



Laurent Jullier

Construire une interprétation : les quatorze premières secondes de *Sunset Boulevard*

Il est difficile de s'entendre, au moins pour les raisons données dans l'introduction du présent numéro de *Théorème*, sur *ce qu'est* l'opération qui consiste à interpréter un film ou sur *ce qu'elle devrait être*. La dose de subjectivité à y injecter, surtout quand s'y mêle le conflit entre l'intuition et la raison, fait notamment l'objet de nombreux débats¹. Parmi les outils heuristiques conçus pour y voir plus clair en la matière, en voici trois qui, à défaut de clore le débat, ne font aucun mystère épistémologique de la manière dont ils fonctionnent – et c'est déjà beaucoup, dans le vaste champ des discours sur l'acte interprétatif. Le premier, la classification des opérations de construction du sens, consiste à distinguer l'interprétation de ses voisines, parce que comme l'écrit Joseph Margolis, même si les frontières qui les séparent restent floues, elles semblent moins l'être quand on se limite à une seule forme d'art (ici, le cinéma), sans chercher à englober les autres². Le deuxième est très connu, il s'agit de la « trichotomie des intentions » d'Umberto Eco. Et le troisième a plus encore le lustre de l'ancienneté, c'est le cercle herméneutique de Friedrich Schleiermacher.

L'opération interprétative face à ses « concurrentes »

On peut *faire* beaucoup de choses avec les images ; les interpréter n'est qu'une possibilité parmi d'autres. Et si Stanley Fish assure qu'il s'agit là du « seul jeu qui s'offre à nous³ », c'est qu'il prend le verbe « interpréter » en un sens très large⁴. Voyons donc d'abord comment

¹ Pour se faire une idée de ce débat, au moins pour ce qui concerne l'interprétation des textes littéraires avec l'appui de la philosophie, en France, depuis un siècle, voir ENGEL Pascal, *Les Lois de l'esprit. Julien Benda ou la raison*, Paris, Les Éditions d'Ithaque, 2012.

² MARGOLIS Joseph, *Art and Philosophy. Conceptual Issues in Aesthetics*, Brighton, Harvester Press, 1980. Dans le chapitre « Describing and interpreting works of art » de ce livre (p. 107-143), il montre les vains efforts de plusieurs intellectuels et philosophes anglo-américains pour établir ces frontières à l'aide de définitions d'essence valables dans l'absolu.

³ « *The only game in town* », derniers mots de son livre *Is There a Text in This Class ? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge & Londres, Harvard U. Press, 1980, p. 355.

⁴ Fish est mis dans le camp des « herméneutes universalistes » par Richard Shusterman, en compagnie de H. G. Gadamer (SHUSTERMAN Richard & MAŁECKI Wojciech, « Making





Usages de
l'interprétation,
interprétations
de l'usage

on pourrait restreindre ce sens, en comparant l'interprétation à d'autres attitudes couramment adoptées devant les images – huit attitudes, en l'occurrence, mais il est aisé d'en concevoir d'autres ; couper les cheveux en quatre, en la matière, n'a pas de fin⁵. Pour illustrer cette comparaison, le début d'un classique de l'âge d'or hollywoodien, *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950).



Fig. 7 : *En plongée sur un trottoir pendant l'incrustation du logo de la Major qui a produit le film (à gauche), la caméra effectue un panoramique descendant. Dix secondes (sur les 84 que compte ce premier plan du film) se sont écoulées. Elle reste alors immobile quatre secondes devant l'inscription sur la bordure (à droite). Après une brève introduction orchestrale décomposant les trois notes de l'accord parfait de tonique de ré mineur ff à l'unisson, trois accents chromatiques joués staccato sur un ostinato furieux de ré répété aux cordes, où les cuivres et les percussions prédominent, se détachent pendant le panoramique, avant qu'une sonnerie d'ouverture dissonante conduite par les trompettes et les trombones résonne durant cette pause de la caméra (aussitôt après, ce sera le départ en travelling arrière).*

Sense of Critical Hermeneutics : Pragmatist Reflection », *The Agon of Interpretations : Towards a Critical Intercultural Hermeneutics*, XIE Ming (dir.), U. of Toronto Press, 2014, p. 233-251).

⁵ Et pour cause puis, comme il l'a été dit dans l'Introduction du présent volume, s'échiner à trouver des définitions d'essence des différentes façons d'entretenir des rapports cognitivo-affectifs avec les films revient à poursuivre une chimère ; cela n'empêche pas de remarquer qu'au quotidien, dans les conversations courantes liées à la sociabilité cinéophile, on adopte volontiers des registres assez facilement distinguables les uns des autres.

(1) Description

Il est possible de décrire l'image elle-même en tant qu'icône au sens peircien, sans se préoccuper de son aspect indexical. On s'attache alors aux zones de blanc, de gris et de noir qui la composent à l'intérieur de son format 1x1,37. La description la plus exacte de ces captures d'écran issues d'un DVD, à cet égard, consiste sans doute en une liste de 0 et de 1, chacun désignant un pixel blanc ou un pixel noir (disons 1,2 million de pixels pour obtenir une résolution correcte). Mais cette pratique n'intéresse que les infographistes ; dans la vie courante, décrire une image signifie plutôt aller tout de suite à son aspect indexical. Dans ce cas,





on peut distinguer la reconnaissance (celle d'un type) de l'identification (celle d'un token). Avec un minimum de compétence encyclopédique relative aux décors urbains de l'Occident récent, on *reconnaît* un trottoir sale. Avec un surplus de savoir, on *identifie* le trottoir d'un des deux côtés de Sunset Blvd., Los Angeles, une ville de Californie dont l'équipe en charge de la voirie a longtemps eu l'habitude d'inscrire au pochoir le nom des rues, à chaque croisement, sur les bordures de leurs trottoirs.

(2) Décodage

La description qui précède ne nécessite pas de savoir ce qu'est le cinéma, car elle fait abstraction du quatrième mur⁶. C'est pourquoi il est possible (mais pas obligatoire : nombre de théoriciens les mettent dans le même sac, et d'autres, comme on le verra un peu plus bas, la qualifient plutôt d'analyse) de la distinguer d'une de ses variantes plus « cinéphiles », qui repose sur la *compétence génétique* de l'observateur. Par le biais de ce qu'il est convenu d'appeler le démontage optique (l'inversion du regard, en quelque sorte), cette compétence permet de comprendre que le logo Paramount est incrusté, de reconnaître le mouvement de caméra appelé panoramique descendant, ainsi que d'estimer la distance focale de l'objectif utilisé. Là encore on peut différencier la reconnaissance (d'un panoramique en plongée) de l'identification (« c'est le premier plan de *Sunset Boulevard* ! »). De semblables distinctions s'appliquent à la musique que proposent ces quatorze secondes de cinéma, avec un décodage à l'oreille plus ou moins fin suivant les compétences de l'auditeur (reconnaissance de l'instrumentarium, du mode et des accords utilisés, identification du compositeur, voire de l'orchestre, etc. ⁷).

