



HAL
open science

Le spectateur chez Capra, entre adhésion et distanciation

Guillaume Lacourt

► **To cite this version:**

Guillaume Lacourt. Le spectateur chez Capra, entre adhésion et distanciation. Art et histoire de l'art. 2013. dumas-00941698

HAL Id: dumas-00941698

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00941698>

Submitted on 4 Feb 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Mémoire de Master 2 Recherche : Spécialité Cinéma et Audiovisuel
EP : 04 54MM05 Méthodologie des études cinématographiques
Préparé sous la direction de M. José Moure

Le spectateur chez Capra, entre adhésion et distanciation



Université Paris I Panthéon Sorbonne
UFR d'Arts plastiques et Sciences de l'art
Année 2012/2013

-
Lacourt Guillaume

N° Etudiant : 10721761
N° INE : 2400012263G

Résumé

La cinématographie capresque est obnubilée par la question du spectateur. En partant de quelques constats sur la place du spectateur à travers l'étude de la focalisation, de l'identification et de son dédoublement diégétique, nous avons démontré que la relation du spectateur au film relevait d'un processus d'adhésion. Nous avons ensuite cherché à vérifier dans quelle mesure le processus inverse, de « désadhésion », autrement dit de distanciation, était possible. C'est-à-dire comment le cinéma de Capra allait encourager le jugement critique du spectateur afin de remettre en cause son rapport à l'image et au discours idéologique qu'il véhicule. Nous nous sommes, à cet effet, penché sur le problème de la réflexivité et de la mise en abyme. Nous avons pu constater que la mise en abyme ne fonctionnait pas exactement comme un outil de distanciation mais procédait davantage comme un moyen efficace d'imprégner le spectateur d'une idéologie. Finalement, par ce dispositif, l'adhésion du spectateur est redoublée.

Mots-clefs : adhésion, auteur, Barthes, Brecht, Capra, distanciation, double énonciation, mise en abyme, narrateur, réflexivité, spectateur.

Sommaire

Sommaire	4
Introduction	6
Chapitre I : L'adhésion du spectateur	12
1) La place du spectateur	13
2) Le spectateur chez Capra	25
3) Le spectateur leurré.....	33
Chapitre II : Le spectateur et la question de la réflexivité	46
1) Les prémices de la réflexivité	47
2) Le récit réflexif	50
3) L'expérience de la mise en abyme	59
Chapitre III : La direction du spectateur	64
1) Le héros face à son narrateur	65
2) Le discours des films	76
3) Le spectateur et le discours	85
Conclusion	92
Annexe	96
Fiches Techniques des films.....	97
Discours de John Doe prononcé à la radio.....	100
Articles et extraits de Texte.....	102
Bibliographie	118
Tables des matières	124

« Le vrai catch, dit improprement catch d'amateurs, se joue dans des salles de seconde zone, où le public s'accorde spontanément à la nature spectaculaire du combat, comme fait le public de cinéma de banlieue. Ces mêmes gens s'indignent ensuite de ce que le catch soit un sport truqué (ce qui, d'ailleurs, devrait lui enlever de son ignominie). Le public se moque complètement de savoir si le combat est truqué ou non, et il a raison ; il se confie à la première vertu du spectacle, qui est d'abolir tout mobile et toute conséquence : ce qui lui importe, ce n'est pas ce qu'il croit, c'est ce qu'il voit. »

Roland Barthes¹

¹ B. ROLAND, *Oeuvres complètes. 1, 1942-1961*, Éd. du Seuil, 2002, p. 679.

Introduction

Introduction

Plus de soixante ans après, les critiques de cinéma restent enthousiastes, félicitant le degré d'« émotion » que procure encore l'œuvre de Capra. Son style nous fait passer du rire aux larmes. Tout s'enchaîne, s'agence et se coordonne habilement. Capra fait preuve d'habileté et d'intelligence pour diriger son spectateur. À l'heure où Hollywood connaît son âge d'or et où l'Europe est en crise politique et militaire, derrière l'apparence du divertissement et d'une esthétique dite de la transparence, Capra élabore une problématique du spectateur, selon ce que nous nommerons une dialectique de l'adhésion. Cette dialectique de l'adhésion symbolise la manière d'être du spectateur face au film. Elle pose la question de sa crédulité, dans la mesure où ses interprétations et ses opinions évoluent en fonction de ce qu'il voit et entend. Qu'est-ce que Capra nous apprend du lien entre le spectateur et le film ? Quelle est la place du spectateur par rapport au film ?

On peut énumérer deux aspects contradictoires du film. L'un concourt à « créer de l'émotion » chez le spectateur. Il symbolise le mouvement d'adhésion du spectateur par son implication affective induisant avec l'œuvre une relation de proximité. L'autre cherche à perturber la passivité adhésive du spectateur, à le distancier, pour provoquer son esprit critique. C'est comme si l'explication du rapport entre le film et le spectateur était presque exclusivement une question d'opposition entre proximité et distanciation. Cette dichotomie autrement traduit par adhésion et distanciation structure le film. À cet effet, l'énonciation filmique recourt au dispositif de mise en abyme. Celle-ci dessine l'enchâssement d'une deuxième couche de récit à l'intérieur de la première et cette deuxième couche expose les opérations invisibles sans ce dédoublement qui sont en cours dans la première couche. Autrement dit, Capra fait du cinéma dans le cinéma. Nous allons donc étudier la question du spectateur sur deux niveaux, avec un premier niveau qui concerne la relation du spectateur extradiégétique face au film et un deuxième niveau qui concerne le spectateur intradiégétique, mis en scène à l'intérieur du film. En effet, on peut constater la présence de spectateurs intradiégétiques, qui coïncide ou non, avec le rôle du héros. Les spectateurs extradiégétique et intradiégétique partagent une expérience similaire. Ils sont confrontés au leurre de l'image. Ainsi, la dialectique de l'adhésion touche également la question de la vérité puisqu'il devient clair

que la modulation de l'image fait passer le paraître pour l'être. L'image trompe le spectateur et modifie la relation du spectateur face à son milieu, dans la mesure où elle influence ses actes. D'où une interprétation erronée du spectateur sur son environnement. L'image modifie la relation du spectateur au monde dans la mesure où elle le trompe. En même temps que ces films sont une réflexion sur la place du spectateur, face au film, à l'image et au paraître, ils deviennent une réflexion sur la relation du spectateur avec son environnement et sur la place des individus dans la société. Quand Capra met en scène des personnages trompés par le monde fictif, il renvoie le spectateur à son propre aveuglement face au film, mais également face à son milieu sociétal. À ce titre, c'est progressivement la place de l'individu dans le monde réel que Capra remet en cause. Cette exigence couplée au problème de la vérité trouve une explication dans le contexte historique.

En effet, le cinéma de Capra est un cinéma social. Il prend racine dans un contexte particulier : celui d'Hollywood d'une part mais bien plus celui de la société américaine des années trente-quarante, aux abois devant la fragilité du bien-être social. D'où les péripéties populaires de ses films. Son œuvre témoigne de la réalité sociale d'une époque marquée par l'essor nouveau de la société de consommation et de communication. C'est l'époque de toutes les incertitudes qui fait suite à la crise de 1929 et à la guerre mondiale. C'est aussi l'époque des foules, de la masse qui, dans son environnement quotidien, est confrontée à la manipulation de son opinion par l'entremise de son rapport à l'information. Le passage à la société moderne justifie de remettre en cause le système d'adhésion des individus pour qu'il réinterprète le monde de manière consciente. D'où cette problématique capresque au sujet du spectateur, récurrente d'un film à l'autre. C'est symboliquement le dédoublement du récit qui stimule l'idée de cette réinterprétation qui passe par un repositionnement, donc effectivement une question de place. L'interrogation de Capra sur le problème de l'adhésion pose implicitement la question du discours en écho à ce contexte historique. Quelle est la position du spectateur vis-à-vis de ce discours (dans le film mais aussi à l'extérieur) ? Le film est le fruit d'un discours et la question se pose de savoir jusqu'à quel point la réflexivité est un outil efficace de désadhésion ?

Le spectateur est interrogé par le dispositif de mise en abyme qui l'oblige à regarder les

choses autrement. La croyance du spectateur est sans cesse remise en cause. Ainsi, la réflexivité serait capable d'inverser la tendance adhésive du spectateur, vers une désadhésion, par la simple stimulation de son esprit critique. Par conséquent, la dimension réflexive représente un enjeu important de notre analyse sur la dialectique de l'adhésion. Elle suppose une prise de distance qui nous permet de remettre en cause le fonctionnement du film, mais aussi de réviser notre rapport au film, et par là notre rapport au monde.

Notre corpus comprend deux opus, *Meet John Doe (L'homme de la rue)*, 1941, et *It's a Wonderful Life (La vie est belle)*, 1946. Les œuvres de Capra sont impressionnantes d'homogénéité, particulièrement depuis *Mr. Deeds Goes to Town (L'Extravagant Mr. Deeds)*, 1936, jusqu'à *State of the Union (L'Enjeu)*, 1948. Capra surnommait d'ailleurs cette chronologie de films, sa « série de films sociaux ². » Chacun des films situe l'intrigue dans l'époque contemporaine et s'intéresse à la condition de l'homme dans son milieu. Ces deux opus ont été choisis car ils incarnent, nous semble-t-il, le degré le plus élevé de maturité dans la rhétorique capresque au sujet de l'adhésion du spectateur. En effet, d'autres films de cette série abordent également la question du spectateur, particulièrement, *Mr. Smith Goes to Washington (M. Smith va au sénat)*, 1939, où le héros est victime de manipulations mensongères de son image publique diffusée par la presse. Si d'autres films portent en eux des traces de la réflexivité, elles n'en sont qu'à un stade embryonnaire. Dans ces films antérieurs, les récits ne s'énoncent pas sur le mode de la mise en abyme. Or c'est l'implication de ce dispositif dans la dialectique de l'adhésion qui donne à la problématique du spectateur chez Capra toute sa dimension puisque le leurre et la manipulation du héros sont une conséquence du dispositif lui-même. Ce n'est pas le cas dans *Mr. Smith*. Si le héros, Jefferson, voit apparaître une contradiction entre son personnage privé et l'image du personnage public qu'il renvoie, le leurre dont il est victime ne repose pas sur un élément du dispositif de mise en abyme, mais sur sa relation de confiance avec un sénateur. Ce n'est qu'une fois que le lien est établi entre le leurre du personnage et la mise en place du dispositif de mise en abyme, à l'instar de nos deux opus, que la dialectique de l'adhésion chez Capra prend toute son épaisseur. Enfin, pourquoi choisir deux films plutôt qu'un seul ? Malgré leurs ressemblances, ces deux films marquent des différences considérables à l'instar du panel de questions que soulève le recul

² F. CAPRA, *Hollywood Story*, Paris, Stock, 1976. Ramsay Poche Cinéma 2006, p. 309.

de la dimension politique dans *It's a Wonderful Life* au profit de la dimension religieuse. De plus, l'analyse d'un unique film nous priverait d'étudier l'évolution formelle de la mise en abyme qui varie d'un film à l'autre, et d'analyser les évolutions caractéristiques de l'approche de Capra.

Historiquement parlant, l'entrée en guerre des États-Unis d'Amérique et la fin de la guerre, séparent nos deux opus. Entre nos deux films, Capra réalise en 1941, *Arsenic and Old Lace* (*Arsenic et Vieilles Dentelles*), qui sortira sur les écrans en 1944. Cette comédie burlesque fait figure à part dans la filmographie de Capra car elle le replonge dans l'univers burlesque qu'il quitta en même temps que le cinéma muet. Bien évidemment, le film n'aborde pas la thèse que nous allons étudier et nous n'en tiendrons pas compte. Capra se justifiera de cette réalisation hâtive par nécessité économique pour pallier au gel de la période créatrice hollywoodienne qu'allait imposer la guerre mondiale. Enfin, Capra réalise et supervise toute une série de documentaires d'information pour le compte de l'armée américaine, *Why we fight* (*Pourquoi nous combattons*), 1942-1945. Cette série n'est pas inintéressante du point de vue de son idéologie et d'une dialectique de l'adhésion, son but étant de convaincre les soldats du bien fondé de l'engagement américain dans la guerre. Capra mêle au documentaire des formes dramatiques propres à la fiction. Il y aurait beaucoup à dire sur la voix du narrateur, la description formelle de l'axe du mal face à l'axe du bien pour épingle le processus d'adhésion qui en résulte. Nous passerons toutefois cette série sous silence dans la mesure où l'analyse liée au genre documentaire dépasserait le cadre de notre étude.

Résumons-nous : l'étude que nous entreprenons se propose d'analyser l'interaction entre le spectateur et le film, par le biais de son adhésion aux images. Il ne s'agira donc pas d'une étude sociologique basée sur les conditions de la réceptivité du spectateur en salle, mais d'une analyse d'esthétique cinématographique, s'intéressant à la direction du spectateur. Dans un premier temps, au cours de notre Chapitre I/ L'adhésion du spectateur, nous nous intéresserons à l'interactivité et à la participation du spectateur au récit. La question de la place du spectateur nous amènera à étudier le dédoublement diégétique de ce dernier. Cette partie sera à proprement parler l'opération de décryptage du processus d'adhésion. Roland Barthes, dans l'article « En sortant du cinéma » parle du spectateur qui « colle » à l'image

ou à l'inverse qui « décolle ». Ces deux notions, nous le verrons, correspondent bien à ce que nous interprétons comme faisant partie de la dialectique de l'adhésion. À l'opposé, dans un deuxième temps, nous analyserons les éléments qui concourent à la distanciation du spectateur. En vue d'étayer la théorie de Barthes, nous prendrons appui sur la notion d'effet de distanciation telle qu'elle a été développée au théâtre par Brecht. La distanciation induit un rapport nouveau pour caractériser le lien entre le sujet et son objet. De la sorte, l'analyse de la réflexivité et l'étude de l'effet de distanciation occuperont notre seconde partie intitulée Chapitre II / Le spectateur et la question de la réflexivité. Ces premiers concepts, en se focalisant sur l'esthétique du récit, vont peu à peu resserrer notre attention sur le problème de l'auteur et du narrateur. Finalement, notre Chapitre III/ La direction du spectateur, va nous amener à considérer progressivement l'adhésion du spectateur en rapport avec le discours idéologique. Les films véhiculent une idéologie dont le spectateur peut plus ou moins prendre conscience et se départir. Il nous semblera alors pertinent, pour débattre de cette question, d'analyser la représentation diégétique du narrateur et de nous appuyer également sur le concept littéraire d'« auteur » développé par Barthes.

Chapitre I

L'adhésion du spectateur

1) La place du spectateur

1.1/ Le point de vue du spectateur

On constate que tout est lié à l'action de « regarder » et à l'interprétation des choses dévolue au regard. Les personnages passent leur temps à déplacer leur regard d'un bord du cadre à l'autre et à modifier leur comportement en fonction de ce qu'ils regardent. Parallèlement, le récit ménage une place au spectateur pour que tout lui soit visible. Il a un rapport d'omniscience qui peu à peu se traduit par l'inclusion du regard spectateur à l'intérieur du récit, au plus près des personnages. L'évolution du point de vue du spectateur est marquée par un mouvement de proximité.

Analysons la séquence de *Meet John Doe*, où John Willoughby (Gary Cooper) jouant le rôle de John Doe rencontre les membres du club John Doe de la ville. En effet, quelle est la position du spectateur dans l'espace ? Le point de vue du spectateur part du fond de la salle, il est distant par rapport au déroulement de l'action qui se passe au centre de la pièce [P1]. Doe fait face aux membres du club. La position géographique depuis laquelle nous observons la scène renvoie à l'idée d'un quatrième mur. C'est un plan d'ensemble permettant de décrire la position de tous les personnages dans l'espace. Cet espace, d'où nous voyons, n'a jamais été balayé par la caméra et ne le sera pas par la suite. Notre point de vue n'est donc pas le dédoublement du regard d'un personnage. Notre regard nous est propre. Nous pouvons également remarquer l'espace vide qui compose le plan et sépare la position du quatrième mur d'où nous regardons du déroulement de l'action qui a lieu au centre de la pièce. Aucun acteur n'évolue dans cet espace vide ; ainsi aucun personnage ne va venir s'interposer entre nous et la scène.

La position du spectateur, qui définit son point de vue, va subir un déplacement, dans le vide du plan, donc sans être obstruée par la présence de personnages, pour se rapprocher du centre de l'action. Pour cela Capra utilise un raccord de rapprochement progressif (*cut-in*). La perception de l'espace se modifie totalement puisque progressivement le spectateur délaisse son point de vue distant pour venir habiter la scène, se rendre présent à l'action. Le raccord *cut-in* se manifeste ici par la succession de trois plans [P1, P2, P3]. Ces trois plans se distinguent par leur changement d'échelle - passage du plan d'ensemble au plan américain, et enfin plan rapproché sur le personnage de Bert. Cette succession d'échelles de plan marque le rappro-



P1 – Minutage : 00h56m36s

Le point de vue est général. Nous occupons une position en retrait, avec l'idée d'appartenir à l'espace d'un quatrième mur. Dans ce plan, on mesure facilement la distance qui nous sépare du centre de l'action.



P2 – Minutage : 00h56m43s

La succession de trois plans P1, P2, P3, donne un raccord de rapprochement progressif (cut-in), par lequel le point de vue du spectateur se rapproche du centre de la scène. Le mouvement de Bert, le vendeur de glace se frayant un chemin pour venir s'initier au premier-plan renvoie métaphoriquement au mouvement similaire effectué par le spectateur qui part du fond de la salle pour se positionner au centre de la pièce.



P3 – Minutage : 00h56m53s

On remarquera dans cette succession le souci de Capra de cadrer ses personnages à hauteur humaine pour stimuler leur proximité avec le spectateur.

Avec ma femme,
on vous a entendu à la radio.

chement du spectateur au plus proche des personnages qui font leur entrée. Ainsi, le champ de vision se rétrécit en gardant un axe de prise de vue identique, linéaire, qui ne respecte pas la règle des trente degrés. Notre point de vue est venu combler le vide décrit par le plan d'ensemble, si bien qu'une fois rapproché du centre de l'action, une fois immergé, le regard du spectateur reste issu de l'espace du quatrième mur. Il ne se superpose toujours pas à celui d'un des personnages de la scène mais garde sa propre intégrité. L'effet produit par le raccord *cut-in* impulse la sensation d'une progression, d'une immersion, d'une proximité, selon ce qui se présente comme étant une focalisation externe propre à la vision du spectateur. Nous pourrions parler de focalisation spectatorielle³. La succession des trois raccords vient annuler le vide, la distance qui séparait notre point de vue initial, issu du quatrième mur, du centre de l'action aux personnages de la fiction. Notre position n'est plus étrangère à l'action, nous sommes dorénavant parmi eux, nez à nez avec les membres du club. La manière de cadrer les personnages comme s'ils étaient vus depuis une hauteur humaine est révélatrice du sentiment de présence et de proximité que Capra souhaite créer chez le spectateur. Il y a, d'une certaine manière, réciprocité de présence et notre présence (point de vue) fait tiers. L'environnement de la salle s'est effacé et les membres du club occupent tout le cadre. Nous commençons par faire corps à corps, à coller au plus près de l'événement.

Cet exemple n'est pas un cas isolé. Au contraire, il témoigne bien d'un mouvement propre à simuler l'immersion du spectateur chez Capra. On retrouve également l'utilisation du raccord *cut-in* au cours de la séquence finale du film. Il fonctionne de la même manière que la fois précédente. La scène est située sur le toit d'un immeuble depuis lequel Doe est censé sauter. Le premier plan de notre séquence est un plan d'ensemble, une vue en plongée, qui nous indique à son tour la composition de l'espace et la position des personnages dans le décor [P4]. Dans ce premier plan, que se passe-t-il ? John rentre dans le champ par la cage d'escalier et esquisse un coup d'œil autour de lui avant d'avancer vers la balustrade. Il se retourne légèrement de notre côté pour s'assurer de sa solitude. L'espace qu'il observe est « vide ». Cela permet de rendre perceptible la distance qui sépare le point de vue du spectateur du centre de l'action. Il est une fois de plus significatif que l'espace décrit soit vide car c'est ce qui va empêcher John Doe de prêter de nouveau attention à cet espace et va le moti-

³ À propos de la focalisation voir F. VANOYE, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, A. Colin, 2005, 222 pages. Voir également les écrits de F. JOST.

ver à avancer. C'est à partir de cet espace « vide » qu'interviennent les autres raccords *cut-in* [P4, P5, P6]. Capra nous fait passer d'une focalisation zéro (vue aérienne) à une focalisation externe (du type focalisation spectatorielle, propre à la vision du spectateur) qui nous introduit sur la plate-forme du toit, selon un axe de prise de vue ramené à hauteur humaine et qui respecte l'axe de prise de vue du plan précédent. C'est comme si depuis le rapide coup d'œil en arrière de John Doe, nous n'avions plus besoin (nous non plus comme Norton, derrière la porte d'accès au toit) de nous dissimuler ; son coup d'œil lui ayant fait évacuer tout soupçon de présence, nous pouvons habiter la scène.

1.2/ L'identification malmenée

Poussons plus loin l'étude de notre séquence sur le toit de la mairie. Nous avons remarqué que la progression de notre point de vue, depuis l'espace (extérieur) du quatrième mur jusqu'à l'espace (intérieur) du centre de l'action, empruntait une focalisation spectatorielle. Ce régime focal influence tout particulièrement la perception de l'espace par le spectateur et son rapport aux personnages de la scène. Notre axe de prise de vue constitue une unité indépendante qui ne peut pas être confondue avec la position de Doe ou de Norton. L'espace où est dissimulé Norton est à l'opposé de l'axe selon lequel nous observons la scène. Il n'y a pas de substitution (d'identification) possible avec les autres personnages. « L'identification, écrit Aumont, est un effet de la structure, une question de place plus que de psychologie ⁴. » Ici, la place qui définit notre point de vue dans l'espace tend à dégager une présence du spectateur qui fait tiers. Le découpage de l'espace induit qu'il y a clairement trois unités de personnages, répondant à trois points de vue distincts, à savoir : Doe, Norton, et Nous ; et non pas seulement deux : Doe et Norton et Nous relégués derrière l'un d'eux. L'identification au personnage est malmenée. Le « je » ou le « moi » du spectateur ne se confondent pas avec le « je » ou le « moi » du héros. Ce qui est en jeu n'est plus seulement « lui » ou « moi » individuellement, mais bien « nous ». Notre rapport à autrui, examiné sous l'angle de notre focalisation, se rapproche de l'idée du « nous », de l'idée d'accompagnement, de faire partie de, d'où le sentiment d'être un parmi les autres. Le cinéma de Capra marque une

⁴ J. AUMONT, *L'esthétique du film*, Armand Colin; 3e édition, 2004, p. 159-203. Cité par JUCQUOIS-DELPERRÉ Monique, in <http://www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/infowiss/frames/idfr.htm>



P4 – Minutage : 01h51m01s

Nouveau raccord cut-in P4, P5, P6, à travers lequel le point de vue du spectateur est invité à prendre place au cœur de l'action, aux côtés des personnages.



P5 – Minutage : 01h51m05s



P6 – Minutage : 01h51m12s

tendance au refus de l'identification par substitution derrière le regard d'un personnage de la diégèse. Le nombre de scènes faisant intervenir uniquement deux personnages est très limité. Nous avons rarement affaire à un champ contrechamp qui assimilerait notre regard à celui des personnages. Au contraire, le modèle capresque repose plus sur l'idée du trio, sur la multiplicité des personnages et sur le brassage des différents points de vue. Cela a pour conséquence de décentrer l'événement, et donc de perturber tout processus d'identification derrière les personnages principaux. La multiplicité des personnages dans les scènes mentionnées ci-dessus en atteste. Le brassage des différents points de vue appartenant à telle et telle unité de personnage empêche l'identification du spectateur de s'accrocher à tel point de vue plutôt qu'à un autre.

Mais prenons un autre exemple : au cours d'une scène intimiste, dans *It's a Wonderful Life*, lorsque George Bailey raccompagne Mary après le bal. Capra oppose au modèle du duo amoureux un trio, puisqu'il fait intervenir un personnage tiers, spectateur du flirt des deux héros [P7]. L'inclusion de ce personnage, un voisin qui observe la scène depuis son balcon, ajoute un nouveau point de vue. Il donne du recul, en refusant un schéma dualiste, tel qu'aurait pu l'être une série de champs contrechamps entre les deux (futurs) amoureux [P8]. En somme, son intervention comique multiplie les points de vue sur la scène, il initie une certaine distanciation vis-à-vis de l'événement, il offre une sensation de recul, efficace, pour aller à l'encontre d'une identification.

En ménageant une place au spectateur à côté des personnages, la vision du spectateur n'est pas de l'ordre du voyeurisme mais de l'accompagnement, de la « vision avec ». Le spectateur trouve une position tierce marquée par sa proximité avec la position des personnages diégétiques. Il conserve une forme d'intégrité dans sa manière de voir et donc d'interpréter.

1.3/ Le spectateur et la foule

Si le découpage ménage au spectateur une position et un point de vue indépendant, Capra propose toutefois un rapprochement entre la position du spectateur et la foule. Nous sommes du côté de la masse. Dans notre exemple, sur le toit de la mairie, l'axe selon lequel nous occupons l'espace entre Doe et le groupe de Norton va correspondre avec l'axe d'où les



P7 – Minutage : 00h26m03s

Un voisin surprend le flirt entre Georges et Mary. Son personnage va introduire un nouveau point de vue sur la scène, propice à barrer le processus d'identification.



P8 – Minutage : 00h27m47s

Contrechamp du voisin qui s'adresse à Georges et vient perturber le duo amoureux.

membres du club, Colonel et le rédacteur en chef du journal vont faire leur apparition pour rejoindre et observer la scène. En effet, l'irruption inattendue d'Annie, qui empêche le saut dans le vide de John Doe, va matérialiser la renaissance symbolique du mouvement Doe. En outre son inclusion vient redéfinir l'équilibre des regards. Elle rompt le champ contrechamp et réintroduit l'idée d'un espace tiers. Son arrivée est bientôt suivie par le dernier groupe d'individus, les premiers membres du club, le rédacteur en chef Connell et Colonel qui vont donner raison à cet espoir nouveau. Ils sont, tout autant que l'est Annie, la figure du tiers nécessaire à l'équilibre des regards sur la scène. Le « nous » de la masse est réapparu, et il emprunte le même axe ou le même point de vue que nous.

De la même manière, dans la séquence précédente à l'intérieur du bureau du maire, nous avons vu que notre position faisait tiers. On peut déjà remarquer que l'arrière-plan de notre point de vue sur les membres du club est composé d'une affiche « *Join !* » qui sous-entend une invitation à se joindre à la foule [P9, P10]. La disposition des personnages dans le plan est telle qu'elle fait en sorte de ne pas obstruer l'affiche, toujours visible au travers des différents plans sur la foule. Ainsi, le point de vue que nous avons sur les personnages (Doe, puis réciproquement les membres de la foule, Colonel ou encore Annie et Norton) correspond au regard tiers issu de la position indépendante que nous possédons. La focalisation de ces plans n'est pas modulée par le regard d'un personnage présent dans la scène. Capra rapproche progressivement le point de vue du spectateur de celui de la foule. Dans le plan (P11), au lieu de reprendre le plan (P1) en guise de plan d'ensemble, Capra marque sa volonté de placer le point de vue du spectateur parmi les membres du club. Notre point de vue se situe au-dessus des têtes des personnages du club Doe, c'est-à-dire dans la foule. Remarquons l'effet que produit le cadrage en amorce, au dessus de l'épaule des personnages. Lagny-Ropars-Sorlin parlent de « vision avec, ou type double de focalisation interne dans lequel la caméra à la fois esquisse une délégation de vision au personnage et la refuse en la doublant de son propre regard ⁵. » En faisant cela Capra cherche à faire rattacher notre identité à celle de la foule. Progressivement et métaphoriquement, c'est comme si nous en étions issus, que nous étions un parmi les autres. (Il nous faut noter que cette nouvelle posture va donc avoir une influence sur notre manière d'accueillir le discours du film).

