

Pierre
Sorlin
Sociologie
du
cinéma

La lumière se rallume, les yeux clignent; la rupture brutale de la fin du film crée chez le spectateur un manque, un vide que l'on cherche à combler par une discussion ou par le recours à des commentaires, à des articles critiques. Mais comment lire un film ?

Pierre Sorlin, prenant l'exemple du cinéma italien — celui qui, en Europe, permet le mieux d'envisager les problèmes de notre société — propose une méthode de « lecture » qui tienne compte de la spécificité du fait filmique.

Attentif aux contraintes économiques (un film est d'abord un objet commercial, et le rôle des producteurs et des distributeurs est ici précisé), l'auteur analyse la construction d'un film, l'ouverture des perspectives sur ce qu'une société avoue ou refuse d'elle-même, et aussi l'accueil d'un public qui ne voit que ce qu'il veut bien voir et reporte ses craintes, ses espoirs, ses refus sur le spectacle.

Utile à l'historien d'aujourd'hui, plus habitué à manier les textes que les documents audio-visuels, cette SOCIOLOGIE DU CINÉMA séduira aussi tous ceux qui souhaitent prolonger et comprendre le « plaisir du cinéma ».

Pierre Sorlin
Sociologie
du cinéma

Aubier | collection
historique



CHAPITRE II

FILM ET IDÉOLOGIE

L'établissement puis l'analyse minutieuse d'un document sont des préliminaires dont le lecteur aimerait sans doute faire l'économie. Dans des secteurs où la recherche historique est plus avancée, il est possible de ne pas justifier la démarche suivie et d'aller droit aux résultats, mais avec les études filmiques, qui n'ont défini ni leurs procédures ni leurs objectifs, il semble indispensable d'éclairer la méthode choisie et de l'illustrer par un exemple. Le chapitre consacré à *Ossessione* ne proposait pas de modèle : il posait des questions et ouvrait des voies. On en tire quelques conclusions qu'il faut rappeler avant de poursuivre l'enquête.

L'énorme majorité des films projetés en salle est fondée sur une histoire ; pourtant, l'histoire n'est qu'un aspect du film ; sans négliger l'anecdote, qui fournit un point de départ, on doit s'intéresser d'abord à la construction, à la mise en œuvre du matériel filmique. Dans ce matériel, l'image tient une place énorme. L'information par l'écrit, source essentielle, voire unique, pour certaines périodes a été depuis longtemps critiquée, chacun se rendant compte que la transposition en mots d'objets ou d'événements se faisait au prix d'une considérable distorsion. L'image, davantage encore la photographie, n'échappent-elles pas à ce risque ? Un procédé physico-chimique sur lequel l'opérateur n'a qu'une mince influence n'offre-t-il pas à des milliers de spectateurs ce qui a d'abord été vu par le photographe ? Nous avons, dès le départ, procédé à une mise en garde contre cette soi-disant fidélité de l'image, et l'étude d'*Ossessione* a peut-être mis en

70-75
15-20
- 100-150

évidence ce que nous voulions faire comprendre : notre perception est un acte social ; elle se fixe, s'organise en fonction de ce qu'il est utile et loisible de voir dans le milieu où nous nous trouvons et où nous avons à nous situer. L'élimination de ce qui n'a pas de place dans l'univers où nous nous déplaçons échappe à notre contrôle : c'est en ce sens que j'ai parlé de « cécité sociale » et que j'ai mis en avant la notion de « visible ». La caméra enregistre bien les données sensibles extérieures, mais le réalisateur ne signale, le cameraman ne filme, le monteur ne retient que ce qui entre dans leur champ perceptif.

Un film n'est ni une histoire, ni une duplication du réel fixée sur cellulose : c'est une mise en scène sociale, et cela à un double titre. Le film constitue d'abord une sélection (certains objets et pas d'autres) puis une redistribution ; il réorganise, avec des éléments pris, pour l'essentiel, dans l'univers ambiant, un ensemble social qui, par certains aspects, évoque le milieu dont il est issu, mais, pour l'essentiel, en est une retraduction imaginaire. A partir de personnes et de lieux réels, à partir d'une histoire parfois « authentique », le film crée un monde projeté (au sens où un volume, projeté sur une surface plane, devient une forme qui n'est pas totalement étrangère au volume, et qui en diffère cependant de manière essentielle). La tâche de l'historien consiste à mettre en lumière quelques-unes des lois qui régissent cette projection. Le film est encore une mise en scène par la relation qu'il établit constamment avec le spectateur ; clair ou obscur, il est fait pour un public qu'il tente de séduire ou de révolter. Sauf dans des cas exceptionnels, l'univers filmique s'organise face au spectateur dont il cherche, fût-ce négativement, la complicité et la façon dont les matériaux filmiques sont agencés, de manière à assurer le passage vers la salle, dénote une pratique sociale, un rapport au public et, à travers lui, à la société. Étudier la mise en scène ou, plus largement, ce que nous appelons la construction équivaut à essayer de discerner quelle stratégie sociale, quels modèles de classement et de reclassement jouent dans les films.

Nous retrouvons, maintenant, le concept d'idéologie, tel que nous avons tenté de le cerner dans la première partie. Un groupe de personnes opère un choix dans l'univers sensible qui l'entoure et tâche de faire, avec le matériel sélectionné, un produit que d'autres puissent recevoir. Il y a en somme une

double médiation (entendons par là : filtrage, puis réorganisation) qui passe d'abord par l'équipe avec ses intérêts propres, sa position particulière dans le milieu du cinéma et dans la société, puis par la politique que cette même équipe adopte vis-à-vis du public. La production d'une expression idéologique, par exemple d'un film, est une opération active, à travers laquelle un groupe se situe, et définit ses objectifs ; elle aboutit au lancement dans des circuits commerciaux d'une image (ou comme nous le disions plus haut d'une projection) du monde en fonction de laquelle les spectateurs vont réévaluer leur propre position. Chaque expression idéologique est ainsi une contribution à l'ensemble jamais totalement réalisé, puisque sans cesse déplacé par de nouvelles initiatives, qui est l'idéologie propre à une période. Nous nous refusons à définir « l'idéologie » de ceci ou de cela en mettant bout à bout les « idées » et les théories diffusées à une époque ou dans une formation sociale ; l'idéologie n'est pas une unité cohérente, qui coiffe une société ; elle est plutôt l'ensemble des possibilités de symbolisation concevables à un moment donné, dont toute expression idéologique particulière est une modalité. Pour être plus précis, un film ne nous apparaît pas comme un aspect, un fragment de l'idéologie en général, mais comme un acte par lequel un groupe d'individus, en choisissant et en réorganisant des matériaux visuels et sonores, en les faisant circuler dans le public, contribue à l'interférence de relations symboliques sur les relations concrètes.

Établissement d'un échantillon.

Chaque film mérite d'être étudié pour lui-même ; il y a cependant de fortes chances pour que des contingences spécifiques aient pesé sur sa réalisation et pour que certains de ses aspects soient directement liés aux circonstances du tournage ou à la composition de l'équipe. Or ce qui nous intéresse est moins l'orientation de tel ou tel film que l'ensemble du phénomène de transposition qui s'opère à travers le cinéma. Comment les cinéastes perçoivent-ils le monde extérieur, quelle image en transmettent-ils, comment cette image est-elle reçue : les trois questions paraissent simples, mais il est extrêmement difficile d'y

Perception
→ do
social

reduplicat
do
Real
→ de nouvelles
social
→ traduis
imaginaire

Be
→ mod de
class & reclas

→ trad imaginaire

method

→ l'ensemble
des possibilités
de symbolisation

→ l'idéologie
est
→ l'acte

Qu'est-ce
de plus que
1 - un
2 - un
3 - un

répondre. Nous savons qu'il existe très peu de renseignements sur le troisième point ; le seul critère est le succès, lié davantage à la distribution et à ses impératifs qu'au contenu des films ; une réalisation qui a connu une large audience, dont on a beaucoup parlé risque d'avoir marqué plus profondément le public qu'un film que personne n'a vu ; du moins est-ce une présomption qui oblige à travailler de préférence sur des films connus.

Quel cadre va-t-on choisir ? Le problème est peut-être moins compliqué avec le cinéma qu'avec la littérature ou la peinture puisque il existe, dans la plupart des pays industriels, un milieu nettement délimité qui a le monopole de la production. Si on s'interrogeait sur la télévision aux États-Unis, la situation serait complètement différente mais, pour le cinéma européen, les frontières nationales sont encore une barrière efficace. La détermination de la période à étudier est beaucoup moins simple ; nous reviendrons, au dernier chapitre, sur la légitimité des périodisations et, pour l'instant, nous prendrons arbitrairement, comme terrain d'expérience, les deux décennies, 1940-1960, qui font le milieu du siècle.

