

Cependant l'analyse externe, qui comprend l'interprétation culturelle des œuvres, possède ses limites :

- une limite *intime*. Lorsque le film est historicisé, il s'éloigne de nous et devient plus intimidant. On ne peut plus vraiment le *rencontrer*. Il ne nous chante plus, et s'il le fait encore nous savons que c'est au prix de lourds contresens

(Barthes l'a dit aussi à propos des textes de Sophocle, qui nous plaisent encore aujourd'hui à condition de les lire d'une façon anachronique, scandaleuse aux yeux de l'analyse externe) ;

- une limite *pratique*. Même étayées par des archives et des témoignages croisés, les hypothèses de lecture restent des hypothèses. Plus le film est ancien, en général, plus les archives sont rares. Il naît des querelles comme celles qui opposent les iconologues quand ils interprètent les tableaux anciens, et se demandent si Le Titien a peint l'Amour sacré à gauche dans son fameux tableau de la Galerie Borghèse et l'Amour profane à droite ou bien si c'est l'inverse. Quant à reculer d'un cran dans l'investigation, c'est retomber dans l'analyse strictement génétique – on retrouve quelle sorte de peinture a employé Le Titien (pour nous, quelle sorte d'objectif a utilisé le cadreur), mais on ne sait toujours pas ce qu'il entendait exactement nous (dé)montrer ;
- une limite *épistémologique*. La somme des intentions de l'auteur, des habitudes de pensée et des croyances d'une époque ou d'un microcosme n'aboutit pas forcément à la naissance d'un film donné. Il y a des films qui se présentent une fois finis tout autres que ceux dont leur réalisateur avait rêvé, il y a des films qui ne sont pas de leur temps, en avance ou en retard, ou qui détonnent dans leur contexte de production.

On ne peut ici, surtout à l'échelle de l'analyse de séquences, que proposer un compromis interne-externe, attendu qu'il est impossible de comprendre vraiment comment une séquence produit du sens sans rien savoir des référents qu'elle vise à travers ses représentations.

3.1 Interpréter le contenu

Cette section est consacrée aux imprudences de l'analyse externe. Commençons par un minuscule exemple, signé T. Conley, d'interprétation d'une ligne de dialogue prononcée plusieurs fois par Cody, le héros de *L'Enfer est à lui* : « Regarde, maman ! Au sommet du monde ! » (*Look ma, top o'the world !*). Conley voit cette phrase comme :

une variante évidente de *Look ma, no hands !* ("Regarde, maman ! Sans les mains !"), exclamation proverbiale de l'enfant qui vient d'accéder aux secrets techniques du mouvement circulaire et de l'équilibre sur un vélo, sans tenir le guidon (et bien entendu au triomphe de voir son corps en tant que forme

intégrée, et non plus composé de membres détachés, qui peut accompagner le célèbre “stade du miroir”). Puisque les appareils à deux roues et l’appareil filmique sont du même type, nous pouvons subodorer que Cody veut dire : “*Look ma, no hands !*” dans la mesure où lui et sa mère étaient des forces de la Nature qui vivaient hors des limites de la technologie. Ils vont se venger sur elle, allégoriquement pour ainsi dire, lorsqu’ils auront vu l’avenir nucléaire dans les nuages de fumée vomis par la locomotive » (texte repris dans l’anthologie de N. Burch 1993 : 131).

Il y a d’abord un problème discursif de non-justification des associations. (1) Il est « évident » que la réplique est la variante d’une autre (2) « Bien entendu » la réplique renvoie à un stade lacanien (3) Un ininterrogeable « puisque » connecte vélo et « appareil filmique ». Il y a ensuite un problème d’éloignement, d’externalité excessive. Si A (figure appartenant au film) « veut dire » B (figure n’appartient pas au film), et si B « veut dire » C (qui appartient encore moins au film), alors « nous pouvons subodorer »... un tas de choses. Mais dans ce film il n’est question ni de vélo ni d’explosions nucléaires... En revanche, la piste intertextuelle aurait pu être suivie : « *Top of the world !* » est aussi l’exclamation de Big Louis, le gangster qui, quelques secondes après l’avoir joyeusement proférée, s’écroule sous les balles de Scarface, dans le premier plan du film éponyme de Hawks. L’allusion aurait également l’avantage de fonctionner comme effet d’annonce, Cody subissant à la fin du film le sort de Big Louis.