⁵ M. LAGNY, M-C ROPARS-WUILLEUMIER, P. SORLIN, « Le récit saisi par le film », in *Cinéarrable*, Saint-Denis : Presses de l'université de Paris VIII-Vincennes, Hors-cadre 2, 1984, p. 109.



P9 – Minutage : 00h58m06s

On aperçoit à l'arrière-plan l'affiche « Join ! », traduisible par : se joindre, devenir membre.



P10 – Minutage : 01h01m45s

Dans cet autre plan, recadré à gauche, on constate que l'affiche est toujours là. En fait, les membres du club sont cadrés de telle manière que l'affiche reste visible pour le spectateur.



P11 – Minutage : 00h57m54s

Contrechamp des membres du club. Capra positionne le point de vue du spectateur explicitement parmi la foule, avec les têtes des membres en amorce.

Capra traite la foule de manière particulière. Il ne s'accommode pas à la décrire comme un objet homogène et uniforme, comme une mécanique sans identité. Au contraire, Capra révèle petit à petit les différents visages (et voix) qui composent la foule. Il donne une identité à chacun derrière l'anonymat supposé du groupe, à l'instar de notre exemple de la rencontre de John Doe avec son club dans le bureau du maire d'une ville de province. Capra ne se contente pas de mettre en scène un porte-parole unique, Bert Hanson, le vendeur de glaces, qui ferait foi de l'homogénéité du groupe. Il fait émerger tour à tour les visages qui composent cette foule et laisse entendre leur voix [P12, P13]. C'est une notion chère au cinéma de Capra que de laisser s'exprimer le particulier des individualités à l'intérieur de l'homogénéité anonyme supposée d'un groupe, d'une foule, de la masse. Dans *It's a Wonderful Life*, Capra réitère. Il refuse toujours d'amalgamer les différents personnages d'une foule à une seule et unique identité. Lorsque la foule est prise du même élan de panique – récupérer son argent placé à la banque – Capra nous démontre qu'individuellement les personnages qui la compose sont tous différents [P14]. Un des personnages refuse de suivre les recommandations de Bailey et solde son compte [P15], tandis que le reste des personnages va plus ou moins suivre les conseils de Bailey et adapter ses retraits d'argent en fonction de leur besoin [P16]. Les individus issus de la masse marquent leur présence, revendiquent leur droit de s'exprimer et d'être distincts. Capra marque le respect de la pluralité.

Cette particularité capresque de faire surgir l'individualité de la masse, de faire surgir symboliquement de l'hétérogène au sein de ce qui se présente comme homogène, accentue davantage la sensation de foisonnement et de présence, injectant au spectateur le désir fou d'être un parmi les autres. C'est cette culture de la différence qui permet au spectateur de projeter son intégrité et point de vue indépendant au sein du groupe. En favorisant la reconnaissance des identités propres à chacun, Capra encourage le spectateur à se reconnaître lui-même comme faisant partie de ce groupe, de ce corps social. Cette position amène le spectateur à s'imprégner des mêmes revendications que les membres de la foule. Il entre ainsi en lien avec l'idéologie sociale du film. L'identification en question n'est donc pas celle d'une substitution derrière les personnages, mais une identification aux revendications du groupe, à un mouvement. Il s'agit d'une identification psychologique et idéologique que Capra est en train de mettre en place.



P12 – Minutage : 00h59m42s

Gros plan sur Monsieur Sourplus, qui va venir se placer au premier plan.



P13 – Minutage : 01h00m56s

Bert fait le tour des membres du nouveau club. Ils présentent chaque membre en mettant en avant leurs différences.



P14 – Minutage : 00h57m08s

Bailey tente de raisonner le mouvement de panique qui saisit les bénéficiaires de sa banque.

On remarquera dans la composition du plan la répétition d'un motif, les lampes en forme de cloches, à droite, qui évoquent la dimension religieuse, placées justement au-dessus des personnages.



Non, juste assez pour survivre.

P15 – Minutage : 00h57m56s

Un personnage, n'écoutant pas Bailey, refuse de ne pas solder entièrement son compte.



- Bon, mademoiselle Davis.
- Pourrais-je avoir 17,50 \$?

P16 – Minutage : 00h58m38s

À l'inverse, Mlle Davis se contente du strict nécessaire lors de son retrait d'argent.



Si vous devez l'aider, vous devez savoir certaines choses à son sujet.

P17 – Minutage : 00h03m34s

Clarence et Joseph sont uniquement symbolisés par une étoile qui clignote lorsqu'ils parlent.

2) Le spectateur chez Capra

2.1/ Le spectateur intradiégétique

Les films de Capra sont investis par la question de la place du spectateur, de sa condition. Cette question se pose à un double échelon, car il y a deux niveaux de spectateurs, le spectateur extradiégétique que nous sommes face au film, et un second intradiégétique mis en scène par Capra. C'est à travers ce dédoublement qu'on perçoit en quoi les films de Capra offrent une réflexion sur la place du spectateur. Analysons à cet effet l'ouverture des deux films.

On peut ainsi remarquer que le film *It's a Wonderful Life* expose la problématique du spectateur par le dédoublement du spectateur de cinéma. En effet, le début du film ménage la mise en scène d'un spectateur diégétique. L'ange Clarence est invité par Joseph, à s'asseoir, pour visionner un film. Le dialogue dit : « - (Joseph) Asseyez-vous. – (Clarence) M'asseoir ? Pourquoi... ? – Si vous devez l'aider, vous devez savoir certaines choses à son sujet. – Naturellement... - Alors, gardez les yeux grands ouverts. Vous voyez la ville ? – Où donc ? Je ne vois rien. » En s'asseyant, et en mettant l'accent sur l'action de « voir », le film décrit le personnage de Clarence comme étant dans les mêmes conditions que le spectateur de cinéma que nous sommes. L'absence de lumière dans l'endroit que Clarence et Joseph occupent rappelle également la pénombre d'une salle de cinéma. Il est significatif, par cette situation, qu'on ne puisse pas voir le visage de ces voix, dans la mesure où le spectateur est bien celui qui regarde et non pas celui qui est vu [P17]. C'est ainsi que le personnage de Clarence fait office de spectateur diégétique.

Dans *Meet John Doe*, la question du spectateur est directement mise en avant à travers l'utilisation de ce que Nick Browne nomme le « plan de réaction » (*reaction shot*)⁶. Il s'agit d'un plan qui marque explicitement son lien avec le plan précédent (ici par le raccord regard et son). Ce plan réagit à l'action du plan précédent, comme c'est généralement le cas lors d'un champ contrechamp. Ainsi, dans ce film, l'action du film débute, à proprement parler, par le champ contrechamp d'un employé du journal, appelons-le *boy*, avec les employés de la salle de rédaction auxquels il vient annoncer le licenciement [P18, P19, P20, P21, P22,

⁶ N. BROWNE, « Relire Young Mister Lincoln : Place du spectateur et formes symboliques », in Bellour Raymond (dir), *Le Cinéma américain*, Tome 1, Paris : Flammarion, 1980, p. 269.



P18 – Minutage : 00h01m24s

Premier plan des employés, tournant la tête en direction du boy qui fait son entrée dans la salle.



P19a – Minutage : 00h01m27s



P19b – Minutage : 00h01m28s

Plan sur le boy scrutant la salle avant d'annoncer les membres du personnel concernés par les licenciements.

On notera à travers 19a et 19b le caractère sadique du boy, qui fait mine de chercher d'un côté, laissant planer le doute sur tout le monde, avant de subitement désigner l'employé licencié, dans le sens opposé de son regard.



P20 – Minutage : 00h01m29s



P21 – Minutage : 00h01m30s

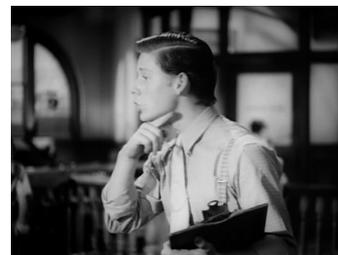
De P20 à P24, série de plans contre-champs ou de plans de réaction liant le personnage du boy (metteur en scène) aux employés (spectateurs).



P22 – Minutage : 00h01m34s



P23 – Minutage : 00h01m37s



P24 – Minutage : 00h01m38s

P23, P24]. Ici, les regards des employés sont rivés sur le boy et réagissent au moindre de ses agissements. Comprenons bien, les employés de la salle font figure de spectateurs. Ils sont passifs et se contentent d'observer le boy. Le plan de réaction entérine le lien de cause à effet entre le boy et les employés de la salle. Le boy pointe du doigt les employés de la salle désignés comme étant licenciés, ce qui entraîne un contrechamp sur la réaction desdits employés. En pointant du doigt les employés, le boy désigne ceux qui font figure de spectateurs. C'est ainsi que Capra nous signifie : « Spectateur : c'est de vous dont il est question, c'est de vous dont le film parle. » Il nous indique, métaphoriquement, comment il est en train de parler de nos vies, de notre condition sociale et comment il nous dicte notre conduite.

Ainsi, les employés sont des spectateurs désignés comme les victimes du nouveau modèle économique adopté par le changement de direction du journal, puisque le boy leur annonce leur licenciement. Par ailleurs, le boy fait figure de pouvoir. Entre ses gestes et ses sifflements, il a l'allure d'un chef d'orchestre en train de diriger ses musiciens. Autrement dit, d'un metteur en scène dirigeant ses acteurs. L'ouverture du film met donc en garde sur la position délicate du spectateur, sa propension à être dirigé, manœuvré. Le spectateur serait, nous dit Capra, celui dont on décide du sort sans que celui-ci puisse protester, à l'instar des employés subissant la décision de leur licenciement. Le spectateur est impuissant, passif. Cela est d'autant plus perceptible comparé au comportement d'Annie. Lorsqu'elle sort du bureau de Connell et rebrousse chemin pour s'opposer à son licenciement, son mouvement de contestation démontre qu'elle n'est pas spectatrice. Elle est active, elle n'observe rien, n'attend rien et elle n'entre pas dans le récit par un plan de réaction.

La cinématographie capresque est soucieuse d'écrire la relation du spectateur face à son spectacle. Lorsque Capra lie la figure du spectateur au plan de réaction, il cherche explicitement à souligner le lien de cause à effet qu'il existe entre un événement et son spectateur. Il décrit l'attitude du spectateur, sa réaction face à ce qu'il voit et entend. Or l'observation d'un événement par le spectateur a pour conséquence de modifier son comportement. Prenons un exemple : au fur et à mesure que Doe lit son discours à la radio, Capra insère des plans sur la réaction du public ; celui-ci est en train d'adhérer au propos de Doe. En atteste l'évolution des réactions du public, finalement conquis, qui l'applaudit, ou encore le changement d'attitude exprimé par les traits de Connell écoutant le discours de John Doe [**P25, P26, P27**].



P25 – Minutage : 00h45m57s

Connell n'a dans un premier temps pas l'air très réceptif au discours de John Doe.



P26 – Minutage : 00h46m44s

Il exprime ensuite un intérêt mêlé d'ennui.

ramé sur les navires des romains
et ceux de Christophe Colomb.



P27 – Minutage : 00h49m20s

Dans ce dernier plan sur Connell, avant le changement de séquence, on remarque clairement l'intérêt que suscite maintenant pour lui le discours de John Doe.

De la même façon, observons l'attitude de John Doe dans la séquence qui se déroule dans le bureau du maire. Alors que John Willoughby décide d'abandonner son rôle de John Doe, en refusant les avances de Norton, John se retrouve malgré lui confronté nez à nez avec les membres du club Doe qui lui bloque la sortie. Face à eux, John Doe fait figure de spectateur. Il les écoute et observe en champ contrechamp sans répliquer un mot à leur propos. La somme des contrechamps nous indique comment Doe est progressivement touché par les propos des membres du club. Son opinion est en train de changer, il est en train d'adhérer. Ce n'est qu'à la suite de cette rencontre qui l'a mis dans la position d'un spectateur que John Doe change d'avis pour poursuivre l'aventure sous les directives d'Annie et de Norton.

Ainsi, l'analyse du plan de réaction, de Doe et du public de la salle (et réciproquement de Doe qui écoute les propos des membres de son club), nous montre qu'il s'agit, entre le spectateur et son spectacle, de créer de l'adhésion. Le spectateur est mis dans une position d'adhésion (idéologique). Finalement, grâce au dédoublement de la figure du spectateur, Capra nous démontre le rapport d'adhésion qui existe entre un spectateur et « son spectacle », et la manipulation à laquelle il s'expose. En tant que spectateur nous sommes touchés par ce même phénomène d'adhésion. Rajoutons que le rapprochement induit par Capra entre le spectateur et la foule implique que la foule soit éprise du même phénomène, ce qui est clairement le cas. La foule devient un objet d'adhésion et de manipulation, qui stimule Capra à s'interroger sur son sort.

2.2/ L'adhésion selon Barthes

Appuyons-nous sur un concept que les premiers éléments d'analyse du spectateur ont déjà pu ébaucher. Pour Roland Barthes, le spectateur « colle » à l'image⁷, « l'image me captive, me capture : je colle à la représentation, et c'est cette colle qui fonde la *naturalité* (...) de la scène filmée (...) »⁸. Lorsqu'il écrit que le spectateur colle à l'image, Barthes entend que le spectateur adhère au film. Il est intéressant de remarquer que le sens du mot « coller » signifie précisément une proximité absolue qui évoque l'absence de distance. Notons en plus que

⁷ Il est intéressant de remarquer que le collage dont parle Barthes n'est pas sans rappeler le procédé à la base du montage cinématographique, qui rapproche et scelle en une unité, deux fragments initialement discontinus.

⁸ R. BARTHES, « En sortant du cinéma », in *Communications*, n°23, 1975. p. 106. L'intégralité de l'article est retranscrit en Annexe.

le spectateur privé de distance aurait pour conséquence d'annihiler toute forme de remise en doute de l'image. Barthes introduit l'idée que l'adhésion, qui caractérise désormais le rapport du spectateur au film, prive le spectateur de sens critique. Or pour Barthes, le film hypnotise et « l'image filmique (y compris le son), c'est quoi ? Un *leurre* ». Cela implique que l'accès à la vérité pour le spectateur est biaisé. « Le Réel, lui, ne connaît que des distances (...) seule l'image (l'Imaginaire) est *proche*, seule l'image est "*vraie*" (peut produire le retentissement de la vérité) »⁹. Pour le spectateur, l'image filmique qu'il a devant les yeux s'imposerait comme la seule réalité probante.

Selon Barthes, l'image semble vraie car elle est proche et n'est pas mise à distance. L'image filmique aurait la même valeur que l'image onirique. L'univers du film se substituerait à la réalité et s'imposerait comme une nouvelle réalité dans laquelle le spectateur serait prisonnier (« enfermé »). À l'identique de la phase du rêve, le spectateur se fait totalement absorber par l'univers imaginaire recréé, trop proche. Il est – endormi – privé de sa capacité de discernement. À l'instar du rêve, le temps du film se confond avec le temps de l'être. La projection du film (sa durée) rend prisonnier le spectateur qui peine d'autant plus à remettre en cause une réalité qui s'énonce comme celle de son monde, au présent¹⁰. Par ailleurs, Barthes pointe l'analogie entre le réel et l'image comme la source d'une confusion qui profiterait à la capture du spectateur. « L'image est là, devant moi, pour moi : coalescente (son signifiant et son signifié bien fondus), analogique, globale, prégnante : c'est un leurre parfait : je me précipite sur elle comme un animal sur le bout de chiffon "ressemblant" qu'on lui tend. » Barthes continue : « Je suis enfermé avec l'image comme si j'étais pris dans la fameuse relation duelle qui fonde l'Imaginaire ¹¹. »

L'évocation de la dualité corrobore l'idée d'un manque de distance et de décentrement qui interdit au spectateur de prendre du recul vis-à-vis du film et de sortir de cet univers hypnotique. Du coup, seul cet espace est « vrai », lui seul remporte sa crédulité. C'est le rapport de la proximité et de la distance qui s'opère entre le sujet et son objet qui va nous renseigner sur la condition d'adhésion du spectateur.

⁹ R. BARTHES, *Idem*, p. 106.

¹⁰ GAUDREULT cite IOURI LOTMAN, « Dans tout art lié à la vue et aux signes iconiques, il n'y a qu'un seul temps possible : le présent. » A. GAUDREULT, « Narration et monstration au cinéma », in *Cinénarrable*, Saint-Denis : Presses de l'université de Paris VIII-Vincennes, Hors-cadre 2, 1984, p. 89.

¹¹ R. BARTHES, *Ibid*, p. 106.

2.3/ L'adhésion une question d'espace

Les propos de Barthes viennent compléter ce que nous avons déjà pu faire ressortir à propos de la place du spectateur. Ainsi, si celui-ci est caractérisé par son rapport d'adhésion, comment se fait-il que, dans notre exemple de la séquence dans le bureau du maire, seul nous et Doe soyons enclins à adhérer, alors que Colonel, Annie et Norton, eux aussi spectateurs, ne le soient pas ? Pour répondre à cette question, Barthes pointe le problème de l'espace (ou de la distance) lorsqu'il fait allusion au spectateur qui colle face à la représentation.

Reprenons notre séquence. Elle rassemble plusieurs personnages, à savoir Doe, Colonel, Annie et Norton qui font office de spectateurs (sans oublier notre propre présence en tant que spectateurs au côté de Doe), face aux membres du club qui se passent la parole à tour de rôle. Les membres du club ont le rôle actif car ils créent l'évènement. Chez Capra, les associations de personnages dans un même cadre sont significatives d'un rapport d'alliance et de complicité entre les protagonistes. Ce rapport induit un découpage de l'espace par rapport à ce système d'alliance entre les personnages d'une même scène. Il est logique que les différents membres du club John Doe soient vus dans un même cadre et non séparés par le montage. De même, Annie et Norton composent le même plan car ils représentent une opinion commune.

Au cours de notre séquence, Colonel et Doe occupent également un temps le même plan, dans la mesure où ils sont tous les deux décidés à quitter ensemble la pièce pour retrouver leur mode de vie antérieur [P28]. Ce n'est qu'à partir du moment où Doe adhère au propos du discours du club, que le montage réserve un plan à part à Colonel. En effet, Colonel n'adhère pas et le découpage va traduire cet aspect en le désolidarisant de Doe dans le plan (et dans l'espace). Alors que Doe (et nous-mêmes) est totalement captivé par ce que Bert raconte, le plan, en contrechamp du point de vue des membres du club, procède avec un léger panoramique sur la droite qui va exclure définitivement Colonel du cadre. Il sera dorénavant traité par un plan séparé du reste des autres personnages [P29, P30]. Paradoxalement, c'est l'attitude de rejet et la désolidarisation de Colonel dans le plan qui nous renseigne sur l'adhésion de Doe. Colonel est un élément tiers d'antithèse qui permet de mettre en exergue les phénomènes en cours par un jeu d'opposition à l'adhésion de Doe.

Pourquoi Colonel, Annie et Norton, n'adhèrent-ils pas aux propos tenus par les membres du



P28 – Minutage : 00h57m03s

Colonel occupe encore le même plan que John Doe, tant que celui-ci n'adhère pas au propos des membres du club. À la suite de l'adhésion de Doe, Colonel est séparé du plan de Doe.



P29a – Minutage : 00h57m54s

Un léger panoramique sur la droite va exclure définitivement Colonel du cadre. Celui-ci va trouver refuge à l'écart, assis sur un fauteuil, pour souligner encore plus sa différence face au reste des personnages debout.



P29b – Minutage : 00h57m58s



P30 – Minutage : 00h59m52s

Colonel assis sur un fauteuil et dorénavant seul dans le cadre.

club ? Qu'est-ce qui les différencie de Doe ? Leur position. Ils occupent déjà dans l'espace une position de retrait vis-à-vis des membres du club. Ils sont derrière Doe. Ainsi, le corps de Doe fait en quelque sorte barrière et marque un espace intermédiaire entre ce qu'ils voient et ce qu'ils interprètent. À l'inverse, Doe et nous-mêmes adhérons au discours puisque nous sommes littéralement « collés » aux membres. Notre position marque la distance la plus courte entre les personnages et le club. En fait, qu'est-il en train de se passer ? Plus la position passive de l'observateur est encline au phénomène d'adhésion plus l'espace qui sépare le spectateur de l'événement est proche. La désolidarisation de Colonel est permise dans la mesure où sa position dans l'espace, légèrement en retrait derrière Doe, l'empêche tout simplement d'adhérer. La compréhension du processus d'adhésion tire une explication dans le registre de la distance. Le manque de recul, la proximité entre le spectateur et l'événement « capturent » le spectateur qui effectivement « colle », au sens d'adhérer, à l'événement.

3) Le spectateur leurré

3.1/ Le problème de la vérité

Lorsque Barthes écrit « L'image filmique (y compris le son), c'est quoi ? Un *leurre*¹² », il pointe du doigt le problème de la vérité et de la vraisemblance. Le rapport que le spectateur entretient avec ce qu'il voit (et entend) est donc, selon Barthes, fondé sur un leurre. Prenons un exemple qui illustre étroitement cette idée du leurre auquel le spectateur est en proie¹³. Dans *Meet John Doe*, Annie, la journaliste du journal *The Bulletin*, se fait licencier. En guise de protestation, elle invente une histoire de toute pièce qui provoque, une fois publiée, une polémique sans précédent dans toute la ville. Les habitants de la ville (toutes catégories sociales confondues) se mettent à réagir à cette histoire de John Doe, au sujet d'un homme qui aurait décidé de se suicider le jour de Noël, en sautant du toit de la mairie, pour protester contre la pauvreté et la corruption politique. La publication de l'article a pour effet de faire croire aux lecteurs (les citoyens de la ville) que John Doe existe vraiment. Le maire de la ville, des habitants aisés et même le rédacteur en chef du journal, Connell, tombent dans le panneau. Ce n'est que lorsque ce dernier réclame la lettre originale de John Doe à Annie

¹² R. BARTHES, *Ibid*, p. 106.

¹³ Voir en Annexe pour une analyse de séquence complémentaire (hors corpus).

qu'il apprend la supercherie. Connell ainsi que tous les lecteurs du journal ont été *leurrés*. (Mais pas question pour autant de dévoiler le leurre au public).

On découvre bien ici le rapport de cause à effet entre un article de presse (qui fait office d'image au sens de Barthes) et l'interprétation erronée qu'il suscite. Notons que le spectateur ne dispose pas des moyens nécessaires pour prendre conscience de son erreur de jugement dans la mesure où il croit à la « vraisemblance » de l'image (de l'histoire). Le spectateur que nous sommes ne se laisse-t-il pas emporter par la vraisemblance du monde filmé avec son monde réel ? Parallèlement, on comprend en quoi cette situation nous concerne d'une part en tant que spectateur de cinéma, et d'autre part en tant qu'individu, confronté à l'influence des médias dans le monde réel. Chaque individu fait preuve d'un manque de discernement. Les lecteurs du journal (les spectateurs) collent à l'information journalistique sans esprit critique car ils font aveuglément confiance au véhicule de cette information. Ils adhèrent, malgré eux, au produit de l'information.

Le cas d'*It's a Wonderful Life* illustre parfaitement la responsabilité induite par la vraisemblance dans le processus d'adhésion (au leurre) du spectateur. Le personnage principal, Bailey, fait le vœu de n'être jamais né. Ainsi, il se retrouve projeté par son ange gardien, Clarence, dans un monde fictif. Une fois projeté dans cet univers, Bailey refuse d'accepter les conséquences de son vœu, à savoir qu'il n'existe pas dans ce monde. Ce nouveau monde fictif au sein duquel Bailey évolue ressemble étrangement au sien, raison pour laquelle le héros les confond. Ainsi, Bailey évolue dans un monde qu'il reconnaît, mais qui à l'inverse ne le reconnaît pas. Il refuse de croire les propos de son ange, Clarence, qui lui certifie que tout cela est faux et que ce n'est qu'une projection, puisqu'il colle et est leurré par la vraisemblance du monde fictif sur le monde réel. Ce n'est qu'avec l'accumulation des incohérences qu'il rencontre par rapport à ses souvenirs - sa voiture a disparu, la ville ne s'appelle plus Bedfalls City mais Poterville, les gens qu'il rencontre le chassent sans le reconnaître, sa maison est en ruine car elle n'a jamais été rénovée, etc... - qu'il commence à décoller de la vraisemblance du monde [P31, P32].

Capra est en train de démontrer que la place du spectateur est une position galvaudée par l'inaccessibilité à la vérité puisque le fictif, appuyé par la vraisemblance, fait leurre. Capra nous montre que le processus d'adhésion pose problème dans la mesure où il conduit le



P31 – Minutage : 01hm35m24s

Plan sur Bailey, dans le bar de son ami Martini, avant que celui-ci ne décide de sauter du pont.



P32 – Minutage : 01h46m50S

Plan sur Bailey et Clarence, pendant l'épisode fictif de Bailey. En comparant les deux plans P31 et P32 on remarque aisément la ressemblance entre les deux univers. Seuls les détails du décors changent.

spectateur à avoir des interprétations fausses, sans en prendre conscience. Ainsi, la dialectique de l'adhésion s'accompagne d'un questionnement sur la vérité. Finalement, le récit va engager un mouvement qui vise à rétablir la vérité, à aller au-delà du leurre. Le film est mû par l'idée de surmonter le leurre de l'image, de rétablir la vérité, afin, semble-t-il, d'engager la « désadhésion » du spectateur.

3.2/ Le mouvement du film

Nous arrivons au moment où nous sommes en mesure de comprendre qu'au mouvement d'immersion du spectateur dans le film coïncide son adhésion. Le récit met en place un deuxième mouvement (complémentaire ou contradictoire, nous ne sommes pas encore en mesure de le dire) de recherche de la vérité à l'encontre du leurre produit par l'image. Pour comprendre comment le film inscrit ce mouvement, analysons en détail la séquence mi-comique mi-dramatique en ouverture du film de *Meet John Doe*. Trois premiers plans font suite au générique et illustrent le changement de plaque de l'ancien journal « The Bulletin : le journal libre des esprits indépendants » transformé en « The New Bulletin : le journal sérieux d'une époque raisonnable ». L'action de la séquence débute donc une fois la caméra passée au cœur de la rédaction à l'intérieur du journal, dont l'enseigne vient d'être remplacée. Mettons de côté les trois plans d'ouverture. La séquence s'ouvre et se ferme ainsi sur le développement d'une figure comique, celle d'un employé, appelons-le l'artiste, qui tente coûte que coûte de finaliser son travail (son « œuvre » pourrions-nous dire), à savoir peindre sur la porte le nouveau nom du rédacteur en chef « Henry Connell ».