Pendant ces vingt années, l'Italie lance sur le marché un nombre de films considérable. « Tout » voir est non seulement hasardeux (les copies de bien des films anciens demeurent introuvables, les films récents sont protégés par les droits des distributeurs) mais aussi inutile. Les « semaines », les « quinzaines » organisées par les maisons de la culture ou les cinémathèques se révèlent décevantes ; au bout de quelques séances les spectateurs, débordés par la marée des images, cessent de contrôler leurs impressions ; s'il est difficile de se remémorer complètement un film après une projection, on devine ce qu'il en est après vingt ou trente films. Une rétrospective du cinéma italien (ou d'un autre cinéma) sur cinq ou dix ans risque de n'être qu'un marathon épuisant. Si voir est déjà difficile, on atteint l'impossibilité quand il s'agit d'envisager des découpages analogues à celui que nous avons dressé pour *Ossessione* : combien de temps faudrait-il pour analyser les douze cents longs métrages produits en Italie de 1951 à 1960 ? et à quoi servirait le relevé de ce qui dépasse sans doute un million de plans ? Bien qu'on arrive à la limite de l'absurde, on doit reconnaître que le mythe de

l'exhaustivité n'a pas disparu chez les cinéphiles. En consultant les ouvrages spécialisés, surtout les monographies consacrées à un pays, une période, un genre, on est frappé par le recours systématique à l'allusion : les auteurs, qui ont vu les films, ne se résignent pas à faire abstraction de leurs souvenirs ; ils citent des titres, des noms, qui évoquent pour eux des données précises mais ne sont, pour la plupart des lecteurs, que des formes vides. Il faut désormais renoncer à cette habitude, n'évoquer qu'un petit nombre de films, n'étudier que des réalisations extrêmement connues (encore le partage est-il malaisé à faire) ou, mieux, des films sur lesquels on donne assez de précisions pour que le lecteur aperçoive ce qui est en cause.

Il n'est pas question de tout décrire, on ne doit pas se contenter d'allusions et, cependant, il convient de prendre en compte l'essentiel de la production sur laquelle on mène une enquête. Je propose ici une méthode, certainement imparfaite, dont l'application permettrait d'éviter les listes interminables, assorties de vagues commentaires ou de résumés, qui font le principal de trop de livres de cinéma. La première étape serait le choix d'une réalisation qui a été remarquée au moment de sa sortie ; deux critères peuvent intervenir : le nombre des entrées, ou la violence des prises de position occasionnées par le film. La fréquentation est un phénomène trop ambigu pour qu'on s'y attarde quand on ne retient qu'une seule réalisation ; quitte à éliminer des films qui ont eu un énorme succès (ainsi *Rome ville ouverte*, *Voleurs de bicyclettes*) j'ai cru préférable de prendre la deuxième solution ce qui nous a conduits à analyser *Ossessione*.

L'étude du premier film permet de dégager quelques hypothèses ; appliquer ces hypothèses à un petit nombre de films ayant fait eux aussi l'objet d'un découpage intégral n'est pas une entreprise insurmontable. Il s'agit alors d'établir des zones de validité, d'éliminer les conclusions qui ne s'appliquent qu'au film retenu au départ, de découvrir d'autres catégories d'analyse absentes de ce même film. L'échantillon est lui-même restreint (entre 5 et 10 films) ce qui permet d'en exposer toutes les caractéristiques. On pourrait envisager un tirage au sort, mais une sélection aléatoire offrirait trop d'inconvénients avec aussi peu d'objets, et il semble préférable de fixer les règles du choix. Pour les raisons exposées plus haut, le succès commercial demeure une condition

préalable¹ ; comme il s'agit désormais d'une série, et non d'une production isolée, on l'utilisera comme premier critère. Il convient également de prendre en compte la diversité du milieu cinématographique : on retiendra des équipes différentes, on tâchera d'intégrer le maximum de noms connus, tant parmi les acteurs que parmi les réalisateurs et les techniciens. Pour atténuer l'influence des modes ou des phénomènes d'imitation, on répartira l'échantillon de manière à peu près régulière sur la période considérée. Enfin, si des formes inhabituelles de tournage, de production, de diffusion se sont fait jour à cette époque, on les intégrera, de façon à mesurer la marge de « non conformisme » laissée aux cinéastes.

Cette seconde étape fournit une grille indiquant les zones de visibilité et les plages obscures, les types de construction, les points sensibles, les formes de temporalité, les modes de structuration sociale, etc. Sans établir de découpage rigoureux, en se contentant de plusieurs visionnements, on contrôlera la grille sur un échantillon élargi groupant les films qui ont attiré le maximum de spectateurs, et ceux qui ont provoqué les plus importants débats. A ce stade, je dois avouer une grande hésitation. La meilleure solution aurait été le recours à l'informatique ; il aurait été relativement facile d'établir une liste de critères, puis de procéder à une analyse dichotomique (réponse par oui ou non) pour la majorité, sinon pour la totalité des films de l'époque retenue. L'intérêt de cette mise sur carte n'aurait pas été d'apporter des données chiffrées, mais de fournir la base d'une analyse factorielle des correspondances permettant de dégager la structure logique de la totalité des réponses obtenues. Une telle analyse, qui modifierait certainement notre manière d'envisager les films reste à entreprendre. Avant d'oser l'appliquer à une série de réalisations, il faudrait la tester sur un film ; n'ayant pas même franchi cette étape, je ne pouvais envisager d'y recourir dans le présent ouvrage. Je m'en suis donc tenu à la vérification

1. Le succès d'un film est difficile à apprécier. Les réactions de la presse, les déclarations des cinéastes me semblent à cet égard particulièrement suspectes ; un des films dont nous allons parler, *Le Cri*, a été éreinté par la critique et ses réalisateurs ont clamé bien haut leur désespoir, ce qui n'a pas empêché le film d'être largement bénéficiaire. Aussi insatisfaisant soit-il, je ne vois qu'un critère : les entrées. Un film est un succès quand il apporte un bénéfice à ceux qui l'ont réalisé.

sur un échantillon élargi ; comme il s'agit alors seulement d'une épreuve de non-contradiction, je n'ai signalé que les discordances marquées par rapport à la grille.

Le champ d'expérience étant l'Italie, je retiendrai, en sautant la parenthèse des années de guerre avec l'Allemagne (1943-1945) six films répartis à peu près régulièrement sur douze ans¹ :

- *Le Bandit* (1946)
- *Voleurs de bicyclettes* (1948)
- *Achtung, Bandits!* (1951)
- *Voyage en Italie* (1953)
- *La Strada* (1954)
- *Le Cri* (1957)

Les six films ont connu un assez large succès² et trois d'entre eux (*Voleurs de bicyclettes*, *La Strada*, *Le Cri*) ont accédé à une carrière internationale. On trouvera, à la filmographie, la liste de ceux qui ont contribué à la réalisation ; les six équipes sont très différentes, mais elles englobent la majeure partie des noms qui sont associés à l'évolution du cinéma italien dans les années 50. Deux films tranchent sur la série : *Voleurs de bicyclettes*, tourné sans vedette, avec des non-professionnels, et produit par le réalisateur ; *Achtung, Bandits!*, produit par une coopérative. Ce sont les exceptions qui indiquent l'écart possible par rapport aux règles du milieu cinématographique.

Sujets, récits, thèmes.

Un film commence à naître lorsque quelqu'un propose un sujet. L'anecdote n'est pas le film, mais elle lui sert de prétexte. Les « histoires » évoquées dans les films d'une même série sont-elles complètement différentes les unes des autres, ou obéissent-elles à certaines règles ? Pour examiner, de ce point de vue, notre échantillon, il nous faut d'abord rappeler l'argument des films étudiés :

1. Les dates sont celles des fins de réalisation qui ne coïncident pas toujours avec les sorties en salle.
2. Au sens indiqué plus haut. Les deux plus gros succès ont été *Achtung, Bandits!* et *La Strada* qui ont couvert trois fois leurs frais sur le seul marché national ; les autres films ont tous été bénéficiaires.

campagne, travail manuel) paraissent légères, fuyantes. Les représentations ne sont pas homogènes, elles se distribuent, les unes par rapport aux autres, comme des liquides de densités différentes s'ordonnent dans un même récipient. La densité d'une représentation s'évalue à la fois par sa tenue, plus ou moins longue, à l'écran, et par la nature du matériel employé ; il sera utile de s'interroger sur la manière dont sont représentés « les ouvriers » ou « les bourgeois », « la banlieue » ou « le sport » ou « l'école », de déterminer les objets qu'un signe permet immédiatement de reconnaître et ceux dont la manifestation se transforme et se renouvelle constamment. Mais la différence n'est pas purement statistique, et c'est ici que le film se distingue de la revue illustrée ou de l'album de photographies : dans cette unité qu'est un film, les représentations se définissent les unes par rapport aux autres, la précision, la densité de certains aspects du visible deviennent évidentes par opposition à la faiblesse d'autres aspects, et réciproquement. L'analyse des images débouche sur une structuration du visible, qui renvoie à la position des cinéastes, et à leur regard sur le monde qui les entoure. Le film (et le texte, aussi bien) ne témoigne que pour ceux qui l'ont fait ; dans cette limite, il apporte une information sans équivalent sur le fonctionnement social de la perception.

La construction.

L'analyse des photogrammes est une opération intermédiaire qui ne va pas sans risque : à détailler les représentations, et même à les comparer, on finit par oublier que les images bougent et que leur mouvement a autant d'importance que leur contenu. La spécificité absolue du film, qui le distingue de l'émission radio-phonique ou du diaporama réside dans l'enchaînement des plans et la recherche passe à côté du fait filmique si elle ignore cette dimension. A moins que le monteur n'ait puisé dans un bac des morceaux de pellicule issus de différents tournages, et ne les ait collés bout à bout au hasard, un film aligne ses matériaux visuels et sonores selon un certain nombre de règles qui lui sont propres, ou qui appartiennent aux groupes filmiques dans

lesquels il s'insère ; nous avons convenu d'appeler construction la mise en œuvre de ces règles¹.

