

Université de Montréal

**L'autoréflexion de l'énonciation filmique
du film *Punch-Drunk Love***

par

Joël Lehmann

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)
en études cinématographiques

Avril 2012

© Joël Lehmann, 2012

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

L'autoréflexion de l'énonciation filmique du film *Punch-Drunk Love*

Présenté par :
Joël Lehmann

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Olivier Asselin
président-rapporteur

André Gaudreault
directeur de recherche

Dominic Arsenault
membre du jury

Résumé

Le film *Punch-Drunk Love*, réalisé en 2002 par Paul Thomas Anderson, présente une approche formelle hors du commun et expose, de manière flagrante, le travail énonciatif du film. L'énonciation filmique qui est siennée pousse le spectateur à se distancer de l'œuvre et l'incite à se questionner sur la signification des codes mis en place. Ce dernier est également stimulé à remettre en question ses propres attentes ainsi qu'à s'interroger sur son plaisir spectatorial. Nous proposons, dans le cadre de ce mémoire, de faire l'analyse de l'énonciation filmique du film à travers l'approche abstraite de Christian Metz. Grâce à sa théorie, qui affiche la préséance du film sur l'auteur en matière de signification des codes, nous mettons en évidence l'idée que les constructions énonciatives fortes reprennent à leur compte l'histoire racontée par le film. L'énonciation réfléchit et redouble le film. Avec une telle approche, le film expose son rapport fusionnel entre le fond et la forme. L'énonciation, vue sous cet œil, devient l'alter ego du film.

Mots-clés :

Énonciation filmique, Énonciation cinématographique, Deixis, Esthétique du film, Subjectivité, Métaphore, Alter ego, Christian Metz

Abstract

In *Punch-Drunk Love* (2002), Paul Thomas Anderson applies a unique creative process that reveals the very inner workings of enunciation in the film. His filmic approach functions to distance the spectator from the film and, to various degrees, challenges the spectator to question the codes that create an aesthetic of illusion. Drawing on Christian Metz's abstract approach to enunciation, this thesis proposes to analyse the filmic enunciation of Anderson's film. By means of this theoretical approach, we become aware that the enunciation of the film stimulates the spectator into realizing that the implied meaning of the enunciation is one that can be understood within its own self. The "who" and the "what" are no longer questions that are answered from the "outside". The "who" is the film and the "what" resides in it. What we are observing is the self-reflexive nature of enunciation.

Keywords :

Filmic Enunciation, Cinematographic Enunciation, Deixis, Film aesthetics, Subjectivity, Metaphor, Alter ego, Christian Metz

Sommaire

Dès sa parution sur les écrans de cinéma en 2002, le film *Punch-Drunk Love* a capté notre attention grâce à ses qualités performatives. À travers cette réalisation cinématographique, Paul Thomas Anderson revisite le genre de la comédie romantique. Par une approche formelle hors du commun, le travail énonciatif du film y est exposé de manière flagrante. Les marques récurrentes ouvertement affichées, conjuguées à une expérimentation agile qui manie les codes connus du genre, font en sorte que l'énonciation filmique pousse le spectateur à se distancer de l'œuvre et l'incite à se questionner sur la signification des codes mis en place. Lors du visionnement, le spectateur est inévitablement contraint à réfléchir sur la signification réelle de plusieurs marques particulièrement visibles. Ces marques semblent, a priori, ne pas avoir de lien avec la diégèse et paraissent difficilement motivées dans le contexte de l'œuvre. Non seulement est-il incité à se déconnecter de la fiction présentée, le spectateur est également poussé à remettre en question ses propres attentes ainsi qu'à s'interroger sur son plaisir spectatorial.

En engageant ainsi le spectateur, cette forme de provocation calculée qu'instaure le film nous a convaincus qu'il s'agit plus que d'une simple expérimentation formelle auctoriale. Ces marques affichées ne sont pas négligeables et nous sommes persuadés que chacune d'elle peut être directement rattachée à la diégèse. Le présent mémoire propose d'essayer de découvrir, à l'aide principalement de la théorie de l'énonciation au cinéma, si la signification des marques de l'énonciation filmique hyper-marquée peut être appliquée dans le cadre du film lui-même. Notre travail s'effectuera à partir de l'ouvrage maintenant classique *L'énonciation impersonnelle ou le site du film* de Christian Metz. Cette œuvre est spécialement importante puisqu'elle avance l'idée de déshumaniser le rapport de communication auteur-spectateur au profit d'une relation impersonnelle et abstraite entre le foyer et la cible. Ce concept qui suggère d'utiliser « le seul corps qui soit disponible, le corps du texte » (Metz 1991, p. 19), c'est-à-dire le film, comme point d'ancrage, s'avère fondamental pour nous. En inscrivant le film comme matière responsable de l'énonciation,

Metz a ouvert la voie à une nouvelle façon d'examiner la signification des marques d'énonciation d'un film. Grâce à cette théorie qui affiche la préséance du film sur l'auteur en matière de signification des codes, nous possédons l'outil par excellence pour procéder à notre analyse.

L'expérience que *Punch-Drunk Love* propose produit un « choc » entre le genre de la comédie romantique et ses codes constitutifs. Le film, et c'est en cela qu'il fascine l'auteur du présent mémoire, ouvre la voie à la création d'une nouvelle « forme ». L'hybridation entre l'énonciation très marquée de *Punch-Drunk Love* et le genre cinématographique normalement transparent à outrance de la comédie romantique, confronte donc le spectateur sur son travail de décodage et sur le plaisir qu'il peut en soutirer.

En repérant de nombreux exemples dans l'oeuvre *Punch-Drunk Love*, nous mettrons en évidence l'idée que les constructions énonciatives fortes reprennent à leur compte l'histoire racontée par le film. L'énonciation réfléchit et redouble le film. Elle enrichit son propos ainsi que l'expérience du spectateur. Avec une telle approche, le film expose son rapport fusionnel entre le fond et la forme. L'énonciation, vue sous cet œil, devient l'alter ego du film.

Illustration retirée

Voix off

Au début, rien d'autre que l'arrachement au temps
présent ...
et ses chevalets.

On recommence.

Illustration retirée

Le sujet ne meurt pas ... ne délire pas ... il
souffre.
On continue.

- *La Jetée*

Un film de Chris Marker réalisé en 1962.

Extrait entre 8 minutes et 50 secondes
et 10 minutes et 21 secondes.

Table des matières

Résumé	i
Mots Clés	i
Abstract	ii
Key words	ii
Sommaire	iii
Table des matières	vi
Source des figures	viii
Remerciements	xxvii
Introduction	1
Chapitre 1 : L'énonciation et la subjectivité	12
La subjectivité du film.....	21
Chapitre 2 : Le film parle	24
Les types de constructions énonciatives fortes.....	28
Notre définition de la subjectivité du film	36
« Error theory » vs « reading hypothesis ».....	45
Chapitre 3 : La comédie romantique	49
La comédie <i>screwball</i>	51
Premier comparant au niveau de la musique.....	54
Deuxième comparant au niveau de la musique.....	56
Comparant au niveau de l'image.....	59
Comparant au niveau de la composition de l'image et de la structure du montage.....	61
Chapitre 4 : Analyse du film	72
Innovation.....	72
Analyse détaillée du début du film.....	81
Résumé des éléments « choquants ».....	106
Exemples supplémentaires.....	111
Conclusion	127
« Les conditions de succès ».....	131

Bibliographie	134
Monographies.....	134
Filmographie.....	137

Source des figures

- Fig. 1 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
 Nous voyons un « flare » à 42 minutes et 08 secondes.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema 32
- Fig. 2 : Photogramme du film *Cinderella Man*.
 Point de vue de James Braddock.
Cinderella Man (Ron Howard, 2005). © Universal Pictures.....38
- Fig. 3 : Photogramme du film *Cinderella Man*.
 Gant de Max Baer sur le visage de James Braddock.
Cinderella Man (Ron Howard, 2005). © Universal Pictures.....38
- Fig. 4 : Affiche du film *Popeye*.
Popeye (Robert Altman, 1980). © Paramount Pictures.....54
- Fig. 5 : Recto de la pochette de la piste sonore du film *Popeye*.
 1980. © Boardwalk Entertainment.....54
- Fig. 6 : Verso de la pochette de la piste sonore du film *Popeye*.
 1980. © Boardwalk Entertainment.....54
- Fig. 7 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
 Le couple s’embrasse dans un hôtel à Hawaii.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema55
- Fig. 8 : Affiche du film *The Jerk*
The Jerk (Carl Reiner, 1979). © Aspen Film Society.....56

- Fig. 9 : Affiche du film *Touch of Evil*.
Touch of Evil (Orson Welles, 1958).
 © Universal International Pictures.....59
- Fig. 10 : Photogramme du film *Touch of Evil*.
 Nous voyons sur un mur l’ombrage d’un personnage en train de courir.
Touch of Evil (Orson Welles, 1958).
 © Universal International Pictures.....60
- Fig. 11 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
 Nous voyons sur un mur l’ombrage de Barry en train de courir.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema.....60
- Fig. 12 : Affiche du DVD du film *An occurrence at Owl Creek Bridge*.
An occurrence at Owl Creek Bridge (*La rivière du hibou*).
 (Robert Enrico, 1962). © Filmartic.....61
- Fig. 13 : Photogramme du film *An Occurrence at Owl Creek Bridge*.
 La femme va rejoindre l’homme.
An occurrence at Owl Creek Bridge (*La rivière du hibou*).
 (Robert Enrico, 1962). © Filmartic.....63
- Fig. 14 : Photogramme du film *An Occurrence at Owl Creek Bridge*.
 L’homme court vers la femme.
An occurrence at Owl Creek Bridge (*La rivière du hibou*).
 (Robert Enrico, 1962). © Filmartic.....63

- Fig. 15 : Photogramme du film *An Occurrence at Owl Creek Bridge*.
L’homme court vers la femme.
An occurrence at Owl Creek Bridge (La rivière du hibou).
(Robert Enrico, 1962). © Filmartic.....63
- Fig. 16 : Photogramme du film *An Occurrence at Owl Creek Bridge*.
L’homme court vers la femme.
An occurrence at Owl Creek Bridge (La rivière du hibou).
(Robert Enrico, 1962). © Filmartic.....63
- Fig. 17 : Photogramme du film *An Occurrence at Owl Creek Bridge*.
La femme va rejoindre l’homme.
An occurrence at Owl Creek Bridge (La rivière du hibou).
(Robert Enrico, 1962). © Filmartic.....64
- Fig. 18 : Photogramme du film *An Occurrence at Owl Creek Bridge*.
L’homme court vers la femme.
An occurrence at Owl Creek Bridge (La rivière du hibou).
(Robert Enrico, 1962). © Filmartic.....64
- Fig. 19 : Photogramme du film *An Occurrence at Owl Creek Bridge*.
L’homme court vers la femme.
An occurrence at Owl Creek Bridge (La rivière du hibou).
(Robert Enrico, 1962). © Filmartic.....64
- Fig. 20 : Photogramme du film *An Occurrence at Owl Creek Bridge*.
L’homme court vers la femme.
An occurrence at Owl Creek Bridge (La rivière du hibou).
(Robert Enrico, 1962). © Filmartic.....64

- Fig. 21 : Photogramme du film *An Occurrence at Owl Creek Bridge*.
La femme va rejoindre l'homme.
An occurrence at Owl Creek Bridge (La rivière du hibou).
(Robert Enrico, 1962). © Filmartic.....65
- Fig. 22 : Photogramme du film *An Occurrence at Owl Creek Bridge*.
L'homme court vers la femme.
An occurrence at Owl Creek Bridge (La rivière du hibou).
(Robert Enrico, 1962). © Filmartic.....65
- Fig. 23 : Photogramme du film *An Occurrence at Owl Creek Bridge*.
L'homme court vers la femme.
An occurrence at Owl Creek Bridge (La rivière du hibou).
(Robert Enrico, 1962). © Filmartic.....65
- Fig. 24 : Photogramme du film *An Occurrence at Owl Creek Bridge*.
L'homme court vers la femme.
An occurrence at Owl Creek Bridge (La rivière du hibou).
(Robert Enrico, 1962). © Filmartic.....65
- Fig. 25 : Photogramme du film *An Occurrence at Owl Creek Bridge*.
La femme va rejoindre l'homme.
An occurrence at Owl Creek Bridge (La rivière du hibou).
(Robert Enrico, 1962). © Filmartic.....66
- Fig. 26 : Photogramme du film *An Occurrence at Owl Creek Bridge*.
L'homme et la femme se rejoignent.
An occurrence at Owl Creek Bridge (La rivière du hibou).
(Robert Enrico, 1962). © Filmartic.....66

- Fig. 27 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry observe les chiffres.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema68
- Fig. 28 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry, dans un corridor, court vers la caméra.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema69
- Fig. 29 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry, dans un corridor, court vers la caméra.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema69
- Fig. 30 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry, dans un corridor, court vers la caméra.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema69
- Fig. 31 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry cherche partout.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema69
- Fig. 32 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry cherche partout.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema69
- Fig. 33 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry cherche partout.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema69

- Fig. 34 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry cherche partout.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema69
- Fig. 35 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry, dans un corridor, s'éloigne de la caméra.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema69
- Fig. 36 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry, dans un corridor, s'éloigne de la caméra.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema69
- Fig. 37 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry, dans un corridor, s'éloigne de la caméra.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema69
- Fig. 38 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry retrouve la porte de Lena et l'embrasse.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema70
- Fig. 39 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Première image du film.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema76
- Fig. 40 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Des tableaux multicolores s'enchaînent. Du rose au bleu.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema78

- Fig. 41 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Des tableaux multicolores s'enchaînent. Nous voyons des mains.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema78
- Fig. 42 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Des tableaux multicolores s'enchaînent. Nous voyons des étoiles.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema78
- Fig. 43 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Emblème Columbia au début du film.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema81
- Fig. 44 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Première image du film. C'est le plan 1.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema83
- Fig. 45 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry se rend à la porte de garage.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema84
- Fig. 46 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry se rend à la porte de garage. C'est le noir total.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema84
- Fig. 47 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry ouvre la porte de garage.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema84

- Fig. 48 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry ouvre la porte de garage.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema84
- Fig. 49 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry qui regarde au loin est au foyer.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema85
- Fig. 50 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry qui regarde au loin n'est pas au foyer.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema85
- Fig. 51 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Travelling avant vers la rue.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema86
- Fig. 52 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Travelling avant vers la rue.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema86
- Fig. 53 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Travelling avant vers la rue.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema86
- Fig. 54 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Une auto capote sans raison.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema86

- Fig. 55 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
 Une auto capote sans raison.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema87
- Fig. 56 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
 Une auto capote sans raison.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema87
- Fig. 57 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
 « Reaction shot » de Barry qui voit l'accident.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema87
- Fig. 58 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
 Arrivée d'un taxi qui dépose un harmonium devant Barry.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema88
- Fig. 59 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
 Arrivée d'un taxi qui dépose un harmonium devant Barry.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema88
- Fig. 60 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
 Arrivée d'un taxi qui dépose un harmonium devant Barry.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema88
- Fig. 61 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
 « Reaction shot » de Barry qui voit l'harmonium.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema88

- Fig. 62 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Travelling avant non motivé intradiégétique sur l’harmonium.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema89
- Fig. 63 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Travelling avant non motivé intradiégétique sur l’harmonium.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema89
- Fig. 64 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Travelling avant non motivé intradiégétique sur l’harmonium.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema89
- Fig. 65 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry au téléphone. Reprise de la scène 1.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema93
- Fig. 66 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry sors dehors. Reprise de la scène 1.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema93
- Fig. 67 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry regarde au loin. Reprise de la scène 1.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema93
- Fig. 68 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Des « flares » sont à l’image lorsque Barry rencontre la femme en rose.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema93

- Fig. 69 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry recule en buvant son café.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema95
- Fig. 70 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry se cache contre un mur de garage.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema95
- Fig. 71 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry, méfiant, regarde dehors.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema95
- Fig. 72 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry retourne devant l'harmonium.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema96
- Fig. 73 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Absence d'auto renversée.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema97
- Fig. 74 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry observe l'harmonium
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema98
- Fig. 75 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Un camion fracasse le silence.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema99

- Fig. 76 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry ramasse l'harmonium.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema99
- Fig. 77 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry s'empresse de rapporter l'harmonium.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema100
- Fig. 78 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry transporte à la hâte l'harmonium dans un bureau.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema100
- Fig. 79 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry installe l'harmonium sur le bureau.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema101
- Fig. 80 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry installe l'harmonium sur le bureau.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema101
- Fig. 81 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry essaye de faire fonctionner l'harmonium.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema101
- Fig. 82 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry jouant l'harmonium est peu éclairé.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema102

- Fig. 83 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry jouant l'harmonium est éclairé.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema102
- Fig. 84 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Lance ouvre une porte de garage.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema102
- Fig. 85 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry a peur.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema102
- Fig. 86 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry se retourne.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema102
- Fig. 87 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry regarde vers Lance.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema102
- Fig. 88 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry rejoint Lance.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema103
- Fig. 89 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry et Lance entrent en même temps dans le bureau.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema103

- Fig. 90 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry et Lance entrent en même temps dans le bureau.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema103
- Fig. 91 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry et Lance entrent en même temps dans le bureau.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema103
- Fig. 92 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry ressort de la même façon qu’il est entré dans le bureau.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema103
- Fig. 93 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry ressort de la même façon qu’il est entré dans le bureau.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema103
- Fig. 94 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry ressort de la même façon qu’il est entré dans le bureau.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema103
- Fig. 95 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry ressort de la même façon qu’il est entré dans le bureau.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema103
- Fig. 96 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Tableau multicolore rose-orange.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema105

- Fig. 97 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Tableau bleu avec des cerles.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema105
- Fig. 98 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Tableau multicolore rose-bleu.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema105
- Fig. 99 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Tableau où il est possible de voir des mains?
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema105
- Fig. 100 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Tableau avec des étoiles.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema105
- Fig. 101 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Tableau avec des étoiles et des lignes bleues.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema105
- Fig. 102 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Tableau multicolore rose-bleu.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema105
- Fig. 103 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry à gauche cadre.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema112

- Fig. 104 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry à droite cadre.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema112
- Fig. 105 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry à gauche cadre.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema113
- Fig. 106 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry à droite cadre.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema113
- Fig. 107 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry est hors foyer pendant plusieurs secondes.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema114
- Fig. 108 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
La caméra évite de frapper Barry.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema115
- Fig. 109 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
La caméra évite de frapper Barry.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema115
- Fig. 110 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
La caméra évite de frapper Barry.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema115

- Fig. 111 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
La caméra évite de frapper Barry.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema115
- Fig. 112 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
La caméra évite de frapper Barry.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema115
- Fig. 113 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry, en prise de vue trois quart de dos, à la gauche du cadre en plan épaule.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema116
- Fig. 114 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry, en prise de vue de dos, centré dans le cadre en plan pied.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema116
- Fig. 115 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Des « flares » sont très visibles.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema116
- Fig. 116 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Un stylo rose avec un embout en forme de « + » est placé
à côté d'un stylo bleu.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema117
- Fig. 117 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry est au téléphone avec sa sœur. Il fait jour. C'est un plan large.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema119

- Fig. 118 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry est au téléphone avec sa sœur. La lumière de la cabine est éteinte.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema119
- Fig. 119 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry est au téléphone avec sa sœur. La lumière de la cabine est allumée.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema119
- Fig. 120 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
C'est l'arrivée du crépuscule du soir.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema120
- Fig. 121 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Barry détruit la salle de bain du restaurant.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema121
- Fig. 122 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
La caméra est baladeuse.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema123
- Fig. 123 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
La caméra bouge du haut vers le bas sans aucune raison apparente.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema123
- Fig. 124 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
L'image de Barry se fige et se transforme en un tableau de couleurs.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema124

- Fig. 125 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
On remarque le mot LOVE écrit sur la main de Barry?
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema125
- Fig. 126 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love*.
Un camion rose (!) passe devant Barry lorsqu'il quitte son bureau.
Punch-Drunk Love (P. T. Anderson, 2002) © New Line Cinema126

Remerciements

J'aimerais remercier, en premier lieu, André Gaudreault, mon directeur, pour son ouverture, sa patience, sa générosité, son sens de l'écriture et pour son amour du cinéma.

Je remercie également ma conjointe, pour son encouragement et son sens critique. Tu es une grande source d'inspiration et de stimulation.

Je tiens aussi à dire merci à Jean-Marc Limoges qui a pris le temps de me rencontrer. Notre discussion m'a permis de découvrir ce que je cherchais.

Merci à Christine Bernier qui m'a permis de renouer avec une œuvre inachevée.

Et finalement, je dois un grand merci à Silvestra Mariniello pour sa compréhension et son altruisme.

Introduction

« The fiction films [...] have something other in mind than lying and agitating : they aim “to discover” ».

- Andrew, Dudley. 2007. « A film aesthetic to discover ».
Cinémas, vol. 17, n^{os} 2-3, (printemps), p.51.

Il est essentiel, lorsque l'on s'intéresse à la théorie de l'énonciation au cinéma, d'aborder des notions liées aux déictiques et à l'instance « qui parle ». La recherche qui s'étend autour des marqueurs de subjectivité, les déictiques, et celle qui se penche sur l'instance « responsable » des marqueurs qui en découlent, est l'héritage direct du développement de la théorie de l'énonciation en linguistique. Cette quête s'est transposée naturellement dans la théorie de l'énonciation au cinéma. Elle a non seulement motivé les chercheurs à vouloir repérer toute marque énonciative présente dans le film, mais les a aussi incités à inclure l'auteur comme un être de chair, autrement dit un « Je » réel dans le rapport entre le film et le public. En restreignant son angle d'étude à une vision réaliste et pragmatique, la portée de la théorie de l'énonciation au cinéma s'est limitée. De plus, une conception principalement déictique ne peut être représentative de l'acte de mise à nu de l'énonciation au cinéma. Selon Metz, « lorsque l'énonciation se marque dans l'énoncé, au cinéma, ce n'est pas ou pas principalement, par des empreintes déictiques, mais par des constructions *réflexives* » (1991, p. 19, je souligne).

À l'instar de Metz qui, dans son ouvrage *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, suggère de repenser la théorie de l'énonciation au cinéma comme une relation impersonnelle entre une cible et un foyer, nous croyons nécessaire de libérer la théorie de ses racines linguistiques sans toutefois les renier. Effectivement, une telle approche a pour conséquence de stimuler le chercheur à non plus repérer et recenser des marques énonciatives précises, qui ponctuent le film, mais plutôt à voir en son sein les constructions

énonciatives dont la fonction propre est de fabriquer du sens. La reconnaissance des constructions énonciatives comme étant des parties d'un film qui « nous parlent de ce texte comme d'un acte » (Metz 1991, p. 20) justifie l'importance de revisiter la théorie de Metz. Car effectivement, cette vision de l'énonciation au cinéma, nous incite à investiguer à nouveau l'origine et la signification des constructions énonciatives partout présentes dans le film.

Le travail que nous nous proposons de réaliser dans le cadre de ce mémoire est de faire l'analyse de l'énonciation filmique du film *Punch-Drunk Love* à travers l'approche abstraite de Metz. Ce film de fiction, réalisé en 2002 par l'américain Paul Thomas Anderson, étonne par son travail formel, qui affiche volontairement ses multiples marques discursives. Les marques récurrentes très affichées que l'on y trouve, conjuguées à une expérimentation agile qui manie les codes connus du genre de la comédie romantique, font en sorte que son énonciation filmique pousse le spectateur à se distancer de l'œuvre et l'incitent à se questionner sur la signification des codes mis en place. Nous sommes intéressés à savoir si les marques énonciatives qui, a priori, ne semblent pas avoir de lien avec la diégèse et qui paraissent difficilement motivées dans le contexte du film, agissent à titre de simples marqueurs de style ou si elles enrichissent profondément l'histoire.

Dans la théorie de l'énonciation au cinéma, la quête de constructions énonciatives et la recherche de leur point d'origine, activités sous le couvert de la subjectivité, ont depuis toujours fait l'objet de discussions corsées chez les chercheurs. La question de l'instance racontante responsable des constructions énonciatives en est certainement une qui a fait couler beaucoup d'encre.

L'existence d'une instance ultime chargée de la narration, voire de l'énonciation, n'a jamais fait de doute chez les chercheurs. En revanche la place et le rôle à octroyer à cette instance ne fait pas toujours l'unanimité. Tantôt qualifiée de Grand Imagier, de Narrateur fondamental, de narrateur invisible, de narrateur implicite ou d'*implied author*, l'instance ultime est envisagée selon diverses perspectives qui donnent écho aux questions qu'elle soulève encore. À quel niveau l'instance doit-elle se retrouver dans l'échelle des

instances racontantes? Est-elle interne ou externe au film? Si elle est externe, peut-elle exister dans le monde empirique?

Plusieurs théoriciens ont prêché pour l'idée de conserver l'auteur réel à l'extérieur du texte du film. C'est dans ce sens qu'André Gaudreault voit la chose pour la narratologie, cette discipline connexe et difficilement dissociable de la théorie de l'énonciation. Il souligne que cette théorie ne peut évoluer qu'à travers la « désincarnation [...] maximale des instances du récit » (1999, p. 84). En contrepartie, selon Francesco Casetti, un auteur réel extrafilmique, impliqué dans le rapport communicationnel de l'énonciation va de soi. Sa conception déictique de l'énonciation filmique, avancée dans son ouvrage *D'un regard l'autre*, postule un rapport communicationnel tripartite entre un « je » - « tu » - « il », où chacun des pronoms serait représentatif d'un dialogue entre le film, l'auteur et le spectateur. Cette approche, qui propose un cadre conceptuel pour accueillir les constructions énonciatives, limite cependant le regard pouvant être posé sur le travail véritable du film et de son énonciation.

L'approche sémio-pragmatique de Roger Odin reprend la question de l'auteur en évacuant la nécessité de recourir à un énonciateur réel. Selon sa vision, l'« énonciateur est *présupposé* » (2000, p. 61) lors du visionnement d'un film de fiction. Sous le couvert de la fiction, le spectateur est « positionné [...] comme le destinataire *réel* du *discours* sous-jacent au récit » (*ibid.*). Le film est responsable de l'énonciation. Cette conception, qui tient compte du travail spectatorielle, met de l'avant une visée tout à fait différente des approches antérieures où l'auteur avait préséance sur les significations qui découlent des constructions énonciatives filmiques. Le rapport communicationnel entre l'œuvre et le spectateur prime. La responsabilité octroyée à l'instance racontante vis-à-vis l'énonciation est ainsi minimisée.

La théorie cognitiviste du cinéma s'intéresse elle aussi à l'activité spectatorielle. En travaillant à partir d'un modèle qui évalue le travail d'inférence du spectateur lors de la projection du film, Bordwell, instigateur de l'approche cognitiviste, élimine tout

simplement l'auteur au profit d'une communication qui se réalise naturellement entre le film et le spectateur. Son explication est fondée sur l'argumentation que, selon le texte évoqué, tel celui d'un film de fiction à facture classique, il va parfois sans dire que l'auteur-narrateur ultime se fait un devoir de s'effacer du texte (marques énonciatives de degré zéro). Il faut aussi tenir compte de ce que Bordwell nomme les « symptomatic meanings ». Ceux-ci réfèrent aux significations qui sont présentes dans le film et que l'auteur ignore. Les « symptomatic meanings » résultent de l'activité des forces subconscientes qui dévoilent un contenu de sens hors du contrôle et de l'intention consciente de l'auteur. Le film révélerait donc davantage ces forces extérieures en action (culturelles par exemple) qui façonnent la manière dont l'auteur réfléchit, plutôt que d'exposer la conscience de ce dernier. Pour ces diverses raisons, Bordwell ne voit pas la nécessité de tenir compte d'un auteur dans la théorie de l'énonciation au cinéma.

Francesco Casetti, quant à lui, a produit un système théorique qui permet d'englober des constructions énonciatives variées. Ce système, développé à travers une approche rigoureuse, exhaustive et sérieuse, a reçu un bon accueil dans la communauté des chercheurs. Tel que noté par Metz, Casetti est « le premier à avoir proposé des éléments de formalisation pour l'ensemble de l'appareil énonciatif du film considéré dans ses grandes lignes » (Casetti 1990, p. 8). Sa proposition distincte, a favorisé une relation communicationnelle pouvant se réaliser entre l'auteur, le film et le spectateur. Les chercheurs ont toutefois réalisé qu'une telle relation tripartite impliquant un auteur réel, comme dans le modèle de Casetti, ne peut réellement faire avancer les fondements théoriques de l'énonciation au cinéma, notamment en raison de l'absence de l'auteur lors du visionnement du film.

Les chercheurs ont reconnu que « le langage cinématographique ne dispose pas de signes purement énonciatifs » (Fevry 2000, p. 96) comme en linguistique mais qu'« il pratique cependant "l'emploi énonciatif de n'importe quel signe" » (Metz cité dans Fevry 2000, p. 96). C'est alors qu'une approche purement déictique de l'énonciation, telle qu'elle existait, commandait une remise en question. La nécessité de distancier la théorie de son

origine linguistique qui, elle, comporte ses propres caractéristiques fort différentes de celles du cinéma, s'est ainsi imposée.

Ces constats et ces avancées ont incité les chercheurs à reconsidérer le sens propre de l'énonciation au cinéma. L'accent mis sur le repérage des marqueurs précis dans le film a eu comme incidence de réduire l'importance de son action absolue. Pour pallier ce problème, des chercheurs, dont Christian Metz, ont travaillé à revoir l'activité de l'énonciation en lui attribuant comme fonction première la création de sens.

