Communication. Information
Médias Théories

Les Scoptophiles : fétichisme et régression des spectateurs de cinéma

Marc Vernet

Citer ce document / Cite this document :

Vernet Marc. Les Scoptophiles : fétichisme et régression des spectateurs de cinéma. In: Communication. Information Médias Théories, volume 13 n°2, automne 1992. Spectateurs. pp. 118-131;

doi : https://doi.org/10.3406/comin.1992.1597

https://www.persee.fr/doc/comin_1189-3788_1992_num_13_2_1597

Fichier pdf généré le 17/05/2018

Abstract
If voyeurism is for adults a continuing interrogation into sexual difference, it would have man being seen in woman and vice-versa. Furthermore, refusing all social and physical distinctions, it would cloud the boundaries of the symbolic in order to permit an imaginary regression to a "before language." Pialat' s Van Gogh is taken here as an example of the combinatorial play of identification of spectator and personae, putting into motion a regression that the film through its reference to nineteenth century painting.

Résumé
Si le voyeurisme est à l'âge adulte une interrrogation maintenue sur la différence des sexes, il fait voir de l'homme dans la femme et inversement. De plus , refusant une distinction à la fois physique et sociale, il brouille les frontières du symbolique pour permettre une régression imaginaire vers un «avant le langage ». Le Van Gogh de Pialat est pris ici comme exemple des jeux croisés d' identification entre spectateur et personnages, dans le cadre d'une régression que le film met en images et en scène à travers la référence à la peinture et au XIXe siècle.

Resumen
El voyeurisme en la edad adulta constituye una interrogación permanente sobre la diferencia de sexos puesto que hace ver el hombre en la mujer e inversamente. Además, el voyeurisme al rechazar una distinción a la vez física y social, ensombrece las fronteras del simbolismo para permitir una regresión imaginaria hacia un «antes del lenguaje ». El Van Gogh de Pialat sirve aquí como ejemplo de juegos cruzados de identificación entre el espectador y los personajes, en el marco de una regresión que la película presenta en imágenes y en escena por intermedio de la referencia a la pintura y al siglo XIX.

BY: $ = creative commons

RÉSUMÉ

Si le voyeurisme est à l'âge adulte une interrrogation maintenue sur la différence des sexes, il fait voir de l'homme dans la femme et inversement. De plus, refusant une distinction à la fois physique et sociale, il brouille les frontières du symbolique pour permettre une régression imaginaire vers un « avant le langage ». Le Van Gogh *de Pialat est pris ici comme exemple des jeux croisés d'identification entre spectateur et personnages, dans le cadre d'une régression que le film met en images et en scène à travers la référence à la peinture et au XIX^e^ siècle.*

ABSTRACT

If voyeurism is for adults a continuing interrogation into sexual difference, it would have man being seen in woman and vice-versa. Furthermore, refusing all social and physical distinctions, it would cloud the boundaries of the symbolic in order to permit an imaginary regression to a "before language." Pialat's Van Gogh *is taken here as an example of the combinatorial play of identification of spectator and personae, putting into motion a regression that the film through its reference to nineteenth century painting.*

RESUMEN

El voyeurisme *en la edad adulta constituye una interrogación permanente sobre la diferencia de sexos puesto que hace ver el hombre en la mujer e inversamente. Además, el voyeurisme al rechazar una distinción a la vez física y social, ensombrece las fronteras del simbolismo para permitir una regresión imaginaria hacia un « antes del lenguaje ». El* Van Gogh *de Pialat sirve aquí como ejemplo de juegos cruzados de identificación entre el espectador y los personajes, en el marco de una regresión que la película presenta en imágenes y en escena por intermedio de la referencia a la pintura y al siglo XIX.*

Persée creative commons

Les Scoptophiles : fétichisme et régression des spectateurs de cinéma

Marc Vernet*

Je voudrais aborder quelques points de la théorie psychanalytique du cinéma, d'une part pour réfléchir à nouveau aux notions de fétichisme et de voyeurisme, dont toutes les conséquences ne me semblent pas avoir été explorées, d'autre part pour tenter de préciser la position du spectateur en évoquant la régression narcissique (ou l'effort de restauration qui lui correspond). Pour cela, je m'appuierai bien évidemment sur les travaux de Christian Metz, mais aussi sur ceux de Michael Fried et sur le dernier film de Maurice Pialat, *Van Gogh,* qui s'inscrit (avec le dernier Rivette, la *belle Noiseuse),* dans l'infinie série des films liés à la peinture.