En construisant le film, les cinéastes interpellent leur spectateur – non pas les spectateurs futurs, mais le spectateur hypothétique que les réalisateurs se donnent nécessairement comme témoin – et le degré de connivence qu'ils cherchent à établir avec lui constitue la « lisibilité » de leur réalisation. Une telle notion est évidemment relative ; tel film que les contemporains jugeaient excellent nous paraît insupportable, tel autre qu'ils ne comprennent pas nous semble limpide : la lisibilité ne s'apprécie que par rapport aux normes de l'époque qui sert de référence. A la différence des langues naturelles, le cinéma n'a pas de « grammaire » ; les langues jouent sur un nombre limité de combinaisons, stables pendant assez longtemps, et dont on a le loisir de cerner les principaux caractères ; les combinaisons filmiques sont infinies, inclassables, aucun cadrage, aucune visée, aucun mouvement d'appareil n'ont de signification fixe. Pourtant, dans une même période, on reconnaît des constantes ; *Ossessione* nous a permis de mettre en évidence des procédés servant à impliquer le spectateur dans le déroulement du film, à lui éviter toute sensation de rupture brutale, à le guider jusqu'à l'épilogue. Effet de reconnaissance, montage additionnel, exploration systématique de l'espace, usage contrôlé du champ-contrechamp, repris, sans modification notable dans notre série et dans la quasi-totalité des films attestent l'existence, en Italie, au milieu du xx^e siècle, d'un modèle standard accepté par la majorité des cinéastes.

Le cinéma, est-il besoin de le répéter, transmet des représentations et des schémas sociaux ; il découpe des fragments du monde extérieur qu'il constitue en unités continues, les films, et qu'il impose au public. Quelle que soit la période envisagée, la recherche historique doit donc porter, en premier lieu, sur les moyens utilisés pour atteindre le public, autrement dit sur la lisibilité : quels sont les procédés d'exposition admis, tolérés, réprouvés ? Quelles conventions font l'unanimité et quelles

1. Certains chercheurs préfèrent utiliser le terme de montage, qui appartient au vocabulaire du cinéma, mais qui risque de créer une équivoque. Je désigne, par le terme de construction, l'ensemble des opérations portant sur le matériau filmique, c'est-à-dire la prise de vue, le montage, la sonorisation.

regard
p
coupage
lisibilité
(noté)
lequel
(noté)

12
meilleur
lisibilité
p/ public
à public
(noté)

autres passent pour aberrantes ou révolutionnaires ? Comment le cinéma aborde-t-il l'univers sensible, suivant quelles règles le divise-t-il, comment enchaîne-t-il les images et les sons, quelle cohérence recherche-t-il ?

Cette enquête, dont le principe paraît simple, rencontre de sérieux obstacles. Le premier est la méconnaissance du caractère contingent de l'expression filmique. Les normes que nous avons repérées en Italie, vers 1950, étaient complètement ignorées des contemporains ; la forme dominante passait pour la seule solution possible, pour « le langage cinématographique » par excellence, aboutissement, couronnement des étapes antérieures, et les critiques, laissant de côté le mode de relation au spectateur, ne parlaient que de l'intrigue, du jeu des acteurs et du caractère des personnages. La critique du milieu du siècle a des héritiers et, aujourd'hui encore, ceux qui cantonnent l'analyse filmique dans l'étude des scénarios ou des thèmes refusent d'admettre que les images cinématographiques sont des images construites. Pourtant les normes du « cinéma classique » ont été remises en question dans le troisième quart du xx^e siècle, le refus de la lisibilité, la déconstruction systématique ont conquis leur place à côté de la lisibilité ; habitués à l'éclatement des formes, nous avons du mal à admettre que d'autres époques ont connu une expression cinématographique stable et réglée. Une conscience excessive de la contingence aboutit, paradoxalement, dans un certain nombre de travaux, à l'impasse complète sur les caractères spécifiques du « cinéma classique », ou, pour être plus précis, des multiples aspects de ce cinéma. Sans entreprendre une étude complète, qui dépasserait les dimensions de ce livre, je voudrais montrer, à partir de notre échantillon, comment pourrait se développer une analyse de la construction.

Nous nous appuyons sur le premier segment de *Voleurs de bicyclettes*, ensemble de 21 plans que je résume brièvement :

- 1 — P. M. Au sommet d'un escalier, photographié de face, un homme en complet-veston, qui tient des feuilles à la main, appelle : « Ricci, Ricci, où est Ricci ? » En bas, de dos, foule d'hommes en blouses ou en chemises, qui lèvent la tête. Panoramique pour suivre un homme qui fend la foule et part en criant : « Ricci. » (Pl. XVII, ph. 1.)
- 2 — P. E. Au fond, bâtiments d'un grand ensemble (Pl. I, ph. 3). panoramique gauche-droite suivant l'homme qui court (Pl. XVII, ph. 2 b, 2 c, 2 d).

- 3 — P. M. Panoramique sur le même individu qui rejoint un homme assis, l'interpelle (« Ricci, dis, t'es sourd, on t'appelle »). Ricci se lève et tous deux partent, suivis en panoramique droite-gauche.
- 4-7 — P.A. ¹ En champ-contrechamp, l'homme en veston, pris de plus sous le même angle qu'au plan 1, et Ricci. L'homme au veston indique qu'on a trouvé un travail pour Ricci (Pl. XVIII).
- 8 — P. M. Plongée sur la foule.
- 9-10 — Champ-contrechamp des deux interlocuteurs, comme en 4-7 (Pl. XIX, ph. 10).
- 11 — La foule comme en 8 (Pl. XX, ph. 11).
- 12-20 — Champ-contrechamp des interlocuteurs (Pl. XIX, ph. 12 et ph. 20).
- 21 — Ricci repart, suivi en panoramique (Pl. XX, ph. 21 a, 21 b, 21 c).

Le plan 1 met en place un décor, et une relation haut-bas, supérieur-inférieur que confirme l'opposition entre le complet et les chemises ; il introduit l'action par l'appel à Ricci. L'appart de ce plan est assez considérable : cadre, information sur la situation, indication sur l'attente d'un certain Ricci.

Les plans 2 et 3 opèrent deux déplacements en sens contraire, qui ramènent au point de départ ; en dépit de cette échappée, l'action est bloquée dans un cadre unique, celui du plan 1. En dehors du signe « grand ensemble », l'apport de ces deux plans est réduit.

Le héros annoncé de 1 à 4, par son nom, par sa silhouette, est pleinement reconnu en 5 ; ici, le film procède à peu près comme *Ossessione*, et comme la plupart des autres films contemporains. Entre 4 et 20, se développe une double série de champ-contrechamps, reliant d'une part l'homme au complet et Ricci, d'autre part ce couple et le reste de la foule. L'image marque clairement le changement de statut qui s'est produit en faveur de Ricci : il a gravi l'escalier, engagé une conversation avec l'homme au complet ; s'il n'est pas devenu son égal, il se distingue de la foule de ceux qui sont restés en bas. Les images, qui se succèdent de manière relativement mécanique, s'accompagnent d'informations orales concernant à la fois le hors-champ (chômage, conditions de recherche d'un emploi, catégories les plus touchées), le héros, et la poursuite de l'action (Ricci doit avoir une bicyclette pour occuper l'emploi proposé).

1. Plan Américain, le plan inclut la tête, le buste, le haut des jambes.

*La descente
à
bicyclette*

Le plan 21 n'ajoute rien.

Combinaison de quelques mouvements d'appareil, et de plans fixes montés en champ-contrechamps, la construction de ce segment est extrêmement simple. Elle repose sur une dissymétrie qui tient à la fois aux positions de la caméra, et à la place tenue dans le développement de la fiction. Les champ-contrechamps délivrent une information dense et multiple, aussi bien visuelle qu'orale ; eux seuls sont indispensables pour lancer l'anecdote. Au contraire, les plans 2-3 et 21 semblent excédentaires, ils ne font que remplir des intervalles vides du point de vue de la fiction. Ces passages intermédiaires se logent dans les temps morts du film, ce qui nous conduit à les désigner comme des « enchaînements ». Pourtant, s'ils sont emprisonnés par l'anecdote, ils lui restent partiellement étrangers ; parenthèses descriptives, ou plutôt exploratoires, ils saisissent un horizon autour d'une silhouette et, par leur double mouvement (déplacement de la caméra, déplacement des personnages dans le champ) ils soulignent qu'on est bien au cinéma.

L'histoire du chômeur parti à la recherche de sa bicyclette pourrait être réalisée de plusieurs manières très différentes, qui donneraient autant de films distincts. Ainsi ne serait-il pas inconcevable que la réalisation consiste en un montage de gros plans, sans aucun enchaînement ou qu'elle soit tournée en larges plans fixes au sein desquels se déplaceraient les personnages. Le caractère spécifique de *Voleurs de bicyclettes* est la conjugaison de deux formes filmiques principales. Or cette construction, avec des variantes, et des complications diverses, intervient dans tous les films de notre échantillon. Il faudrait, si on entendait se concentrer sur les films italiens des années 50, tenir compte de ces nuances, et rappeler l'ensemble des procédés que nous avons mis à jour à partir d'*Osessione* mais ce n'est pas, ici, ce qui nous intéresse. Nous parlons essentiellement du visible et nous constatons qu'il ne se limite pas à une série de points de vue différents ; après avoir analysé les images en elles-mêmes, il convient de les envisager à leur place dans le film, en relation avec les autres images insérées avant et après elles. Dans notre exemple, la cité ou banlieue est gommée par le caractère de parenthèse dévolu aux plans 2 et 3 ; la tendance à éclipser les quartiers périphériques ne réside pas seulement dans la pauvreté des signes qui la

font reconnaître, elle tient également à la construction du premier segment. Au contraire, à d'autres moments du film, en particulier dans les scènes qui se déroulent dans les quartiers populaires de Rome, les enchaînements se développent, l'exploration des lieux par larges panoramiques l'emporte sur les dialogues en plans fixes, actions ou informations n'ont plus qu'une importance secondaire.