Capra marque sa volonté de distinguer deux espaces : l'espace de l'artiste et l'espace des bureaux de la rédaction ou du bureau de Connell qui ne sont jamais rattachés l'un à l'autre. Le montage isole l'artiste dans un espace intermédiaire qui marque la frontière entre deux mondes – celui des dirigeants et celui des employés. Il est significatif, à ce titre, de remarquer que la porte fasse office de frontière, ou plutôt d'écran, grâce à un cadrage serré sur la vitre. La séquence montre, en parallèle, la délicatesse nécessaire pour peindre et la brutalité des licenciements – le drame - qui se déroule au même moment dans le dos de l'artiste. Les deux espaces signalent leurs contiguïtés par l'intermédiaire des raccords de mouvements, et de

regards. Le comique de la scène repose sur le drame de l'agitation provoquée par les licenciements qui engendrent un va et vient empêchant l'artiste de venir à bout de sa réalisation.

Au tout premier plan de la séquence, l'artiste est de dos, méconnaissable. D'ailleurs personne ne lui prête jamais attention, ce qui corrobore l'impression qu'il fait partie d'un autre espace, d'une autre réalité distincte de celle des licenciements. En termes de composition de plan, sa tête dépasse à peine le cadre inférieur gauche, tout le reste du cadre étant un espace bouché par la vitre de la porte. Au cours des quarante et un plans qui composent la séquence, ce plan va se répéter quatre fois, selon le même axe [P33, P34, P35, P37], et deux plans supplémentaires vont être consacrés à l'artiste, selon l'axe opposé, c'est-à-dire vu depuis l'intérieur du bureau du rédacteur en chef [P36, P38]. Ainsi, la séquence comique débute au plan numéro un lorsque l'artiste se prépare à appliquer son pinceau sur la vitre mais est aussitôt mis en échec par la porte qui s'ouvre, lui faisant perdre l'équilibre une première fois. Le jeune employé, le boy, chargé de désigner les nouveaux licenciés sort du bureau de Connell et pénètre dans la salle.

Lorsque l'artiste apparaît une seconde fois, il a seulement achevé l'avant-dernière lettre de « Connell ». Cette précision est significative dans le sens où elle situe la continuité temporelle qui relie les deux espaces contigus. À sa troisième apparition, l'artiste est bousculé par Annie qui, après être sortie une première fois du bureau, rebrousse chemin. C'est l'unique plan où l'on distingue le peintre dans le flou d'arrière-plan focalisé sur Annie debout, depuis l'espace dévolu aux employés. Annie le bouscule et le fait déborder ; son travail de précision vient d'être gâché. Au quatrième plan laissant apparaître l'artiste, nous sommes dans l'axe opposé depuis l'intérieur du bureau de Connell. Annie, désabusée, quitte précipitamment le bureau. Emportée par sa colère, elle ouvre la porte sans crier gare et fait déborder une nouvelle fois l'artiste qui perd patience et finit par gribouiller l'ensemble de son inscription [P36]. Il n'a plus qu'à tout recommencer. Tout comme Annie d'ailleurs qui, licenciée, doit repartir à zéro.

Cette scène porte une signification sociale qui traverse tout le film : ce qui affecte les uns touche aussi les autres. Chez Capra l'individualisme est toujours contrecarré par le collectif et la solidarité, de même que le collectif est nuancé par l'expression singulière des individualités distinctes (comme nous l'avons noté précédemment). Au trente-neuvième plan, en fin de séquence, un cinquième plan de l'artiste, qui a profité de l'ellipse pendant laquelle Annie



P33a – Minutage : 00h01m18s

Premier plan de l'artiste en train de peindre le nom du nouveau rédacteur en chef sur la porte de son bureau. On remarquera au cours de cette séquence l'analogie entre la vitre du bureau et un écran de projection. L'œuvre de l'artiste peintre passe par l'écran comme métaphoriquement l'œuvre d'un metteur en scène de cinéma.



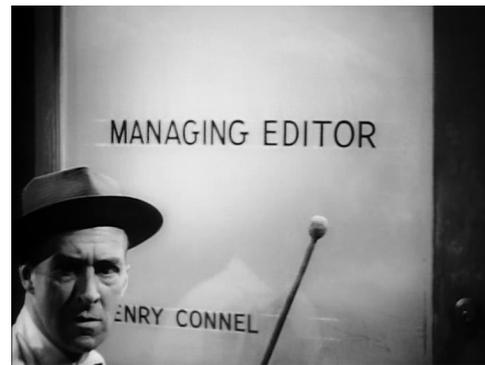
P33b – Minutage : 00h01m21s

La première irruption du boy qui ouvre la porte vient perturber l'artiste qui doit s'arrêter.



P34a – Minutage : 00h01m39s

Deuxième plan consacré à l'artiste, une fois de plus mis en échec.



P34b – Minutage : 00h01m47s



P35a – Minutage : 00h01m52s

Troisième plan sur l'artiste.



P35b – Minutage : 00h01m54s

rédige son article dans son bureau, nous montre qu'il a fini son œuvre. Il sèche délicatement les écritures fraîches avec son mouchoir, puis se baisse pour remballer ses affaires [P37]. Mais Annie, qui est de nouveau dans la salle des employés, empoigne l'un de ses talons qu'elle projette avec force contre la vitre du bureau du nouveau rédacteur en chef, réduisant d'un seul coup à néant tous les efforts du peintre. On pourrait brièvement interpréter, selon l'inclinaison sociale de Capra, qu'à travers ce geste, il n'y a pas d'effort qui vaille si celui-ci n'est pas collectif, ou favorable au bien de la communauté.

Via l'enchevêtrement du drame et du comique, le récit capresque dévoile un pan de sa structure. En effet, on observe comment l'événement évolue par opposition et contraste. La situation comique de notre extrait repose et se structure sur l'opposition entre la délicatesse de l'artiste et la brutalité d'Annie. En une fraction de seconde, la colère d'Annie détruit l'œuvre minutieuse et longue à entreprendre du peintre, à l'instar de la solidarité du bureau de presse, balayée en un mot par l'ordre de licenciement. De la même manière, la destruction de la vitre sur laquelle l'artiste peint vient faire écho au changement de plaque des trois plans du début que nous avons mis de côté. Le changement d'époque est symbolisé par le changement de plaque et l'arrivée d'un nouveau rédacteur en chef plus préoccupé par des questions de rentabilité que par des questions de solidarité. Capra prend à parti le passage à la vie « moderne » qui marque l'évolution des valeurs traditionnelles de la société vers une société tournée vers l'individualisme et le profit. Cette séquence joue sur un certain nombre d'oppositions. La douceur, l'honnêteté et la solidarité s'opposent à la brutalité, à la malhonnêteté et à l'individualisme. Jean-Loup Bourget parle de mélodrame providentiel, ce qui correspond assez bien à l'atmosphère capresque : « c'est surtout le régime d'opposition (l'antithèse) qui va donner au film son caractère mélodramatique (faible contre fort, riches contre pauvres ; scène publique contre scène familiale). Antithèse qui explique le passage de l'image construction à l'image réaction ¹⁴. »

Ainsi, le mouvement de recherche de la vérité nous montre à travers cet exemple que le dénouement du leurre doit passer par l'annulation de ce qui fait écran. Le dernier plan de la séquence fait un raccord depuis l'intérieur du bureau de Connell sur la chaussure qui brise la vitre. L'artiste, qui s'était au préalable baissé, se redresse [P38]. C'est la première fois qu'un

¹⁴ J-L. BOURGET, *Le mélodrame hollywoodien*, Paris, Ramsay Poche Cinéma, 1994, p. 155.



P36a – Minutage : 00h02m46s

Quatrième plan sur l'artiste, filmé depuis l'intérieur du bureau de Connell.



P36b – Minutage : 00h02m53s

À bout de nerfs, l'artiste gribouille entièrement ce qu'il a entamé et recommence à zéro.



P37 – Minutage : 00h04m45s

Cinquième plan sur l'artiste qui vient d'achever son œuvre et commence à remballer ses affaires pour partir.



P38 – Minutage : 00h04m52s

Sixième plan sur l'artiste dont l'œuvre vient d'être détruite par le talon d'Annie brisant la vitre.

plan s'attarde sur le visage du peintre, à travers le champ (écran) rendu béant par le bris de glace. L'écran - objet de travail de l'artiste, mais aussi frontière entre deux univers - vient d'être brisé pour laisser enfin transparaître l'identité du peintre. Il faut percevoir la portée métaphorique de cette séquence : c'est par la destruction de son ouvrage, de son œuvre, de l'écran, (autrement dit du fictif) que l'artiste devient identifiable. Cet exemple nous indique que pour aller au-delà du leurre, il s'agit d'aller au-delà de ce qui fait écran, de ce qui fait l'image, pour connaître l'identité véritable des choses. Derrière l'écran (la projection) se dissimule quelqu'un qui construit l'œuvre et le mouvement du film est porté pour le découvrir. Le film nous invite à détruire, à contourner ce qui s'impose à nous comme une évidence, pour voir ce qui se trouve derrière. La vérité, l'identité des choses se révèle une fois que l'écran est détruit, en d'autres termes l'image. Par ailleurs, on perçoit bien à présent que le comique en lui-même n'est ni gratuit ni innocent. Le duo comique/drame produit un modèle efficace d'adhésion puisqu'il tient l'émotion du spectateur en alerte tout au long de la séquence. Malgré lui (dans l'attente d'un nouvel élément comique) le spectateur devient attentif à la description sociale (les licenciements) dépeinte par Capra.

Cet exemple illustre bien le mouvement du film. Si le spectateur (et les personnages) se révèle leurré par l'image, la découverte de la vérité devrait logiquement se faire au détriment du rapport d'adhésion qu'il entretient par elle.

3.3/ La mise en place du dispositif de mise en abyme

Ce dernier exemple nous permet de dégager également les prémices formelles d'un début de mise en abyme. Laurent Jullier remarque que tout récit prend naissance à partir d'une situation de déséquilibre. Il écrit : « Le récit, donc, c'est d'abord le déséquilibre. Dans un monde stable, pas de récit possible ¹⁵. » L'instabilité de notre rapport au film tient au fait que nous sommes leurrés, nous interprétons comme vrai ce qui ne l'est pas, et par conséquent notre relation au monde est biaisée. Pour contrecarrer ce déséquilibre, on peut dorénavant remarquer que le film justifie son énonciation avec la mise en place d'un dispositif de mise en abyme. L'ouverture de nos deux films est explicite à ce sujet puisque dans le cas d'*It's a*

¹⁵ L. JULLIER, *Analyser un film : de l'émotion à l'interprétation*, Paris, Flammarion, p. 32.

Wonderful Life, le dispositif de mise en abyme est activé par l'utilisation du flash-back qui enchâsse une deuxième couche de récit dans la première. Clarence, nous l'avons dit, fait à ce moment précis figure de spectateur, dans la mesure où le film qu'il regarde correspond à cette deuxième couche de récit. Dans le cas de *John Doe* l'action se situe à l'intérieur des bureaux d'un journal. Celui-ci va mettre sur pied une histoire inventée qui va devoir devenir vraie aux yeux des lecteurs. En même temps qu'on construit le personnage de John Doe pour la presse, on construit son rôle pour le film.

Dans les deux films de notre corpus, le déséquilibre se produit dans la mesure où l'identité du héros est dédoublée par le dispositif de mise en abyme. Alors, l'image du héros entre en conflit avec elle-même. La mise en abyme suppose pour le héros de faire l'expérience d'un dispositif qui module son image et du coup son identité. Dès lors, on peut constater la création d'une dialectique entre l'image (ou le personnage) privée du héros et son image (ou son personnage) publique, dans la mesure où l'image du personnage est dédoublée et que ce dédoublement propose deux images différentes, à savoir une image publique en contraction avec l'image privée du héros. Nous sommes dorénavant en mesure de comprendre quelque chose de très important. L'expérience de la mise en abyme du héros perturbe son identité. Comme le fait remarquer Cavell à propos d'*It's a Wonderful Life*, le héros s'interroge sur son identité, confrontée à une réalité qu'il reconnaît mais qui ne le connaît pas. « Le personnage avec lequel nous nous identifions est torturé précisément par ce doute-là, c'est l'expression du doute de ce personnage sur lui-même »¹⁶. Autrement dit, l'adhésion du héros, leurré par le dispositif, a une incidence sur son identité puisqu'elle en provoque en quelque sorte la dissolution. L'identité de Bailey est dissoute et ce n'est qu'une fois qu'il peut s'extraire du dispositif, « désadhérer », et retrouver son monde qu'il peut retrouver son identité propre. Ainsi, l'expérience de la mise en abyme correspond aussi à une expérience de soi dans la mesure où le retour à la réalité, permet au héros de retrouver son identité.

Dans *John Doe*, l'entrée en scène du héros correspond au dédoublement de sa personne par les médias. John Willoughby accepte de jouer le rôle de John Doe, un homme décidé à se suicider le jour de Noël sous prétexte de s'opposer au changement de civilisation et à la corruption politique. Le rôle de John Doe est encadré par les médias et en particulier par

¹⁶ P. CAVELL, *Le cinéma nous rend-il meilleurs*, Paris, Bayard, 2003, p. 82.

la presse. Désormais le média projette une image publique de lui qui entre en contradiction avec son image privée. Autrement dit, l'image publique leurre les spectateurs sur l'identité de John Doe.

La carrière de John Doe débute lorsque que les éléments de mise en abyme (comme peut l'être la presse) deviennent responsables d'une modulation de l'image du héros qui fait leurre. La séquence du photographe atteste de ce dédoublement contradictoire. Les photographes ont besoin d'une photo de John Doe dans laquelle son attitude doit coller au contenu de l'article de presse. (Cette scène fait écho à une scène identique de *Mr. Smith Goes to Washington*)¹⁷. John Doe n'est pas un acteur sachant mimer ses émotions. Il est incapable d'exprimer de la colère sur commande. Alors, Annie improvise de le mettre en scène, lui demandant d'imaginer sa réaction suite à une injustice dont il aurait été victime sur un terrain de base-ball. Emporté par sa propre colère, la photo recherchée est réussie malgré lui. Elle est le produit d'une mise en scène qui illustrera la une du lendemain [P39]. L'image de Doe publiée dans la presse va donc littéralement servir de leurre à l'encontre de la crédulité des lecteurs puisque l'attitude qu'elle illustre n'est historiquement pas en lien avec le fond de l'article.

Il est significatif que la même action, un photographe souhaitant prendre le portrait du héros, se trouve à la fin d'*It's a Wonderful Life*, lorsque le héros rentre chez lui, après s'être extrait du monde fictif de sa projection, c'est-à-dire extrait du dispositif de mise en abyme qui l'a conduit à découvrir la vérité. Le récit ne donne plus de suite à cette scène, à ce portrait qui doit être publié dans la presse le lendemain, justement parce que cette image du héros ne peut plus être modulée à tort par un média. Il ne peut plus y avoir de hiatus entre le mensonge d'une image qui est projetée et la vérité d'une autre qui est méconnue. Cet exemple sous-entend que la vérité est rétablie une fois qu'il n'y a plus de mise en abyme [P40]. D'une manière quelque peu différente, le choix de l'énonciation au flash-back dans *It's a Wonderful Life* produit le même effet de contradiction entre ce que nous savons des intentions futures (suicidaires) du personnage et les images actuelles que l'on voit de lui.

La mise en place du dispositif de mise en abyme est liée au motif de l'énonciation du film. Nous faisons remarquer au cours de notre paragraphe 3.1 « que le spectateur ne dispose pas

¹⁷ On retrouve cette séquence, de prise du portrait du héros par des photographes, dans plusieurs films de Capra. L'une d'elle est proposée, en Annexe, en analyse complémentaire.



P39 – Minutage : 00h24m33s

John Doe tente de mimer naturellement la colère sans succès.



P40 – Minutage : 02h03m36s

Le photographe à l'arrière-plan occupe désormais un rôle sans grande importance, dans la mesure où Bailey ne se sent plus menacé par la manipulation de son image.

des moyens nécessaires pour prendre conscience de son erreur de jugement dans la mesure où il croit à la « vraisemblance » de l'image (de l'histoire). » Ici, le dispositif de mise en abyme va matérialiser ce moyen nécessaire pour outrepasser le leurre. La mise en abyme du récit est l'opération nécessaire au décryptage de l'adhésion du spectateur et du leurre de l'image. Le dispositif construit et déconstruit l'image, il révèle le leurre et permet au spectateur de s'en émanciper. Le rétablissement de la vérité se fera donc par le passage à travers le dispositif de mise en abyme, à dessein d'aller au-delà du leurre qu'il révèle.

*

En somme, cette première partie nous a permis de mieux comprendre « d'où je regarde ? ». Elle nous a permis de dégager le processus d'adhésion qui lie le spectateur au film, grâce notamment à la lecture qu'offre le dédoublement du spectateur intradiégétique. La position du spectateur est une position de leurre car il est trompé par l'image. Capra va engager un mouvement où la construction de l'image que révèle le dispositif de mise en abyme permet au spectateur de déconstruire et vraisemblablement de rejeter le leurre, de « désadhérer ». C'est le moment où l'esprit critique du spectateur est sollicité par le récit.

Chapitre II

Le spectateur et la question de la réflexivité

1) Les prémices de la réflexivité

1.1/ Le spectateur, objet d'une manipulation

Le rapport de cause à effet entre une image et son spectateur démontre la manipulation à laquelle le spectateur s'expose. Son opinion est altérée par ce qu'il voit et entend. On comprend mieux la réaction de Colonel lorsque le garde du corps de John Doe lui tend un journal. Il déclare : « Non, je ne lis jamais les journaux et je n'écoute pas non plus la radio » [P41]. En refusant de lire la presse, Colonel signifie qu'il s'oppose à être manipulé par elle. Il refuse d'y compromettre sa liberté. La presse leurre, ment, comme nous pouvons désormais en prendre conscience avec l'entreprise Doe qu'elle met sur pied dans le but d'augmenter ses ventes. Colonel est assez perspicace pour comprendre cela et refuser d'y soumettre son opinion. Cette attitude de Colonel est en adéquation avec le fait que son personnage, à l'instar des exemples précédents, ne puisse pas adhérer. Colonel n'est pas en proie au processus d'adhésion, car il manifeste continuellement son jugement critique vis-à-vis de tout ce qu'il voit et entend.

En plaçant son dispositif de mise en abyme derrière les attributs de la presse, Capra pointe directement le contrôle de l'opinion, le contrôle des masses. De la sorte, avant même de mettre en avant le système de contrôle auquel est en proie le spectateur, Capra souligne la manipulation de l'individu, du citoyen. La manipulation médiatique pose implicitement la question du problème de la liberté des individus. Qu'est-ce qu'un homme libre puisqu'il est leurré dans son propre environnement ? Pis, qu'est-ce qu'un homme libre dans une société démocratique comme les États-Unis d'Amérique où l'opinion publique est dépeinte comme impuissante devant les manipulations de la presse ? Il faut remarquer que ce questionnement intervient à une époque où en Europe les grands dictateurs ont transformé les républiques en système totalitaire, et menacent de s'étendre sur les démocraties du monde entier. Le degré de manipulation de l'information est également mis en perspective par la mise en abyme, dans la mesure où nous découvrons les coulisses de l'information. Tout est construit de toutes pièces, à l'instar de l'histoire de Doe qui est une histoire inventée se présentant comme authentique auprès du public.

Il est intéressant à ce sujet de rappeler la manière dont Gilles Deleuze appréhende les enjeux



P41 – Minutage : 00h19m36s

Colonel refuse de lire les journaux qui incarnent un outil de contrôle et de manipulation de l'opinion.

inhérents à la notion d'information. « Une information, c'est un ensemble de mots d'ordre. Quand on vous informe, on vous dit ce que vous êtes censés devoir croire (...) On nous communique de l'information, c'est-à-dire, on nous dit ce que nous sommes censés être en état ou devoir croire, ce que nous sommes tenus de croire. (...) C'est ça l'information, la communication, et, indépendamment de ces mots d'ordre, et de la transmission de ces mots d'ordre, il n'y a pas de communication, il n'y a pas d'information. Ce qui revient à dire que l'information, c'est exactement le système du contrôle ¹⁸. » C'est contre cette menace de la manipulation de l'opinion du spectateur (de l'individu) par l'image que Capra décide d'engager un modèle d'énonciation du type mise en abyme. Effectivement, ce dispositif met en perspective les manipulations auxquelles le spectateur est en proie dans son rapport à l'image. C'est-à-dire qu'il l'incite à prendre conscience de la véritable nature des choses, à contrario du contexte historique qui voit la propagande politique accroître son influence sur les masses. La mise en abyme permettrait l'éveil critique du spectateur, elle fonctionnerait donc comme un outil de « désadhésion. »

1.2/ L'effet de distanciation brechtien

À la première thèse de Barthes au sujet du spectateur qui « colle », s'accompagne une antithèse, celle de celui qui « décolle ». Barthes écrit : « Comment se décoller du miroir ? Risquons une réponse qui sera un jeu de mots : en « décollant » (au sens aéronautique et drogué du terme). Certes, il est toujours possible de concevoir un art qui rompra le cercle duel, la fascination filmique, et déliera l'empoisement, l'hypnose du vraisemblable (de l'analogique), par quelque recours au regard (ou à l'écoute) critique du spectateur. N'est-ce pas cela dont il s'agit dans l'effet brechtien de distanciation » ¹⁹ ? De la sorte, si le spectateur face à l'image est mû par une propension naturelle à l'hypnose, à l'adhésion, et à « coller », en contrepartie le spectateur serait aussi apte à prendre conscience du leurre de l'image. Il serait possible de « décoller ». C'est ce que l'utilisation du dispositif de mise en abyme a déjà commencé à suggérer. L'extrait de Barthes a le mérite d'annoncer le besoin de recul du spectateur pour

¹⁸ G. DELEUZE, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », *Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation FEMIS*, Paris, 17 Mai 1987.

¹⁹ R. BARTHES, *Ibid*, p. 106.

qu'il s'émancipe du processus d'adhésion. En effet, ce recul n'est-il pas une garantie de la liberté du spectateur ? Si l'adhésion implique un manque de « distance », à l'inverse, la « désadhésion » suggère une (re)prise de distance. C'est, par exemple, la distance que Colonel a toujours su conserver entre lui et l'événement. La fascination filmique aurait les moyens d'être tenue en échec par le « recours au regard (ou à l'écoute) critique ²⁰. » Cette fois, il s'agira de ne pas faire oublier au spectateur qu'il est au cinéma.

Pour argumenter sa théorie, Barthes fait référence à la thèse du metteur en scène de théâtre allemand, Bertold Brecht, qui a élaboré au cours des années trente le *Verfremdungseffekt*. Plusieurs traductions de ce mot sont possibles : effet de distanciation, de distancement, d'éloignement. Ce dernier terme est sans doute le plus proche de la traduction allemande. Barthes a, pour sa part, retenu la traduction d'effet de distanciation²¹. Qu'est donc cet effet de distanciation ? Dort écrit : « Le style épique brechtien se fonde sur ce double mouvement d'aliénation et de libération, d'abandon et de choix, de consentement et de refus. Et ce que Brecht appela le *Verfremdungseffekt* : effet de distancement ou d'éloignement, est non un simple procédé de mise en scène ou le dogme de je ne sais quel nouveau formalisme, mais la condition même de ce double mouvement, de ce mouvement de critique fondamental à son art ²². » Ainsi, l'œuvre (de Brecht et de Capra) va pousser le spectateur à exercer son jugement critique vis-à-vis de la représentation, c'est-à-dire vis-à-vis de sa propension à croire ce qu'il voit et entend. C'est précisément l'inverse de l'hypnose. La question est donc la suivante : alors que nous avons démontré l'adhésion du spectateur au Chapitre I, dans quelle mesure le cinéma de Capra encourage-t-il le sens critique du spectateur ?

2) Le récit réflexif

2.1/ La réflexivité : un outil de distanciation

Comme chez Brecht²³, l'effet de distanciation chez Capra a pour vocation de ne pas faire

²⁰ R. BARTHES, *Ibid*, p. 106.

²¹ Cette théorie de l'effet de distanciation, Brecht n'en est pas l'inventeur ; d'autres avant lui au cours de l'histoire de l'art ont cherché à mettre à distance le spectateur de son spectacle. Historiquement, cette conception, Brecht l'aurait emprunté au metteur en scène de théâtre russe Meyerhold et son entourage, qui la tenaient eux-mêmes des formalistes russes. Ainsi, Bernard Dort nous apprend que l'effet de distanciation développé par Brecht recouvre plusieurs analogies avec le « procédé de singularisation » dont parlait Chklovski.

²² B. DORT, *Lecture de Brecht*, Paris, Seuil, «Points», 1972, p. 146-147.

²³ Voir en Annexe la citation de Dort au sujet de l'utilisation de l'effet de distanciation par Brecht.

oublier au spectateur qu'il est au cinéma, dans l'intention de le sortir de l'hypnose (dont parlait Barthes) et d'activer son esprit critique. Dans nos deux films, l'effet de distanciation va s'exercer sous la forme de la mise en abyme ; on parlera également de réflexivité du récit. La réflexivité est l'outil principal de l'effet de distanciation dans la mesure où il est l'argument majeur d'activation de notre esprit critique. La mise en abyme (ou la réflexivité) double la couche énonciative. On parlera alors de monstration énonciative²⁴, régie derrière les traits d'une esthétique transparente chère à l'époque du cinéma classique. Il y a récit dans le récit, cinéma dans le cinéma (séquence en flash-back, épisode de projection fictif, personnage fictif mis en scène par la presse).

La prise de conscience du leurre de l'image passe par la monstration énonciative pour le spectateur puisque devant nos yeux se met en place la construction d'une image et de son devenir, à l'instar du casting de Doe et la publication de l'article dans la presse, ou encore de la projection de Bailey dans l'univers fictif, suite à son vœu de n'être jamais né. La deuxième couche énonciative va être intéressante à analyser dans la mesure où elle nous renseigne sur le mode de fonctionnement de la première, et qu'elle met en exergue ce qui sans elle ne serait pas visible. En effet, le dédoublement énonciatif produit par la mise en abyme permet de décrypter les processus d'adhésion et de manipulation auxquels le spectateur s'expose. Il devient clair pour lui que l'image est construite et manipulable. Le spectateur est donc lui-même trompé. La mise en abyme le repositionne et lui permet de prendre du recul vis-à-vis de ce qu'il voit et entend. Le spectateur est amené à faire preuve d'esprit critique.

Toutefois, remarquons une chose : les personnages de la diégèse n'ont pas conscience de la mise en place du dispositif de mise en abyme dans la mesure où ils sont enrôlés à l'intérieur de la deuxième couche énonciative. La réflexivité ne peut donc pas être, pour eux, la source de leur distanciation. Leur prise de conscience s'opère par l'opinion d'un tiers qui vient remettre en doute la croyance du héros : dans un cas, Connell informe John Doe des intentions de Norton ; dans un autre, Clarence fait découvrir à Bailey l'importance de sa vie. La distanciation nécessaire aux personnages pour qu'ils parviennent à s'extraire de leur rôle fictif va donc se matérialiser autrement par la découverte de l'identité des personnages qui les manipulent. Cette prise de distance va se traduire par l'extraction du personnage hors du

²⁴ Casetti parle lui « d'énonciation simulée ». F. CASSETTI, *D'un regard l'autre : le film et son spectateur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990, p. 181.

dispositif qui le leurre, de telle manière qu'il n'en fasse plus partie et qu'il ne joue plus un rôle à l'intérieur de celui-ci.