Cet intérêt à réexaminer la fonction de l'énonciation au cinéma a inévitablement dirigé les théoriciens modernes à revoir d'abord la question de l'auteur. André Gaudreault a approfondi cette réflexion sur le sujet dans son ouvrage *Du littéraire au filmique*. Il y tire le portrait global de la transition de l'énonciation du littéraire vers le filmique, en posant des questions qui permettent justement une transition de la théorie axée sur le littéraire vers une approche purement axée sur le cinéma. En revisitant les questions du passé, Gaudreault remet au premier plan la question de l'auteur. Pour lui, la recherche du point d'origine de la construction énonciative, communément connue comme la quête de « l'instance qui parle », serait tout simplement erronée. La question ne serait pas tellement au niveau de la recherche de « qui parle dans un récit? » (1999, p. 82), plutôt que vers l'identification de l'instance racontante qui parle au moment précis dans le film. Il reconnaît également la nécessité d'inclure une instance racontante ultime. Cette instance racontante, responsable de l'énonciation est « implicite, extradiégétique et invisible » (1990, p. 47). Et, comme il le souligne, c'est elle « qui “parle” cinéma au moyen des images et des sons » (1990, p. 48). Elle est extrafilmique sans toutefois être « exofilmique », tout simplement parce que l'auteur n'est plus un narrateur lorsque l'œuvre est détachée de sa création. En somme, Gaudreault propose d'utiliser la matière disponible dans la communication énonciative. Mais au lieu de se rabattre vers la matière qui contient l'énonciation, c'est-à-dire le contenant qu'est le film, Gaudreault préfère continuer à parler d'une instance racontante. En lieu et place d'un narrateur implicite, il conçoit un « narrator fondamental » supradiégétique. Cette instance racontante ressemble en tout point de vue au film.

Gaudreault suggère donc une relation communicationnelle semblable à celle proposée par Metz, c'est-à-dire entre le film et le spectateur.

Les propositions avancées par Gaudreault s'inscrivent dans la même ligne de pensée que celles amorcées par Barthes. La place à accorder à une instance réelle, dans les instances racontantes d'une œuvre littéraire, est remise en question. Selon Barthes, concevoir une instance réelle ne représente rien d'autre qu'un arrêt de mort (de la lecture): « donner un Auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pouvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture » (Barthes 1984, p. 65).

Mais au-delà du pouvoir significatif attribué à un auteur réel tel que le suggère Barthes, maints théoriciens ont signalé le problème de l'absence de l'auteur lors de la projection du film. Gaudreault et Metz allaient dans ce sens : « la seule instance qui soit *à présent* "in situation", et dont on requiert quelque performance que ce soit, c'est le *lecteur* » (Gaudreault 1999, p. 139). Metz propose d'utiliser le seul texte qui soit disponible, c'est-à-dire le film.

Un autre point de vue résolument moderne sur la question de l'auteur est celui de Branigan. Dans son ouvrage *Projecting a Camera : Language-Games in Film Theory*, Branigan poursuit sa réflexion sur la conception auctoriale amorcée auparavant dans sa thèse *Point of View in the Cinema*. Il propose de considérer la « mort » de l'auteur filmique unique au profit d'un auteur considéré multiple. Son argumentation s'inspire du concept de Barthes qui suggère qu'en littérature « le texte est un tissu de citations issues des mille foyers de la culture » (Barthes 1984, p. 65). Branigan ajoute à ce concept l'idée suivante : le fruit du travail interprétatif de l'auteur, qui est visible à l'écran, est le résultat d'une première interprétation de la vision de l'auteur sur son sujet. L'auteur est le premier spectateur de son idée filmique. Ainsi transformé en spectateur, l'auteur se trouve sur un pied d'égalité avec le spectateur au cinéma. Il n'existe donc plus de « conversation » entre l'auteur et le spectateur, mais plutôt entre le spectateur et le film.

Le caractère anthropomorphique de l'auteur-narrateur demeure cependant présent dans la conception de Branigan et sur ce niveau, il diffère de Gaudreault et de Metz. Nous devons nous rappeler que Gaudreault s'efforce à faire une distinction entre Narrateur et Auteur. Pour lui, l'auteur n'est plus un narrateur lorsque l'œuvre est détachée de sa création. Gaudreault et Metz suggèrent la « désanthropomorphisation » du *narrateur*, c'est à dire de désincarner l'instance racontante, tandis que Branigan transforme l'auteur-narrateur réel en un lecteur issu d'une création collective. L'auteur serait mort pour faire place à un lecteur qui transpose sa lecture collective sur le médium qui lui apparaît le plus approprié, c'est-à-dire le film. L'auteur devenu lecteur-cinéaste est ainsi relégué à une sorte de voix modulatrice toujours bien réelle.

Enfin, Metz bouleverse les pensées en place et réoriente les recherches dans la théorie de l'énonciation au cinéma. C'est en proposant à la fois les termes Foyer et Cible en guise d'adjuvants aux termes énonciateur et énonciataire et en suggérant d'utiliser « le seul corps qui soit disponible, le corps du texte » (1991, p. 19), c'est-à-dire le film, comme point d'ancrage dans la communication que Metz élimine toute instance anthropomorphe. Le film devient alors responsable de l'activité d'énonciation. Son innovation ne se limite toutefois pas à attribuer la responsabilité de l'énonciation à l'instance du film. Metz réévalue aussi l'activité principale de l'énonciation au cinéma. Il insiste sur l'idée que sa vocation première est de « fabriquer » du sens à travers des constructions énonciatives. Cette proposition encourage naturellement les chercheurs à imaginer une fusion entre la forme et le fond, entre le propos du texte et la manière dont il est diffusé par le film. Cette vision fusionnelle des deux éléments intrinsèques au film rappelle des propos de Mitry tenus à la même période que ceux de Metz sur le sujet :

l'image, elle, n'existe que par les choses dont elle est l'image. [...] l'image filmique est un réel donné en image, le "fantôme" d'un contenu qui subsiste en elle en tant que forme, le contenu étant aussi bien, d'un certain point de vue, "tout ce qui est représenté" et auquel la représentation donne un sens (1990, p. 456).

L'énonciation filmique se voit donc comme la complice de l'histoire qu'elle met en œuvre. Elle est partie intégrante du film et travaille à fabriquer un langage audiovisuel sensible à l'esprit du texte et compréhensible pour le spectateur.

Une énonciation filmique en symbiose avec l'histoire stimule l'importance de se questionner davantage sur la question de la subjectivité dans le film. Toute construction énonciative très marquée, dont le point de vue serait difficilement ancré dans une instance narrative, renverrait donc à l'instance ultime qu'est le film. Comment peut-on repérer et nommer ces types de constructions? Quels arguments permettraient de cibler correctement la source de la subjectivité? Ces interrogations s'articulent dans la théorie moderne et suscitent une foule de réponses qui diffèrent selon l'angle d'étude privilégié. Branigan prétend que cette divergence d'opinion serait issue d'un problème au niveau de l'identification du point de vue à analyser. La preuve est facilement repérable. Il s'agit d'observer les multiples entités responsables, dans les divers cas de subjectivité repérés par des chercheurs proéminents sur la question : Mitry et son cas de subjectivité concerne le réalisateur ou un personnage du film, Pasolini et le cas de la subjectivité indirecte libre concerne le réalisateur, Jost et son cas de focalisation zéro renvoie au réalisateur, Branigan et son POV (point of view) structure renvoie au personnage. Les cas d'analyse de la subjectivité présentent de fortes différences qui témoignent des particularités du regard de chacun. Cette problématique nuit au progrès de la théorie en jeu. Branigan s'exprime clairement sur cet aspect :

Furthermore, *whose* point of view needs to be analyzed as being embodied in a camera : the author, implied author, tacit narrator, explicit narrator, invisible observer, character, ideal spectator, or actual spectator, to name a few possibilities? With the question of subjectivity, the nature of camera movement shifts from investigating "motion," "motive," "motivation," and "motive force" toward explicit notions of agency, intention, purpose, and the use of a suitable rhetoric designed to move a spectator (2006, p. 40).

Tel que Branigan le démontre, la théorie actuelle de l'énonciation au cinéma n'est certainement pas à un point mort et profitera indéniablement d'un travail d'analyse plus poussé, axé sur la subjectivité.

Par ce bref retour sur la question actuelle de l'énonciation au cinéma, nous avons pu observer que les recherches opèrent généralement selon une méthode verticale. Cette approche linéaire vise à mettre davantage en évidence des liens de causalité. Nous croyons que ce processus limite la compréhension des impacts de l'énoncé sur les spectateurs. C'est pourquoi dans ce mémoire, nous nous proposons d'observer l'énonciation au cinéma, son fonctionnement et ses répercussions, à travers le croisement de diverses branches d'études.

Nous croyons que cette démarche permet d'envisager la vision individuelle et unique de l'énonciation du film comme clef de voûte chez chaque spectateur. Ce point de vue mise sur l'idée maîtresse que toute signification qui se cache derrière l'énonciation peut être découverte par chacun des spectateurs. L'idée présentée ici ne tient pas en la recherche d'un sens absolu. Nous faisons plutôt référence au sens subjectif produit par le spectateur. Selon le philosophe Richard Shusterman, la proposition d'interprétation réalisée par le spectateur dans un tel cas serait descriptive, en opposition aux types prescriptif et performatif. Plus spécifiquement, elle serait dite descriptive subjective et non pas relative ou absolue, puisque la proposition ne se fonde pas sur un critère quelconque qui relativiserait la « vraie valeur » ou en fonction d'une référence qui aurait une valeur absolue. La proposition descriptive subjective prend plutôt pour objet la personne propre dans la quête de la « valeur vraie ».

Il est à noter que Shusterman fait la part des choses lorsqu'il catégorise les différentes logiques de l'interprétation. L'interprétation du spectateur fondée sur la recherche de la « valeur vraie » de la signification fonctionne sur plus d'un niveau et se réalise à partir d'un jeu de combinaisons des catégories. Ainsi, la « vraie valeur » est plus complexe que ce qu'elle laisse présager.

Notre désir de poser un regard aussi singulier que le nôtre sur l'énonciation s'inscrit en réaction à notre volonté de vouloir rendre l'œuvre autonome par rapport à son créateur. Il nous apparaît important de questionner l'idée d'un être tout-puissant responsable du code du film, qui détient, en plus, la référence finale en matière de signification de ces mêmes codes. Une telle approche de la théorie de l'énonciation au cinéma limite à notre sens la portée de celle-ci. L'être externe, cet auteur plus souvent qu'autrement absent lors de la projection en salle, n'est aucunement garant de réponses aux questions que se pose le spectateur. Cet être en chair et en os représente une embûche pour le spectateur qui recherche le sens de l'énonciation du film.

Pour cette raison, nous nous questionnons à savoir si la théorie de l'énonciation a intérêt à être revisitée avec une approche abstraite telle qu'exprimée par Metz dans son ouvrage *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*.

Pour parvenir à nos fins, nous nous proposons de réexaminer, à travers le film *Punch-Drunk Love*, l'hypothèse de Metz qui stipule que le film serait seul responsable de l'énonciation et que cette dernière s'actualiserait et se renouvellerait grâce à l'approche métaphorique de marques puissantes. Cette hypothèse originale, caractérisée entre autre par l'absence de l'auteur réel responsable de l'énoncé, permet d'envisager de nouveaux rapports avec des théories connexes à l'énonciation.

Nous croyons que l'idée metzienne qui suggère d'utiliser « le seul corps qui soit disponible, le corps du texte » (Metz 1991, p. 19), c'est-à-dire le film, comme point d'ancrage, s'avère appropriée. En inscrivant le film comme matière responsable de l'énonciation, Metz fait rupture avec un corps réel. En révélant également que l'énonciation « ne se réduit pas à des “marques” localisées et comme disjointes [...] mais qu'elle est coextensive au film, et partie prenante dans la composition de chaque plan » (1991, p. 36), Metz souligne une fonction importante de l'énonciation: celle de fabriquer du sens. Nous nous proposons de suivre également cette voie. L'activité principale de l'énonciation, jadis connue comme la révélation de subjectivité, fait place à l'idée que son

rôle premier réside dans la création de sens. Cette vision de l'énonciation au cinéma nous procure désormais des assises nouvelles et solides qui nous permettent de la réexaminer en prenant pour cas le film *Punch-Drunk Love*.

Avant d'entamer l'analyse du film, nous passerons en revue les fondements théoriques de l'énonciation au cinéma. Nous pourrions ainsi identifier les notions clefs constitutives de cette dernière et les remettre en question au besoin. Nous approfondirons en particulier la notion de subjectivité, composante essentielle de la théorie de l'énonciation. De notre analyse découlera naturellement l'idée d'une *subjectivité filmique* qui serait, à notre avis, d'un ordre tel qu'on pourrait la qualifier de *transcendentale*.

L'énonciation et la subjectivité

Nous venons de le voir, la théorie de l'énonciation au cinéma a beaucoup évoluée depuis les années 1970. Non sans raison, les chercheurs ont rapidement identifié les limites de la transposition directe des concepts théoriques élaborés en linguistique ainsi qu'en littérature au domaine du cinéma. Plusieurs distinctions découlent de ce constat. Soulignons d'abord que dans le cinéma, les enjeux des rapports à la déixis et aux instances racontantes sont différents. Par ailleurs, le cinéma fait usage de constructions déictiques alors qu'en littérature ce sont les déictiques en soi qui sont considérées.

Francesco Casetti, dans son ouvrage *D'un regard l'autre*, paru en italien en 1986, s'est détaché de l'idéologie alors dominante qui consistait à repérer dans le texte des marqueurs précis qui relèvent de l'instance racontante. Son livre propose plutôt un système théorique qui englobe les constructions énonciatives variées. Le système élaboré par Casetti fonctionne à l'aide d'un rapport communicationnel tripartite entre un « je » - « tu » - « il », où chacun des pronoms est représentatif d'un dialogue entre le film, l'auteur et le spectateur. Un problème que suscite cette approche est évidemment l'absence de l'auteur lors du visionnement du film. Également, la formulation d'un système basé sur la déixis soulève des questions sur l'activité de l'énonciation qui seront abordées quelques années plus tard par Christian Metz. Néanmoins, Casetti offre un regard nouveau sur la visée de l'énonciation au cinéma. En lieu et place d'y voir simplement le placardage de signes énonciatifs à travers le film, le système de Casetti permet de mieux prendre conscience de ce qu'engendre réellement l'activité de l'énonciation. L'introduction d'un système qui contient les « déictiques cinématographiques » enrichit la réflexion sur la théorie. C'est une avancée qui permet finalement d'envisager une réelle différenciation entre l'approche théorique de l'énonciation au cinéma et de son équivalent en littérature et en linguistique.

Un livre intitulé *Le récit cinématographique*, co-écrit par André Gaudreault et François Jost, est publié quelques années après la parution de l'ouvrage de Casetti. Le livre étudie l'énonciation au cinéma à travers la théorie de la narratologie. La visée de l'ouvrage, telle qu'annoncée par les auteurs, est « de proposer une synthèse des concepts fondamentaux qui constituent le socle de la *narratologie* du cinéma » (1990, p. 6). Ce faisant, Gaudreault et Jost s'intéressent naturellement aux sujets qui relèvent de l'énonciation au cinéma. Parmi les questions soulevées, deux nous intéressent : l'une examine l'instance racontante du film tandis que l'autre, imbriquée de manière intrinsèque à la précédente, cherche à savoir si les images et les sons narratifs sont issus d'une illustration objective. La base de la réflexion de Gaudreault et Jost s'élabore, comme chez Casetti, à partir d'une conception déictique de la théorie de l'énonciation au cinéma. Toutefois, le duo nuance l'approche pour le cinéma :

À la différence des déictiques de la langue, ces marques peuvent aussi bien construire un regard *interne* à la diégèse, un “personnage” donc, que renvoyer à “celui” qui “parle cinéma”, le “grand imagier”, par définition situé à l'extérieur du monde diégétique. Dans une certaine mesure, il n'y a donc au cinéma que des usages énonciatifs des signes et non, véritablement, des signes énonciatifs en soi (*ibid.*, p. 43-44).

Les auteurs font ainsi la distinction entre un élément formel précis repéré dans le film, tel un « tremblé » de la caméra, et la construction énonciative qui contient cet élément. Ils soulignent aussi l'importance à accorder au spectateur-individu. Sa perception de l'énonciation cinématographique varie « non seulement en fonction de sa connaissance du langage cinématographique, mais aussi de son âge, de son appartenance sociale et, peut-être surtout, de la période historique dans laquelle il vit » (*ibid.*, p. 44). Les constatations des chercheurs permettent de différencier l'énonciation au cinéma de ses racines linguistiques.

Outre la mise en place des principes abordés précédemment, certains théoriciens se questionnent aussi, comme nous l'avons mentionné, sur l'instance racontante. Le concept de déictique est ce qui alimente à nouveau leur questionnement : « un énoncé qui n'use que

de déictiques [...] ne se laisse déchiffrer qu'en fonction de la connaissance que l'on a de l'identité du locuteur » (*ibid.*, p. 42). Donc, qui est ce locuteur et qui est l'ultime raconteur? Somme toute, ces interrogations suggèrent que « l'instance fondamentale du récit filmique n'est pas unitaire puisque le cinéma, mélange de matières de l'expression, ne l'est pas non plus » (*ibid.*, p. 54). Les auteurs proposent ainsi de revoir l'instance ultime sous deux catégories de « narrativité » : celle de la *monstration*, dont l'instance est responsable de l'articulation entre photogramme et photogramme, et celle de la *narration*, niveau supérieur à la monstration, dont l'instance est responsable de l'articulation entre plan et plan. Au delà de ces deux instances, se trouve une instance ultime fondamentale qui module et règle « la voix » des deux instances précédentes : le Méga-narrateur. Cette instance, rappelons-le, est « un personnage fictif et invisible » (*ibid.*, p. 40). Ce que proposent ici les auteurs en revoyant le concept du narrateur fondamental, se résume à faire une distinction dans le mode d'intervention du narrateur fondamental. Somme toute, la nomenclature proposée n'aborde qu'en périphérie la question de la nécessité de recourir à une instance racontante ultime dans le monde empirique.

Christian Metz, dans son ouvrage *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, approfondit les réflexions amorcées par Casetti, Gaudreault et Jost. Metz se penche d'emblée sur la conception déictique de l'énonciation au cinéma. Il affirme, comme Gaudreault et Jost, que le cinéma n'a pas de déictique et qu'il pratique plutôt « l'emploi énonciatif de n'importe quel signe, [...] signe qui peut être prélevé sur la diégèse et lui faire aussitôt retour. C'est la *construction* qui, un instant, aura pris valeur énonciative » (1991, p. 21).

Metz examine à fond aussi la question de l'activité de l'énonciation. Il est d'avis que résumer son activité à une simple dénonciation de l'énoncé dans le film à travers des marqueurs précis limite la possibilité de faire évoluer la théorie : « à force de concevoir l'énonciation comme une mise à nu de l'énoncé, accusatrice, découvreuse de honteux secrets, on avait presque oublié que cet énoncé est cela même qu'elle produit, et que sa

fonction principale n'est pas de révéler, mais de fabriquer » (1991, p. 43). Metz rectifie ainsi non seulement la visée que l'on assigne à l'activité de l'énonciation, mais il chamboule également l'idée que l'on se fait de l'instance racontante : « les marques d'énonciation ne désignent personne. Elles désignent [...] l'activité qui produit l'énoncé, *l'acte filmique comme tel*, toujours identique à lui-même en son fond » (*ibid.*, p. 155).

Ce sujet de l'instance responsable de l'énonciation au cinéma, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, a largement été abordé dans la théorie. Dans l'intérêt de faire évoluer la théorie, Gaudreault construit une argumentation qui vise à éliminer l'auteur empirique parmi les instances du récit. Il propose « la désincarnation [...] maximale des instances du récit » (1999, p. 84). Il milite non seulement pour « “bouter” l'Auteur hors de la Narratologie » (*ibid.* p. 139), mais ajoute également qu'il existe dans la théorie une formulation inadéquate de la question qui cherche à connaître l'instance responsable de la subjectivité :

Ainsi, au fond, la fameuse question “Qui parle?” veut-elle à mon sens dire : “Qui, des diverses instances, parle à ce moment précis du récit?” plutôt que, simplement, “Qui parle dans un récit?” Car toute phrase [...] d'un récit scriptural peut être le fait, par exemple, d'un personnage dont parle [...] un autre personnage, d'un personnage tout court [...], d'un narrateur-personnage ou, encore, d'un narrateur. Ceci sans compter que, en dernière analyse [...], toutes ces phrases peuvent en quelque sorte être mises au compte de l'auteur (*ibid.*, p. 82).

Gaudreault ne nie pas que la théorie requiert et nécessite une instance médiatrice entre l'Auteur et le récit. Il suggère d'identifier l'instance implicite du récit comme le *narrateur fondamental*. Cette instance est pour lui responsable de tout le contenu du récit et peut être considérée comme « l'image intra-textuelle de celui, l'auteur réel et concret, qu'il nous faut reléguer à la périphérie du texte et auquel il faut interdire d'entrer “en” narratologie » (*ibid.*, p. 85).

Christian Metz propose, lui aussi, de revoir l'instance ultime inscrite dans la communication comme une instance désincarnée de toute caractéristique anthropomorphe. Il développe une vision abstraite de toutes les instances impliquées dans le rapport de communication. Les termes énonciateur et énonciataire font place respectivement aux termes foyer et cible de l'énonciation. Selon ses propos, « le foyer d'énonciation est une instance impersonnelle, anonyme, en quelque façon, “la même” pour tous les films, puisqu'elle ne dit jamais rien d'autre que “Ceci est un film” » (1999, p. 155). L'avantage d'une telle approche c'est qu'elle libère la théorie de la contrainte d'une présence réelle des entités empiriques. L'idée d'une communication réelle est futile en l'absence de l'auteur du film. Par conséquent, Metz suggère de s'appuyer sur le « corps » qui est présent, c'est-à-dire le « corps » du texte. Ainsi, il en vient dans un même d'ordre d'idée à conclure que c'est le film qui est responsable de l'énonciation filmique.

Les arguments de Gaudreault et Metz sont justifiés. Cela n'empêche toutefois pas qu'ils soient fortement remis en question par François Jost dans son ouvrage *Un monde à notre image*. Jost critique l'idée de vouloir éliminer l'anthropomorphisme. En réponse à l'argumentation de Gaudreault, Jost pose la question suivante: « si toutes les instances sont des êtres de papier, d'où viennent-elles? Sont-elles *causa sui*? » (1992, p. 19). Jost poursuit son questionnement en s'attardant aux fonctions que les instances peuvent réaliser. Il souligne que les fonctions attribuées au narrateur sont du même ordre que celles attribuées à l'auteur réel être de chair : « en somme, il peut faire tout ce que peut faire l'auteur. Du point de vue de l'anthropomorphisme, on doit bien avouer que le gain de la désincarnation des instances est aussitôt perdu dans les pouvoirs que l'on est obligé de leur attribuer » (*ibid.*, p. 19-20). Jost poursuit sa critique en évaluant l'efficacité théorique de l'approche de Gaudreault qui proposait le désanthropomorphisme afin de mieux voir évoluer la théorie. Selon Jost, des failles d'importance se manifestent dans le raisonnement de Gaudreault :

[l'une] est de réduire la communication narrative à un pur transit d'informations qui arrivent au spectateur comme elles sont parties du “narrateur” – et, ce faisant, l'idéologie de la transparence du signe

iconique cède le pas à celle de la transparence de la fabrication identifiée à l'énonciation [...] L'autre défaut [...] est son incapacité à expliquer les variations de la régulation des informations narratives, dont s'occupe l'étude de la focalisation puisque, "si le narrateur délégué ne peut pas narrer "filmiquement", s'il ne peut être le *narrateur* du récit second dans la version audiovisuée, on ne saurait, non plus, le considérer comme l'éventuel focalisateur de ce récit audiovisuel qui n'est donc pas son fait à lui mais celui de son "créateur" [...], le méga-narrateur filmique (Gaudreault cité dans Jost 1992, p. 20-21).

En réponse à André Gaudreault qui cherche à « chasser l'anthropomorphisme » (Jost 1992, p. 21), Jost conclut son argumentation et exprime son désaccord, en précisant qu'une telle volonté a pour effet d'aboutir à un système où « une pure entité théorique comme le méga-narrateur est créatrice d'un monde et de ses instances, réduisant à néant l'illusion spectatorielle du libre arbitre des personnages » (*ibid.*). Tel qu'elle est défendue par Jost dans sa conclusion, la théorie de l'énonciation au cinéma doit clairement tenir compte de l'activité spectatorielle. Il exprime essentiellement le même type d'argument lorsqu'il se penche sur les réflexions de Metz. Il reconnaît d'abord la justesse de l'approche de Metz sur le modèle de l'immanence, puis lui reproche de créer un système coupé de toute activité humaine qui aboutit inévitablement à une aporie : « du côté du spectateur, elle ne peut expliquer comment le film est doté du statut d'œuvre d'art, du côté de l'explication narratologique, elle entraîne un cercle vicieux, dont la seule issue est l'anthropomorphisme » (*ibid.*, p. 28). La critique de Jost n'est pas sans fondement, mais nous croyons que son désir de vouloir inclure le spectateur dans sa propre analyse de l'énonciation a pour effet de nuire à la compréhension de ce qu'avancent Gaudreault et Metz. Le débat que propose Jost ne s'attaque pas aux mêmes enjeux que ceux évoqués par Gaudreault et Metz. C'est justement en éliminant toute conception anthropomorphique de la théorie et en isolant le film des instances impliquées dans l'activité communicationnelle de l'énonciation que Metz et Gaudreault ouvrent la porte à une vision de la théorie qui permet de mieux cerner le potentiel de l'énonciation du film chez le spectateur.

Selon Jost, la notion d'anthropomorphisme a été trop peu étudiée sur le plan philosophique et présente ainsi des difficultés dès lors que l'on essaie d'en appliquer le principe à tel ou tel cas empirique. Pour cette raison, il milite donc pour une redéfinition plus exhaustive de l'appellation : « l'absence de toute réflexion philosophique sur cette notion finit par la faire tomber du côté des “connaissances non-questionnées” qui bloquent l'avancée de la théorie » (*ibid.*, p. 29). De toute évidence, Jost pave le chemin en vue d'une redéfinition du terme anthropomorphique.

Les réflexions de Jost sont fondées sur des arguments philosophiques qui privilégient une conception établie d'après le but à assigner à la théorie de l'énonciation. Ce but est « de rendre compte de l'ordre des choses ou du phénomène tel qu'il apparaît au spectateur » (*ibid.*, p. 31). En choisissant d'envisager « l'ordre des choses » (*ibid.*), il appert selon lui, que tout « est fabriqué par l'homme jusqu'au narrateur » (*ibid.*) et que cela implique impérativement une pensée anthropomorphisante. Par conséquent, il lui semble tout à fait naturel d'inclure dans la théorie l'auteur véritable qu'est l'être vivant. C'est à partir d'une telle conception que Jost développe son appréciation de l'énonciation. Il lui semble nécessaire de toujours penser l'énonciation en terme de schéma apte à « expliquer la diversité des processus d'identification au récit, des projections spectatorielles, des appréciations des critiques » (*ibid.*, p.32). La communication est le point central de cette perspective.

L'approche de Jost est juste dans sa formulation. Il s'efforce de réintégrer le spectateur dans le cœur du sujet et d'en faire un élément central dans la théorie de l'énonciation au cinéma. Toutefois, déclarer le film comme une œuvre impersonnelle et autonome, tel qu'il le reproche à Metz, ne soutire pas à cette œuvre la caractéristique d'être un objet créé par des êtres vivants. L'objectif de Metz en pensant l'énonciation et le film ainsi n'était pas d'éliminer complètement l'auteur. Il désirait l'effacer de l'esprit du spectateur afin qu'il ne le considère pas comme entité tenante du sens de la construction énonciative.

D'après nous, penser le film comme une œuvre impersonnelle et autonome ouvre la porte à un processus d'analyse qui prend en compte l'idée que le film contient, en son sein, tout le bagage requis pour s'assurer que chaque spectateur vive une expérience compréhensible. Tenir compte de l'activité spectatorielle et mettre en évidence, tel que le fait Jost, que le film ne sera pas reçu de la même manière par chaque spectateur est aujourd'hui un fait connu et un facteur pris inévitablement en considération. Cependant, ce que nous désirons avancer comme idée, c'est que les spectateurs négligent (parfois) le fait qu'un film de fiction n'est pas tout simplement une œuvre qui requiert une disposition oisive. Son visionnement nécessite en fait une participation très active du dit spectateur et dans ce sens, nous rejoignons le point de vue de Jost. Cette forme de pensée n'est pas nouvelle dans les études littéraires et se retrouve très présente dans les écrits d'Umberto Eco.

Dans son livre *Lector in fabula*, paru d'abord en italien en 1979, Eco s'intéresse au rôle du lecteur et à la coopération interprétative dans les textes narratifs. En référence à des textes dont l'énonciation est hyper-marquée, Eco indique qu'il appert parfois que le lecteur aille au-delà d'une réflexion simple pour essayer de comprendre le texte : « la première lecture présuppose un Lecteur Naïf, la seconde, un Lecteur Critique qui interprète l'échec de l'entreprise du premier » ([1979] 1985, p. 255). Nous croyons que cette pensée s'applique également lors du visionnement d'un film, impliquant, dans ce cas, un double spectateur modèle. Cette disposition est selon nous valable pour le film *Punch-Drunk Love*.

Ce point de vue sur le travail interprétatif du spectateur donne raison à Metz chez qui l'énonciation au cinéma cible le film comme seul responsable de l'énonciation. Car en effet, si le spectateur retourne son « regard » vers le film (à lire comme une entité), il est susceptible de redynamiser son processus cognitif, ce qui en retour lui permet de possiblement de mieux le comprendre. Dans ce processus, le spectateur est confronté à son savoir et met à la lumière du jour la part de responsabilité qui lui revient dans la « lecture »

du film : « toute lecture critique est toujours une représentation et une interprétation de ses propres procédures interprétatives » (*ibid.*, p. 256).