Unités simples, désignant des groupes, des objets, des lieux, les signes et les sèmes sont intégrés à des ensembles de degré supérieur, scènes, séquences, fragments, film entier, à l'intérieur desquels ils prennent une signification différente de celles qu'ils avaient isolément. Suivant les besoins de l'enquête, on progressera des éléments séparés à la construction de l'ensemble ou, partant du film envisagé globalement, on évaluera la place faite à chaque image, la seule règle impérative étant de toujours prendre en compte tous les termes de la chaîne filmique. Depuis quelques années, des recherches ont été consacrées à des types professionnels (le médecin, le professeur), à des groupes (les colonisés, les militaires) vus à travers des séries de films ; aussi minutieuses soient-elles, ces études restent inutiles si elles traitent les photographies indépendamment de leur insertion dans chaque film.

L'objectif que nous nous sommes fixé est d'examiner les films comme expressions idéologiques, c'est-à-dire comme manifestations partielles du système de symbolisation qu'est l'idéologie à une certaine époque. Nous avons refusé de limiter l'idéologie à une addition de caractères ou de définitions ; montrer que le chômeur de *Voleurs de bicyclettes* habite en banlieue, est isolé, se débrouille mal, que l'ouvrier du *Cri* est employé dans une raffinerie, habite un petit village, possède une maison, a des ennuis domestiques ne nous suffit pas ; nous tentons de mettre à jour l'idéologie dans la sélection des points de vue photographiables, et dans leur réutilisation ; l'expression idéologique n'est ni l'escalier avec en haut le bureaucrate, en bas les chômeurs, ni le coup d'œil sur les grands ensembles ; elle n'est pas davantage le champ-contrechamp ni le panoramique : elle est la mise en rapport de ces données élémentaires et, plus largement, la combinaison des unités de divers degrés sur la totalité du film, ce qui veut dire que l'analyse idéologique d'un film ne se sépare pas d'un long travail sur sa construction.

forme
- espace
idéologie
sém
symbol
Ozue
quels
idol

Temps – Espace.

La mise en rapport des unités de base (contenu des images, sons, prise de vue) n'est pas simultanée ; elle se modifie à mesure que la projection se déroule, ce qui oblige à s'interroger sur la place que le temps joue dans la construction. Contrairement à ce qu'on imagine souvent, le temps filmique n'est pas un « temps vécu », purement subjectif et abandonné à la fantaisie du spectateur ; réglé par des mécanismes d'association précis, dont le public néglige généralement le détail mais qui sont sensibles pour peu qu'on y prête attention, il contribue à mettre en perspective, les uns par rapport aux autres, les éléments constituant le film. Un retour sur notre échantillon nous aidera à préciser comment il participe au fonctionnement idéologique du cinéma.

Le premier segment de *Voleurs de bicyclettes* nous ramène à ce que nous avons observé dans *Ossessione* : le temps de l'histoire colle à la durée de la projection ; la séquence dure autant que l'appel de l'homme en veston, la course de l'homme de la foule et celle de Ricci. la discussion au sommet de l'escalier ; les mouvements de caméra et la continuité du dialogue assurent qu'il n'y a aucune interruption. Sauf dans *la Strada* où des suites de fondus-enchaînés marquant parfois les longs déplacements de l'athlète et de Gelsomina, notre série ne connaît guère de variations sur ce point : construits par association de fragments temporellement homogènes, nos films se limitent au présent, ne se développent que dans l'immédiat.

Un tel parti pris est une option sur l'organisation du récit. Le cinéma ne dispose évidemment pas d'inflexions précisant que les verbes doivent être conjugués au passé, au présent ou au futur, mais il a d'autres moyens pour signifier retour en arrière ou anticipation ; il peut en particulier user de contrastes visuels comme le changement des costumes, les transformations de détail d'un même décor, le brusque vieillissement ou le rajeunissement subit d'un personnage ; en jouant sur les variations d'époque, il est en mesure de donner une épaisseur temporelle à l'anecdote. En restant au présent, il a le moyen de dérégler la marche des choses, de la précipiter par l'ellipse, de la ralentir par la répétition. Nous avons appelé « temps du récit » cette temporalité

filmique fondée sur des ruptures, des hiatus plus ou moins perceptibles qui font que la continuité n'est pas toujours évidente d'un plan à l'autre et que l'anecdote ne s'inscrit pas pleinement dans la durée de la projection, la débordant sur certains points, ne parvenant pas, en d'autres points, à la remplir. Le cinéma italien des années 50 n'utilise pas la flexibilité des temps ; ignorant le temps du récit, il se fixe dans l'instant, élimine toute espèce de mémoire (les personnages n'ont pratiquement jamais de passé, ils se limitent à ce qu'on les voit être à l'écran) s'en tient à l'anecdote. Rempli par les dialogues ou par des déplacements, autrement dit par les champ-contrechamps et les panoramiques, le temps est neutralisé, masqué par la parole ou pris en charge par les changements de lieu, et retraduit en termes spatiaux. La plupart des scènes qui ne se limitent pas à un dialogue intègrent des changements de lieu. Bien plus, les films eux-mêmes sont, quand on les considère dans leur ensemble, des itinéraires, ou des boucles, partant d'un point et revenant à ce point. *Ossessione* commençait sur une route où un camion déposait Gino, s'achevait sur une route où Gino, échappant au monde de l'auberge, se heurtait à un autre camion. *Le Bandit* débute avec le retour d'Ernesto à Turin et prend fin quand il repart. Nous savons que le chômeur de *Voleurs de bicyclettes* part de sa banlieue, traverse les cercles de la ville jusqu'au centre, les retransverse et retourne à la banlieue. Aldo dans *Le Cri* abandonne le village, circule, revient ; les partisans d'*Achtung, Bandits!* descendent de la montagne, sillonnent Gênes, remontent. Si l'on voulait analyser ces films, et la plupart de leurs contemporains, il faudrait envisager l'imbrication de plusieurs types de déplacements hiérarchisés les uns par rapport aux autres, du simple tour sur place au parcours global que dessine la réalisation. En se donnant comme seul outil les deux catégories : déplacement et échange de paroles, et en regroupant les petites unités en sous-ensembles puis en ensembles, on décrirait à peu près intégralement les films de cette période.

On saisit peut-être mieux, à travers cet exemple, l'importance de la construction, qui n'est pas un simple alignement de photographes, mais un agencement des formes filmiques à travers lequel se trouvent manifestés temps, espace, ou encore système social ou relations entre groupes et individus. La construction

Tp filaire
Tp vidéo!

Tp narrative
Tp inflexion

od

induit, dans le cinéma dont nous nous occupons, l'abolition du passé et de l'avenir, l'effacement du temps au profit d'un mouvement qui se clôt sur lui-même, le replis sur l'anecdote ramenée à une succession linéaire d'événements. Par-là, elle met en place un modèle chronologique qui est l'un des aspects de l'idéologie développée par les films des années 50.

Masqué dans la fiction, le temps reparait à travers le hors-champ. Nous avons signalé, en parlant d'*Ossessione*, l'importance du temps social, antérieurement connu par le spectateur qui en perçoit fugitivement les marques (le calendrier, les fêtes du 15 août) et le restitue comme arrière-plan de l'anecdote. L'étude de notre échantillon nous oblige à préciser ce que nous n'avions pu envisager que de manière très générale avec un seul film.

L'anecdote du *Bandit* se déroule pendant l'automne et l'hiver 1945-1946, celle de *Achtung, Bandits!* dans l'hiver 1944-1945 ; les deux films introduisent une notion que nous n'avions pas encore rencontrée, celle du temps historique, ce qui nous oblige à envisager de nouveaux problèmes. Quelques réalisations affichent leur référence historique, par des mentions graphiques (*Europe 51* ; dans certains films, carton introductif mentionnant : « en telle année, tels événements avaient lieu ») ou des allusions précises fournies dans le dialogue. Cependant, en général, aucune date n'est mentionnée ; quels sont alors les indices qui permettent au public, par approches successives, de reconnaître la période ? Il s'agit, à nouveau, des représentations : quelles images, quels groupes d'images désignent, sans risque d'erreur grave, le Moyen Age, le xviii^e siècle ou le milieu du xx^e siècle ? Et, quand ce repérage a été fait, quelle vue de la période le film présente-t-il ? Ainsi, qu'est-ce que la vie à Turin, fin 1945, d'après le *Bandit* ?