L'INTERROGATION SUR L'APPARTENANCE SEXUELLE DANS LE DISPOSITIF CINÉMATOGRAPHIQUE

La question du voyeurisme a d'abord été évoquée par Christian Metz et Laura Mulvey en 1975. Cette dernière l'abordait dans un brillant article (depuis maintes fois réédité) où elle mettait en évidence la fétichisation de l'image féminine dans le cadre d'une idéologie patriarcale où l'image de la femme ne peut être que menacante et en tant que telle combattue et dévalorisée. C'est le fameux *to-be-looked-at-ness*, caractéristique des actrices de cinéma[1], alors qu'elles sont dépossédées du regard dont l'homme s'arroge le privilège. Je n'entends pas nier qu'il existe des films machistes ou essentiellement destinés aux hommes, même s'il faut toujours faire la part d'homosexualité dans l'apologie d'un sexe pour le même, et même si l'on peut se demander aujourd'hui si cela tient au système de production ou à la critique cinématographique qui n'aurait retenu de la production que les films à orientation masculine. Mon propos est plutôt de revenir sur la question du fétichisme et du voyeurisme pour souligner, après quelques autres auteurs[2], que l'organisation fétichiste est peut-être plus complexe et

* L'auteur est professeur de cinéma à l'Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III).

plus ambivalente qu'on a bien voulu le croire de ce côté-ci de l'Atlantique.

En tant que pratiques de la perversion, le voyeurisme et le fétichisme sont deux choses différentes qu'il faut en bonne logique distinguer en tant qu'actes. Par contre, en tant que mécanismes de la perversion, ou organisations psychiques, le voyeurisme et le fétichisme ne peuvent être traités distinctement dans la mesure où tous deux relèvent d'une infinie interrogation sur la différence des sexes. Pour Lacan, la visée du voyeur est de percevoir le phallus en tant qu'absent[3], et cette visée n'est pas différente de celle du fétichiste qui trouve dans le fétiche la trace et la preuve que les femmes ont eu un pénis. On sait d'ailleurs, dans le scénario fétichiste décrit par Freud (1969), l'importance de la vue et de l'arrêt « juste avant » la découverte du sexe féminin : le regard du voyeur n'est alors que la tentative de reprendre le scénario avant son terme, de le reprendre à son début en espérant, contre toute attente, contre tout savoir, une autre fin que celle offerte par la réalité. Comme l'a très bien montré Christian Metz à propos du cinéma, mais avant lui Mannoni à propos de la vie quotidienne (1969), le fétichiste est en quelque sorte voué à tenter après coup de restaurer une croyance abolie par la découverte, à nier celle-ci pour rétablir dans ses droits (c'est-à-dire dans son confort, celui d'une stabilité en même temps que d'une union universelle : « nous sommes tous faits pareillement et il n'y a pas à revenir là-dessus ») le temps heureux d'avant : c'est le fameux « je sais bien, mais quand même » qui essaie désespérément, indéfiniment, de retrouver le régime plein de la croyance contre les avancées du savoir et de s'épargner les nécessaires remaniements psychiques qu'il exige[4].

Le fétichiste et le voyeur sont alors à penser comme porteurs d'une incertitude sur le sexe. Cette incertitude s'applique aussi bien au corps propre de l'individu en question qu'à celui de l'autre : si la castration a pu frapper la femme, c'est qu'elle pouvait auparavant être de sexe masculin, et si elle peut frapper la femme, elle peut aussi frapper l'homme en le féminisant. On aura peu, dans les écrits sur le cinéma, insisté sur le fait que la psychanalyse ne tient pas le sexe comme un donné mais préfère parler d'assomption de son sexe, de son adoption par le sujet, avec toutes les conduites et les pratiques qui socialement se rattachent à la déclaration d'appartenance. C'est dire aussi que le sexe peut être ressenti comme un arbitraire indésirable, son choix personnel portant sur l'autre, du travesti au transsexuel : la puberté, avec sa multiplication des signes différentiels, est par excellence le moment de cette oscillation (qui parfois ne va pas sans une profonde révolte)

entre son sexe et l'autre. Cette interrogation sur la différence sexuelle et sur l'appartenance à l'un ou l'autre sexe n'a sans doute pas besoin à tout coup du scénario fétichiste décrit par Freud : il suffit, nous le savons bien à travers les cruautés écolières, d'une qualité de peau, d'une absence ou d'une présence de pilosité et plus largement de la moindre différence par rapport à ce qui est tenu pour le canon sexuel[5] pour que s'ouvre le champ interrogatif dans lequel le sujet hésite entre le discontinu de la différence (un sexe ou un autre) et le continu des métamorphoses (deux pôles dans le nappé du continu) et des transitions.