Finalement, la compréhension de la réflexivité s'adresse exclusivement aux spectateurs que nous sommes. La mise en abyme permet de prévoir une mise à distance du spectateur dans la mesure où celui-ci doit mettre en corrélation les agissements dont le héros est victime et sa propre condition de spectateur. Il nous invite à voir derrière le leurre de la représentation et à critiquer.

2.2/ Les éléments de réflexivité dans *Meet John Doe*

On peut d'ores et déjà repérer à travers une scène comme celle du casting de John Doe, les marques de la deuxième couche d'énonciation qui interviennent précisément au début du film. Nous l'avons dit, il y a mise en abyme. Cette deuxième couche d'énonciation passe par la modulation que produit l'article de presse dans le film. Il ne s'agit pas d'une utilisation ponctuelle mais bien globale qui est activée dès les premières minutes du film. En même temps que l'on cherche à construire un personnage pour un article de presse, le prétexte de l'article sert à définir les personnages du récit. Par le biais d'une lettre publiée par un journal au début du film, un homme (John Doe), agacé par l'état actuel de la société, déclare qu'il mettra fin à sa vie le jour de Noël, l'avènement de ce jour constituant le dénouement du film. Ainsi, la fausse identité de Doe, médiatisée, va constituer le motif de la deuxième couche de récit à l'intérieur du film lui-même [P42].

Capra utilise l'élément médiatique qu'est l'organe de presse comme l'outil de la mise en abyme. L'organe de presse, à l'instar du film, met en image et raconte. Cet outil à caractère réflexif, Capra l'utilise abondamment dans tous ses films depuis *Mr. Deeds Goes to Town* (*L'Extravagant Mr. Deeds*), 1936²⁵. En effet, dans ses films antérieurs, le thème de la presse et des journalistes sont omniprésents et occupent un rôle de premier plan au sein de la dramaturgie. Citons *It's happened one night* (*New-York - Miami*), 1934, *Platinum Blonde* (*La Blonde platine*), 1931, et *Mr. Deeds Goes to Town*. Dans chacun d'eux, l'un des deux personnages principaux est un journaliste qui écrit des articles de presse à l'insu de l'autre person-

²⁵ À l'exception de *Lost Horizon* (*Horizon perdu*), 1937.



P42 – Minutage : 00h13m56s

Comme s'il s'agissait de la préparation d'un film, John Willoughby est en train de passer un casting pour l'obtention du rôle de John Doe.

nage principal. Pourtant, on ne peut pas dire que dans les opus précédents à *Mr. Smith Goes to Washington* (*Mr. Smith va au Sénat*), 1939, l'élément presse fasse figure de réflexivité. En effet, la presse ne le devient dans la filmographie de Capra qu'à partir du moment où elle va créer un hiatus entre l'image publique renvoyée par le héros, qui est fautive, et l'image privée du héros dissimulée par la première, ce qui va stimuler le mouvement du film porté par la découverte de la vérité. Autrement dit, une fois que se développe une tension entre « l'être et le paraître », pour reprendre la terminologie proposée par Todorov. « L'opposition entre un niveau apparent et un niveau réel ou vrai »²⁶ qui postule à « l'existence d'un nouveau prédicat (...) c'est celui de prendre *conscience*, de *s'apercevoir*. Il désignera l'action qui se produit lorsqu'un personnage se rend compte que le rapport qu'il a avec un autre personnage n'est pas celui qu'il croyait avoir²⁷. » C'est exactement la prise de conscience de ce rapport par le héros qui va marquer l'éveil critique, sa distanciation vis-à-vis de son environnement. L'élément presse participe bien à cette construction d'un paraître auquel le héros sera contraint de s'opposer dans sa quête de vérité.

On comprend que les récits de Capra nécessitent une double lecture pour interpréter dans *Doe* l'organe de presse comme un élément de mise en abyme qui participe au dédoublement du récit et non pas seulement comme un élément anodin. Sans cette intelligibilité, l'effet de distanciation reposant sur la mise en abyme n'est pas effectif.

Pour autant, le film maintient coûte que coûte une esthétique de la transparence susceptible de noyer l'efficacité de la distanciation, dans la mesure où la monstration énonciative peut passer inaperçue pour le spectateur moyen.

2.3/ La réflexivité dans *It's a Wonderful Life*

Il reste possible, par son excès de transparence, d'ignorer la dimension réflexive d'un film comme *Meet John Doe*. A contrario, dans *It's a Wonderful Life*, les éléments qui vont suggérer la mise en abyme sont plus apparents et provocants. Ils s'adressent directement au spectateur et impliquent le spectateur diégétique dans la mise en place du dédoublement de l'énonciation. Comme pour *John Doe*, la mise en abyme prend effet dès le début du film.

²⁶ T. TODOROV, « Les catégories du récit littéraire », in *Communications*, n°8, 1966, p. 143.

²⁷ T. TODOROV, *Idem*, p. 135.

Ici, elle va être activée par l'utilisation du retour en arrière (flash-back). Joseph (représenté par une étoile) s'adresse à l'ange Clarence qui tient le rôle d'un spectateur. Le dialogue est formel, il invite Clarence à prendre place, « à s'asseoir et à garder les yeux grands ouverts », pour visionner le film sur la vie de George Bailey afin d'en apprendre assez sur lui pour lui venir en aide. La projection du film de Bailey n'est autre qu'un long flash-back qui va passer en revue tous les éléments importants et utiles de sa vie pour comprendre dans quelles circonstances Bailey s'est résolu au suicide. Si les éléments d'énonciation se font plus provocants dans *It's a Wonderful Life*, c'est parce qu'il expose davantage les marques de la réflexivité, de la modulation de l'image, du « en train de » de l'énonciation, en ajoutant une tension perceptible entre le Dehors du spectateur et le Dedans diégétique. (Nous étayerons cette théorie dans la sous-partie suivante.)

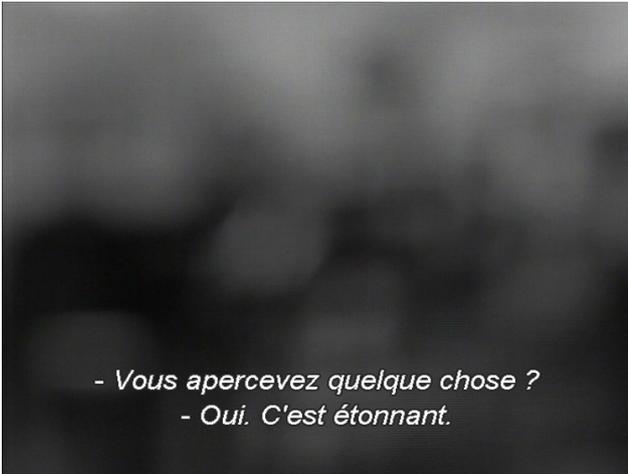
Dans ce film, la presse n'occupe plus une place réflexive pour une raison simple : la presse était dans les œuvres antérieures connotées au pouvoir politique. Or la dimension politique s'est ici estompée au profit de la dimension religieuse. Tout le dispositif de mise en abyme passe désormais par la faculté de Joseph et Clarence à dédoubler le récit, à organiser une projection à l'intérieur de la première couche d'énonciation. C'est, dans un premier temps, Joseph qui lance le retour en arrière ; puis, dans un second temps, l'immersion de Clarence intervenant dans l'univers de Bailey en projetant ce dernier dans un univers fictif.

Cette fois, donc, Capra joue sur le registre de la provocation pour mettre en exergue le travail de l'image. Le premier élément frappant est un fondu enchaîné qui se clôt sur un plan vide, sans image nette [P43]. En effet, Joseph prédispose Clarence à regarder le film qu'il lui montre, le plan se brouille, mais l'image se stabilise sur un écran vierge. Clarence, le spectateur, ne voit rien et nous non plus. L'opération va prendre vingt secondes avant de faire apparaître une image nette. Cet effet a pour conséquence de souligner la modulation en cours. C'est un élément de monstration de l'énonciation qui vise à faire prendre conscience au spectateur du travail des images, autrement dit à le maintenir à distance. Une fois le fondu enchaîné arrivé à terme, la source d'où proviennent les voix des étoiles, à savoir un plan dans l'espace céleste, ne sera plus visible. La voix des personnages se transforme donc en voix over. Chaque nouvelle apparition des voix over (de Joseph et de Clarence), au cours du récit en flash-back, viendra briser la continuité temporelle de la seconde couche de récit pour nous



P43a – Minutage : 00h03m42s

Début du fondu enchaîné. Aucune forme n'est identifiable.



P43b – Minutage : 00h03m53s

Éclaircissement progressif du fondu enchaîné avec l'apparition des premières formes



P43c – Minutage : 00h04m01s

Fin du fondu enchaîné qui aura duré 20 secondes.

rappeler que ce que nous sommes en train de voir est le film projeté par Joseph. La voix over agit donc comme une mise à distance pour le spectateur.

Peu de temps après l'insistance provocatrice du fondu enchaîné, un autre élément de mise à distance intervient soulignant aussi la modulation de la mise en abyme du récit. Capra fait un arrêt sur image de vingt-huit secondes [P44] qui vient littéralement sortir le spectateur de sa quiétude et réaffirmer, au moment où il pourrait l'oublier, que le spectateur est face à un récit qu'il ne maîtrise pas. Le plus étonnant et pour le moins paradoxal est que ces deux éléments formels de mise en abyme, particulièrement provocants, vont toutefois se fondre dans l'esthétique classique, d'où sans doute un atténuation inévitable de l'effet de distanciation. Effectivement, l'ellipse qui sépare le monde de l'enfance du monde adulte de Bailey, matérialisée par l'arrêt sur image, est tout de suite rendue intelligible par la voix over de Joseph s'adressant à Clarence, qui assure la compréhension et la linéarité entre les deux espace-temps.

Enfin, nous pouvons relever un dernier élément frappant susceptible de provoquer la réaction de distanciation escomptée du spectateur. Capra va avoir recours à un regard caméra [P45]. Celui-ci se produit à un moment particulier. Le temps du récit raconté en retour en arrière s'est estompé pour se confondre avec le présent d'énonciation initiale. Autrement dit, le temps de la deuxième couche d'énonciation a rattrapé celui de la première. Il n'y a plus de mise en abyme. Clarence a rejoint le temps présent de Bailey et a délaissé son rôle de spectateur pour venir s'initier dans le récit, avant que ce dernier ne décide de sauter pour mettre fin à ses jours. Sitôt ce premier récit dans le récit achevé, avec l'immersion de Clarence, Capra engage un nouveau récit dans le récit, une nouvelle forme de mise en abyme par l'intermédiaire du court épisode projetant Bailey dans un monde fictif au sein duquel selon son vœu il n'est jamais né. Ainsi, Bailey évolue temporairement dans un monde imaginaire dont il peine à accepter la réalité de sa non-existence. Bailey sillonne en vain la ville à la recherche d'une trace de son existence. Au moment critique où il commence à s'apercevoir qu'effectivement ce qu'il est en train de vivre n'est que la réalisation de son vœu (de n'être jamais né), Capra utilise un regard caméra.

Le regard de Bailey rencontre alors le regard du spectateur que nous sommes, ce qui a pour conséquence de sortir le spectateur de sa quiétude. À l'instar de la séquence du peintre dans



P44 – Minutage : 00h11m50s

Arrêt sur image, de 28 secondes, en plan rapproché sur le personnage de Bailey.



P45 – Minutage : 01h57m44s

Le mouvement de tête de Bailey le met face à la caméra.

Meet John Doe, ce regard caméra brise ou plutôt perce l'écran et anéantit le leurre de l'image puisqu'il matérialise un regard tourné vers l'extérieur, vers l'extradiégétique. Il s'agit désormais pour Bailey d'aller au-delà de l'écran, de « désadhérer » à la vraisemblance de ce monde pour reconnaître enfin la vérité contenue dans les paroles de Clarence. Le regard caméra témoigne du début de la désillusion du héros, il décolle de la vraisemblance des éléments diégétiques qui l'ont jusqu'à présent induit en erreur. À travers ce dernier exemple, on constate que ce n'est pas tant la réflexivité que la désignation d'un interlocuteur²⁸ extérieur (au Dehors) qui force le spectateur à prendre conscience qu'il est au cinéma, devant un film en train d'être énoncé.

3) L'expérience de la mise en abyme

3.1/ La dialectique du Dedans et du Dehors

À l'instar de notre dernier exemple et de notre analyse du dispositif de mise en abyme, on peut constater que les films se construisent sur le modèle d'une dialectique du Dehors et du Dedans²⁹. Le regard caméra de Bailey matérialise explicitement ce domaine du Dehors vers lequel il se tourne, au moment où son adhésion au monde du Dedans commence à s'effriter. Le Dehors est tout ce qui est relié au monde réel ou vrai, à l'extérieur, à l'hors-cadre ou plus largement à ce qui renvoie également à l'extradiégétique, à l'espace du spectateur. Le Dedans est ce qui est compris dans le cadre, ce qui est symbolisé par le fictif, le représenté, le diégétique, le non-réel. Le film est parcouru par ce mouvement imaginaire qui se déplace du Dehors vers le Dedans et réciproquement, et ce mouvement va manifester le niveau d'adhésion auquel le héros est en proie.

Selon notre raisonnement, l'arrivée de John Doe dans les bureaux de la rédaction du journal correspond au mouvement du Dehors vers le Dedans, coïncidant avec le lancement de son personnage médiatique. Le rejet de son rôle fictif, mensonger, envers les citoyens coïncide avec sa prise de conscience des intentions manipulatrices de Norton. Cela a pour conséquence d'entamer le mouvement inverse du Dedans vers le Dehors, dans la mesure où John

²⁸ C'est Casetti, qui propose le terme d'*interlocuteur*, pour désigner l'une des possibilités de considérer le spectateur de cinéma. À ce propos, se reporter au premier chapitre de son livre « A la recherche du spectateur », et précisément à partir du sous-chapitre intitulé « Du décodeur à l'interlocuteur. » F. CASETTI, *Idem*, p. 20.

²⁹ Nous empruntons la terminologie du Dedans et du Dehors à J. MOURE, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, L'harmattan, 1997, 271 pages ; qui l'utilise lui-même en référence à MAURICE BLANCHOT.

Doe redevient John Willoughby. Idem, dans *It's a Wonderful Life*, lorsque Bailey est projeté par Clarence dans son monde fictif, il est projeté dans le monde clos d'une fiction qui fait office de Dedans. Ce monde du Dedans ressemble au monde du Dehors d'où il vient. Une fois que Bailey prend conscience de son erreur d'interprétation vis-à-vis de ce monde fictif, du Dedans, il demande enfin à Clarence de le ramener là d'où il vient, de la non-fiction, au Dehors. Autrement dit, l'annulation de la condition fictive du personnage symbolise un nouveau mouvement tourné vers l'extérieur. C'est le retour vers le Dehors qui met un terme au leurre du héros, désormais capable de connaître la vérité. Symboliquement, la vérité se trouve au Dehors mais nécessite le passage du Dedans. L'évolution des différentes phases entre le Dehors et le Dedans nous aide à mesurer le degré d'adhésion du spectateur. Il y a adhésion tant qu'il y a fiction et la « désadhésion » n'est effective qu'une fois le héros (ou le spectateur) affranchie du fictif.

3.2/ L'expérience de la vérité

Résumons. Que nous apprend le dispositif de mise en abyme ? L'image est un leurre auquel le spectateur adhère. Il est donc méconduit et manipulé par l'influence des images. Le dispositif de mise en abyme, lui, prône l'effet de distanciation vis-à-vis de ce qui est vu. Il semble introduire un mouvement de « désadhésion ».

Pour expliquer ce phénomène paraphrasons un instant Dort : « à travers l'image déformée que la scène lui renvoie d'elle-même [conséquence du dispositif de mise en abyme], la salle commence à se regarder, à s'interroger, à se comprendre (...). Le spectateur se découvre lui-même : plus exactement, il découvre sa propre situation dans la société réelle, il identifie les tâches qui lui restent à accomplir pour pouvoir être enfin lui-même »³⁰. Ainsi, la réflexivité permettrait de mettre en parallèle l'expérience du héros avec le vécu du spectateur, désormais apte à comprendre que ce dont le héros est victime le concerne également dans sa vie de tous les jours. Par l'intermédiaire du dispositif de mise en abyme, le film s'interprète comme le miroir renversé de notre propre monde. La mise en abyme de Capra serait un effet de distanciation fonctionnant comme une invitation à mettre en doute le monde réel puisque notre

³⁰ B. DORT, *Ibid.*, p. 198-199.

monde réel possède aussi ses organes de presse, ses magnats et ses idéologues.

Capra propose alors d'éveiller le spectateur pour qu'à l'inverse des systèmes totalitaires qui manipulent les masses par les films et les discours de propagande, le film soit le lieu d'un jugement critique, d'une expérience de la vérité. Dans ce sens, Dort poursuit : « La représentation théâtrale épique [les films de Capra] serait alors, selon la belle définition d'Althusser, "le devenir, la production d'une nouvelle conscience dans le spectateur – inachevée comme toute conscience, mais mue par cet inachèvement même, cette distance conquise, cette œuvre inépuisable de la critique en acte ; la pièce est bien la production d'un nouveau spectateur, cet acteur qui commence quand finit le spectacle, qui ne commence que pour l'achever, mais dans la vie"³¹. »

Le dispositif de mise en abyme fait du film le lieu d'une expérience, dans la mesure où la deuxième couche énonciative s'offre comme un espace-temps à parcourir par le héros. Il y fait l'expérience de soi, l'expérience de la vérité. Le dispositif de mise en abyme transforme le film en un « espace parcourable »³² par le héros. Cette expérience fictive vise à faire prendre conscience au héros des réalités qui l'entourent afin de décoller du leurre. En ce sens, la mise en abyme peut effectivement être interprétée comme un outil de désadhésion à ceci près que le héros n'a pas conscience comme nous (spectateur extradiégétique) de cette double énonciation. Quoiqu'il en soit, l'enjeu du dispositif devient la révélation de la vérité. Il se présente comme tel puisqu'il propose au héros de faire l'expérience de ce qui est faux pour découvrir ce qui est vrai. Mais de quelle vérité le dispositif se fait-il vecteur ? De quoi le héros est-il porteur depuis son expérience fictive ?

3.3/ Les limites de la réflexivité

La réflexivité garantit une forme de distanciation censée correspondre à une prise de conscience critique du spectateur, susceptible de l'affranchir du processus d'adhésion. Toutefois, la capacité d'interprétation du spectateur y doit pour beaucoup. On constate également que les éléments d'adhésion sont consubstantiels aux éléments (supposés) de la « désadhésion ». Ils forment un ensemble dont les parties s'interpénètrent, se contaminent les unes aux

³¹ B. DORT, *Ibid*, p. 198-199.

³² F. CASETTI, *Ibid*, p. 107.

autres. Finalement, est-ce que l'on peut dire qu'un des deux effets prévaut plus que l'autre ?

D'une autre manière, on peut commencer à douter de la « désadhésion » réelle du spectateur en nous posant les questions suivantes : jusqu'à quel point la réflexivité permet-elle de prendre de la distance ? N'a-t-elle pas ses limites dans l'effet de distanciation ? N'est-elle pas un subterfuge en faveur de l'adhésion du spectateur ? On peut se permettre de douter de l'effet de distanciation dans la mesure où à aucun moment celui-ci n'a atténué notre émotion produite par le film. Il n'y a qu'à consulter les témoignages laissés par les spectateurs de l'œuvre de Capra pour en avoir la certitude³³. Notre émotion devient la porte d'entrée d'un discours que le dispositif de mise en abyme a, d'après Casetti, permis de révéler.

D'après ce dernier, le dispositif de mise en abyme, « le cinéma dans le cinéma », met « en lumière les mécanismes constitutifs d'un film, ses conditions d'existence : sans abandonner le plan de l'histoire, ils montrent le travail du discours »³⁴. Or rappelons-nous ce que disait Hitchcock. Il déclarait faire de la « direction de spectateur » et conjointement il mettait l'accent sur le fait qu'au cinéma « le principal objectif est de créer une émotion chez le spectateur »³⁵. » Faut-il en conclure que tant qu'il y a de l'émotion il y a de l'adhésion ? Peut-être. Les témoignages de spectateurs ont le mérite d'exprimer l'espoir et la croyance que peuvent susciter les films de Capra. Le spectateur de cinéma, malgré les éléments réflexifs sensés lui permettre d'être critique, ne semble pas être à l'abri du discours idéologique porté par le récit. Ainsi, l'utilisation de la mise en abyme, en tant qu'effet de distanciation pourrait, chez Capra, ne pas être, à proprement parler, un outil de distanciation mais plutôt un subterfuge pour masquer l'adhésion latente du spectateur. Le dispositif de mise en abyme abuserait-il de la crédulité du spectateur ?

Appuyons-nous sur l'analyse de l'expérience fictive des personnages. On peut constater que paradoxalement au mouvement d'extraction du personnage hors du dispositif de mise en abyme, de retour vers un Dehors, celui-ci ne s'accompagne pas chez le héros d'un retour neutre à la normale. En effet, l'expérience du film a modifié le héros même s'il retrouve son identité ; celle-ci est dorénavant altérée par ce qu'il a vécu, au Dedans, à travers l'espace parcourable de Casetti. Le personnage de fin n'est pas le même que le personnage du début.

³³ Voir par exemple la lettre d'un spectateur retranscrite en Annexe.

³⁴ F. CASETTI, *Ibid*, p. 181.

³⁵ A. HITCHCOCK, <http://objectif-scenario.com/a-propos/>

Doe le vagabond, innocent, qui n'était motivé que par l'espoir égoïste de pouvoir relancer sa carrière de joueur de base-ball, a subitement changé d'opinion et d'attitude pour, au final, s'inquiéter du sort des autres avant sa personne. Idem, pour le personnage de Bailey qui renonce à son suicide après avoir découvert comment son absence mettrait en danger la pérennité des habitants de la ville. Par conséquent, à la suite de leur expérience fictive, les héros se révèlent porteur d'un discours. Le dispositif de mise en abyme ne propose pas de distanciation vis-à-vis de ce discours puisqu'au contraire elle en constitue le vecteur. Nous pouvons donc à présent suggérer que la mise à distance ne libère pas le spectateur du processus d'adhésion ; mais que l'adhésion du spectateur serait même redoublée par l'utilisation de la mise en abyme. L'utilisation du dispositif de mise en abyme permettrait alors à Capra de faire passer de manière latente son discours.

*

Le spectateur colle, le spectateur décolle, le spectateur est manipulé. L'entrelacs des éléments d'adhésion et de distanciation semble produire un modèle efficace d'adhésion. La réflexivité fonctionne comme un miroir renversé permettant de décrypter la relation du spectateur face au film et face au monde. La mise en abyme nous permet dorénavant de mettre à jour l'existence d'un discours idéologique. À présent, il va nous falloir étudier quel est ce discours et montrer dans quelle mesure nous en sommes distanciés ou pas ?

Chapitre III

La direction du spectateur

L'étude de la mise en abyme nous permet à présent de mettre à jour la présence d'une idéologie. Paraphrasons à nouveau les propos de Dort au sujet du théâtre de Brecht : cette fois, c'est comme si par la mise en abyme Capra « renchérit sur la magie du [cinéma] mais (...) pour mieux la détruire : le miroir de la scène ne reflète plus le monde de la salle mais les déguisements idéologiques de cette salle. C'est alors que, soudainement, ce miroir nous renvoie à notre propre réalité. Il retourne les images du spectacle contre nous – comme un boomerang ³⁶. » La pensée de Barthes est de ce point de vue très proche lorsque ce dernier écrit : « Au fond, l'image n'a-t-elle pas, statutairement, tous les caractères de l'*idéologique* ? Le sujet historique, tel le spectateur de cinéma que je suis en train d'imaginer, *colle* lui aussi au discours idéologique » ³⁷. Comprendons bien, « en collant » à l'image, le spectateur s'imprègne d'une idéologie. Les doutes que nous avons pu émettre quand à l'efficacité réelle d'une mise à distance nous conduisent à étudier cette idéologie.

1) Le héros face à son narrateur

1.1/ Le narrateur délégué

Le dispositif de mise en abyme a permis de mettre en exergue un discours. Dans notre imaginaire, le discours est attaché à la voix d'un narrateur ; or nous pouvons constater que si Capra propose dans ses films une représentation diégétique du spectateur, il ménage aussi un rôle à celui que nous pouvons appeler le « narrateur délégué », ou bien, pour reprendre le terme proposé par Booth, le « narrateur camouflé » ³⁸. Le narrateur diégétique agit sur le sort fictif du héros. C'est le personnage en charge de mettre en place le dispositif de mise en abyme. C'est lui qui supervise le dispositif de mise en abyme auquel le héros est confronté ; c'est donc lui qui active et désactive la condition fictive du héros. La description de son personnage met en relief son influence sur le contrôle et la manipulation dont le spectateur est victime.

La question du narrateur est importante dans la mesure où le mouvement du film, mû par

³⁶ B. DORT, *Ibid*, p. 190-191.

³⁷ R. BARTHES, *Ibid*, p. 106.

³⁸ Booth écrit « Certains personnages ne sont pas faits pour narrer ou « filtrer » une histoire. On ne devrait pas oublier que bon nombre de narrateurs représentés ne sont jamais explicitement désignés comme tels. Dans un certains sens, tout discours, tout geste est narratif, dans la plupart des œuvres, on rencontre des narrateurs camouflés. » W. BOOTH (Collectif), « Distance et point de vue », in *Poétique du récit*, Ed. du Seuil, 1976, p. 95.

une quête de vérité, se solde par la découverte de l'identité d'un narrateur. Cette découverte matérialise l'arrêt du dispositif de mise en abyme et libère le héros du leurre dont il était victime. Donc, dans nos deux films, l'expérience du héros, en prise avec le dispositif de mise en abyme, va évoluer avec l'idée de découvrir la véritable identité du dit « narrateur » en devenant conscient de ses véritables intentions. En d'autres termes, cette découverte résonne comme un effet de distanciation pour le héros qui se décolle de la vraisemblance du monde en lequel il croyait. La chronologie des différentes confrontations entre le narrateur et le héros va donc avoir pour effet de nous renseigner sur l'aboutissement de la dialectique de l'adhésion. Ces confrontations marquent également la manière dont le héros devient peu à peu porteur d'un discours – auquel son personnage initial n'était pas concerné. Le rôle du narrateur diégétique va donc être de mettre en relief le discours sans en être forcément la voix.

Ainsi, nos deux films vont présenter deux narrateurs distincts l'un de l'autre en vertu desquels le héros va faire son expérience fictive et prendre peu à peu position vis-à-vis de l'idéologie.

