au personnage, je nuancerai ce constat en soulignant que le cinéma des premiers temps jouait de cette subjectivité, notamment dans le rendu de certains passages que soulignait un iris ou un voile; c'est peut-être moins la présence d'une subjectivité qui est en cause que sa manifestation qu'on ne parvient plus à caractériser – sans les marqueurs techniques explicites de la subjectivité, l'attitude apparaît ambiguë, sujette à diverses interprétations. Par rapport au cinéma des premiers temps, la subjectivité n'est alors plus inscrite dans le rendu, mais dans la version des faits, au sein même des événements. Et c'est à cette manifestation inattendue de la subjectivité que tiendrait la nouveauté de ces films que l'on dit encore aujourd'hui postmodernes.

10. L'attribution de ce film n'est pas encore clairement établie.

11. Il est à noter que déjà certains films des premiers temps articulaient des épisodes passés, rêvés ou fantasmés sans le moindre indicateur technique, à l'instar de *Rêve et réalité* (Zecca, 1901) qui présente un homme embrassant une femme jeune et jolie et qui se réveille auprès d'une autre qui ne peut qu'inviter à la chasteté. Sans aucun marqueur, on découvre après coup qu'il s'agissait d'un rêve.

FILMS CITÉS

Aladin ou la lampe merveilleuse (1906); *Belles de nuit* (Clair, 1952); *Brief Encounter* (*Brève rencontre*, Lean, 1945); *Un Camet de bal* (Duvivier, 1937); *Citizen Kane* (Welles, 1941); *L'Enfer* (Chabrol, 1993); *Hiroshima mon amour* (Resnais, 1959); *Une Histoire banale* (Has, 1982); *Histoire d'un crime* (Zecca, 1901); *New York Stories* (Allen, Coppola, Scorsese, 1989); *An Occurrence at Owl Creek Bridge* (*La Rivière au hibou*, Enrico, 1962); *Outremer* (Rouän, 1991); *Le Plaisir* (Ophüls, 1952); *Le Roman d'un tricheur* (Guitry, 1936); *Rêve et réalité* (Zecca, 1901); *The Thrirty-Nine Steps* (*Les Trente-neuf marches*, Hitchcock, 1958); *Traveller's Nightmares* (Pathé, 1905); *Travelling avant* (Tachella, 1987); *La Valse du Danube bleu* (Kek Duna Keringo, Jancso, 1991).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BORDWELL, D. [1985]: *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press.

BRANIGAN, E. [1992]: *Narrative Comprehension and Film*, London, New York, Routledge.

CHÂTEAUEVERT, J. [1993]: « Narrer ou ne pas narrer », *Poétique*, n° 93, février, 91-111.

ECO, U. [1985]: *Lector in Fabula*, Paris, Grasset [1979].

GAUDREAU, A. et F. JOST [1990]: *Cinéma et récit II. Le récit cinématographique*, Paris, Nathan.

LAGNY, M., M.-C. ROPARS et P. SORLIN [1984]: « Le récit saisi par le film », dans *Hors cadre*, n° 4, 99-121.

LARERE, O. [1986]: « Sur la mémoire au cinéma. À partir de *Nostalghia* », *Poétique*, vol. 17, n° 67, 371-383.

WILSON, G. [1986]: *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View*, Baltimore, John Hopkins University Press.