Si l'on ajoute à cela que tout amour d'objet emporte avec lui une large part de narcissisme, y compris dans l'idéalisation de l'objet aimé (la projection de Moi idéal sur l'autre, ou du moins la croyance de retrouver dans l'autre ce que je considère en moi comme Idéal[6]), force est de constater que dans toute relation d'objet la bisexualité trouve à s'exercer en étant parfois au principe même de la fascination amoureuse et du désir : pédophilie pour l'amour des corps non encore différenciés, homosexualité présente au cœur même de l'hétérosexualité par la quête narcissique du même sexe dans l'autre (aimer une femme un peu garconne, aimer un homme un peu fille), hétérosexualité présente au cœur même de l'homosexualité par la reprise (parfois ironiquement jouée, parfois lourdement subie) dans les couples homosexuels des rôles hétérosexuels. Sur ces points, la théorie féministe est aujourd'hui en train de faire de grands progrès en rompant avec une longue doxa qui voulait que seul l'homme soit dans les films le porteur du regard et que seule la femme soit transformée en spectacle.

Cette interrogation, qui peut être sans butée et prendre la forme courante de la rêverie, a bien sûr à voir avec le symbolique dans la mesure où s'affrontent comme enjeu le discontinu de la différence et le continu de l'indifférenciation, l'homogène et le mixte, le savoir et la croyance, le symbolique et l'imaginaire, la séparation de la mère et la fusion avec son corps, la reconnaissance de la loi et son refus[7]. En poussant encore un peu, je dirais aussi : le langage articulé et ce qui l'a précédé. Le langage articulé est une forme de communication avec les autres, un lien affectif et social. Par définition, celui-ci ne se constitue pour le sujet qu'avec le symbolique, c'est-à-dire la reconnaissance des différences, des oppositions, des écarts et des interdits, ainsi que l'usage des symboles à la place des objets et des corps. Ce qui m'importe ici et qui me semble jouer un rôle non négligeable au cinéma, c'est la dialectique entre continu et discontinu, entre articulé et inarti-

culé, entre séparation et fusion : le fétichiste est alors celui qui tente de restaurer le continu là où la discontinuité a déjà frappé, ou encore celui qui a besoin de la discontinuité attestée pour aimer le continu, qui a besoin du symbolique pour construire dans l'imaginaire. De cela, on peut voir un autre exemple dans le dispositif lui-même, en raison de la séparation radicale entre l'espace de la salle et celui de la scène, séparation qui s'oppose à l'impression de réalité ressentie par le spectateur (mais qui en même temps la fonde en grande partie). Importe ici que le regard désirant (le regard du voyeur qu'est tout spectateur, celui de la pulsion scopique) ne peut viser qu'une absence sur la base de la séparation reconnue que pourtant il tente imaginairement de combler[8]. Ainsi le spectateur ne cesse d'osciller entre le désir de fusion (être transporté dans la scène regardée) et la crainte qui lui est corollaire (perte du corps propre, anéantissement dans l'autre). De cela, je verrais volontiers un exemple dans l'amour que nous portons aux films étrangers ou aux films anciens, comme appartenant irrémédiablement à un ailleurs désirable, comme relevant d'une nostalgie qui me fait plaisir et dans laquelle tout cinéphile (tout voyeur) se complaît pour une sorte de jouissance attristée au spectacle des autres (complaisance narcissique, auto-attendrissement, toute puissance de la pensée). Mais j'y verrais aussi une des raisons du succès auprès des adolescents du *Grand Bleu* de Luc Besson pour l'indistinction entre le monde animal et le monde des humains, entre l'air et l'eau, et surtout, pour la fascination de la mort (le héros est un orphelin qui n'avait d'image de lui-même qu'à travers celle de son père décédé – par noyade), le retour au silence, à un avant du langage humain où l'on communique par les gestes, par des affects et finalement par une sorte de télépathie confusionnelle. Or cette communion n'est possible qu'avec la protection préalable de la combinaison de plongée, du masque, qu'avec l'autonomie solitaire des bouteilles d'oxygène, c'est-à-dire par des redoublements de l'isolement, par un enfermement du corps sur lui-même.

L'ABSORBEMENT ET LA RÉGRESSION DANS L'IMAGINAIRE

Avant d'en arriver à notre film, il me faut encore faire un autre détour par Michael Fried et son livre *La Place du spectateur* (1990). On le sait, la thèse de Fried est que la peinture moderne prend son essor de la dénégation du spectateur à sa place, en faisant comme si les personnages représentés étaient totalement absorbés par leur activité[9], allant même jusqu'à être présentés tournant le dos à leur auditoire. C'est ce que veut exprimer dans le texte francais le terme d'*absorbement*. On

voit la très grande proximité avec les thèses de Christian Metz dans *Le Signifiant imaginaire* lorsqu'il développe l'idée que les personnages font comme si le spectateur n'existait pas (Metz parle d'absence d'exhibitionnisme quand Fried parle d'absence de théâtralité). Pour ma part, je dirais assez volontiers : comme si l'on m'avait oublié, comme si j'étais devant le spectacle en orphelin, en « laissé-là » qui n'a plus que le silence de son regard pour tenter de combler le vide, de rattraper la déchirure.

