

**laboratorio cinque**  
cinema, letteratura, teatro  
a cura di Paolo Bertetti



## Introduzione

### Paolo Bertetti

L'atelier dal quale provengono i testi di questa sezione, solo apparentemente eterogeneo, pone invece con forza il problema centrale della rappresentazione (iscrizione) delle soggettività all'interno delle opere finzionali. Ciò vuol dire analizzare innanzitutto la natura dei diversi soggetti in esse rappresentati e quindi i modi, anch'essi diversi, di tale iscrizione. Da questo punto di vista il fatto che ci si trovi di fronte a testi appartenenti a sistemi semiotici differenti appare relativamente significativo, e non soltanto per chi postula, come la semiotica generativa, una sostanziale intersemioticità delle strategie discorsive: anche in un'impostazione più strettamente narratologica, le categorie e le metodologie di analisi utilizzate per i diversi media sono strettamente connesse. Penso, ad esempio, a molte categorie della narratologia genettiana, elaborate a partire dall'analisi dei testi letterari e poi utilizzate, con ulteriori aggiustamenti teorici, in molti studi relativi al cinema e al teatro.

Proprio l'osservazione dei diversi soggetti coinvolti all'interno di un testo finzionale ci sembra essere una delle chiavi interpretative che può accomunare i diversi interventi qui raccolti. In Semiotica siamo abituati, da Benveniste in poi, a identificare l'emergere della soggettività con l'enunciazione, con l'Ego che, in quanto soggetto dell'enunciazione, incide nel discorso il proprio essere, qui ed ora: tale soggettività linguistica ("è nel linguaggio e mediante il linguaggio che l'uomo si costruisce come soggetto"; Benveniste 1966, p. 313) è però soltanto una delle possibili soggettività iscritte nei testi finzionali, siano essi letterari, cinematografici o teatrali: essi sono in realtà percorsi da una serie nutrita ed eterogenea di *soggetti*, di natura (e spesso di provenienza epistemologica) assai diversa.

È quanto ho cercato di illustrare nel mio intervento, che pur indagando specificatamente le diverse concezioni di soggettività (talvolta confuse e sovrapposte tra loro) che hanno caratterizzato lo sviluppo della semiotica del cinema, si vuole però anche porre, nel suo partire dalle categorie elaborate dalla semiotica linguistica e dalla narratologia, come discorso più generale di introduzione alla sezione.

Nel campo degli studi narratologici, ad esempio, la presenza di una soggettività è generalmente ricondotta a una prospettiva, a un punto di vista sull'azione e sulle cose che può essere quello del narratore – enunciatore, ma può anche essere quella di un personaggio. Tale dimensione, infatti, non è di per sé legata alla presenza di un soggetto (linguistico) dell'enunciazione; a riguardo è fondamentale la distinzione, fatta da Gerard Genette (1972), tra la *voce* del narratore e il *modo* del racconto, e cioè tra un'istanza narrativa dell'enunciazione repe-

ribile all'interno di un testo e un'istanza prospettica, il cui punto di vista orienta l'organizzazione dei materiali narrativi. Genette parla di *focalizzazione* per indicare la prospettiva attraverso cui veniva vista la storia e veniva modulata l'informazione narrativa, Greimas dell'attività di un soggetto osservatore iscritto nel testo, alla cui attività è legata la dimensione aspettuale, che coinvolge anche la dimensione temporale, almeno nella dimensione della durata.

La soggettività dei diversi punti di vista attribuibili ai vari personaggi la loro relazione con la dislocazione spazio-temporale del racconto è al centro dell'intervento di Marcos Simeon. Analizzando due narrazioni a prospettiva multipla come *As I Lay Dying* di William Faulkner e *Inland Empire* di David Lynch, Simeon evidenzia come la volontà di rappresentare le forme della soggettività, e in particolare la dimensione soggettiva dell'esperienza del tempo, porti entrambi gli autori da un lato a una narrazione almeno parzialmente non-lineare, dall'altra all'adozione di una prospettiva multipla nella quale le visioni parziali di ogni soggetto rinviano a quelle degli altri, ed è dall'incrociarsi degli sguardi che emerge una visione generale.

Un'altra presenza, sia pur simulacrale, all'interno del testo è quella dei due poli della comunicazione, emittente e ricevente. A tale riguardo, come noto, occorre distinguere l'effettiva istanza di produzione linguistica, che per Greimas costituisce l'istanza di enunciazione propriamente detta, presupposto logico dell'enunciato ma testualmente inattuabile, dalla figurativizzazione all'interno del testo dell'io parlante (il *narratore*, o l'*enunciatore*) e del tu a cui questi si rivolge (il *narratario*, l'*enunciatario*), in quella che Greimas definisce *enunciazione enunciata* (cfr. Greimas e Courtés 1979, p. 126).

Alle relazioni tra enunciatore ed enunciario, e tra narratore e narratario nel testo letterario è dedicata l'analisi di Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello sul "Conto de Escola" di Machado de Assis. Migliozi, sulla scia di de Barros, distingue tra narratore e narratario, soggetti linguistici rappresentati all'interno del testo, enunciazione enunciata, dall'enunciatore in quanto istanza di organizzazione del testo. Questo tuttavia non rappresenterebbe quella che per Greimas è l'enunciazione in senso proprio, che è testualmente un vuoto, ma è anch'essa un simulacro testuale, rintracciabile a partire dalle strategie messe in atto dal testo stesso, in questo caso soprattutto da una serie di specifiche scelte lessicali. In una tale prospettiva l'enunciatore diventa assai simile al concetto boothiano di *autore implicito*, almeno se inteso al modo di Seymour Chatman (1978) come istanza di organizzazione testuale, o *all'autore modello* di Eco (1979), o ancora al *grand imagier* postulato da Laffay (1964) per il cinema. Migliozi, poi delinea all'interno del testo di Machado de Assis anche il simulacro di un narratario e di un enunciario, costruiti dalle rispettive istanze di destinazione sulla base di programmi di manipolazione.

L'intervento di Diana Lefter si concentra invece unicamente sulla costruzione dell'enunciatore nel caso di un testo autofinzionale come *Si le grain ne meurt* di André Gide, che si muove tra biografia, diario e narrazione, analizzando in particolare la rappresentazione al livello figurativo dell'immagine soggettiva del corpo. Nel testo dello scrittore francese la soggettività gioca un ruolo centrale, nel ricordo, nella selezione e nella narrazione degli avvenimenti: in quanto racconto omodiegetico a focalizzazione interna, e quindi per la coincidenza narratore-personaggio, e per la visione soggettiva degli avvenimenti. Proprio per tale visione oggettiva si può parlare, come nel romanzo di Faulkner analizzato da Simeon, di una narrazione essenzialmente veridica seppur non necessariamente di un narratore attendibile, nei limiti in cui il ricordo induce una qualche deformazione degli avvenimenti.

Alla rappresentazione di un narratore, al contrario, dichiaratamente “non attendibile” e soprattutto alla costruzione testuale dell'enunciario (trattandosi di un film, dello *spettatore*) è dedicato il lavoro di Sebastiano Giuntini su *Train de vie* di Radu Mihaileanu. In particolare, l'autore si sofferma sull'operazione discorsiva del film nei confronti del proprio spettatore: il ricorso alla finzione comica come forma narrativa efficace a rendere dell'orrore dei campi di sterminio nazisti implica uno spettatore che ha già “troppo visto”, il cui sguardo, proprio per questo motivo, ha bisogno di essere “lavato”. Si tratta, per Giuntini, di un meccanismo discorsivo teso a far emergere un soggetto responsabile, in un quadro che si rifà alla concezione di Paul Ricoeur, per il quale il soggetto è un *sé* (e non un *io*) che si scopre e riscopre nell'interpretazione, in relazione dialettica con un'alterità.

Nel complesso, e pur dovendo rinunciare ad alcuni contributi che arricchivano originariamente l'atelier<sup>1</sup>, i testi qui raccolti ci offrono una buona esemplificazione dei vari soggetti inscrivibili all'interno di un testo finzionale, ma anche delle diverse e a volte non sempre conciliabili tradizioni teoriche ed epistemologiche alle quali fanno riferimento i concetti di soggetto e di soggettività utilizzati negli studi semiotici.

## Note

1 Oltre ai testi presentati, l'atelier comprendeva anche i seguenti interventi, dei quali gli autori non hanno versione definitiva: Ludmila Boutchilina-Nesselrode, *La subjectivité écrite et l'objectivation de ses épreuves négatives dans l'expérience de traduction*; Dario Compagno, *Il caso e l'intenzione*; María José Contreras Lorenzini, *Teatro Testimonial*; Paolo Desogus, *Nel segno di Majorana*; Aline Geuze, *Mutazione del soggetto collettivo delle tre sorelle Sommatino nel Rosario di De Roberto*.

## Bibliografia

- Benveniste, E., 1966, *Problèmes de linguistique général*, Paris, Gallimard; trad. it. *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore 1971.
- Chatman, S., 1978, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press; trad. it. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel linguaggio e nel film*, Parma, Pratiche 1981.
- Eco, U., 1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- Genette, G., 1972, *Figures III*, Paris, Seuil; trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi 1976.
- Greimas, A.J., Courtés, J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Firenze, La Casa Usher 1986.
- Laffay, A., 1964, *Logique du Cinéma*, Paris, Masson et C.ie.
- Manetti, G., 2008, *L'enunciazione. Dalla svolta comunicativa ai nuovi media*, Milano, Mondadori Università.

E|C

## Soggetti, sguardi, schermi. Le diverse soggettività della semiotica del cinema

Paolo Bertetti

1. Come noto, in semiotica, o almeno nella sua declinazione strutturale, la nozione di soggettività è strettamente legata a quella di Enunciazione, così come espressa da Émile Benveniste in relazione allo scambio verbale. Per Benveniste “è nel linguaggio e mediante il linguaggio che l'uomo si costruisce come soggetto poiché solo il linguaggio fonda nella realtà, nella sua realtà che è quella dell'essere, il concetto di “ego” (Benveniste 1966, p. 313); in tal senso la soggettività è la capacità del parlante di porsi come “soggetto”.