Les deux principaux problèmes restent celui de l’importation de concepts « prêts-à-penser » et, une fois de plus, la méconnaissance de la technique. Le « stade du miroir » est un postulat, un modèle hypothétique mis au point par Jacques Lacan. Des centaines de livres, des milliers d’articles l’ont utilisé, mais tout autant de livres et d’articles, notamment dans le domaine du cognitivisme écologique et de la psychologie évolutionnaire, l’ont démolé, ou tout au moins l’ont ramené à son état de fable. Ce « triomphe de voir son corps en tant que forme intégrée » n’est pas une vérité universelle, mais une construction non validée expérimentalement, et dès lors une circularité s’installe : on ne sait pas si Lacan est ici pour justifier le vélo sans les mains, ou si le vélo sans les mains est là pour justifier Lacan (et que personne ne fasse de vélo dans ce film est une autre affaire, mentionnée au point précédent).

Maintenant la technique. On se demande en quoi le vélo et l’« appareil filmique » (projecteur ? Caméra ?) sont de même essence. Bien au contraire. Le principe mécanique de la roue à rochet, qui fonde le cinéma, le revolver et la

machine à coudre, consiste à transformer du continu en discontinu, de la rotativité en saccades. Le vélo, lui, repose sur une transformation d'un autre ordre, celle d'un mouvement circulaire en mouvement linéaire – continu dans les deux cas. Si l'analogie se base sur l'existence de deux disques entraînés (pédalier-pignon + chaîne d'un côté, bobine maître-bobine esclave + pellicule de l'autre), elle est tout aussi extravagante, attendu que la projection de boucles de pellicule refermées sur elles-mêmes (*loops*) sur le modèle de la chaîne de vélo est une rareté réservée au cinéma expérimental.

Certes ce n'est qu'une note, chez Conley, et les universitaires le savent bien, dans les notes les auteurs se relâchent, baissent un peu la garde, donnent le bâton pour se faire battre. Le texte, dans son ensemble, est un objet qui vaut d'abord pour lui-même et par ce qu'il laisse voir de la connaissance fine que l'auteur a de la culture américaine. *L'Enfer est à lui* y fonctionne comme prétexte à une avalanche réjouissante d'interprétations. D'autres textes sont plus ouvertement « externes » en cela qu'ils font appel à des outils théoriques à l'échelle du texte entier et non, comme Conley et son miroir lacanien, à l'occasion d'une simple note. J. Aumont écrit que dans ce genre d'analyses, le film est vu comme « l'actualisation particulière d'une théorie générale », où l'analyste recourt à « un réservoir de sens déjà constitué », une « grande machine imaginaire qui aurait, plus ou moins, pu exister sans ce film », avec le risque de chercher dans les œuvres « une preuve qu'une théorie est fondée ou fonctionnelle » – par exemple « la preuve que l'œdipe informe le récit classique (donc rétroactivement, que l'œdipe est bien une structure psychologique) » (1996 : 82-84).

Une parade peut consister à afficher le « je » du discours. Pour passer à un autre article, extrait de la même anthologie, mais pour en rester à l'œdipe, T. Modleski prévient ainsi :

Ce qui suit constitue une tentative personnelle d'explorer plus avant les racines de l'hostilité masculine envers la femme telle qu'elle se manifeste dans le cinéma populaire. Cette hostilité, selon moi, dérive en partie des sentiments conflictuels éprouvés à l'égard de la mère au cours de l'étape préœdipienne du développement » (*in* Burch 1993 : 178).

Le « tentative personnelle » et le « selon moi » dissuadent ici toute velléité de faire donner l'artillerie. À quoi bon s'étonner qu'« hostilité » ne soit jamais défini dans l'article, sinon par le seul exemple, par ailleurs hétérologique, des coups de bec des *Oiseaux*, d'Hitchcock ! Que le terme même de « cinéma populaire » ne

reçoive pas lui non plus une ombre de précision... Il s'agit de raconter une histoire. Souvent, malheureusement, la *pulsion de généralité* (comme dit J. Bouveresse) montre le bout de son nez, ainsi l'article de T. Modleski, se conclut-il par cette phrase d'où a disparu tout « je » : « Ce qui est refoulé, ce qui est toujours refoulé (mais jamais tout à fait assez), c'est la possibilité de l'indépendance de la femme, de son intégrité » (1993 : 187). D'un film (l'article prend appui sur *Détour*), on passe en dix pages au « cinéma populaire » en général, et du cinéma populaire on passe au monde...