Il y a dans le livre de Fried deux autres choses qui m'intéressent. Tout d'abord, la fin du livre est consacrée aux représentations du motif de Bélisaire, ce général romain un temps glorieux qui est réduit à la mendicité et qui de surcroit (c'est un général qui n'a vraiment pas eu de chance) est aveugle. Diderot, qui sert de fil conducteur à la réflexion de Fried, note à propos du motif qu'on y est plus attentif au soldat frappé par le spectacle de son supérieur infirme que par ce dernier qui pourtant est censé être l'essentiel de la représentation. Fried montre aisément que ce soldat est en fait la représentation dans le tableau du spectateur qui se trouve devant, le faisant ainsi imaginairement entrer non pas tant dans le tableau que dans la diégèse, dans la scène en provoquant à la fois l'identification (je suis celui-là) et la participation affective (j'imagine ce que pense ou ce que ressent le personnage). L'autre point qui m'intéresse est que si Fried, avec Diderot, insiste (p. 77 de l'édition française) sur le fait que la scène tient en grande partie de la cécité du général qui se livre « en toute innocence » au regard du soldat muettement présent, Fried cite d'autres passages de Diderot où celui-ci parle avec grande justesse du fait que le spectateur est devant le tableau *comme un sourd devant des muets s'exprimant par gestes*. Il y a là au moins deux réflexions qui s'imposent. La première tient à la rêverie ou, plus exactement, au fait que le spectateur doit imaginer ce que font, pensent et ressentent les personnages du tableau en se guidant sur des indices visuels (la thèse de Fried est que pour un temps dans la peinture, entre Greuze et David, absorbement et expression sont une seule et même chose pour le peintre). Action, pensée et sentiment sont autant d'abstractions que le spectateur doit extraire du spectacle pour que celui-ci à la fois fasse sens et forme diégèse : on retrouve alors cette dialectique entre charnel et abstrait que Noël Burch (1991 : 75) présente comme l'essence de l'art cinématographique dans sa réflexion sur un cinéaste comme Carl Th. Dreyer nous force à voir sous la représentation iconique de l'axiologie, c'est-à-dire à travers des symboles des relations entre valeurs socioculturelles[10]. Le second point auquel je m'attarde dans cette

remarque de Diderot sur le sourd qui regarde des muets est justement cette régression du spectateur vers l'en-deçà à la fois du langage articulé et d'une logique secondaire excluant les contraires, éliminant les contradictions. En effet, cette contemplation silencieuse est largement fondée sur l'énigme, sur l'interrogation quant au sens, puisque seule l'organisation des indices à laquelle le spectateur procède permet d'identifier la signification sans que pour autant celle-ci puisse vraiment trouver cet ancrage dont parlait Barthes à propos de l'image publicitaire, et sans que pour autant d'ailleurs, une fois la direction donnée, le spectateur puisse avec certitude énumérer ce que pense ou ce que ressent le personnage contemplé. Ainsi Diderot, commentant un tableau où un personnage regarde un orateur, souligne-t-il que ce personnage regarde avec intensité de peur de ne pas tout saisir. Quant à lui, Guy Rosolato (1970), parlant du fétichisme et du regard échangé entre la mère et l'enfant, soulignait la dimension énigmatique du regard dans son ambivalence, dans sa fluidité, dans son inconstance, source de quête et d'interrogation pour le sujet et notamment plus tard pour le sujet amoureux et/ou anxieux. C'est ce que Barthes appelait naguère le sens obtus à propos des typages de personnages chez Eisenstein[11].

De la représentation de Bélisaire, nous pouvons donc retenir plusieurs éléments : la représentation du spectateur à l'intérieur de l'image, la fiction qui naît de la représentation, non pas en tant qu'action mais en tant que contenu de pensée, que forme du contenu, et enfin le déplacement oblique du regard qui se porte en priorité sur le bord du tableau, sur le soldat-spectateur et non sur le héros glorieux, comme si celui-ci ne pouvait être saisi que par ricochet, que par le passage par ce tiers qu'est le soldat médusé. C'est avec ces éléments que je voudrais maintenant aborder le film de Maurice Pialat, *Van Gogh*.

VAN GOGH ET LES IDENTIFICATIONS CROISÉES SUR DES PERSONNAGES PARADOXAUX

En travaillant à la serpe, on pourrait repérer trois domaines distincts dans ce film qui entend retracer les derniers jours de Vincent Van Gogh à Auvers sur Oise. Tout d'abord, ce qui relève de la reconstitution cinématographique de la peinture d'époque (bords de l'Oise avec guinguette et canotiers, champs de blé « à la Van Gogh », buveuse d'absinthe, femme à la toilette « à la Renoir ») sous forme de faux

tableaux dans de vrais plans : c'est en réalité le domaine qui m'intéresse le moins, que je trouve le moins réussi, le plus convenu, le plus culturel au sens scolaire du terme (culture moralisante en forme de restitution et de fidélité).