(3) Analyse

Personne n'est d'accord non plus au sujet de ce que devrait recouvrir le mot « analyse ». Rien d'étonnant à cela, puisqu'en français au moins deux définitions principales presque antinomiques de ce mot se font concurrence : l'une plutôt passive ou, à tout le moins, mécanique (« Décomposition d'une chose en ses éléments, d'un tout en ses parties⁸ ») et l'autre plutôt active au sens où elle évoque l'attitude d'un enquêteur (« Examen qui cherche à saisir les mobiles et (ou) les motifs profonds d'un état ou d'un processus »). Optons donc pour la seconde, qui suppose obligatoirement un minimum de *compétence générique*, *Sunset Boulevard* n'étant pas un hapax sorti de la tête d'un génie isolé mais une œuvre inscrite dans les habitudes techniques et artistiques d'un format historiquement et géographiquement circonscrit, celui des longs-métrages de

⁶ Il se trouvera toujours des mauvais coucheurs pour dire qu'une image plane en noir et blanc est déjà un codage de la réalité, nécessitant des connaissances culturellement apprises pour reconnaître les référents de ce qui s'y trouve représenté. Le point est discutable, et discuté par les anthropologues ; mais, le progrès aidant, il semble désormais bien difficile de se trouver en situation d'observer ce qui se passe quand les membres d'une tribu reculée voient une photo ou une vidéo pour la première fois de leur vie.

⁷ Merci à Chloé Huvet (Université d'Évry-Val-d'Essonne Paris-Saclay, RASM-CHCSC) qui a relu et corrigé le décodage écrit sous la fig. 7.

⁸ Les définitions de cette partie sont toutes tirées du TLF.





fiction de l'âge d'or de Hollywood, au croisement de plusieurs genres tels qu'ils apparaissaient alors (le policier, le drame amoureux...). Cette compétence permet de postuler que le film obéit à la double convention de cohésion narrative en usage en ces temps et en ces lieux (une convention implicite, par ailleurs, repérée et formulée comme telle bien des années plus tard). D'une part le début et la fin du film doivent se répéter (retour à l'ordre initial) ou se refléter (« clôture de symétrie ») ; d'autre part, l'ouverture donne d'emblée l'enjeu principal du film ou, mieux, en résume (métaphoriquement, en général) la « morale » de la fable (si fable il y a, mais c'est souvent le cas). Il devient alors possible d'avancer que la musique se charge de satisfaire à la première convention, et la caméra de satisfaire à la seconde. Les trois accords en staccato très sec figurent ainsi à l'avance (*foreshadowing*) les trois balles dans la peau que recevra Joe, le héros du film. Et le passage optique du trottoir au caniveau vaut comme un regard désapprobateur sur le parcours de Joe, dont ce trajet de quelques centimètres constitue la métaphore morale (il deviendra gigolo, ce qui est véritablement déchoir, du moins en 1950 à Hollywood). Sans toutes ces compétences, il est à craindre que le spectateur ne puisse pas se livrer à une analyse *per se*, mais se contente de relever les sentiments que le film lui inspire – ce qui n'est pas de l'analyse ni de l'interprétation, mais relève plutôt de l'appréciation et du compte rendu d'expérience.

(4) *Interprétation*

À lire la définition courante du terme (« Action d'expliquer, de chercher à rendre compréhensible ce qui est dense, compliqué ou ambigu »), on se dirait volontiers qu'il n'y a rien à interpréter durant ces quatorze secondes : un trottoir, un orchestre symphonique, un panoramique – la belle affaire ! Rien de compliqué ni d'ambigu. Un peu plus bas dans la page, le dictionnaire propose une autre piste : « Action de donner un sens personnel, parmi d'autres possibles, à un acte, à un fait, dont l'explication n'apparaît pas de manière évidente ». Ce n'est guère mieux : non seulement la condition d'un objet non évident à interpréter demeure-t-elle, mais une manière « personnelle » est elle requise, ce qui sied au critique davantage qu'à l'universitaire. Mais une porte de sortie est fournie par la toute dernière définition, réservée justement au théâtre, à la musique et au cinéma : « Action de jouer un rôle ou un morceau de musique en traduisant de manière personnelle la pensée, les intentions d'un auteur ou d'un musicien ». Si le handicap de la référence à une manière personnelle y subsiste, l'accent mis sur les intentions de l'auteur nous permettra de prolonger l'analyse. En obéissant (tout en les créant, puisque ces règles sont informulées) à la double contrainte de cohésion, Billy Wilder et ses principaux collaborateurs adoptent une attitude professionnelle courante dans l'univers des Studios, qui consiste à privilégier le modèle de la fable, donc à « donner une leçon » (divertissante, par ailleurs) à un public en situation d'apprentissage permanent de la conduite à tenir dans la vie.





Or qui dit leçon dit structuration et répétition ; le scénariste, les interprètes, le cadreur, la costumière, le musicien, etc., étaient d'ailleurs souvent portés à exprimer chacun, à travers les spécificités respectives de leur art, le même avis sur tel ou tel personnage ou telle ou telle péripétie⁹. Les quatre secondes de musique à la fois grandiose et dissonante sur le titre du film, par exemple, vont dans ce sens : elles constituent une franche désapprobation du comportement des deux principaux protagonistes de l'histoire raconté, la demi-folle et le gigolo)¹⁰.

Wilder le dira lui-même, en sautant d'ailleurs le stade de l'interprétation pour aller à celui de l'usage : « Même [mes] films de guerre, même *Sunset Boulevard*, sont des bancs d'essai, des préambules aux grandes choses qui vont arriver dans nos vies ; ils sont destinés à être utilisés¹¹. » À cet égard, le choix d'une plongée combiné, comme le spectateur ne tardera pas à le savoir, à celui d'un narrateur délégué décédé qui semble revenir sur Terre pour regarder depuis les cieux sa propre vie, se justifie sans peine. Cette ambition utilitariste s'inscrit elle-même, d'une part dans une démarche mélioriste qui consiste à s'efforcer de rendre les spectateurs meilleurs qu'ils ne l'étaient avant de s'installer pour voir le film (un souci d'élévation morale qui apparaît noir sur blanc dans le *Production Code*), et d'autre part dans une logique politique qui consistait à fondre les citoyens américains dans un *melting-pot* où tout un chacun partage les mêmes valeurs et les mêmes idéaux. Du moins est-ce *une* interprétation possible du film, parmi d'autres ; mais elle s'appuie à la fois sur des consignes internes au film et des consignes externes relevant des institutions¹². Il serait difficile d'en proposer une qui différerait radicalement d'elle tout en s'appuyant sur le même faisceau de consignes. Mais c'est aussi la conception du cinéma à l'œuvre ici qui veut cette limitation, car tous les films ne l'imposent pas, loin de là ; beaucoup d'entre eux semblent même faits pour accueillir quantité d'interprétations divergentes. Si *Sunset Boulevard* se prête à cette sorte de rétro-ingénierie de la composition du son et de l'image, presque comparable au démontage d'une petite maison construite en briques LegoTM, il reste que d'autres films, eux, ont plutôt l'air de maisons à construire – ils donnent la boîte, charge à nous de choisir quoi faire avec les briques. Sans compter ceux qui, par décision de leur auteur ou parce que nous manquons de familiarité technique, générique, ethnique ou historique avec eux, ne donnent pas vraiment à voir de briques.

Friedrich Schleiermacher, Monroe Beardsley ou encore Paul Ricœur dans *Le Conflit des interprétations* distinguent l'interprétation des autres opérations productrices de sens en assurant qu'elle ne s'occupe que de ce qui est caché. Mais cela ne fait que déplacer le problème : par exemple, une métaphore comme « la chute dans le caniveau » tient dans la *rencontre* entre l'image et le spectateur : un seul des deux termes ne suffit

⁹ Voir par exemple la prise en charge collective du fait que Betty hésite entre Joe et Artie : gestuelle de l'interprète, costume, éclairage... (JULLIER Laurent, *Hollywood et la difficulté d'aimer*, Paris, Stock, 2003).

¹⁰ La partition, qui prend une dimension proprement moralisante une fois confrontée aux images, ne salue d'un accord parfait, au cours du film, ni le premier baiser que Joe donne à Norma ni celui qu'il donne à Betty ; seule l'idée d'une idylle écrite par Joe et Betty y a droit.