Tuttavia, come osserva Claudine Normand (1986, p. 201) – per la quale la nozione benvenistiana di soggettività si pone in maniera molto sfumata a cavallo tra soggetto grammaticale, psicologico e filosofico –, negli scritti del linguista francese non viene mai fatto cenno al termine di *soggetto dell'enunciazione*, divenuto comune nella semiotica successiva e negli studi sul cinema. Come nota Giovanni Manetti, vi è da parte di Benveniste la svalutazione di una soggettività filosofica che rinvia a una coscienza di sé irriducibile ad altri: per lui il fondamento della soggettività è nel linguaggio, che è alla base della stessa sua possibilità di manifestazione, e non esistono testimonianze dell'identità del soggetto al di fuori della situazione di discorso (Manetti 2008, p. 17). Nell'appropriazione del concetto di enunciazione da parte della semiotica e di altre discipline che a titolo diverso lavoravano sull'analisi testuale, e nella sua conseguente estensione ad ambiti diversi dallo scambio verbale, a questa concezione eminentemente linguisti-

ca della soggettività, si sovrapporranno e sostituiranno concezioni del soggetto di diversa natura origine:

una concezione, come quella greimasiana, di tipo logistico che intende il *soggetto dell'enunciazione* logicamente presupposto dall'esistenza stessa del testo. Come ha osservato Manetti (2008) tale concezione rinvia però propriamente a un'attività di produzione linguistica, o più generalmente semiotica, piuttosto che di enunciazione. una concezione di origine sociologica e pragmatica (se non psicologica), legata a un'idea di enunciazione, per citare Algirdas J. Greimas e Joseph Courtés (1979, p. 125), intesa come "struttura non linguistica (referenziale) sottesa alla comunicazione linguistica"; in altre parole come situazione di comunicazione. Come osserva Bettetini (1984, p. 20), il soggetto diventa così "un organismo concreto, dotato di personalità".

Si tratta, come si vede, di due prospettive anche epistemologicamente assai diverse. La seconda, che ha a che vedere con gli attori empirici della comunicazione, è generalmente ritenuta estranea (o comunque marginale) all'ambito di studio specifico della semiotica; come si sa, non mancano però tentativi di fare interagire le due prospettive (pur a rischio di qualche aporia), partendo dall'idea che lo scambio comunicativo può essere presentificato nel testo come simulacro immanente. È, in fondo, la via tentata da Eco (1979) e, negli studi sull'audiovisivo, da Gianfranco Bettetini (1984), per il quale i soggetti empirici della comunicazione (trasmittente e ricevente) si ipostatizzano in simulacri immanenti al testo. Così il soggetto dell'enunciazione diventa - si faccia attenzione alle parole della definizione, che ritroveremo - "un'istanza di ordinamento e di gerarchizzazione" (Bettetini 1984, p. 21), tesa a preordinare e guidare la ricezione, mentre il simulacro dello spettatore è un soggetto enunciatario anch'esso inscritto nel testo, un ruolo interpretativo che potrà o meno essere rivestito dal ricevente reale; in quest'ottica, come spesso nella semiotica di quel periodo (sotto l'impulso della pragmatica, delle teorie psicanalitiche, dell'estetica della ricezione, della lettura come scrittura di Barthes) lo spettatore - o lettore - diventa, da semplice *decodificatore*, un vero e proprio *interlocutore* della comunicazione testuale. Lo scambio tra queste due identità simulacrali all'interno dell'audiovisivo costituisce infatti per Bettetini la *conversazione audiovisiva*, messa in scena *fantasmatica* dell'interscambio comunicativo:

È l'enunciato testuale che, dotato di tracce e marche finalizzate all'enunciazione, produce l'istanza del suo soggetto, così come è il destinatario che produce il suo simulacro di autore modello o di autore implicito. La decodifica presuppone, infatti, la ricostruzione di un'istanza dell'enunciazione, esterna al testo e produttrice di senso, che concretamente può coincidere o no con quella inscritta nel segno testo [...] Ma in qualunque modo il destinatario svolge il suo compito, in qualunque modo usi il testo, la sola consapevolezza di trovarsi in una situazione comunicativa lo induce a costruirsi un soggetto con il quale porsi in relazione. Il testo lo contiene, questo

soggetto, perché lo ha prodotto (soggetto dell'enunciazione); il destinatario lo produce a sua volta [...] entrambi questi soggetti-prodotto sono senza corpo, mentre il destinatario ha un suo corpo con il quale partecipa allo scambio comunicativo (Bettetini 1984, p. 22).

In effetti si tratta di una interazione tra due "protesi simboliche" costruite anche dall'attività interpretativa del ricevente-spettatore empirico, che tende a ritrovare le componenti della conversazione faccia a faccia anche in altre forme di comunicazione, come nel caso dell'audiovisivo.

L'idea del soggetto dell'enunciazione come principio organizzatore (e istanza gerarchica) del testo, sottende una concezione della soggettività che ne attenua la dimensione linguistica in senso benvenistianiano e ne accentua piuttosto la dimensione ontologica (vedi Manetti 2008), ed è funzionale alla constatazione che nel cinema e nell'audiovisivo non si riscontrano equivalenti delle forme pronominali del linguaggio verbale.

Si tratta di una concezione che si ritrova in autori e teorie diversi<sup>1</sup>. Essa, in particolare, si ritrova in parecchi studiosi che si sono occupati di semiotica del cinema e degli audiovisivi, in particolare quando si assimilano alla dimensione enunciativa altre costruzioni simulacrali come l'*autore implicito* (Chatman 1978, che riprende Wayne Booth) o il *grand imagier* di cui parla Albert Laffay (1964), il quale però non è un soggetto linguistico, ma ancora una volta un'istanza di produzione, il simulacro di un soggetto produttivo, che non ha più a che fare con l'iscrizione all'interno del testo di una serie di indici deittici, ma piuttosto con l'architettura stessa del testo.

Le cose si complicano ulteriormente per il fatto che il cinema è composto di immagini, la cui origine - come vedremo - è legata, classicamente, all'attività "produttrice" di una macchina da presa. Così, ad esempio, André Gaudreault (1984) introduce, accanto al livello della narrazione vera e propria che, come nel romanzo, rivela la presenza di un'istanza testuale, e cioè di un narratore che organizza al livello del montaggio gli eventi rappresentati, un altro livello ad esso logicamente precedente, nel quale un mostratore organizza al livello dei micro-racconti costituiti dalle singole inquadrature la costruzione dell'immagine: quello della mostrazione, comune con il teatro. In un quadro più ampio, narratore e mostratore filmico non sono che due diversi aspetti dell'istanza fondamentale della comunicazione filmica, il meganarratore filmico, corrispondente al *grand magier* di Laffay. La questione dell'origine dell'immagine, che abbiamo incontrato parlando del mostratore, è all'origine di una terza concezione del soggetto (in qualche modo anch'essa suo malgrado legata all'enunciazione): quella che lo vede come soggetto dello sguardo, con un'ispirazione almeno in parte fenomenologica che pone al centro la percezione; si tratta di una posizione che in misura e modi diversi accomuna molta semiotica del cinema; di tale natura tale è anche il soggetto osservatore che si lega al concetto di aspettualizzazio-

ne di Greimas e alla tipologia degli attanti osservatori elaborata da Jacques Fontanille (1989), dove però tale soggetto è nettamente distinto da quello dell'enunciazione, seppur ad esso connesso: l'attante osservatore, garante del punto di vista, può essere un delegato del soggetto dell'enunciazione, ma è comunque un'entità simulacrale di diversa natura. Ciò non è stato, invece, in modi studi sull'enunciazione cinematografica, sui quali vorrei soffermarmi.

**2.** Prima però occorre fare una deviazione preliminare, per vedere come il problema dell'enunciazione e della soggettività sia stato declinato negli studi di narratologia, a partire dal fondamentale *Discorso del racconto* di Gerard Genette (1972). Come noto, è in questo saggio che si pone una chiara distinzione tra la dimensione dell'enunciazione e quella del "punto di vista", tra la *voce* del narratore e il *modo* del racconto, e cioè tra un'istanza narrativa dell'enunciazione reperibile all'interno di un testo e istanza prospettica: se nel primo caso si risponde alla domanda "chi narra?", nel secondo caso ci si chiede "chi vede?", vale a dire si pone il problema di quale sia il personaggio, o l'istanza impersonale, il cui punto di vista orienta la prospettiva narrativa. Genette introduce così il concetto di *focalizzazione* per indicare la prospettiva attraverso cui veniva vista la storia e veniva modulata l'informazione narrativa. A tale riguardo, come noto, Genette distingue tra a) racconto non-focalizzato (attribuito classicamente a un "narratore onnisciente"), b) racconto a focalizzazione esterna (quello che adotta una "visione oggettiva", in cui i fatti vengono visti dall'esterno), c) racconto a focalizzazione interna (cioè nella prospettiva di un dato personaggio).