Ensuite, ce qu'on sait appartenir de facon privilégiée à Pialat, comme le montrent certains de ses films – notamment le précédent, *Sous le Soleil de Satan* dont le cadre était déjà la campagne du XIX^e^ siècle – est mis en perspective dans *Van Gogh.* Ce qui intéresse ici Pialat est d'abord ce qu'on pourrait appeler la ruralité, c'est-à-dire en gros l'ensemble formé par le naturel, l'opacité et la brutalité des choses de la vie. C'est sans doute aussi ce qui l'attire dans le personnage de Vincent, notamment dans la présentation physique qu'il en fait (habits de paysan ou d'ouvrier, mine peu soignée, amour du silence ou à tout le moins réticence devant le discours). Cela donne lieu moins à des scènes de genre qu'à des éléments notés avec une certaine gourmandise : l'alcoolisme populaire, la joie d'une fête simple, le vidage d'un tub où l'on vient de se laver, mais aussi bien la technique pour changer les draps d'un malade qu'on ne peut faire se lever ou le visage d'un exclu de la société (placé de façon gratuite dans le film et manifestement trouvé sur les lieux de tournage). Cela ne va pas sans violence, qu'il s'agisse de certains dialogues ou bien, et surtout, de certaines actions (la révolte de Marguerite Gachet contre son père ou contre Vincent, le mime du suicidaire au début du film, les disputes entre Théo et Vincent ou entre Théo et sa femme). Cette ruralité (qu'il faut aussi entendre comme brutalité de la vie) se marque en particulier non plus dans les plans comme pour les faux tableaux, mais dans le montage par la juxtaposition d'éléments non concordants ou la venue d'éléments imprévus restant sans explication : la présence sur les bords de l'Oise d'une troupe amie du peintre et constituée d'artistes et de prostituées, Vincent soudain violent au cours d'un repas familial (autre topo de Pialat que celui de la violence morale et physique dans les familles), mais surtout la mort de Vincent qui se fait sans bruit (sans théâtralité, pourrait dire Fried)[12]. Depuis trois jours, Vincent agonise à l'auberge dans l'impuissance des médecins, le corps tourné contre le mur pour n'offrir que son dos. Tout d'un coup, un plan le montre retourné, le regard clair, annonçant qu'il a faim. Le spectateur s'engouffre alors dans le piège et rêve d'une guérison, d'un répit. Très bref fondu au noir et reprise à l'identique du cadrage précédent : Vincent est de nouveau tourné vers le mur et seuls la présence de Théo et du patron de l'auberge, leur silence embarrassé font comprendre qu'il est mort, ce que confirme ensuite une ligne de dialogue[13].

Enfin, le troisième domaine de ce film est sans doute le plus étonnant. Si le choix des acteurs est remarquable (Dutronc amaigri, la peau presque translucide, le poil raide et rare, le regard sans fond; Gérard Séty moulé dans l'image du Docteur Gachet), le choix de l'histoire l'est encore plus. Sur les derniers jours de Vincent à Auvers sur Oise, avec ses problèmes de santé, d'argent et de reconnaissance sociale (sa peinture continue de ne pas se vendre), nous savons qu'il va mourir et qu'il va mourir dans la misère, dans la douleur physique et morale et dans l'anonymat. Or, Pialat nous raconte l'histoire des amours éclatantes de Vincent et de Mademoiselle Gachet, petite dinde provinciale maladroite au piano, piailleuse dans sa révolte d'adolescente gagnée au sexe (autre topos de Pialat) et rentre-dedans quand il s'agit de ses affaires, mais aussi âme tendre et corps en fête.

Ici le premier et le troisième domaines se rejoignent, car il ne s'agit pas seulement d'une régression du cinéma à la peinture, du XX^{e} au XIX^{e} siècle, de la ville à la campagne, de l'industrie à l'artisanat, dans un mouvement de retour en arrière qui était déjà sensible chez les impressionnistes et chez des peintres comme Pissaro, Gauguin et Van Gogh au moment de la révolution industrielle. Plus encore, il s'agit aussi véritablement d'une restauration qui permet de nier en partie le malheur de Van Gogh pour le faire aimer à rebours, contre la dureté de l'époque, par une innocente petite bourgeoise qui aura la force ou l'inconscience de passer par-dessus toutes les barrières et les tabous pour aimer le peintre: le film dessine nettement un parallèle entre l'innocence de Marguerite, la peinture de Van Gogh et la campagne. Il y a donc dans ce film un double mouvement fétichiste qui consiste d'une part à se déporter dans le passé pour la restauration de quelques valeurs données comme essentielles (la nature, la simplicité, la frugalité, la fraternité avec les humbles, mais aussi l'affirmation sans compromis d'une foi inflexible, qu'il s'agisse pour Vincent de sa peinture ou pour Marguerite de son amour pour lui, de ce point de vue, les deux personnages sont en toute rigueur symétriques[14]), et d'autre part à repeindre ce passé aux couleurs de l'amour, à l'encontre de la détresse et de la dureté des temps. Ce ne me semble pas faire de l'auteurisme que d'indiquer combien Pialat paraît s'identifier à Van Gogh, ne serait-ce que pour la défiance vis-à-vis du langage ou des explications trop cohérentes, rationnelles et policées. Ce qui me frappe surtout réside en ce que ce mouvement s'opère par un en-decà du langage qui est lui-même redoublé. J'explique: Pialat se sert de la peinture plutôt que de la convenance des paroles mais par un tour de force du film, il utilise à plusieurs reprises la peinture invisible dont il ne mon-