1.2/ Le narrateur de *Meet John Doe*

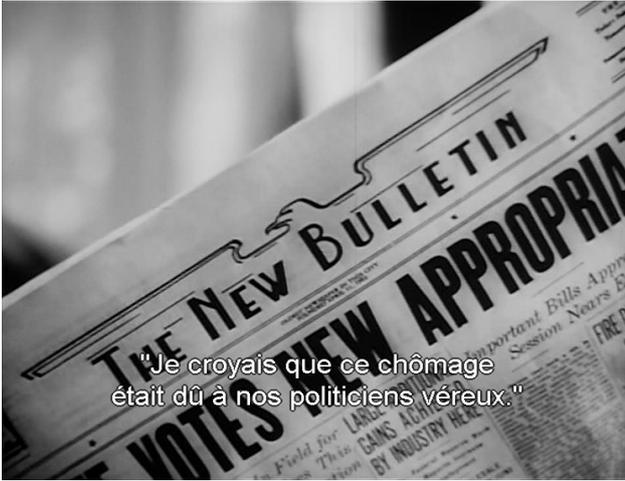
Dans *Meet John Doe*, c'est au personnage de Norton qu'il incombe de jouer le rôle du narrateur délégué. C'est en tant que propriétaire du journal, publiant l'histoire inventée de John Doe, que Norton le devient. Aux commandes du journal, son statut lui assure la garantie du contrôle du dispositif de mise en abyme. Comme un metteur en scène, Norton évolue dans l'ombre, à distance de John Doe, avec des intentions bien précises sur le mouvement qu'il est en train de diffuser, puisqu'il compte s'approprier le discours de Doe pour lancer sa campagne politique. Il va se servir de l'image de John Doe qu'il façonne dans la presse pour manipuler le public. Son rôle de narrateur et sa qualité de manipulateur transparaissent dès le passage de la première à la deuxième séquence du film de *John Doe*, c'est-à-dire le passage de l'écriture de l'article à sa diffusion publique. En effet, l'allocution des premiers lecteurs du journal met en doute la véracité de l'article de presse qui vient d'être publié comme un acte volontairement calculé et manigancé par Norton. Le dialogue dit : « – (*lec-*

ture de l'article) Je croyais que ce chômage était dû à nos politiciens véreux. – (*réplique d'un premier personnage*) D.B Norton attaque le gouverneur. – (*réplique d'un deuxième personnage*) C'est juste la lettre d'un lecteur. – (*réplique du premier personnage*) Non, je reconnais Norton » [P46].

Par ailleurs, cet exemple introduit l'idée d'un doute dès le début du film sur l'identité d'un responsable qui va confirmer l'idée que la découverte de l'identité du narrateur permettra de connaître la vérité. L'influence qu'exerce Norton n'existe que sur le personnage public et médiatisé de Doe, c'est-à-dire précisément quand John Willoughby demeure attaché à son personnage fictif de John Doe. Autrement dit, à notre niveau lorsque Doe est la proie du dispositif de mise en abyme. Norton demeure le narrateur de Doe, tant que ce dernier ne s'extrait pas de son rôle fictif, c'est-à-dire tant qu'il garde une emprise sur son personnage par l'intermédiaire de son réseau de communication. C'est bien la capture du héros par le dispositif de mise en abyme qui scelle son rapport au narrateur.

Les différentes confrontations entre Doe et Norton vont mettre en perspective la dialectique de l'adhésion à laquelle le héros est exposé. Elles vont permettre d'exposer la position idéologique de Doe. La chronologie des différentes confrontations entre Doe et Norton témoigne de l'évolution du niveau de conscience critique de Doe. Au cours du film, il se produit trois confrontations. La première a lieu dans la mairie d'une ville de province vers laquelle Doe a fugué, l'autre dans le manoir où habite Norton et enfin la troisième clôt le film sur le toit de la mairie d'où John Doe est censé sauter dans le vide. Ainsi, graduellement ces trois confrontations font successivement état de l'adhésion de Doe.

Au cours de leur première rencontre, Norton démontre toute son influence (narratrice et manipulatrice) sur Doe. John Doe, qui a trouvé refuge dans une ville de province, est rattrapé par sa notoriété publique. Norton et Annie partent à sa rencontre pour le dissuader d'abandonner le mouvement en marche, celui-ci ayant un succès inespéré. Dans un premier temps, John Doe s'oppose à Norton. Il refuse de faire campagne pour lui, il va jusqu'à le traiter de « cinglé ». Les deux hommes sont face à face [P47], c'est-à-dire que symboliquement la position de Norton se révèle être peu adaptée à l'exercice du pouvoir de mise en scène réservé au personnage du narrateur. Pour ce faire, Norton doit retrouver une position en retrait par rapport à l'événement qu'il provoque et observe. Ce n'est que selon ce type de configuration



P46a – Minutage : 00h04m59s



P46b – Minutage : 00h05m04s

Travelling arrière. Les conseillers du gouverneur de l'état lisent le journal de Norton et le suspecte d'être le responsable de l'article sur John Doe signé par Annie.



P47 – Minutage : 00h56m07s

Première rencontre entre John Doe et Norton.

qu'il peut faire de la mise en scène. C'est exactement ce que Norton se prépare à accomplir après avoir essuyé le refus de Doe [P48, P49]. Ainsi, quelques plans après, la situation s'inverse puisque Norton trouve une position de retrait dans le dos de Doe. C'est à partir de cette position qu'il provoque la rencontre avec les membres du club, leur demandant d'entrer dans le bureau, à l'instar du comportement d'un metteur en scène, avec l'intention d'amadouer Doe. Ici, le regard de Norton et de Doe ne se croisent plus ; ils vont dans le même sens selon la volonté de Norton. Son improvisation de mise en scène fonctionne puisque à la suite de cette rencontre, John Doe change d'avis et épouse les intentions de Norton.

La seconde confrontation entre Doe et Norton marque la transition de l'état d'esprit de Doe. Celui-ci décide de retrouver Norton dans son manoir afin de lui demander des explications [P50]. Il surprend Norton et ses associés en train de planifier leur plan de campagne. Le mouvement John Doe a maintenant assez d'ampleur et Norton veut profiter de la convention pour que John Doe le présente comme le candidat à suivre pour la prochaine campagne présidentielle. Alors que la première confrontation avait lieu dans le bureau du maire, symboliquement cela soulignait que l'adhésion de Doe avait une connotation politique, cette fois la confrontation a lieu dans la demeure personnelle de Norton, c'est-à-dire dans ce qui est de l'ordre de l'intimité et qui se présente comme les coulisses du théâtre mis en place par Norton. Métaphoriquement, cet espace des coulisses est l'endroit propice à la découverte de la vérité car il dévoile le caractère réel des personnages. Ce n'est qu'à partir de cette rencontre que Doe se désolidarise complètement de l'univers mis en place par Norton, c'est ici qu'il peut décoller.

La troisième confrontation souligne l'émancipation totale de Doe vis-à-vis de Norton. La scène du champ contrechamp fonctionne comme un duel final [P51, P52, P53, P54, P55, P56]. Ainsi, on passe par la substitution respective des points de vue en champ contrechamp. D'un point de vue esthétique, la solitude éclairée de Doe contraste avec la masse d'ombre qui approche petit à petit. En s'avancant, Norton s'éclaircit progressivement, son échelle de plan se rétrécit. Il va jusqu'à être cadré en plan épaule, même échelle de plan que John Doe et qui plus est illuminé à son égal. Sur le plan esthétique, nous sommes au paroxysme de leur confrontation. Néanmoins, sous les menaces de John Doe et de peur d'être emporté dans le vide, il finit par reculer. Du coup, il perd ce précieux rapport d'égalité (cadre et lumière) pour



P48 – Minutage : 00h56m18s

Norton à l'arrière-plan demande au maire, en hors-champ, de bien vouloir laisser entrer les membres du club John Doe à l'intérieur du bureau.



P49 – Minutage : 00h57m58s

La position de Norton, en retrait, est encore plus marquée par ce plan. On constate bien que selon cette configuration dans l'espace, les regards de Doe et de Norton ne peuvent plus se croiser.

Norton dispose maintenant d'une position propice à l'observation du produit de sa mise en scène : la rencontre entre Doe et les membres du club.



P50 – Minutage : 01h30m08s

Deuxième rencontre entre Doe et Norton, au manoir de Norton. Doe découvre les plans de campagne de Norton. Il se retourne contre lui.



P51 – Minutage : 01h51m51s

Troisième confrontation en champ contrechamp entre Doe et Norton.

Ici le champ contrechamp fonctionne comme un duel au cours duquel Doe et Norton s'affronte, c'est symboliquement l'opposition entre deux idéologies.



P52 – Minutage : 01h52m01s

C'est inutile.



P53 – Minutage : 01h52m14s



P54 – Minutage : 01h52m33s

Si on oubliait tout ?



P55 – Minutage : 01h52m34s

P55 et P56 marquent le paroxysme dramatique de la séquence qui donne lieu au recul de Norton devant Doe.

Restez où vous êtes
si vous ne voulez pas me suivre !



P56 – Minutage : 01h52m38s

retourner vers l'ombre...

Le sens est double ici. Les valeurs qu'incarnent John Doe et auxquelles Norton fait référence dans son dialogue sont inaccessibles à son personnage mû par l'avidité du pouvoir. Même s'il ne saute pas, sa conviction n'a pas fléchi face à son détracteur. Son personnage meurt et renaît symboliquement parce que Norton recule. L'irruption inattendue d'Annie va matérialiser cette renaissance symbolique de Doe clairement énoncée par le dialogue d'Annie (à l'attention de Doe) : « - N'abandonnez pas. Nous recommencerons tous les deux. Le mouvement John Doe n'est pas mort. La preuve : ils sont là ! Ils en ont peur. C'est donc que tout n'est pas fini. Ils sont là pour ça. C'est vrai que ce mensonge devait cesser. Nous allons recommencer. Et tout sera honnête » [P57]. Le duel est remporté par Doe qui quitte le toit prompt, à relancer le mouvement. Le narrateur Norton est déchu de toute influence ; même si le mouvement Doe redémarre, il ne sera plus fondé sur un mensonge : « tout sera honnête », c'est-à-dire qu'implicitement il n'y aura plus de leurre et le personnage de Norton n'aura plus d'emprise sur le sort d'autres personnages.

1.3/ Le narrateur d'*It's a Wonderful Life*

Entre la représentation du narrateur dans le film de *Meet John Doe* et celui d'*It's a Wonderful Life*, l'évolution formelle est radicale. À présent, la présence du narrateur se manifeste au premier degré puisque pendant toute la première partie du film (celle du flash-back, c'est-à-dire pendant les deux tiers du film) un personnage « suprême » dénommé Joseph raconte à Clarence l'histoire de Bailey. Tant que dure le flash-back, Clarence occupe le rôle d'un spectateur à l'instar de notre propre condition. Ensuite, le narrateur Joseph est suppléé par Clarence qui va s'immerger dans le monde de Bailey et, à partir de là, projeter Bailey dans un monde fictif et imaginaire. Au cours de cet épisode, Clarence fait donc littéralement office de narrateur ou, pour le dire autrement, de metteur en scène. C'est, en effet, Clarence qui active ce nouveau passage de mise en abyme. C'est lui qui permet à Bailey de rentrer et de sortir du monde fictif. L'enjeu de l'épisode du rêve est double : faire renoncer Bailey à se suicider en lui démontrant l'importance de son existence, et lui faire reconnaître l'identité de Clarence comme étant son ange gardien descendu sur terre pour le sauver.



P57 – Minutage : 01h53m19s

Annie tente de convaincre John de ne pas sauter. Elle souhaite relancer avec lui le mouvement John Doe.

Le mouvement John Doe
n'est pas mort.



P58 – Minutage : 01h57m22s

La mère de George, ne reconnaît pas son fils, dont elle s'apprête à fermer la porte au nez.

- Vous le connaissez ?
- Evidemment.



P59a – Minutage : 01h57m35s

Bailey, qui court pour s'enfuir du domicile de sa mère, sort de la profondeur de champ d'un plan fixe.



P59b – Minutage : 01h57m36s



P59c – Minutage : 01h57m40s

Il s'immobilise en gros plan devant la caméra. Désorienté, il cherche autour de lui.



P59d – Minutage : 01h57m44s

Le mouvement de tête de Bailey, de gauche à droite, le met face à la caméra. Bailey fait un regard caméra, coupé par un raccord sur Clarence qui continue d'observer la situation (P60).

Dans les premiers temps de leur rencontre, Bailey prend Clarence pour un suicidaire un peu fou, qu'il ne prend pas au sérieux. Ce n'est que progressivement qu'il devient dubitatif à propos de l'identité réelle de Clarence. Ainsi, le regard caméra de Bailey va marquer une étape importante de l'évolution du rapport entre le héros et son narrateur. Lorsque le regard caméra intervient, George est venu trouver refuge chez sa mère qui le chasse de chez elle, sans le reconnaître, en le traitant d'imposteur [P58]. Au plan P59 qui succède à l'action de Mme Bailey refermant la porte et de George cherchant à s'enfuir une fois de plus, la caméra reste immobile, elle cadre depuis la route devant la maison de sa mère. Bailey arrive de l'arrière-plan pour s'immobiliser en gros plan devant la caméra [P59, P61]. C'est comme si Bailey venait s'écraser contre la caméra, arrêté de peu par l'écran. On remarquera que ce passage donne un écho à l'idée du Dehors.

Ce regard caméra exprime le début de la prise de conscience du leurre dont il est la victime. Tandis que pour le spectateur ce regard caméra agit également comme une prise de conscience, un effet de distanciation, lui rappelant qu'il est en train de voir un film. Cadré en gros plan, nez à nez avec la caméra (c'est-à-dire avec le spectateur), Bailey entame un long mouvement de tête qui part du bord gauche de l'image et s'arrête dans l'axe perpendiculaire, les yeux dans les yeux, avec la caméra. Il ne sait plus où aller, Bailey est littéralement acculé par le récit, confronté à la vérité. Clarence dit vrai ! C'est un ange gardien et ce qu'il est en train de vivre n'est qu'une projection. Une fois que Bailey reconnaît qu'il est leurré par la vraisemblance du monde fictif dans lequel il est en train d'évoluer, il accepte de reconnaître l'identité de Clarence, et Clarence peut alors le ramener dans le monde d'où il vient.

Ici, Clarence est le responsable de la « colle » de Bailey puisqu'il déclenche intentionnellement l'univers qui leurre le héros. À la suite du regard caméra, Capra insère un raccord dans lequel Bailey vient à la rencontre de Clarence [P62]. Métaphoriquement avec ce plan, qui intervient juste à la suite du regard caméra, nous ne sommes plus du tout dans le rapport d'opposition du héros et du narrateur, comme il avait pu être matérialisé par un duel en champ contrechamp dans *Meet John Doe*. Nous sommes dans un rapport de convergence et de reconnaissance du narrateur qui, implicitement, va signifier l'acceptation de son idéologie. Ainsi, si Bailey rejette le leurre de l'image, parallèlement il adhère à ce que lui dit Clarence dans la mesure où c'est Clarence qui lui démontre que ce qu'il croit est faux. Il trouve



P60 – Minutage : 01h57m47s

Au cours du plan comprenant le regard caméra (P59), Capra insère un plan sur Clarence (P60) observant la scène. Autrement dit, témoin du regard caméra de Bailey. Ce plan succède au moment précis où les yeux de George rencontre la caméra, ainsi par ce raccord, Capra lie explicitement la désillusion du héros au personnage narrateur qu'est Clarence.



P61 – Minutage : 01h57m51s

Bailey conclut son mouvement de tête par un regard hors-champ sur Clarence, avant de le rejoindre au plan P62.



P62 – Minutage : 01h57m54s

Le raccord entre P61 et P62 montre Bailey aller au devant de son narrateur Clarence. Il synthétise un mouvement de rencontre, d'alliance et non pas d'opposition justement parce que Bailey est en train de « décoller » et trouve refuge derrière Clarence.

refuge derrière Clarence.

Finalement, la confrontation du héros avec le narrateur nous permet simplement d'évaluer le processus d'adhésion et de « désadhésion » du spectateur, par l'intermédiaire de l'extraction du héros hors de son parcours fictif. Elle met également en exergue le discours auquel adhère le héros ; c'est à cet effet qu'on constate qu'il ne va pas y avoir de « désadhésion » à propos de ce discours. La mise en abyme ne va pas permettre de prendre de la distance vis-à-vis du discours. L'extraction du héros hors du système mis en place par le dispositif de mise en abyme n'est que l'opération servant à transposer le produit idéologique de leur expérience fictive au Dehors, au sein du monde réel.

2) Le discours des films

2.1/ Le discours dans *John Doe*

Dans *Meet John Doe*, on constate que le héros et le narrateur s'opposent. Doe ne trouve pas refuge, une fois les intentions de Norton clairement dévoilées, derrière son personnage et son idéologie. Dans ce film, le narrateur diégétique n'est pas le porteur du discours. Il ne sert pas l'idéologie capresque autrement que sur le mode de l'antithèse, en offrant un contre-point dramatique aux valeurs que Capra prétend défendre à travers l'expérience de son héros. Dans *Meet John Doe*, le discours de Capra se superpose au discours du héros et de son entourage et se résume en grande partie derrière les revendications du mouvement John Doe. Il est significatif que les personnages parlent de « mouvement John Doe ». Cela suppose implicitement l'inclinaison politique des revendications en question. Le discours de John Doe se présente sous la forme d'un discours populaire et social. On en trouve une illustration exemplaire à travers le discours que Doe prononce, pendant six minutes, au cours d'une émission radio³⁹. Il s'agit d'une vision sociale, altruiste et solidaire qui va vite être mise en conflit avec les intentions de Norton.

Derrière les apparences, Norton, le magnat de la presse, est un manipulateur et un imposteur qui se dissimule derrière le discours social de Doe pour l'usurper et accéder au pouvoir. Il envisage de fonder un parti politique qui prévoit de récupérer l'électorat que représentent les

³⁹ Voir retranscription du discours en Annexe.

membres des clubs John Doe. En effet, alors que le mouvement Doe se réclame d'être apolitique, Norton élabore un plan dans lequel son parti et son personnage, en tant que candidat à la présidentielle, seraient présentés comme étant la voix politique du mouvement Doe. À l'instar de son précédent tournage, *Mr. Smith Goes to Washington*, le discours social du film se conjugue donc à un discours politique puisque l'opposition du héros vis-à-vis du scélérat va empêcher Norton de parvenir à ses fins, à la suite d'une mesquine manœuvre politique, et donc, lui ôter la possibilité de gouverner impunément un pays. Lorsque John Doe lutte contre le personnage de Norton, il défend donc les valeurs de la démocratie contre le totalitarisme que représente l'avidité du pouvoir et la mesquinerie de Norton. Capra est dans l'éloge du modèle démocratique dans la mesure où ce modèle incarne la garantie du respect des libertés individuelles et donc la pérennité sociale. Autrement dit, dans *Meet John Doe*, l'enjeu social du discours est couplé au déterminisme politique.

John Doe « proteste contre notre civilisation »⁴⁰, déclare le speaker radio. De quelle civilisation parle-t-on ? En l'occurrence, de celle qui voit des Norton arriver au pouvoir en manipulant l'opinion publique. Le film peut en effet être interprété comme une réponse directe à l'histoire contemporaine, son but étant d'aller à l'encontre de ce qui est en train de se passer en Europe (et en Asie). Un speaker radio résume ainsi les choses : « En ces jours sombres, l'élan de ce mouvement est un espoir pour le pays. Il est fondé sur les notions d'amitié, de générosité, d'entraide désintéressée. Puisque ce mouvement existe ne laissez personne vous dire que l'humanité est perdue » [P63]. Ce sont les allusions aux « jours sombres » et « à l'humanité perdue » qui font explicitement référence au contexte historique avec l'instauration des systèmes totalitaires.

Par ailleurs, le discours social du film semble trouver un écho biblique. Lorsque Doe interroge Annie sur les raisons de l'engouement populaire pour leur cause, Annie cite la Bible. Elle résume le discours de Doe par : « Aimez votre prochain, tendez l'autre joue... », mais John Doe l'interrompt, insatisfait de son explication : « Moi aussi, je l'ai entendu un millier de fois... » [P64]. Cette contestation souligne implicitement que le problème n'est pas tant religieux que politique. Et John Doe incarne cette réponse à la crise politique dont la société a besoin. C'est dans ce sens que Capra propose le rapprochement, comme dans *Mr. Smith*

⁴⁰ Minutage 43m25s.



P63 – Minutage : 01h16m43s

Un speaker radio commente le mouvement John Doe en se référant implicitement au contexte historique.



P64 – Minutage : 01h13m21s

Annie et Doe discutent à propos de l'engouement du public pour le mouvement John Doe. Annie reformule alors les paroles des évangiles.

Goes to Washington, entre le héros et les icônes que sont Lincoln et Jefferson [P65], les deux grands représentants de la démocratie américaine, du courage et de la liberté. Ainsi, le discours social n'est pas clairement affiché comme religieux, mais il est rattaché à la dimension politique, au travers de l'évocation des grandes figures historiques du combat pour le bien-être social promu par la démocratie américaine en les personnes de Washington, Jefferson, Lincoln.

Enfin, notons un dernier point sur la vision idéologique du monde de Capra. Elle sollicite les valeurs de la solidarité mais aussi de la modestie, cette dernière étant la condition *sine qua non* au respect de l'autre. Dans la mesure où l'avidité matérielle désolidarise les hommes entre eux, elle crée des nécessités qui menacent leur liberté et font barrière à l'épanouissement démocratique au nom du bien-être social. Ainsi, Capra prône une vision anti-matérialiste, modeste, à contre-courant de l'appât du gain prôné par la société moderne (cf. les licenciements au début du film). Colonel, le vagabond, incarne bien cette position. En s'adressant au garde du corps de Doe, Colonel résume ainsi les choses : « – (*Colonel*) Tu as été fauché ? – (*Garde du corps*) Plutôt souvent. – (*Colonel*) Tu te promènes sans un sou, libre comme l'air. Tu vois passer des vendeurs : chaussures, chapeaux, voitures... De tout. Et ils te laissent tranquille. Tu as compris ? Tu gagnes trois sous et alors ? Tous ces braves gens deviennent des vautours. Ils s'accrochent à toi pour te vendre ce qu'ils peuvent. Ils ont de longues griffes. Ils t'attrapent par le cou. Tu te débats, tu cries, mais tu n'as aucune chance. Ils t'ont eu. Tu commences à être propriétaire d'une voiture... Ta vie se complique : payer pour le permis de conduire, l'essence, l'huile, l'assurance, la vignette, carte grise, réparations, P.V., police, procès, avocats, amendes, et un millier d'autres choses. Et ensuite ? Finie la belle vie ! Il te faut l'argent pour tout payer. Il te faut ce qu'a le voisin. Et voilà, tu es devenu un vautour ! » [P66].

2.2/ Le discours d'*It's a Wonderful Life*

Dans *It's a Wonderful Life*, le discours de Capra s'examine derrière les actes de son héros. Les valeurs qu'incarne le héros, probité, modestie, sacrifices personnels, partage et solidarité, sont à la base de la réussite du modèle de société chez Capra. Bailey s'épuise à défendre



P65 – Minutage : 00h59m23s

Plan de John Doe, dans la mairie. L'arrière-plan l'insère au centre du portrait de Lincoln et de Jefferson. Doe est le seul personnage du film à bénéficier d'un tel rapprochement.



P66 – Minutage : 00h21m21s

Colonel s'adresse aux gardes du corps de John Doe. Il les met en garde contre les pièges du matérialisme, signifiant, selon lui, la fin de la liberté.

les intérêts des petites gens de la ville. Il est le gardien de la pérennité sociale. Il dirige une banque de prêt et est l'initiateur d'un programme de relogement via lequel il s'efforce de fournir aux habitants un mode de vie correct et une habitation décente. Bailey lutte contre la pauvreté et la misère sociale à l'inverse de son opposant, l'homme d'affaire Poter, dont le but est d'agrandir son capital au détriment des conditions de vie des habitants. Poter est une menace à l'encontre de la communauté et Bailey représente son unique opposant, dans la mesure où il s'oppose au rachat par Poter de la seule institution en ville qu'il ne possède pas encore, à savoir la banque de prêt dirigée par Bailey. Ce rachat lui permettrait d'avoir un contrôle absolu sur la ville et de renverser l'ordre social à l'image de l'épisode fictif de Bailey qui met en scène ce que serait la ville si Bailey n'existait pas.

Ainsi, Bailey s'oppose au despotisme qu'incarne Poter. À l'instar de *Meet John Doe*, le film porte un discours social. Mais, cette fois, le discours ne va pas s'attacher à la dimension politique mais à la dimension religieuse puisque c'est l'aide divine qui va venir en aide au héros, et métonymiquement à l'ensemble de la communauté. Dans la mesure où la non-réalisation du suicide de Bailey va lui permettre de poursuivre son engagement social. Parallèlement, aux sacrifices de Bailey correspond l'épanouissement de la société et, réciproquement au bien-être de la société, correspond l'épanouissement du personnage de Bailey. C'est inversement l'ensemble de la communauté qui vient en aide à Bailey en cotisant pour rembourser sa dette lorsque celui-ci est menacé par le fisc d'aller en prison. Autrement dit, Capra associe ensemble le destin de chacun des individus. Identités individuelle et collective sont indissociables, le bonheur de l'un doit renvoyer au bonheur de l'autre. « La vie de chacun ne touche-t-elle pas celle des autres »⁴¹ ? [P67]. Cette fois, donc, c'est la manifestation divine qui garantit la pérennité sociale aux gens de la ville. Dorénavant le maintien de la liberté des citoyens et la poursuite du bonheur s'inscrivent sous l'effigie religieuse. La foi chrétienne est donc associée au bien-être social. L'un des derniers plans du film, où Bailey lève les yeux au ciel en direction de Clarence, atteste définitivement de sa foi en Dieu [P68]. La foi serait avec ce film l'espoir d'une existence libre et juste.

⁴¹ « La vie de chacun touche celle de l'autre » : réplique de Clarence adressée à Bailey.



C'est étrange, n'est-ce pas ? La vie de chacun touche celle de l'autre.

P67 – Minutage : 01h57m45s

Clarence s'adresse à Bailey : « C'est étrange, n'est-ce pas ? La vie de chacun touche celle de l'autre. » On peut comprendre derrière ses mots la dimension sociale du discours de Capra.



P68 – Minutage : 02h08m57s

Bailey lève les yeux au ciel en direction de Clarence. Son geste s'interprète comme le signe d'une reconnaissance envers l'autorité suprême.

2.3/ L'évolution du discours entre les deux films

Du point de vue des revendications sociales, le discours des deux films est identique. Chacun prône la garantie coûte que coûte de la pérennité sociale, des libertés individuelles et de la poursuite du bonheur de tout un chacun. Par contre, le moyen formel pour y parvenir diffère. La solution est politique dans *Meet John Doe* alors qu'elle devient religieuse dans *It's a Wonderful Life*. Comment expliquer ce changement ? Pour cela, il nous faut davantage mettre en perspective les films avec leur contexte historique. L'époque de John Doe est un monde en crise. C'est sur cette base historique en crise (le chômage, la misère, la guerre) que Capra construit son discours social. *Meet John Doe* est une réponse directe à l'histoire contemporaine où les démonstrations de forces en Europe, par les régimes totalitaires, touchent une partie grandissante de l'opinion américaine qui considère la démocratie comme un modèle faible et dépassé. On trouve dans le discours que Doe prononce à la radio une allusion explicite à cette situation : « On dit que la liberté rend mou, que ce n'est pas pour nous. C'est faux ! Un peuple libre est invincible s'il est solidaire ⁴². »

La description du personnage de Norton n'est pas sans rappeler le cas d'Hitler qui est lui aussi arrivé au pouvoir par les urnes avant d'instaurer pleinement son système et son idéologie totalitaires. Toute proportion gardée, les intentions de Norton sont comparables à ce dernier car, comme lui, il dissimule en coulisse un discours ferme, qu'il souhaite mettre en application dès son arrivée au pouvoir : « Nous vivons une époque dangereuse qui a besoin d'ordre. On discute trop dans ce pays ! Trop de compromis. Il faut de la poigne. De la discipline ! » [P69, P70]. De cette comparaison avec le contexte historique, on comprend clairement les motivations de Capra à politiser son discours pour défendre une position à l'inverse de l'idéologie totalitaire répandue à travers le monde. En effet, le problème de Capra est bien celui de faire triompher la démocratie, d'affirmer sa nécessité comme le seul modèle de société efficace pour le bien-être des individus.