Cette première question se rapporte à la vision du passé, lointain, ou tout à fait proche, que transmettent les films ; elle concerne au fond le « visible », envisagé du point de vue de l'historien. Il s'y ajoute un autre problème : quels liens le cinéma établit-il avec la chronologie ? Sur ce plan, notre échantillon, avec deux films donnant une date, correspond mal à son époque. De 1945 à 1960, moins de quatre-vingts réalisations font référence à un moment historique ; il s'agit d'un très petit nombre de films consacrés au Moyen Age (*François, jongleur de Dieu*, 1949, est

le plus célèbre) au Temps Moderne, au xix^e siècle (14 réalisations dont la mieux connue est *Senso*, 1954), de deux films sur l'époque fasciste (*Les années difficiles*, 1947 ; *Chroniques des pauvres amants*, 1953), de 35 productions évoquant la guerre ou l'après-guerre. Une fois sur trois, l'histoire n'est que le prétexte d'une exhibition de costumes ; les deux périodes « fortes » de l'Italie contemporaine, Risorgimento et fascisme, se trouvent pratiquement censurées et la seule origine acceptée, dans un nombre de films au demeurant restreint, est la guerre, c'est-à-dire, en fait, les dix-huit mois de l'occupation allemande (septembre 1943-avril 1945) et l'occupation alliée. Comme les personnages qu'il met en scène, le cinéma italien n'a pas de mémoire ; s'il rencontre l'actualité (le chômeur de *Voleurs de bicyclettes* aperçoit une réunion syndicale ; à la fin du *Cri*, Aldo croise une manifestation organisée contre des expropriations), il la contourne assez vite pour qu'elle ne soit pas datable et il se cantonne dans un présent anhistorique.

Soustrait à la chronologie, le temps n'est cependant pas inorganisé. La période durant laquelle se développe l'anecdote est bien définie, parfois à un jour près (*Voleurs de bicyclettes*, *Voyage en Italie*) plus souvent sur le parcours de quelques mois. Les films se réfèrent ainsi à deux divisions du temps, qui concernent l'une les activités quotidiennes, l'autre l'enchaînement des saisons. L'image, qui distingue évidemment jour et nuit, situe également les occupations diurnes (échanges, déplacements, confrontations) et les occupations nocturnes (distractions, repos). Parmi les journées, la prise de vue établit encore des différences ; la démar-marche des protagonistes (lente, comme freinée et sans but), leur costume, leurs lieux de rencontre (église, bal, stade) isolent les jours fériés et les opposent aux jours ordinaires. Du point de vue de la fiction, ces contrastes n'ont en général aucune importance, et le relevé des séquences n'aurait pas à en tenir compte ; c'est l'image qui, allant au-delà de ce que requiert l'anecdote, manifeste le « climat » du dimanche ou des vacances. Quelques notations simples suffisent pour distribuer le temps entre activité et repos.

La saison, ou les saisons, sont également faciles à repérer, soleil, pluie, vent et neige fournissant les indices nécessaires. Bien que le climat soit mis à contribution, il s'agit encore d'un temps socialisé, dans la mesure où les variations météorologiques sont

présentées en relation avec la situation des personnages. Dans chaque cas particulier, on explique plus ou moins l'intervention de ces phénomènes (*Le Bandit* : le froid aggrave la détresse des Italiens après la guerre ; *Achtung, Bandits !* : l'hiver gêne les partisans, etc.) mais on ne peut, de cette manière, justifier ni la constance des notations climatiques, ni l'insistance avec laquelle ils sont mis en relief (énormes orages, soleil brûlant), ni surtout leur reprise systématique, de film en film : l'eau (pluie, humidité stagnante) intervient dans cinq de nos six films, quatre d'entre eux montrent des paysages enneigés. Le climat, avec ses variations régulières, identiquement présentées d'une réalisation à l'autre, impose, sous le développement limité de l'anecdote, la permanence du temps météorologique.

La mise en œuvre de la temporalité est, dans le cinéma italien des années 50, étonnamment cohérente. Le temps n'y est pas une péripétie, un détail, un ressort de la fiction ; présent dans l'image, traduit par la construction, il se confond avec l'ensemble du film, ce qui fait qu'on l'oublie facilement. Pourtant, il situe l'anecdote particulière de chaque réalisation dans une perspective générale qui est fondamentalement idéologique, puisqu'elle implique un rapport entre l'histoire racontée par le film, et l'inexistence de l'Histoire. Adossé, au mieux, à la période de l'occupation, plus souvent privé d'arrière-plan, le présent se confond avec l'immédiat, avec l'action ou le déplacement de l'instant. L'anecdote, sorte de boucle au terme de laquelle le héros est ramené à son point de départ, s'intègre au cycle des saisons ; l'Histoire est éliminée au profit d'une naturalisation du temps conçu comme un perpétuel retour, comme l'alternance sans fin des travaux et du repos, de l'été et de l'hiver.

Pour mieux cerner le problème, j'ai poussé l'analyse de la série que nous utilisons comme référence, mais l'essentiel reste de voir comment aborder la question avec n'importe quel ensemble filmique. Notre étude d'*Ossessione* nous avait permis de distinguer le temps de la fiction et le temps du récit. Qu'ils soient, ou ne soient pas évoqués à la file, les événements qui constituent l'anecdote s'enchaînent les uns aux autres, et les plus récents dépendent éventuellement des plus anciens, tandis que l'inverse n'est jamais vrai. Le cinéma peut faire coïncider le récit avec l'anecdote, ou miner la fiction en développant d'autres formes

de mise en rapport des événements : dans le premier cas, il joue sur l'évidence et la logique consécutive, dans le second sur la contradiction et l'ambiguïté. Des recherches récentes ont mis en relief cette opposition et montré comment le temps filmique, loin de constituer une forme *a priori*, était un produit de la construction cinématographique. Les historiens ne jugent pas indifférente l'adoption massive d'une solution, telle qu'elle se produit en Italie au milieu du xx^e siècle, ou, au contraire, la coexistence de modèles différents, mais ils ne sauraient en rester là et ils doivent également tenir compte du temps socialisé.

Relevant à la fois de l'observation empirique (météorologie), de la tradition culturelle (chronologie) et du système de production (rapport entre travail et repos), le temps socialisé est un ensemble de conventions permettant de mesurer et de classer les activités d'un groupe humain. Le choix de certaines de ces conventions, par exemple la fixation ou la non-fixation d'une origine, l'insistance mise sur l'immédiat ou le long terme, la prépondérance attribuée au *trend* historique ou aux retours saisonniers révèlent une manière de décrire et de classer les phénomènes sociaux. Définis dans le cadre de la société globale, les unités servant à découper le temps n'ont rien de spécifiquement cinématographique, mais le cinéma les utilise, directement en les intégrant à l'image, indirectement par la manière dont il conjugue ou oppose temps du récit et temps de la fiction. La manière dont les trois temporalités (sociale, fictionnelle et narrative) s'articulent constitue, au même titre que l'extension du visible, un des instruments à travers lesquels le cinéma transpose l'univers sensible, et l'analyse des films comme expressions idéologiques passe par une évaluation de leur fonctionnement temporel.

Les points de fixation.

Nous avons remarqué l'importance des changements de lieu dans la série de films que nous étudions ; si l'on s'attache aux seuls déplacements, sans prêter attention à l'anecdote on constate non seulement qu'ils ont un rôle considérable, mais qu'ils sont

appuyés par de nombreuses images de routes, de voies ferrées, de véhicules, de sujets en mouvement. Ici ou là, les nécessités de la fiction justifient le choix de tel itinéraire, l'introduction de telle camionnette, mais rien, dans aucune anecdote, n'explique le retour systématique, ni la multiplication souvent arbitraire des allusions aux transports et aux voyages. Prenons le début du *Bandit* : une locomotive avance vers le spectateur ; roues, foyer, roues à nouveau, wagons, portières, plusieurs fois de suite ; le premier segment se ramène à la présentation d'un train qui n'a aucune importance pour le déroulement de l'anecdote. Sans parler de *La Strada* ni du *Cri* qui sont par définition des itinéraires, on signalera qu'*Ossessione*, ouvert et clos sur la route, est traversé par des séries de camions et par un train, qu'*Achtung, Bandits!*, commencé et achevé sur le sentier où marchent les partisans, est également plein de véhicules, que la bicyclette, l'auto, le tram sont au centre de *Voleurs de bicyclettes*. Le point culminant est atteint par *Voyage en Italie* où le tiers des scènes se déroulent à l'intérieur, ou à côté d'une voiture. La critique de 1953 a réagi curieusement à propos de ce film : favorable, elle a ignoré la part énorme faite aux automobiles ; hostile, elle a accusé les réalisateurs de faire du remplissage. Quand on en reste au scénario, la multiplication des voitures semble en effet inutile, ou agaçante. En ce qui nous concerne, nous avons admis qu'aucune image n'était indifférente et que la prise de vue correspondait toujours à une détermination antérieure du visible. Il n'est pas exclu que l'équipe de *Voyage en Italie* ait noirci de la pellicule pour achever une histoire trop courte, mais, au lieu de filmer des rues, des maisons, des gens, elle a filmé des automobiles, et cette insistance nous intéresse, d'autant plus qu'elle coïncide avec une tendance généralisée dans le cinéma de l'époque.

Nous appellerons « points de fixation » un problème, ou un phénomène qui, sans être directement impliqués dans la fiction, apparaissent régulièrement dans des séries filmiques homogènes et se signalent par des allusions, des répétitions, une insistance particulière de l'image ou un effet de construction. Comme l'exemple des véhicules risque de sembler trop mince, nous nous arrêterons sur un autre cas, avant de définir la place des points de fixation dans notre enquête.