¹¹ CROWE Cameron, *Conversations with Billy Wilder*, Londres, Faber & Faber, 1999, p. 275.

¹² Distinction entre consignes internes et externes : ODIN Roger, « Film documentaire, lecture documentariste », *Cinémas et réalités, CIEREC Travaux 41*, LYANT Jean-Charles & ODIN Roger (dir.), Éd. univ. de St-Étienne, 1984, p. 275.





pas à la faire exister, d'autant qu'ici l'absence de pavage particulier du caniveau ne le rend pas très visible. L'une des plus grosses différences entre analyse et interprétation réside plutôt, sans doute, dans l'ambition *internaliste* de la première (la compétence générique ne sert que d'aide pour sélectionner ce « trait pertinent » qu'est la préfiguration métaphorique d'un événement narratif), opposée à l'ambition *externaliste* de la seconde (on sort vite du film pour s'intéresser, via une montée en généralité, à la politique américaine, et pour lire le « texte social » d'une époque dont le film constituerait le symptôme plus ou moins involontaire, comme c'est souvent le cas avec les *Gender* et les *Cultural Studies*). Umberto Eco recommande même, dans ce cas, de ne pas parler d'interprétation du texte mais d'*utilisation* (voir plus bas), citant le cas de lectures psychanalytiques qui déduisent du texte l'état mental de son auteur.

(5) *Appréciation*

« J'ai beaucoup apprécié la musique... l'élégance du panoramique, la petite pause avant de repartir en travelling arrière... Sans parler de l'originalité de cette ouverture ». Le spectateur donne, sur une base de reconnaissances et d'identification, des raisons d'aimer.

(6) *Expérience (usage immédiat)*

« J'ai été saisi d'une sorte de vertige synesthésique, enveloppé dans un sentiment d'inquiétante étrangeté, tandis que le film me faisait planer au-dessus de la rue déserte... ». Le spectateur délivre, sur la même base, un compte rendu autobiographique de la façon qu'il a eue de s'approprier le film.

(7) *Usage (usage ultérieur, ou utilisation)*

Le film est utilisable en tant qu'objet. C'est ce qui se passe ici et maintenant dans ce numéro de *Théorème* (l'usage du film dans un article universitaire), ou avec l'usage documentarisant (« À quoi ressemble un film de l'âge d'or hollywoodien ? pour le savoir, regardons *Sunset Boulevard* puisqu'il est si fameux »), l'usage ajusté à la situation (« Je vais proposer à Catherine de le voir avec moi, ça lui plaira sûrement »), l'usage politique (« Le premier rôle féminin est celui d'une femme de pouvoir qui, perdant les pédales, se trouve incapable de gérer ce pouvoir, échec prévisible dans cette industrie viriarcale et misogyne qu'est le cinéma hollywoodien »), etc. Mais on peut avoir aussi l'usage des seules images-traces : citons parmi bien d'autres possibilités l'usage touristique (« Ça me donne envie d'aller à L. A. »), l'usage vestimentaire (« Je vais m'acheter un pantalon large pour avoir l'élégance de William Holden »). Enfin, bien entendu, l'usage dont parle Wilder lui-même dans l'entretien cité plus haut : l'usage





existentiel (« Je vais cesser de faire des compromis professionnels ; pas question de finir les bras en croix comme Joe Gillis, même métaphoriquement »). Cet usage existentiel combine théorie du reflet et performativité, le film lui-même contribuant à construire la réalité puisque nous l'intégrons à nos habitudes dès lors qu'il nous a marqués. Marcel Mauss a analysé ce phénomène dès 1934¹³. À ce stade, le cinéma nous habite, nous change, même et surtout de façon latente et informulée, et parler de simple usage (à sens unique) ne convient plus guère.

(8) *Libre-association*

À ce stade de l'interprétation ludique, la contrainte de coller au matériau de départ n'existe presque plus. Devenu un *pré-texte* au sens littéral, le film semble donner le signal de départ d'un jeu des queues¹⁴. L'enchaînement peut être autobiographique (« Ça me rappelle le jour où j'étais si saoul que j'ai roulé dans le caniveau... »), intertextuel (« Ces accords me font penser à Mahler... »), politique (« Ce trottoir sale, ça ne m'étonne pas des Californiens... »), etc. En général, il est basé sur la *relatability* (« concernabilité »), c'est-à-dire la capacité d'une œuvre à se voir relier à la vie, aux goûts, aux désirs ou aux opinions de son spectateur. À moins qu'il relève de la simple paréidolie, comme l'impression de reconnaître dans les nuages ou sur les murs décrépis des formes familières.

La libre-association n'est cependant pas toujours pensée comme telle, et parmi les critiques, les professeurs et les cinéphiles, le nombre de ceux qui la détectent chez autrui est inversement proportionnel au nombre de ceux qui reconnaissent y recourir dans leurs propres travaux. Ainsi beaucoup de commentaires d'un film sont-ils pensés par leur auteur comme des interprétations de stricte obédience herméneutique, mais reçus ailleurs comme des surinterprétations, des fictions ou des fantaisies subjectives. Tout dépend de ce qu'on demande, en termes de rationalité, de scientificité, de créativité, etc., aux associations qui relient le point de départ (l'œuvre telle qu'on la perçoit soi-même) au point d'arrivée (l'interprétation rendue publique par autrui). Un exemple fameux est l'interprétation du tableau des chaussures de Van Gogh par Martin Heidegger, qui part d'une erreur de reconnaissance (il prend les chaussures peintes pour des chaussures de paysan)¹⁵. D'un certain côté, aux yeux d'un historien par exemple, c'est de la libre-association : Heidegger semblait surtout vouloir parler du dur labeur des paysans. Mais de l'autre c'est bien de l'interprétation. Il y a bien des liens *réels*,

¹³ Voir LEVERATTO Jean-Marc, « Les Techniques du corps et le cinéma. De Marcel Mauss à Norbert Elias », *Le Portique* n° 17, 2006.

¹⁴ Un jeu du type « J'en ai marre, marabout, bout de ficelle... ».

¹⁵ De très nombreux textes ont été écrits au sujet de cette « affaire », dont Jacques Aumont parle dans ce volume (voir *supra*). Voir par exemple GUZDA Fred, « Heidegger vs Schapiro. À côté de ces pompes », *Laura* n° 14, octobre 2012, p. 10. Notons que Julian SCHNABEL, dans son biopic consacré à Van Gogh (*At Eternity's Gate*, 2018), prend soin de « rétablir la vérité » (pour peu que Shapiro ne se fût pas trompé) en montrant le peintre prendre pour modèle ses propres souliers, mais apporte en même temps de l'eau au moulin des adversaires de l'hypothèse de la libre-association en le filmant à de nombreuses reprises sillonner sans relâche les champs et les chemins défoncés autour d'Arles, fatiguant ses semelles au même point qu'un travailleur de la terre. Dans tous les cas, comme Balzac l'avait suggéré en se donnant lui-même comme exemple d'artiste suprêmement doué d'empathie, il s'agit de parler à la place des intéressés, alors peu importent les moyens. « Je me sentais leurs guenilles sur le dos », dit-il après s'être laissé pénétrer de sensations en suivant du regard un couple de pauvres gens qui marchaient dans la rue, « je marchais les pieds dans leurs souliers percés ; leurs désirs, leurs besoins, tout passait dans mon âme, ou mon âme passait dans la leur » (*Facino Cane*, dom. public).





en effet, entre la fatigue d'une semelle et la fatigue d'un corps, ou entre l'usure du cuir et la répétitivité des gestes. Et des liens artistiques, qui demandent à être mis au jour par des procédés herméneutiques, entre une certaine façon de disposer des taches de peinture et l'expression de la fatigue. Ne pas pouvoir trancher au sein de ce débat ne signifie pourtant pas renoncer à regarder de plus près les opérations d'association et de justification qui s'y trouvent mises en œuvre.