Ora, se nel caso della *voce* Genette non esita ad attribuire sempre a un *narratore* la paternità di una narrazione, per cui non esisterebbero narrazioni oggettive e non vi sarebbe la possibilità di un racconto senza narratore, non fosse altro che per il fatto che un enunciato implica sempre qualcuno che lo proferisce, rispetto alla focalizzazione egli è invece contrario ad introdurre delle istanze di soggettività, sia pur simulacrali; in altre parole, se la *narrazione* rinvia sempre a un soggetto che racconta, la *focalizzazione* non rinvia a un soggetto percipiente, diverso dal personaggio. In *Nuovo discorso del racconto* (1983, pp. 82-86) Genette sottolinea in maniera inequivoca che, nonostante la metafora percettiva, con focalizzazione egli intende "una selezione dell'informazione narrativa rispetto alla cosiddetta onniscienza della tradizione [...] lo strumento di questa (eventuale) selezione è un focolaio situato, cioè una specie di strozzatura d'informazione che lascia filtrare soltanto quanto autorizzato dalla situazione". Sulla base di ciò critica la concezione di focalizzazione di Mieke Bal (1977), secondo la quale ogni enunciato narrativo comporta un (personaggio) *focalizzatore* e un (oggetto) *focalizzato*. La Bal, in altre parole, pensa ad un'istanza simulacrale della focalizzazione, a un soggetto della visione cui va

ascritta l'attività percettiva sulla quale si basa il punto di vista. Secondo Genette, invece,

*focalizzato* può essere esclusivamente applicato al racconto in sé, e *focalizzatore*, se mai si applicasse a qualcuno, potrebbe esserlo solo a *chi focalizza il racconto*, cioè al narratore – o, se vogliamo uscire dalle convenzioni della finzione, all'*autore* stesso, che delega (o non delega) al narratore il suo potere di focalizzare oppure no (Genette 1983, pp. 61-62).

**3.** L'idea di un soggetto simulacrale della percezione, rifiutata da Genette, ha trovato una certa fortuna nella narratologia del cinema; infatti, come sottolineano Michele Lagny, Marie-Claire Ropars e Pierre Sorlin (1984) nell'evidenziare la dinamica fra qualcuno che focalizza e qualcuno che è focalizzato, l'idea di Bal che il racconto sia sempre e comunque focalizzato (e quindi sempre "visto" attraverso lo sguardo di un soggetto) e che se a osservare non è un personaggio occorre pensare a un *narratore-focalizzatore*, mette in evidenza una caratteristica che Genette, occupandosi di testi letterari, tende a relegare ai margini della sua considerazione, ovvero la problematica di una concreta attività di visione che invece gli studi sul cinema non possono eludere. Nel cinema e negli altri audiovisivi, in effetti, le questioni della *visione*, dello *sguardo* e dei diversi soggetti cui si può riferire (dal personaggio allo spettatore che con quello sguardo si identifica) diventano centrali; e il problema sta proprio nello stretto legame che viene posto, nelle teorie del cinema, tra la nozione di PdV, lo sguardo della macchina da presa e il problema della soggettività.

Nella cinema, la nozione di punto di vista rimanda in prima istanza alla collocazione della macchina da presa da cui è ripresa un'inquadratura. Il problema è che l'esistenza stessa dell'inquadratura, la cui origine, osserva Christian Metz (1991), andrebbe di per sé impersonalmente ascritta all'apparato ottico di un dispositivo meccanico, è invece stata spesso associata a uno "sguardo" antropomorfo (gli occhi della macchina da presa), e quindi a un'organizzazione della visione. Per di più, come osservano Jacques Aumont e Michael Marie (1989, p. 292), tale analogia "è stata spesso estesa con l'assimilazione di un piano a una visione soggettiva" e l'inquadratura è "la traccia di una scelta in ciò che è mostrato, che dipende da una intenzionalità". Tale sguardo può essere quello di un personaggio (innanzitutto), ma anche quello del narratore.

Tutto il cinema classico e la teoria tradizionale del cinema postulano più o meno implicitamente quello che David Bordwell chiama un "osservatore invisibile", attraverso i cui occhi la storia viene raccontata. In realtà, "L'osservatore invisibile non è il fondamento del film, ma soltanto una figura di stile. L'ubiquità dell'osservatore, la verosimiglianza della percezione e la forte sensazione che il mondo filmato potrebbe essere conosciuto anche in maniera indipendente, sono tutti effetti formali" (Bordwell 1985, p. 12). In effetti, l'osservatore

invisibile è funzionale a una concezione mimetica della rappresentazione narrativa e legato alla concezione post-rinascimentale della visione prospettica.

Lagny, Ropars e Sorlin (1984) parlano a riguardo di una *focalizzazione sulla macchina da presa*: c'è sempre un qualcuno che guarda, non fosse altro che la mdp. Non a caso riprendono da Mieke Bal l'idea di un narratore-focalizzatore, la quale implica che vi sia sempre un'attività di focalizzazione e quando a focalizzare non è il personaggio deve esserlo per forza di cose il narratore. Come dice André Gardiés “nel cinema ogni racconto costruito attraverso l'immagine filmica si instaura come un atto di mostrazione che attiva la prospettiva visuale. S'impone dunque un'ipotesi: la focalizzazione è uno dei procedimenti essenziali che regolano l'organizzazione del racconto” (Gardiés 1984, p. 213).

Anche Edward Branigan lega strettamente il problema a quello del soggetto (e dell'oggetto) della visione: nel cinema “c'è soggettività in ogni narrazione, anche nelle cosiddette inquadrature ‘neutrali’ di un film. Nel suo senso più ampio, il termine soggettività si riferisce al contesto percettivo di ogni espressione all'interno del testo, implicita o esplicita che sia” (Branigan 1983, p. 2). Branigan tuttavia, vicino alle posizioni di Bordwell, utilizza in genere il termine in senso più ristretto: se una narrazione è “una serie di livelli, ognuno dei quali, di volta in volta, incluso o incorniciato da un livello più alto” (Branigan 1983, p. 177), una narrazione “soggettiva” è il risultato di un passaggio tra due livelli narrativi diversi:

Se, per esempio, in un passo di prosa c'è una descrizione di cosa sta pensando un personaggio e insieme la descrizione di ciò che sta intorno al personaggio (...) possiamo dire che c'è un solo lettore ma due fonti di narrazione: una dalla mente del personaggio, l'altra da un punto nella stessa stanza in cui sta il personaggio (Branigan 1983, p. 43).

La soggettività, dunque, viene ridefinita come “un'istanza o un livello di narrazione specifici nei quali l'atto del narrare è attribuito a un personaggio del racconto e viene recepito *come se* ci trovassimo nella situazione in cui si trova un personaggio” (Branigan 1983, p. 73). Branigan, che rifiuta l'idea di un'enunciazione cinematografica e di un narratore (come in Bordwell ci può essere narrazione senza presupporre un narratore antropomorfo) e pone il punto di vista come elemento portante della strutturazione filmica, finisce qui di attribuire l'atto del narrare al personaggio, in una evidente confusione tra voce e modo del racconto. Va detto, comunque, che per Branigan ci sono diversi tipi di soggettività nel film (quella dell'autore, del personaggio, del cineasta, ecc.), e comunque il riconoscimento di tali soggettività è il risultato dell'attività di ricezione dello spettatore, che diventa la fondamentale istanza di organizzazione testuale sulla base delle tracce reperite nel testo.

Un'analogia confusione tra voce e modo si ritrova in

molti studiosi che si sono occupati dell'enunciazione cinematografica, che riconducevano la problematica dell'enunciazione a quella del punto di vista e della visione, portando spesso ad una identificazione impropria tra soggetto dell'enunciazione e osservatore (o, se si vuole, tra narratore, personaggio, soggetto percettivo). Questa assimilazione tra due diversi tipi di soggettività è stata resa possibile in quanto entrambi i soggetti, quello linguistico all'origine dell'enunciato e quello percettivo all'origine dell'immagine, sono accomunati a mio parere da una comune attività di organizzazione e strutturazione testuale che presuppone, come si è visto, una concezione dell'enunciazione come produzione linguistica e semiotica, almeno in parte diversa da quella di Benveniste.

4. È quanto traspare anche in alcuni scritti di Francesco Casetti, nei quali la problematica dell'enunciazione viene strettamente ancorata al punto di vista:

C'è almeno un elemento che rinvia all'enunciazione e al suo soggetto e che appunto non abbandona mai il film: lo si coglie nello sguardo che istituisce e organizza ciò che viene mostrato, nell'ottica che delimita e dispone il campo, nella posizione da cui si segue ciò che cade sotto gli occhi; in una parola, nel punto di vista da cui si osservano le cose, e cioè in quello che è il perno attorno a cui ruotano le immagini (e i suoni), e che insieme ne determina coordinate e profili (Casetti 1986, p. 28).

Il punto di vista è un “perno”, che mette insieme la produzione dell'immagine – originata nella posizione della macchina da presa, o sguardo dell'autore nell'atto di filmare – e la sua percezione da parte dello spettatore:

Questo punto di vista può essere riportato ad almeno due cose, e cioè sia alla collocazione che viene data alla macchina da presa quando filma, sia per converso alla posizione ideale di chi è messo chi guarda la scena proiettata nello schermo (Casetti 1986, p. 29).

Ecco dunque che l'occhio della macchina da presa, che è di per sé l'occhio del soggetto enunciatore, colui che dà a vedere, diventa anche quello dello spettatore, dell'enunciatario che effettivamente percepisce l'opera. E in effetti, come per Bettetini e per Branigan, il problema principale che si pone la ricerca di Casetti, nata all'interno di una tendenza di tipo pragmatico che considerava lo spettatore il vero “produttore” del film (cfr. Sainati 2003), è quello di rendere conto dell'attività spettatoriale: per Casetti – non diversamente da Bettetini – il film iscrive al proprio interno i ruoli delle istanze dell'enunciazione, che poi i corpi reali, sostanzialmente al di fuori dell'interesse semiotici, possono o meno assumere o meno. Il film, insomma, assegna un posto preciso allo spettatore, gli fa compiere un vero e proprio percorso (Casetti 1986, p. 139). Da qui l'idea di un modello di tipo deittico atto a rendere conto del

modo in cui “lo sguardo organizza e costruisce l’andamento enunciativo del film” (Forgione 2009, p. 163). Come noto, al di là del reperire un certo numero di elementi deittici nel film, in particolare le tracce tecniche e i titoli di testa e di coda, Casetti si spinge ad individuare quattro diverse configurazioni enunciative, associate a quattro diversi “tipi di sguardo” rinvenibili nel film, alle quali corrisponderebbero delle precise organizzazioni deittico-pronominali:

1. Inquadrature oggettive: IO (enunciatore) e TE (enunciatario) guardiamo LUI (enunciato, personaggio, film).
2. Interpellazioni: IO e LUI guardiamo TE, te che sei destinato in seguito a guardare.
3. Inquadrature soggettive: TU e LUI vedete ciò che IO vi mostro.
4. Oggettive irreali (angolazioni rare d’autore, non riconducibili ad un personaggio, ed altre costruzioni dello stesso genere): “Come se TU fossi ME”.