Notons également les ressemblances du personnage de Norton, le magnat de la presse, avec le personnage de Charles Kane, dans *Citizen Kane*, 1941. À ce sujet, on peut remarquer la préoccupation commune de Capra et d'Orson Welles. Ces derniers s'attardent à dépeindre

⁴² Minutage : 47m17s.



P69 – Minutage : 01h28m36s

Les réelles intentions de Norton se dévoilent. Il souhaite accéder au pouvoir par l'entremise du mouvement Doe et mener une politique de fermeté qui rappelle la politique européenne.



P70 – Minutage : 01h28m47

Contrechamp du plan P69. Les invités de Norton réagissent comme des spectateurs qui approuvent ce que dit Norton.

le système démocratique américain derrière ses coulisses médiatiques par la mise en scène de personnages qui ont mainmise sur la machine médiatique. Norton et Kane sont deux magnats à la tête d'un journal qui tentent de manipuler l'opinion publique en faveur de leurs ambitions de campagne politique. En dévoilant les coulisses du système médiatique et en décrivant le caractère des individus qui le dominent, Capra et Welles nous décrivent le scénario plausible d'un renversement de la démocratie sans l'exercice du jugement critique du public. Un scénario qui fait basculer la liberté des hommes de par leur propension naturelle et inconsciente à croire ce qu'ils voient, lisent, ou entendent...

Finalement, en écho avec les paroles de Deleuze, ce qui est censé nous informer nous désinforme, nous manipule. Le film met au grand jour les manigances politiques auxquelles s'exposent les citoyens dont le sort dépend de leurs interprétations et réactions face au discours. En investissant l'espace des coulisses, là où s'orchestre la représentation et où le public n'a pas accès, Capra et Welles invitent ce dernier à prendre conscience de la supercherie dont ils sont victimes. Ce n'est pas pour rien que le film débute dans les bureaux d'une rédaction et non pas sur la une d'un journal, ou encore que Doe découvre les réelles intentions de Norton, dans l'espace privé du manoir du magnat, car c'est depuis l'espace des coulisses que le leurre se dévoile.

Si, quelques années plus tard, en 1946, le discours d'*It's a Wonderful Life* évolue c'est aussi parce que le contexte historique a changé. La guerre est passée. Le présent est à la (re) construction d'une nouvelle société. Bailey gère une banque nommée « prêt et construction » par laquelle il initie un vaste programme de relogement des habitants de la ville. L'époque du film n'est plus en proie à une crise politique et militaire, et l'espoir d'une société meilleure n'est plus l'apanage du politique, selon Capra, mais du religieux, de la foi. La foi en Dieu devient l'espoir du bonheur et de la liberté.

3) Le spectateur et le discours

3.1/ La mort de l'auteur

La prise de conscience de l'identité d'un narrateur et de son emprise sur le dispositif de mise en abyme nous incite désormais à concevoir plus clairement la question de notre rap-

port à l'œuvre par l'entremise de notre rapport à l'auteur. Notre enjeu consiste à expliquer comment le héros adhère au discours, malgré la découverte de l'identité du narrateur, censé manifester sa prise de position critique. À la suite de tout ce qui a déjà été démontré, nous voudrions enrichir notre réflexion d'un concept littéraire, à savoir le concept d'auteur de Barthes qui va pouvoir être rapproché du personnage narrateur tel que nous venons d'en prendre conscience. C'est finalement lui, l'auteur, qui sélectionne tous les éléments filmiques qui ont contribué à nous faire adhérer et inversement à nous faire prendre du recul. Il reste le gardien de nos réactions, le maître de l'activation du processus d'adhésion et de « désadhésion », auquel nous sommes exposés. Nous allons prendre appui sur un texte intitulé « La mort de l'auteur » (1968). Un second texte « De l'œuvre au Texte » (1971) influencera notre exposé sans pour autant que nous fassions directement référence à lui. Ces textes forment à eux deux une unité.

Par « auteur », Barthes entend la personne productrice de l'œuvre. Celle qui tient les ficelles comme le metteur en scène. Nous avons vu au cours des paragraphes précédents que, d'une certaine manière, il était possible de rapprocher le personnage de Norton et de Clarence comme ayant un statut similaire à celui d'un metteur en scène, d'un narrateur. Il nous appartient dorénavant de les confondre avec le statut d'auteur.

Barthes dénonce la prédominance de la personne de l'auteur laissée par les indices formels dans l'œuvre. Il défend l'idée du recul de l'identité de l'auteur au profit d'une réappropriation par le spectateur de son interprétation de l'œuvre. On peut déjà comprendre le parallèle que nous allons chercher à établir entre le recul de l'identité de l'auteur, la réappropriation du spectateur et l'extraction du héros hors du dispositif de mise en abyme – sa distanciation – vis-à-vis de son narrateur.

Barthes écrit : « Dès qu'un fait est *raconté*, à des fins intransitives, et non plus pour agir directement sur le réel, c'est-à-dire finalement hors de toute fonction autre que l'exercice même du symbole, ce décrochage se produit, la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence ⁴³. » En d'autres termes l'auteur meurt lorsque son discours ne gouverne plus l'œuvre. L'œuvre n'est plus hermétique et le récit laisse la porte ouverte à l'interprétation autonome du lecteur (du spectateur) libéré de l'auteur-père. Bar-

⁴³ R. BARTHES, « La mort de l'auteur », in *Oeuvres complètes*, 3, 1968-1971, Éd. du Seuil, 2002, p. 40.

thes précise : « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur ⁴⁴. » De la sorte, le lecteur est apte à réécrire le texte lui-même et à posséder sa propre lecture. Ce qui reviendrait à dire que le spectateur s'est émancipé de son processus d'adhésion. Autrement dit, Barthes défend l'idée que l'auteur d'un texte, sa paternité, peut mourir, au profit d'une réappropriation du texte par le lecteur. La désaffiliation du spectateur vis-à-vis de l'auteur est censée garantir au spectateur l'acquisition de son autonomie critique et du même coup la restitution de son identité⁴⁵.

3.2/ L'appropriation de l'idéologie par le dispositif de mise en abyme

Dans *It's a Wonderful Life*, l'extraction du héros hors du domaine de la projection illustre parfaitement l'idée que le héros a de se réapproprier son monde réel et par conséquent d'être amené à le réinterpréter. À cet effet qu'observe-t-on ? La séparation entre le narrateur et le héros, qui résulte du retour de Bailey à la vie réelle, ne fonctionne pas exactement sur le mode d'une désaffiliation entre un lecteur (spectateur) et son auteur (metteur en scène). Certes, leur séparation est effective sur le plan physique, les deux personnages ne se rencontreront plus, mais elle ne s'accompagne pas d'une désaffiliation idéologique puisque le héros retrouve son monde réel avec dorénavant la foi en Dieu selon l'empreinte idéologique laissée par Clarence. Les événements qui succèdent à l'extraction de Bailey hors du monde de la projection organisée par Clarence dévoilent l'influence qu'a pu avoir la rencontre de George avec Clarence. Lorsque Bailey, de retour chez lui, entend un son de cloche, il peut répéter à sa fille ce que Clarence lui en a dit : une cloche qui sonne c'est un ange qui vient d'avoir ses ailes... [P68].

Ainsi, l'autonomie critique dont le héros fait preuve est toute relative puisque dorénavant il adhère (Dehors) à ce dont il vient de faire l'expérience dans la fiction (au Dedans). C'est également l'expérience fictive de Doe qui lui fait prendre conscience de l'importance de l'harmonie sociale. Alors que John Willoughby était initialement mû par le désir personnel de

⁴⁴ R. BARTHES, *Idem*, p. 45.

⁴⁵ Afin d'éviter tout malentendu, il nous appartient de préciser que Barthes, dans ses écrits, ne confond pas ensemble les notions d'image et de texte, ni de spectateur et de lecteur. Si un tel rapprochement peut, au travers de notre analyse, être émis ; il s'agit d'une initiative personnelle qui n'a pour ambitions que de s'approprier les théories de Barthes en élargissant le champ épistémologique des notions qu'il utilise.

rejouer au baseball, John ne se préoccupait pas, au début du film, du sort de ses concitoyens, envers lesquels il allait se rendre coupable d'un mensonge, celui de se faire passer pour ce qu'il n'est pas. À la fin du film, John Willoughby finit par prendre son rôle fictif (dorénavant déchu) très au sérieux. Il croit réellement au mouvement solidaire qu'il portait à travers lui. C'est sous cette angle qu'il envisage réellement de se suicider pour porter jusqu'au bout le mouvement Doe et donner raison à l'idéologie du mouvement. Par conséquent, on peut résumer le fait que l'expérience fictive du héros, ce qui pour nous s'interprète comme le dispositif de mise en abyme, fonctionne comme le lieu d'appropriation de l'idéologie.

Ainsi, on peut conclure qu'il n'y a en fait pas de distanciation vis-à-vis du contenu moral ou idéologique de l'expérience fictive. Dans nos deux films, en ménageant un dispositif de mise en abyme qui suppose le contraire, les faits qui nous sont racontés le sont à des fins « transitives », directement prévus « pour agir sur le réel ». C'est ce que nous démontre l'expérience fictive des personnages. L'expérience fictive est le lieu d'une révélation et fonctionne comme le temps d'appropriation de l'idéologie que le héros transpose dans son monde réel. C'est à cet effet que l'on peut conclure que le décrochage dont parle Barthes ne se produit pas ; « la voix de l'auteur ne perd pas son origine ⁴⁶. » Certes, le héros s'approprie son monde réel (et le spectateur son film), mais il se l'approprie sans être débarrassé de la voix de l'auteur. L'auteur est physiquement absent mais son discours idéologique ou son influence est toujours effectif.

3.3/ L'authentification du discours

Allons plus loin dans l'analyse des conséquences de la mise en abyme : celle-ci permet de mettre en exergue le discours et ses mécanismes, mais ne permet pas de prendre de la distance à propos du discours idéologique. Tout le problème réside dans le fait qu'il y a, comme nous le faisons remarquer au chapitre I, une identification tout au long des films aux revendications sociales et que le dispositif de mise en abyme ne va pas amener de distanciation vis-à-vis de cette identification lié à l'idéologie de Capra. Il va au contraire en célébrer la prégnance en l'authentifiant. L'effet de distanciation induit par le dispositif de mise en

⁴⁶ R. BARTHES, *Ibid*, p. 40.

abyme agit donc à un niveau superficiel.

L'expérience fictive à laquelle le héros est en proie consiste à valider, dans et par l'image, le discours (social, politique, religieux) de Capra. La mise en abyme fonctionne comme le lieu de vérification de l'idéologie de Capra. Il démontre que son utopie sociale est de l'ordre du réalisable puisque dans *John Doe* son discours avait réussi à mobiliser les gens et créer les clubs. Dans *It's a Wonderful Life*, l'épisode de la projection de Bailey est la démonstration et la validation de la thèse sociale de Capra, au sens où Clarence oblige Bailey, à constater que sans son existence et sans ses sacrifices personnels pour le bien de la communauté, la pérennité sociale de la ville n'aurait pas été assurée et que les gens qu'il soutient auraient vécu pauvres et malheureux. Clarence ménage un parcours critique à Bailey visant à lui faire reconnaître la vérité de ses propos. Cela prend la forme d'une démonstration, d'où sans doute la difficulté intellectuelle à remettre en cause le discours issu de ce parcours, dont la seule issue consiste à reconnaître le message de Clarence (sur la valeur de la vie, la foi, l'équilibre social). Toutes les péripéties nous conduisent à reconnaître le bien fondé de l'idéologie capresque et à y adhérer. Ce qui apparaît uniquement comme vrai est donc la position suivie par le héros.

L'ensemble des éléments filmiques vise à authentifier progressivement le projet social de Capra. L'authentification du discours est ainsi visible à plusieurs niveaux. Par exemple, lorsque Bert, le vendeur de glace des membres du club Doe, s'adresse à John pour la première fois, l'ensemble des membres du club qui l'entoure approuve ce qu'il dit. Les réactions de ces derniers sont unanimes. Ils secouent la tête, s'exclament. En d'autres termes nous avons l'image d'autres individus qui authentifient, devant nous, comme vrai ce dont Bert discute. Comment dès lors ne pas être persuadé à notre tour ? C'est par le fruit de cette interaction entre tous ces personnages dans le même plan que notre confiance s'installe, que nous adhérons [P71].

Le film converge vers une situation où il n'y a plus d'opposition, de contradiction au discours de Capra. Les détracteurs au projet du héros échouent et le héros se réclame porteur de cette idéologie à la fin du film. Lorsque Willoughby relance le mouvement Doe après avoir quitté son rôle fictif, il démontre implicitement que le discours tenu tout au long du film est valide et qu'il est à suivre. Le spectateur n'a pas d'autre choix que d'adhérer puisqu'au final



P71 – Minutage : 00h58m06s

Toute une dynamique de groupe se retrouve face à Doe. Les membres du club font successivement mimes d'attester de la vérité des propos tenus par leurs camarades.

tout le dispositif de mise en abyme a consisté à valider le discours idéologique de Capra.

Finalement, le dispositif ménage un parcours qui désarme notre jugement critique en lui donnant paradoxalement l'illusion de s'armer. La mise en abyme n'a donc pas fonctionné comme un élément de distanciation mais clairement comme un outil d'adhésion. Capra nous montre que sa thèse sociale est de l'ordre du réalisable. C'est l'aboutissement de la quête de vérité du héros. Ainsi, l'adhésion du spectateur est redoublée par le dispositif au sens où le spectateur n'exerce pas de jugement critique envers le discours instauré par le dispositif lui-même, et auquel il est amené à s'identifier. Le dispositif de mise en abyme ne permet pas d'avoir de jugement critique vis-à-vis de cette idéologie dissimulée, dont le héros et le spectateur s'imprègnent. Nous pouvons ajouter, à présent, que cette idéologie ne sera dorénavant plus remise en doute, si ce n'est au contraire pour affirmer un peu plus sa prégnance.

Conclusion

Conclusion

Au cours de notre étude nous avons souhaité analyser comment le cinéma de Capra posait la question du spectateur. Comment son cinéma allait permettre de caractériser et de remettre en cause le lien qui s'exerce entre le spectateur et le film. Notre premier constat, au sujet de la place du spectateur, a été celui d'un processus d'identification malmené, du spectateur derrière la figure du héros. Au contraire, Capra donne au spectateur extradiégétique le sentiment d'accompagner les personnages fictifs, d'être à côté d'eux, dans le film. La position du spectateur demeure attachée à l'idée d'une certaine proximité et d'un mélange. C'est comme si le spectateur occupait un espace tiers. L'espace tiers du spectateur coïncide avec l'espace de la foule. Nous avons pu démontrer que si le spectateur conserve une forme d'intégrité au travers de sa focalisation spectatorielle, il ne manque pas pour autant de s'identifier aux revendications sociales des personnages. Nous avons ensuite pu remarquer que Capra met en scène un spectateur diégétique.

Ainsi, c'est à travers l'entremise du dédoublement diégétique du spectateur que nous sommes en mesure de décrypter le processus auquel le spectateur face au film est en proie. Nos premiers constats, au sujet de la place du spectateur, par l'intermédiaire de la focalisation, de l'identification et du dédoublement diégétique du spectateur, nous ont démontré que la relation du spectateur au film relevait du processus d'adhésion. C'est le film lui-même qui met en exergue cet état de fait par l'intermédiaire du dispositif de mise en abyme. Dès lors, nous avons pu étudier la place du spectateur selon la dialectique de l'adhésion. En effet, Capra monte une histoire fictive à l'intérieur du film. La mise en abyme projette le héros dans un univers fictif. L'expérience fictive du héros nous donne un outil de lecture, de décryptage à propos de notre propre rapport aux images et au monde. Par conséquent, la mise en abyme fait office de miroir renversé.

L'apport de Barthes nous a permis de compléter notre première découverte, dans la mesure où Barthes reformule l'idée du processus d'adhésion du spectateur par sa capture, son hypnose. Pour Barthes, le spectateur colle à la représentation. Ce dernier fonde son interprétation du monde sur un leurre car l'image est un leurre qui trompe le spectateur. La fiction fausse donc le rapport au monde du spectateur dans la mesure où ce dernier interprète

comme vrai ce qui est faux. L'immersion du héros dans un univers fictif le condamne donc à vivre dans le faux. Nous avons alors pu repérer que le mouvement du film est tourné vers une quête de vérité dont l'issue représente pour le héros l'annulation de sa condition fictive, c'est-à-dire l'annulation du dispositif de mise en abyme. La structure du film est ainsi éprise d'une dialectique du Dehors et du Dedans puisqu'il est question du passage de l'extérieur à l'intérieur, et réciproquement.

En même temps que le dispositif de mise en abyme permet d'offrir une lecture du processus d'adhésion, il invite le spectateur à prendre conscience de son rapport à la fiction. Il l'invite à prendre de la distance et donc à s'émanciper de ce rapport d'adhésion qui le méconduit, qui le leurre. C'est dans ce sens que nous avons pu supposer la réflexivité comme un outil de distanciation en nous appuyant sur le concept d'effet de distanciation de Brecht. La quête de vérité se solde par la découverte de l'identité du narrateur, dans la mesure où cette découverte annule le dispositif de mise en abyme. Elle met fin à l'expérience fictive du héros ainsi qu'au leurre de son personnage. Par la même occasion, c'est le personnage du narrateur qui va mettre en relief l'existence d'un discours mis en place par le dispositif dont le héros s'imprègne et revendique l'idéologie.

L'idéologie capresque repose avant tout sur un discours social. Elle vise à démontrer les besoins de solidarité des individus entre eux pour vivre en harmonie et maintenir leur liberté. Cette idéologie prend toutefois deux formes distinctes, elle passe dans *Meet John Doe* par une empreinte politique alors que dans *It's a Wonderful Life*, son empreinte est religieuse. Nous avons pu démontrer que ce changement avait pour raison d'être l'évolution du contexte historique entre les deux films. Parallèlement, par l'entremise de la mise en abyme, se pose la question du rapport du spectateur à la fiction et de la fiction à la réalité. Ainsi, sous la coupole du contexte historique, il nous est apparu évident qu'en questionnant le rapport du spectateur au film, Capra posait la question du rapport entre le spectateur et la réalité.

Finalement, nous avons pu constater que la mise en abyme ne fonctionnait pas totalement comme un outil de distanciation, de « désadhésion ». Au contraire, elle semble jouer en notre défaveur critique vis-à-vis du discours filmique. Effectivement, elle transforme le dispositif de mise en abyme en un espace parcourable à l'issue duquel le héros et le spectateur sont amenés à reconnaître la validité du discours capresque. Le lien du spectateur avec le film

demeure un rapport d'adhésion, redoublé, par l'entremise du dispositif de mise en abyme.

En guise d'ouverture, nous souhaiterions proposer un rapprochement entre la cinématographie de Frank Capra et celle de John Ford. Au fil de nos lectures, il nous apparaît évident qu'il existe une corrélation entre les préoccupations du cinéma de Ford et celui de Capra dans la mesure où ces deux cinémas posent « la question du fondement de la perception du spectateur moyen face au pouvoir idéologique du film ⁴⁷. » Un tel rapprochement semble avoir été ignoré par les critiques de cinéma, davantage enclins à aborder l'œuvre de Capra sous l'angle de la comédie. Malheureusement, l'allure divertissante de son œuvre conduit parfois les critiques à résumer son cinéma à une vision *optimiste* sans pour autant en soulever l'épaisseur. Les deux cinématographies de Capra et Ford recèlent de points communs. Elles interrogent à leur manière la croyance ou l'adhésion du public, et chez Ford comme chez Capra, la croyance est associée au problème de la vérité. Ainsi, une étude comparée entre les deux auteurs permettrait de prolonger l'analyse d'une dialectique de l'adhésion et, peut-être aux yeux des critiques de cinéma de lui redonner chez Capra l'importance qu'elle mérite.

⁴⁷ N. BROWNE, « Relire Young Mister Lincoln : Place du spectateur et formes symboliques », in Bellour Raymond (dir), *Le Cinéma américain, Tome 1*, Paris : Flammarion, 1980, p. 255.

Annexe

Fiches Techniques des films

Titre original : **Meet John Doe**

Titre français : L'homme de la rue

Année de production : 1941

Pays de production : USA

Sortie en France : le 11 juillet 1947

Durée : 2h15m

Format de production : 35mm

Couleur : Noir et Blanc

Son : Mono (RCA Sound System)

Casting Principal

Barbara Stanwyck... Rôle : Ann Mitchell

Gary Cooper... Rôle : John Willoughby / John Doe

Walter Brennan... Rôle : Le colonel

Edward Arnold... Rôle : D.B. Norton

Spring Byington... Rôle : Madame Mitchell

James Gleason... Rôle : Henry Connell

Gene Lockhart... Rôle : Le maire Lovett

Rod La Rocque... Rôle : Tod Shelton

Equipe Technique

Réalisateur : Frank Capra

Producteur : Frank Capra

D'après l'oeuvre de : Richard Connell et Robert Presnell Sr

Avec la contribution de (dialogues et scénario) : Myles Connolly

Scénariste : Robert Riskin

Compositeur : Dimitri Tiomkin

Directeur de la photographie : George Barnes

Monteur : Daniel Mandell

Chef décorateur : Stephen Goosson

Sociétés de Production : Frank Capra Productions

Titre original : **It's a Wonderful Life**

Titre français : La vie est belle

Année de production : 1946

Pays de production : USA

Date de sortie en France : 28 juillet 1948

Durée : 2h9min

Format de production : 35mm

Couleur : Noir et Blanc

Son : Mono

Récompenses

Oscars / Academy Awards 1947 (édition n°19)

Nommé Oscar du Meilleur film Frank Capra

Nommé Oscar du Meilleur réalisateur Frank Capra

Nommé Oscar du Meilleur acteur James Stewart

Casting Principal

James Stewart... Rôle : George Bailey

Donna Reed... Rôle : Mary Hatch

Lionel Barrymore... Rôle : Henry Potter

Thomas Mitchell... Rôle : Oncle Billy

Henry Travers... Rôle : Clarence Oddbody

Ward Bond... Rôle : Bert

Equipe Technique

Réalisateur : Frank Capra

Producteur : Frank Capra

Scénariste : Frances Goodrich

Scénariste : Albert Hackett

Scénariste : Frank Capra

Scénariste : Jo Swerling

Scénariste : Dalton Trumbo

Scénariste : Clifford Odets

Scénariste : Michael Wilson
Scénariste : Philip Van Doren Stern
D'après l'oeuvre de : Philip Van Doren Stern
Compositeur : Dimitri Tiomkin
Directeur de la photographie : Joseph Walker
Directeur de la photographie : Joseph F. Biroc
Directeur de la photographie : Victor Milner
Chef décorateur : Emile Kuri
Costumier : Edward Stevenson
Monteur : William Hornbeck
Sociétés de Production : Liberty Films
Société de Production : RKO Radio Pictures Inc.

*

Discours de John Doe prononcé à la radio

En référence au chapitre III, partie 1, 1^{ère} sous-partie. Minutage : 44m00s – 49m95s.

« - Pour vous mon nom est John Doe. J'ai choisi ce nom parce qu'il représente... parce qu'il représente... l'homme de la rue que je suis. Que je suis. Qui que j'étais avant de dire que j'allais me suicider le soir de Noël. Maintenant je ne suis plus cet homme de la rue. Tout le monde s'intéresse à moi. Le maire et le gouverneur m'apprécient peu. [(Dans la foule le rédacteur en chef d'un journal concurrent crie : « - Imposteur ! Mensonges ! Pantin ! »)] (Un plan insère Norton en train d'écouter chez lui à la radio : « - Spencer ! ») (Le chroniqueur radio reprend la parole : « - Vous venez d'entendre un spectateur qui tentait d'interrompre M. Doe. Continuons. »)] Les gens comme le gouverneur ou comme ce monsieur n'ont pas à s'inquiéter. Je ne parle pas d'eux mais de nous. Des gens de la rue, des « John Doe ». Et qui peut dire à quoi il ressemble ? C'est impossible ! Il a tant de visages. Il est grand et petit. Il est sage, honnête. Voleur et menteur. S'il passe devant un téléphone, il cherche la pièce qu'on a pu oublier ! La publicité s'adresse à lui. C'est lui qui achète. C'est John Doe. Le valet et le maître du monde. Parfaitement, nous sommes une grande famille. Nous sommes les humbles qui hériteront de la terre. Nous sommes partout : aux champs, dans les mines, ouvriers, pilotes d'avion, chauffeur de bus. Lorsqu'un flic crie : « Arrêtez ! », c'est à nous qu'il parle. [(L'associé de Norton s'adressant à lui : « - Vous avez lu le discours ? »)] Nous sommes là depuis le début, depuis les pyramides. Nous avons vu le Christ crucifié, ramé sur les navires des romains et ceux de Christophe Colomb. Nous avons vécu les guerres de Napoléon et celles de Washington... Nous étions là quand l'Histoire faisait ses premiers pas. Nous avons pris des coups, mais nous sommes toujours là. Nous sommes le peuple et nous sommes forts. [(Applaudissements)] On dit que la liberté rend mou, que ce n'est pas pour nous. C'est faux ! Un peuple libre est invincible s'il est solidaire. Vous vous demandez quoi faire. Vous vous dites que vous ne comptez pas. Mais c'est faux. Parce que l'identité d'un pays est la somme des gens comme nous. Mais il faut foncer. Pour gagner nous devons former l'équipe de tous les John Doe. Nous devons jouer ensemble. Votre voisin de palier joue dans votre équipe. Il est important ! Vous devez le connaître. Vous avez besoin de lui et lui de vous. S'il est malade, s'il a faim, occupez-vous de lui ! Trouvez-lui un travail ! Qui

connaît son voisin ? Ce type derrière sa barrière ? Il faut se connaître pour jouer ensemble. Alors abattez cette barrière ! Si on fait tomber la barrière, les préjugés tomberont aussi, dans tout le pays. Et là, on sera une équipe ! [(Applaudissements) (Ellipse sur les aiguilles d'une horloge)] Vous vous dites : « Ce type croit aux miracles ! On ne change pas les gens ! ». Vous vous trompez, je n'attends pas de miracle ! Je le vois tous les ans. Et vous aussi. Au moment de Noël. C'est formidable ce que l'esprit de Noël peut nous donner, qui que nous soyons. Pourquoi cet esprit de Noël n'existerait pas toute l'année ? Imaginez que tous les John Doe fassent vivre cet esprit 365 jours par an, toute cette bonne volonté serait comme un raz de marée invincible. Oui, mes amis... La terre sera à nous le jour où nous aimerons notre voisin. Commençons maintenant. N'attendons pas que la nuit fasse annuler le match. Debout John Doe, tu es l'espoir du monde ! »

*

Articles et extraits de Texte

« En sortant du cinéma »

De Roland Barthes

Le sujet qui parle ici doit reconnaître une chose : il aime à *sortir* d'une salle de cinéma. Se retrouvant dans la rue éclairée et un peu vide (c'est toujours le soir et en semaine qu'il y va) et se dirigeant mollement vers quelque café, il marche silencieusement (il n'aime guère parler tout de suite du film qu'il vient de voir), un peu engourdi, engoncé, frileux, bref endormi : *il a sommeil*, voilà ce qu'il pense; son corps est devenu quelque chose de sopitif, de doux, de paisible : mou comme un chat endormi, il se sent quelque peu désarticulé, ou encore (car pour une organisation morale le repos ne peut être que là) : irresponsable. Bref, c'est évident, il sort d'une hypnose. Et de l'hypnose (vieille lanterne psychanalytique que la psychanalyse ne semble plus traiter qu'avec condescendance, voir *Ornicar?*, 1, p. 11), ce qu'il perçoit, c'est le plus vieux des pouvoirs : le guérissement. Il pense alors à la musique : n'y a-t-il pas des musiques hypnotiques? Le castrat Farinelli, dont la *messa di voce* fut incroyable « tant par la durée que par l'émission » endormit la mélancolie morbide de Philippe V d'Espagne en lui chantant la même romance tous les soirs pendant quatorze ans.