Avec l'aide d'Eco

Sur le point de s'attaquer à l'épineuse question des intentions de l'auteur, Richard Shusterman commence par prévenir son lecteur qu'elle est marquée par une dichotomie : d'un côté, l'intentionnalisme affirme que la signification de l'œuvre dépend de l'intention de l'auteur ; de l'autre, l'anti-intentionnalisme affirme le contraire. Or le premier souffre d'un défaut méthodologique : l'intention effective de l'auteur ne peut qu'être ajoutée à l'interprétation, or ce geste est lui-même, *de facto*, une interprétation¹⁶. De plus, il s'inspire d'un peu trop près du modèle de la conversation ordinaire, où l'auditeur se focalise moins sur le texte que sur la personne du locuteur¹⁷. Et puis imputer une intention quand on ne peut pas prouver ni son existence effective ni sa non-existence, est-ce bien scientifique ? Pour Jon Elster, c'est là une « lecture fonctionnaliste », procédé « à peine plus sérieux que la numérologie ou l'astrologie¹⁸ », car les œuvres d'art appartiennent à la famille des actes et des objets qui produisent des « effets essentiellement secondaires¹⁹ » alors même que nous avons une propension innée à y voir des intentions très précises. Quant à l'anti-intentionnalisme, qui a de très nombreux partisans, de Nietzsche²⁰ à Stanley Fish en passant

¹⁶ Shusterman Richard, *L'Objet de la critique littéraire*, trad. fr., Paris, Questions théoriques, 2009, p. 170. L'avis du cinéaste « n'est pas le fin mot de l'histoire », comme dit Martin Lefebvre dans ce volume.

¹⁷ ELSTER Jon, « Obscurantisme dur et obscurantisme mou dans les sciences humaines et sociales », *Diogène*, vol. 1, n° 229-230, 2010, p. 223. Dans cet article, Elster s'attaque aux interprétations que fait Edward Saïd du roman de Jane Austen *Mansfield Park* : « Il est absurde d'affirmer, comme le fait Saïd, qu'une lecture qui n'est pas expressément contredite par le texte puisse *ipso facto* être imputée à l'auteur comme étant une expression "claire" de ses intentions » (*ibid.*).

¹⁸ ELSTER Jon, *Le Laboureur et ses enfants. Deux essais sur les limites de la rationalité* (1979-1983), trad. fr., Paris, Éd. de Minuit, 1986, p. 17.

¹⁹ DAVIES Stephen, « Authors' Intentions, Literary Interpretation, and Literary Value », *British Journal of Aesthetics*, vol. 46, n° 3, juil. 2006, p. 232. Pour être plus précis que Davies, on pourrait se servir de la théorie de la pertinence de Sperber & Wilson : le destinataire s'échine à inférer le sens voulu à partir des

indices qu'il trouve dans les mots employés par son interlocuteur, sa façon de parler, ce qu'il sait de lui, et plus généralement du contexte de l'entretien (SPERBER Dan, « La Communication et le sens », *Qu'est-ce que l'humain ? Université de tous les savoirs*, 2, MICHAUD Yves (dir.), Paris, Odile Jacob, 2000, p. 119-128). Notons que la *political correctness* tend à dévier cette focalisation en direction de l'adéquation entre les seuls mots et les référents qu'ils visent ; rien d'étonnant si l'on songe qu'elle est la fille de l'engouement postmoderne pour le « texte social ».

²⁰ Pour être précis, Nietzsche attaque davantage la *Wirkungsgeschichte* (et, par anticipation, l'explication contextuelle à la Dilthey-Bourdieu) que l'intentionnalisme auctorial, mais cela revient au même : « Quoi ! Il faudrait comprendre une œuvre exactement comme l'époque qui l'a produite ? Mais on en tire plus de joie, plus d'étonnement et même plus d'enseignement si on ne la comprend justement pas ainsi ! [...] Plus tard elle se dessèche, son "actualité" se dissipe – alors seulement elle reçoit son éclat profond et son parfum » (NIETZSCHE Friedrich, *Aurore. Pensées sur les préjugés moraux*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1989, p. 260).





par Roland Barthes, Janet Staiger ou Jon Elster qui vient d'être mentionné, il tend parfois, dans ses versions extrêmes, à transférer tout le pouvoir au lecteur-spectateur.

Or il existe, même si Shusterman n'en parle pas dans l'article mentionné, une position intermédiaire, appelée *l'intentionnalisme hypothétique*, qui consiste à construire un auteur implicite²¹. Marcel Proust et Paul Valéry l'ont précédé en la matière, en le disant autrement bien entendu – Valéry recommandait de ne « jamais confondre le véritable homme qui a fait l'ouvrage, avec l'homme que l'ouvrage nous fait supposer²² ». Jerrold Levinson ajoute, avec le risque de teinter un peu l'interprétation d'appréciation, que l'intentionnalisme hypothétique suppose un lecteur assez informé pour savoir être le lecteur idéal du texte et souscrivant à un principe de charité qui fera le texte meilleur quand il s'agira de choisir entre plusieurs hypothèses. Par exemple les films d'Ed Wood sont bien meilleurs si l'on prête hypothétiquement à leur auteur la même intention transgressive, vis-à-vis des codes narratifs hollywoodiens, que celle des avant-gardistes américains des années 1970-1980, alors même qu'il n'a pas pu l'avoir en tant que personne réelle vingt ans plus tôt²³.

Stephen Davies, quoiqu'il se range à leurs côtés, reproche par ailleurs aux partisans de l'intentionnalisme hypothétique, qu'il appelle conventionnalisme, la circularité de leur raisonnement, puisque l'interprétation fait partie des opérations mobilisées dans la construction même de l'auteur implicite²⁴. Mais cet argument étonne : ni Currie ni Levinson n'affirment que l'intentionnalisme hypothétique serait exclu de l'interprétation ; de plus, si l'auteur explicite est indispensable (sans lui, pas de film), l'auteur implicite l'est presque autant, en vertu de la propension universelle de l'être humain à attribuer des motivations aux actes d'autrui (et surtout aux actes artistiques, d'autant plus s'ils s'inscrivent dans le cadre d'un échange économique). Davies reconnaît par ailleurs – ce qui le pousse à remplacer le désir de « *maximiser* la valeur de l'œuvre » chez Levinson par celui, un peu moins cérébral, de la *rendre satisfaisante* – que, même si nous sommes *a priori* à la recherche de la valeur artistique, « nous préférons parfois ce qui est simplement divertissant à ce qui est cognitivement, émotionnellement ou moralement riche, complexe et propre à nous tirer vers le haut²⁵ ». En réalité, il y a toujours un peu des trois composantes : il y a de l'intentionnalisme effectif quand on a l'impression de bien connaître la personnalité de l'auteur réel, de l'anti-intentionnalisme quand on se met à braconner un peu en partant d'un détail qui nous a touchés pour le relier à nos préoccupations personnelles, et de l'intentionnalisme hypothétique par crainte de perdre son temps et son argent en restant devant un fatras incohérent d'images et de sons.

²¹ CURRIE Gregory, *Image and Mind. Film, Philosophy and Cognitive Science*, New York, Cambridge U. Press, 1995, p. 259.