Ceci dit, nous sommes d'avis que certains films ne travaillent pas à créer un spectateur « idéal » ou réceptif. Parfois, ils comportent des lacunes au niveau de leur construction cinématographique. En contrepartie, les connaissances cinématographiques restreintes de certains spectateurs sont aussi susceptibles de limiter la compréhension d'un film. Le spectateur devra donc faire un effort cognitif s'il désire acquérir l'information qui lui permettra de mieux « clore » le film. Dans ce sens, notre réflexion s'apparente à celle de Eco : « référé à des lecteurs que le texte ne postule pas et qu'il ne contribue pas à produire, le texte devient illisible ou alors cela devient un autre livre » (*ibid.*, p. 73).

De toute évidence, la « lecture » d'un film n'est pas une activité facile ni passive. Nous souscrivons cependant à la conception metzienne de l'énonciation filmique car nous estimons qu'elle offre une procédure de « lecture » importante au spectateur. L'idée que l'instance responsable de l'énonciation filmique peut être le film ouvre une porte supplémentaire dans le processus de la compréhension de sa construction énonciative.

Ce point de vue nous incite à analyser les constructions énonciatives fortes qui pullulent dans le film *Punch-Drunk Love*. Il est intéressant de voir quelles valeurs nous pouvons leur attribuer. Quelles sont leurs fonctions dans le cadre de ce film? Sont-elles présentes dans le simple but de faire décrocher le spectateur de son expérience de visionnement pour lui rappeler qu'il est devant un film ou ont-elles une fonction interne servant le propos de ce dernier?

Les constructions énonciatives hyper-marquées qui produisent délibérément un effet de déphasage¹ chez le spectateur représentent généralement, selon Metz, le fruit d'un travail métadiscursif. La réflexion ainsi que le commentaire sont les deux grands aspects de ce

travail. Ces constructions énonciatives fabriquent du sens. Toutefois, la procédure qui permet de déceler leur vocation et leur signification dans le film n'est pas simple. Dans la théorie, nous avons vu qu'elles sont souvent renvoyées au compte de l'auteur empirique réel. Elles seraient des constructions subjectives personnelles dont seul l'auteur serait l'ultime instance qui détient la signification filmique. Nous avons vu les limites d'une telle pensée et nous avons proposé pour y pallier l'approche metzienne qui entrevoit le film comme l'instance responsable de ces constructions fortes hyper-marquées. Toute construction subjective émanerait donc de cette instance qu'est le film. Ce type de subjectivité serait ce que nous appellerons la subjectivité du film.

La subjectivité du film

Mais qu'est-ce exactement que la subjectivité du film? Certes, elle découle du film et nous avons mis de l'avant les arguments qui permettent d'invoquer cette forme de pensée. La subjectivité du film serait alors ce cas d'énonciation très marquée dont il est difficile de lui attribuer du sens en raison d'une absence de lien direct avec l'origine de cette création. Pour nous, elle se rapproche de ce que Metz nomme le « régime objectif orienté ». Dans son ouvrage, il destine tout un chapitre consacré à cette énonciation discursive, c'est-à-dire à l'énonciation qui affiche ses couleurs et dont les effets optiques « ne sont pas mis au compte d'un personnage qui les “verrait” ou les “imaginerait” » (Metz 1991, p. 151). Selon lui, les effets optiques ne sont pas subjectifs mais plutôt objectifs parce qu'ils émanent d'une intervention « d'en-haut » (*ibid.*, p. 152), d'une intervention directe du foyer : « ils émanent avec évidence du foyer énonciatif lui-même, et à travers eux c'est “le film” qui parle au spectateur » (*ibid.*, p. 151). Cette énonciation « s'oppose [...] au point de vue du personnage (= régime dit interne, ou subjectif), aussi bien qu'à l'absence de point de vue (énonciation “omnisciente”, “effacée”, “transparente”, etc.) » (*ibid.*, p. 154).

¹ Voir le concept de déphasage dans l'ouvrage *De la Fiction* de Roger Odin (2000) entre les pages p. 37 à 46.

Cette description du régime objectif orienté, nous permet de nous apercevoir que Metz ne considère pas les constructions énonciatives fortes qui émanent de ce régime comme un cas de subjectivité. Il réduit la construction subjective, telle qu'il la définit, à un renvoi intrafilmique. D'après nous, cette vision restreint la portée de l'approche de Metz. De plus, elle entre en contradiction avec les multiples passages dans son livre où il parle des cas de subjectivité. Dans l'ouvrage, Metz évoque le régime subjectif de Mitry qui inclut de multiples types de subjectivité dont le rapport ne se restreint pas qu'au personnage. Il rapporte également la subjectivité indirecte libre de Pier Paolo Pasolini, retenue au compte d'une subjectivité auctoriale. Ces conceptions de la subjectivité diffèrent de celle qui est intradiégétique.

Lorsqu'il est question plus précisément de l'instance responsable des constructions qui correspondent au régime objectif orienté de Metz, nous sommes perplexes. Dans son texte, Metz nous informe que les effets « émanent du foyer » et que ces effets sont au compte d'une énonciation qui fait état de l'incursion de l'« operator ». Le foyer pour Metz, nous le savons, c'est le film. Tandis que dans le cas de l'énonciation discursive, le foyer semble faire place à l'operator, une entité externe au film. Cette idée est conflictuelle avec l'approche de la subjectivité qu'il met en place.

Néanmoins, il est clair que dans sa vision, tout effet optique ou toute autre construction énonciative très marquée est considéré subjectif s'il peut être rapporté à l'intériorité physique et/ou psychologique d'un personnage. Nous aimerions ajouter à cette vision l'idée suivante : un effet qui émane du foyer, donc du film, et qui est attribué à ce dernier, peut également représenter un point de vue subjectif. Cette subjectivité n'est pas nécessairement intradiégétique mais bel et bien « intrafilmique ». Cette idée n'est pas loin de ce que Metz dit lui-même à propos de l'attribution de la responsabilité des constructions énonciatives fortes : « ils émanent avec évidence du foyer énonciatif lui-même, et à travers eux c'est "le film" qui parle au spectateur » (1991, p. 151).

À la différence d'une subjectivité intradiégétique dont l'objectif premier est de renvoyer directement à un personnage afin de mieux comprendre son point de vue et d'une subjectivité « extrafilmique » dont l'objectif premier est de promouvoir la vision de l'auteur réel, quelle serait la visée d'une subjectivité *filmique* qui proviendrait de l'instance racontante qu'est le film? Quel est l'objectif d'une telle construction? Est-il imaginable de penser que le discours évoque un élément intradiégétique? Où se transforme-t-il automatiquement en un discours métadiscursif extratextuel? Ce sont ces questions qui nous intéressent.

Le film parle

« Il y a en effet un élément qui renvoie toujours à l'énonciation et à son sujet, et qui précisément n'abandonne jamais le film, [...] c'est le point de vue d'où l'on observe les choses, car c'est lui qui constitue le pivot autour duquel s'organisent les images (et les sons) et qui en détermine les coordonnées et l'aspect ».

- Francesco Casetti, *D'un regard l'autre*,
Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 43.

Au chapitre des films ouvertement énonciatifs, il faut réserver une place à part au film *Punch-Drunk Love*. En effet, l'opus de Paul Thomas Anderson nous paraît exemplaire de ces films qui, par l'affichage constant et continu de leurs marques d'énonciation, amènent le spectateur à se distancer de l'œuvre, à remettre en cause son « willing suspension of disbelief »² et l'invite à se questionner sur la signification des codes mis en place. L'approche formelle non conventionnelle de cette production américaine de 2002 produit effectivement une certaine dose d'inconfort chez tout spectateur « normalement constitué », qui l'incite à remettre constamment en question la valeur apparente des signes que le film aligne et conjugue. Le spectateur doit ainsi faire porter sa réflexion sur la signification réelle de plusieurs marques particulièrement visibles qui semblent, a priori, ne pas avoir de lien avec la diégèse et qui, à première vue, semblent difficilement motivées dans le contexte de l'œuvre.

² Ce concept de Samuel Taylor Coleridge se trouve au chapitre XIV dans son ouvrage *Biographia Literaria*.

Ce serait donc dire que ce film, qui revisite la comédie romantique et expérimente avec les codes connus du genre, demande la collaboration d'un spectateur particulièrement motivé³. Le film incite continuellement le spectateur à remettre en question ses propres attentes et l'amène à s'interroger sur son plaisir spectatorial. L'expérience qu'il propose produit un « choc » entre le genre et ses codes constitutifs (ainsi, pour ne prendre qu'un exemple, les nombreuses irruptions de l'« absurde » dans un genre qui en est généralement dépourvu et qui est universellement reconnu pour sa simplicité intrinsèque). *Punch-Drunk Love*, et c'est en cela que ce film fascine l'auteur du présent mémoire, ouvre la voie à la création d'une nouvelle « forme ». L'hybridation entre l'énonciation très marquée de *Punch-Drunk Love* et le genre cinématographique normalement transparent à outrance de la comédie romantique, exige du spectateur qu'il réfléchisse au travail de décodage et au plaisir qu'il peut en attendre. En reprenant un jugement que McLuhan porte sur le croisement des médias, et dont il dit que « l'instant de leur rencontre nous libère et nous délivre de la torpeur et de la transe dans lesquelles [les médias] tiennent habituellement nos sens plongés » (McLuhan 1964, p. 75), on pourrait avancer que la lecture de ce film libère et délivre temporairement le spectateur de la torpeur et de la transe dans lesquelles ses sens sont plongés, en raison précisément de cette hybridation que *Punch-Drunk Love* opère entre l'énonciation marquée et un genre cinématographique habituellement exempt de marques.

Les concepts de torpeur et de choc requis pour créer un « nouveau spectateur » ne sont pas étrangers aux artistes et encore moins à l'artiste californien contemporain GX Jupiter-Larsen, reconnu pour sa musique très performative. Le désengourdissement des sens chez l'auditeur est le principal effet recherché dans le travail formel de cet artiste. Membre actif de la scène « Underground Art » depuis les années 1970, GX Jupiter-Larsen déconcerte son auditoire par l'utilisation du « noise » dans sa musique. Il justifie son approche par sa volonté de « provoquer chez l'auditeur une stimulation intensive s'opposant à la torpeur due à l'hyper-sollicitation par les mass-médias, et lui offrir l'opportunité de choquer son corps par le biais de vibrations inconnues » (2009, p. 85). Nous déduisons que cette « opération » est utilisée dans le but d'offrir à ses auditeurs l'opportunité de fabriquer à nouveau du (ou plutôt *du nouveau*) sens.

³ Voir Jean-Marc Limoges *The Gradable Effects of Self-Reflexivity on Aesthetic Illusion in Cinema* (2009).

Le recours à du « noise » dans une œuvre afin de libérer le spectateur de sa torpeur et le rendre disposé à interpréter l'œuvre sous un jour nouveau est également au cœur des préoccupations, croyons-nous, de Paul Thomas Anderson. L'analyse du film que nous proposerons dans les prochains chapitres permettra de mettre en œuvre notre hypothèse voulant que l'énonciation filmique de ce film impose la remise en question de la valeur des marques énonciatives sur le plan de la signification. En repérant des exemples spécifiques dans *Punch-Drunk Love*, nous montrerons que les constructions énonciatives fortes miment l'histoire et métaphorisent sa signification même. L'énonciation du film se réfléchit et se redouble, et par le fait même, enrichit l'expérience du spectateur. Cette notion de double nous renvoie à des régimes précis de la subjectivité au cinéma et ce sujet est au cœur de nos préoccupations.

Comment la théorie réagit-elle aux constructions énonciatives fortes? Comment donne-t-elle sens à ce nous appelons la subjectivité du film? Pour répondre à ces interrogations, nous devons nous poser préalablement, selon Branigan, les deux questions suivantes : quel aspect de la subjectivité désirons-nous analyser et à qui se réfère le point de vue subjectif sur lequel nous attardons. Omettre cette étape serait source d'incohérence dans le développement d'une analyse approfondie de la subjectivité d'après Branigan. Ce problème serait même déjà existant dans la communauté des chercheurs :

there is little agreement on which aspects of subjectivity need to be analyzed. For example, is point of view primarily a matter of sense perception (as in the point-of-view shot), or is it more a matter of belief, ideology, tone, mood, self-consciousness, emotion, psychology, and/or identification? » [...] « Furthermore whose point of view needs to be analyzed as being embodied in a camera: the author, implied author, tacit narrator, explicit narrator, invisible narrator, invisible observer, character, ideal spectator, or actual spectator, to name a few possibilities? (2006, p. 39-40).

Le premier défi que nous aurons à relever consiste donc à bien identifier, dans le cadre de notre analyse, les deux caractéristiques mentionnées ci-haut.

Dans notre cas, nous avons déjà identifié la source d'où émane la construction; c'est le film. Toutefois, le film peut-il être le représentant de la subjectivité d'un personnage? C'est ce que nous verrons. Outre la réponse à cette question, nous devons également identifier l'aspect de

la subjectivité qui nous intéresse. Pour arriver à nos fins, il nous semble approprié de faire préalablement un bref retour sur les diverses instances racontantes qui ont été relevées dans les théories du cinéma. À travers leur analyse, nous pouvons mieux cerner et cibler le sens des constructions énonciatives qui nous intéressent. Nous verrons qu'il existe de multiples déclinaisons de configurations subjectives qui varient selon la source d'où elles émanent. Mais avant de poursuivre, nous désirons rappeler que nos questions dans ce mémoire sont relatives au film *Punch-Drunk Love*. Nous voulons savoir à qui ou à quoi nous devons rattacher les constructions énonciatives fortes qui ne semblent pas : 1- avoir de lien direct avec une instance racontante dans le film, 2- posséder une motivation diégétique. À quel type de subjectivité devons-nous attribuer la construction énonciative qui produit un effet de déphasage de l'effet fiction?

La théorie des instances racontantes au cinéma est héritière d'un legs provenant de la littérature. Plus spécifiquement, elle résulte des recherches de Gérard Genette. En réponse au postulat historique d'Émile Benveniste sur la dichotomie dans l'énonciation, c'est-à-dire entre l'énonciation historique et l'énonciation discursive, Genette s'est mis à chercher les diverses instances racontantes responsables de l'énoncé. Il voulait prouver que toute forme d'énonciation comportait une part de discours. Il a alors découvert la présence de quatre instances racontantes :

1) *extradiégétique-hétérodiégétique*, paradigme : Homère, narrateur au premier degré qui raconte une histoire d'où il est absent; 2) *extradiégétique-homodiégétique*, paradigme : Gil Blas, narrateur au premier degré qui raconte sa propre histoire ; 3) *intradiegétique-hétérodiégétique* : Schéhérazade, narratrice au second degré qui raconte des histoires d'où elle est généralement absente; 4) *intradiegétique-homodiégétique*, paradigme : Ulysse aux Chants IX à XII, narrateur au second degré qui raconte sa propre histoire (1972, p. 255).

Les niveaux de narration que Genette a mis en évidence en littérature sont intimement rattachés aux niveaux de subjectivité de l'énoncé. Au cinéma, ces niveaux s'accroissent en raison de la multiplicité des supports disponibles pour raconter l'histoire. La conjugaison du texte, de la voix, de l'image et du montage multiplie les façons d'exprimer une seule et même idée. Tout est question d'interprétation. Tout est question de subjectivité. Mais de quelle subjectivité parle-t-on? Les instances racontantes identifiées par Genette relèvent à la fois des personnages dans l'œuvre ainsi que de l'auteur empirique réel. Mais qu'en est-il de l'œuvre elle-même?

Les conclusions de Genette ont été fondamentales dans la progression de la théorie de l'énonciation au cinéma. Un grand nombre de théoriciens dont Gaudreault, Branigan et Jost, pour n'en nommer que quelques-uns, se sont attaqués à la question des instances racontantes ainsi que des constructions subjectives qui en découlent. Toutefois, moins nombreux sont ceux qui se sont attardés en détail à l'analyse des constructions énonciatives fortes telles que celles qu'on retrouve dans *Punch-Drunk Love*. Jost est l'un de ceux qui a analysé avec grande précision les cas qui nous intéressent.

Les types de constructions énonciatives fortes

Dans le cadre de son ouvrage *Un monde à notre image*, Jost s'est mis à classer et disséquer dans le film les « “masques” dont le réalisateur dispose pour s'avancer » (1992, p. 83). Pour Jost, assurément influencé par les conclusions de Genette, ces masques représentent les types d'énonciateurs responsables des *ocularisations zéro marquées*, terme qu'il utilise pour désigner les constructions énonciatives marquées qui ne se rapportent supposément à personne. Voici en détail le constat de ses recherches:

1- Le premier masque est celui du *supposé-réalisateur*. Il est du niveau de *l'énonciation cinématographique*. Dans ce type d'énonciation, « l'acte d'ostension n'a pas de pertinence au niveau diégétique...La mise en cadre de ces plans n'a pas de justification immédiate au niveau des inférences narratives » (*ibid.*, p. 82). À titre d'exemple, Jost mentionne les contre-plongées de Welles ainsi que les multiples mouvements de caméra de Lelouch. Selon lui, cette énonciation renvoie au style du supposé-réalisateur.

2- Le deuxième masque est celui du *narrateur implicite*. Il est du niveau de *l'énonciation narrative* et concerne le narrateur impersonnel et anonyme en tant qu'il raconte quelque chose. Il s'agit du narrateur implicite qui « donne au spectateur un point de vue qui excède l'environnement cognitif des personnages » (*ibid.*). Jost donne en exemple le dernier *travelling* de *Citizen Kane* qui révèle le secret de « Rosebud » ainsi que la caméra libre chez Antonioni.

3- Le troisième masque est celui du « *filmeur* » empirique. Il est du niveau de l'énonciation filmique. Ce niveau indique les prises de vue marquées qui « ne sont renvoyées ni à des intentions discursives (= supposé-réalisateur) ni à des intentions narratives (= narrateur), mais au contexte d'énonciation, à la situation concrète du tournage » (*ibid.*, p.82-83). Cette énonciation diffère de l'énonciation cinématographique par sa caractéristique de dissimulation volontaire. Le film *Zelig* de Woody Allen serait représentatif de ce masque.

4- Le quatrième masque est celui de *L'auteur construit*. C'est une instance énonciative du film construite non seulement à travers celui-ci, mais également à travers l'influence du paratexte et de l'épitéxte. Il représente l'instance discursive en tant qu'« être du monde doué de sentiments, voire d'impressions qu'il cherche plus ou moins à communiquer » (*ibid.*, p.83). Cette instance est l'équivalent du locuteur.

La classification de Jost est très précise et les arguments qu'il utilise pour différencier chacun des masques nous paraissent justes. Son premier masque laisse également planer l'idée d'une subjectivité de l'œuvre sans toutefois clairement l'annoncer. Si nous analysons ces masques dans le cadre de *Punch-Drunk Love*, il est intéressant de se demander sous quel masque se cache l'énonciateur responsable de l'*ocularisation zéro marquée* que sont entre autres les multiples « flares » bleus qui abondent dans le film. Des quatre masques identifiés, nous croyons que Jost les placerait dans la première catégorie puisqu'à priori, ces « flares » ne semblent pas avoir de justification « immédiate » au niveau des inférences narratives. Cependant, il est de notre avis que ces marqueurs ont une justification et qu'il est possible de leur attribuer une signification directement en lien avec l'histoire. Vues ainsi, ces constructions changent de masque. Dans ce « reclassement », nous serions tenté d'attribuer à ces « flares » le deuxième masque. Cependant, cela s'avère impossible puisque Jost attribue ce dernier à un point de vue excédant l'environnement *cognitif* des personnages. Or, dans notre approche, nous ne travaillons pas sur le savoir cognitif mais plutôt sur l'*esprit* même du personnage.

Comme nous pouvons le constater, notre intérêt dans ce mémoire se trouve dans l'observation et l'analyse d'une subjectivité qui est de l'ordre de l'abstraction. Elle est

difficilement identifiable en raison de son lien indirect avec la diégèse. À prime abord, elle ne laisse pas présager un rapport écranique direct entre le héros et le film. Pour cette raison, nous mettons de côté les types de subjectivité qui relèvent davantage d'un lien direct entre la caméra et/ou l'appareil de captation sonore et le corps du héros. Ainsi, nous reléguons hors de notre champ d'étude les régimes suivants : l'*image subjective* de Jean Mitry, la *focalisation / ocularisation interne-externe/auricularisation interne-externe* de François Jost et la *POV structure* au sens strict d'Edward Branigan. Nous parlerons alors plutôt, dans une certaine mesure, des régimes tels que la *perception et projection structure* de Branigan (1984, p. 79 à 100), la *semi-subjectivité*, l'*image totale* et l'*image personnelle* de Jean Mitry (1990, p. 285 à 302) l'*image objective irréaliste* de Casetti (1990, p. 95-97), le *régime objectif orienté* de Metz (1991, p. 150-165), et finalement l'opération *subjective indirecte libre* avancée par Pasolini (1976, 135-155).

Nous croyons que deux caractéristiques spécifiques démarquent les constructions que nous voulons conserver de celles que nous voulons éliminer : 1- la construction renvoie à l'ordre mental du personnage ou 2- la construction ne contient pas un élément intradiégétique, c'est-à-dire qu'elle est une construction *extraordinaire*.

Nous trouvons que l'*image semi-subjective* de Mitry est limitée lorsque nous l'appliquons dans le cadre du type de subjectivité que nous voulons mettre en place. Sa conception requiert que le personnage principal soit présent dans tous les plans du film afin de pouvoir y ancrer l'idée de la subjectivité, faute de quoi elle sera nécessairement attribuée à un autre personnage (si cette dernière est de l'ordre d'une construction subjective évidemment). Une question qui nous vient inévitablement à l'esprit suite au constat des limites de l'*image semi-subjective* est la suivante : est-il concevable d'ancrer une construction subjective dans un personnage principal si ce dernier n'est pas présent dans les plans visualisés? Nous croyons que oui, si le film procède à une construction scénaristique similaire à *Punch-Drunk Love*, c'est-à-dire où seulement un personnage principal est clairement identifié et suivi. Cela implique que les personnages secondaires, lorsque isolés dans une scène, reçoivent un traitement où les marques sont très peu perceptibles. Si elles sont présentes, elles sont attribuables au personnage principal.

À titre d'exemple, nous proposons le chapitre⁴ 8 de *Punch-Drunk Love* dans lequel n'apparaît pas Barry Egan, personnage principal du film. Dans ce chapitre, une scène nous présente le personnage Dean Trumbell, interprété par Philip Seymour Hoffman, qui agit comme obstacle à Barry dans sa quête pour l'amour de sa vie. C'est la première fois qu'il émerge dans le film. Cette scène, somme toute importante, ne reçoit pas un traitement énonciatif très marqué. Une marque est cependant très visible : c'est un effet optique, un type de « flare » bleu récurrent tout à travers le film (fig. 1). Nous croyons que cette marque peut être attribuée au personnage principal de Barry, même si ce dernier est absent. Notre conviction est due à l'identification de multiples signes qui sont présents dès le début du film. Ce type de construction qui omet la présence du personnage principal n'est toutefois pas, comme le dit Dean Trumbell au moment même où apparaît cet effet optique, recommandé si l'on désire simplifier la lecture que le spectateur se fera du film. Rappelons-nous cependant que *Punch-Drunk Love* n'est pas un film traditionnel et sa vocation réside justement dans la « brusquerie récupérable »⁵.

⁴ Le terme « chapitre » fait référence aux divisions que l'on retrouve sur le DVD du film *Punch-Drunk love*. Désormais, lorsqu'une scène présentée se retrouvera à l'intérieur d'une séquence plus large du film, nous l'aborderons à travers la division des « chapitres » du DVD pour des fins de simplicité et de précision.

⁵ Avec ce terme, nous désirons évoquer l'idée que l'auteur a volontairement produit des constructions brusques, non pour évoquer sa main de maître, mais par désir de suivre une démarche qui permet de récupérer le travail formel au profit du film.



Illustration retirée



Fig. 1 : Photogramme du film au chapitre 8 à 42 min 08 s.

Nous apercevons un « flare » bleu. Dialogue du Mattress Man : *You can't do that. It's wrong.*

Avec ce simple exemple, nous pouvons dire que l'*image semi-subjective*, quoique comportant des caractéristiques d'image mentale, n'arrive tout simplement pas à contenir les critères requis pour parler d'une subjectivité du film telle que nous aimerions la définir, c'est-à-dire applicable sur le film en entier.

Quant à l'*image totale*, elle est définie par Mitry comme une sorte d'extension de l'*image semi-subjective*. Mitry la différencie de cette dernière (sans toutefois la catégoriser à part) en y joignant une qualité supplémentaire, c'est-à-dire en y rattachant le *point de vue* qui coïncide non seulement avec le personnage, mais également « avec celui de l'auteur » (1990, p.300). Cette nouvelle caractéristique, ajouté au fait que l'*image totale* implique à nouveau le critère de la présence obligatoire du corps du personnage auquel est attribué la construction subjective, nous oblige à ne pas considérer ce cas. Notons toutefois que cet ajout d'un point de vue supplémentaire dans la conception de la subjectivité est intéressant. Ce faisant, Mitry ouvre la porte à une notion de subjectivité externe au personnage (quoiqu'elle en demeure toujours rattachée par la nécessité d'une présence physique). La « construction » d'une subjectivité hybride, à la fois rattachée au personnage et au réalisateur, distingue l'approche de Mitry. Cette hybridité ouvre la voie à des niveaux de subjectivité à paliers multiples. Pour Mitry, il y a trois niveaux de subjectivité : 1-

celle ancrée dans le *personnage* (*l'image subjective* classique et *semi-subjective*), 2- celle ancrée dans l'*auteur* (*l'image personnelle*), 3- celle ancrée à la fois dans le *personnage* et dans l'*auteur* (*l'image totale*). L'idée de Mitry de renvoyer « à l'auteur » est, selon nous, faiblement exploitée. Nous croyons qu'attribuer le point de vue à celui de l'auteur n'est que la marque d'une « réflexion en devenir » sur le sujet du responsable symbolique. Nous avons vu que nous pouvons faire évoluer cette forme de pensée vers cette instance qu'est le film.

Le *régime objectif orienté* proposé par Metz est sensiblement identique à *l'image semi-subjective* de Mitry que nous avons précédemment exclue. Pour cette simple raison, nous serions tenté de l'exclure illico. Nous allons néanmoins nous pencher sur ce régime puisque la *provenance* des images diffère du régime de Mitry : « des images objectives orientées [...] Émanant du foyer énonciatif, qui figure [...] le lieu de l'objectivité, elles ne sauraient être subjectives [...] ou du moins elles ne sauraient l'être, de toute évidence, dans le même sens que les "images de personnages" » (Metz 1991, p. 122). Clairement, d'après cette citation, on en déduit que Metz considère la possibilité d'une construction subjective qui émane d'ailleurs que du personnage. Pour lui, les *images objectives orientées* émanent essentiellement du film, c'est-à-dire le *foyer énonciatif*. Metz renchérit sur cette idée lorsqu'il explique son choix du terme « orienté » :

Les données objectives orientées ne sont pas nécessairement réflexives [...] Mais elles ont toujours valeur de commentaire, et c'est pourquoi je parle à leur propos d'"orientation", orientation de la donnée selon telle ou telle interprétation suggérée au spectateur et présentée comme venant de la source (*ibid.*, p. 165).

Le mot *source* est pour nous ici un mot-clef qui est synonyme de l'entité qu'est le film. Nous pouvons donc retenir l'idée qu'il est possible de concevoir une construction *subjective* rattachée au film sans pourtant qu'elle soit ancrée dans les personnages. Pour emprunter à nouveau les mots de Metz (en faisant référence aux remarques de Jacques Aumont), ce genre de subjectivité que nous imaginons est nécessairement intrinsèque au film : « le marquage subjectif est inséparable du bloc narrativo-diégétique, et donc toujours contextuel » (*ibid.*, p. 119).

En considérant son régime, Metz constate qu'il est pour ainsi dire identique à l'une des positions cardinales de l'énonciation filmique décrite par Casetti, c'est-à-dire celle des « images objectives irréelles » (*ibid.*, p. 152-153). Toutefois, Metz fait remarquer que la connotation cachée derrière l'usage du terme « irréal » l'oblige, entre autres, à modifier sa propre appellation : « le mot 'irréal', en langue commune, suggère des idées de fantastique ou d'extraordinaire » (*ibid.*, p. 153) Or, pour Metz, les constructions auxquelles son régime fait référence sont loin d'être extraordinaires. Elles sont même plutôt très fréquentes. C'est ainsi que Metz substitue l'appellation *images objectives irréelles* de Casetti par celle de *images objectives orientées*.

Une grande lacune pour nous au sujet du régime de subjectivité de Mitry et du *régime objectif orienté* de Metz réside dans le fait qu'il est impensable, voire impossible, de les appliquer sur un film dans son entièreté. Metz suggère que le film *Raging Bull* (Martin Scorsese, 1980) y parvient presque puisqu'il fait usage de constructions du type *régime semi-subjectif* de Mitry « pour des pans entiers de films » (*ibid.*, p. 164). Une particularité intéressante au sujet du film de Scorsese réside dans l'idée qu'il contiendrait des données objectives orientées que Metz qualifie de réflexives. Par ce terme, Metz suggère que les données sont la réflexion du personnage principal. Les images sont réflexives du fait que « le filmage mime le filmé » (*ibid.*, p. 165). Cette caractéristique singulière serait parente avec le « discours indirect libre » du roman. Cette forme de discours évoqué a le pouvoir d'exprimer les pensées d'un personnage à travers une stylistique qui rend ambiguë l'identification de « qui parle ». Cette propriété n'est pas sans rappeler l'approche poético-philosophique au cinéma de la *subjective indirecte libre* de Pier Paolo Pasolini.