C'est ainsi que souvent l'on sort du cinéma. Comment y entre-t-on? Sauf le cas — il est vrai de plus en plus fréquent — d'une quête culturelle bien précise (film choisi, voulu, cherché, objet d'une véritable alerte préalable), on va au cinéma à partir d'une oisiveté, d'une disponibilité, d'une vacance. Tout se passe comme si, avant même d'entrer dans la salle, les conditions classiques de l'hypnose étaient réunies : vide, désœuvrement, inemploi : ce n'est pas devant le film et par le film que l'on rêve; c'est, sans le savoir, avant même d'en devenir le spectateur. Il y a une « situation de cinéma », et cette situation est pré-hypnotique. Suivant une métonymie vraie, le noir de la salle est préfiguré par la « rêverie crépusculaire » (préalable à l'hypnose, au dire de Breuer-Freud) qui précède ce noir et conduit le sujet, de rue en rue, d'affiche en affiche, à s'abîmer finalement dans un cube obscur, anonyme, indifférent, où doit se produire ce festival d'affects qu'on appelle un film.

Que veut dire le « noir » du cinéma (je ne puis jamais, parlant cinéma, m'empêcher de penser « salle », plus que « film »)? Le noir n'est pas seulement la substance même de la rêverie (au sens pré-hypnoïde du terme) ; il est aussi la couleur d'un érotisme diffus; par sa condensation humaine, par son absence de mondanité (contraire au « paraître » culturel de toute salle de théâtre), par l'affaissement des postures (combien de spectateurs, au cinéma, se coulent dans leur fauteuil comme dans un lit, manteaux ou pieds jetés sur le siège antérieur), la salle de cinéma (de type courant) est un lieu de disponibilité, et c'est la disponibilité (plus encore que la drague), l'oisiveté des corps, qui définit le mieux l'érotisme moderne, non celui de la publicité ou des strip-teases, mais celui de la grande ville. C'est dans ce noir urbain que se travaille la liberté du corps; ce travail invisible des affects possibles procède de ce qui est un véritable cocon cinématographique; le spectateur de cinéma pourrait reprendre la devise du ver à soie : *inclusum labor illustrât* : c'est parce que je suis enfermé que je travaille et brille de tout mon désir.

Dans ce noir du cinéma (noir anonyme, peuplé, nombreux : oh, l'ennui, la frustration des projections dites privées!) gît la fascination même du film (quel qu'il soit). Évoquez l'expérience contraire : à la TV, qui passe elle aussi des films, nulle fascination : le noir y est gommé, l'anonymat refoulé ; l'espace est familier, articulé (par les meubles, les objets connus), dressé : l'érotisme — disons mieux, pour en faire comprendre la légèreté, l'inachèvement : l'érotisation du lieu est forclosée : par la TV nous sommes *condamnés* à la Famille, dont elle est devenue l'instrument ménager, comme le fut autrefois l'âtre, flanqué de sa marmite commune.

Dans ce cube opaque, une lumière : le film, l'écran? Oui, bien sûr. Mais aussi (mais surtout?), visible et inaperçu, ce cône dansant qui troue le noir, à la façon d'un rayon de laser. Ce rayon se monnaie, selon la rotation de ses particules, en figures changeantes ; nous tournons notre visage vers la *monnaie* d'une vibration brillante, dont le jet impérieux rase notre crâne,

effleure, de dos, de biais, une chevelure, un visage. Comme dans les vieilles expériences d'hypnotisme, nous sommes fascinés, sans le voir en face, par ce lieu brillant, immobile et dansant.

Tout se passe comme si une longue tige de lumière venait découper une serrure, et que nous regardions tous, sidérés, par ce trou. Quoi? Rien, dans cette extase, ne vient par le son, la musique, les paroles? D'ordinaire — dans la production courante — le protocole sonore ne peut produire aucune écoute fascinante; conçu pour renforcer le *vraisemblable* de l'anecdote, le son n'est qu'un instrument supplémentaire de représentation; on veut qu'il s'intègre avec docilité à l'objet mimé, on ne le détache en rien de cet objet; il suffirait pourtant de très peu de chose pour décoller cette pellicule sonore : un son déplacé ou grossi, une voix qui broie son grain, tout près, dans le creux de notre oreille, et la fascination recommence; car elle ne vient jamais que de l'artifice, ou mieux encore : de l'*artefact* — tel le rayon dansant du projecteur — qui vient, par-dessus ou à côté, brouiller la scène mimée par l'écran, *sans cependant en défigurer l'image* (la *gestalt*, le sens).

Car telle est la plage étroite — du moins pour le sujet qui parle ici — où se joue la sidération filmique, l'hypnose cinématographique : il me faut être dans l'histoire (le vraisemblable me requiert), mais il me faut aussi être *ailleurs* : un imaginaire légèrement décollé, voilà ce que, tel un fétichiste scrupuleux, conscient, organisé, en un mot : *difficile*, j'exige du film et de la situation où je vais le chercher.

L'image filmique (y compris le son), c'est quoi? Un *leurre*. Il faut entendre ce mot au sens analytique. Je suis enfermé avec l'image comme si j'étais pris dans la fameuse relation duelle qui fonde l'Imaginaire. L'image est là, devant moi, pour moi : coalescente (son signifiant et son signifié bien fondus), analogique, globale, prégnante : c'est un leurre parfait : je me précipite sur elle comme un animal sur le bout de chiffon « ressemblant » qu'on lui

tend; et bien entendu, elle entretient dans le sujet que je crois être, la méconnaissance attachée au Moi et à l'Imaginaire. Dans la salle de cinéma, si loin que je sois placé, je colle mon nez, jusqu'à l'écraser, au miroir de l'écran, à cet « autre » imaginaire à qui je m'identifie narcissiquement (on dit que les spectateurs qui choisissent de se placer le plus près possible de l'écran sont les enfants et les cinéphiles) : l'image me captive, me capture : je colle à la représentation, et c'est cette colle qui fonde la *naturalité* (la pseudo nature) de la scène filmée (colle préparée avec tous les ingrédients de la « technique ») ; le Réel, lui, ne connaît que des distances, le Symbolique ne connaît que des masques; seule l'image (l'Imaginaire) est *proche*, seule l'image est « vraie » (peut produire le retentissement de la vérité). Au fond, l'image n'a-t-elle pas, statutairement, tous les caractères de l'*idéologique*? Le sujet historique, tel le spectateur de cinéma que je suis en train d'imaginer, colle lui aussi au discours idéologique : il en éprouve la coalescence, la sécurité analogique, la prégnance, la naturalité, la « vérité » : c'est un leurre (*notre* leurre, car qui y échappe?) : l'Idéologique serait au fond l'Imaginaire d'un temps, le Cinéma d'une société; comme le film qui sait achalander, il a même ses photogrammes : les stéréotypes dont il articule son discours : le stéréotype, n'est-il pas une image fixe, une citation à laquelle notre langage colle? N'avons-nous pas au lieu commun un rapport duel : narcissique et maternel?

Comment se décoller du miroir? Risquons une réponse qui sera un jeu de mots : en « décollant » (au sens aéronautique et drogué du terme). Certes, il est toujours possible de concevoir un art qui rompra le cercle duel, la fascination filmique, et déliera l'empoisement, l'hypnose du vraisemblable (de l'analogique), par quelque recours au regard (ou à l'écoute) critique du spectateur; n'est-ce pas cela dont il s'agit dans l'effet brechtien de distanciation? Bien des choses peuvent aider au réveil de l'hypnose (imaginaire et /ou idéologique) : les procédés même de l'art épique, la culture du spectateur ou sa vigilance idéologique : contrairement à l'hystérie classique, l'imaginaire disparaîtrait, dès lors qu'on l'observerait. Mais il est une autre manière d'aller au cinéma (autrement qu'armé par le discours de la contre-idéologie) : en s'y laissant fasciner *deux fois* : par l'image et par ses entours, comme si j'avais deux corps en même temps : un corps narcissique qui regarde, perdu dans le miroir proche, et un corps

pervers, prêt à fétichiser, non l'image, mais précisément ce qui l'excède : le grain du son, la salle, le noir, la masse obscure des autres corps, les rais de la lumière, l'entrée, la sortie : bref, pour distancer, « décoller », je complique une « relation » par une « situation ». Ce dont je me sers pour prendre mes distances à l'égard de l'image, voilà, en fin de compte, ce qui me fascine : je suis hypnotisé par une distance; et cette distance n'est pas critique (intellectuelle); c'est, si l'on peut dire, une distance amoureuse : y aurait-il, au cinéma même (et en prenant le mot dans son profil étymologique), une jouissance possible de la *discretion*?

Roland Barthes.

Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales.

Barthes Roland. En sortant du cinéma. In: Communications, 23, 1975. pp. 104-107.

doi : 10.3406/comm.1975.1353

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1353

*

Lettre à Capra

Lettre d'un spectateur adressée à Capra et présentée en introduction du livre autobiographique de Capra. Ce document fournit un témoignage parmi d'autres de l'influence du cinéma de Capra sur les spectateurs. Il fait référence à notre Chapitre III, Partie 1, 3^{ème} sous-partie.

Mon cher Frank⁴⁸,

Je n'ai pas l'honneur d'être connu de vous ; mais comme vous avez été à la source d'une des plus bouleversantes sensations que j'aie pu éprouver dans ma vie, j'aimerais que ce rare phénomène justifîât la licence que je prends aujourd'hui de vous adresser la parole d'aussi cavalière façon.

Certes, vous devez déjà à votre caractère public cette disposition que n'importe qui a de vous taper moralement sur l'épaule en vous appelant par votre prénom ; même cela, vous

⁴⁸ CAPRA Frank, *Hollywood Story*, Paris, Ramsay Poche Cinéma, 2006, pp. 9-19.

le savez peut-être, n'est pas la règle dans une Europe qui hésite encore à se convertir tout à fait aux normes de votre patrie d'adoption. En vérité, c'est à la force de persuasion de votre talent qu'il faut vous en prendre. Qui en effet, sinon vous, est responsable de ce que nous ayons cru, l'instant d'un film, que c'était nous, sous votre pseudonyme de Clark Gable, qui faisons chavirer d'amour Claudette Colbert dans un wagon – lit lancé à toute allure entre New York et Miami ? Et qui d'autre nous a donné l'impression, quelques années plus tard, d'avoir été sournoisement logé dans le corps à rallonge du Gary Cooper de *Mr. Deeds goes to town* ?... J'ai même failli personnellement, parce qu'un générique réunissait votre nom et le sien, me prendre pour un certain Glenn Ford ; mais ce que vous dites, dans votre livre, de la conduite de ce personnage à votre égard est suffisant pour que l'illusion que j'aie pu en avoir figure désormais dans le débarras des songes que je n'ai pas faits.

Non, ce choc qui m'a si profondément troublé, ce n'est pas dans les milliers d'éclats de rire que vous avez provoqués tout au long de votre carrière qu'il vous convient d'en chercher l'origine ; mais dans les larmes, au contraire, parallèlement, qu'il vous a plu de verser. Car, amuseur, vous ne l'avez souvent été que pour jeter un voile sur vos angoisses, sous le prétexte avoué de nous dissimuler les nôtres. La véritable dimension de la comédie a toujours été celle de la tragédie. Changez d'un mince degré l'orientation d'un projecteur braqué sur Molière ; Alceste et George Dandin deviennent tout noirs. La bonne humeur est la pudeur d'un cœur à la dérive. Un poète français du XVII^e siècle, qui s'appelait Scarron, les membres et le tronc déformés par une atroce maladie qui transforma sa vie en mille morts, et qui fit à cause de cela profession d'être le plus bouffon des auteurs dramatiques, n'écrivait-il pas à Louis XIV en lui dédiant une de ses pièces : « Je tacherai de persuader Votre Majesté qu'elle ne ferait pas grand tort si elle me faisait un peu de bien ; je serais plus gai que je ne le suis ; si j'étais plus gai que je ne le suis, je ferais des comédies enjouées ; et si je faisais des comédies enjouées, Votre Majesté en serait divertie ; si elle était divertie, son argent ne serait pas perdu. Tout cela est conclu si nécessairement qu'il me semble que j'en serais persuadé si j'étais aussi bien un grand roi, comme je ne suis qu'un pauvre malheureux... »

Cela fut écrit en 1653 ; très exactement deux cent quatre-vingt-cinq ans avant *You can't take it with you*. Mais ce n'est pas à vous que j'apprendrai qu'un rire, neuf fois sur dix, n'est qu'une larme qui a eu l'élégance de porter un masque.

A Marseille, en ce morne après midi auquel, à votre insu, vous me faites irrésistiblement penser, toujours est-il que, si mes yeux étaient secs, j'aurais eu quelque difficulté à consi-

dérer que - comment dites-vous ? - *my life* était *wonderful*. Tandis qu'un hiver méridional poussait le sadisme jusqu'à jouer les curiosités polaires, le ventre vide, l'esprit en désarroi, je déambulais au hasard des rues dont la seule destinée semblait être de conduire nulle part. Comme celui de Rimbaud, mon pardessus aussi « devenait idéal ». A quel signe aurais-je pu soupçonner que j'avais quand même vingt deux ans, puisque la France n'était plus qu'une île tronquée où l'exil ne proposait nulle main à serrer ? En ce temps – là, le dernier espoir était de croire qu'un jour viendrait où de nouveau on aurait la permission d'espérer.

Dans les pays où l'on a faim, comment s'y prend-on pour oublier qu'on a la malchance de n'être ni un nuage ni une pierre ? Les jeux faisaient office de pain, on pousse la porte d'un cinéma, avec l'unique envie de ne voir sur l'écran que des gens heureux. Pardonnez-moi mon cher Frank, mais c'était d'abord cela que nous recherchions : le dépaysement d'un Moyen Age repeint par Marcel Carné avec le blanc pinceau d'une actualité imaginaire qui nous aidait à tourner le dos à la réalité de la nôtre ; ou l'invincible élan d'une révolution française repoussant, sans chaussure ni chemise, la brutale coalition des potentats ligués contre elle ; et l'amour, l'amour surtout, dont on demandait à notre jeunesse de remiser les charmes derrière la sordide barrière des cartes d'alimentation, sous des lunes interdites par le rideau des couvertures. Qu'il était beau, cet amour qui avait loisir d'aimer, nous embarquant pour Cythère sur des nacelles de cartes postales, mais admirables tant que durerait la magie de la pellicule animée, à la condition qu'aucune sirène d'alarme ne vînt abîmer l'ordonnance de la traversée...

Ne voyez surtout pas dans cette attitude la marque d'une indifférence au malheur ; simplement notre besoin d'exiger de ce malheur qu'il acceptât, un frêle instant, de patienter au-dehors. Quelles craintes aurait-il eues à nous laisser quelque repos ? Ce n'était pas les gages qui manquaient, garantissant qu'il nous récupérerait à la sortie.

Donc, j'entrai. Savais-je quel était le film inscrit au programme ? La vedette, James Stewart, évoquait en moi peu de résonance. L'idée m'effleura-t-elle de noter qui était le metteur en scène ? Je n'en jurerai pas. Mais il y avait dans le titre de l'ouvrage les mots *Smith* et *Washington*, et cela satisfaisait mon appétit de quelque chose de différent en cette époque de Laval et de Vichy. Tout ce qui exhalait, d'une manière ou d'une autre, le parfum de l'Amérique avait alors le goût du fruit défendu mêlé à celui de la terre promise. « Encore un instant d'Amérique, monsieur le Bourreau... » aurait pu être notre leitmotiv. D'autant plus que d'alarmantes rumeurs annonçaient pour un proche avenir, avec l'occupation par les troupes

allemandes de la zone supposée « libre », l'interdiction totale des films qui, venus de Hollywood, étaient demeurés jusque-là sans trop de contrôle, comme des émigrés en mal de rapatriement, curieusement métamorphosés par la force des événements en symboles d'un monde dont nous comprenions soudain qu'il était la véritable raison pour laquelle notre sang coulait dans nos veines.

Sans doute eût-on bien étonné Deanna Durbin, Roger Taylor, Barbara Stanwyck, Tyrone Power, Ginger Rogers, Spencer Tracy, et jusqu'à Shirley Temple, si on leur eût appris qu'ils étaient pour tout un peuple la preuve qu'une guerre n'était pas tout à fait perdue, rien que parce qu'on pouvait les voir s'embrasser sur fond de coucher de soleil, enivrés des suaves effluves de la musique de Dimitri Tiomkin... Combien de désirs de révolte libératrice, pourtant, ne sont-ils pas nés pour la raison que, les pieds sur un plafond, Fred Astaire faisait des claquettes ; ou que Myrna Loy succombait devant la moustache taillée en biseau et l'œil en coulisse de William Powell ? Le courage qui continue de nous faire vivre n'a parfois pas d'autre motif qu'une seconde pendant laquelle nous avons oublié que nous mourions de peur.

Vous auriez hurlé, je le crains, si vous aviez pu voir dans quelles conditions était, ce jour-là, projeté votre film *Mr Smith goes to Washington* : détestable copie, non moins atrocement doublée en français, le son inaudible par intervalles à cause de l'usure sans remède des appareils, toutes les images auxquelles vous aviez accordé tant de soins ne devaient pas figurer dans cette version de l'ouvrage. La censure avait pratiqué des coupes sombres. Et peut-être, un projectionniste, dans l'intention de conserver un souvenir, avait-il lui aussi utilisé des ciseaux. On n'en était pas encore aux jours qui sont les nôtres, où ce sont les scènes les plus lestes que l'on fait disparaître pour le profit, sinon la grandeur, des collections particulières ; on leur préférait ce qui pouvait suggérer l'exaltation de vivre sans chaînes. A chaque époque ses illusions d'optique.

Le film était commencé depuis pas mal de temps, et je pensai que j'allai avoir du mal à en reconstituer la trame. Qui était ce jeune homme dégingandé et maladroit qu'il semblait à chaque seconde sur le point de perdre une jambe ou un bras, qui tenait de Valentin le Désossé et d'un cow-boy de l'Ouest sauvage que l'on eût condamné à se fournir de vêtements au rayon des employés de bureau ? Mais brusquement, en dépit de ses traits tirés par la fatigue, le regard luisant d'un feu dont on l'aurait cru incapable, il s'était hissé en haut de la chaire qui, à Washington, domine l'assemblée du sénat. Autour de lui, la foule des princes consulaires avait ondulé - longues vagues d'épaules haussées, de sarcasmes et de

mouvements désapprobateurs. Quelques minutes encore, et voyant que l'intrus demeurait accroché à son perchoir, à leur assener des vérités qu'ils ne voulaient surtout pas entendre, des hommes s'étaient dressés dans le dessein violent de l'expulser. Le malheureux allait-il être mis dans l'obligation de capituler ? Oui. Non. Si. De nouveau, non. A la seconde d'être jeté à terre, l'orateur avait eu l'une de ces inspirations comme seule en suscite l'énergie du désespoir. Fermement agrippé aux contreforts de son bastion, les joues en feu, il s'était mis à lire les articles de la constitution des États-Unis... Et cela jusqu'à l'épuisement complet de ses forces, reprenant chaque fois sa lecture à son début dès que ses yeux avaient fini d'en déchiffrer l'ultime paragraphe... Alors, la politique était retournée à sa place, estimant que les bancs de l'école valaient mieux que ceux de l'infamie ; souveraine, la statue de Lincoln se détachait en surimpression, comme frémissante du battement grandiose d'une cloche marquée « Liberty »...

Fantastique écho d'un univers encore humain et chaleureux, que celui de cette voix, dans l'obscurité d'une France d'Apocalypse, qui criait que la liberté n'était pas, ainsi que l'on tâchait de nous persuader, une vieillerie bonne à ranger dans la naphthaline d'un dictionnaire où l'on ne trouverait plus que des vocables si vieux que personne ne saurait déceler quel en était l'ancien usage. Merveille à nulle autre seconde : il existait donc encore un langage pour proclamer que tout homme a droit à sa part de bonheur ; ce principe étant même le premier de ceux dont on nous récitait la charte... Tant de conviction faisait soudain qu'il paraissait impossible aux apprentis esclaves que nous étions, que l'on pût faire taire un homme tant que ses lèvres parviendraient à formuler les sept lettres du mot « Liberté », comme les sept couleurs d'un arc-en-ciel entrevu derrière les plus sinistres orages de l'horizon...

Dans la salle, tout le monde pleurait. Je pleurais avec tout le monde. Que d'autres raillent, si tel est leur tempérament, ou si la misère de ces journées leur a été épargnée. C'est alors que j'ai ressenti l'impérieux besoin de connaître le nom d'un homme dont je savais que je lui porterais désormais toute ma vie reconnaissance et affection. La séance achevée, une affiche allait me renseigner. Ce nom était le vôtre, Frank Capra. Comment, depuis, aurais-je pu l'oublier ?

Voilà ce que je tenais à vous dire. Je n'en ai eu, à la lecture de votre beau livre, que la tête davantage prise de vertige en apprenant quel avait été, lors de sa sortie en octobre 1939, l'accueil réservé par vos compatriotes à ce même *Mr. Smith goes to Washington* qui m'avait si fort réchauffé le cœur.

Mais il faut se rendre à l'évidence. Dans le grand amphithéâtre du Constitution Hall de Washington, où avait lieu votre « première », ce ne furent que sifflets, cris d'animaux et portes claquées par un public dont une bonne majorité, du fait de ses options politiques, se sentait directement concernée. Vous aviez eu le dessein de chanter un hymne d'amour en l'honneur de la démocratie. C'était d'avoir porté atteinte à cette même démocratie que l'on vous accusait. On ne vous le signifiait pas, du reste, sans aigreur : était-ce ainsi qu'il convenait qu'un ancien petit clochard de six ans remerciât un grand peuple de sa généreuse hospitalité ? Vous aviez donc oublié cette aube de 1903, où vous pleurnichiez dans le ghetto de Long Island, tenant la main de votre père, encore poisseuse de l'argile de sa province, et le nez dans la jupe d'une mère dont le fichu cachait mal la tache indélébile du tablier de servante ? Quelle ingratitude était la vôtre ! On vous avait autorisé, par faveur spéciale, à contribuer à créer Hollywood, à en démêler les futurs et prodigieux contours derrière les cabanes de planches et les champs de citronniers qui, le matin de votre arrivée, constituaient le seul décor. Bien plus, une pluie d'oscars s'était abattue sur votre front. Sans effort apparent, comble d'arrogance, vous aviez su franchir la ligne qui allait séparer, comme un jet de lance-flammes, l'ère du muet de celle du parlant ; épreuve redoutable, pourtant, et qui pour quantité de vos concurrents se révéla mortelle. Comment aviez-vous fait pour surmonter l'obstacle ? C'était louche...

Seul un rapport de police circonstancié aurait pu dire avec précision qui était en réalité ce Capra (Frank, né le 18 mai 1897, à Palerme, Sicile), dont la morgue prétendait que dix triomphes et dix chefs-d'œuvre étaient une caution suffisante pour qu'on jugeât légitime de lui faire une place dans une constellation dont les étoiles s'appelaient, pardonnez du peu : Edmund Goulding, King Vidor, John Ford, Ruben Mamoulian, Clarence Brown, George Cukor, Howard Hawks, Leo Mac Carey, Cecil B. De Mille, Henry King, W.S Van Dyke, Ernst Lubitsch, Charles Spencer Chaplin, William Wellman, Mervyn Le Roy, Frank Borzage, Walsh, Billy Wilder, Alfred Hitchcock, Michael Curtiz, William Wyler, George Stevens...

En cette nuit fameuse, comme vous l'écriviez justement, vous alliez assister à votre exécution. Pour vous, on avait dressé la plus tranchante guillotine. L'écume à la bouche, les poings serrés, avec des grondements de rage, certains se lancèrent à votre poursuite en vertu de la loi du lynch. Vous avez encore dans les oreilles le fracas de leurs invectives : « Où est-il ce fumier de metteur en scène ?... Où est-il, le responsable de cette saloperie ?... » Dès le lendemain, de nombreux sénateurs enjoignirent aux propriétaires de salles de cinéma installés dans les États de leur ressort de refuser de programmer une abjection qui ne pouvait être que

l'œuvre d'un adversaire particulièrement haineux des États-Unis. Ambassadeur à Londres, Joseph Kennedy, chef d'une célèbre dynastie, télégraphiait à la Maison-Blanche que le film ridiculisait les principes les plus sacrés de la nation américaine, et qu'en le réalisant, son auteur avait rendu service à la cause du III^e Reich plus que n'auraient pu le faire tous les stratèges réunis du docteur Goebbels.

« Il n'y a pas de pires débâcles, constatez-vous, que celles dont le monde du spectacle est le champ de bataille... »

Mais je ne vais pas, mon cher Frank, raconter votre livre, c'est-à-dire votre vie. Vous avez été trop bien vous-même le témoin attentif de votre personne et de son destin. Je me bornerai donc à signaler qu'elles sont passionnantes, les histoires que vous contez. Surprenantes aussi. Était-il vraiment ainsi, Harry Langdon, ce vagabond dont vous fîtes une star et qui devait, par la faute de sa prétentieuse sottise, retomber dans le néant d'où il était issu ? Et Barbara Stanwyck, comme vous le mentionnez, ne pouvait-elle jouer une scène qu'une fois, mais avec quel génie, incapable de retrouver le même souffle si on lui demandait de recommencer l'expérience ? Est-il possible que Claudette Colbert ait dit, à peine terminé ce *It Happened One Night* qui devait à jamais l'imposer dans les mémoires : « Je viens de tourner mon plus mauvais film... » ? Bien sûr, cela est vrai, et possible, puisque vous le dites, et que vous étiez là.