Non si tratta tanto, come nel caso del linguaggio verbale, di elementi deittici “forti” che si realizzano in configurazioni linguistiche determinate (cfr. Marchesi 2007, 44), ma piuttosto di una deitticità diffusa che permea ogni inquadratura, legata al fatto che l’immagine – in quanto percepita – presuppone un *punto di vista*, e quindi una soggettività. Tale soggettività è insieme sia quella dell’enunciatore, sia quella dell’enunciatario, i cui sguardi si sovrappongono in quello della macchina da presa. Tuttavia, come osservava a riguardo Metz “ci sarà sempre un’importante differenza tra arrangiamenti testuali che *evocano* la figura dell’autore o dello spettatore, e parole come IO o TU, che *designano* espressamente le persone corrispondenti di una conversazione” (Metz 1991, pp. 21-22).

## Note

1 A mio parere non ne è del tutto esente nemmeno la teoria greimasiana, soprattutto quando, da entità “vuota”, logicamente presupposta ma inattuabile, l’istanza di enunciazione si fa carico delle procedure di convocazione delle strutture semio-narrative.

## Bibliografia

Aumont, J., Marie, M., 1989, *L'Analyse du film*, Paris, Nathan; trad. it. *Analisi del film*, Roma, Bulzoni 1996.

Bal, M., 1985, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press.

Benveniste, E., 1966, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard; trad. it. *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore 1971.

Bettetini, G., 1984, *La simulazione audiovisiva*, Milano, Bompiani.

Branigan, E., 1984, *Point of View in the Cinema*, Berlin, New York, Amsterdam, Mouton.

Casetti, F., 1986, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Milano, Bompiani.

Casetti, F., Di Chio, E., 1991, *L'analisi del film*, Milano, Bompiani.

Chatman, S., 1978, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press; trad. it. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel linguaggio e nel film*, Parma, Pratiche 1981.

Cuccu, L., Sainati, A., a cura, 1987, *Il discorso del film*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

Eco, U., 1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.

Fontanille, J., 1987, “La subjectivité au cinéma”, in “Actes Sémiotiques. Bulletin”, vol. X, n. 41.

Fontanille, J., 1989, *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette.

Gardiés, A., 1984, “Le su et le vu”, in “Horse cadre”, n. 2, pp. 45-65; trad. it. “Il sapere e il vedere”, in L. Cuccu, A. Sainati, a cura, 1987, pp. 209-233.

Gaudreault, A., 1984, “Narration et monstration en Cinéma”, in “Hors cadre”, n. 2, pp. 87-98.

Genette, G., 1972, *Figures III*, Paris, Seuil; trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi 1976.

Genette, G., 1983, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil; trad. it. *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi 1987.

Greimas, A.J., Courtés, J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Firenze, La Casa Usher 1986.

Jost, F., 1983, “Narration(s): en deçà et au-delà”, in “Communications”, n. 38, pp. 192-212; trad. it. “Narrazione (i): al di qua e al di là”, in L. Cuccu, A. Sainati, a cura, 1987, pp. 179-208.

Jost, F., 1987, *L'oeil-camera. Entre film et roman*, Lyon, PUL.

Lagny, M., Ropars, M.C., Sorlin, P., 1984, “Le récit saisi par le film”, in “Horse cadre”, n. 2, pp. 99-121; trad. it. “Il racconto visto dal film”, in L. Cuccu, A. Sainati, a cura, 1987, pp. 235-262.

Laffay, A., 1964, *Logique du Cinéma*, Paris, Masson et C.ie.

Manetti, G., 2008, *L'enunciazione. Dalla svolta comunicativa ai nuovi media*, Milano, Mondadori.

Marchesi, E., 2007, *Teorie dell'enunciazione al cinema*, Tesi di Dottorato di ricerca, XIX ciclo, Università di Siena, a.a. 2006-2007.

Normand, C., 1986, “Les termes de l'énonciation de Benveniste”, in “Histoire, Épistémologie, Langage”, vol. 8, n. 8-2, pp. 191-206.

Metz, C., 1991, *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*; trad. it. *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1995.

Sainati, A., 2003, “Cinema ed enunciazione nell’analisi di Christian Metz”, in G. Manetti, P. Bertetti, a cura, *Semiotica: testi esemplari*, Torino, Testo & Immagine.

Vernet, M., 1988, *Figures de l'absence*, Paris, Etoile.

## Lo spettatore delirante. Soggettività e responsabilità in *Train de vie* di Radu Mihaileanu

Sebastiano Giuntini

In questo articolo proporremo alcune brevi riflessioni riguardo una particolare forma di soggettività: il *riconoscimento di responsabilità*. Oggetto del nostro interesse sarà infatti quel dispositivo discorsivo che si lega all'emersione del soggetto responsabile.

### 1. Il riconoscimento di responsabilità

Chiariamo subito che nel teorizzare il riconoscimento di responsabilità facciamo principalmente riferimento al quadro dell'ermeneutica del sé di Paul Ricœur.

A questo proposito, ricordiamo brevemente che lo statuto del soggetto ricœuriano è quello di un sé (e non un *io*) che si scopre e riscopre interpretando, indirettamente, sempre in relazione dialettica con un'alterità e grazie ad un cruciale movimento di ritorno verso sé stesso. Tale movimento riflessivo prende il nome di *attestazione di sé* e si specifica come quell'iscrizione della questione del *chi?* su quella del *che cosa?* attraverso cui il soggetto è in grado di riconoscersi in quanto soggetto capace – “agente e sofferente” direbbe Ricœur.

Ora, con il riconoscimento di responsabilità il movimento sui-referenziale alla base dell'attestazione di sé si trova inserito all'interno di un orizzonte più propriamente etico. Ricœur fa riferimento alla nota metafora del conto: il soggetto responsabile sarebbe cioè quello in grado di *rendere i conti*, capace insomma di tornare su sé stesso e mettere moralmente sul proprio conto una serie di azioni.

È interessante far notare che lo stesso Ricœur, facendo fare un ulteriore giro alla metafora, associa l'idea – “in apparenza banale” – del rendere i conti al *rendere conto* nel senso di “riportare, raccontare al termine di una sorta di lettura” di questo strano libro della “contabilità morale dei meriti e delle mancanze” (Ricœur 2004, p. 123). Ci sembra allora che, in questo modo, la metafora del conto dia bene l'idea di come la dimensione narrativa del discorso possa lavorare “poeticamente” per fornire le risorse di messa in forma necessarie a realizzare il movimento del riconoscimento di responsabilità. In altri termini, si tratterebbe di configurare discorsivamente una serie di percorsi di ritorno a sé, facendo così emergere una forma sulla quale può poi appoggiarsi l'operazione del riconoscimento di responsabilità.

Da un punto di vista più specificamente semiotico, si rivela allora interessante indagare le strade che può seguire il discorso per convocare diverse forme di sui-referenzialità nell'ottica della presa in carico di una prospettiva etica. È ciò che ci proponiamo di fare nel resto dell'articolo attraverso un'analisi del film *Train de vie* di Radu Mihaileanu (1998).

### 2. *Train de vie*

#### 2.1. Un narratore non degno di fiducia

La trama del film è ben nota. Con i toni fortemente umoristici caratteristici del cinema di Mihaileanu, il film narra le vicende impossibili degli abitanti di un piccolo villaggio ebraico che per sfuggire alla persecuzione nazista si inventano un finto treno di deportati – un “treno fantasma” diretto in terra santa.

Il narratore delle vicende è Schlomo, scemo del villaggio nonché ideatore del piano di fuga. Chiamando in causa l'arcinota tipologia dei narratori elaborata da Wayne Booth, possiamo affermare di trovarci chiaramente in presenza di un narratore “non degno di fiducia” (*unreliable*)<sup>1</sup>. Schlomo è a tutti gli effetti un folle. Lungo tutto il film agisce e comunica da folle. Come dimostrato dai due estratti qui sotto, è lui stesso a dichiarare esplicitamente la propria follia in più di occasione:

- “non mi picchiate sono il pazzo!”;  
- “visto che mancava il matto ho pensato: fai il matto se non lo fanno loro”.

Del resto si tratta di un'opinione ampiamente condivisa e ribadita più volte nel corso del film. Ad etichettare a più riprese come pazzo e tutt'altro che attendibile il nostro narratore è anche l'intera comunità del villaggio. Eccone qualche esempio significativo:

- “dar ascolto a un pazzo, ma sono diventati tutti matti!”;  
- “il pazzo, no? Il pazzo ha parlato”;  
- “ma lui è il pazzo, rabbi, lo scemo del villaggio”;  
- “e possiamo noi credere a un pazzo? No!”.

Seguendo il suggerimento di Ricœur, interpreteremo la scelta di ricorrere ad un narratore non degno di fiducia meno severamente di quanto fatto da Booth. A differenza di quest'ultimo e della sua diffidenza nei confronti di quelle situazioni narrative che tendono a disorientare il lettore di un'opera, nel terzo volume di *Tempo e racconto* Ricœur propone di rivalutare la nozione di narratore non degno di fiducia come una possibile strategia discorsiva per fare appello alla responsabilità del lettore<sup>2</sup>. In effetti, continua Ricœur:

À la différence du narrateur digne de confiance, qui assure son lecteur qu'il n'entreprend pas le voyage de la lecture avec de vains espoirs et de fausses craintes concernant non seulement les faits rapportés, mais les évaluations explicites ou implicites des personnages, le narrateur indigne de confiance dérègles ces attentes, en laissant le lecteur dans l'incertitude sur le point de savoir où il veut finalement en venir (Ricœur 1985, p. 295).