La *subjective indirecte libre*, l'opération signalée par Pasolini, se distingue, à l'inverse des régimes de Mitry et Metz, par une approche qui permet (même si de son propre aveu Pasolini admet n'avoir jamais vu de film opérant totalement de cette façon) d'être reçu dans une vision globale du film. D'après Pasolini, l'auteur instaure, par l'intermédiaire de « l'état d'âme psychologique dominant du film » (1976, p. 151), une approche formelle qui lui est personnelle. Cette approche, narcissique, qui repose sur une « tradition technico-stylistique » (*ibid.*, p. 154) d'un *cinéma de poésie*, invoque la nécessité d'exprimer un style. Le réalisateur libère le langage cinématographique de sa fonction et le « présente comme langage en soi » (*ibid.*, p. 152). Cette

stylistique permet d'y percevoir un langage plus « sincère » puisque libéré de sa contrainte de la « norme », c'est-à-dire la norme du film qui efface volontairement ses traces de marquage énonciatif, où le travail formel est au service de l'histoire. Par conséquent, on retrouve dans le film une dichotomie apparente qui enrichit la signification du discours du film. C'est ce que nous appelons communément du métalangage.

Que doit-on comprendre de l'interprétation de Metz au sujet du régime *semi-subjectif* de Mitry et du régime de l'image *subjective indirecte libre* de Pasolini? Sont-ils, selon Metz, des régimes subjectifs? Il répond par la négative en précisant que ces images ne sont pas formellement « subjectives » (Metz 1991, p. 163). Il semble que pour lui, la subjectivité doit s'ancrer obligatoirement dans une sorte de focalisation ou ocularisation interne tel que défini par Jost.

De toutes les approches retenues comme configurations correspondant d'une certaine manière au type de subjectivité que nous espérons mettre en place, il reste à analyser la *Perception et Projection structure* de Branigan (1984, p. 79-100). La *perception structure* est définie par l'auteur comme étant une « POV structure » à laquelle est ajouté l'état mental du personnage. C'est donc une extension directe de la « POV structure ». Cette caractéristique nous oblige malheureusement à disqualifier d'emblée ce type de subjectivité de notre analyse. Cette structure subjective établit un lien direct entre le personnage et son environnement grâce à la caméra. On présente en premier lieu le personnage suivi d'une prise de vue dont la caméra occupe de manière approximative la position de ce personnage. Nous avons vu plus haut que nous tenions à éliminer tout type de subjectivité qui relève davantage d'un lien direct entre la caméra et/ou l'appareil de captation sonore et le corps du héros. Néanmoins, nous tenions à examiner cette structure parce qu'elle intègre l'état mental du personnage. Nous trouvions cette caractéristique signifiante mais rapidement nous nous sommes butés à une définition qui limite l'approche que nous visions. La construction subjective de l'état mental du personnage est exploitée comme une extension directe du corps du personnage. L'image subjective est construite à partir de la vision du personnage (ce que le personnage voit au sens strict). La *Projection structure*, quant à elle, existe malgré une relation relativement distante entre le personnage et la projection qu'il en fait. Simplement dit, cette forme de subjectivité est une *Perception structure* allongée dans le montage du film. Le film continue d'appliquer des éléments formels qui

caractérisent la vision subjective du personnage sans y ancrer perpétuellement la vision du personnage à chaque deux coupes. Il y parvient par le processus métaphorique. Selon Branigan, le spectateur applique une hypothèse métaphorique de sens à l'élément le plus rapproché en rapport avec l'élément formel non neutre. Il semble, pour Branigan, tout à fait logique d'appliquer l'hypothèse sur le personnage préalablement rattaché à l'élément formel récurrent. Ainsi, une présentation audiovisuelle de la subjectivité du personnage est possible sur une plus longue période dans le film sans qu'il y ait un ancrage immédiat dans le personnage. À certains égards, cette structure se rapproche fortement du type de régime subjectif que nous voulons mettre en place. Cependant, l'ancrage de la subjectivité dans le personnage au sens d'une *Perception structure* stricte demeure une étape préalable à laquelle la *Projection structure* doit se soumettre pour espérer fonctionner. C'est à ce niveau que le régime se distingue du nôtre.

Notre définition de la subjectivité du film

Dans le cadre de notre recherche, ce que nous appelons la subjectivité du film sera, à l'avenir, désigné sous le terme *régime subjectif orienté*. Ce régime serait *une représentation subjective de l'esprit d'un personnage dont le processus n'est pas dépendant d'un montage spécifique ni d'une prise de vue correspondant à la vision appartenant supposément au personnage. L'ancrage de la subjectivité serait réalisé, dans ces cas-là, à la suite d'un travail spectatorial en vue de la formulation d'une hypothèse métaphorique stimulée par l'approche formelle du film. Cette subjectivité doit subsister tout au long du film. Cette résultante serait représentative de la subjectivité du film.*

Notre définition ratisse large. Néanmoins, elle met en place un critère très important : l'approche formelle du film entier doit s'ancrer dans la subjectivité du personnage. Mais comment le spectateur peut-il parvenir à saisir que toute l'énonciation du film représente la subjectivité du personnage? Branigan suggère dans sa propre définition de la subjectivité une certaine réponse à notre questionnement. D'après lui, la subjectivité se détermine en examinant la logique qui rattache le cadrage de l'espace au personnage comme point d'origine de cet espace : « what is important, therefore, in determining subjectivity is to examine the logic which links the

framing of space to a character as origin of that space » (1984, P. 72). Notre conception de la subjectivité se distingue de celle de Branigan au niveau du rapport entre le personnage et l'espace. Notre ancrage n'est plus du même ordre puisqu'il se réalise à travers l'approche formelle du film et non à travers une logique qui implique un espace. Notre définition partielle, en reprenant les mots de Branigan, pourrait ressembler à ceci : « What is important, therefore, in determining the global *subjectivity of the character* is to examine the logic which links the whole enunciation of the film to the *character* as origin of that *enunciation* ». L'objectif est d'observer et de déterminer la logique qui relie l'énonciation du film au personnage principal à travers une adéquation *subjective*.

Il faut le répéter, la subjectivité que nous proposons est abstraite. Elle ne requiert pas un ancrage physique dans le personnage. Notre vision correspond à ce que Metz dit lorsqu'il commente les images subjectives sans sujet : « il reste clairement du « subjectif » dans l'affaire, même en l'absence d'êtres humains » (1991, p. 130).

Afin de mieux saisir le cheminement de notre réflexion sur le sujet des différents types de subjectivité, nous croyons qu'il serait intéressant de faire des catégories basées sur le critère d'identification mis en cause. D'où émerge la configuration subjective? Émerge-t-elle du personnage, du réalisateur ou du film? Nous proposons ainsi quatre types de subjectivité qui sont fondés à la fois sur le critère précédent ainsi que sur le type de subjectivité auquel le spectateur s'identifie, c'est-à-dire le physique ou la psychologie du personnage. Cet exercice nous aidera à mieux comprendre les caractéristiques inhérentes au type de subjectivité proposé par le film *Punch-Drunk Love*. Quant à la question qui cherche à savoir comment la subjectivité s'ancre dans le cas du film *Punch-Drunk Love*, nous nous y attarderons dans un chapitre ultérieur.

Voici donc les catégories :

1 - Voici *comment* le héros *voit* et *entend* – aspect physique du personnage

C'est une configuration subjective intradiégétique qui émerge du *personnage* et qui se dirige *vers le spectateur*.

C'est une représentation audio et visuelle de comment le personnage voit et entend physiquement. Cette configuration ne nous intéresse pas car elle se réalise grâce à un montage ou une prise de vue spécifique qui correspond grossièrement à la définition que Branigan donne au sujet du POV structure : « The POV shot is a shot in which the camera assumes the position of a subject in order to show us what the subject sees » (1984, p.103). C'est certainement la configuration la plus commune dans le film de fiction traditionnel. Le film *Cinderella Man* (2005) de Ron Howard contient plusieurs exemples de cette configuration lors des combats et davantage dans le combat ultime à la fin du film. Dans l'exemple ci-contre, le boxeur Max Baer (fig. 2) met son gant sur la tête du boxeur James Braddock (fig. 3). Dans l'image de gauche, la caméra représente clairement la tête du personnage James Braddock.

Illustration retirée

Fig 2 : Photogramme du film *Cinderella Man*
à 2 h 6 min 50 s. Point de vue de
James Braddock.

Illustration retirée

Fig. 3 : Photogramme du film *Cinderella Man*
à 2 h 6 min et 51 s. Nous voyons le gant de
Max Baer sur le visage de James Braddock.

Cette subjectivité correspond aux régimes suivants :

Mitry : l'image subjective

Jost : ocularisation interne primaire et auricularisation interne primaire

Branigan : POV structure

Metz : image subjective

Casetti : image subjective

2 - Voici comment le héros *se sent* - aspect physio-psychologique du personnage

C'est une configuration subjective intradiégétique qui émerge du *personnage* et qui se dirige *vers le spectateur*.

C'est une représentation audio et visuelle qui exprime comment le personnage se sent mentalement, c'est-à-dire son interprétation psychologique des événements. Cette configuration se réalise grâce à un montage ou une prise de vue spécifique qui correspond grossièrement à la définition que Mitry donne au sujet de l'image semi-subjective. :

conservant toutes les qualités de l'image 'descriptive', l'image [...] épouse le point de vue de l'un quelconque des personnages qui, posé objectivement, occupe une situation privilégiée dans le cadre (premier plan, plan moyen ou amorce de premier plan). La caméra l'accompagne dans ses déplacements, agit avec lui et voit comme lui et en même temps que lui (1990, p. 300).

Le film *Raging Bull* de Martin Scorsese contient de multiples configurations de ce genre. Il est difficile de mettre un exemple en image dans le film de cette configuration puisque la construction subjective se réalise à travers de multiples éléments formels qui résistent à l'arrêt dans le temps. L'arrêt sur image cause une négation de toute la construction énonciative forte.

Ce niveau correspond aux régimes suivants :

Mitry : l'image semi-subjective,

Jost : ocularisation interne secondaire et auricularisation interne secondaire

Branigan : Perception structure, Projection structure

Metz : Régime objectif orienté

Casetti : configuration subjective « manquée »

3 - Voici *comment le réalisateur se sent* (comment il *voit et entend* le film).

C'est une configuration subjective extradiégétique qui émerge du *réalisateur* et qui se dirige *dans le film*. On y retrouve généralement des constructions énonciatives fortes.

C'est une représentation audio et visuelle qui exprime comment comment l'*auteur* voit et entend les événements du film. Selon Pasolini le film *The Red Desert* (1964) de Michelangelo Antonioni contient de multiples configurations de ce type. C'est du cinéma qui s'appelle *cinéma de poésie*.

Cette opération subjective extradiégétique est voilée par la mise en place d'un personnage névrosé. Cette caractéristique principale du personnage permet à l'opération « subjective indirecte libre » de fonctionner sur un mécanisme de transfert logique : l'approche formelle éclatée extradiégétique et personnelle à l'auteur est voilée grâce au transfert de la signification de l'énonciation très marquée vers une interprétation subjective du personnage que s'en fait (supposément) le spectateur. L'opération essaie de se déguiser en « *voici comment le héros se sent* ». Comment peut-on distinguer cette opération si elle est voilée? Nous pensons que c'est à travers la caractéristique suivante : interpréter le marquage « fort » de l'énonciation comme faisant partie d'une *unité* à l'opposé d'une *ponctualité*.

Si les marques fortes s'isolent dans le film, si elles ne s'unissent pas sous une vision globale de la psychologie du personnage, si elles deviennent ponctuelles, l'opération se dérobe et ne fonctionne plus sur un niveau intradiégétique. C'est alors qu'on ressent l'injection personnelle de style. Dans ce cas, c'est « *voici comment le réalisateur se sent* ». Cependant, s'il est possible de récupérer *toutes* les marques sous la bannière de la vision psychologique du personnage, c'est alors, à notre avis, qu'il est possible de dire que le travail est réussi et que le créateur est parvenu à masquer habilement l'injection personnelle de style au profit de l'histoire. Peut-on alors croire que la transformation est de l'ordre de « *voici comment le héros se sent* - aspect physio-psychologique du personnage »?

Nous croyons que *Punch-Drunk Love* se situe dans le cas exceptionnel où il est possible de récupérer *toutes* les marques sous la bannière de la vision du *personnage*. Cependant, nous ne pouvons dire que c'est « Voici comment le héros *se sent* - aspect physio-psychologique du personnage » puisque la caméra n'épouse pas de manière directe la position du personnage. Elle demeure extérieure à lui. Plutôt, il faudra désormais dire que c'est « voici comment le héros *est* - aspect psychologique et physique du personnage transféré au spectateur ». Ce type est du genre *transcendantal*.

Tout comme la catégorie 2, il est à nouveau difficile de mettre un exemple en image de cette configuration dans le film puisque la construction subjective se réalise à travers de multiples éléments formels qui résistent à l'arrêt dans le temps. L'arrêt sur image oblitère la construction énonciative forte.

Ce niveau correspond aux régimes suivants :

Mitry : l'image subjective totale

Jost : ocularisation zéro marquée dont le masque est celui du supposé-réalisateur

Branigan : Projection structure

Metz : Régime objectif orienté

Casetti : configuration objective irréaliste

Pasolini : opération « subjective indirecte libre »

4 - Voici comment le héros *est* - aspect psychologique et physique du personnage transféré au spectateur.

C'est une configuration subjective extradiégétique qui émerge du *film* et qui se dirige *vers le spectateur*.

La configuration agit sur un mode transcendantal provoqué par une vision extérieure au personnage (du type omniscient) dont l'approche formelle concorde avec la psychologie et le physique du personnage. On y retrouve généralement des constructions énonciatives fortes.

Tout comme les catégories 2 et 3, il est à nouveau difficile de mettre un exemple en image de cette configuration dans un film puisque la construction subjective se réalise à travers de multiples éléments formels qui résistent à l'arrêt dans le temps. L'arrêt sur image cause une négation de toute la construction énonciative forte.

Dans cette catégorie, la distinction entre « ressentir » (ce que le personnage ressent) et « être » le personnage est d'une grande importance. La configuration diffère de celle identifiée au numéro 2 puisque le spectateur *devient* le héros par un truchement de l'affect. C'est plus qu'une simple identification du spectateur au regard de la caméra. Nous ne parlons pas ici de l'identification cinématographique de type primaire ou secondaire telle qu'elle est définie par Metz dans son ouvrage *Le signifiant imaginaire* ([1977] 1984). Ce n'est pas une configuration qui dépend d'un montage spécifique. Elle dépend plutôt du travail formel du film qui, selon une hypothèse métaphorique, peut transposer l'énonciation du film sur un point de vue subjectif qui représente le personnage principal. Une particularité importante réside dans le fait que l'image et le son ne renvoient pas obligatoirement à une instance intradiégétique. Toutefois, comme le dit Jost, cela « n'annule pas pour autant la pertinence narratologique du plan » (1992, p. 82). À titre d'exemple, il explique que, dans le cas de l'autonomie de la caméra d'Antonioni, l'« instance donne au spectateur un point de vue qui excède l'environnement cognitif des personnages » (*ibid.*). L'*instance* représente dans ce contexte « le narrateur implicite ». Dans le cadre de notre propre définition, cette instance est évidemment *le film*. C'est *le film qui suggère au spectateur* et non une instance qui donne au spectateur. Nous préférons utiliser le verbe « suggérer » à l'opposé de « donner » puisque rien n'est acquis du côté spectateur. Ce terme met également de l'avant l'idée qu'il y a un stimuli du côté du spectateur. Il évoque l'activité spectatorielle qui est importante dans le processus de la compréhension de la subjectivité globale.

Il existe dans le film *Punch-Drunk Love* quelques exemples de caméra libre. Les moments qui mettent en image cette caméra libre révèlent une construction énonciative très forte dans laquelle il est difficile d'y trouver une motivation diégétique. À priori, les constructions ne dévoilent aucune forme de subjectivité du personnage. Inversement, il est très facile d'y voir une construction du type « subjective indirecte libre » ou bien du type « ocularisation zéro marquée » qui dévoile le masque du supposé réalisateur, et donc par le fait même, une énonciation du genre

cinématographique. Bien évidemment, ces constructions énonciatives fortes sont pour nous le reflet de l'état d'esprit du personnage principal.

Avec le tableau ci-dessous, nous pouvons rapidement identifier les diverses nomenclatures que donneraient certains chercheurs au sujet de la caméra libre retrouvée dans *Punch-Drunk Love*. Il devient également plus simple de voir ce qui distingue et ce qui unit notre « subjectivité globale » aux autres configurations.

Nomenclatures énonciatives variées

	Construction filmique	Qui est l'énonciateur?	Type de construction	Résultat	Type d'énonciation
François Jost	Caméra libre entre 22 min 03 s et 28 min 34 s	Narrateur implicite	Ocularisation zéro marquée	Offre d'un point de vue excédant l'environnement cognitif des personnage	Énonciation narrative
Pier Paolo Pasolini	Idem	Réalisateur	opération subjective indirecte libre	Produire des films de nature double. Exposer à la fois le point de vue du réalisateur et celle de l'histoire mise en scène	Style de l'auteur Énonciation cinématographique
Christian Metz	Idem	Film (intervention directe du foyer)	régime objectif orienté	Proposition d'une métaphore sur l'état d'âme du personnage	Énonciation filmique
Edward Branigan	Idem	Auteur implicite	Projection structure	Proposition d'une métaphore sur l'état mental du personnage	Énonciation au cinéma
Francesco Casetti	Idem	Auteur	image objective irréaliste	Expose « un espace littéralement imprévisible, à la fois produit et limite d'une performance technique » (Casetti 1990, p. 104)	Énonciation Cinématographique
Nous	Idem	Film	Régime subjectif (car c'est le film) orienté	transposition de l'entité (l'état d'âme et l'état physique) du personnage	Énonciation filmique

L'utilisation de l'approche formelle dans *Punch-Drunk Love* ressemble énormément à celle que l'on retrouve dans le film *Raging Bull*. Les constructions énonciatives fortes du film de Scorsese, identifiées comme faisant partie du régime objectif orienté pour des pans entiers du film selon Metz, nous ont permis d'imaginer une forme de construction subjective où l'énonciation filmique est au service du film en entier. Cette configuration en soi n'est pas nouvelle et le film *Lady in the Lake* en est un exemple. Là où diffère notre configuration réside dans la création d'un point de vue subjectif du personnage sans qu'il y ait un ancrage direct entre ce dernier et la caméra. Nous croyons que *Punch-Drunk Love* en fait l'exemple. La métaphore visuelle/auditive externe de l'intériorité du personnage est portée par une présence immersive de l'esthétique en tant que personnage. Si nous pouvions séparer l'esthétique du film du personnage principal, nous aurions deux entités identiques. Théoriquement, l'esthétique est le personnage. C'est une autoréflexion du personnage engendrée par l'énonciation du film en entier. Le film « est » un film et réfléchit du même coup ce qu'il « est ». C'est une forme de mise en abyme de l'énonciation du film : « par son autoréférentialité, par sa réflexivité, le “je” ne peut que renvoyer à celui-là même qui le profère, l'énonciateur » (Gaudreault 1999, p. 75).

Foncièrement, les constructions énonciatives fortes qui semblent émaner de nulle part sont en réalité des cas de subjectivité plus abstraits que la norme. Elles exigent du spectateur un effort de lecture supplémentaire par rapport aux films qui contiennent des constructions subjectives simples. Selon Metz, « le film nous présente les événements « comme les voit » le héros, mais sans aller jusqu'à la focalisation ou à l'ocularisation interne, c'est-à-dire sans que l'énonciation devienne formellement « subjective » (1991, p. 163). Il ajoute que « l'incidence angulaire fonctionne indistinctement au bénéfice du personnage et du foyer d'énonciation » (*ibid.*) Selon notre perspective, il conclut donc que l'énonciation du *film*, c'est-à-dire non seulement une construction énonciative spécifique, est la métaphore *du personnage*. Si l'exemple de *Raging Bull* n'est pas représentatif d'une subjectivité « formelle » selon Metz, nous pouvons néanmoins souscrire à l'idée que notre façon d'imaginer l'énonciation entière du film *Punch-Drunk Love* comme forme subjective du personnage n'est pas sans fondement théorique. Après tout, une métaphore n'est-elle pas subjective à priori? Selon Catherine Fromilhague et Anne Sancier, ce serait le cas : « si dans les tropes précédents (métonymie, synecdoque), le rapport entre sé1 et sé2 est d'ordre logique, dans la métaphore, le rapport entre les deux est d'ordre analogique, et met en

jeu beaucoup plus nettement la subjectivité de l'énonciateur » (Fromilhague et Sancier 1991, p. 134).

« Error theory » c. « reading hypothesis »

Nous aimerions faire une remarque méthodologique relativement au procédé qui permet de relier l'énonciation du film au personnage principal à travers une adéquation subjective.

Nous avons identifié, avec l'aide des réflexions de Branigan, un critère additionnel sur lequel nous appuyer pour déterminer le processus à partir duquel le spectateur peut identifier l'énonciation du film comme point de vue subjectif du personnage. Branigan, dans son ouvrage *Point of View in the Cinema*, décrit deux méthodes à partir desquelles le spectateur peut lire l'énonciation. D'après lui, il est possible d'interpréter les configurations énonciatives soit par la « error theory » ou par la « reading hypothesis ».

La première méthode est rigide et stipule que le lecteur interprète le sens de la construction selon un modèle simple qui oppose le vrai et le faux. Pour illustrer cette méthode, nous suggérons d'utiliser comme exemple la scène où Barry, à Hawaii, appelle Lena à son hôtel. Rappelons-nous qu'au moment où Lena répond au téléphone, la lumière de la cabine téléphonique s'allume sans aucune raison intradiégétique. D'après la « error theory », il est normal que le spectateur interprète alors la lumière qui s'allume en plein jour comme une métaphore. Cette métaphore pourrait en être une qui fait un clin d'œil amusant aux jeux dont les lumières s'allument lorsqu'on a la bonne réponse. Cependant, le plan suivant, qui est temporellement en continuité avec le précédent, présente un environnement lumineux qui suppose l'arrivée du crépuscule. Barry est non plus éclairé normalement par la lumière du jour mais bel et bien par la lumière de la cabine téléphonique. Les lampadaires qui ornent la rue sont également allumés. Ainsi, en présence de ces nouveaux indicateurs, le spectateur, toujours dans l'interprétation de type « error theory », « corrigerait » son interprétation. La lumière qui s'allume au moment précis où Lena répond perdrait sa valeur métaphorique au profit d'une interprétation logique motivée par la diégèse. L'ampoule de la cabine s'allumerait automatiquement grâce à un

capteur sensible à la quantité de lumière ambiante à l'extérieur. Cette interprétation, tout à fait possible dans le contexte de l'histoire, prévaut sur la précédente.

Le problème majeur dans ce type d'interprétation réside dans le fait qu'il n'est pas possible de déterminer où débute et où se termine le contexte d'interprétation. À partir de quel plan l'interprétation peut-elle s'ancrer? Comment le spectateur peut-il distinguer le vrai du faux? Était-ce réellement le début de la nuit lorsque la lumière de la cabine s'est allumée? Le spectateur a-t-il effectué une erreur d'interprétation? Pire encore, a-t-il été dupé par la construction du plan?

Dans l'interprétation du type « hypothesis theory », la lecture de la construction énonciative se réalise de manière dynamique, c'est-à-dire qu'elle est en constante évolution. Elle est axée davantage sur des principes d'abstraction ou des procédures qui structurent le texte (Branigan 1984, p. 55)⁶. Les interprétations s'accumulent et densifient le propos de la construction. L'interprétation métaphorique de la lumière qui s'allume se combine à l'interprétation logique motivée par l'arrivée du crépuscule. La première interprétation n'est pas éliminée au profit de la seconde. Ce type de cheminement intellectuel évoque l'idée que le spectateur doit réaliser un effort de lecture. Ce dernier ne peut pas se permettre d'être passif dans un film qui requiert peut-être une lecture de deuxième niveau. Jacques Gerstenkorn, qui a consacré tout un ouvrage à la question de la métaphore au cinéma, confirme l'idée qu'une écoute attentive de la part du spectateur est requise, surtout lorsqu'il est question de la métaphore.

Nous croyons que *Punch-Drunk Love* est ce type de film qui requiert la participation d'un spectateur actif. Ses multiples constructions énonciatives fortes et répétitives à travers le film stimulent l'idée qu'elles ne sont pas aléatoires. Elles s'inscrivent dans un modèle précis dont la lecture ne peut être effectuée sans un effort certain et constant. Elles exigent une lecture dynamique du type « hypothesis theory ».

⁶ Ceci est une traduction libre de la version anglaise. Le texte original (voir 1984, p. 55) va comme suit : « The hypothesis theory, on the other hand, tends to emphasize the role of a perceiver by favoring more "abstract" principles or procedures which structure the text ».

Nous pouvons nous demander s'il y a lieu de douter d'une approche métaphorique dans le cas de *Punch-Drunk Love*. Si nous nous fions à Gerstenkorn, l'approche serait tout à fait justifiée puisque, comme il le dit, « dans l'histoire de la pensée et de l'art occidental, l'empire de l'analogie est le “point de convergence” [...] d'un nombre impressionnant de mouvements philosophiques et esthétiques » (1995, p. 181).

Il est d'autant plus logique de considérer une telle forme d'interprétation dans le cas du film *Punch-Drunk Love* puisqu'abondent dans ce film ce que Gerstenkorn appellerait des lésions diégétiques qui sont immédiatement sensibles. Ces lésions sont, d'après lui, représentatives des « manifestations les plus fortes du transport métaphorique » (*ibid.*, p. 175). Gerstenkorn invoque également l'idée que, de façon plus générale, le principe métaphorique devient volontier actif dès lors que la diégèse met en crise l'identité d'un personnage ou d'une collectivité. Cette remarque est certainement pertinente pour la diégèse de *Punch-Drunk Love*. Il s'agit simplement d'observer le rapport qu'entretient Barry avec lui-même. Cet être n'est pas bien dans sa peau et il manifeste ouvertement cet état d'âme lorsqu'il consulte de manière informelle le dentiste de la famille lors d'une fête familiale⁷ :

BARRY

I wanted to ask you something because you're a doctor, right ?

DENTISTE

Yeah.

BARRY

I don't... like myself sometimes.

Can you help me?

DENTISTE

Barry, I'm a dentist. I...

What kind of help do you think I can give you?

BARRY

I know. I... Maybe you know other doctors?

DENTISTE

Like a psychiatrist?

⁷ Le dialogue entre Barry et le dentiste débute à 18 minutes et 56 secondes.

BARRY

I just don't have anybody else I can talk to about things and... I understand it's confidential with a doctor. I don't want my sisters to know. Ok? Because I'm embarrassed about this.

DENTISTE

Barry, if it's about getting you a phone number for a psychiatrist, I can do that. It's not a problem. But what exactly is wrong?

BARRY

I don't know if there is anything wrong because I don't know how other people are. I...sometimes cry a lot...for no reason...

Pour les multiples raisons évoquées, nous croyons donc que l'approche métaphorique est plus que plausible pour déceler la configuration subjective proposée par le film. Mais il ne faut pas non plus négliger le fait que, selon Branigan, la représentation subjective d'un personnage est beaucoup plus présente que nous pouvions le croire dans les films à facture classique : « the hypothesis theory forces us to recognize that the character subjectivity is more prevalent and pays a much greater role in classical films than previously thought » (1984, p. 52).

Si la subjectivité du personnage est ouvertement plus évoquée qu'auparavant, ne serait-ce aussi en raison des caractéristiques intrinsèques à la métaphore? D'après Gerstenkorn, la qualité propre à la métaphore est « de faire surgir le Même dans le rapport à l'Autre, de montrer en quoi deux référents non identiques ont, par-delà leur dissemblance, des caractères communs » (1995, p. 180).

Finalement, si la métaphore est décidément au rendez-vous dans le type de subjectivité que nous relevons, il est également nécessaire de réaliser que quelques éléments très factuels semblent également être requis, du moins dans le film *Punch-Drunk Love*, pour concrétiser cette forme de pensée. Nous reviendrons sur cet aspect dans la conclusion de notre mémoire.

La comédie romantique

Nous avons avancé l'idée non seulement que *Punch-Drunk Love* est un film qui s'inscrit dans le genre de la comédie romantique, mais qu'il renouvelle également ce genre. Prouver ces affirmations comporte son lot de difficultés puisque notre film intègre des caractéristiques formelles qui proviennent de plusieurs genres. Pour cette raison, il s'avère nécessaire que nous fassions une revue brève de ce qui caractérise le genre et comment le film travaille à renouveler ce dernier.

Selon le American Film Institute, la comédie romantique se définit comme suit : « a genre in which the development of a romance leads to comic situations » (http://www.afi.com/Docs/about/press/2008/10_top_10_news_release.pdf). Cette définition est vaste et laisse beaucoup de place à la libre interprétation. Le peu de critères formels spécifiques dans cette définition complique l'attribution d'un genre au film. Alors, quelles sont les caractéristiques propres à une comédie romantique?

Selon Claire Mortimer, auteure du livre *Romantic comedy* publié en 2010 dans la série *Routledge Film Guidebooks*, la comédie romantique est un genre difficile à définir puisque les éléments principaux qui la caractérisent se retrouvent dans la majorité des films. Néanmoins, elle la définit sommairement comme un mélange du film romantique et de la comédie et dont la prémisse de base focalise l'attention sur la progression de la relation amoureuse où l'issue est une fin heureuse. La dynamique du film repose sur la quête principale qu'est la recherche de l'amour. Toujours selon Mortimer, s'il demeure difficile d'y repérer des éléments distincts qui sont propres au genre, il n'en demeure pas moins que le « romcom », tel qu'il est communément appelé en anglais, repose sur des personnages et une structure narrative très spécifiques :

boy meets girl, various obstacles prevent them from being together, coincidences and complications ensue, ultimately leading to the couple's realisation that they were meant to be together. In keeping with the

comedy genre, the narrative concludes with a happy ending, with the final union of the couple (2010, p. 4).