tre que l'envers des cadres ou la toile encore vierge, car personne ne veut la voir ni ne la comprendre. Par exemple, l'empilement dans l'atelier ou chez Théo de toiles accumulées en haut d'une armoire, au-dessus du linge, comme des objets sans parole et sans signe, restés blancs[15]. Il en va de même pour Vincent que l'on voit de dos, tourné contre le mur, n'offrant aucune prise à la ratiocination (par exemple, les deux médecins appelés à son chevet sont sans diagnostic, sans remède, sans initiative). Pialat a laissé s'établir l'idée qu'il est lui-même un personnage susceptible de violence (la scène de la gifle dans *À nos Amours*), ayant des difficultés à s'exprimer par les mots et faisant souffrir ses acteurs auxquels il ne pourrait parfois donner d'autre indication de mise en scène que celle d'avoir à recommencer jusqu'à ce que soit obtenu ce qu'il désire et qu'il ne peut nommer (voir aussi le rapport entre le peintre et son modèle dans *La Belle Noiseuse* pour la torture du corps d'Emmanuelle Béart afin d'en exprimer l'idée artistique[16]).

L'actrice qui joue Marguerite, Alexandra London, a été choisie pour représenter à la fois une jeune provinciale du XIX^e^ siècle telle qu'on aime se la représenter (fraîche et bien en chair, avec même un côté garçon manqué dans la démarche et dans l'expression parlée ou encore dans la carrure du visage[17]). De façon presque explicite, Pialat joue de son ambivalence : adolescente un peu gourde et femme très sûre d'elle, vierge délicate et amante avide, petite bourgeoise et anarchiste, intelligente et sensuelle, réservée et effrontée, de façon à ce que justement son corps et son visage soient pour le spectateur des lieux de rêverie, des moments d'étonnement[18], à quoi il faut encore ajouter une note d'inceste (autre *fort-da* affectivo-visuel) par le rapport d'âge entre Vincent et elle (autre topo possible de Pialat dont la présence est aussi sensible dans l'insistance médusée de certains cadrages sur l'actrice à laquelle, d'une certaine façon, il donne naissance par le film). À plusieurs reprises, Marguerite est filmée de trois quarts face en train de regarder avidement Vincent, en particulier au cours de l'épisode parisien où elle goûte à la vie d'artiste : la caméra reste alors longtemps sur elle, sur le regard énamouré qu'elle porte à Vincent ou plus simplement sur son regard mystérieux de bonheur, lors d'un repas en plein air. De sorte que le spectateur (et sans doute Pialat) se retrouve par rapport à Vincent comme par rapport à Bélisaire : le personnage mat, aveugle ou muet est perçu et apprécié par l'intermédiaire déplacé d'un personnage-spectateur intégré à la représentation. Fascination pour Marguerite-Alexandra, mais aussi fascination pour Vincent passant par Marguerite, fascination représentée et signifiée par elle[19]. Un

Vincent que le spectateur ne regarde pas, mais qu'il aime avec elle et qu'il admire dans son regard, dans un déplacement qui assure l'émergence et la liberté de l'imaginaire tout en confortant le fétichisme (oui, contrairement à ce qu'on a pu dire, Vincent était aimable puisqu'il a été aimé).