Dans le deuxième segment de *Voleurs de bicyclettes*, Ricci,

auquel on a proposé un travail, retrouve sa femme qui est partie chercher de l'eau à la fontaine. Tous deux rentrent à la maison avec les seaux. Le plan 28 les montre sur le palier. En 29, ils sont à l'intérieur, dans le couloir ; Ricci demeure immobile ; la femme, suivie par la caméra emporte son seau à la cuisine, puis vient prendre celui de son mari (Pl. XXI). Au plan 30, Ricci entre dans la chambre (Pl. XXII). En 31, la femme, accompagnée par la caméra, passe de la cuisine à la chambre puis revient à la cuisine. Une suite de mouvements donne une vue complète de l'appartement (Pl. XXII, n^{os} 2 et 3, Pl. XXIII, 1-3) ; la visite est effectuée sous la direction de la femme, qui est seule à parcourir toutes les pièces, alors que Ricci se trouve soudain immobilisé.

L'exploration de l'espace domestique par la caméra, fixée sur l'un des personnages, est commune à un grand nombre de réalisations de cette période ; nous l'avons déjà rencontrée, au chapitre précédent, quand nous nous sommes interrogés sur la définition du plan, et que nous avons fait le tour d'une cuisine sur les pas d'une femme et nous la retrouvons, dans *Voyage en Italie*, dans *Le Cri*, tellement semblable à ce que nous venons de décrire qu'il serait inutile de redire la même chose à propos de ces films¹. N'est-ce pas là une simple marque de réalisme, et n'a-t-on pas l'occasion de découvrir, grâce au cinéma, la vie quotidienne des familles italiennes ? A force de voir des couloirs, des cuisines, des chambres à coucher, j'ai fini par me laisser prendre, et j'ai tenté un relevé systématique de tout ce que la prise de vue nous transmet. Le résultat est décevant. Je me limite à la cuisine du *Cri*, totalement dévoilée en trois plans : il s'agit d'un rectangle d'environ 12 m², peint en blanc, avec deux portes vitrées donnant sur l'extérieur, et une porte ouvrant sur la chambre ; le mobilier comporte un évier surmonté d'une étagère, une cuisinière émaillée, une table, des chaises, un buffet vernis et un buffet laqué. Cet inventaire dérisoire, répété de film en film, ne nous apprend rien d'utile. Il faut donc se détacher des objets, du décor, pour en

1. Ces films présentent d'autres intérieurs, qui ne sont pas des logements : mont de piété, mairie, commissariat dans *Voleurs de bicyclettes*, musée dans *Voyage en Italie*, mairie, hôpital dans *Le Cri*. Il n'y a aucune exploration de ces différents lieux ; ainsi la scène du mont de piété est-elle traitée presque uniquement en champ-contrechamp.

revenir à l'essentiel, qui est l'insistance maniaque avec laquelle les maisons sont explorées.

Parti à la recherche de son vélo, Ricci visite trois appartements où il ne rencontre guère que des femmes. La situation semble différente au début du *Cri*, puisque Aldo fait seul le tour de la cuisine ; en fait, cette visite prélude à une rupture qu'Irma n'a pas annoncée mais que la solitude au foyer fait pressentir à Aldo. Quand il rentre à Turin, Ernesto n'a plus de maison – par conséquent plus de femme ; il bat le pavé jusqu'à ce qu'une femme l'accueille et l'installe chez elle ; dès que la femme le lâche il reprend la route. *La Strada* se déroule presque exclusivement en extérieur ; ici, il ne peut y avoir de logis, dans la mesure où Gelsomina est arriérée, et où l'athlète assume toutes les responsabilités ; le renversement des rôles entraîne la suppression du foyer.

La femme vaut pour la maison, et inversement. Au niveau de l'anecdote, cela est sans importance ; les rôles féminins du *Bandit*, du *Cri*, tenus par des actrices extrêmement connues, restent secondaires et l'on peut résumer correctement *Voleurs de bicyclettes* sans mentionner aucune femme. Il faut s'accrocher à l'image et à la construction pour repérer cet autre point de fixation qu'est le couple femme-maison.

Mais ce couple n'est-il pas, tout simplement, une photographie objective de la situation italienne ; étant donné l'importance de la famille dans la péninsule, ne convient-il pas de l'étudier comme un témoignage concret, immédiat, de la réalité italienne ? Encore une tentation de retour au « vécu », qui ne résiste pas mieux que les précédentes : nos familles n'ont pas d'enfants ! Faisons le compte : *Osessione*, un couple sans enfants ; *Le Bandit* : un héros célibataire dont le meilleur camarade a une fille unique ; *Voleurs de bicyclettes* : deux enfants chez les Ricci ; *Achtung, Bandits!* : une fille chez celui des partisans qui rentre à sa maison ; *Europe 51* : un garçon ; *Voyage en Italie* : Bergman, qui joue le rôle d'une Anglaise, ne compte pas mais elle se lie d'amitié avec un couple sans postérité ; *Le Cri* : une fille. Soit une moyenne inférieure à un enfant par foyer, ce qui constitue un étrange document sur la famille italienne des années 50 (moyenne statistique proche de quatre enfants par famille). Le cinéma n'élimine évidemment pas l'enfant, ce qui serait excessif et

choquerait ; il le met en marge, le ramène à deux situations, celle du groupe, de la bande de gosses dont nous avons déjà parlé, et celle de la figuration au côté d'un adulte avec pour rôle la complicité, et le renvoi, en dimensions réduites, du portrait de la grande personne.

Le statut de la femme et celui de l'enfant n'ont rien de comparable. Le cinéma ne montre ni la famille telle qu'elle existe en 1950, ni la famille telle que la voient les Italiens, il se polarise sur un double objet dont il faut essayer de mieux comprendre la signification.

Osessione propose un modèle d'analyse en opposant la bonne et la mauvaise femmes avec un double partage entre la femme qui s'efface et la femme qui s'impose entre la maîtresse de maison ordonnée et la maîtresse de maison désordonnée, ce second aspect venant recouper une division réelle ville-campagne. La bonne femme (citadine) attend l'homme en rangeant la maison, la mauvaise femme va au-devant de l'homme et néglige le foyer. Le schéma s'applique à nos films, mais de manière moins nette, et sans que les deux oppositions coïncident. Le contraste ordre-désordre, tout à fait habituel, souligne une division topographique qui cache à peine une division sociale. Dans *Europe 51*, la tenue de l'appartement de Bergman, au centre de Rome, s'oppose au laisser-aller des maisons de banlieue ; avec *Le Cri*, c'est le village qui devient le centre civilisé et les maisons y sont bien rangées, tandis que la baraque du delta où une femme accueille Aldo, pendant quelques temps semble à l'abandon. Il n'y a pas, ici, de jugement moral explicite, ni condamnation du désordre, ni glorification de l'ordre ; les deux types d'organisation domestique sont explorés de manière identique, apparemment neutre, comme s'il s'agissait d'observations ethnographiques ; les maîtresses de maison négligées sont éventuellement de bonnes femmes et inversement (ainsi le rôle tenu par Anna Magnani dans le *Bandit*). Le partage visualise un stéréotype qui assimile richesse et ordre, pauvreté et désordre et ce stéréotype est si fort qu'il se déplace, avec ses deux termes antithétiques, quelque soit le milieu filmé : la demeure campagne, désordonnée quand elle fait pendant à la demeure urbaine (*Osessione*) devient ordonnée quand elle contraste avec la demeure isolée (*Le Cri*). Dans le couple femme-maison, qui est

une unité solidement constituée pour les films des années 50, la maison fait fonction d'indicateur, renvoyant à une division fondamentale et très schématique de la société.

Ernesto, le héros du *Bandit*, suit, dans la rue, une jeune femme dont la coiffure, le vêtement, contrastent, par leur élégance exagérée, avec ceux des autres femmes ; sur ses pas, il entre au bordel ; après un moment d'attente, on le conduit à une chambre où la même prostituée, fardée, prise dans une tunique noire largement fendue, se précipite vers lui, l'air provocant. Coup de théâtre : c'est sa sœur. Changement à vue : la jeune femme courbe les épaules, aplatit ses cheveux, enfile un imperméable et sort derrière son frère. Le passage de la mauvaise à la bonne femme est ici instantané et la scène donne, à quelques plans de distance, les caractères distinctifs de l'une puis de l'autre¹. La mauvaise femme se trahit par les artifices (maquillage, jeu du regard, attitude corporelle) qu'elle utilise pour s'imposer à l'homme. L'exemple du *Bandit* ne doit pas faire croire que la mauvaise femme est nécessairement une prostituée, le rôle d'Anita, dans *Ossessione* montrant bien, au contraire, que certaines prostituées savent attendre, « à leur place ».