Dans *Punch-Drunk Love*, on retrouve le modèle narratif du couple qui subit le coup de foudre à première vue mais qui se voit séparé par des facteurs hors de leur contrôle. Finalement, ils sont réunis à la fin du film dans une union romantique heureuse.

En ce qui a trait aux caractéristiques communes retrouvées chez les personnages du romcom, Mortimer remarque que le couple central de l'histoire est caractérisé par un paradoxe :

they are objects of desire and yet remain incomplete, and imperfect, until they are ultimately united with each other. [...] one half of the couple may prove themselves to be crippled by need and incompleteness, whether it is the need for love or the need to change, in order to deserve love (*ibid.*, p. 6).

Cette description ressemble aux personnages du couple amoureux de *Punch-Drunk Love* ; Barry cherche à se compléter à travers Lena. Nous avons repéré une scène clef à la fin du film qui permet de mettre en évidence cette affirmation. La scène montre Barry qui se confesse à Lena et lui demande pardon pour l'avoir laissée seule à l'hôpital (1 heure 24 minutes et 52 secondes à 1 heure 25 minutes et 45 secondes) :

BARRY

Lena. I'm so sorry. I'm so sorry I left you at the hospital. I called a phone-sex line... I called a phone-sex line before I met you, and four blond brothers came after me and they hurt you, and I'm sorry. And then I had to leave again because I wanted to make sure you never got hurt again. And... and I have a lot of pudding, and in six to eight weeks it can be redeemed.

So if you could just give me that much time, I think I can get enough mileage to go with you wherever you have to go if you have to travel for your work. Because I don't ever want to be anywhere without you. So, could you just let me redeem the mileage?

Nous pouvons assurément dire, suite à l'identification d'éléments propres à la comédie romantique, que *Punch-Drunk Love* fait partie du genre romcom. Toutefois, comme les multiples films qui essaient de renouveler un genre, nous remarquons que ce film ne se limite pas qu'aux caractéristiques générales de la catégorie qu'il représente. Il l'agrémente en y intégrant des éléments spécifiques à de multiples sous-genres. La comédie *screwball* est un sous-genre qui nous vient à l'esprit lorsqu'on porte attention à l'atmosphère générale que dégage le film de même que lorsqu'on s'intéresse à la manière dont le couple amoureux se parle.

La comédie *screwball*

Popularisé dans les années 1930 et 1940, les comédies *screwball* créaient leur humour ridicule à travers l'interaction entre l'homme et la femme. Les héros et héroïnes n'étaient pas « ladylike nor gentlemanly. They hit each other. throw each other down, mock each other. play with each other » (Lent 1995, p. 327). Le genre se détachait de l'approche traditionnelle de l'amour de l'époque et misait sur la redéfinition de trois aspects centraux : l'image de la femme, les mœurs entourant l'idée du mariage et le « cinematic comedy » (*ibid.*, p. 316). À travers ces aspects s'est développé des caractéristiques formelles propres au genre: le chaos résultant des caractères antagonistes du couple, des dialogues rapides, des insultes, le slapstick ainsi que des « screwy dames » (Mortimer 2010, p. 147). Le genre combinait « the sophisticated fast-paced dialogue of the romantic comedy with the zany action, comic violence and kinetic energy of slapstick comedy » (Lent 1995, p. 327). Notons que le caractère excentrique et le comportement non conventionnel d'un ou des personnages du couple amoureux sont des caractéristiques qui s'avéraient habituelles et nécessaires. Ces traits particuliers avaient pour but la critique sociale et la mise en avant de l'individualisme anarchique. Ils proposaient également un modèle qui permettait d'assurer la survie de l'homme dans un mode fou et « overly conventional » (Lent 1995, p. 315). *Punch-Drunk Love* contient des éléments spécifiques à ce sous-genre. Le dialogue du couple amoureux dans la scène amoureuse qui les montre couché l'un sur l'autre, en train

de se dire des mots doux dans un lit à Hawaii est représentatif d'une caractéristique formelle de la comédie *screwball* (1 heure 10 minutes et 30 secondes à 1 heure 11 minutes et 53 secondes) :

BARRY

I'm sorry I forgot to shave.

LENA

Your face is so adorable. And...

Your skin and you cheek ... I'm gonna bite it.

I wanna bite your cheek and chew on it's so fuckin' cute.

BARRY

I'm looking at your face and I just wanna smash it.

I just wanna fuckin' smash it with a sledgehammer and squeeze it... You're so pretty.

LENA

I wanna chew your face and I wanna scoop out your eyes and I wanna eat them... Chew them and suckle them.

BARRY

Ok. This is funny.

LENA

Yeah.

BARRY

This is nice.

...

At the restaurant I beat up the bathroom. I'm sorry.

L'exemple ci-haut n'est qu'un exemple parmi plusieurs que nous pourrions repérer à travers le film et qui sont des caractéristiques propres aux comédies *screwball*. Le dialogue, le comportement et les interactions entre les personnages et surtout le couple amoureux font partie de la création d'un tout « screwy » qui donne une ambiance particulière au film. C'est ce genre qui prédomine dans le film. Il existe cependant des caractères formels qui proviennent de d'autres genres, tel le thriller. C'est le cas lorsqu'on s'attache à la sous-histoire d'extorsion et de chantage en rapport avec l'arnaque de la compagnie de ligne érotique. Pour des raisons de brièveté, nous ne passerons pas en revue

tous les éléments repérés qui peuvent nous renvoyer aux multiples caractéristiques propres à multiples genres ou sous-genres. Une analyse plus approfondie du début du film dans un chapitre ultérieur fera office de cas représentatif contenant une panoplie de caractéristiques qui mettent en place le genre du film. Pour l'instant, il est simplement important de saisir l'idée que le film contient une grande quantité de caractéristiques filmiques se rapportant continuellement à de multiples genres ou sous-genres. La combinaison de caractéristiques multi-genres contribue, selon nous, à une certaine redéfinition du genre de la comédie romantique ou du moins, sert à créer un sous-genre hybride. Le travail de composition est représentatif d'un travail énonciatif et c'est davantage dans ce type de travail énonciatif filmique que le film renouvelle le cinéma. Notons, toutefois, qu'il ne se limite pas seulement aux exemples que nous avons vus ci-haut.

Si le travail sur la structure narrative et les caractéristiques propres à la *romcom* sont, dans *Punch-Drunk Love*, des marques énonciatives en soi, nous pouvons dire qu'il en est de même pour le travail réflexif. *Punch-Drunk Love* est non seulement rempli de références formelles de genres cinématographiques mais également de références filmiques directes et indirectes. L'intertextualité est omniprésente. Les réflexions, quoique souvent très semblables à l'œuvre à laquelle elles réfèrent, sont toujours des compositions originales qui fonctionnent dans l'œuvre elle-même. Le discours premier des ces marques est d'abord intra-filmique. Elles ont par contre la possibilité de devenir des marques méta-discursives réflexo-filmiques si le spectateur les identifie dans ce sens.

Dans le but de prouver notre assertion, nous présentons quelques exemples significatifs et représentatifs de l'effet qu'ils peuvent engendrer.

Premier comparant au niveau de la musique

Illustration retirée

Illustration retirée

Illustration retirée

Fig. 4 : Affiche du film *Popeye*.
(Robert Altman, 1980)

Fig. 5 : Recto de la pochette
de la piste sonore du film *Popeye*.

Fig. 6 : Verso de la pochette
de la piste sonore du film *Popeye*.

Nous avons repéré une chanson identique dans le film *Popeye* (Robert Altman, 1980) et *Punch-Drunk Love*. Elle se nomme *He Needs Me* et elle est interprétée par Shelley Duvall qui joue le rôle de Olive.

Dans le film *Popeye*, la scène présente Olive, le soir sur un quai, qui espionne Popeye seul dans son bateau. Olive entend Popeye se morfondre en admettant avoir besoin d'Olive. Aussitôt, Olive, seule, se met à chanter la chanson sur le bord du quai.

Minutage de la chanson : 1 heure 15 minutes et 25 secondes à 1 heure 17 minutes et 44 secondes

Minutage de la scène : 1 heure 14 minutes et 56 secondes à 1 heure 17 minutes et 44 secondes

La même chanson est reprise dans le film *Punch-Drunk Love*. On la retrouve à deux reprises à travers le film. La première fois où nous l'entendons c'est dans une suite d'événements montrant Barry qui s'organise pour voyager à Hawaii dans l'intention de retrouver Lena. La chanson se termine lorsque les deux courent l'un vers l'autre et s'embrassent (fig. 7). La musique de la chanson est également reprise à la fin du film mais cette fois-ci dans une version remixée.

Illustration retirée

Fig. 7 : Photogramme du film à 1 h 07 min 45 s. Le couple s'embrasse dans un hôtel à Hawaii.

Minutage de la chanson : 1 heure 01 minutes et 08 secondes à 1 heure 07minutes et 45 secondes

Minutage de la séquence : 57 minutes et 38 secondes à 1 heure 07 minutes et 52 secondes

Deuxième comparant au niveau de la musique

Illustration retirée

Fig. 8 : Affiche du film *The Jerk*
(Carl Reiner, 1979)

Nous avons repéré plusieurs similarités entre le film *The Jerk* (Carl Reiner, 1979) et *Punch-Drunk Love* dans l'utilisation de la musique et de l'histoire.

En ce qui concerne la musique, nous avons remarqué que deux passages musicaux dans le film *The Jerk* sont repris de manière très semblable dans le film *Punch-Drunk Love*. La similitude se trouve tant dans la mélodie que dans l'emploi des instruments qui recréent la mélodie. Le premier morceau de musique identifié est celui de la chanson *You Belong to me*. Cette chanson est interprétée entre la 48^{ième} minute et la 50^{ième} minute par les deux protagonistes principaux de la scène et du film. La scène se passe le *soir* sur le bord de la *mer*. Les deux amoureux sont seuls. Ils marchent et chantent ensemble côte à côte. L'homme (Steve Martin) joue le *ukelele*, l'instrument hawaïen responsable de la musique. Ils s'assoient sur le sable. Ils se parlent et se disent comment ils aimeraient s'embrasser. Ils font semblant de s'embrasser.

Cette scène qui raconte le premier aveu de leur amour mutuel est identique à plusieurs égards à la scène que l'on retrouve entre 1 heure 09 minutes et 40 secondes et 1 heure 11 minutes et 54 secondes du film *Punch-Drunk Love*. Au niveau narratif, la scène comporte beaucoup de similarités. Barry et Lena marchent, main dans la main, dans le corridor d'un hôtel situé se le bord d'une plage à Hawaii. Nous comprenons que c'est l'hôtel où réside Lena puisque la scène qui suit les montre dans le lit de la chambre d'hôtel. Leur marche « nuptiale » est précédée par une scène qui montre les deux protagonistes assis à une table du restaurant extérieur situé au bord de la plage. Lors de cette rencontre, ils déclarent leur amour mutuel (information qui s'avère redondante puisque la scène était précédée d'un baiser des plus extravagant dans un autre corridor de l'hôtel quelques minutes auparavant). Sur le plan musical, la ressemblance est spectaculaire. La musique que le spectateur entend est, à l'inverse de la scène dans *The Jerk*, extra-diégétique. La mélodie ainsi que le son de l'instrument utilisé pour la composition musicale rappellent en tous points la chanson *You Belong to Me*. La bande sonore du film nous apprend que le morceau joué se nomme *Moana Chimes* et qu'il a été composé par les artistes Johnny Noble et M.K. Moke dans les années 1920. Le morceau se joue sur une guitare de métal hawaïenne de type *Ukelele*. Cet instrument est évidemment de la même famille que celui utilisé dans *The Jerk*.

The Jerk

1- Chanson « You belong to me », interprétée par les deux protagonistes de la scène avec un banjo et une trompette.

Minutage de la chanson : 48 minutes et 09 secondes à 50 secondes et 06 secondes

Minutage de la scène : 48 minutes 09 secondes à 52 secondes et 54 secondes

Punch-Drunk Love

Musique « inconnue » jouée sur instrument qui rappelle le banjo. L'air de la musique est très proche de celui retrouvé dans la scène d'amour sur la plage dans le film *The Jerk*.

Minutage de la chanson et de la scène : 1 heure 09 minutes et 40 secondes à 1 heure 11 minutes et 54 secondes

Le deuxième morceau de musique identifié dans *The Jerk* est celui de la musique extra-diégétique joué à la fin du film entre 1 heure 27 minutes et 14 secondes et 1 heure 28 minutes et 32 secondes. Le personnage interprété par Steve Martin est en ruine. Il quitte sa maison ainsi que son amoureuse. Le personnage vient juste d'annoncer qu'il n'a besoin d'aucun matériel ainsi qu'aucune personne pour être heureux. La musique qui accompagne le protagoniste qui marche seul à l'extérieur de sa maison rappelle la mélodie et le son de l'harmonium que l'on retrouve à multiples endroits dans *Punch-Drunk Love*. La première scène qui présente cette musique se produit dans l'introduction du film entre la huitième minute et la dixième minute. Dans la scène, Barry explore l'harmonium qu'il vient de placer dans sur son bureau. Dans le DVD, ce chapitre s'intitule *Punch-Drunk Melody*. Ceci nous laisse sous-entendre que c'est la musique thème du film.

2- « mélodie d'ambiance »

The Jerk

Musique de fond lorsque, à la fin du film, le héros (Steve Martin) quitte son amoureuse et sa vie de riche.

Minutage de la musique: 1 heure 27 minutes et 14 secondes à 1 heure 28 minutes et 32 secondes

Punch-Drunk Love

Musique de fond lorsque Barry joue avec l'harmonium pour la première fois. Cette musique apparaît également à plusieurs reprises dans le film dans les moments joyeux de la vie de Barry.

Minutage de la musique: 8 minutes et 18 secondes à 10 minutes et 00 secondes. Après la dixième minute, la musique continue pendant 30 secondes supplémentaires mais elle se change en un mix qui inclut plusieurs sons et harmonies qui se retrouvent dans le film entier.

Comparant au niveau de l'image

Illustration retirée

Fig. 9 : Affiche du film *Touch of Evil*.
(Orson Welles, 1958)

Dans *Punch-Drunk Love* nous avons repéré une composition visuelle qui fait un clin d'œil au film *Touch of Evil* (Orson Welles, 1958). Il s'agit d'une prise de vue où l'on voit sur un mur l'ombrage d'un personnage qui est en train de courir. La similarité entre les deux prises de vues est indéniable.

Dans le cas de *Touch of Evil*, cette prise de vue se retrouve dans la première scène du film. Ce long plan-séquence montre l'ombre d'un individu qui court vers une automobile stationnée afin d'y poser une bombe (fig. 10).

Illustration retirée

Fig. 10 : Photogramme du film *Touch of Evil* (Orson Welles, 1958). Nous voyons sur un mur l'ombrage d'un personnage en train de courir.

Dans le cas de *Punch-Drunk Love*, la prise de vue qui nous intéresse se trouve à la 56^{ième} minute. Elle montre l'ombrage de Barry qui court à vive allure afin d'échapper à quatre individus (fig. 11).

Illustration retirée

Fig. 11 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love* à 56 min 33 s.
Nous voyons sur un mur l'ombrage de Barry en train de courir.

Comparant au niveau de la composition de l'image et de la structure du montage

Illustration retirée

Fig. 12 : Affiche du DVD du film

An occurrence at Owl Creek Bridge (*La rivière du hibou*)

(Robert Enrico, 1962)

Nous avons repéré dans les films *An occurrence at Owl Creek Bridge*⁸ (Robert Enrico, 1962) et *Punch-Drunk Love* une scène qui présente des similitudes dans l'approche du montage.

L'exemple retenu compare l'approche visuelle du montage ainsi que le choix de la lentille. La séquence est celle (tant dans le film *An occurrence at Owl Creek Bridge* que

⁸ Pour le film *An occurrence at Owl Creek Bridge* (Robert Enrico, 1962) nous avons été en mesure de télécharger deux copies non identiques en terme de minutage. L'une, en format MP4 et téléchargée sur Vimeo, dure 24 minutes. L'autre, en format FLV et téléchargée sur www.liketelevision.com, dure 28 minutes. La version écourtée (24 minutes), lorsqu'elle est comparée à celle téléchargée sur www.liketelevision.com (28 minutes), semble manquer le générique d'ouverture, quelques plans parmi les 5 premières minutes du film, ainsi que le générique de fin. Une observation minutieuse comparative des deux versions nous a permis de découvrir que la séquence retenue pour l'exemple qui suit, est identique en termes de coupes et de durée dans les deux versions. Donc, pour des raisons de reproduction de la qualité d'image, nous avons opté pour le minutage dans la version Vimeo.

dans *Punch-Drunk Love*) où le héros court vers une femme afin de l'embrasser (hypothèse dans le cas de *An occurrence at Owl Creek Bridge* puisque le héros meurt avant l'action supposée). À première réflexion, on remarque déjà une similitude entre les deux films à travers l'objet de la séquence filmée: le héros court pour rejoindre une femme qui, selon toute apparence, est son amoureuse!

Au niveau du montage, les deux séquences ne sont pas identiques. Cependant l'idée maîtresse qui guide la construction de la séquence, c'est-à-dire de montrer le long chemin, presque interminable, qui mène à la femme, demeure.

Dans le film *An occurrence at Owl Creek Bridge*, le montage alterne entre l'homme, vu de face, qui court vers la caméra et l'amoureuse, captée de profil qui vient rejoindre le héros. L'homme arrive, à partir d'un chemin dans le bois, à la demeure de la femme. Tandis que la femme, elle sort de chez elle pour l'accueillir. L'homme, au loin, court vers elle, bras tendus vers l'avant.

Chaque plan alterné qui montre l'homme en train de courir renforce l'effet d'une grande distance à parcourir. La distance à franchir semble infinie. L'homme, lorsqu'il court, est cadré d'un plan taille à un plan poitrine (fig. 14-16, 18-20, 22-24). L'aplatissement des distances dans l'image accroît l'impression que l'homme se déplace peu dans l'espace. Cela nous indique l'utilisation d'une lentille téléphoto. Nous pouvons supposer que cet effet a été choisi afin d'accentuer le côté dramatique de la situation.

An Occurrence at Owl Creek Bridge

Minutage de la scène : 21minutes et 13 secondes à 23 minutes et 08 secondes

Scène qui présente l'homme qui court vers la femme

La femme vient rejoindre l'homme (fig. 13)

Minutage : 21 minutes et 56 secondes à 22 minutes et 03 secondes

Illustration retirée

Fig. 13 : Photogramme du film *An Occurrence at Owl Creek Bridge* à 22 min 00 s.

La femme va rejoindre l'homme.

Course vers la femme (fig. 14-16).

Minutage : 22 minutes et 04 secondes à 22 minutes et 10 secondes

Illustration retirée

Illustration retirée

Illustration retirée

Fig. 14 : 22 min 04 s.

Fig. 15 : 22 min 06 s.

Fig. 16 : 22 min 08 s.

Photogrammes du film *An Occurrence at Owl Creek Bridge*. L'homme court vers la femme.

La femme vient rejoindre l'homme (fig. 17).

Minutage : 22 minutes et 10 secondes à 22 minutes et 18 secondes

Illustration retirée

Fig. 17: Photogramme du film *An Occurrence at Owl Creek Bridge* à 22 min 11 s.

La femme va rejoindre l'homme.

Course vers la femme (fig. 18-20)

Minutage : 22 minutes et 18 secondes à 22 minutes et 24 secondes

Illustration retirée

Illustration retirée

Illustration retirée

Fig. 18 : 22 min 19 s.

Fig. 19 : 22 min 21 s.

Fig. 20 : 22 min 23 s.

Photogrammes du film *An Occurrence at Owl Creek Bridge*. L'homme court vers la femme.

La femme vient rejoindre l'homme (fig. 21).

Minutage : 22 minutes et 10 secondes à 22 minutes et 18 secondes

Illustration retirée

Fig. 21: Photogramme du film *An Occurrence at Owl Creek Bridge* à 22 min 29 s.

La femme va rejoindre l'homme.

Course vers la femme (fig. 22-24).

Minutage : 22 minutes et 33 secondes à 22 minutes et 38 secondes

Illustration retirée

Illustration retirée

Illustration retirée

Fig. 22 : 22 min 33 s.

Fig. 23 : 22 min 35 s.

Fig. 24 : 22 min 37 s.

Photogrammes du film *An Occurrence at Owl Creek Bridge*. L'homme court vers la femme.

La femme vient rejoindre l'homme (fig. 25).

Minutage : 22 minutes et 38 secondes à 22 minutes et 57 secondes

Illustration retirée

Fig. 25: Photogramme du film *An Occurrence at Owl Creek Bridge* à 22 min 48 s.

La femme va rejoindre l'homme.

L'homme et la femme se rejoignent (fig. 26).

Minutage : 22 minutes et 57 secondes à 23 minutes et 08 secondes

Illustration retirée

Fig. 26: Photogramme du film *An Occurrence at Owl Creek Bridge* à 23 min 07 s.

L'homme et la femme se rejoignent.

Dans le film *Punch-Drunk Love*, le montage est découpé d'une manière spécifique cherchant à accentuer le ridicule de la situation. Il montre Barry qui peine à retrouver le chemin menant à la porte de l'appartement de Lena qu'il vient tout juste de quitter.

Deux plans spécifiques qui nous intéressent montrent Barry qui court dans un corridor. Dans le premier corridor, on voit Barry de face, cadré en plan d'ensemble au loin. Il se dirige vers la caméra en courant. Ce plan (fig. 28-30) d'une durée de 4 secondes agit, au même titre que les plans de l'homme qui court dans le film *An Occurrence at Owl Creek Bridge*, à accentuer la perception de la grande distance à parcourir par le héros. La distance à franchir par Barry semble infinie. L'aplatissement des distances dans l'image et la perception visuelle qui donne l'impression que Barry ne semble que très peu se déplacer dans l'horizon, et ce, malgré sa course rapide, nous indique des caractéristiques propres à une lentille à longue focale. La répétition des plafonniers lumineux dans le haut du plan est un autre indice suggérant l'utilisation d'une longue focale. Cette technique visuelle est également utilisée dans un autre plan (fig. 35-37) d'une durée de 6 secondes où Barry, dans un corridor, est cette fois-ci cadré de dos et s'éloigne de la caméra en courant.

Nous pouvons supposer que cet effet visuel a été choisi afin d'accentuer, à l'effet inverse de celui qu'on retrouve dans le film *An Occurrence at Owl Creek Bridge*, non seulement un clin d'œil réflexif cinématographique, mais dans le but d'accentuer l'humour de la situation. Cette hypothèse peut se valider par la scène qui nous montre le héros peinant à retrouver le chemin, tout juste parcouru à sens inverse, qui mène à la porte de l'appartement de son amoureuse.

Punch-Drunk Love

Minutage de la scène: 52 minutes et 43 secondes à 54 minutes et 49 secondes

Scène qui présente Barry à la recherche de la porte d'appartement de Lena.

Barry regarde l'affiche qui indique la direction à prendre pour trouver les numéros des portes (fig. 27).

Minutage : 53 minutes et 11 secondes à 53 minutes et 13 secondes

Illustration retirée

Fig. 27 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love* à 53 min 11 s. Barry observe les chiffres.

Barry court vers la caméra (fig. 28-30).

Minutage : 53 minutes et 14 secondes à 53 minutes et 18 secondes (sans coupe)

Illustration retirée

Illustration retirée

Illustration retirée

Fig. 28 : 53 min 14 s.

Fig. 29 : 53 min 16 s.

Fig. 30 : 53 min 18 s.

Photogrammes du film *Punch-Drunk Love*. Barry, dans un corridor, court vers la caméra.

Barry toujours à la recherche de la bonne porte (fig. 31-34).

Minutage : 53 minutes et 19 secondes à 53 minutes et 43 secondes

Illustration retirée

Illustration retirée

Illustration retirée

Illustration retirée

Fig. 31 : 53 min 21 s.

Fig. 32 : 53 min 31 s.

Fig. 33 : 53 min 33 s.

Fig. 34 : 53 min 37 s.

Photogrammes du film *Punch-Drunk Love*. Barry cherche partout.

Barry s'éloigne de la caméra en courant (fig. 35-37).

Minutage : 53 minutes et 44 secondes à 53 minutes et 50 secondes (sans coupe)

Illustration retirée

Illustration retirée

Illustration retirée

Fig. 35 : 53 min 46 s.

Fig. 36 : 53 min 48 s.

Fig. 37 : 53 min 50 s.

Photogrammes du film *Punch-Drunk Love*. Barry, dans un corridor, s'éloigne de la caméra.

Barry trouve la bonne porte et embrasse Lena (fig. 38).

Minutage : 53 minutes et 51 secondes à 54 minutes et 49 secondes

Illustration retirée

Fig. 38 : Photogramme du film *Punch-Drunk Love* à 53 min 58 s.

Barry retrouve la porte de Lena et l'embrasse.

Les exemples repérés ci-hauts ne sont que quelques-uns parmi une multitude d'autres qui peuvent être repérés à travers le film. L'encyclopédie cinématographique du spectateur est ici probablement le seul élément qui bloque le repère d'une quantité incroyable de similarités autant filmiques que cinématographiques dans *Punch-Drunk Love*. Un site internet consacré au film (<http://www.a2pcinema.com/archive/PDL/home.htm>), recense des ressemblances intéressantes et justifiables qui diffèrent de celles identifiées ci-haut. Mais rappelons que l'exercice qui suivait avait pour but la mise en place de l'idée que dans ce film renferme une quantité incroyable d'effets réflexifs et que ceux-ci contribuent à augmenter l'intensité de la marque énonciative auprès du spectateur.

Nous aimerions maintenant approfondir l'idée de la réflexivité et montrer comment le film fait allusion au procédé de la mise en abyme de la réflexion et pousse à l'extrême ce

sujet. Nous montrerons comment le film y intègre une couche supérieure de marques énonciatives qui ont valeur d'autoréflexion sur le sujet ainsi que sur le personnage principal.

Analyse du film

Nous avons évoqué dans les chapitres précédents l'idée que *Punch-Drunk Love* prend plaisir à briser les conventions du genre dans lequel il s'inscrit. Tirer le spectateur de sa torpeur est le processus qui est au cœur de son sujet. Nous estimons toutefois qu'avant de procéder à une analyse approfondie du film, ce qui permettra de déceler les caractéristiques qui confirment notre hypothèse que l'énonciation du film représente la subjectivité du personnage principal et qu'elle est en syntonie avec lui, il est approprié de se poser la question suivante : le processus qui élimine la torpeur chez le spectateur fait-il partie d'un passage obligé dans le renouveau d'un genre?

Innovation

Il est intéressant de constater que la majorité des films qui ont marqué l'histoire du cinéma se sont généralement confrontés aux conventions en place. Nous ne faisons pas référence ici aux films qui ont eu du succès au box-office, mais plutôt à ceux qui sont parvenus à déstabiliser leurs genres respectifs et, du même coup, à instaurer de nouvelles conventions. Nous pensons ici à des films phares tels : *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941), *Blade Runner* (Ridely Scott, 1982), *2001 : A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968), *Raging Bull* (Martin Scorsese, 1980), *The Wizard of Oz* (Victor Fleming, 1939), *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972), *les 400 coups* (François Truffaut, 1959), *Rome ville ouverte* (Roberto Rossellini, 1945), *Le Cabinet du Docteur Caligari* (Robert Wiene, 1920), *Blow Up* (Michelangelo Antonioni, 1966), *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), *8 ½* (Federico Fellini, 1963), *Seven Samurai* Akira Kurosawa, 1954), *Rashômon* (Akira Kurosawa, 1950), *À Bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960), *Nosferatu* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1922), *A Woman Under the Influence* (John Cassavetes, 1974), pour n'en nommer que quelques-uns. Ce sont des films souvent peu

performants en salle mais qui ont toutefois mérité l'encensement des critiques. Devenus films cultes, ces classiques ont marqué l'histoire du cinéma à tout jamais.

Les films à succès, *Avatar* (2010) de James Cameron par exemple, ont également leur part d'impact dans l'histoire du cinéma. Les auteurs qui se cachent derrière ces réussites, certainement inspirés par les films classiques, réussissent à réaliser un amalgame de cinéma populaire et de cinéma avant-gardiste. Ils parviennent également à rallier les foules et à engendrer des modifications permanentes, quelles soient de l'ordre technique ou narratif, dans les genres auxquels leurs films appartiennent. Les films, à leur tour, deviennent une référence dans leur domaine. Une symbiose entre films avant-gardistes et films populaires se réalise. Ensemble, ils font progresser le cinéma.

Punch-Drunk Love n'est pas un film qui s'est démarqué au box-office, mais il a néanmoins laissé sa marque dans l'histoire du cinéma. Rappelons qu'en 2002, le Toronto Film Critics Association et le jury du Festival de Cannes lui ont décerné le prix de la mise en scène. L'octroi de cet honneur stimule l'idée que ce film est parvenu à renouveler, à travers son travail formel, le genre auquel il appartient. Sur ce sujet, nous aimerions donner un exemple simple qui illustre l'idée de l'innovation. Notre exemple réside dans le choix du format de l'image du film. Le ratio 2.35, qui n'est certainement pas la norme pour le genre comédie romantique, a été privilégié pour *Punch-Drunk Love*. Ce choix, à priori, peut sembler un peu inusité. Entendons-nous pour dire que, de nos jours, ce choix n'est peut-être plus aussi singulier qu'en 2002.

Il existe un consensus général implicite selon lequel le format de l'image du film se justifie par le genre de film raconté. Un Western est habituellement identifiable à un format de l'image large en raison de la place privilégiée accordée aux paysages dans l'histoire racontée. Tandis qu'à l'inverse, un film intimiste de style huis-clos inspire, à priori, un format de l'image plus carré du type 1.85. Évidemment, tout est question de choix narratif. Les règles de composition qui proviennent d'un héritage technique de la peinture et de la photographie mettent de l'avant une logique très rationnelle sur ce sujet. Nous croyons que

le génie dans le choix d'une chose qui paraît si simple réside dans l'application de ce choix d'une manière surprenante pour l'histoire racontée. Ce que nous désirons illustrer par notre exemple est l'idée qu'il existe, selon nous, un lien, aussi faible soit-il, entre le choix d'une marque formelle qui semble insignifiante et rationnelle, tel le format de l'image du film, et l'innovation d'un genre.