²² VALÉRY Paul, *Œuvres* tome I, Paris, Gallimard coll. Pléiade, 1957, p. 465.

²³ LEVINSON Jerrold, *Intention and Interpretation in Literature*, Ithaca, Cornell U. Press, 1996, p. 179, 200-201.

²⁴ DAVIES Stephen, « Authors' Intentions, Literary Interpretation, and Literary Value », *British Journal of Aesthetics*, vol. 46, n° 3, juil. 2006, p. 227.

²⁵ DAVIES Stephen, *ibid.*, p. 247. Cette position est défendue aussi par LEVINSON Jerrold, « La Norme du goût de David Hume : le vrai problème », *Cahiers de Philosophie de l'université de Caen*, n° 37, 2001, p. 71-86.





Une manière d'y voir plus clair, en la matière, est la « trichotomie des intentions » dont Umberto Eco disait dès 1985 qu'elle était « courante dans le milieu des études herméneutiques²⁶ ». Conçue pour servir d'arbitre dans les querelles interprétatives en littérature, elle fait intervenir trois entités également dotées d'intention : l'auteur, l'œuvre, le lecteur. Créditer l'œuvre d'une intention est sans doute un peu gênant²⁷, mais si l'on veut bien faire abstraction de cet anthropomorphisme à mettre au crédit du désir de créer un trio d'*intentiones* consonnantes donc faciles à retenir, on tient là un outil qui mérite d'être essayé – toujours avec *Sunset Boulevard* en guise d'illustration.

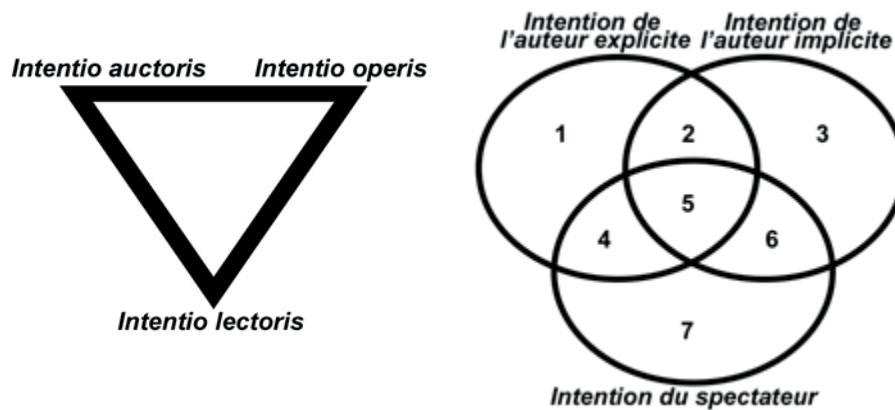


Fig. 8 : À gauche, la trichotomie des intentions d'Eco dans sa version d'origine. À droite, une proposition d'adaptation de cette trichotomie à l'étude des images animées, assortie d'étiquettes verbales qui prêtent moins à la polémique. L'accent y est mis sur les sept possibilités d'accord et de désaccord qu'elle ménage, détaillées ci-dessous. Pour éviter l'anthropomorphisme, l'« intention de l'œuvre » a été remplacée par l'intention de l'auteur implicite, c'est-à-dire l'énonciateur : plus précisément, l'entité que nous tenons pour responsable de ce qui provient de l'écran et des haut-parleurs, et que nous avons, nous, tout à fait la liberté d'imaginer de façon anthropomorphe ; d'ailleurs les tenants les plus radicaux de la position auteuriste ne font aucune différence entre auteur explicite et auteur implicite. Cette entité résulte des actions réelles de personnes réelles (depuis le metteur en scène jusqu'aux chauffeurs et aux cantiniers) mais elle reste une construction mentale.

²⁶ Eco Umberto, *Les Limites de l'interprétation* (1990), trad. fr., Paris, Grasset, 1992, p. 29. Le passage « Trois types d'intentions » (p. 29-32) a d'abord existé sous forme d'une communication dans un colloque en 1985.

²⁷ Voir dans ce volume (*supra*) le passage que Guillaume SOULEZ consacre à cette *intention operis*.

(1) Billy Wilder et ses scénaristes avaient prévu d'ouvrir *Sunset Boulevard* sur un prologue situé à la morgue ; chacun sous son drap, les cadavres fraîchement déposés y échangeaient télépathiquement leurs





impressions. La séquence a été tournée et montée, mais n'a pas survécu à la projection-test – aucun spectateur ne trouva amusant d'entendre la voix étonnée d'un petit enfant qui venait de se noyer. Même s'il subsiste de cette ouverture, dans les archives de la Paramount, un script, trois plans, des éléments sonores et quelques photogrammes, elle n'existe pas, ou plus, en tant que séquence digne de ce nom ; elle n'est pas *dans* l'œuvre. D'innombrables scènes jamais tournées faute d'argent ou à cause d'une avanie de dernière minute, tout au long de l'histoire du cinéma, sont dans ce cas.

(2) Ici, le réalisateur et son équipe ont bien inscrit la chose dans l'œuvre, mais elle échappe à la plupart des spectateurs. Ainsi le « 503 » sur la porte d'entrée de l'appartement de Joe n'a-t-il pas été choisi au hasard : 503 était le numéro de la plaque d'immatriculation de la voiture de l'épouse de Billy Wilder ! Mais qui le savait ? On peut facilement imaginer que, sur le modèle de cette petite astuce, certaines références trop discrètes ou relatives à des objets oubliés ont échappé à tous les spectateurs.

(3) Lors des deux scènes tournées en extérieur chez Schwab's, au 8 024 Sunset Blvd., les décorateurs ont dû composer avec ce qui se trouvait sur place ; mais personne ne fait attention aux paquets de cigarettes alignés derrière William Holden, car ce qui compte c'est la mine dépitée de Joe. De même, dans la scène du golf juste après, Billy Wilder n'a pas eu la main sur les nuages dans le ciel ni sur les branches d'arbres qui oscillent doucement – on ne peut pas tout maîtriser, et ce n'est pas grave tant que le public n'y fait pas attention. Cette catégorie devient donc plus rare lors d'un tournage en studio et disparaît dans les films en images de synthèse où, comme en littérature, l'auteur devient responsable aussi des paquets de cigarettes, des nuages et des branches d'arbre.

(4) Étrange combinaison : il était dans l'intention de l'auteur de mettre X et X n'a pas échappé au public... mais X, objectivement, n'est pas dans l'œuvre. Dans la deuxième séquence du film, le nom de l'immeuble qu'habite Joe, au 1 851 North Ivar Road, apparaît brièvement dans le cadre : « Alto Nido ». Or une demi-heure plus tard, lors de la soirée du Nouvel An, Artie présente en riant son ami Joe comme « le principal suspect dans l'affaire du Dahlia Noir ». Cette plaisanterie fait référence au fait qu'Elizabeth Short, la victime de l'affaire en question, habitait précisément les Alto Nido Apartments avant de se brûler les ailes en voulant à tout prix intégrer le *show-business* hollywoodien – une dégringolade comparable, donc, à celle de Joe. Cette métaphore unissant itinéraire de vie à lieu de résidence n'est donc accessible qu'au prix d'une sortie hors de l'œuvre, pour aller chercher les faits divers de l'époque. Sa dépendance à la culture personnelle, en retour, fait qu'une partie du public la manque – surtout quand on regarde le film en VF, où Artie préfère présenter Joe, le 31 décembre au soir, comme « grand amateur de chaussettes à clous »...