De même étiez-vous là, dans ce Hollywood où l'on entrait comme dans un moulin - et où l'on eût peut-être trouvé des moulins... C'était vous, ce garçon maigre, aux cheveux collés, que l'on désignait sous le sobriquet de « rital » pour retarder le moment où il faudrait bien vous donner l'importance qui était la vôtre ; vous, dont on rappelait à plaisir que la taille n'était pas à la hauteur du talent – on humilie comme on peut... Vous, en face d'un Harry Cohn, mogul tout puissant de la Columbia, dont on ne sait ce qui l'emportait chez lui, de la plus repoussante vulgarité ou du génie professionnel. Vous, encore, dans une venelle de Moscou, recueillant les confidences d'Eisenstein, contraint de se cacher pour répondre à vos questions... Étonnant tableau, que nul n'eût soupçonné sans la description que vous en faites, et que l'on a besoin de regarder à deux fois pour être sûr que nos yeux ne nous ont pas fait une farce.

Et c'est à vous, toujours, que l'on doit ces remarquables *Pourquoi nous combattons* qui surent parler de la guerre sans jamais offenser ceux qui risquaient leur peau, comme d'autres, hélas, l'ont fait, lesquels, dans leurs laboratoires à l'abri des bombes, ne soufflèrent que des

trompettes destinées seulement à résonner, à la fin du compte, dans le silence sans danger des cimetières militaires. Vous, fermement mais pudiquement, vous expliquez aux nations libres quel était l'enjeu de leur bataille. Cela n'empêcha pas, un très petit nombre d'années plus tard, que vous fûtes de nouveau accusé d'avoir été le tortueux instrument d'intérêts étrangers - non plus ceux de l'hitlérisme, cette fois, la mode ayant changé, ceux du communisme...

Des jours ont succédé à des jours. Votre carrière a remonté la pente, l'a redescendue, est remontée pour redescendre encore. Itinéraire cocasse ou douloureux qui est commun à tous ceux qui ont choisi d'être un spectacle pour les autres, et dont vous dénombrez avec verve les sommets et les points de chute. Et puis comme on se réveille en se disant qu'on a attrapé un rhume pendant que l'on dormait, vous avez senti que c'était la fin. La fin d'un certain Hollywood. La fin d'une certaine manière de raconter des histoires. La fin d'un monde dont vous aviez été alternativement l'Oracle et le Banni. Vous avez fait votre examen de conscience. Et ce n'est pas ce qu'il y a de moins émouvant dans votre livre, ce créateur qui avoue qu'il a peut-être été le responsable de son mauvais sort. Contrairement à ce que dit l'un de vos axiomes favoris, qui me paraît d'ailleurs discutable, et que vous énoncez ainsi : « Si vous devez réfléchir, laissez tomber... », vous avez réfléchi. Laisant de côté cette petite vanité à laquelle il vous arrive de céder gentiment, comme un enfant pauvre qui n'en revient pas d'avoir reçu un jouet à Noël, vous confessez que votre tort a été parfois d'oublier que, « le talent étant un cadeau du Ciel » (je vous cite), lorsqu'on sait que ce don vous a été accordé, si l'on accepte de céder sur le plus petit point de détail, si par exemple on ne tourne un film que pour gagner de l'argent, pas pour exprimer quelque chose, le Ciel reprend son cadeau et vous n'avez plus, par terre, qu'à en contempler les fragments brisés...

Qui a eu, dans votre profession ; la franchise de tenir ce langage ? Vous.

Vous avez soixante-dix-huit ans. Belle saison pour les bilans. Le vôtre, sans répit, aligne des pages incomparables. Mack Sennett - comme le temps passe ! - vous fit faire vos premières armes ; à l'opposé de ce qui serait logique, cela vous rajeunit... Grâce à votre flair, nous avons eu la révélation de Clark Gable, de Gary Cooper, de James Stewart. Marchand de journaux ambulent, puis modeste employé de plomberie, un jour le lion de la Metro s'est fait chien couchant devant vos gros sabots devenus escarpins de Cour. La dame de la Columbia a frappé plus souvent qu'à son tour à votre porte quand elle avait besoin d'étincelles pour son flambeau. Presque sans transition, vous êtes passé des accolades de Churchill et de Roosevelt aux diatribes courroucées des tribunaux d'exception. La veille encore paré des

plus flatteuses médailles - on vous désignait le lendemain comme l'exemple qu'il ne fallait surtout pas que suivissent vos enfants... Et à propos d'enfant, le soir d'une de vos plus éclatantes victoires, à la minute qu'on avait arrêtée pour vous couvrir de récompenses au *Grauman Chinesse* de Hollywood Boulevard, qui donc a su, à quelques mètres de là, dans une chambre d'hôpital, que votre petit garçon mourrait ?

La vie, si on la mettait telle qu'elle est dans un film, personne n'y croirait...

Mais c'est cela qui en fait la portée et la grâce : la vie de Frank Capra ressemble à un film de Frank Capra. Optimiste, bien qu'assez lucide pour ne pas ignorer qu'il y a toujours quelque part une injustice à pourfendre ; prenant des coups plein la figure, mais en ayant la délicatesse de suggérer que la bagarre est feinte et que les grimaces de la douleur ne sont que des parodies inventées pour divertir les foules... Avec, couronnant le tout, car même les drames, dans ce cas particulier, se doivent d'avoir une *happy end*, le sourire d'un homme qui a donné à l'Age d'Or du cinéma quelques-uns de ses plus étincelants reflets... Un homme, sans remords ni rancune, qui goûte la sérénité du soir, ses blessures cicatrisées et sa philosophie intacte, après « quarante-cinq ans de chevauchée fantastique sur le cheval ailé du cinéma »...

Cette dernière phrase est de vous, mon cher Frank. Elle sert de conclusion à votre livre. Je n'ajouterai que ces mots : « Merci, monsieur Capra... »

François Chalais,
Neuilly,
Janvier 1976.

*

« Brecht »⁴⁹

Selon nous, la portée du théâtre de Brecht, tel que Barthes et Dort la décrivent, trouve un écho profond avec le cinéma de Capra. Ce texte de Barthes offre un aperçu de plus de cette ressemblance.

« On entend souvent déplorer que notre temps n'ait pas encore produit le théâtre de son Histoire. Or, ce théâtre existe, c'est celui de Brecht.

Le théâtre de Brecht accomplit une synthèse authentique entre la rigueur du dessein politique (au sens le plus élevé du terme) et la liberté de la dramaturgie. C'est un théâtre à la fois

⁴⁹ R. BARTHES, « Brecht », dans *Oeuvres complètes. 1, 1942-1961*, Éd. du Seuil, 2002, 1179 pages, p. 593.

moral et bouleversant : il amène le spectateur à une conscience plus active de l'Histoire et de son combat. Le théâtre de Brecht est tout entier au service du peuple. Profondément nourri des leçons du matérialisme dialectique, il exprime les grands thèmes révolutionnaires de notre époque : il montre les mystifications de l'Ordre, il accomplit une critique des maux de l'Histoire, jugés dans leur situation et non plus dans leur fatalité, c'est-à-dire révélés comme essentiellement remédiables ; il affirme une solidarité féconde entre l'art et les sciences, unis dans un même effort d'explication du monde.

Ce théâtre moral est en même temps un théâtre du plaisir : il y a dans l'œuvre de Brecht, une joie du théâtre, toutes les ressources d'un art minutieusement édifié, non pour distraire », mais pour réjouir les hommes, car il est juste que les hommes soient heureux.

Le plaisir que Brecht nous propose n'est plus aveugle, ce n'est plus un plaisir anachronique ; c'est un plaisir lucide, qui ne cesse de joindre à la critique des sociétés de guerre et d'argent, la confiance dans le pouvoir des hommes sur les servitudes artificielles de leur Histoire. »

*

Casetti⁵⁰

Les réflexions de l'ouvrage de Casetti suivent, prolongent et reformulent à bien des égards les problèmes abordés par notre devoir. Nous proposons ici un extrait de texte pour inviter le lecteur à prendre connaissance de cet ouvrage.

« Si, donc, en commençant ce travail, nous avons rapporté la « position » de chaque élément à un jeu de relations, nous voyons maintenant que ce jeu de relations se réfléchit dans une topologie : être en relation, c'est dans tous les cas, placer et se placer. Et c'est exactement au nom de cette double face, inhérente à chaque « position », que nous pouvons conclure en développant ce que nos exemples nous ont montré : à travers une configuration énonciative qui vaut pour tout le film, ceux-ci construisent et situent un *tu* ; ou, si l'on préfère, ils l'*exposent* et le *disposent* à la fois. Ainsi, dans la configuration objective, face à un spectateur témoin effectif mais muet (un spectateur vraiment *caché*) se déploie un espace qui, dans l'ensemble, refuse les termes marqués, un espace *neutre*. Dans la configuration objective irréaliste, face à un spectateur qui fait corps avec la caméra (et donc *mobile*) se déploie un espace parcou-

⁵⁰ F. CASETTI, *D'un regard l'autre : le film et son spectateur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990, 205 pages. Préf. par Christian Metz. p. 107-108.

rable dans tous les sens, même les plus extrêmes : un espace authentiquement *modulable*. Dans l'interpellation, face à un spectateur [Page 108] impliqué mais aussi tenu à distance de l'action (l'aparté le maintient *en marge* de la scène), se dessine un espace au sein duquel s'opposent radicalement le champ et le hors champ, le visible et l'invisible, un espace qui, à la différence des précédents, est fondé sur une *dissymétrie*. Dans la configuration subjective enfin, face à un spectateur dont la perception passe par les yeux d'un personnage (donc un spectateur dans le *champ*) un espace se délimite, non homogène lui aussi, mais cette fois à cause de la présence d'un puissant facteur de focalisation : un espace qui s'exhibe dans une attention explicite, qui se donne comme vu effectivement et qui apparaît, en un mot, comme *exproprié*. »

*

L'effet de distanciation chez Brecht

Cette citation s'inscrit en complément de l'analyse du Chapitre II, Partie 2, 1^{ère} sous-partie.

Dort énumère, chez Brecht, les différents effets susceptibles de produire un effet de distanciation. « Cet éloignement, toutes les techniques de la représentation théâtrale brechtienne concourent à le créer (...). Mentionnons néanmoins, à titre d'exemple : l'utilisation de pancartes destinées à annoncer l'action (pour que le spectateur n'en soit pas surpris), à en préciser le lieu et le moment visible ; le schématisme de décors dont la fonction est d'indiquer, non de suggérer ; la richesse et la multiplicité des objets qui « cristallisent » le rapport de l'homme au monde, qui le signifient à travers les variations de leur matière (usure...) plus que par leurs formes ; le découpage du texte même en plusieurs plans : plan de la conversation banale, plan de la déclamation, plan des « songs » - plans dont l'acteur doit montrer la séparation, l'erreur (...) consistant à passer insensiblement de l'un à l'autre ⁵¹. » Tous ces éléments ont pour vocation de ne pas faire oublier au spectateur qu'il est au théâtre. Brecht ne cherche pas à provoquer l'hypnose du spectateur, mais il lui rappelle subtilement le caractère fictif et éphémère de son spectacle.

*

⁵¹ B. DORT, *Ibid*, p. 147-148.

Analyse de séquence complémentaire

Dans nos deux opus on trouve une séquence où le héros est pris en photo par des photographes pour illustrer la presse. Ce complément d'analyse fait référence au Chapitre I, Partie 3, 1^{ère} et 3^{ème} sous-partie.

Prenons un exemple tiré hors de notre corpus pour bien nous faire comprendre que la dialectique de l'adhésion chez Capra s'étend à toute sa série de films sociaux. Dans *Mr. Smith Goes to Washington*, un sénateur, se lève brusquement et proteste à l'encontre de l'investiture au Parlement américain de Jefferson, le héros du film. Il déclare que Jefferson est un imposteur autant qu'un faiseur de troubles et défend son opinion en brandissant une revue de presse du jour. En effet, les photos du journal qui illustrent l'article titre et dépeignent un Jefferson Smith combatif, « venu nettoyer le Parlement de ses mauvaises odeurs ». Or nous spectateurs qui avons assisté à la prise de vue des photos et nous savons que Jefferson est victime d'une manipulation des journalistes, mais comment ce sénateur qui n'a jamais rencontré Jefferson au préalable pourrait-il se faire une opinion différente à son sujet de celle publiée par la presse ? À juste titre, le sénateur colle au discours du journal. Pour reprendre le raisonnement de Barthes, entre lui et le journal s'est installée une relation dualiste qui prive le sénateur du discernement nécessaire pour remettre en cause ce qu'il voit. Dans des circonstances proches ce thème de la manipulation de l'image du héros pour illustrer la presse est repris dans *Meet John Doe*.

*

Bibliographie

Encyclopédies, dictionnaires

- AUMONT Jacques, MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Nathan, 2001, 245 pages.
- ERNOUT A. et MEILLET A., *Dictionnaire étymologique de la langue latine (Histoire des mots)*, 4e éd., 3e tirage augmenté d'additions et de corrections nouvelles par André J., Paris, 1979, 829 p.
- SOURIAU Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Collection Quadrige, 3e éd. Diccos poche, 2010.

Ouvrages sur le cinéma

- AUMONT Jacques, *L'esthétique du film*, Armand Colin; 3e édition, 2004, 238 pages.
- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Cerf-Corlet Publications, Collection 7e Art, 2007, 372 pages.
- BERTOLD Brecht : *Sur le Cinéma*, Paris, Editions de l'Arche, 1970, 246 pages.
- BORDWELL David, *Narration in the Fiction Film*, Madison : The university of Wisconsin press, 1985, 370 pages.
- BORDWELL David et THOMPSON Kristin, *L'art du film : une introduction*, Editions De Boeck, 808 pages.
- BOURGET Jean-Loup, *Le mélodrame hollywoodien*, Ramsay Poche Cinéma, 1994, 317 pages.
- CASSETTI Francesco, *D'un regard l'autre : le film et son spectateur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990, 205 pages. Préf. par Christian Metz.
- CAVELL Stanley, *A la recherche du Bonheur : Hollywood et la comédie du remariage*, Collection essais, Cahier du Cinéma, Paris, 1993.
- CAVELL Stanley, *La projection du monde : Réflexion sur l'ontologie du cinéma*, éd. Belin, 2004.
- CAVELL Stanley, *Le cinéma nous rend-il meilleurs*, Paris, Bayard, 2003, 218 pages.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, ODIN Roger (dossier coordonné par), *Cinéma et réception*, dans Réseaux Volume 18 – n°99/2000.
- EPSTEIN Jean, *L'Intelligence d'une machine*, Paris, éd. Jacques Melot, 1946, 195 pages. (Version édition électronique, http://classiques.uqac.ca/classiques/epstein_jean/intelligence_machine/intelligence_machine.html).
- GAUDREAU André & JOST François, *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1994, 159 pages.

- JULLIER Laurent, *Analyser un film : de l'émotion à l'interprétation*, Paris, Flammarion, 432 pages.
- LAFFAY Albert, *Logique du cinéma*, Paris, Création et spectacle, Masson, 1964, 174 pages.
- MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire : essai d'anthropologie sociologique*, Les éditions de minuit, Lonrai, 1995.
- MOURE Jose, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, L'harmattan, 1997, 271 pages.
- NACCACHE Jacqueline, *Le cinéma hollywoodien classique*, Paris, Nathan, Collection 128, 1995, 127 pages.
- RAY Satyajit, *Ecrits sur le cinéma*, éd. J.-C Lattès, Collection Ramsay Poche Cinema, Saint-Amant, 1985, 253 pages.
- SADOUL Georges, *Histoire générale du cinéma (Tome 6), L'époque contemporaine (1939-1954) - I/ Le cinéma pendant la guerre (1939-1945)*, Denoël, 1946, rééd. 1954.
- VANOYE Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, A. Colin, 2005, 222 pages.
- WORTH Sol, *The development of a semiotic of film*, University of Pennsylvania, 1968, 62 pages.

Ouvrages consacrés à Frank Capra

- CAPRA Frank, *Hollywood Story*, Paris, Stock, 1976. Réédité chez Ramsay Poche Cinéma en 1985 et 2006.
- CIEUTAT Michel, *Frank Capra*, Paris, Rivages, 1999, 304 pages.
- COLLECTIF, *La vie est Belle*, L'avant-scène cinéma, numéro 528, Janvier 2004.
- ESTRIN Byallen, *The Hollywood Professionals (Capra, Cukor, Brown)*, Volume 6, London, 1980.
- WOLFE Charles, *Meet John Doe*, Rutgers University, USA, 1989.

Ouvrages autres sciences

- BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, 1er édition 1953 aux éditions du Seuil, coll. "Pierre vives". Repris dans *Oeuvres complètes. 1, 1942-1961*, Éd. du Seuil, 2002, 1179 pages, pp.169-224.
- BARTHES Roland, "Mythologies", suivi de "Le Mythe, aujourd'hui", 1re éd. Seuil, coll. "Pierres vives", 1957. Repris dans *Oeuvres complètes. 1, 1942-1961*, Éd. du Seuil, 2002, 1179 pages, pp.671-868.
- COLLECTIF, *Le Récit et les Arts*, Paris, L'Harmattan, Collection arts 8, 1998, 248 pages.
- CORINNE François-Denève, *Mythologies*, Roland Barthes, éd. Bréal, 2002, 125

pages.

- DORT Bernard, *Lecture de Brecht*, Paris, Seuil, «Points», 1972, 220 pages.
- GENETTE Gérard, *Discours du récit*, Paris : Éd. du Seuil, 2007, 435 pages.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Éd. du Seuil, 1972, 285 pages.
- MAULPOIX Jean-Michel, *Notes sur l'identité en hommage à Paul Ricœur, extrait de «Lyrisme et identité» in Adieux au poème*, éd. José Corti, 2005.
- MOSCOVICI Serge, *L'âge des foules*, Ed. Complexe, Bruxelles, 1985.
- PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, Ed. du Seuil, Point, 1970, 254 pages.
- RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, L'Ordre Philosophique, Paris, Éditions du Seuil, 1990, 424 pages.
- ROY Claude, *Les chercheurs de dieux : croyance et politique*, Gallimard, France, 1981.

Articles

Articles vue d'ensemble

- BELLOUR Raymond, « Une météore », in *Communications*, Année 2007, n° 82, pp. 107-111.
- BOOTH W. (textes rassemblés de BARTHES R., KAYSER W., BOOTH W., HAMMON Ph.), « Distance et point de vue », in *Poétique du récit*, Ed. du Seuil, 1976, p.180.
- BROWNE Nick, « Relire Young Mister Lincoln : Place du spectateur et formes symboliques », in Bellour Raymond (dir), *Le Cinéma américain*, Tome 1, Paris : Flammarion, 1980, 271 pages, pp.255-271.
- DAYAN Daniel, « Le spectateur performé », in *Cinénarrable*, Saint-Denis : Presses de l'université de Paris VIII-Vincennes, Hors-cadre 2, 1984, pp.137-149
- DOUCHET Jean, « Dix-sept plans », in Bellour Raymond (dir), *Le Cinéma américain*, Tome 1, Paris : Flammarion, 1980, 271 pages, pp.201-232.
- GAUDREAULT André, « Narration et monstration au cinéma », in *Cinénarrable*, Saint-Denis : Presses de l'université de Paris VIII-Vincennes, Hors-cadre 2, 1984, pp.87-98.
- IMBEAULT Marc, *Compte rendu de l'ouvrage de Paul Ricœur (Soi-même comme un autre)*, in *Philosophiques*, vol. 18, n° 2, 1991, p. 190-191. Consultable en ligne à l'adresse suivante : <http://id.erudit.org/iderudit/027164ar>
- JOST François, « Le regard romanesque. Ocularisation et focalisation », in *Cinénarrable*, Saint-Denis : Presses de l'université de Paris VIII-Vincennes, Hors-cadre 2, 1984, pp.67-86.
- LAGNY Michèle, ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, SORLIN Pierre, « Le récit saisi par le film », in *Cinénarrable*, Saint-Denis : Presses de l'université de Paris

VIII-Vincennes, Hors-cadre 2, 1984, pp.99-121.

- LAPIERRE Nicole, « Edgar Morin, plans rapprochés » in *Communications*, Année 2007, n° 82, pp. 5-9.
- MAGNY Joel, « Les tragédies optimistes de Frank Capra », in *Cahiers du cinéma*, n° 448, oct. 1991.
- MARIE Michel, « La séquence/le film », Bellour Raymond (dir), *Le Cinéma américain*, Tome 1, Paris : Flammarion, 1980, 271 pages, Tome 2, pp.27-44.
- ROPARS Marie-Claire, « Narration et signification », in Bellour Raymond (dir), *Le Cinéma américain, analyse de films*, Tome 2, Paris : Flammarion, 1980, 317 pages, pp.9-26.
- TODOROV Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », in *Communications* n°8, 1966. pp. 125-151.

Articles de Roland Barthes

- BARTHES Roland, « En sortant du cinéma », in *Communications*, n°23, 1975. pp. 104-107.
- BARTHES Roland, « La révolution brechtienne », éditorial de la revue *Théâtre populaire*, 1955. Repris dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p.52.
- BARTHES Roland, Éditorial (non signé) de la revue *Théâtre populaire*, n°9, sept 1954. Repris dans *Oeuvres complètes. 1, 1942-1961*, Éd. du Seuil, 2002, 1179 pages, pp.524-526.
- BARTHES Roland, « Pourquoi Brecht ? », *Tribune étudiante*, n°6, avril 1955. Repris dans *Oeuvres complètes. 1, 1942-1961*, Éd. du Seuil, 2002, 1179 pages, pp.575-577.
- BARTHES Roland, Éditorial (non signé) de la revue *Théâtre populaire*, n°12, mars-avril 1955. Repris dans *Oeuvres complètes. 1, 1942-1961*, Éd. du Seuil, 2002, 1179 pages, pp.578-580.
- BARTHES Roland, Éditorial (non signé) de la revue *Théâtre populaire*, n°13, mai-juin 1955. Repris dans *Oeuvres complètes. 1, 1942-1961*, Éd. du Seuil, 2002, 1179 pages, pp.591-592.
- BARTHES Roland, « Brecht », *Théâtre complet* de B. Brecht, tome I, L'Arche, 1955. (Notice de couverture). Repris dans *Oeuvres complètes. 1, 1942-1961*, Éd. du Seuil, 2002, 1179 pages, p.593.
- BARTHES Roland, « Bertolt Brecht à Lyon », *France-Observateur*, 10 mai 1956. Repris dans *Oeuvres complètes. 1, 1942-1961*, Éd. du Seuil, 2002, 1179 pages, pp.654-655.
- BARTHES Roland, « Brecht "Traduit" » (avec Bernard Dort), *Théâtre populaire*, n°23, mars 1957. Repris dans *Oeuvres complètes. 1, 1942-1961*, Éd. du Seuil, 2002, 1179 pages, pp.879-884.

- BARTHES Roland, « Brecht et notre temps », *L'Action laïque*, n°192, mars 1958. Repris dans *Oeuvres complètes. 1, 1942-1961*, Éd. du Seuil, 2002, 1179 pages, pp.921-923.
- BARTHES Roland, « Commentaire : Préface à Brecht, “Mère Courage et ses enfants” ». Repris dans *Oeuvres complètes. 1, 1942-1961*, Éd. du Seuil, 2002, 1179 pages, pp.1064-1082.
- BARTHES Roland, “Civilisation de l’image”, *Communications*, n°1, 4e trimestre 1961. Repris dans *Oeuvres complètes. 1, 1942-1961*, Éd. du Seuil, 2002, 1179 pages, pp.1137-1139.
- BARTHES Roland, « L’information visuelle », *Communications*, n°1, 4e trimestre 1961. Repris dans *Oeuvres complètes. 1, 1942-1961*, Éd. du Seuil, 2002, 1179 pages, pp.1140-1143.
- BARTHES Roland, « La mort de l’auteur », dans *Oeuvres complètes. 3, 1968-1971*, Éd. du Seuil, 2002, 1074 pages, pp.40-45.
- BARTHES Roland, « De l’œuvre au texte », in *Revue d’esthétique*, n°3, 3^e trimestre 1971. Repris dans *Oeuvres complètes. 3, 1968-1971*, Éd. du Seuil, 2002, 1074 pages, pp.908-916.

Documentations autres

- CONSTITUTION des États-Unis d’Amérique, du 17 septembre 1787.
- DÉCLARATION d’Indépendance des États-Unis d’Amérique, du 4 juillet 1776.
- LACOURT Guillaume, « L’énonciation réflexive chez Frank Capra », *Mémoire de Master 1*, sous la direction de José Moure, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Année 2011-2012.

Conférences

- DELEUZE Gilles, « Qu’est-ce que l’acte de création ? », *Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation FEMIS*, Paris, 17 Mai 1987.
- MAYHEW Didier, « Le texte tiré de sa quiétude, Commentaire de l’article de Roland Barthes : « De l’œuvre au texte » (1971) », *Séminaire d’anthropologie et linguistique à l’EHESS*, Paris, Année 2007.

*

Webographie

Accès aux textes de recherche

- <http://www.persee.fr/>
- <http://www.erudit.org/>
- <http://www.cndp.fr/magphilo/>

Accès aux données techniques

- <http://www.allocine.fr/>
- <http://www.imdb.com/>

Citations et autres

- <http://objectif-scenario.com/a-propos/>
- <http://www.cineclubdecaen.com/>
- <http://www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/infowiss/frames/idfr.htm>

*

Tables des matières

Sommaire	4
Introduction	6
Chapitre I : L'adhésion du spectateur	12
1) La place du spectateur	13
1.1/ Le point de vue du spectateur	13
1.2/ L'identification malmenée	16
1.3/ Le spectateur et la foule	18
2) Le spectateur chez Capra	25
2.1/ Le spectateur intradiégétique	25
2.2/ L'adhésion selon Barthes	29
2.3/ L'adhésion une question d'espace	31
3) Le spectateur leurré	33
3.1/ Le problème de la vérité	33
3.2/ Le mouvement du film	36
3.3/ La mise en place du dispositif de mise en abyme	41
Chapitre II : Le spectateur et la question de la réflexivité	46
1) Les prémices de la réflexivité	47
1.1/ Le spectateur, objet d'une manipulation	47
1.2/ L'effet de distanciation brechtien	49
2) Le récit réflexif	50
2.1/ La réflexivité : un outil de distanciation	50
2.2/ Les éléments de réflexivité dans <i>Meet John Doe</i>	52
2.3/ La réflexivité dans <i>It's a Wonderful Life</i>	54
3) L'expérience de la mise en abyme	59
3.1/ La dialectique du Dedans et du Dehors	59
3.2/ L'expérience de la vérité	60
3.3/ Les limites de la réflexivité	61
Chapitre III : La direction du spectateur	64
1) Le héros face à son narrateur	65
1.1/ Le narrateur délégué	65
1.2/ Le narrateur de <i>Meet John Doe</i>	66
1.3/ Le narrateur d' <i>It's a Wonderful Life</i>	72
2) Le discours des films	76
2.1/ Le discours dans <i>John Doe</i>	76
2.2/ Le discours d' <i>It's a Wonderful Life</i>	79
2.3/ L'évolution du discours entre les deux films	83
3) Le spectateur et le discours	85
3.1/ La mort de l'auteur	85
3.2/ L'appropriation de l'idéologie par le dispositif de mise en abyme	87

3.3/ L'authentification du discours	88
Conclusion	92
Annexe.....	96
Fiches Techniques des films.....	97
Discours de John Doe prononcé à la radio.....	100
Articles et extraits de Texte.....	102
« En sortant du cinéma »	102
De Roland Barthes.....	102
Lettre à Capra	106
« Brecht ».....	114
Casetti	115
L'effet de distanciation chez Brecht	116
Analyse de séquence complémentaire.....	117
Bibliographie	118
Tables des matières	124