La construction du film permet alors une double identification, pour le spectateur comme pour le réalisateur. Identification à Vincent, orphelin génial, mal aimé, mal compris, anarchiste révolté contre les bourgeois policés et vides, peintre qui ne sait plus communiquer autrement que par son art. Identification à Marguerite qui partage nombre de ces attributs (révolte contre l'ordre bourgeois, goût de la vie d'artiste, fidélité sans compromis aux sentiments), mais qui de plus aime Vincent comme nous voulons qu'il le soit, contre toute évidence, contre tout savoir antérieur. On comprend du coup que cette double identification est intéressée puisqu'alors les regards que porte amoureusement Marguerite sur Vincent me sont en fait destinés à moi, le spectateur, non pas au spectateur réel dans la salle, mais au personnage imaginaire que je suis dans le film, à la place de Vincent. D'où l'intérêt de ce regard hors-champ, vers Vincent et non vers moi : ce n'est pas tant que le regard direct, comme on l'a longtemps cru, me dénoncerait à ma place de voyeur (c'est dans le film en quelque sorte que je suis voyeur, non dans la salle), mais parce qu'il abolirait la participation imaginaire à l'espace du film, au moment de la diégèse (Jean-Pierre Oudart avait identifié le phénomène sous le nom de suture). En étant absorbée par Vincent, Marguerite me permet de m'absorber en elle, en l'aimant elle de l'aimer lui, et donc en prenant un peu la place que Vincent semble avoir tant de mal à occuper pleinement.

* * * * *

Par le biais de ce parcours quelque peu sinueux, j'aurais en fait voulu souligner plusieurs points. De la position fétichiste, on aura surtout retenu le spectaculaire de la castration dans sa dimension dramatique, alors que comptent également :

– d'une part le manque (catégorie englobant la castration qui n'en est qu'une des formes) comme sentiment d'une perte, d'un vol ressenti par le sujet qui s'en trouve ouvert, ébréché (l'objet *a* de Lacan), de sorte que l'objet d'amour est toujours un objet perdu (et il est aimé parce que perdu : Vincent, dans sa déglingue, sert assez bien ce rôle-là) ;

– d'autre part, la régression comme tentative désespérée et sans cesse reconduite de retrouver l'état de croyance, dans un avant du symbolique[20]. Un avant du symbolique qui est toutefois paradoxal puisque c'est un « avant d'après », une restauration vouée à l'échec où se mêlent à la fois le désir et la perte. À ce titre, la cinéphilie est un amour du cinéma mort, du cinéma d'avant, des films déjà faits ;

– le cinéma parlant emporte avec lui encore une part de cinéma muet : muet par le déchiffrement du regard désirant, du regard interrogateur des visages et des corps, des mouvements et des actions, des objets et des personnes. Muet également par le déchiffrement d'un sens où l'oxymore, la contradiction et le pluriel ont droit de citer dans une logique à mi-chemin entre le primaire et le secondaire, par une poursuite fétichiste de l'indistinction des sexes ;

- finalement, une des formes prises par l'objet *a* pourrait être cet Idéal poursuivi sans cesse à travers l'image comme il l'est dans le film de Pialat à travers Marguerite, idéal qui ne doit sa force que d'être à la fois inatteignable, coupé que le spectateur est de son lieu, et innommable puisqu'il ne peut relever d'aucune des catégories offertes par le symbolique. Bizarrement, le cinéma américain classique est sans doute celui qui a pour caractéristique majeure de présenter à travers les fictions l'Idéal dans ses dimensions destructrices au bénéfice du compromis, de la relation sociale, de l'inscription acceptée dans la communauté représentée avant tout par la formation du couple, travaillant ainsi (à l'encontre de Pialat, qui mise sur l'assomption par l'Art, dans un au-delà de la société) à la sécularisation de l'idéal.

Notes

1. J'emploie ici volontairement le terme d'actrice car l'image fétichisée porte aussi bien sur l'actrice (la star) que sur le personnage interprété dans le film : on ne peut dissocier la starification et la fétichisation en ne faisant porter cette dernière que sur le personnage, sur le signifié de l'image diégétique.
2. Ils ou elles ne sont pas encore très nombreux : je pense surtout au livre de David N. Rodowick (1991) et à la réflexion menée par Eric de Kuyper sur le texte de Mulvey.
3. Voir Jacques Lacan (1973). On retrouve cette idée dans la notion d'objet de perspective avancée par Guy Rosolato (1970). Sur ces questions, voir également Marc Vernet (1980 et 1988).
4. De ce point de vue, on pourrait dire que le fétichiste est un paresseux intellectuel qui répugne à modifier ses catégories.