(5) Situation idéale du point de vue communicationnel : aucun « bruit », aucun « jeu », tout le monde est d'accord au sujet des éléments transmis. Il faut alors admettre que toute l'équipe a sciemment pensé à construire la métaphore du caniveau ; elle est là, ils l'y ont mise et nous l'avons saisie.

(6) Ici, nous voyons quelque chose que l'auteur n'a pas voulu inscrire dans l'œuvre. Souvent, c'est le recul temporel en matière de mœurs qui nous dote de nouvelles paires de lunettes – combien de films des années cinquante, comme celui-là, passent maintenant pour racistes et

28 GRONDIN Jean, *L'Horizon herméneutique de la pensée contemporaine*, Paris, Vrin, 1993, chap. VIII. Le temps qui passe ne signifie pas forcément qu'une proportion toujours plus réduite de spectateurs va saisir les renvois, clin d'œil et autres astuces, au contraire : ainsi, il est probable que les spectateurs de *Sunset Boulevard* sont aujourd'hui plus nombreux qu'en 1950 à comprendre la référence à Elizabeth Short, parce qu'ils ont vu le *Black Dahlia* de Brian de Palma (2006). Ce film insiste sur l'immeuble Alto Nido, bien qu'on ne soit pas certain que miss Short ait vécu là (le loyer y était bien élevé pour une petite débutante). En revanche, ont disparu les spectateurs qui trouvaient simplement vraisemblable ce choix de résidence pour un scénariste à la manqué comme Joe parce qu'ils se souvenaient que les Alto Nido Apartments avaient ouvert en 1930 avec le slogan « *Hollywood's Premiere Apartment Hotel* » et le projet (couronné de succès) d'y faire habiter les petites mains des grands studios.

29 PAVEL Thomas, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003. L'idée n'est pas nouvelle : on la trouve, au moins en ce qui concerne l'évaluation des œuvres, dans la préface de Racine à son *Iphigénie* en 1675 ; il y recommande la prudence au moment de juger un ouvrage ancien, « de peur qu'il ne nous arrive, comme à plusieurs, de condamner ce que nous n'entendons pas ».

misogynes... Cette variabilité diachronique des interprétations a été mise en lumière, pour ce qui concerne la littérature, par Jean Grondin ²⁸ : la *signifiance* qu'avait l'œuvre à l'époque de sa sortie (*Bedeutung*) n'est pas toujours ni entièrement la *signification* qu'elle a à l'époque de sa réception (*Bedeutsamkeit*). Cette dimension diachronique est l'objet de la *Wirkungsgeschichte*, l'histoire de la réception des œuvres, dite aussi herméneutique philologique dans les années 1960 sous la plume de Jean Bollack – on trouve aussi une idée comparable chez Thomas Pavel, avec l'opposition entre interprétations diachronique et synchronique des œuvres ²⁹.

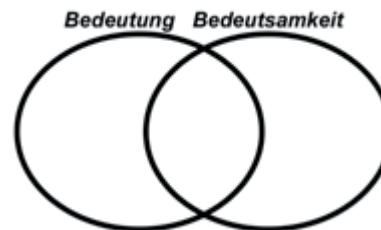


Fig. 9 : Variabilité diachronique des interprétations d'après Jean Grondin.

Mais la simple intertextualité suffit : ainsi est-il facile, quand on a vu *The Apartment*, tourné par Wilder dix ans après *Sunset Boulevard*, de déceler dans l'argument narratif de l'*Unfinished Love Story* qu'écrivent Betty et Joe l'un des ressorts scénaristiques du futur vrai film (celui des personnes qui occupent le même lit à des moments différents de la journée).

(7) Dernière possibilité : la solitude du spectateur qui *se fait son cinéma*. Nous y retrouvons la libre-association, puisque mes vacances à L.A., pourtant indissociables désormais de ma vision du film,





n'appartiennent pas à celui-ci, pas plus que Wilder et ses scénaristes n'ont souhaité les y faire figurer.

Mais la trichotomie des intentions n'est pas le seul outil disponible. S'interroger sur la rectitude interprétative n'est pas nouveau, et une aide non négligeable consiste dans le recours à un outil heuristique conçu par Friedrich Schleiermacher il y a deux siècles à propos des œuvres littéraires. Cet outil, désormais connu sous le nom que lui donna Wilhelm Dilthey un peu plus tard en élargissant sa portée aux œuvres d'art en général, est le cercle herméneutique.

Avec l'aide de Schleiermacher

« Partout le savoir achevé est compris dans ce qui semble être un cercle, à savoir que tout particulier ne peut être compris qu'à partir de l'universel dont il est une partie et inversement », écrivait Schleiermacher³⁰. Le cercle herméneutique, du moins dans la présentation qui va en être faite, se distingue de modèles visuels comme celui des pelures d'oignon ou de la matriochka (*chinese boxes* dans la littérature anglophone) en ce sens qu'il ne mène pas à trouver un noyau caché, enveloppé dans des couches ôtables dans l'ordre, mais invite à des quêtes concentriques successives. Un seul geste, toujours répété : s'en aller et revenir, obsessionnellement, au même point, celui qui, au départ, attirait notre attention car il semblait obscur ou étrange – ou carrément incompréhensible, pour prendre le seul cas qui trouvait grâce aux yeux de Schleiermacher. Selon lui, en effet, l'herméneutique avait à se garder de devenir une sorte de jeu interprétatif gratuit sous peine de se dissoudre dans l'utilisation (au sens d'Eco) ; elle devait se limiter aux cas de « non-compréhension du discours », que celle-ci proviendrait d'une hésitation de l'interprète à se déterminer ou bien de l'« ambiguïté du contenu³¹ ». Interpréter, sous ces auspices, c'était « l'art d'entrer en possession de toutes les conditions nécessaires à la compréhension³² ». Et pour les posséder, il fallait s'éloigner (momentanément) de l'obscurité...

Même quand la quête se change en simple promenade, ici, même si l'interprète se perd en route ou qu'il revient tout à la fin les mains vides, le cercle herméneutique lui permet au moins de « mesurer » ce qu'il est en train de faire³³. C'est son sextant s'il s'égaré sur l'océan des conjectures.

³⁰ SCHLEIERMACHER Friedrich, *Herméneutique* (1809-1810), cité par Giassi Laurent, « Le Paradigme de l'interprétation chez Schleiermacher et Dilthey », *Philopsis*, 2017.

³¹ *Ibid.*

³² Ces cas rappellent les « trois lacunes de la loi » qui se présentent parfois aux juristes – car on oublie souvent que les interprètes d'œuvres artistiques ne sont pas les seuls à douter ; même face à un texte en principe fait pour susciter une « lecture » univoque on peut hésiter. Il y a trois types de lacunes de la loi, en droit : « L'ambiguïté est qualifiable de lacune d'indétermination. C'est une situation où un système de normes offre plusieurs possibilités de solutions concurrentes. L'antinomie, ou lacune de conflit, caractérise la coexistence dans le système juridique de deux normes ou principes incompatibles et qu'il convient de concilier. On peut enfin qualifier de lacune au sens strict le pur vide juridique, la situation totalement imprévue. » (RABAULT Hugues, « Le Problème de l'interprétation de la loi », *Le Portique* n° 15, 2005. Aucun de ces trois cas n'est conceptuellement étranger à un cinéphile face à un film).

³³ Pour un chercheur comme Jonathan Culler, qui l'appelle « mesure de la compétence du lecteur », c'est le seul moyen de sortir de l'impasse du débat opposant partisans de la poursuite de l'unique interprétation juste et partisans de la fatale relativité de n'importe quelle interprétation (voir son livre *The Pursuit of Signs : Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca, Cornell U. Press, 1981).