È questo il motivo per cui secondo Ricœur tale situazione narrativa può condurre ad una decifrazione attiva della *inattendibilità* stessa della narrazione. Ricorrere ad un narratore non degno di fiducia, aggiunge ancora Ricœur, può allora essere un modo per fare appello ad un lettore che “risponde”, un lettore “sospettoso”<sup>3</sup>. Per stabilire dunque se possa essere questo il caso di *Train de*





Fig. 1.



Fig. 2a.



Fig. 2b.



Fig. 2c.



Fig. 2d.



Fig. 3.

*vie*, proviamo ad osservare come viene giocata nel testo la carta del narratore non degno di fiducia.

In effetti, i “sospetti” dello spettatore dovrebbero emergere fin dalla scena che apre il film. “C’era una volta un piccolo Shtetl”, sono le prime parole che Schlomo rivolge allo spettatore guardando in macchina (fig. 1). Questo tono da favola viene tuttavia messo immediatamente in tensione con gli orrori della Storia: siamo nel luglio 1941, ci viene infatti detto, in un piccolo villaggio ebraico dell’Europa dell’est. Il discorso fiabesco viene poi messo ulteriormente in discussione dalla chiusura del prologo, dove fa la comparsa un tono più propriamente testimoniale: “questa è la storia del mio villaggio così come tutti noi l’abbiamo vissuta”.

*Train de vie* ruota intorno ad una menzogna, o meglio a due diverse ma connesse menzogne. Prima di considerare più nel dettaglio, diciamo che vi è a nostro avviso un particolare aspetto del film da tenere bene in considerazione. A più riprese il testo tematizza, sovrapponendole, le categorie semantiche della verità (vero/falso) e della follia (sano/folle): in virtù di tale sovrapposizione il polo della falsità finisce col coincidere con quello della follia. Consideriamo due passaggi in cui questo gioco viene reso in modo particolarmente esplicito.

Interpellato su come fare per ottenere i documenti falsi necessari alla riuscita del piano di fuga, Schlomo, esclama significativamente: “i documenti falsi, sì! I documenti folli. Basta scrivervi sopra il falso, il folle”. Il treno, inoltre, viene più volte definito “finto”<sup>4</sup>, ma verso la fine del film il capo treno Mordechai dice a Schlomo: “è questo treno che è folle. Che ci fa diventare tutti pazzi”. La sovrapposizione del falso con il folle è il fulcro semantico attorno a cui ruota il discorso complessivo del testo. Questa particolare articolazione semantica si ritrova infatti alla base dei due viaggi di fuga che vengono a nostro avviso tematizzati nel film e che altro non sono che le due menzogne che possono essere ricondotte al nostro narratore inattendibile.

## 2.2. La fuga del treno e lo spazio geografico

*Train de vie* narra innanzitutto di un viaggio di fuga nello spazio geografico: la fuga del finto treno di deportati – la prima folle menzogna di Schlomo. Tale spazio si con-

figura nel film come aperto e potenzialmente illimitato. “Shtetl, Ucraina, Russia, Palestina”, esclama Schlomo. Lungo tutto il film osserviamo il treno percorrere questo spazio in tutte le sue dimensioni: da destra a sinistra dello schermo, sopra i ponti e dentro le gallerie (figg. 2a, 2c).

Il treno, come ci viene indicato su una cartina, per non essere scoperto deve fare dei “lungi giri” (fig. 2d). Questo viaggio conduce infine ad un confine: la fuga si conclude infatti (almeno per ciò che concerne le immagini che ci vengono mostrate) quando il treno raggiunge la linea del fronte, luogo irraggiungibile ai bombardamenti incrociati di nazisti e sovietici (fig. 3)<sup>5</sup>.

### 2.3. Il delirio di Schlomo...

A questo primo viaggio se ne sovrappone poi un secondo. Si tratta ancora di un viaggio di fuga, ma questa volta siamo in presenza di una fuga di tutt'altro tipo. Potremmo dire che in questo caso è nello spazio aperto dell'immaginario, e non in quello geografico, che vengono percorsi "lunghi giri". Ci riferiamo allo spazio di messa in tensione tra finzione e orrori della Storia, aspetto che, come abbiamo visto, era stato tematizzato dal nostro narratore già nel prologo. È a questo livello che la componente comica del film si lega in modo più esplicito alla rappresentazione dell'orrore.

A questo proposito, facciamo notare che *Train de vie*, nel narrare delle esilaranti vicende del finto treno di deportati, richiama figurativamente – in modo tra l'altro abbastanza evidente – numerose fasi del processo di sterminio così come fissate oramai nell'immaginario dell'orrore. La resa comica che di queste viene proposta ne stravolge però completamente il senso. Eccone qui di seguito alcuni esempi:

- le requisizioni di beni ebraici si trasformano in donazioni per finanziare il viaggio (con tanto di registro in bella mostra; figg. 4a, 4b);
- le marce di deportazione diventano una fuga notturna ben organizzata (figg. 5a, 5b);
- quella che sembrerebbe una fucilazione di massa (è così che appare da lontano agli occhi dei membri della resistenza che cercano di sabotare il treno) si trasforma nel film nella celebrazione della preghiera del venerdì sera (figg. 6a, 6b);
- i carnai diventano un falò che illumina la festa notturna della comunità di zingari ed ebrei (figg. 7a, 7b).

In realtà, questa fuga immaginaria dall'orrore non può che condurre in un luogo – lo stesso dal quale questo viaggio ha avuto inizio – un luogo che coincide poi con l'unica destinazione possibile per un treno che non è dopo tutto così finto come il nostro narratore vuol farci credere. Come nel caso del treno, inoltre, anche qui abbiamo a che fare con una frontiera. A mostrarcela è l'epilogo del film: con uno sguardo in macchina analogo a quello che aveva aperto il film, Schlomo completa il suo racconto: "Ecco, ci dice, la vera storia del mio Shtetl" (fig. 8a). Segue una brusca zoomata all'indietro che ci mostra Schlomo, dietro un reticolato di filo spinato, con la divisa a righe da deportato e con alle spalle una baracca di legno. In *voice-over*, sul fermo immagine viene aggiunto: "beh, quasi vera" (fig. 8b).

Allo spazio aperto della geografia e dell'immaginario si contrappone qui quello estremamente chiuso del lager. È allora evidente il senso della vicenda narrata e il perché della sovrapposizione tra follia e falsità. Ecco il secondo viaggio di fuga: tutta la vicenda narrata non è altro che il delirio di un deportato che in un tentativo di evasione fantastica dall'orrore del campo immagina il falso, e cioè il successo di una fuga impossibile a bordo di un finto treno di deportati, al termine della quale la donna amata –



Fig. 4a.



Fig. 4b.



Fig. 5a.

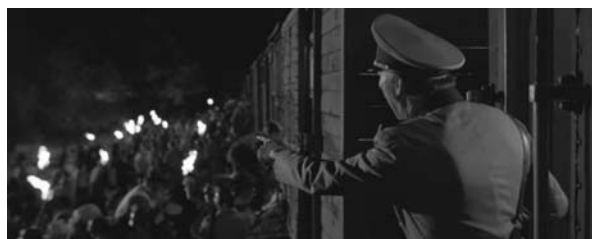


Fig. 5b.



Fig. 6a.



Fig. 6b.



Fig. 7a.



Fig. 7b.



Fig. 8a.



Fig. 8b.



Fig. 9.



Fig. 10.

che evidentemente altri non è che la bella del villaggio, Esther – riesce a raggiungere sana e salva gli Stati Uniti “dove ebbe – così ci viene detto nell’epilogo – tanti bambini uno più bello dell’altro”<sup>6</sup>.

In altre parole, alla menzogna interna alla storia narrata (e i cui destinatari sono ovviamente i nazisti) – la trovata del treno fantasma – si aggiunge dunque la menzogna del narratore. In *Train de vie* è dunque la narrazione stessa del film a configurarsi complessivamente in termini di discorso menzognero.

#### 2.4. ... e il delirio dello spettatore: un terzo tentativo di fuga?

Tutto qui? Non ne siamo tanto sicuri. Riavvolgendo la pellicola, ci sembra infatti possibile far emergere i tratti per parlare di un terzo tentativo di fuga, anche qui nell’immaginario, ma questa volta concernente non Schlomo bensì lo spettatore modello di *Train de vie*.

In effetti, un terzo viaggio di fuga ci sembra tematizzato, fin dall’inizio del film, dalle stesse parole del narratore. Innanzitutto, nell’inquadratura immediatamente successiva allo sguardo in macchina che apre il film. Qui vediamo Schlomo correre in un bosco: “fuggivo – ci dice nel frattempo il narratore – credendo che si potesse fuggire da ciò che si è già visto, troppo visto”. E ancora, poco più avanti, nel bel mezzo del discorso delirante con cui il pazzo cerca di informare i saggi del villaggio dell’arrivo dei nazisti. Ecco cosa esclama Schlomo in questa occasione: “come lavare gli occhi insudiciati, gli occhi che hanno visto troppo?”.