5. Cette différence n'a d'ailleurs même pas à être attestée ou visible : comme la qualité du fétiche, elle peut par n'importe qui, y compris le sujet, être déclarée *ex nihilo*.
6. Sur ces points, voir en particulier Guy Rosolato (1978).
7. Sur l'importance du mixte au cinéma, voir Christian Metz (1975), Marc Vernet (1990) et Réda Bensmaïa (1988). On se reportera également avec profit à l'étude de l'identification transsexuelle que Janet Staiger (1992 : 154-177) consacre aux rapports entre les homosexuels et Judy Garland.
8. De ce point de vue,on pourrait dire que le regard du spectateur correspond à la bobine de fil du célèbre « Fort-da » puisqu'il s'efforce de surmonter la séparation en reliant imaginairement un endroit à un autre.
9. Par redoublement, cette activité est assez volontiers la rêverie, la méditation ou la lecture suspendue.
10. On retouve ici la notion de « présémantisation de l'action » proposée par Paul Ricœur (1983-1985) et sa critique de la position structuraliste.
11. Je ne suis pas Barthes dans le refus de la codification, refus encore affirmé dans la *Chambre claire*. Il y a codification, mais elle est confuse puisque les éléments sémantiques se chevauchent, se superposent sans pour autant s'éliminer les uns les autres ni s'additionner en un tout homogène. C'est ce tremblement de la signification qui fait le sens obtus. Pour une analyse et une critique de la relation entre visage et intériorité à deviner, voir Jacques Aumont (1992).
12. Le suicide du peintre n'est pas montré : on le voir partir tranquillement, son chevalet sur l'épaule, puis on le retrouve en plein champ, venant vers la caméra en se tenant le côté. Seule la vitesse de déplacement d'une carriole noire dit le drame.
13. Ces plans sont à rapprocher de la fin de *La Gueule ouverte* (1974) où la brutalité de la mort se faisait également sentir dans le cadre familier d'une maison de province, loin de toute médicalisation.
14. On peut s'interroger sur cet amour de Pialat, déjà présent dans d'autres films – et en particulier dans *Sous le Soleil de Satan*, pour une campagne rude mais peuplée par les humbles et les hommes de foi : elle n'est pas sans rappeler certains traits du pétainisme, l'optimisme de commande en moins.
15. Le film montre à plusieurs reprises des toiles de Van Gogh et, malheureusement, ce n'est pas toujours satisfaisant car les copies sont de médiocre qualité.
16. Pour les rapports entre portrait peint et cinéma narratif, voir *Iris*, n° 14, « Le Portrait peint au cinéma », Paris, automne 1992.
17. À la fin du film, Pialat ne résiste pas à montrer des lavandières pousseuses de brouettes, en silhouettes très massives, à l'évidence filmées pour rappeler les paysannes de tableaux de la première période.
18. En paraphrasant Raymond Bellour, j'ai proposé d'appeler cette sidération « le blocage du symbolique ».
19. Où l'on pourrait voir que ce n'est pas parce que la femme peut être porteuse du regard qu'elle est pour autant libérée de la tutelle masculine.
20. Je ne pense pas qu'il soit approprié de parler ici d'un stade pré-œdipien, comme l'ont suggéré certains auteurs, car si l'Œdipe a bien son rôle à jouer dans la distri-

bution des sexes et leur assomption, au moment de la puberté quand l'interrogation se relance, l'Œdipe a déjà depuis longtemps structuré les rapports.

Références bibliographiques

AUMONT Jacques (1992), *Du visage au cinéma*, Éditions Cahiers du cinéma.

BENSMAÏA Réda (1988), « Du photogramme au pictogramme : à propos de La *Jeté* de Chris Marker », *Iris*, n° 8, p. 9-32.

BURCH Noël (1991), *In and Out of Synch*, Scholar Press.

FREUD Sigmund (1969), « Le Fétichisme », *La Vie sexuelle*, Presses universitaires de France, Paris, p. 133-138.

FRIED Michael (1990), *La place du spectateur*, Gallimard, Paris. Le titre original était *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot* (1980).

LACAN Jacques (1973), « Du regard comme objet a », dans *Séminaire Livre XI. Les quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Le Seuil, Paris.

MANNONI O. (1969), « Je sais bien, mais quand même », *Clefs pour l'imaginaire*, Le Seuil, Paris, p. 9-33. Voir aussi dans le même recueil « Le Genre et le sexe », p. 57-62.

METZ Christian (1975), *Le Signifiant imaginaire*, U.G.E., Paris, coll. « 10/18 ».

MULVEY Laura (1975), « Visual pleasure and narrative cinema », *Screen*, vol. 16, n°3, automne.

RICŒUR Paul (1983-1985), *Temps et récit*, Le Seuil, Paris.

RODOWICK David N. (1991), *The Difficulty of Difference*, Routledge, New York.

ROSOLATO Guy (1970), « Du fétichisme dont se dérobe l'objet », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 2, automne.

ROSOLOTO Guy (1978), « Le narcissisme » et « Idéaux sexuels », dans *La Relation d'inconnu*, Gallimard, Paris, p. 143-176 et 177-198.

STAIGER Janet (1992), *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton University Press.

VERNET Marc (1980), « Clignotements du noir-et-blanc », dans J.-L. Leutrat et J. Aumont, direction, *Théorie du film*, Éditions Albatros, Paris, p. 223-233.

_____ (1989), « Autour du suspense : réflexions sur le fétichisme », *Cinéinaction*, n° 50, p. 50-158.

_____ (1990), « Le Figural et le figuratif, ou le référent symbolique », *Iris*, n° 10, p. 223-234.