Usages de
l'interprétation,
interprétations
de l'usage

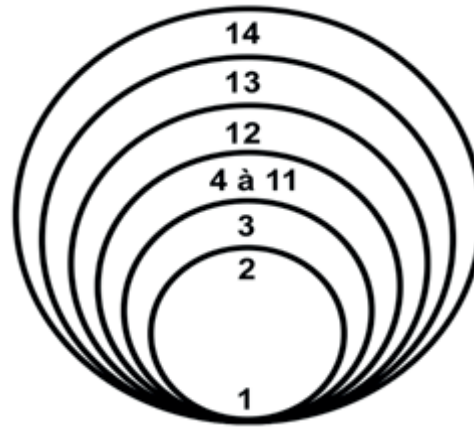


Fig. 10 : Le cercle herméneutique au cinéma, sous forme d'un schéma qui ne respecte pas tout à fait la pensée de son inventeur mais s'adapte au cas des images animées. Le principe en est simple : pour éclaircir la signification d'un fragment plus ou moins grand de l'œuvre (chiffre 1) – ou pour vérifier le bien-fondé d'une intuition relative à sa lecture –, l'interprète s'en va chercher, de plus en plus loin, des données, des soutiens, des éclairages et des aides avant de revenir à son point de départ, éclairé (ou déçu) une fois sa circumnavigation achevée. Cette fois, les quatorze premières secondes de *Sunset Boulevard* seront largement dépassées, mais c'est la méthode qui l'exige, car interpréter la partie suppose ici de prendre en compte le tout.

N° 1 : départ. Un élément du texte est obscur ou appelle (sur la foi d'une habitude ou d'une compétence) une interprétation moins immédiate³⁴. Pourquoi nous montrer un caniveau sans intérêt alors qu'un orchestre symphonique à plein régime joue un thème grandiose ? Pourquoi la caméra flotte-t-elle à ras du sol alors que les films de l'âge d'or (voir cercle n° 8) se caractérisent par l'anthropomorphisme de l'ocularisation ?

³⁴ « 1. L'herméneutique repose sur le fait de la non-compréhension du discours. (...) 2. La non-compréhension du discours est en partie indétermination, en partie ambiguïté du contenu. (...) 3. L'art de l'interprétation est donc dans l'art d'entrer en possession de toutes les conditions nécessaires à la compréhension » (Schleiermacher, *ibid.*, cité par Giassi, *ibid.*).

³⁵ GREIMAS Algirdas Julien, « Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », *Communications*, vol. 8, n° 1, 1966, p. 30.

N° 2 : plus loin dans le récit, certains éléments se répètent. Cette caméra qui flottait passe à travers les toits : ne figurerait-elle pas l'émanation d'un pur esprit ? Les passages musicaux dissonants, le jeu d'acteur de William Holden travaillant le rendu de la veulerie, le regard des autres sur le couple asymétrique Joe-Norma : l'idée de déchoir est bien redonnée tout au long du film sous plusieurs aspects, répétition qui « rend la lecture du récit uniforme³⁵ ». Thomas d'Aquin appelait cette course aux isotopies textuelles la recherche du « sens analogique »





– encore faut-il, pour qu'elle réussisse, que l'artiste ait conçu son œuvre de la sorte ; mais c'est souvent le cas avec les films de l'âge d'or hollywoodien.

N° 3 : le texte complet permet de faire le tour des isotopies concernant l'idée de s'avilir en passant du trottoir au caniveau, et de recevoir l'autorisation surnaturelle de repartir en arrière pour examiner la file des dominos tombés en les relevant un à un. C'est bien Joe qui flotte, et la caméra obéissait d'autant mieux à sa pensée qu'il n'a plus de corps.

Passé ce stade, l'interprétation intrinsèque laisse la place à l'interprétation extrinsèque, « lecture productive [qui] met en évidence des contenus qui ne sont pas dans le texte³⁶ ». On élargit en effet à l'extérieur du film la recherche des correspondances, des échos ou des raisons d'agir (celles des auteurs comme celles des spectateurs). Plusieurs pistes s'offrent ; le schéma en présente sept (n° 4 à 11), qui ne donnent pas lieu à des cercles distincts de taille croissante ni ne s'exposent en ordre, car il est impossible d'inférer un emboîtement particulier des champs qu'elles traversent en hiérarchisant l'importance de leurs éventuels éclairages.

N° 4 : genèse du texte. Si une plongée dans les archives de la Paramount permettait de découvrir, à la faveur d'un mémo ou d'une note de frais, que Billy Wilder et son régisseur général ont fait des pieds et des mains pour obtenir l'autorisation de tourner devant les Alto Nido, le bien-fondé de l'hypothèse présentée plus haut serait consolidé.

N° 5 : paratexte. L'affiche du film, la bande-annonce, le dossier de presse, etc., peuvent nous aider. En l'occurrence, c'est le commentaire audio du film disponible sur le DVD de sa version restaurée qui nous permet d'interpréter sans fantaisie le « 503 » mentionné plus haut, ce numéro constituant bel et bien une énigme aux yeux de tout herméneute réticent à attribuer au hasard le choix du numéro de l'appartement de Joe. Cette précision, qu'un éplucheur d'archives pouvait déjà glaner à la hauteur du cercle n° 4, relève toutefois davantage de la description (reconnaître un objet représenté à l'écran) que de l'interprétation.

N° 6 : œuvre entière de l'auteur. Cela peut-être l'ensemble des films de Billy Wilder, les *scores* de Max Steiner, les scénarios de Charles Brackett, etc. Par exemple, l'hypothèse du parallèle avec le *Dahlia Noir* exige que la morale de la fable extractible du film soit « il n'est pas bon de renoncer à toute dignité pour réussir ou durer dans le monde du spectacle » ; or montrer que d'autres films de Wilder vont dans ce sens, comme *Le Gouffre aux chimères* ou *Fedora*, aide bien à construire cette fable.

N° 7 : biographie de l'auteur. Discréditée à plusieurs reprises comme un vecteur d'illusions³⁷, cette béquille interprétative a encore des adeptes

³⁶ RASTIER François, *Sémantique interprétative*, op. cit., p. 221, 231.

³⁷ De Marcel Proust (*Contre Sainte-Beuve*, 1908) à Pierre Bourdieu (« L'illusion biographique », *ARSS* n° 62-63, 1986), en passant par Paul Valéry (cité dans l'Introduction





ici et là. Elle supposerait par exemple de relier le personnage de Joe-le-gigolo aux quelques mois de la jeunesse viennoise de Billy Wilder qui l'ont vu exercer la profession de *taxi-boy*.

N° 8 : format (au sens large du terme : famille d'objets artistiques). *Sunset Boulevard* est un *feature film* de l'âge d'or de Hollywood, donc un film dans lequel on a de grandes chances de trouver une majorité de justifications *internes* à tout ce qui apparaît sur l'écran (une majorité seulement, comme on vient de le voir avec le gag de la plaque d'immatriculation, qui relève d'une justification extra-diégétique). Fort de ce savoir, on peut aussi dire que les trois balles reçues par le héros et dont la musique se fait la prémonition, n'atteignent pas leur cible au hasard : deux dans le dos parce qu'il a fait des infidélités, dans leur dos, aux deux seules femmes qui l'avaient jamais aimé ; une dans le ventre parce qu'il a lâché ses exigences d'artiste au profit d'une besogne alimentaire (voir le reproche que lui fait Betty : « *It's from hunger* »).