De nos jours, le genre de la comédie romantique n'hésite plus à utiliser un format d'image plutôt réservé aux genres dans laquelle l'approche formelle est plus affichée. Nous pensons ici aux films d'action et de science-fiction. Il ne serait pas anormal d'y retrouver, dans ces films, un ratio qui diffère du standard en place. Prenons à titre d'exemples *Avatar* et *The Dark Knight* (Jonathan Nolan, 2008). À ce jour (25 mars 2012), le premier détient la première place mondiale (<http://boxofficemojo.com/alltime/world/>) au niveau des recettes en salle avec plus de 2 milliards de dollars. Le second détient la onzième place mondiale (<http://boxofficemojo.com/alltime/world/>) au niveau des recettes en salle avec plus de 1 milliard de dollars. Une particularité intéressante à noter au sujet de ces films est que chacun a essayé d'innover dans l'approche formelle de leur genre respectif, voire même du cinéma en général. Ceci a été réalisé, entre autres, par l'utilisation d'un format d'image non conventionnel.

The Dark Knight est le premier film à avoir exploré une composition hybride de l'image, composée à la fois du format Imax (1.44) pour certaines scènes et d'un format plus traditionnel au genre, c'est-à-dire le ratio 2.35, pour le reste. Cette expérimentation, reconnue comme une innovation, a valu au réalisateur et au directeur de la photographie de multiples reconnaissances de la part de leurs pairs. Cette innovation a créé un engouement sans pareil auprès du public. En ce qui concerne *Avatar*, ce dernier a été filmé de manière entièrement numérique en stéréoscopie. Non seulement James Cameron (réalisateur et cadreur) a-t-il utilisé à bon escient l'approche esthétique de la stéréoscopie, mais il a également favorisé un format d'image plus classique (1.78) permettant la pleine exploitation du format Imax, jugeant ce dernier plus approprié pour son film. Ce film, nous

le savons, est parvenu à rallier les foules et a créé un sans précédent au niveau des recettes en salles.

Le simple fait d'opter dans ces deux films à succès pour un format d'image singulier nous remémore la question évoquée au début de ce chapitre au sujet de la torpeur. Dans quel but veut-on extirper le spectateur de sa torpeur? Dans leur cas, et cette réflexion s'applique certainement à la vaste majorité des films, à créer, entre autres, un spectateur à « nouveau » réceptif, disponible et ouvert à la nouveauté. *Punch-Drunk Love* n'a pas été la première comédie romantique à explorer le ratio 2.35. Rappelons-nous du film *Manhattan* (1979) de Woody Allen. Cette comédie romantique de 1979, très bien reçue à la fois par la critique et le public, a été filmée en noir et blanc dans le format 2.35. L'exploitation du médium dans ce sens n'était certes, à cette époque, pas courant pour ce genre de film et témoignait de beaucoup d'audace de la part du réalisateur. Tout comme *Manhattan*, nous croyons que le choix du format d'image dans *Punch-Drunk Love* contient une certaine dose d'audace. Nous croyons également que le choix a été exploité intelligemment. Ce choix, aussi insignifiant peut-il paraître, représente une option parmi tant d'autres, qui contribue à dresser le portrait général de la composition de l'énonciation de ce film.

Observons l'image *statique* ci-dessous (fig. 39) qui représente la première image du film. Évidemment, elle n'est pas exactement représentative de ce que l'on aperçoit lorsque le film est en mouvement. La fixité de l'image ignore l'instabilité provoquée par la caméra à l'épaule. Toutefois, la composition singulière de l'image ne peut être ignorée.

Illustration retirée

Fig. 39 : Photogramme du film à 22 secondes. Première image du film.

Dès l'apparition de cette première image, la présence de trois éléments techniques spécifiques contribuent à « choquer » le spectateur. Ces éléments formels spécifiques sont : 1- un format d'image scopique, 2- une caméra à l'épaule instable, 3-un cadrage inusité voire même peut-être esthétiquement laid. Des conventions du genre de la comédie romantique sont immédiatement remises en cause.⁹ L'intensité du choc subit par le spectateur est également amplifiée par l'absence d'un générique de début. Les inférences narratives qui permettent au spectateur de classer le film demeurent, pour l'instant, non validées. Le spectateur est placé dans une position instable, voire insécure, en tant que spectateur-lecteur. Branigan résume bien cette impression dans la citation suivante :

In the initial stages of perception we confront only the mute testimony of the presence of the [...] material of the artifact. [...] At this level there is very little guidance for how we should see or hear and, indeed, the potential exists for a synesthesia of pictorial and auditory stimuli. [...] The boundary of what is possible or knowable is at an absolute maximum

⁹ Cette affirmation est valide seulement si le spectateur qui visionne ce film est au courant que le film est une comédie romantique.

(like the beginning of a film), and we are at the very threshold of the existence of discourse. The narration we project at this graphic level has the power to quote anything (or nothing), including the apparent ability to quote [...] the entire discourse (Branigan 1986, p. 51-52).

En réalisant une analyse en détail de cette première image du film, nous constatons rapidement qu'elle témoigne d'une réflexion approfondie de la part du réalisateur au sujet de l'énonciation constitutive de ce film. Et notons, que dans cet exemple, nous n'avons pas tenu compte de la bande sonore. Nous reviendrons dans notre analyse sur cet aspect tout aussi important dans le film sous étude.

Afin de mettre en évidence les diverses hypothèses que nous avons formulées au cours des chapitres précédents au sujet de la torpeur, de l'énonciation autoréflexive et d'une configuration subjective du personnage, il nous est nécessaire de mettre en contexte non seulement la première image, mais aussi une série d'images en mouvement. Le cadre du médium oblige, nous ferons de notre mieux pour exprimer par écrit l'image mouvante ainsi que le son qui émane de la bande sonore du film.

Punch-Drunk Love est un film qui foisonne d'exemples de constructions énonciatives singulières. Son énonciation est riche pour les théories du cinéma. Le film cadre sa propre rhétorique. Quiconque connaît le cinéma américain reconnaîtra dans le film *Punch-Drunk Love* une multitude d'allusions à des films qui composent l'histoire du cinéma américain. Ce savoir nous informe d'un amour certain du réalisateur pour cet art dans lequel il œuvre. Sachant cela, nous étions porté à croire que le film pouvait contenir une approche narrative classique. Nos spéculations ont porté fruit puisque nous nous sommes aperçus que les dix premières minutes du film représentaient un exemple parfait d'une construction structurelle narrative que l'on retrouve dans la théorie classique de la scénarisation. On y retrouve la règle d'or énoncée par Syd Field, spécialiste en scénarisation de renommée internationale qui a écrit plusieurs livres sur le sujet de l'écriture de scénarios. La règle de Syd Field s'énonce comme suit : une page de scénario égale une minute de film et tout film doit présenter son sujet à l'intérieur des dix premières

minutes¹⁰. Autrement, il est plus que probable que les producteurs ne liront pas le scénario en entier.

À la marque précise de dix minutes, *Punch-Drunk Love* nous présente un interlude qui fait office d'un générique jusqu'alors absent. Pendant 36 secondes sont présentés des tableaux multicolores (fig. 40-42) qui se suivent et s'enchaînent à des sons agglomérés variés (parfois musicaux). Le film enchaîne ensuite avec un retour narratif plus classique où l'on retrouve Barry de retour au travail dans le même édifice que celui présenté avant l'interlude.

Illustration retirée Illustration retirée Illustration retirée

Fig. 40 :

Fig. 41 :

Fig. 42 :

Photogrammes du film entre 10 min et 10 min et 36 s. Des tableaux multicolores s'enchaînent.

Cette introduction du film respecte les critères scénaristiques exprimées par Field¹¹ : à l'intérieur des dix premières minutes, il y a la mise en place de l'histoire (story), il y a la mise en place du ou des personnages, il y a le déclenchement de la prémisse dramatique (dramatic premise), il y a l'illustration de la situation (les circonstances qui entourent l'action) et l'établissement des relations entre le personnage principal et les autres

¹⁰ Dans son ouvrage intitulé *Screenplay : The foundations of screenwriting* (2005), Syd Field explique les fondements de l'écriture scénaristique à Hollywood : « one page of screenplay is approximately one minute of screen time. [...] I cannot emphasize enough that this first ten-page unit of dramatic action is the most important part of the screenplay » ([1979] 2005, p. 22-23).

¹¹ Voici les critères scénaristiques de Syd Field : « In this unit of dramatic action, Act 1, the screenwriter *sets up* the story, establishes character, launches the dramatic premise [...] illustrates the situation[...] and creates the relationships between the main character and the other characters who inhabit the landscape of his or her world. As a writer you've got about ten minutes to establish this, because the audience members can usually determine, either consciously or unconsciously, whether they do or don't like the movie by that time » ([1979], 2005, p. 23).

personnages qui composent son monde. Il y a donc lieu de croire, du moins de supposer, que l'introduction à laquelle nous venons d'assister est également synonyme du type d'énonciation du film dans son entier. Nous pouvons extrapoler davantage et voir dans l'interlude un résumé entier du film dans son abstraction la plus complète, tant sur le plan narratif que sur le plan esthétique. Pour les raisons évoquées ci-haut, nous croyons bon d'étudier minutieusement le début du film. Suite à cet examen, nous choisirons à travers le film des cas ponctuels qui mettent en évidence l'idée que l'énonciation filmique est représentative de la subjectivité du personnage principal.

Auparavant, pour mettre en contexte nos hypothèses avec l'analyse détaillée qui suivra, nous proposons un bref résumé de l'histoire et des personnages qui composent *Punch-Drunk Love*.

Le film raconte l'histoire de Barry Egan, un homme dans la trentaine, propriétaire d'une PME qui revend en gros des siphons à toilettes ornements de dés. Barry, interprété par Adam Sandler, mène une vie de solitaire. C'est un personnage névrosé et dépressif. Il est socialement mésadapté et ses sept sœurs, toutes aussi oppressives les unes que les autres, ne manquent pas l'opportunité de le souligner, surtout lorsqu'elles abordent le bien être romantique de leur chéri « gay boy ».

De son propre aveu, Barry ne s'aime pas tout le temps. Il est, de façon imprévisible, soumis à des moments de pleurs et à des rafales de colères physiques généralement adressées à des objets inanimés. Malgré tout, Barry essaye de demeurer positif. Cela transparaît par son rattachement aux choses qu'il aime, qui le gratifient et pour lesquelles il s'investit totalement, telle la découverte incroyable dès le début du film d'une erreur promotionnelle qui lui permet d'accumuler 1.25 millions de points « frequent flyer » s'il achète pour 3000 dollars de pouding! Bien que Barry ne semble pas avoir l'intention de voyager, il compte bien obtenir ces points.

La recherche d'éléments qui lui procurent du bonheur semble être une prémisse dominante du film. Tout comme il se dévoue à amasser du pudding, dès le début du film Barry s'entiche spontanément d'un habit couleur bleu indigo dans lequel nous l'apercevons pendant plus de 98% du temps. Un harmonium usagé, livré soudainement et sans raison apparente, fera également l'objet de son affection. De toutes évidences, ces éléments font grandir sa foi en un bonheur possible et agissent comme des clefs qui doivent être rassemblées pour former un tout, telle la combinaison d'une voûte. Une fois ces éléments réunis, Barry sera enfin disposé à accéder à son objectif ultime, celui de s'abandonner au cœur conquis à l'avance de Lena Leonard. Interprété par Emily Watson, ce personnage est peu élaboré. À son sujet, seuls des détails significatifs dans la progression de l'histoire d'amour nous sont révélés : elle est une collègue de travail d'une des sœurs de Barry, elle a déjà été mariée, elle est présentement sans attache amoureuse et son emploi l'oblige à voyager fréquemment !

La suite du film relate les tribulations de Barry et Lena qui se courent l'un après l'autre, entremêlées de l'accumulation de puddings, des explosions physiques violentes de Barry et d'une histoire hilarante d'extorsion monétaire à ses dépens, au profit d'un « Mattress man » qui gère une entreprise de services sexuels téléphoniques. Prêcheur violent de l'Utah, ce « Mattress man », interprété par Philip Seymour Hoffman, agit comme l'obstacle ultime que Barry doit surmonter pour pouvoir conquérir l'amour de sa vie.

Barry court après son bonheur et même s'il a déjà ravi le cœur de son amour Lena Leonard, il ne peut s'engager plus loin tant qu'il n'a pas éliminé tout obstacle qui pourrait compromettre leur relation. Ainsi armé des éléments porteurs de bonheur qui composent dorénavant sa vie, Barry est fort d'amour et s'impose pacifiquement face au « Mattress man » pour s'assurer d'être désormais respecté.

Enfin, Barry s'éprendra de Lena et voudra s'engager de la même façon qu'il l'a fait avec ses éléments de bonheur accumulés au cours de l'histoire. Il ne voudra plus jamais la

quitter. Grâce à sa ruse et à sa détermination, il pourra effectivement se permettre de la suivre dans ses moindres déplacements en raison de ses points « frequent flyer ».

Analyse détaillée du début du film

Dans le cadre de notre exercice, nous privilégierons une analyse en deux temps. C'est-à-dire que nous procéderons en premier lieu à une brève description de la scène suivie ensuite d'une analyse plan par plan. Cette méthode nous permettra de bien cibler les éléments qui construisent la charpente de l'approche énonciative du film.

Analyse

Minutage¹² : 00 minute et 00 secondes à 00 minute et 20 secondes

Présentation de l'emblème Columbia (fig. 43). Aucun son. Fondu au noir.

Illustration retirée

Fig. 43 : Photogramme du film entre 00 min 00 s et 00 min 20 s.

¹² Nous tenons à faire remarquer que le minutage a été noté sur un ordinateur à partir de la lecture du DVD en utilisant le logiciel VLC pour Mac. Nous avons remarqué une différence de + ou - 3 secondes entre les différents lecteurs disponibles. À titre d'exemple, sur un Playstation 3, le prélude en forme de tableaux apparaît à 9 minutes et 58 secondes. En lecture sur l'ordinateur avec Quicktime, le prélude apparaît à 9 minutes et 57 secondes. Cependant, avec VLC, le prélude apparaît à 10 minutes et 00 secondes.

Minutage : 00 minute et 20 secondes à 00 minute et 22 secondes
Noir à l'image. Aucun son.

Scène 1

Minutage : 00 minute et 22 secondes à 02 minutes et 52 secondes
Nombre de plans : 6

Dans cette première scène qui dure 2 minutes et 30 secondes, le film présente un homme (Barry Egan) assis à un bureau dans un local à espace ouvert construit en béton. L'homme est au téléphone et discute avec un représentant au sujet d'une erreur annoncée dans un concours de primes du style « accumulez des points pour voyager gratuitement ». À la fin de la conversation téléphonique, l'homme raccroche et se lève ensuite pour sortir du local par une porte de garage. Il se trouve désormais à l'extérieur dans un stationnement étroit. Il regarde le bout de ce stationnement où l'on aperçoit une rue. Il se rend jusqu'à la rue où il est témoin d'un capotage automobile, suivi d'une livraison d'un harmonium déposé directement devant lui.

Nous avons simplifié la description de l'action dans le résumé de la scène 1. Nous tenons à appliquer ce style car il est représentatif de l'état du spectateur lorsqu'il visionne un film pour la première fois. Nous considérons que nous décrivons ce film à un lecteur idéal, c'est-à-dire réceptif et ouvert d'esprit. Cela permet de mieux mettre en évidence tout le travail énonciatif exercé par le film.

Illustration retirée

Fig. 44 : Photogramme du film à 00 min 22 s. C'est le plan 1.

Le film débute. Il n'y a aucun titre ou générique. Le format de l'image est très scopique (2.35). La caméra est en Steadycam et elle est instable. Le cadrage de l'image est plutôt particulier et laid. Les couleurs qui composent l'image « effacent » visuellement le personnage en raison d'un effet ton sur ton (fig. 44).

Sur le plan sonore, tout comme sur le plan visuel, le minimalisme est privilégié. Nous entendons seulement la conversation téléphonique. La qualité sonore reflète la texture du béton qui compose la pièce. Un certain vrombissement constant se fait entendre, suggérant le fonctionnement d'un système de ventilation quelconque. À un certain moment, on entend des bruits difficilement reconnaissables qui rappellent des relâchements de tension de ressorts ainsi que des ordinateurs que l'on retrouvait dans les films de science-fiction des années 1960. Peut-être concordent-ils aussi avec des bruits utilisés dans les films de science-fiction qui mettent en vedette des extra-terrestres? Barry arrête momentanément sa conversation téléphonique au moment même où ces sons se produisent. Entend-il ces bruits? Il est difficile de le savoir car sa pause est récupérée narrativement par une réplique de la personne à l'autre bout du combiné qui laisse comprendre que l'erreur remarquée par

Barry, au sujet de la promotion, est sans intérêt pour les responsables. Le répit de Barry et les sons indistincts peuvent facilement être récupérés au service de la réflexion du personnage. Ceci serait représentatif de son état mental.

Dès le début de ce plan, voire même depuis le début du film, le spectateur ne peut être qu'intrigué, voire captivé, par les qualités esthétiques du film. Si le spectateur est en connaissance de cause, c'est-à-dire qu'il est préalablement au courant que le film est une comédie romantique, il distingue rapidement l'idée que le film offre un contraste évident par rapport à la facture plus classique du genre. Nous pouvons donc procéder à indiquer qu'il se trouve ici un premier marquage énonciatif puissant.

Le premier plan est très long (1 minute 27 secondes). L'action se poursuit avec Barry qui termine la conversation téléphonique. Il se lève et se dirige à une porte de garage qu'il ouvre (fig. 45-48). Nous nous apercevons que ce passage obligé d'un lieu à un autre s'effectue pour le spectateur dans l'ignorance totale de la géographie des lieux. Barry disparaît momentanément (2 secondes) dans une noirceur totale. La porte de garage ouverte permet finalement à la lumière du jour de pénétrer les lieux. La qualité de la lumière laisse présager que c'est l'aube. Ce passage est effectué d'une façon quelque peu déconcertante puisque peu d'éléments permettent au spectateur de prévoir ce qui suivra. Les inférences narratives du spectateur sont rapidement mises au défi.

Illustration retirée

Illustration retirée

Illustration retirée

Illustration retirée

Fig. 45 :

Fig. 46 :

Fig. 47 :

Fig. 48 :

Photogrammes du film entre 01 min 30 s et 01 min 34 s. Passage au noir total pendant 2 secondes, juste avant que Barry ouvre la porte de garage. C'est toujours le plan 1.

Toujours en plan-séquence, Barry sort dehors, s'immobilise tout juste en bordure de la porte de garage et regarde le bout du stationnement (fig. 49). La porte clôturée est ouverte. La caméra est toujours en Steadycam. La détermination dans le mouvement du

corps de Barry, son regard, le mouvement de la caméra et un raccord dans le focus (fig. 50) sont tous des éléments qui contribuent à diriger l'attention du spectateur vers l'endroit où Barry regarde. Rien ne nous indique cependant que Barry bougera de cet endroit, mais il est clair que son attention est dirigée vers l'extrémité du stationnement. Notons qu'aucun élément diégétique n'explique au spectateur encore la raison pour laquelle Barry se rend dehors.

Illustration retirée

Illustration retirée

Fig. 49 :

Fig. 50 :

Photogrammes du film entre 01 min 44 s et 01 min 48 s. Passage visuel d'un personnage au foyer à un personnage flou - Mise au foyer de l'avant-plan à l'arrière-plan. C'est toujours le plan 1.

Le plan suivant, le deuxième plan après un long plan continu de 1 minute et 26 secondes, est celui d'une caméra en travelling avant (fig. 51-53). La caméra est positionnée très près du sol. Le mouvement est cette fois-ci très stable. La caméra se dirige silencieusement vers le bout du stationnement pour finir sa course en réalisant un pan à gauche pour cadrer la rue. L'ambiance sonore est très austère et contribue à accentuer l'aspect de solitude mis de l'avant par l'image. On y entend un semblant de sifflement continu du vent. Il est difficile d'imaginer que ce plan est représentatif d'un point de vue subjectif de type physique de Barry en raison des qualités visuelles et sonores que nous venons de révéler. Notons également que l'absence de bruits de pieds qui marchent contribue aussi à écarter l'idée d'un ancrage subjectif physique.

Illustration retirée

Illustration retirée

Illustration retirée

Fig. 51 :

Fig. 52 :

Fig.53 :

Photogrammes du film entre 01 min 48 s et 02 min 08 s. Travelling avant vers la rue sans ancrage préalable à un personnage. C'est le plan 2.

En continuité avec ce même plan, on aperçoit au loin des voitures qui s'approchent (fig. 54). Celle qui se trouve à la droite du cadre capote subitement (fig. 55-56) sans que le spectateur ne puisse anticiper ni noter la raison de cet accident. Cet illogisme non motivé ne sera d'ailleurs pas expliqué ultérieurement dans l'histoire. Le fracas visuel et auditif de la voiture qui capote offre un contraste marqué avec le calme qui régnait auparavant.

Illustration retirée

Fig. 54 : Photogramme du film à 02 min 12 s. Observation d'une auto qui capote sans raison apparente. C'est toujours le plan 2.

Illustration retirée

Illustration retirée

Fig.55 :

Fig.56 :

Photogrammes du film entre 02 min 08 s et 02 min 15 s. Une auto capote sans raison. Contraste sonore puissant entre le calme qui règne et l'auto qui capote. C'est toujours le plan 2.

Le plan suivant montre la réaction de Barry face à cet accident (fig. 57). Ce dernier ne présente aucun signe visible qu'il va aller porter secours à la personne qui se trouve dans la voiture qui a capotée.

Illustration retirée

Fig. 57 : Photogramme du film entre 02 min 15 s et 02 min 18 s. « Reaction shot » de Barry qui voit l'accident automobile. C'est le plan 3.

Le plan suivant reprend sensiblement le même cadrage que celui précédant le « reaction shot » de Barry. L'image montre des débris d'auto qui s'éparpillent sur l'asphalte et un taxi qui s'immobilise rapidement devant Barry, pour y déposer un harmonium et repartir aussitôt (fig. 58-60).

Illustration retirée

Illustration retirée

Illustration retirée

Fig. 58 :

Fig. 59 :

Fig. 60 :

Photogrammes du film entre 02 min 18 s et 02 min 30 s. Arrivée d'un taxi qui dépose un harmonium devant Barry. C'est le plan 4.

Les plans suivants nous montrent à nouveau la réaction de Barry (immobile) (fig. 61) suivi d'un travelling avant vers l'harmonium (fig. 62-64). C'est ainsi que se termine la scène 1. À nouveau, il est difficile d'imaginer un ancrage subjectif de type physique avec Barry. La caméra en travelling avant est positionnée *très près du sol*. Son mouvement est *très stable et silencieux*.

Illustration retirée

Fig. 61 : Photogramme du film entre 02 min 31 s et 02 min 38 s. « Reaction shot » de Barry qui voit l'harmonium. C'est le plan 5

Illustration retirée

Illustration retirée

Illustration retirée

Fig. 62 :

Fig. 63 :

Fig. 64 :

Photogrammes du film entre 02 min 39 s et 02 min 52 s. Travelling avant sur l'harmonium non motivé par la diégèse. C'est le plan 6.

Cette première scène offre un récit qui peut être considéré comme absurde. Le spectateur est-il en mesure de justifier tous ces choix qui paraissent illogiques et qui semblent survenir de nulle part? Le travail d'interprétation du spectateur est laissé à la merci du prochain plan. Va-t-on lui offrir une explication au sujet de ce qui vient d'être présenté? Le film s'abstient plutôt de donner sens aux événements et chaque plan qui suit est tout aussi déconcertant.

Il semble malgré tout possible d'établir une corrélation entre la psychologie apparente de Barry Egan et l'énonciation filmique, en analysant la qualité intrinsèque des événements ainsi que l'approche formelle mise de l'avant dans cette première scène.

Par cette scène, un spectateur idéal peut certainement percevoir provisoirement, et jusqu'à preuve du contraire, une configuration subjective de l'esprit du seul personnage présent à l'écran. Nous justifions cette hypothèse par la présence de plusieurs marques énonciatives.

L'image instable en Steadycam et le cadrage original du premier plan instaurent, dès l'introduction du film, l'idée d'instabilité et de singularité. Lorsque nous considérons l'ensemble absurde de la première scène, il semble logique de réaliser une transposition métaphorique de l'oscillation de l'image et de son cadrage particulier vers une représentation de l'esprit de Barry Egan.

Le renversement imprévisible, incompréhensible et agressif de la voiture qui capote, allié à l'immobilité de Barry, témoin de l'accident, est un autre élément qui incite à faire un rapprochement métaphorique entre le personnage et l'énonciation. Ces éléments diégétiques déconcertants sont diamétralement opposés. Ils se heurtent dans leur mouvement, dans leur dynamisme apparent.

L'arrivée soudaine et inattendue d'un taxi qui dépose rapidement un harmonium dans la rue, devant Barry, est également une action déroutante qui est amplifiée par l'inaction du personnage face à cet événement. Une logique insensée s'installe et s'impose naturellement dans le film.

Si, à première vue, il y a l'apparence d'une contradiction entre l'approche formelle du film et les réactions du personnage principal, cette idée s'estompe aussitôt lorsque nous découvrons l'élément qui les unit : l'irrationnel. Cet élément de similitude offre au spectateur la possibilité de formuler une hypothèse métaphorique d'une configuration subjective du personnage. Instable, imprévisible, irrationnel, Barry, aux yeux du spectateur, n'est donc peut-être pas dissemblable de l'approche formelle qui l'expose.

Les processus inférentiels ainsi que les modes de perception du spectateur, qu'ils soient de type « Top-Down » ou « Bottom-Up », ne sont pas « récompensés » dans cette scène. Le procédé « Top-Down » fonctionne, comme le dit son nom, d'une manière descendante. Dans ce procédé, le spectateur valide les informations narratives qui lui sont présentées à partir d'un schéma narratif préconçu. C'est un processus qui fonctionne selon la modalité des concepts. Si le schéma narratif du film correspond sensiblement à celui que le spectateur a en tête, alors il y a une réception positive de sa part et la compréhension du film procède de cette manière jusqu'à ce que le schéma présente des éléments contradictoires. Le procédé appelé « Bottom-Up » fonctionne de manière ascendante. Dans ce procédé, le spectateur agit comme un lecteur « naïf ». Il se construit un

schéma narratif abstrait à partir des éléments audiovisuels que le film lui présente. Comme nous l'avons fait remarquer, la première scène est difficile à saisir en terme de schémas narratifs. Le film oblige le spectateur à tester son désir naturel de vouloir donner sens aux événements. Il le teste également dans son désir de poursuivre le visionnement du film. Dès les premières minutes du film, le travail de lecture du spectateur est continuellement mis au défi. Le résultat du processus de confrontation entre le film et le spectateur est quelque peu semblable à la réponse que donne Barry lorsque, à la 9^{ième} minute du film, Lance lui demande pourquoi il porte un habit. Le spectateur est amené à réfléchir comme lui :

	LANCE
You ok?	
	BARRY
Yes!	
	LANCE
Why you wearing a suit?	
	BARRY
I bought one. I thought it would be nice to get dressed for work and I'm not exactly sure why.	

Scène 2

La scène 2 commence de la même manière que le film a débuté, c'est-à-dire avec Barry assis au même bureau, parlant à nouveau au téléphone (fig. 65). Par contre, à la différence de la scène 1, l'endroit déjà familier auprès du spectateur est mieux cadré selon les standards. Barry au téléphone discute « affaires ». L'instabilité de la caméra que l'on retrouvait dans la première scène à pareil endroit est disparue. Aussitôt la conversation téléphonique terminée, Barry se lève et se dirige à l'extérieur du garage déjà ouvert (fig. 66). Il s'immobilise tout juste après avoir franchi la porte (fig. 67). La scène semble être une répétition de la scène 1. Soudainement, une auto apparaît au bout du stationnement et se gare tout près de Barry. Une femme tout habillée en rose sort de l'auto et vient se

présenter à Barry. L'image est à nouveau traitée de manière inesthétique. À l'extérieur du garage, l'image est surexposée et présente d'innombrables « flares » qui sont causés par l'entrée directe du soleil dans la lentille (fig. 68). Ces artéfacts visuels demeurent présents tout au long de ce long plan de presque 3 minutes (2 minutes et 52 secondes à 5 minutes et 46 secondes).

Encore une fois, le schéma conceptuel préétabli du spectateur est menacé. Le type d'éclairage que l'on retrouve généralement dans la comédie romantique, c'est-à-dire épuré de références visuelles du mécanisme de captation, est bousculé. La longueur du plan visuellement non alléchant suggère un choix formel de réalisation indéniable à l'opposé d'une erreur technique. Comment le spectateur réagit-t-il vis à vis cette confrontation?

Nous pouvons établir, à nouveau, une correspondance entre le personnage et l'approche formelle du film. Un rapport de force basé sur la contradiction est une fois de plus employé dans le film. Cependant, en lieu et place d'en faire usage à l'intérieur de la scène, il se réalise plutôt dans l'agencement des scènes. La précarité apparente de l'image du début de la première scène cède la place à une certaine "normalité" de l'image au début de la deuxième scène. Le tout est cadré de manière plus traditionnelle et plus stable. Cette qualité fait opposition au travail formel de la fin de la scène 1 où l'homogénéité de l'unité diégétique a une portée opposée.

Toujours en prenant en considération la scène entière, nous pouvons déterminer que le rapport de force appuie l'idée que nous nous sommes faite dans la scène précédente au sujet de la façon d'aborder le film (en tant que spectateur-lecteur) ainsi que sur la personnalité et la psychologie de Barry Egan.