Avec la prostitution, nous restons au cœur de notre sujet, mais nous devons légèrement décaler les perspectives. La prostituée est sans doute le personnage le plus fréquent dans le cinéma italien de cette époque. Pour nous en tenir aux films évoqués jusqu'ici, il y a des prostituées non seulement dans *Ossessione*, le *Bandit*, *Europe 51*, mais encore dans *Voleurs de bicyclettes*, *La Strada*, *Le Cri*. Une telle insistance mériterait sans doute une « explication » sociologique (aggravation de la misère dans le Sud et dans les banlieues urbaines ? Long stationnement des troupes américaines ? Développement du tourisme ?) seulement il faut la chercher en dehors du cinéma, aucune réalisation ne proposant une

1. Renversement banal. Loin d'être fixe, la fonction des personnages se transforme selon la position qu'ils occupent dans les diverses configurations que présente, tour à tour, un même film. Quand Bergman au milieu d'*Europe 51*, fait sa visite à une famille de banlieue, elle rencontre une prostituée qui, face à la gardienne du foyer, a le rôle de mauvaise femme ; ultérieurement cette prostituée, confrontée à l'agression de ses camarades, prend les attributs d'une femme bonne. La prostituée meurt peu après ; la sœur d'Ernesto est tuée ; Giovanna, à la fin d'*Ossessione*, est victime d'un accident : les mauvaises femmes doivent payer cher.

vue générale du phénomène. D'un film à l'autre, l'apparence, la conduite, le caractère, les lieux d'activité se transforment, si bien que la prostituée ne se range jamais dans un stéréotype. On ne parvient pas à envisager globalement les putains, qui sont pratiquement toujours attachées à un intérieur, que si on les intègre au couple femme-maison. Dans cette unité, prostituée et maîtresse de maison constituent deux figures complémentaires, la première évoquant le luxe et l'oisiveté quand la seconde représente la pauvreté et l'activité domestique (*Voleurs de bicyclettes*, *Europe 51* ; cf. Pl. XXIV) et marquant au contraire la pauvreté quand la femme mariée désigne l'aisance (*Le Cri*), etc.

Autour d'un point de fixation, nous avons découvert un vaste système relationnel. Quand on propose la synthèse, on arrive à une suite de partages qui semblent beaucoup trop simples : premier partage entre l'extérieur et l'intérieur, le héros, presque toujours un homme, allant de l'un à l'autre, prenant pied à l'intérieur pour repartir vers l'extérieur. Autres partages, à l'intérieur, entre ordre et désordre, femme légitime et femme entretenue, bonne et mauvaise femme. Est-il vraiment intéressant de mettre en évidence un tel mode de structuration ? La question se pose, en termes identiques pour n'importe quelle approche d'une série filmique ; on doit toujours choisir entre l'établissement d'une collection de « faits » et la définition d'un modèle. Le modèle est trop simple, il n'apparaît nulle part de manière « pure » ; en revanche, il permet de relier entre elles des données hétérogènes.

En étudiant un ensemble de films, on peut se contenter de dresser la liste des similitudes qui apparaissent entre différentes réalisations ; on cerne alors un objet dont on suppose qu'il est important, mais qu'on s'interdit de définir. On peut également faire abstraction des variantes, chercher les relations élémentaires sous-jacentes dans les films auxquels on s'attache et par-là, mettre en évidence des points de fixation. La seconde démarche permet d'aller plus loin que la première ; révélant ce qui est commun à plusieurs réalisations, elle donne le moyen de définir l'originalité de chaque film, sa part de fidélité au modèle, et la manière dont il s'en éloigne.

L'historien aborde ici un domaine mal connu, jusqu'ici abandonné à d'autres chercheurs, ethnologues ou sociologues, et qui

Transformation
du héros
Boc
x
sœur

Part

Padua

concerne les schèmes de classement fonctionnant de manière implicite, sans jamais faire l'objet d'un débat. On en saisira mieux l'importance par une comparaison des thèmes et des points de fixation. Répondant à une préoccupation clairement reconnue, le thème relève de l'explicite : les aléas de la conjoncture font que le chômage, ou l'expansion, ou la condition des prisonniers sont à l'ordre du jour ; la thématique s'apparente aux grandes questions du moment, dont le cinéma tire profit, de sorte qu'il n'est pas difficile de dater précisément un film quand il aborde un thème ; la thématique offre un terrain facile pour lancer une enquête, mais on en a vite fait le tour. Les points de fixation demeurent méconnus¹ ; ils réapparaissent épisodiquement, presque furtivement, avec une intensité variable, d'un film à l'autre, leur caractère essentiel étant la stabilité sur une longue période. Une même série filmique trahit de nombreux points de fixation, qui n'ont pas la même intensité, et se rattachent à des « zones sensibles » très différentes. Ceux que j'ai choisis marquent assez bien cette distinction. La fixation sur le changement de lieu révèle une sorte d'attente, une inquiétude à la fois moins vive et plus durable que l'émotion provoquée par le surgissement d'un problème conjoncturel ; une telle fixation s'éclairera par un rapprochement avec le contexte, à condition qu'on l'envisage de manière large, et non dans le court terme. La liaison femme-foyer, l'opposition des deux fonctions de la femme se réfèrent à des traditions tellement anciennes qu'il serait vain d'en chercher les origines ; la seule démarche utile consiste à expliquer les conditions du resurgissement massif de ces traditions dans le cinéma des années 50. Au prochain chapitre, nous reviendrons sur les liens avec le moment historique ; pour l'instant, nous nous bornons à relever la manifestation, à travers le cinéma, de fixations qui constituent un arrière-plan, une réserve d'impressions, d'*a priori*, d'attentes, de préjugés communs à ceux qui font les films et sans doute à la majorité de leurs spectateurs, puisque on enregistre peu de résistances à ce niveau. Sorte d'armature, légère, peu sensible, ces points nodaux sous-tendent les films d'une époque, et contribuent à resserrer la complicité des réalisateurs avec leur public. En les mettant en évidence, on peut

1. Ce qui ne veut absolument pas dire inconscients ; nous reviendrons sur ce problème au prochain chapitre.

mieux délimiter ce qui est simple répétition, reprise du déjà connu, dans l'expression idéologique mise en œuvre au cinéma.

Systèmes relationnels.

Au prix de quelques aménagements, nous n'avons pas eu de mal à réutiliser, pour notre échantillon, les conclusions tirées d'une analyse d'*Osessione* mais l'opération tourne court quand on en arrive aux relations entre les personnages. Mettant en rapport des individus et des groupes, chaque film constitue, à l'intérieur du monde fictif de l'écran, des hiérarchies, des valeurs, des réseaux d'échanges et d'influences. L'univers d'*Osessione*, formé de cercles concentriques tracés autour de la vedette se retrouve avec *le Bandit* ou *Voyage en Italie*, mais il n'existe pas dans beaucoup d'autres films. Il faudrait, en étudiant le cinéma des années 50, ou n'importe quel ensemble filmique, mettre en évidence les principaux systèmes relationnels qu'on y voit fonctionner ; sans engager une telle recherche, qui nous entraînerait beaucoup trop loin, j'indiquerai brièvement comment elle pourra être conduite.

La majorité des récits se développent à partir de deux situations qui sont un défi ou un manque. Parfois, ils s'en tiennent à la position initiale qu'ils se bornent à amplifier ; beaucoup de récits d'aventures se construisent par branchement d'épreuves annexes sur l'épreuve principale ; inversement, une histoire comme celle du *Cri* est la réaffirmation continue d'un état de manque. Généralement, les deux solutions se conjuguent, avec prépondérance de l'une d'entre elles. Les études narratologiques ont dressé le bilan des fonctions primordiales, et mis en évidence les différents schémas concevables ; en revanche, elles ont négligé deux questions qui ne les concernent pas, bien qu'elles soient d'un intérêt considérable pour l'historien. La première consiste à savoir quel modèle l'emporte, statistiquement, dans un ensemble pris comme sujet d'étude : le défi, le manque, ou l'équilibre entre les deux. Nécessairement conflictuel, le défi suppose la désignation d'adversaires, puis l'apparition d'auxiliaires venant appuyer les deux camps ; il est utile de savoir si, à un moment donné, la fiction souligne les affrontements, les réduit (solution mixte, avec

un accent mis sur le manque) ou les nie ; en d'autres termes, l'univers fictionnel repose-t-il sur la lutte, ou sur l'absence de lutte ? Au milieu du xx^e siècle, le cinéma italien privilégie le manque, et cette orientation paraît importante, surtout quand on se souvient que le même cinéma tend à refuser l'Histoire, et à mettre l'accent sur le retour perpétuel au point de départ. Les positions initiales, les diverses fonctions qui infléchissent le récit se présentent comme des schémas abstraits, des espèces de squelettes auxquels chaque histoire procure des vêtements. On aborde ici le second des problèmes qui nous touchent directement : quel visage prennent les fonctions essentielles du récit, héros, alliés, adversaires, et dans quel contexte, suivant quelles règles sont-ils confrontés ?

Dans notre échantillon, qui, sur ce plan, est représentatif, une seule réalisation, *Achtung, Bandits!* progresse exclusivement à partir d'un défi. Le fait n'a rien de surprenant, puisqu'il s'agit d'un film de guerre. L'opposition Italiens-Allemands étant toujours évidente quand des films sont consacrés à la résistance, il reste à s'interroger sur la présentation des deux camps, l'identification de leurs alliés, les conditions de leur affrontement. *Achtung, Bandits!* se place d'entrée de jeu du côté des résistants ; les premières séquences découvrent et mettent en place la brigade de partisans qu'elles déploient à travers la montagne ; longtemps, l'ennemi ne se trahit que de manière indirecte, par ses méfaits ; enfermés dans le cercle qu'ils contrôlent, les Allemands n'attaquent pas et ce sont les partisans qui, répondant à un défi — la déportation des ouvriers — lancent un autre défi. Dans la bataille, l'adversaire apparaît encore brièvement, au travers de ses exactions ; si on en avait le loisir, on montrerait le caractère enveloppant des prises de vues centrées sur la résistance, la brièveté, l'aspect purement allusif des plans montrant l'ennemi. En élargissant l'enquête à tous les films sur la guerre, on découvrirait, sur la base du défi et de la lutte, un grand nombre de solutions, allant d'une affirmation de la puissance allemande à une négation de cette force.