N° 9 : genre. Le genre sert parfois de pochoir promené sur le film dans le but de vérifier que certains de ses éléments s'y adaptent, soit simplement pour lui coller l'étiquette adéquate (ce qui n'est pas facile avec *Sunset Boulevard*, hybride en la matière), soit pour découvrir des isotopies manquées. Par exemple, plaquer le pochoir « film de vampires » peut éclairer certaines caractéristiques du personnage de Norma (ses mains, ses lunettes, son aversion de la lumière du jour, les rats dans sa piscine, etc.). « Film d'amour » peut aider à interpréter la présence des deux statuettes de Cupidon archer et de chérubin joufflu qu'abrite la chambre de Norma – elles construisent une certaine dialectique *éros/agapè* utile à mieux comprendre les relations amoureuses entre les personnages (en l'occurrence, être amoureux vs. faire l'amour sans amour).

N° 10 : avis des critiques professionnels. « Pour savoir s'ils ont vu la même chose que moi » : à la recherche, donc, d'une validation intersubjective de l'interprétation.

N° 11 : avis des spectateurs, pratiques critiques amateur. Même espoir intersubjectif (« Si mon jugement est juste, il est vrai qu'il tendra aussi à se manifester chez d'autres personnes », écrit Martin Lefebvre dans le présent volume).

Passé ce stade, nous retrouvons l'emboîtement des cercles ; le risque augmente pour l'interprète, bien entendu, de se perdre en ces contrées éloignées de son petit morceau de texte de départ.

de ce numéro de *Théorème*) ou Roland Barthes.

38 Von Stroheim interprète un grand réalisateur des *roaring twenties* tombé de son piédestal, ce qu'il était ; Keaton passe son tour à la fois dans la partie de cartes et dans l'industrie du cinéma, qui ne veut plus « jouer avec lui ».

N° 12 : histoire du cinéma. Un savoir en la matière est utile, entre autres choses, pour comprendre les choix de casting, comme l'engagement d'Erich Von Stroheim ou la décision de faire dire à Buster Keaton, pendant la partie de bridge, qu'il « passe **38** ». S'apercevoir qu'Emma, dans





le *Madame Bovary* tourné par Minnelli un an plus tôt, a dans sa chambre exactement le même lit que Norma, nous aide aussi grandement à savoir que faire de la dialectique éros/*agapè*, en installant un parallèle entre deux héroïnes si désireuses de voir éros à l'œuvre dans l'intérêt de leur amant pour elles en oubliant toute rationalité.

N° 13 : histoire des arts. Entendre Joe mentionner *De grandes espérances* est une bonne chose, mais avoir lu ce roman écrit par Charles Dickens en 1861 en est une meilleure encore pour évaluer la cohésion de certains choix de décors ou de dialogues relatifs à Norma. Connaître le *Portrait de M. Bertin* peint par Ingres en 1832 aide de même à trouver plus limpides l'éclairage de Gloria Swanson et sa pose aux doigts écartés en serre lors des négociations salariales entre Joe et Norma.

N° 14 : histoire générale. Peindre le titre du film sur une bordure de trottoir au lieu de l'incruster, c'est faire d'une pierre deux coups : outre l'économie d'un trucage, filmer le caniveau annonce métaphoriquement la proximité du film au monde réel, comme si l'énonciateur se contentait de montrer *ce qui est*. Pour appuyer cette hypothèse, il faut des éléments d'histoire des États-Unis, à la fois triviaux (la ville de L. A. avait adopté cette signalétique) et généraux (la tradition du *melting-pot* voulant des arts aptes à huiler les rouages de la vie sociale, même au sein de l'*entertainment* il était bon de transmettre un peu de *know how* applicable à la vie quotidienne³⁹). C'est aussi dans ce cercle éloigné que gravitent les vérifications linguistiques : être ou rouler dans le caniveau (*in the gutter*) existe bien en argot anglais pour dire « déchoir⁴⁰ ».

Conclusion

Oui, il est possible d'interpréter autrement les quatorze premières secondes de *Sunset Boulevard*. Oui, il existe d'autres outils heuristiques que les trois qui viennent d'être utilisés. Et d'autres hypothèses de départ peuvent aisément se concevoir. Celle qui a été retenue se résume simplement : une équipe d'artistes a quelque chose à dire sur l'amour, l'arrivisme, la peur de vieillir et l'ivresse de la célébrité, et fabrique pour l'exprimer tout en gagnant sa vie, dans une logique artisanale de soumission quasi-totale des choix formels à cette volonté de dire, une éthopée cinématographique nourrie des savoir-faire artistiques de son temps. Mais ce n'est pas la seule possible. De là à affirmer qu'il y en a une infinité, peut-être pas ; surtout quand on fait preuve d'un minimum de préoccupations philologiques. Même Richard Rorty, pourtant connu pour son amour du laisser-faire en la matière puisqu'il refuse de reconnaître toute « réalité spécifique » des textes, critique le « relativisme

³⁹ Voir la genèse de ce phénomène américain dans BURCH Noël, *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan, 1991 (rééd. Paris, L'Harmattan, 2007).

⁴⁰ Le recours au script définitif du film (terminé le 21 mars 1949, il relève du paratexte, cercle n° 5) peut ici lever le doute chez un spectateur tenté de reconnaître sur l'écran une route sans caniveau : « *In the gutter lie dead leaves, scraps of paper, burnt matches and cigarette butts.* »





stupide [qui] situe sur le même plan l'interprétation des textes par libre association et celle qui appartient à l'histoire ou à la philologie ordinaire ». Il ne faudrait pas, poursuit-il, « déduire de l'absence de différence épistémologique [entre les interprétations] une absence de critères objectifs de choix⁴¹ ».

Quels pourraient être ces critères ? Le plaisir en est certainement un – celui qui récompense l'herméneute venu à bout de l'énigme, comme le suggère Martin Lefebvre, ou bien celui que nous prenons en lisant quelqu'un qui l'a résolue à notre place, pour peu qu'il soit doté d'une bonne « capacité à transmettre l'émotion qu'il a ressentie à la vision du film », comme dit Jean-Marc Leveratto ; sans parler des petits plaisirs ordinaires de la prédiction narrative et des comparaisons génériques décrits par Janet Staiger⁴². Mais voici quatre autres critères. Le premier est l'adéquation des outils au projet. Un outil qui donne de bons résultats sur un film de Billy Wilder n'en donnera peut-être pas avec un autre de Stan Brakhage ou de Tsai Ming-liang (voir chapitre suivant). Personne n'a envie d'être à la place du béotien qui grommelle « Mais qu'est-ce que ça représente ? ! » devant un tableau abstrait – on se moque de lui parce qu'il s'est trompé d'outil. Les trois autres critères sont de François Rastier : une interprétation intéressante, dit-il, « engage son auteur, qui doit assumer une déontologie. » Ensuite, elle est modeste ; « elle ne se prétend pas la seule possible, ni la meilleure, la plus économique ou la plus exhaustive⁴³. » Enfin, *et surtout*, serait-on tenté d'ajouter si l'interprétation en question s'inscrit dans un cadre universitaire, elle comprend une méthodologie explicite – si vous ne trouvez pas le plat mangeable, au moins avez-vous pu voir en cuisine comment il a été élaboré ; il n'y aura que demi-mal.

⁴¹ RORTY Richard, *Objectivisme, relativisme et vérité*, *op. cit.*, p. 98 et 99.

⁴² LEFEBVRE Martin, voir dans ce volume (*supra*), LEVERATTO Jean-Marc, *Cinéma, spaghetthis, classe ouvrière et immigration*, Paris, La Dispute, 2010, p. 15 ; STAIGER Janet, voir dans ce volume (*infra*).

⁴³ RASTIER François, *Arts et sciences du texte*, *op. cit.*, p. 128.