Des éléments visuels tels que la surexposition de l'image ainsi que la présence évidente de lumières parasites bleues, éléments formels de la même couleur que l'habit de Barry, stimulent le spectateur à repérer des notions de voilage, de flou, de stimulation excessive, de dégradation, de stress, etc.. Les analogies sont nombreuses et peuvent

certainement s'appliquer dans la scène puisque ces éléments se produisent au moment même où l'état paisible de Barry, qui boit calmement du café, est clairement « troublé » par l'arrivée d'une auto inconnue, en l'occurrence celle de Lena Leonard. Barry agit de manière évasive envers Lena, offrant des réponses plutôt vagues. Nous dénotons ainsi une transformation évidente de son état psychologique, traduite selon nous par les éléments formels mentionnés ci-haut.

Illustration retirée

Illustration retirée

Illustration retirée

Fig. 65 :

Fig. 66 :

Fig. 67 :

Photogrammes du film entre 02 min 52 s et 05 min 46 s. C'est comme une reprise de la scène 1.

C'est le plan 7.

Illustration retirée

Fig. 68 : Photogramme du film à 04 min 41 s. Il y a des « flares » qui sont en évidence lorsque Barry, dehors, rencontre la femme en rose (Lena Leonard). C'est toujours le plan 7.

Le plan suivant, qui est visuellement moins ponctué que les précédents, demeure cependant intrigant sur le plan narratif. Il montre Barry, semble-t-il apeuré, qui, tout en prenant une gorgée de café (!), recule dans le garage (fig. 69) et se cache contre la paroi du mur de garage (fig. 70). La respiration très profonde du personnage convainc le spectateur que Barry est incommodé par la situation qu'il vient de vivre. Ce comportement inexplicable pique à nouveau la curiosité du spectateur.

Des sons extradiégétiques un peu étranges se font aussi entendre. Un train siffle à deux reprises et des bruits de ressorts sous tension surgissent. Aucune explication diégétique ne vient motiver tous ces éléments sonores. Ils ne peuvent que renvoyer à l'idée qu'ils sont des indicateurs simples, c'est-à-dire des compléments sonores qui accentuent la tension de la situation.

L'analyse approfondie de ce plan nous montre que l'éclairage dans le garage sert à accentuer le mur de béton et à mettre en relief la présence de Barry. La tradition voudrait que l'on discerne encore plus les traits du personnage. Il aurait été normal qu'il soit davantage éclairé ou qu'il se place en-dessous de la lumière illuminant le mur de béton. C'est l'opposé qui est plutôt exposé !

Tous ces éléments formels renforcent l'hypothèse métaphorique d'une configuration subjective du personnage à travers l'énonciation affichée. L'étrangeté du comportement de Barry, agencée à des éléments sonores curieux, sont des éléments formels qui ajoutent à la tension de la situation et corroborent l'idée que nous nous faisons de la psychologie du personnage.

Illustration retirée

Illustration retirée

Fig. 69 :

Fig. 70 :

Photogrammes du film entre 6 min 00 s et 6 min 10 s. Barry se cache contre un mur de garage. C'est le plan 8.

Finalement, Barry ressort toujours méfiant. Le cadrage du plan, qui inclut Barry, est à nouveau instable (fig. 71).

Illustration retirée

Fig. 71 : Photogramme du film entre 6 min 20 s et 6 min 30 s. Barry, méfiant, regarde dehors. Le cadrage est à nouveau instable. C'est le plan 9.

Le plan qui suit montre Barry au bout du stationnement devant l'harmonium (fig. 72). On aperçoit des débris dans la rue. C'est une indication que l'accident d'auto a « réellement » eu lieu. Cela ne peut que déconcerter davantage le spectateur. Le non-dit et le non-expliqué sont amplifiés. Encore plus, les plans suivants exhibent le vide. L'auto renversée n'y est plus ! On ne retrouve aucun signe d'ambulance ou de camion remorque ayant pu être présents sur les lieux (fig. 73).

Illustration retirée

Fig. 72 : Photogramme du film entre 6 min 30 s et 6 min et 42 s. Barry retourne devant l'harmonium. C'est le plan 10.

C'est à nouveau le calme apparent au même endroit. Et pourtant...

Illustration retirée



Fig. 73 : Photogramme du film entre 6 min 42 s et 6 min 50 s. Absence d'auto renversée et des débris d'auto. C'est le plan 11.

Le plan suivant montre un véhicule au loin qui est en mouvement et qui arrive en direction de Barry (fig. 74). Malgré la petite taille du véhicule au loin, le plan dure assez longtemps pour que le spectateur l'aperçoive et qu'il remarque qu'il est en mouvement. Il est important de noter qu'aucun bruit ambiant n'est perceptible. C'est le calme plat.

Illustration retirée

Fig. 74 : Photogramme du film entre 6 min 50 s et 6 min 58 s. Barry observe l'harmonium. C'est très clame et silencieux. C'est le plan 12.

Cependant, dans le plan suivant, qui cadre Barry en plan large devant l'harmonium, un camion de marchandise qui franchit le cadre droit du plan (fig. 75) rompt le *silence* qui règne avec une puissance telle que le spectateur ne peut que sursauter. Au même moment, Barry se penche pour ramasser et emporter à la hâte l'harmonium (fig.76-77). Pourquoi n'entendait-on pas l'arrivée du camion ? Pourquoi cet empressement de Barry?

Positionnés dans le milieu du cadre, Barry et l'harmonium sont au cœur de l'image. Barry dirige son attention sur l'instrument placé devant lui. Par un effet d'entonnoir, il est presque inévitable que le spectateur soit sensible, de manière consciente ou non, à l'idée accentuée de la convergence. Le spectateur focalise son attention sur les éléments forts de l'image, action dupliquée par le personnage principal qui se concentre sur l'harmonium. Par principe de convergence et de contradiction (présence de débris d'autos et absence du véhicule renversé, calme plat malgré l'accident récent, etc.), les forces qui composent l'histoire et l'image, guident le spectateur vers une composition introspective du personnage. Barry est subjugué par l'instrument qui lui fait face et concentre toute son

attention sur l'objet. Cette canalisation interne du personnage expliquerait l'ambiance qui règne dans la scène. Elle est d'un calme quasi surréaliste. La canalisation porterait également main forte à la marque puissante qu'est le fracas sonore lors du passage du camion. Elle lui permettrait de bien s'harmoniser avec l'hypothèse d'une configuration subjective. La concentration du personnage est telle que tous les sens du corps sont rehaussés. C'est l'exaltation. Et dans cette conception métaphorique, nous pourrions supposer que le fracas sonore représente le relâchement de la tension accumulée (tension répliquée par les bruits étranges rappelant des ressorts) chez le personnage qui décide de « fuir » avec l'objet fétiche. De toute évidence, ces marques énonciatives peuvent être décodées sous la subjectivité de Barry.

Illustration retirée

Illustration retirée

Fig. 75 :

Fig. 76 :

Photogramme du film entre 6 min 58 s et 7 min 02 s. Photogramme du film entre 7 min 02 s et 7 min 31 s.
Un camion fracasse le silence lorsque Barry ramasse l'harmonium. Ce sont respectivement les plans 13 et 14.

Illustration retirée

Fig. 77 : Photogramme du film à 07 min 35 s. Barry s'empresse de rapporter l'harmonium à l'intérieur. C'est le plan 15

Barry se dirige, harmonium en main, vers un bureau qui cette fois-ci est entre quatre murs fermés (fig. 78). Des bruits étranges se font entendre à travers la musique. Des « flares » sont encore très visibles même si la caméra n'est plus à contre jour. Cette récurrence évidente du « flare » confirme un choix esthétique volontaire.

Illustration retirée

Fig. 78 : Photogramme du film entre 7 min 31 s et 7 min 36 s. Barry transporte à la hâte l'harmonium dans un bureau. C'est toujours le plan 15.

Illustration retirée

Illustration retirée

Illustration retirée

Fig. 79 :

Photogramme du film entre
7 min 36 s et 7 min 40 s.

Fig. 80 :

Photogramme du film entre
7 min 40 s et 7 min 53 s.

Fig. 81 :

Photogramme du film entre
7 min 54 s et 8 min 32 s.

Barry installe l'harmonium sur le bureau et essaye de le faire fonctionner. Ce sont respectivement les plan 16,17 et 18.

Barry installe l'harmonium dans le bureau (fig. 79-81). Des bruits étranges non diégétiques se font entendre à travers la musique extrafilmique. Lorsque Barry joue délicatement quelques notes sur l'harmonium, il est cadré en contre-plongée sans être très éclairé (fig. 82). Pourtant, au fur et à mesure que le plan se resserre sur lui, grâce à la technique du zoom, il devient graduellement éclairé sans qu'il y ait une justification intradiégétique (fig. 83). Cette marque non motivée par le récit s'avère plus discrète et plus douce que les autres marques. L'éclairage dans ce moment d'accalmie semble être en unisson avec l'état d'esprit de Barry.

Dans ce travail formel précis, il est certainement plus facile pour le spectateur d'assimiler le travail technique de la lumière puisqu'elle semble se produire sous la servitude de la charge émotive du personnage. Ceci étant dit, a-t-il lieu de penser que tous les moments de marquages puissants précédents sont à inscrire également dans cette même lignée de pensée? Le travail formel est-il au service de l'histoire?

Selon nous, la marque énonciative fait ici écho à l'état psychologique de Barry dans les instants qui précèdent le moment où il ramasse l'harmonium. Toutefois, dans le cas ci-contre, l'exaltation fait place à l'extase.

Illustration retirée

Illustration retirée

Fig. 82 :

Fig. 83 :

Photogrammes du film entre 8 min 32 s et 8 min 58 s. Barry jouant l'harmonium est graduellement éclairé. C'est le plan 19.

Soudainement, sans préavis, quelqu'un (Lance) ouvre brusquement une porte de garage (fig. 84-87). Le bruit causé par cet événement est très puissant et agressant. Barry est effrayé (et nous aussi!). Encore une fois, un moment de plénitude intérieure est rompu par un élément du monde extérieur. Le retour à la réalité bouleverse et choque.

Illustration retirée

Illustration retirée

Illustration retirée

Illustration retirée

Fig. 84 :

Fig. 85 :

Fig.86 :

Fig. 87 :

Photogramme du film à
8 min 58 s.

Photogramme du film à
8 min 59 s.

Photogramme du film à
9 min 00 s.

Photogramme du film à
9 min 00 s.

Quelqu'un (Lance) ouvre une porte de garage et Barry est effrayé. Ce sont respectivement les plans 20, 21, 22 et 23.

Barry rejoint Lance et propose de lui montrer l'harmonium (fig. 88). Les deux entrent dans le bureau ensemble mais l'ouverture de la porte est trop étroite. Au lieu d'entrer l'un après l'autre, ils entrent en même temps en se plaçant de biais (fig. 89-91).

Cette façon de faire est plutôt étrange et inhabituelle. Barry ressort aussitôt, en reculant, en faisant un mouvement identique à celui réalisé lorsqu'il est entré dans le bureau (fig. 92 à fig. 95). Ce choix de mise en scène du jeu des acteurs offre un effet comique dû à l'absurdité de la chose. Il fait référence à l'intériorité de Barry. Une complicité extrême avec Lance est évoquée par le synchronisme et une perfection exemplaire dans l'exécution du mouvement. L'idée de la confiance est également suggérée. Mais surtout, la marque énonciative qu'est ce choix formel, suscite l'idée d'incertitude, de confusion. Barry ne sait pas pourquoi l'harmonium est là. Il réalise donc une valse-hésitation. Puis tout comme un crabe, il se faufile de biais. L'harmonium est visiblement un échappatoire quelconque pour Barry.

Illustration retirée

Illustration retirée

Illustration retirée

Illustration retirée

Fig. 88 :

Fig. 89 :

Fig.90 :

Fig. 91 :

Photogrammes du film entre 9 min 23 s et 9 min 33 s. Barry et Lance entrent dans le bureau en même temps.
C'est le plan 24.

Illustration retirée

Illustration retirée

Illustration retirée

Illustration retirée

Fig. 92 :

Fig. 93 :

Fig.94 :

Fig. 95 :

Photogrammes du film entre 9 min 41 s et 9 min 59 s.
Barry ressort de la même façon qu'il est entré dans le bureau. C'est toujours le plan 24.

Scène 3

La scène qui suit apparaît à la dixième minute. Tel que mentionné plus haut, la dixième minute marque le début d'un prélude visuel et musical d'une durée de 36 secondes.

Des tableaux de multiples couleurs avec des dégradés allant du rose au bleu tel une charte de couleur, se fondent et s'enchaînent à travers de nouveaux tableaux (Fig. 96 -102). La musique et les sons entendus (la chanson du film *Popeye*, de la musique hawaïenne, de la musique classique de style « ouverture », etc.) s'entremêlent et offrent un méli-mélo musical dense. Un visionnement répété du film nous permet de nous apercevoir que ce prélude semble contenir toute la panoplie des bruits et des sons qui composent le film. Nous ne pouvons qu'imaginer que les tableaux multicolores agissent au même titre que la bande sonore. Nous retrouvons les couleurs bleu et rose dans des dégradés multiformes. On nous montre des étoiles. C'est comme s'il était écrit dans le ciel que le rose et le bleu s'uniront et que leur amour leur fera voir de toutes les couleurs. Tout cela est ponctué d'un air de légèreté, gracieuseté de la mélodie de la chanson *He needs me* : Da... Da Da... Da... Da...Da...Da...Da... Da ... Da Da Da... Da Daaaa...

Les tableaux multicolores, quoique abstraits, offrent tout de même des éléments reconnaissables tels des mains et des étoiles. Nous ne pouvons ignorer le fait que les formes et les couleurs rose et bleu s'entremêlent l'une dans l'autre en unisson. Rappelons-nous que le rose reprend la couleur de l'habillement de Lena Leonard et que le bleu reprend la couleur de l'habit de Barry. Cet effet visuel évident accentue la connotation culturelle des genres avec les couleurs et projette également l'idée d'une simplicité volontaire. Cette évidence flagrante n'est-elle pas un indicateur sur le type de lecture que le spectateur peut réaliser? Le film n'est-il pas comme le dicton anglais *Keep it simple, stupid!* appliqué à la démesure?

Quoi qu'il en soit, ici, les tableaux apparaissent immédiatement à la suite de la valse-hésitation de Barry. Ils sont sans doute représentatifs de l'évolution de l'état psychologique du personnage. Ils traduisent vraisemblablement un travail intellectuel intense chez ce dernier. La progression de l'état psychologique de Barry depuis le début du film culmine dans cette représentation audiovisuelle.

Illustration retirée

Fig. 96 : Photogramme du film à 10 minutes et 00 seconde.

Illustration retirée

Illustration retirée

Illustration retirée

Illustration retirée

Illustration retirée

Fig. 97 :

Fig. 98 :

Fig.99 :

Fig. 100 :

Fig. 101 :

Photogrammes du film entre 10 min 05 s et 10 min 33 s.

Illustration retirée

Fig. 102 : Photogramme du film à 10 minutes et 35 secondes.

Résumé des éléments « choquants »

Nous venons de voir de manière détaillée l'introduction du film. Voici maintenant en résumé une présentation chronologique des éléments visuels et sonores marquants qui se retrouvent dans les dix premières minutes du film. Ceci nous permettra de mieux visualiser le nombre d'éléments « choquants » ainsi que mettre de l'avant la richesse dans la multiplicité de ces éléments : au niveau du cadrage, du mouvement de caméra, de l'éclairage, de l'intensité du son, de la mise en scène, du montage, etc.. Tous ces éléments ont été soigneusement choisis pour favoriser une certaine lecture par le spectateur.

Jaune = marque susceptible de capter l'attention

Rouge = marque qui attire l'attention

La numérotation des marques et des plans se fait dans l'ordre chronologique de leur apparition

1-Plan 1 Le film débute immédiatement sans : titre/musique/générique

Minutage : 00 minute et 22 secondes

Marquage de type : Post-production : *montage visuel*

2-Plan 1 Format scopique du film 2.35

Minutage : 00 minute et 22 secondes

Marquage de type Production : *pellicule*

3-Plan 1 Caméra *Steadycam* légèrement instable

Minutage : 00 minute et 22 secondes à 01 minute et 48 secondes

Marquage de type Production : *Technique-mouvement de caméra*

4-Plan 1 Prise de vue intrigante à cause de l'angle privilégié

Minutage : 00 minute et 22 secondes à 01 minute et 27 secondes

Marquage de type Production : *cadrage*

5-Plan 1 Passage au noir total juste avant que Barry ouvre la porte de l'entrepôt

Minutage :	01 minute et 31 secondes à 01 minute et 35 secondes
Marquage de type	Production : <i>éclairage</i>
6 -Plan 2	Travelling avant très <i>stable</i> et fluide vers la rue sans ancrage préalable dans un personnage
Minutage :	01 minute et 49 secondes à 02 minutes et 07 secondes
Marquage de type	Production : <i>mouvement de caméra</i>
7 -Plan 2	Une auto capote sans raison apparente
Minutage :	02 minutes et 07 secondes à 02 minutes et 14 secondes
Marquage de type	Pré-production : <i>scénario</i>
8 -Plan 2	Contraste sonore très puissant entre le calme et l'auto qui capote
Minutage :	02 minutes et 07 secondes à 02 minutes et 14 secondes
Marquage de type	Post-production : <i>montage sonore</i>
9 -Plan 3	Barry est surpris mais ne porte pas secours à la voiture
Minutage :	02 minutes et 15 secondes à 02 minutes et 20 secondes
Marquage de type	Pré-production : <i>scénario</i>
10 -Plan 4	Arrivée surprise d'un taxi qui dépose un harmonium devant Barry
Minutage :	02 minutes et 20 secondes à 02 minutes et 30 secondes
Marquage de type	Post-production : <i>Montage image</i>
11 -Plan 7	Début de la scène 2 avec Barry assied au bureau encore au téléphone, comme la scène 1
Minutage :	02 minutes et 52 secondes 03 minutes et 55 secondes
Marquage de type	Post-production : <i>Montage - narration</i>
12 -Plan 7	Flares évidents à l'arrivée de la femme en auto et qui perdurent tout au long du plan
Minutage :	3 minutes et 55 secondes à 5 minutes et 44 secondes
Marquage de type	Production : <i>éclairage</i>

13- Plan 8	Barry entre de reculons dans le garage et prend une gorgée de café même s'il semble apeuré
Minutage :	06 minutes et 00 seconde à 06 minutes et 02 secondes
Marquage de type	Production : <i>mise en scène</i>
14- Plan 8	Barry se cache derrière un mur et est effrayé. Incompréhension des sentiments qui motivent Barry
Minutage :	06 minutes et 00 seconde à 06 minutes et 19 secondes
Marquage de type	Pré-production : <i>scénario</i>
15- Plan 8	Barry n'est pas éclairé lorsqu'il se cache derrière le mur de garage
Minutage :	06 minutes et 00 seconde à 06 minutes et 19 secondes
Marquage de type	Production : <i>éclairage</i>
16- Plan 8	Bruits étranges (ressorts sous tension?) et sifflement de train-aucune motivation diégétique
Minutage :	06 minutes et 00 seconde à 06 minutes et 19 secondes
Marquage de type	Post-production : <i>montage sonore</i>
17- Plan 9	Barry, méfiant, regarde dehors. Le cadrage est à nouveau instable
Minutage :	06 minutes et 20 secondes à 06 minutes et 29 secondes
Marquage de type	Production : <i>mouvement de caméra</i>
18- Plans 10-11-12	Absence d'auto renversée mais beaucoup de débris lorsque Barry est de retour devant l'harmonium
Minutage :	06 minutes et 29 secondes à 07 minutes et 00 seconde
Marquage de type	Pré-production : <i>scénario</i>
19- Plan 13	Fracas sonore puissant au dernier instant (aucune anticipation possible) lorsque le camion blanc passe devant Barry
Minutage :	07 minutes et 00 seconde à 07 minutes et 01 secondes
Marquage de type	Post-production : <i>montage sonore</i>
20- Plan 14	Barry s'empresse de transporter l'harmonium dans le bureau
Minutage :	07 minutes et 01 secondes à 07 minutes et 31 secondes
Marquage de type	Production : <i>mise en scène</i>

21 -Plan 15	Flares évidents lorsque Barry transporte l'harmonium dans le bureau
Minutage :	07 minutes et 31 secondes à 07 minutes et 35 secondes
Marquage de type	Production : <i>éclairage</i>
22 -Plan 18	Bruits étranges (ressorts sous tension?) lorsque Barry joue avec l'harmonium dans le bureau
Minutage :	07 minutes et 54 secondes à 08 minutes et 32 secondes
Marquage de type	Post-production : <i>montage sonore</i>
23 -Plan 19	Éclairage graduel du visage de Barry lorsqu'il joue l'harmonium
Minutage :	08 minutes et 32 secondes à 08 minutes et 58 secondes
Marquage de type	Production : <i>éclairage</i>
24 -Plans 20-21-22-23	Un employé (Lance) ouvre brusquement une porte de garage ce qui cause un bruit sonore très puissant (aucune anticipation possible)
Minutage :	08 minutes et 58 secondes à 09 minutes et 02 secondes
Marquage de type	Post-production : <i>montage sonore</i>
25 -Plan 24	Lance et Barry entrent en même temps dans le bureau et se mettent de côté pour y parvenir. Leur mouvement est synchronisé et fait croire qu'ils font cela fréquemment.
Minutage :	09 minutes et 23 secondes à 09 minutes et 33 secondes
Marquage de type	Production : <i>mise en scène</i>
26 -Plan 24	Barry sort du bureau de reculons en faisant une démarche côté-côté un peu absurde.
Minutage :	09 minutes et 41 secondes à 09 minutes et 53 secondes
Marquage de type	Production : <i>mise en scène</i>
27 -Plan 25	Prélude visuel et sonore par des tableaux de couleurs et des sons variés.
Minutage :	10 minutes et 00 seconde à 10 minutes et 36 secondes
Marquage de type	Post-production : <i>montage sonore</i>

Nous venons de répertorier non moins de 27 marques puissantes à l'intérieur des dix premières minutes de cette comédie romantique. Certaines marques de type « montage » sont des exercices formels communs¹³ et pourraient aussi aisément se retrouver dans une autre comédie romantique. Cependant, nous désirons attirer l'attention sur l'idée que 27 est un nombre très élevé pour ce court laps de temps. Les marques relèvent non seulement d'un effet de montage. Elles sont placées dans tous les replis et facettes de la création du film. Elles proviennent d'une réflexion murie réalisée lors de la pré-production, de la production ainsi que lors de la post-production. Cette approche très complète suggère une énonciation réfléchie en tant qu'unité filmique.

Nous savons que la puissance des marques s'estompe généralement dans le temps, l'encyclopédie du spectateur s'accroissant continuellement au fil du temps. Un cinéma en évolution perpétuelle met au rancart certaines constructions autrefois très marquées. Cependant, le travail spécifique des marques dans *Punch-Drunk Love* assure qu'elles ne passeront pas à l'oubli. La construction énonciative de ces marques est unique et spécifique au film. Elles font partie d'un tout filmique et c'est cette unité qui gagne en force. Comme le dit Metz, « ce qui dans un film est susceptible de “marquer” plus ou moins l'énonciation, c'est bien davantage la construction singulière et globale d'un plan ou d'une séquence, construction mobilisant souvent des procédés convenus, mais modifiant chaque fois leur valeur » (1991, p. 44). *Punch-Drunk Love* applique, plus souvent qu'autrement, des constructions uniques qui sont difficilement réutilisables dans un autre film. Cependant, leur concept l'est.

¹³ Les marques puissantes qui proviennent de la technique du montage visuel et sonore sont considérées communes puisqu'elles sont plus universelles. Par exemple, la marque répertoriée au plan 13 implique une stratégie de « non-dit ». Le camion qui arrive soudainement devant Barry est difficilement perceptible dans les plans précédents. Ce constat est davantage significatif au niveau sonore. Nous entendons finalement sa présence (très marquée!) lorsqu'il croise Barry. Cet effet de sursaut, qui va à l'encontre de la technique du montage transparent connue sous le nom de « j-cut » dans le jargon du monteur, est facile et peut aisément s'appliquer à tout genre de films où le but est simplement de faire sursauter : le film d'horreur (quoi que l'anticipation est plus prisée ici), le film d'action, le suspense, etc. L'effet de sursaut, dans ces cas, est généralement utilisé pour surprendre autant un personnage que le spectateur. Cela est tout à fait différent de ce que l'on retrouve dans *Punch-Drunk Love*. Dans ce film, nous croyons plutôt que la technique est au service de la représentation du personnage. Cette recherche d'effet de sursaut peut être considérée plus agressive que dans les autres types de films puisqu'elle n'est pas « visiblement » motivée.

La structure filmique des marques que nous venons d'analyser minutieusement est selon nous représentative de ce que nous retrouvons à travers le film en entier. Le marquage énonciatif très prononcé est récurrent tout au long du film. Par moments cela est plus agressif et par d'autres, plus délicat. L'image et le son contribuent à part égale à la construction de l'énonciation affichée. Tous les choix (répliques, mise en scène, lumière, couleurs, montage, bruits, trame musicale, etc.) ont été soigneusement réfléchis pour créer une toile complète qui se tient parfaitement. Cette toile, selon nous, est représentative de l'apogée d'une approche formelle qui affiche volontairement ses couleurs, dans l'intention de stimuler chez le spectateur l'idée que toute l'énonciation est une autoréflexion du personnage. La psychologie de Barry est exposée de manière soutenue grâce à une évolution subtile, dans les rapports de force que nous avons exposés entre le personnage, l'histoire et l'approche formelle. L'énonciation met tout en œuvre pour éveiller chez le spectateur une vision métaphorique de la représentation subjective de l'esprit du personnage principal.

Nous poursuivons le repérage de quelques exemples supplémentaires de marquage énonciatif fort et faible à travers le film afin d'appuyer davantage notre argument que l'énonciation du film réfléchit continuellement le personnage Barry Egan et qu'elle est une forme de subjectivité de celui-ci.

Exemples supplémentaires

Constructions énonciatives fortes : scène d'appel d'une ligne érotique

Minutage : 22 minutes et 04 secondes à 28 minutes et 29 secondes

Les exemples repérés dans cette scène sont constitués de mouvements de caméras et de prises de vue qui pendant plusieurs secondes sont hors foyer. Ces éléments formels semblent non motivés sur le plan diégétique. Dans cette scène, Barry est dans son

appartement et il appelle une ligne érotique. L'appel téléphonique se situe entre 22 minutes et 29 secondes et 28 minutes et 29 secondes (3 plans).

Construction énonciative forte - Recadrage 1

À 23 minutes et 13 secondes, Barry s'assoit à une table. La prise de vue place Barry complètement à la gauche du cadre (fig. 103). La caméra est fixe. Soudainement, entre 23 minutes et 29 secondes et 23 minutes et 34 secondes, la caméra effectue un « pan » vers la gauche, ce qui repositionne Barry à la droite du cadre (fig. 104). Ce recadrage n'est pas motivé par la diégèse.

Illustration retirée

Illustration retirée

Fig. 103 :

Fig. 104 :

Photogrammes du film entre 23 min 29 s et 23 min 34 s. Recadrage 1 non motivé par la diégèse.

Construction énonciative forte - Recadrage 2

Barry, toujours au téléphone, se lève de la table à 23 minutes et 54 secondes. La caméra effectue un « pan » sur son axe pour le suivre dans ses mouvements. Barry se dirige dans la cuisine. À 24 minutes et 35 secondes, il revient à la table et se rassied à nouveau sur la chaise de droite. La caméra est stable et positionne Barry à la gauche du cadre (fig. 105). Soudainement, entre 24 minutes et 59 secondes et 25 minutes et 02 secondes, la caméra effectue un pan vers la gauche, ce qui repositionne Barry à la droite du cadre (fig. 106). Ce

recadrage est presque identique à celui effectué une minute auparavant. Il n'est pas motivé par la diégèse.

En l'espace de moins de deux minutes se produit deux recadrages identiques qui sont, à première vue, non motivés par la diégèse. Nous pouvons néanmoins repérer dans ces mouvements des analogies avec l'état d'esprit actuel du protagoniste principal. Sa disposition psychologique est justifiée dans une scène précédente. C'est la scène où a lieu une fête. La vie amoureuse, l'orientation sexuelle et le comportement étrange de Barry sont les sujets prisés par ses sept sœurs. Lors de cette soirée, Barry confie d'ailleurs à son beau-frère son malaise intérieur au sujet de sa propre personne.

Dans la scène que nous analysons actuellement, Barry, avec hésitation et appréhension, a recours pour la première fois à un service sexuel téléphonique. Il est dans un état d'angoisse, d'incertitude et de solitude. Il n'est pas étrange que le spectateur effectue un lien métaphorique entre la psychologie du personnage et les cadrages/recadrages de l'image. Les recadrages viennent non seulement mieux équilibrer l'aspect esthétique de l'image, ils mettent également en évidence le fait que Barry est seul à une table qui peut accommoder plusieurs personnes. Mais plus que tout autre chose, métaphoriquement, les recadrages mettent l'accent sur l'état psychologique perplexe et précaire du personnage.

Illustration retirée

Illustration retirée

Fig. 105 :

Fig. 106 :

Photogrammes du film entre 24 min 59 s et 25 min 02 s. Recadrage 2 non motivé par la diégèse.

Construction énonciative forte - Flou

À 25 minutes et 19 secondes, le plan-séquence est interrompu par une coupe. Le deuxième plan de cette scène, en continuité avec le précédent, est cadré plus serré, en plan poitrine avec la vue du profil gauche de Barry. Barry, toujours au téléphone, se lève et se promène entre la cuisine et la salle à manger. La caméra le suit en travelling caméra en Steadicam tout en conservant la même valeur de plan. Quelques moments plus tard, entre 26 minutes et 01 secondes et 26 minutes et 18 secondes, Barry s'immobilise devant le réfrigérateur. Durant cette période de 17 secondes, le plan devient légèrement flou (fig. 107). Rien ne semble motiver au niveau diégétique cette prise de vue techniquement « erronée ». Ce n'est que lorsque Barry quitte la cuisine pour se rendre dans le salon que l'image redevient au foyer.