In questi passaggi emerge evidentemente quella pluri-isotopia del viaggio di fuga che abbiamo visto essere il tema centrale del testo: la fuga nello spazio fisico (tematizzata in primo luogo dalle immagini) si trova infatti esplicitamente legata a quella nell’immaginario (si parla di fuggire da ciò che si è già visto, di lavare gli occhi che hanno visto troppo). Detto questo, qui il riferimento del film non è soltanto alla fuga di Schlomo – e cioè alla storia del finto treno di deportati come tentativo di evadere con l’immaginazione dall’orrore del campo. Ciò che si ritrova portata in primo piano nei passaggi considerati è anche la dimensione meta-discorsiva del testo. In altri termini, ad essere tematizzata qui è anche l’operazione ricercata dal discorso complessivo del film nei confronti del proprio spettatore: il desiderio di proporre attraverso il ricorso alla finzione comica una forma narrativa efficace a rendere conto dell’orrore dei campi in un contesto culturale in cui qualsiasi ulteriore tentativo di farvi riferimento rischia di essere liquidato come un qualcosa di “già visto”<sup>7</sup>. Sarebbero dunque gli occhi dello spettatore ad aver “troppo visto” e proprio per questo motivo ad aver bisogno di essere “lavati”. Diversi elementi del testo ci sembrano lavorare in questa direzione.

È sullo spettatore, infatti, che ricade tutto il peso dell’indeterminatezza di quel “quasi vera” con cui la voce significativamente fuori-campo etichetta alla fine la

storia narrata (richiamando dunque un'ultima volta in causa l'asse semantico vero/falso). E a far sì che sia così è un dispositivo di interpellazione che, dallo sguardo in macchina iniziale a quello finale, il testo non smette mai di attivare. A ben vedere, tale dispositivo nel film si lega molto chiaramente ad una figura ben precisa. La *palizzata*. La cinepresa vi si sofferma infatti a più riprese. La vediamo raffigurata innanzitutto in una delle prime inquadrature del film (fig. 9).

E la ritroviamo anche poco dopo, in una scena in cui viene messa direttamente in relazione ad uno sguardo in macchina di Schlomo (l'inquadratura ci assegna la posizione degli anziani che ascoltano il matto; fig. 10).

I tratti plastici di tale figura – la sua forma e la posizione che questa si ritrova ad occupare all'interno delle inquadrature – non lasciano dubbi quanto a ciò che il discorso menzognero del film sta cercando qui di celare. Nell'ultima scena del film viene infatti fuori quella che ovviamente è la “vera” natura della palizzata – questa altro non è che il filo spinato.

La palizzata-filo spinato è dunque la figura che traccia nel testo il luogo dell'interpellazione allo spettatore. Il film assegna così al proprio spettatore una posizione ben precisa: quest'ultimo si trova cioè convocato in prossimità di una frontiera (quella che alla fine scopriremo circoscrivere la scena dell'orrore, il filo spinato appunto), invitato ad assistere a ciò che avviene al di là di questa soglia, e da qui direttamente chiamato in causa attraverso il meccanismo dello sguardo in macchina.

A questo proposito, può essere illuminante tornare nuovamente un po' indietro e considerare quella che secondo noi è decisamente una scena cardine del film. Si tratta di un primissimo piano di Schlomo: il matto è appoggiato alla palizzata e ci guarda negli occhi (fig. 11a). Segue il controcampo dell'inquadratura: la bella Esther che dietro la finestra cerca di far dormire un bebè (fig. 11b).

È in questo passaggio che capiamo per la prima volta che Schlomo ne è innamorato. La scena, che richiama evidentemente le due interpellazioni poste ai margini della narrazione, funziona da *relais* tra il delirio di Schlomo (che come abbiamo visto ruota intorno all'amore per Esther) e l'interpellazione allo spettatore. La palizzata-filo spinato in questo modo diventa qui an

che la figura sulla quale si innesta la pluri-isotopia del delirio di evasione. Da una parte quello di Schlomo, dall'altra quello dello spettatore. Ma in che senso è possibile parlare di delirio in quest'ultimo caso?

*Train de vie* prevede un particolare spettatore modello: fin dalle primissime inquadrature il film offre cioè al proprio spettatore il posto di destinatario del discorso menzognero di un narratore che è da subito presentato come inattendibile. “Possiamo noi credere ad un pazzo?” dice ad un certo punto uno degli anziani della comunità. Ecco allora un altro modo di intendere nel film la correlazione tra asse della follia e asse della falsità: a

delirare è dunque quello spettatore che consegnandosi alla finzione comica di un narratore non degno di fiducia crede di fuggire a ciò “che si è troppo visto”, l'orrore dei campi. È in primo luogo a questo spettatore folle che sembra rivolgersi il dispositivo di interpellazione del film. Per costui, il film presenta un percorso ben preciso: un tragitto che dalla menzogna conduce inaspettatamente alla verità dei campi e, più precisamente, ad un intervallo di senso riguardo questa verità – quel “quasi vera” affermato dal narratore alla fine – uno spazio discorsivo in cui lo spettatore è chiamato ad attualizzare quanto effettivamente sa riguardo alla storia narrata. Per tornare a quanto detto nella prima parte, il film cerca cioè di proporre allo spettatore dell'orrore un percorso con il quale tornare su se stesso così da considerare il proprio grado di coinvolgimento nella vicenda narrata. Un percorso, in definitiva, che sia in grado di mantenere in tensione l'iscrizione del *chi?* dello spettatore sul *che cosa?* della scena dell'orrore e costituirsi come supporto efficace per l'effettiva operazione del riconoscimento di responsabilità.



Fig. 11a.

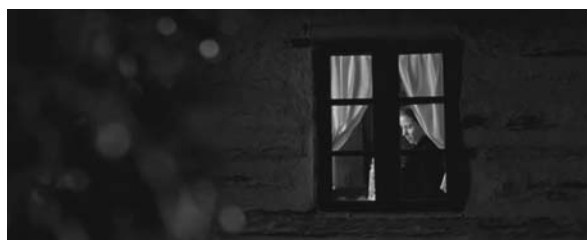


Fig. 11b.

## Note

- 1 Cfr. Booth 1961.
- 2 “Le degré auquel le narrateur est digne de confiance est une de clauses de ce pacte de lecture. Quant à la responsabilité du lecteur, elle est une autre clause du même pacte. Dans la mesure, en effet, où la création d'un narrateur dramatisé, digne ou non de confiance, permet de faire varier la distance entre l'auteur impliqué et ses personnages, un degré de complexité est du même coup induit chez le lecteur, complexité qui est la source de sa liberté face à l'autorité que la fiction reçoit de son auteur” (Ricoeur 1985, p. 294).
- 3 Cfr. *ivi*, pp. 296-297.
- 4 Ecco infatti con che termini il rabbino si rivolge al capotreno: “tu sei un capo per finta, il tuo treno è finto, tu sei il capo dei deportati per finta”.
- 5 Non è per nulla casuale il fatto che questo primo viaggio

di fuga conduca ad una frontiera. Come vedremo, infatti, è sempre una frontiera a segnare il punto di partenza e di arrivo del secondo viaggio di fuga.

6 Vi è più di un passaggio nel film che induce a pensare che la follia di Schlomo sia in qualche modo connessa all'amore per una donna. Si pensi ad esempio alla scena in cui Schlomo gioca a scacchi con il capotreno. Alla domanda che gli rivolge quest'ultimo sul perché non abbia una moglie e dei bambini, la risposta di Schlomo è infatti la seguente: "Ah no non sono mica matto. [...] Li avrei amati troppo, sarei morto d'amore, impazzito. No, no". Per quel che riguarda nello specifico la relazione con Esther, i sentimenti che Schlomo prova per quest'ultima vengono segnalati nel film in più di una occasione.

7 Ecco, a questo proposito, cosa lo stesso Mihaileanu ha detto del proprio film: "I began to feel that we can no longer keep telling the story of the Shoah in the same way, solely in the context of tears and horror [...]. My theory was to change the language but not the subject. I wanted to tell the tragedy through the most Jewish language there is – the tradition of bittersweet comedy. It was a desire to go beyond the Shoah – not to deny or forget the dead, but to re-create their lives in a new and vivid way" (cit. in Insdorf 2003, p. 286).

## Bibliografia

- Booth, W., 1961, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press.
- Insdorf, A., 2003, *Indelible Shadows. Film and the Holocaust*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Ricœur, P., 1985, *Temps et récit. Tome III. Le temps raconté*, Paris, Seuil; trad. it. *Tempo e racconto. Vol 3. Il tempo raccontato*, Milano, Jaca Book 1988.
- Ricœur, P., 1990, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil; trad. it. *Sé come un altro*, Milano, Jaca Book 1993.
- Ricœur, P., 2004, *Parcours de la reconnaissance. Trois études*, Paris, Stock; trad. it. *Percorsi del riconoscimento*, Milano, Cortina 2005.

## Filmografia

- Train de vie*, di Radu Mihaileanu, Francia, Belgio, Romania, Israele, Paesi Bassi 1998.



# Le corps-signe chez André Gide

Diana Lefter

Dans la création d'André Gide, l'observation du corps et le discours sur le corps occupent une place de choix. L'analyse de la corporéité, et ensuite de la mise en discours des observations sont récurrentes dans la vie de l'écrivain – et le *Journal*, aussi bien que les œuvres fictionnelles et auto-fictionnelles nous apportent maintes preuves des préoccupations pour l'observation de son corps: étude dans le miroir, analyse et étude des chan-

gements corporels en état de maladie ou de santé, observation des mouvements des mains, de la posture, etc. On pourrait dire qu'une conscience de la corporéité s'affirme chez Gide, une conscience qui vient du fait que le corps est "le ressort même de la sémiotisation de la vie toute entière" et qu'en lui réside "la signification de son environnement et du cosmos" (Fontanille 2004). Le corps gidien apparaît comme un lieu de perception mais aussi de représentation et il a une "configuration sémiotique" (Fontanille 2004) perçue nettement: il est formé de parties, de forces de liaisons et de formes de la totalité; il agit comme signe – il signifie à soi-même et à autrui – au moment où "l'intelligible émerge du sensible" (Fontanille 2004), il perçoit et signifie les changements dans l'évolution du moi gidien. Le corps, tel qu'il est construit dans les récits gidiens, est un corps qui évolue du corps-signifiant (Lefter 2000, pp. 68-75) au corps-signifié, au corps possédant son langage à soi (Barthes 1967).