« Il est souvent évident qu'elles [les études externes de ce type] constituent, très littéralement, une projection de l'analyste et de ses préoccupations contemporaines sur les œuvres qu'il étudie » (Bourget 1998 : 4). Même son de cloche, chez Aumont (1996 : 45) qui signale la circularité dans laquelle tombe fréquemment l'analyste qui pratique ce type d'approche : souvent, il n'« identifie du film que ce qu'il savait par avance pouvoir y être ». Mais pouvait-il en être autrement puisque dans ce cadre de l'analyse externe « radicale », chacun *parle de sa place* (comme le rappelle Burch 1993 : 17) – la place que lui assignent sa couleur de peau, son sexe, ses préférences sexuelles, sa classe sociale... C'est là une variante de l'idée relativiste, qui détermine les discours en fonction de facteurs biologiques et culturels (sexe, couleur de peau, préférence sexuelle, classe, nationalité, religion...), et leur assigne une validité dans le seul périmètre dessiné par le groupe considéré. Il y a de quoi décourager toute velléité analytique chez l'étudiant, à le prévenir que quoi qu'il tente en parlant d'un film, ce qu'il raconte le racontera, racontera la place qu'il occupe dans la société... Certes – l'analyse filmique n'est pas la mathématique – on ne peut éviter d'émailler le travail de signes de soi plus ou moins révélateurs, mais on peut espérer parler surtout du film que l'on dissèque.

Plus sérieusement, il se trouve dans l'ouvrage de Burch qui nous fournit jusqu'ici en exemples une brève analyse de *Laura* menée par un auteur présenté comme homosexuel, R. Dyer (1993 : 200). Cette précision biographique, pour introduire une analyse, devrait pourtant être superflue : peu importe l'âge, le salaire mensuel, le sexe de l'auteur, ses préférences, son métier même, pourvu qu'il mette au jour quelque chose qui se trouve dans ce classique du film noir qu'est *Laura* et que je n'avais pas su voir. Ce que Dyer entend amener en lumière est simple : Waldo Lydecker, le narrateur délégué et le meurtrier de l'histoire, est *gay*. Pourquoi ? À cause des trois traits qui le désignent comme tel, « habillement

méticuleux, amour des arts, esprit "bêcheur" » (p. 209). Il est permis de s'étonner... Cette analyse est mauvaise pour deux raisons.

(1) Elle oblige, une fois de plus, à faire appel à des objets extérieurs. Quels milieux socioculturels peuvent-ils bien associer automatiquement les trois traits ci-dessus à l'homosexualité de qui les affiche ? Dyer donne d'autres exemples d'extériorité, parlant de façon divinatoire de ce qui se passe après le film (l'union finale de Laura et du lieutenant McPherson est « vouée au désastre », p. 204) ou construisant des désirs à partir de ce qui n'est jamais dit (« coucher avec elle, l'aimer d'amour, il n'en est pas plus question que pour n'importe quel autre objet d'art de sa collection », à propos de Waldo, p. 215).

(2) L'affirmation de l'homosexualité de Waldo est plus gratuite que celle de son hétérosexualité, car elle explique moins clairement pourquoi le personnage tente par deux fois d'assassiner Laura. Une fois posée la folie meurtrière du personnage, pourquoi y céderait-il s'il n'y a pas d'enjeu sexuel ? Si Laura n'est pas une créature de rêve qui se refuse à lui et le nargue en s'affichant avec des idiots bien bâtis ? L'hypothèse du « collectionneur de beaux objets » sans distinction de sexe (bisexuel, peut-être ?) est bien légère...

Une fois de plus il ne s'agit pas de dénigrer un article ou un auteur (l'étude de Dyer contient sur d'autres films beaucoup d'éléments intéressants et peu discutables), mais de dire que le plaquage d'hypothèses non relayées par l'histoire est en général peu productif au strict plan de l'herméneutique. Peut-être aussi y a-t-il un chat mort sous le lit de Laura, et McPherson est-il un Martien dans la peau d'un terrien, pourquoi pas si cela fait un beau *texte-bis* ? Mais prenons cette formule usée à son sens le plus littéral : ceci est une autre histoire.