À nouveau, nous pouvons faire le pont entre l'état d'esprit de Barry et l'image hors foyer grâce au contexte de la scène qui a été décrit dans l'exemple de cadrage/recadrage. La pensée de Barry est vague, indéfinie.

Illustration retirée

Fig. 107 : Photogramme du film à 26 min 01 s. L'image est hors foyer entre 26 min 01 s et 26 min 18 s sans aucune motivation intradiaégétique.

Construction énonciative forte - La caméra bouge de manière étrange

Barry, toujours dans le deuxième plan de cette même scène, s'assise sur un fauteuil du salon. La caméra le suit. Entre 26 minutes et 46 secondes et 26 minutes et 59 secondes, la caméra se rapproche tellement que l'image devient floue et se recadre brusquement à gauche afin d'éviter – nous ne pouvons que le supposer - de frapper Barry (fig. 108-112). Il n'y a aucun élément diégétique qui semble motiver ce « comportement » de la caméra. Comment ne pas y voir une continuité avec l'état d'esprit de Barry. Au moment même où se produit cet étrange mouvement, son interlocutrice lui demande s'il a une amoureuse. Inconfortable, Barry l'informe qu'il a une copine, alors que le mouvement de caméra avorte son rapprochement et se repositionne. Ce déséquilibre momentané traduit bien l'instabilité du personnage.

Illustration retirée Illustration retirée Illustration retirée Illustration retirée Illustration retirée

Fig. 108 : Fig. 109 : Fig. 110 : Fig. 111 : Fig. 112 :
Photogrammes du film entre 26 min 46 s et 26 min 59 s. La caméra évite de frapper Barry.

Entre 28 minutes et 15 secondes et 28 minutes et 17 secondes, Barry s'assise à une chaise attenante à la cuisine pour se masturber. C'est la fin du deuxième plan de cette scène (fig. 113). Le troisième plan, qui est en continuité avec le précédent, n'est pas visuellement raccordé (fig. 114) selon les normes esthétiques du montage traditionnel transparent. La coupe, réalisée par le montage, offre un plan cadré en plan épaule suivi d'un plan cadré en plan pied. Cela réfléchit bien l'esprit éclaté du personnage. L'approche formelle continue à demeurer en harmonie totale avec Barry. Plus que cela, elle est son émule.

Illustration retirée

Illustration retirée

Fig. 113 : Photogramme du film à 28 min 16 s

Fig. 114 : Photogramme du film à 28 min 17 s.

Coupe visuellement non raccordée entre le deuxième et troisième plan de la scène.

Pendant que Barry se masturbe, la caméra effectue un pan de 180 degrés, non motivé dans la diégèse, pour aller cadrer le salon. Des « flares » émanent de la lampe du salon (fig. 115).

Illustration retirée

Fig. 115 : Photogramme du film à 28 min 17 s. Pan non motivé et « flares » très visibles entre 28 min 18 s et 28 min 28 s.

Construction énonciative discrète - les stylos sur le bureau

Minutage : 1 heure 03 minutes et 37 secondes à 1 heure 03 minutes et 46 secondes

Le plan suivant présente la sœur de Barry au travail à son bureau. Elle reçoit un appel de Barry à Hawaii qui lui demande le numéro de téléphone de l'hôtel où se trouve Lena. Ce plan est très simple et ne possède pas une construction énonciative très affichée. Toutefois, il nous sert d'exemple pour faire remarquer la présence d'éléments visuels qui rappelle Barry même en son absence. Remarquons également que ce lieu n'a préalablement jamais été présenté dans le film et a très peu à voir avec Barry. Ces éléments sont deux stylos qui sont sur le bureau à la droite du cadre (fig. 116). Il y a un stylo bleu placé à côté d'un stylo rose dont l'embout est en forme de gros « + ».

Illustration retirée

Fig. 116 : Photogramme du film à 1 h 03 min et 46 s. Présence d'un stylo rose avec un embout en forme de « + » placé à côté d'un stylo bleu.



Construction énonciative forte - La lumière de la cabine téléphonique à Hawaii

Minutage : 1 heure 03 minutes et 37 secondes à 1 heure 06 minutes et 27 secondes

Barry est à Hawaii. C'est le jour. Dans le premier plan ci-dessous (fig. 117), Barry appelle sa sœur à partir d'une cabine téléphonique publique en plein milieu d'un défilé afin de recueillir les coordonnées de Lena. Dans le plan suivant, cadré de dos en plan poitrine, il essaye de rejoindre Lena à partir du même téléphone (fig. 118). L'intensité lumineuse du cadre suggère une temporalité identique au plan précédent. Le défilé agit également comme indice temporel. Lorsque Lena répond au téléphone, la lumière de la cabine téléphonique, qui était éteinte, s'allume (fig. 119). Encore une fois, il n'y a aucune motivation intradiégétique pour cette occurrence. Notons cependant que dans le plan suivant, qui est en continuité dans le temps¹⁴, présente maintenant des motos et des lampadaires dont les lumières sont allumées, ce qui suggère l'arrivée du crépuscule du soir (fig. 120). Cette nouvelle donnée peut valider l'idée que la lumière de la cabine téléphonique est programmée pour s'allumer automatiquement à l'arrivée de la noirceur. La notion du temps est plutôt étrange dans cette séquence.

Nous ne croyons pas qu'il s'agit dans cette construction énonciative d'une simple erreur de continuité. Au contraire, nous y voyons une analogie directe avec l'état d'esprit de Barry. Il est heureux d'avoir rejoint Lena. Il est de plus en plus près de son but qui est de vivre le bonheur avec elle. Son acharnement et sa perspicacité sont récompensés. Les applaudissements de la foule lorsque la lumière s'allume alors que Barry confirme que c'est Lena à l'autre bout du combiné, renforcent cette association. De plus, nous ne pouvons passer sous silence la présence de la chanson « He needs me » dans cette scène. Elle contribue à ajouter des airs de romantisme, de gaieté et de légèreté, qui sont tout à fait en accord avec le fond de la scène.

Illustration retirée

Fig. 117 : Photogramme du film à 1 h 3 min 51 s. Barry est au téléphone avec sa sœur. Il fait jour.

Illustration retirée

Illustration retirée

Fig. 118 : Photogramme du film à 1 h 05 min 25 s. Fig. 119 Photogramme du film à 1 h 05 min 30 s.
La lumière de la cabine téléphonique s'allume lorsque Lena répond.

¹⁴ C'est la conversation téléphonique ininterrompue qui nous assure que le plan est en continuité avec le plan précédent.

Illustration retirée

Fig. 120 : Photogramme du film à 1 h 5 min 42 s. C'est l'arrivée du crépuscule du soir.

Construction énonciative forte-Le son lorsque Barry détruit la salle de bain

Minutage : 47 minutes et 35 secondes à 47 minutes et 50 secondes

Dans cette scène, Barry et Lena sont au restaurant. Lors du repas, Lena fait part d'une histoire que la sœur de Barry lui a racontée à son sujet. L'histoire relate un évènement de sa jeunesse, où Barry aurait, sans raison, lancé un marteau à travers une porte patio coulissante. Incommodé par cette anecdote, Barry s'absente pour aller à la toilette. Sur place, Barry détruit de ses propres mains la salle de bain (fig. 121). Outre l'agissement assez surprenant de Barry, c'est davantage la distorsion du son qui retient l'attention du spectateur. La bande sonore comporte une qualité qui donne l'impression que le bruit était trop fort lors de la captation. Pour faire une analogie visuelle, c'est comme une image qui est esthétiquement dégradée à cause d'une surexposition. Cette caractéristique sonore est surprenante puisqu'elle est laide et qu'elle n'est pas motivée par la diégèse.

L'expression auditive rendue par le film s'accorde avec l'expression physique de la frustration de Barry. Métaphoriquement, Barry bouille de rage. Les émotions l'emportent sur la raison. Sa rage culmine à un tel point qu'il y a distorsion auditive. Aucun aspect apparent dans la production filmique ne justifie aux yeux et oreilles du spectateur une telle discordance auditive. Il nous semble donc que l'analogie la plus encline à légitimer un tel bris sonore serait que l'expression auditive est le duplicata de l'esprit de Barry.

Illustration retirée

Fig. 121 : Photogramme du film à 47 min 48 s. Distorsion du son entre 47 min 35 s et 47 min 50 s au moment où Barry détruit la salle de bain du restaurant.

Construction énonciative discrète - La caméra se balade à travers les danseuses à Hawaii

Minutage : 1 heure 07 minutes et 52 secondes à 1 heure 09 minutes et 38 secondes

Dans cette scène, la caméra se promène à travers des gens attablés à un restaurant extérieur. La caméra cadre surtout les femmes qui performent une chanson typiquement Hawaïenne. Ce qui est plutôt remarquable par cette prise de vue réside dans la fluidité du mouvement ainsi que par le recadrage du plan. La caméra se promène légèrement du haut vers le bas lorsqu'elle cadre de face la danseuse à l'avant plan (fig. 122-123). Nous ne remarquons aucun élément diégétique qui motive ce genre de « performance » de la part de la caméra. Notons à nouveau la dominante des couleurs rose et bleu. Le travelling se termine sur Barry et Lena attablés en bordure de plage.

Une sensation d'allégresse et de grâce se fait ressentir. La construction énonciative est certes discrète mais elle est une configuration métaphorique de la subjectivité du personnage principal. Loin des éléments stressants de sa vie courante, Barry est enfin avec Lena et ce, dans un endroit typiquement romantique. Que la caméra danse jusqu'à leur table va de pair avec l'idée que le spectateur peut se faire de la psychologie de Barry à ce moment précis dans le film.

Illustration retirée

Fig. 122 : Photogramme du film à 1 h 08 min 18 s. La caméra est baladeuse.

Illustration retirée

Fig. 123 : Photogramme du film à 1 h 08 min 22 s. La caméra bouge du haut vers le bas sans aucune raison apparente.

Construction énonciative forte - Le tableau de couleur

Dans cette scène, Barry se décide de retrouver les coordonnées précises du Mattress Man à Provo dans le Utah. Lorsqu'il est au téléphone avec une réceptionniste, l'image fige et se transforme en tableaux de couleurs dans le style de celui que nous avons relevé à la dixième minute du film (Fig. 124).

Ce tableau est le troisième de la sorte dans le film. Il apparaît à une jonction cruciale qui peut être identifié en termes scénaristiques comme un « point d'intrigue » du film. Il dirige l'histoire dans sa phase de résolution. Nous remarquons donc que le scénario du film est construit d'une manière classique, c'est-à-dire d'un prologue suivi de trois actes divisés par des « plots points ».

L'analogie entre la combinaison des tableaux de couleurs et la psychologie de Barry n'est pas nécessairement évidente. Il faut se rappeler que ce n'est pas seulement un marqueur précis mais plutôt la construction énonciative qui fait sens. Ainsi, avec recul, nous remarquons dans la scène que Barry s'apprête à effectuer un choix : soit de retrouver Lena qui est sortie de l'hôpital suite à l'accident provoqué par des truands ou régler ses comptes avec le Mattress Man. Barry, qui opte pour la deuxième possibilité, se conditionne et se met en phase avec son choix. Nous croyons donc que les tableaux qui changent de couleurs sont à l'image de la disposition actuelle de Barry. Le Mattress Man lui en fait voir de toutes les couleurs. La bande sonore, quelque peu agitée et stressante qui se fait entendre à ce moment, offre une performance avec crescendo qui contribue aussi à renchérir l'idée de la réflexion de l'état d'esprit du personnage.

Illustration retirée

Fig. 124 : Photogramme du film à 1 h 21 min 21 s. Barry veut connaître l'adresse du Mattress Man. L'image de Barry se fige et se transforme en un tableau de couleurs.

Construction énonciative discrète - LOVE écrit sur la main de Barry.

Minutage : 1 heure 00 minutes et 18 secondes à 1 heure 01 minutes et 59 secondes

Dans la scène suivante, Barry apprend qu'il ne pourra pas réclamer immédiatement ses points qui lui permettront de voyager gratuitement jusqu'à Hawaïi. Cette grande déception le motive à donner un coup de poing dans le mur de son bureau. Lorsqu'il dépose sa main sur l'harmonium qui se trouve toujours sur son bureau de travail, on s'aperçoit que sa main est blessée. Cependant, en y apportant un regard plus dirigé, on décerne que les marques de blessures sont en forme de lettres. On peut lire sur ses jointures le mot LOVE (fig. 125).

Illustration retirée

Fig. 125 : Photogramme du film à 1 h 01 min 09 s. On remarque le mot LOVE écrit sur la main de Barry?

Construction énonciative discrète – Un camion rose devant Barry.

Dans cette scène, Barry décide d'aller rejoindre Lena à Hawaii. Lorsqu'il quitte son bureau par la porte de garage, il doit éviter un gros camion de livraison rose (fig. 126). Nous devons admettre que cette couleur n'est pas commune pour un camion de livraison.

On s'imagine de bon gré que cette marque énonciative est représentative d'une transposition des pensées qui envahissent Barry. À ce moment précis, une seule idée commande son esprit et ses actions, celle d'aller retrouver Lena, son amour.

Illustration retirée

Fig. 126 : Photogramme du film à 1 h 01 min 58 s. Un camion rose (!) passe devant Barry lorsqu'il quitte son bureau.

Conclusion

« La novation est moins absolue, elle a des degrés
et surtout des pertinences variables :
on peut innover, et même beaucoup, dans un domaine limité;
c'est même, en un sens, une des caractéristiques essentielles
des œuvres importantes (des “chefs-d'œuvre”) ».

- Jacques Aumont, *Un film peut-il être un acte de théorie?*
Cinémas, vol. 17, n^{os} 2-3, (printemps), p. 195.

« Je raye le mot “comme” du dictionnaire »

- Mallarmé

À partir de l'échantillon de constructions énonciatives que nous avons repérées partout à travers le film, il est certainement possible de déduire qu'un grand effort a été exercé par l'auteur afin de provoquer chez le spectateur l'idée que toute l'approche formelle du film est au service de l'histoire d'amour entre Barry et Lena. Tel qu'évoqué à travers le mémoire, nous croyons également que l'énonciation du film révèle plus que le simple travail énonciatif. Elle réfléchit le personnage principal. Même lorsque Barry ne se trouve pas à l'écran, le film instaure, comme nous l'avons vu, des marques qui rappellent sa présence. Nous estimons que l'énonciation est la composition essentielle du personnage en question. Et par le fait même, elle vient à traduire la subjectivité du personnage Barry Egan.

L'approche formelle de *Punch-Drunk Love* expose de manière flagrante son travail énonciatif. Le film a recours à un système de choc pour libérer le spectateur de sa torpeur et cela résulte en une action qui favorise le spectateur à se distancer de l'œuvre. Cela l'incite également à se questionner sur la signification des codes mis en place.

En jouant sur les codes constitutifs de la comédie romantique, le film propose un renouvellement du genre, de forme hybride, composé d'une énonciation très affichée qui se conjugue pourtant à un type de cinéma mieux connu pour son énonciation effacée. Certes, comme le dirait Roger Odin, nous pourrions croire que dans cet exercice filmique, le spectateur « ne vibre plus aux événements racontés » (Odin 2000, p. 42). Le spectateur serait pris en défaut dans son aventure filmique et serait exposé à une prise de conscience. Mais dans quel but?

C'est grâce aux réflexions de Metz dans son ouvrage *L'énonciation impersonnelle ou le site du film* que nous avons été en mesure d'avancer une grande part de notre réponse. En inscrivant le film comme matière responsable de l'énonciation et en déshumanisant le rapport de communication auteur-spectateur au profit d'une relation impersonnelle et abstraite entre le foyer et la cible, Metz nous a ouvert la voie à une nouvelle façon d'examiner la signification des marques d'énonciation d'un film. Avec une théorie qui affiche la préséance du film sur l'auteur en matière de signification des codes, nous

possédions l'outil par excellence pour procéder à notre analyse. En réalisant celle-ci, nous avons été amené à examiner en détail des constructions énonciatives qui, selon Metz, s'inscrivaient dans ce qu'il nomme le régime objectif orienté. À l'inverse de Metz, qui considère ces constructions comme étant objectives, nous avons soumis l'idée qu'une construction énonciative forte qui émane du foyer, donc du film, peut représenter un point de vue subjectif. Cette subjectivité n'est pas nécessairement intradiégétique mais serait plutôt bel et bien « intrafilmique ». Faisant évidemment référence directement à l'appellation de Metz, nous avons donné à cette subjectivité filmique le terme « régime subjectif orienté ». Ce « régime subjectif orienté » se définit comme *une représentation subjective de l'esprit d'un personnage dont le processus d'ancrage n'est pas dépendant d'un montage spécifique ni d'une prise de vue correspondant à la vision appartenant supposément au personnage. L'ancrage de la subjectivité serait réalisé, dans ces cas-là, à la suite d'un travail spectatorial en vue de la formulation d'une hypothèse métaphorique stimulée par l'approche formelle du film entier. Cette subjectivité doit subsister tout au long du film.* Cette résultante serait représentative de la subjectivité du film.

Mais comment le spectateur peut-il parvenir à saisir que toute l'énonciation du film représente la subjectivité du personnage? Nous avons vu dans le chapitre 4 des moyens empruntés par le film pour formuler une énonciation qui soit en quelque sorte l'alter ego du personnage qu'il expose. Les configurations énonciatives s'alignent sur l'histoire et l'état d'esprit de Barry Egan et elles construisent une syntonie entre ces deux éléments. Lorsque Barry vit des situations psychologiquement stressantes ou agréables, l'énonciation traduit audiovisuellement cet état en proposant des analogies formelles qui ont une très grande proximité avec les mots que le spectateur emploierait pour expliciter verbalement la psychologie du personnage. L'énonciation filmique n'évolue pas avec le personnage mais offre plutôt le portrait formel de ce qu'il est intérieurement dans le moment présent. Le film évoque l'idée qu'il existe des parallèles et qu'il y a une corrélation directe entre l'approche formelle et l'esprit du personnage. L'objectif du film n'est pas de stimuler le spectateur à avoir de la sympathie ou à développer de l'empathie pour Barry. Il encourage plutôt le

spectateur à réaliser une expérience d'ordre transcendantal à partir du processus de l'autoréflexion.

Nous avons aussi suggéré dans notre mémoire de prendre appui, sur un critère évoqué par Branigan dans son ouvrage qui étudie le point de vue au cinéma. Selon lui, la subjectivité se détermine en examinant la logique qui rattache le cadrage de l'espace au personnage comme point d'origine de cet espace. Notre ancrage subjectif, à la différence de celle de Branigan, se réalise plutôt à travers l'approche formelle du film et non à travers une logique qui implique un espace. L'objectif est d'observer et de déterminer la logique qui relie l'énonciation du film au personnage principal à travers une adéquation subjective. La subjectivité que nous proposons est abstraite. Elle ne requiert pas un ancrage physique au personnage. C'est une configuration subjective extradiégétique qui émerge du film et qui se dirige vers le spectateur. La configuration agit sur un mode transcendantal qui est provoqué par une vision extérieure au personnage (du type omniscient) et dont l'approche formelle concorde avec la psychologie et le physique du personnage.

Dans cette configuration, la distinction entre « ressentir » (ce que le personnage ressent) et « être » (ce que le personnage est) revêt une grande importance. Par le truchement de l'affect le spectateur *devient* le héros. C'est plus qu'une simple identification du spectateur avec la caméra. Notre configuration trouve son ancrage dans une métaphore visuelle/auditive externe représentative de l'intériorité du personnage. C'est sur la base d'une autoréflexion du personnage engendrée par l'énonciation du film en entier. Le film « est » un film et réfléchit du même coup ce qu'il « est ». C'est une forme de mise en abyme de l'énonciation du film.

Les constructions énonciatives de *Punch-Drunk Love* représentent une forme de subjectivité plus abstraite que la norme. Elles exigent du spectateur un effort de lecture supplémentaire par rapport aux films qui contiennent des constructions subjectives simples.

L'idée d'une interprétation de type « hypothesis theory », telle qu'évoquée par Branigan, comme critère additionnel permettant l'adéquation subjective entre l'énonciation du film et le personnage principal, représente un autre élément que nous avons proposé.

Finalement, nous nous sommes appuyés sur l'ouvrage « La métaphore au cinéma : les figures d'analogie dans les films de fiction » de Jacques Gerstenkorn (1995) pour argumenter qu'il était juste et raisonnable de prôner une interprétation du type métaphorique dans le cadre du film *Punch-Drunk Love*.

Somme toute, afin que le spectateur réussisse une interprétation telle que nous la suggérons, nous estimons que certaines conditions doivent être respectées dans le film.

« Les conditions de succès »

Nous avons recensé certaines configurations que nous aimerions partager avec le lecteur de ce mémoire. Il s'agit ici d'essayer de découvrir « les conditions de succès » (Eco 1985, p. 17) requises pour la réussite de l'effet réflexif de l'énonciation dans le film.

Nous croyons en premier lieu que l'emploi d'un point de vue unique, c'est-à-dire la présentation de l'histoire axée autour d'un seul personnage principal, c'est-à-dire celui de Barry Egan, est un premier élément essentiel qui contribue grandement au succès de l'opération mise en place dans le film.

La présentation d'un personnage névrosé serait un deuxième facteur clef à la réussite de l'opération. Tel que stipulé par Pier Paolo Pasolini (1976, p.135 à 155), cette caractéristique tend à mettre le spectateur dans un état psychologique propice à la réception d'une approche formelle non conventionnelle.

Le troisième élément que nous avons repéré est la présence presque continue du personnage principal. Barry se retrouve dans presque tous les plans. Il a été très difficile de repérer des moments où il n'était pas physiquement présent dans le cadre d'une séquence. S'il n'y était pas, il devenait le sujet de la conversation. Même en son absence, des éléments formels rappelaient sa présence.

Au niveau du travail de la prise de vue, nous avons remarqué qu'il n'y avait aucun ancrage subjectif de type classique tel qu'il est défini par Branigan avec son POV structure. Il en est de même pour le travail au niveau narratif par la voix. Il n'y a aucune narration supplémentaire exercée par une voix seconde. À l'inverse d'un ancrage subjectif classique, le travail narratif se fait à travers une approche plutôt du type « omnisciente ». Les niveaux narratifs supplémentaires sont éliminés au profit d'une approche simple qui laisse la place aux éléments physiques de l'image et du son au sens pur. Ceux-ci investissent le film. Le système nerveux du personnage se transcende vers eux. Conséquemment, il y a une transposition d'affects qui se réalise sur le spectateur.

Il semble évident, par ce que nous venons de voir, qu'il existe des critères spécifiques indéniables qui aident à promulguer une forme d'interprétation mettant en relief la subjectivité du personnage. Il ne faudrait surtout pas s'imaginer que nous avons relevé tous les critères puisque le film emploie un nombre incroyable de configurations à travers une multitude de choix d'ordre formel. Néanmoins, nous avons réussi, nous croyons, à déceler les plus importantes.

En résumé, nous croyons que *Punch-Drunk Love* est un film complexe. C'est une œuvre qui expose un rapport fusionnel très important entre le fond et la forme. Et que par une approche singulière, son énonciation stimule une pensée abstraite de l'ordre de la métaphore. L'énonciation réfléchit et redouble le film. Dans les mots de Gerstenkorn, « la relation métaphorique [...] crée un effet de miroir entre des référents distincts » (1995, p. 139). Elle devient son alter ego. Mais plus que tout, ce que nous espérons avoir démontré

dans ce mémoire, c'est que l'énonciation du film *Punch-Drunk Love* enrichit clairement l'expérience du spectateur.

Bibliographie

Monographies

- Aumont, Jacques. 2007. « Un film peut-il être un acte de théorie? ». *Cinémas*, vol. 17, n^{os} 2-3, (printemps), p. 193-211.
- Andrew, Dudley. 1989. « Cognitivism : quests and questionings ». *Iris*, n^o 9 (printemps), p. 1 à 10.
- . 1990. « A reply to David Bordwell ». *Iris*, n^o 11 (été), p. 113 à 116.
- . 2007. « A film aesthetic to discover ». *Cinémas*, vol. 17, n^{os} 2-3 (printemps), p. 47-71.
- Barthes, Roland. 1984. *Le bruissement de la langue*. Paris : Éditions du Seuil.
- Bordwell, David. 1989. « A case for cognitivism ». *Iris*, n^o 9 (printemps), p.11 à 40.
- .1990. *A Case for cognitivism : Further Reflections*. *Iris*, n^o 11 (été), p. 107 à 112.
- Branigan, Edward. 1984. *Point of View in the Cinema*. New York : Mouton Publishers.
- . 1986. « Diegesis and Authorship ». *Iris*, n^o 7, p. 37 à 54.
- . *Projecting a camera ; language-games in film theory*, New York : Routledge, 2006.
- Casetti, Francesco. 1990. *D'un regard l'autre*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.
- Coleridge, Samuel Taylor. 2004. *Biographia Literaria*. En ligne. Project Gutenberg. <<http://www.gutenberg.org/ebooks/6081>>.
- Eco, Umberto. [1979] 1985. *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*. Traduit par Myriem Bouzaher. Paris : Grasset.
- Eigeldinger, Marc. 1971. *Le dynamisme de l'image dans la poésie française du romantisme à nos jours*. Genève : Slatkine Reprints.
- Elsaesser, Thomas et Malte Hagener. 2010. *Film theory: an introduction through the senses*. New York : Routledge.

- Fevry, Sébastien. 2000. *La mise en abyme filmique* : essai de typologie. Liège : Éditions du CÉFAL.
- Field, Syd. [1979] 2005. *Screenplay : the foundations of screenwriting*. New York : Delta Trade Paperbacks.
- Fromilhague, Catherine et ANNE SANCIER. 1991. *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris : Bordas.
- Gaudreault, André. 1986. « Narrator et narrateur ». *Iris*, n° 7, p. 29 à 36.
- . 1999. *Du littéraire au filmique*. Paris : Les Éditions Nota Bene.
- Gaudreault, André et François Jost. 1990. *Le récit cinématographique*. Paris : Nathan.
- Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil.
- Gerstenkorn, Jacques. 1995. *La métaphore au cinéma : les figures d'analogie dans les films de fiction*. Paris : Méridiens Klincksieck.
- Jost, François. 1987. *L'oeil-caméra : entre film et roman*. Lyon : Presses universitaires de Lyon.
- . 1992. *Un monde à notre image. Énonciation, cinéma, télévision*. Paris : Méridiens Klincksieck.
- . 1998. *Le temps d'un regard : du spectateur aux images*. Québec : Nuit blanche.
- Juppiter-Larsen, Gx. 2009. *SACCAGES, Textes 1978-2009*, Paris : Éditions Van Dieren.
- Kermabon, Jacques. 1988. « Qu'est-ce que la sémio-pragmatique ». *CinémAction*, n° 47, p. 52- 55.
- Lent, Tina Olsin. 1995. « Romantic love and friendship : the redefinition of gender relations in screwball comedy ». Dans *Classical Hollywood Comedy*, p. 314-330. New York : Routledge.
- Limoges, Jean-Marc. 2009. « The Gradable Effects of Self-Reflexivity on Aesthetic Illusion in Cinema ». Dans Werner Wolf (dir.), *Metareference across Media. Theory and Case Studies*, p. 391-407 New York : Rodopi.
- Limoges, Jean-Marc. 2008. « Entre la croyance et le trouble : essai sur la mise en abyme et la réflexivité depuis la littérature jusqu'au cinéma ». Thèse de doctorat, Québec, Université Laval.

- McLuhan, Marshal. 1964. *Pour comprendre les médias*. Traduit par. J. Paré. Paris : Mame/Seuil.
- Metz, Christian. [1977] 1984. *Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*. Paris : C. Bourgois.
- . 1991. *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris : Méridiens Klincksieck.
- Mitry, Jean. 1990. *Esthétique et psychologie du cinéma. I Les structures*. Paris : Éditions Universitaires.
- Mortimer, Claire. 2010. *Romantic comedy*. New York : Routledge.
- Odin, Roger. 1983. « Pour une sémio-pragmatique du cinéma ». *Iris*, n° 1, p. 67-82.
- . 1988. « Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur : approche sémio-pragmatique ». *Iris*, n° 8, p. 121-139.
- . 2000. *De la fiction*. Bruxelles : De Boeck Université.
- . 2000. « La question du public : une approche sémio-pragmatique ». *Réseaux*, n° 99, p.49-72
- Pasolini, Pier Paolo. 1976. *L'expérience Hérétique*. Paris : Payot.
- Perron, Bernard. 1994. « La mémoire, c'est ce qu'il me reste à défaut d'une vue ». *Cinémas*, vol. 5, n°s 1-2, p. 91-103.
- Prince, Éric. 1995. « Le film, sa lecture et son spectateur. Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire. 1990 « Christian Metz et le mirage de l'énonciation ». *Iris*, n° 10 (spécial avril), p.105 à 119.
- Sjogren, Brita H. 1986. « The gaze turned round upon itself ». *Iris*, n° 7, p. 15 à 28.
- Turcotte, Diane. 1994. « Sur les traces de l'oubli pragmatique et esthétique du film de mémoire ». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal.

Filmographie

An Occurrence at Owl Creek Bridge (La rivière du hibou). 1962. Réalisation de Robert Enrico. France. Filmartic.

Cinderella Man. 2005. Réalisation de Ron Howard. États-Unis. Universal Pictures.

Popeye. 1980. Réalisation de Robert Altman. États-Unis. Paramount Pictures.

Punch-Drunk Love. 2002. Réalisation de Paul Thomas Anderson. États-Unis. DVD Édition spéciale 2 disques, présenté en format widescreen, son, couleur, 95 min. New Line Cinema.

Jerk (The). 1979. Réalisation de Carl Reiner. États-Unis. Aspen Film Society.

Touch of Evil. 1958. Réalisation de Orson Welles. États-Unis. Universal International Pictures.