L'organisation du récit n'est jamais la simple mise en œuvre de quelques-unes des voies ouvertes par la logique narrative : elle dévoile, à travers le déroulement d'une fiction, un jugement sur les événements passés ; elle est pleinement idéologique dans la

mesure où, partant d'une situation elle en reconstruit les données fondamentales, puis en interprète les développements. La guerre offre un terrain d'accès particulièrement facile, mais on ne saurait en rester là. Avec un ensemble comme celui auquel nous nous référons, il faudrait :

- classer les types de défis : sentimental, policier, familial, politique, social, etc. ;
- repérer les groupes impliqués dans ces défis, avec les fonctions qui leur sont dévolues ;
- faire leur part aux transferts et aux travestissements. Certains films maquillent leur défi, cachent par exemple un affrontement policier derrière un conflit de classe, un heurt sentimental sous des oppositions politiques et il convient de distinguer les divers costumes cumulés sur une même fonction ;
- déterminer les modes de relation entre alliés en dégageant les rapports hiérarchiques (aide apportée par des égaux, des supérieurs, des inférieurs) et en montrant dans quelles circonstances, sous quelles formes, avec quels effets interviennent les auxiliaires ;
- préciser les conditions dans lesquelles les affrontements se produisent.

Dès qu'il s'agit d'un manque, la détermination des rapports sur la base d'oppositions simples devient inopérante ; utilisable pour des fragments où interviennent des défis, elle ne convient pas pour les films pris dans leur ensemble, et on se trouve obligé de définir d'une autre manière les liaisons établies entre les personnages. Partant du héros, que le cinéma narratif impose au centre du film, on s'efforcera de suivre le cheminement des lignes relationnelles.

Osessione a permis de distinguer plusieurs horizons qui réapparaissent dans beaucoup de réalisations. L'horizon le plus immédiat est celui des satellites, c'est-à-dire des personnages rattachés au héros par une proximité durable. Il n'y a pas de satellites dans *Voleurs de bicyclettes* où le récit, aussi bien que l'image, placent le chômeur dans une situation d'isolement¹ ; les

1. Une étude complète devrait tenir compte du rôle joué par le fils de Ricci qui est presque toujours aux côtés de son père, ou par la fille d'Aldo dans *Le Cri*. Comme nous l'avons noté en parlant de la femme et de la famille, les enfants servent de miroir aux adultes et il serait essentiel d'analyser la fonction du double au cinéma.

satellites du *Cri* sont tous des femmes et Aldo passe de l'isolement à une série de relations dissymétriques où la demande, d'ordre sentimental, n'est jamais satisfaite ; Ernesto, le « bandit », effectue un parcours presque identique, mais les échanges avec les satellites se fondent tour à tour sur l'intérêt, la peur, le sentiment, etc. Cette simple comparaison détermine déjà plusieurs catégories de classement (isolement-liaisons extérieures ; dissymétrie-réciprocité ; motivation unique-motivations variables) qui sont autant d'options sur les mécanismes réglant les positions et les rapports sociaux.

Au début de *Voleurs de bicyclettes* un homme quitte l'escalier, va chercher Ricci, le fait entrer dans le champ puis disparaît ; dans les scènes suivantes, d'autres personnages jouent un rôle similaire et la plupart des séquences obéissent au schéma : 1) définition d'un lieu ; 2) manifestation d'un intermédiaire qui amène Ricci ; 3) action puis retrait de Ricci. La narratologie connaît la fonction spécifique de l'auxiliaire, qui permet au héros de surmonter une épreuve, mais ce n'est pas ce que nous visons ici, bien que certains intermédiaires aient également le statut d'auxiliaire ; nous voulons signaler un mode de liaison entre le personnage principal et le milieu dans lequel il doit se placer. Le monde d'*Ossessione*, avec ses transitions progressives du centre (le héros) à la périphérie n'a pas besoin d'intermédiaires ; opposant le héros isolé à la périphérie, *Voleurs de bicyclettes* utilise un personnage qui prend différents costumes mais qui n'a qu'un rôle : assurer la communication entre l'individu et l'ensemble social. Très proches sur beaucoup de points, les deux films développent deux conceptions antithétiques, avec d'un côté un univers organique, où les relations entre cercles successifs sont nettement définis, de l'autre un univers discontinu dans lequel les échanges ne peuvent avoir lieu que grâce à un artifice.

Le contraste est atténué par la présence, dans *Voleurs de bicyclettes*, des autres « horizons » découverts dans *Ossessione* ; ici et là, on retrouve les représentants de l'autorité, la masse anonyme des figurants, etc. Il convient pourtant de bien distinguer la description des stéréotypes (les policiers, le clergé, l'administration, les badauds) communs à plusieurs réalisations et le système relationnel mis en place par chaque film. Les foules d'*Ossessione* et celles de *Voleurs de bicyclettes* ne sont pas très différentes, mais il

importe de signaler que Gino reste étranger à la foule, tandis que Ricci, du moment qu'il trouve un interlocuteur, pénètre dans la foule. L'analyse des modes de relation devra donc prendre en compte :

- la position du héros face aux milieux représentés dans le film ;
- la manière dont il entre en rapport avec ces milieux ;
- le caractère constant ou occasionnel des liaisons ;
- les mécanismes réglant les échanges.

Dès lors qu'il met en présence deux personnages, tout récit définit, au moins partiellement, une forme d'échange. Il s'agit d'une construction arbitraire, travaillant, de manière plus ou moins élaborée, sur trois termes fondamentaux : connivence, opposition, ignorance réciproque ; l'existence d'une logique narrative, dont les règles sont maintenant assez bien connues, fait qu'une œuvre de fiction ne reproduit jamais directement les rapports sociaux, tels qu'ils se manifestent dans un milieu déterminé, et en propose, inévitablement, une transposition. La part accordée aux divers termes mis en jeu n'est cependant pas indifférente : elle suggère un certain point de vue, un jugement sur la société ; elle se complique, au cinéma, de la coexistence entre liaisons narratives et liaisons (ou contradictions) iconiques. Pour éclairer l'idéologie qui sous-tend les films d'une époque, l'historien est conduit à repérer les systèmes relationnels présentés à l'écran, puis à en dresser un bilan comparatif.

*

Au long de ce chapitre, nous nous sommes efforcés de coller à un objet précis : l'idéologie, telle qu'elle apparaît à travers le cinéma. Nous avons admis que l'idéologie n'est pas un édifice rigoureusement conçu, un schéma complet d'interprétation, et nous l'avons définie comme un cadre, un ensemble de possibilités à l'intérieur duquel s'inscrivent les productions culturelles d'une époque. Partant de l'idée qu'on ne montre que ce qu'on voit, et que toute transposition du monde, fût-ce une simple photographie, est une reconstitution, impliquant un jugement sur les rapports sociaux, nous nous sommes demandés ce que les cinéastes d'une période déterminée étaient en mesure de voir, et

comment ils distribuait les données de leur perception. S'il faut résumer, nous reviendrons sur trois points essentiels. D'abord le cinéma met en évidence une façon de regarder ; il permet de distinguer le visible du non visible et, par-là, de reconnaître les limites idéologiques de la perception à une certaine époque. Ensuite, il révèle des zones sensibles, ce que nous avons appelé des « points de fixation », c'est-à-dire des questions, des attentes, des inquiétudes, en apparence tout à fait secondaires, dont la réapparition systématique de film en film souligne l'importance. Enfin il propose différentes interprétations de la société et des rapports qui s'y développent ; sous le couvert d'une analogie avec le monde sensible qui le fait souvent prendre pour un témoin fidèle, il construit, par rapprochement, mise en parallèle, développement, insistance, ellipse, un univers fictif.

CHAPITRE III

LE CINÉMA DANS SON ÉPOQUE

Les études cinématographiques s'orientent, aujourd'hui, dans deux directions principales, la théorie des systèmes signifiants et l'analyse de certains films. Le premier type de recherche vise à déterminer ce qui, au cinéma, est producteur de sens. En ouvrant la télévision, nous avons l'impression de recevoir des messages qui « parlent d'eux-mêmes » ; pourtant, rien n'est moins clair que l'ensemble des mécanismes qui nous permet de comprendre ces messages et nous retrouvons, dans un autre domaine, ce qui est le problème même du langage : comment une série, assez limitée, d'émissions vocales fournit-elle la base de toutes les phrases imaginables ? Comment des images, des mouvements, des sons, des paroles, influant les uns sur les autres, réalisent-ils des ensembles qui sont signifiants à la fois pour l'émetteur et pour le destinataire ? Pour répondre à cette question, il faudrait ramener à un petit nombre de données simples les multiples éléments visuels et sonores dont le cinéma fait usage : nous sommes loin d'une telle formalisation ; avant de commencer à l'élaborer, les sémioticiens devront, longtemps encore, poursuivre l'inventaire des matériaux audio-visuels. Avec les instruments dont nous disposons, nous n'arrivons à repérer des combinaisons stables que dans des films pris isolément ; ainsi, en étudiant *Ossessione*, avons-nous découvert son mode de structuration et défini les principales constantes qui y ordonnent la prise de vue, le montage, les mouvements, la construction des plans. Chaque film est une réalisation singulière, en elle-même suffisante, dont on peut définir le système particulier et c'est ce qui

*Evolution
de la
signification
sentimentale*