Pour le présent travail, nous nous sommes arrêtés à un corpus restreint, à savoir sur *Si le grain ne meurt*, écriture de la maturité gidienne qui se trouve à mi-chemin entre la biographie, le journal et la fiction. C'est une création apparue "à un moment de crise et d'épanouissement dans la vie et dans la carrière de l'auteur, un moment où il choisit de raconter une partie de sa vie telle qu'il aurait voulu qu'elle soit vécue" (Lefter 2011, p. 161). La subjectivité y joue donc un rôle essentiel, dans la remémoration, dans la sélection et dans la narration des événements; ensuite, en tant que récit homodiégétique à focalisation interne, *Si le grain ne meurt* est subjectivé par la coïncidence narrateur-personnage et plus loin par la vision subjective ou subjectivée que le narrateur a des événements de sa vie. Tout subjectif qu'il soit, ce récit se veut aussi véridique – la véridicité sera partiellement manquée parce que le souvenir est soit partiel, soit oblique, soit détourné; le récit instaure donc un "pacte de vérité" par lequel nous entendons "l'engagement de l'auteur d'être sincère devant ses lecteurs et de ne pas modifier de manière volontaire la vérité de ses souvenirs" (Lefter 2011, p. 163).

De ce récit, nous nous intéressons à l'image subjective du corps qui est perçu comme objet d'observation et siège des sensations. Plus restrictivement encore, nous nous proposons de nous arrêter que sur le corps masculin, étant justifiés en cela par un aveu de *Si le grain ne meurt*: "Mon incuriosité à l'égard de l'autre sexe était totale, tout le mystère féminin, si j'eusse pu le découvrir d'un geste, ce geste je ne l'eusse point fait" (Gide 2000, p. 172).

Selon nous, la découverte, l'analyse et l'observation du corps suivent chez Gide deux voies essentielles: la quête du plaisir et la guérison. Ce sont les deux directions dans lesquelles nous allons orienter notre recherche.

## 2. Le plaisir

La découverte du plaisir remonte aux premières années

de l'enfance et semble être le souvenir premier, central et organisateur de toutes les découvertes ultérieures. Point d'encrage, le plaisir et plus loin le souvenir du plaisir deviennent l'objet d'une quête: "Pour moi je ne puis dire si quelqu'un m'enseigna ou comment je découvris le plaisir; mais, aussi loin que ma mémoire remonte en arrière, il est là" (Gide 2000, pp. 4-5).

Le personnage André Gide se montre attiré par la matérialité du corps, par ce qu'il a de sauvage; encore, le corps-chair fait naître le plaisir et le désir d'entrer en contact avec cette matérialité vivante. La nudité l'attire avec force, souvent par le mécanisme métonymique: une partie du corps – épaule, bras, pied, cou – non pas la plus sexuée le plus souvent, déclenche le besoin incontrôlable de posséder le corps d'autrui de le faire sien. Ainsi, l'enfant André éprouve ce désir à accents de cannibalisme à la vue de l'épaule naïvement découverte de sa cousine:

La cousine de Flaux m'attira contre elle en se baissant, ce qui découvrit son épaule. Devant l'éclat de cette chair, je ne sais quel vertige me prit: au lieu de poser mes lèvres sur la joue qu'elle me tendait, fasciné par l'épaule éblouissante, j'y allai d'un grand coup de dents. La cousine fit un cri de douleur; j'en fis un d'horreur; puis je crachai, plein de dégoût (Gide 2000, p. 6).

La quête du plaisir est le moteur des actions corporelles et le but est la matérialisation du corps; en d'autres termes, André veut sentir la chair et les motions intimes (cfr. Fontanille 2004) de son corps pour démontrer qu'il est vivant. Pourtant, dans les épisodes qui retracent les moments de la jeunesse, le discours sur le corps est le plus souvent lacunaire et allusif: l'épisode de la morsure de l'épaule de sa cousine est plus explicite parce qu'il passe pour l'acte qui engendre le premier plaisir; par contre, les épisodes charnels de la maturité sont racontés de manière plutôt voilée: le corps y reste dissimulé. Même la première expérience homosexuelle est racontée sans faire appel à une description détaillée du corps. C'est le corps d'Ali, dont Gide construit une image fragmentaire et suggestive à la fois:

Sitôt arrivé là, sur le sable en pente, Ali jette châle et manteau; il s'y jette lui-même et, tout étendu sur le dos, les bras en croix, commence à me regarder en riant. [...] Le vêtement tomba; il rejeta au loin sa veste, et se dressa nu comme un dieu. Un instant il tendit vers le ciel ses bras grêles, puis, en riant, se laissa tomber contre moi. Son corps était peut-être brûlant, mais parut à mes mains aussi rafraîchissant que l'ombre (Gide 2000, p. 6).

L'image du corps n'est que suggérée, étant réduite à la sensation éprouvée: encore une fois le plaisir. C'est, d'une part, le plaisir sexuel mais plus important encore le plaisir de découvrir son corps dans le contact immédiat avec le corps d'autrui. André découvre son corps sensible, son corps qui signifie plaisir et c'est pour la première fois qu'il décode correctement le signal trans-

mis par son corps. Le corps est lieu de perception et de représentation à la fois. La nudité belle du corps d'Ali n'est en effet qu'une projection visuelle du corps désirable: A la maladie de son corps, André désire la santé du corps d'Ali, car il désire l'attribut que cette santé engendre: la beauté.

L'image du corps beau, jeune et nu revient le long de l'expérience africaine: le petit Mohammed impressionne André avec les mêmes qualités:

[...] le petit Mohammed, éperdu de lyrisme et de joie, trottait sur son tambour de basque. Qu'il était beau! à demi nu sous ses guenilles, noir et svelte comme un démon, la bouche ouverte, le regard fou (Gide 2000, p. 268).

Chez Gide, plaisir physique et plaisir esthétique se confondent souvent; toutefois, les deux sont engendrés par le même objet: le corps humain, objet qui est observé dans les moindres détails, dans le fonctionnement, dans ses "forces de liaison" (Fontanille 2004); le même corps est aussi objet esthétique. Le corps-objet fonctionne pour Gide comme matérialisation ou comme siège du plaisir, lequel est foncièrement subjectif. Le corps d'autrui ou le corps propre deviennent objets d'analyse, le but étant d'appréhender le mécanisme intime qui provoque le plaisir.

Il y a deux voies d'analyse du corps-objet: celle visuelle, imposée par une certaine distance entre le sujet du regard et l'objet du regard et celle tactile, qui survient au moment où la distance est annulée. Ce qui persiste c'est la subjectivité de cette analyse, qui se fait comme par un philtre: André voit et touche plus un désir qu'une réalité, mais préfère le corps-chair, matériel, tridimensionnel, à celui bidimensionnel. Par exemple, il manifeste plus d'intérêt pour la sculpture que pour la peinture. Et encore une distinction: le corps qui provoque et/ou évoque le plaisir est celui animé, vif, vivant, ou du moins évoqué comme tel. Le regard subjectif ne réussit à matérialiser le plaisir dans le corps minéral: ce dernier sert à une investigation plutôt anatomique; par contre, le corps devient objet, "thème de jouissance" (Gide 2000, p. 50) signifiant lorsqu'il évoque, décrit ou crie la vie: C'est le cas du corps immatériel mais vivant du Gribouille de George Sand, qui n'a ni matérialité, ni parties, ni forces de liaison, mais qui entre en contact avec l'eau, s'en laisse pénétrer pour "fleurir", c'est-à-dire pour être portée à une nouvelle forme de vie, sorte de Narcisse revisité:

[...] l'un m'avait été fourni bien innocemment par George Sand, dans ce conte charmant de Gribouille, qui se jette à l'eau, un jour qu'il pleut beaucoup, non point pour se garer de la pluie, ainsi que ses vilains frères ont tenté de le faire croire, mais pour se garer de ses frères qui se moquaient. Dans la rivière, il s'efforce et nage quelque temps, puis s'abandonne; et dès qu'il s'abandonne, il flotte; il se sent alors devenir tout petit, léger, bizarre, végétal; il lui pousse des feuilles par tout le corps; et bientôt l'eau de la rivière peut coucher sur la rive le délicat rameau de chêne que notre ami Gribouille est devenu (Gide 2000, pp. 50-51).

C'est une rencontre récurrente dans l'écriture gidienne entre deux objets subjectivement perçus: l'eau et le corps; c'est encore la hantise du devenir corporel, c'est-à-dire le passage d'une forme perçue à une autre, du paraître à l'être; c'est encore le passage du corps culturel au corps naturel, ce qui est une évolution dans la sincérité de la perception.

Il convient à ce point d'interroger le rapport entre le vêtement et le corps et, avec cela la perception du corps vêtu. Comme nous l'avons montré ailleurs (Lefter 2012), le vêtement est perçu chez Gide comme un objet culturel et culturalisant: il couvre le naturel du corps, la nudité, accomplissant ainsi son rôle culturel et donnant au corps une dimension culturelle; ainsi, en recouvrant le corps, le vêtement le cache, le dissimule, le fait passer de l'être au paraître, lui enlevant la proximité ou la possibilité d'immersion dans la nature. Autrement dit, le vêtement à la fois ajoute et enlève une couche au corps. Encore, le vêtement gidien a une dimension faussaire, dans le sens où le vêtement glisse vers le déguisement; il arrive alors à modifier le corps à tel point qu'il acquiert une autre signification. C'est le vêtement de l'acteur, du moi-acteur qui devient objet d'observation. Ce plaisir de l'acteur qui assume des rôles devant les autres est propre à Gide et il l'évoque dans cette autofiction.

Le vêtement qui transpose dans un rôle, le costume comme il le définit, lui procure le plaisir. Encore une fois, approche subjective de la propre corporéité, engendrée par la même sensation: le plaisir. Tel est le cas d'un souvenir d'enfance liée à la perception du propre corps costumé, un corps qui se dématérialise pour se rematérialiser, un corps qui matérialise le balancement timidement perçu par André entre être et paraître:

Mais je n'en avais pas fini avec la question du costume: à la mi-carême, chaque année, le Gymnase Pascaud donnait un bal aux enfants de sa clientèle; c'était un bal costumé. Dès que je vis que ma mère me laisserait y aller, dès que j'eus cette fête en perspective, l'idée de devoir me déguiser me mit la tête à l'envers. Je tâche à m'expliquer ce délire. Quoi! se peut-il qu'une dépersonnalisation puisse déjà promettre une telle félicité? À cet âge déjà? Non: le plaisir plutôt d'être en couleur, d'être brillant, d'être baroque, de jouer à paraître qui l'on n'est pas (Gide 2000, p. 50).

Le plaisir de couvrir le corps avec le costume se manifeste avant qu'André le porte: il le voit porter par les autres, les adultes qui devraient jouer les *Plaideurs*: "[...] les grands essayaient des fausses barbes; je les enviais d'avoir à se costumer: rien ne devait être plus plaisant" (Gide 2000, p. 13).

Devenir le modèle dépeint par le cousin Albert Démarest est pour André une nouvelle et inédite forme de faire l'acteur, de jouer un rôle, mais aussi de prendre conscience avec plaisir de sa corporéité, de l'analyser non plus dans sa position naturelle, mais dans celle requise par la pose:

Sa proposition me surprit. Il ne s'agissait tout d'abord que de lui servir de modèle pour le tableau qu'il voulait présenter au Salon, où figurait un violoniste. Albert m'arma d'un violon, d'un archet, et durant de longues séances je crispai mes doigts sur les cordes de l'instrument, m'évertuant à garder une pose où devait se profiler l'âme du violon et la mienne. "Prends un air douloureux", me disait-il. Et certes je n'y avais aucun mal, car le maintien de cette position surtendue devenait vite une torture. Mon bras replié s'ankylosait; l'archet allait s'échapper de mes doigts (Gide 2000, p. 200).

Cet exercice d'acteur, de modèle, devient un exercice physique qui suppose le contrôle de la propre corporéité dans un ensemble harmonieux, dans les parties composantes, dans les forces de liaison et dans les mouvements. André perçoit les parties du corps: les doigts et les bras et les analyse en s'efforçant de leur imprimer le mouvement désiré:

Depuis que j'avais posé pour Albert (il venait d'achever mon portrait), je m'occupais beaucoup de mon personnage; le souci de paraître précisément ce que je sentais que j'étais, ce que je voulais être: un artiste, allait jusqu'à m'empêcher d'être, et faisait de moi ce que l'on appelle: un poseur. Dans le miroir d'un petit bureau secrétaire, hérité d'Anna, que ma mère avait mis dans ma chambre et sur lequel je travaillais, je contemplais mes traits, inlassablement, les étudiais, les éduquais comme un acteur, et cherchais sur mes lèvres, dans mes regards, l'expression de toutes les passions que je souhaitais d'éprouver (Gide 2000, pp. 6-7).

Dans l'analyse du corps reflété par le miroir s'instaure une distance objectivante entre l'œil qui regarde et le corps analysé. Tout d'abord, le corps n'est plus senti comme propre, dans sa matérialité, avec ses "motions intimes", il se rématérialise dans une image bidimensionnelle extérieure et construite: pose, acteur, artiste – le corps devient donc produit culturel.

D'autre part, le corps d'André projeté dans le tableau de son cousin Albert a subi une double modification: celle opérée par le modèle, qui assume une pose et non pas une position naturelle, ensuite celle opérée par le peintre, qui construit une image filtrée par son œil également. Ce n'est donc pas un corps vari, un objet qui soit perçu et qui décode le moi intime, c'est un objet construit et qui rend difficilement compte de la vérité du moi.

Plus naturelle que l'image reflétée dans le tableau est celle offerte par le miroir: encore une fois, ce n'est pas André l'homme qui s'y mire, mais l'artiste. Le corps naturel s'évanouit donc derrière le corps de l'artiste, c'est-à-dire derrière un corps qui ne se manifeste pas librement, dont les mouvements sont étudiés, pour transmettre l'image de l'artiste. C'est donc un corps contraint.

### 3. La maladie

D'une manière subjective, le corps malade est perçu comme passant par une étape transitoire, dont il

puisse sortir renouvelé; encore, la maladie est un état qui permet l'observation du corps, qui vise dans une égale mesure l'apparence du corps et la perception de celui-ci. André Gide, le personnage de *Si le grain ne meurt*, accorde une importance singulière à la description du corps malade, qui est analysé dans ses parties composantes – jambes, tête –, mais aussi au niveau des “mouvements intimes” (Fontanille 2004): tremblements, fléchissements des pieds, vertiges. Il y a pourtant la maladie véritable et la maladie feinte, vécue d'une manière actoriale et démonstrative. C'est le cas de l'épisode de maladie corporelle et nerveuse qu'André traverse peu de temps après la mort de son père, une maladie mi-sentie, mi-jouée et qui montre en effet l'effort d'André de percevoir, de sentir et d'accepter son corps, d'en faire un objet signifiant:

Maintes fois par la suite je me suis indigné contre moi-même, doutant où je pusse trouver le cœur, sous les yeux de ma mère, de mener cette comédie. Mais avouerais-je qu'aujourd'hui cette indignation ne me paraît pas bien fondée. Ces mouvements que je faisais, s'ils étaient conscients, n'étaient qu'à peu près volontaires (Gide 2000, pp. 97-98).

La maladie est récurrente dans la vie d'André et le résultat en est l'affaiblissement du corps, affaiblissement qui apparaît comme une constante et qu'André essaie de compenser avec le développement du côté intellectuel. Or, devenir conscient de l'état de maladie, signifie devenir conscient de sa corporéité et de l'importance que tient le corps dans l'évolution et dans le décodage du moi. Cette nouvelle orientation vers le corps et vers l'observation du corps malade commence à se faire sentir à l'époque des premiers voyages en Afrique. La conscience du fait que la maladie afflige de corps s'accompagne d'une autre idée: celle de la valeur curative de la terre africaine: “[...] je pensais que la chaleur de l'Afrique me remettrait, que nul climat ne pouvait être meilleur”(Gide 2000, p. 252). C'est l'éveil de la conscience du naturel, le retour du corps à la nature.

La découverte du corps propre est lente et se fait dans une double expérience: celle de l'admiration de l'autre masculin et celle de la prise de conscience de la propre faiblesse physique à travers la maladie. Il se produit un transfert de signification du corps-objet d'autrui vers le corps-objet sien: l'admiration pour le corps d'autrui est engendrée par un attribut que celui-ci possède: la santé. C'est donc la santé que le corps propre doit obtenir pour se laisser découvrir et signifier. Cette victoire sur la maladie laisse le corps d'André se découvrir à travers les contacts fondamentaux avec les couleurs, les parfums, l'air, mais surtout avec l'eau, cette eau curative qui le fortifie, cette eau dont il avait appris les bénéfices dans le *Gribouille* de George Sand.

Comme nous avons montré dans certaines de nos recherches antérieures (Lefter 2007, 2011), la narration de *Si le grain...* finit avec les fiançailles d'André et de Madeleine, mais l'histoire d'André continue, sa dure et

longue quête d'un corps qu'il essaie d'accepter, d'éduquer, d'en comprendre les penchants. Pourtant, le récit autofictionnel qui nous a servi de corpus a construit une image cohérente de ce que cette quête signifie: André veut traiter son corps comme un objet, dont il essaie de s'éloigner pour s'objectiver dans l'analyse. Il cherche les significations que ce corps lui transmet pour comprendre en fin de comptes que dissimule cette enveloppe corporelle.

Nous avons commencé ce texte en affirmant la récurrence de la préoccupation pour la corporéité dans les écrits de Gide. Pourtant, *Si le grain...* nous offre des images allusives, voilées, mi-cachées du corps sexuellement contraint, là où *L'Immoraliste*, *Corydon* ou *Le Voyage d'Urien* par exemple viennent avec des images fortes, claires, non-dissimulées. Nous y voyons encore une fois une pudeur d'un écrivain qui n'ose se dire vraiment que dans ses fictions.

## Bibliografia

- Anzieu, D., 1985, *Le moi-peau*, Paris, Dunod.
- Barthes, R., 1967, *Système de la mode*, Paris, Éditions du Seuil.
- Fontanille, J., 2004, *Soma et Séma. Les figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- Fontanille, J., 2004, “Le malaise”, in E/C, www.ec-aiss.it.
- Lefter, D., 2006, “Le Regard. Le Langage. Le Corps. Les pratiques corporelles dans les récits d'André Gide”, in *Journées de la francophonie – Fin(s) de siècles 22-25 mars 2006*, Iași, Editions Universitaires Alexandru Ioan Cuza, pp. 68-75.
- Lefter, D., 2007, *Du Mythe au moi*, Bucaresti, Editura Universitatii din Bucaresti.
- Lefter, D., 2011, “*Si le grain ne meurt* d'André Gide ou les mémoires d'une sensibilité” in “Studii si cercetari filologice. Seria limbi romanice”, n. 10, pp. 160-176.
- Lefter, D., 2012, “L'Imaginaire du Sud dans trois notes de voyage d'André Gide”, in *Langue et littérature. Repères identitaires en contexte européen*, Pitesti, Editura Universitatii din Pitesti, pp. 174-189.
- Martin, C., 1998, *André Gide ou la vocation du bonheur*, Paris, Fayard.

E|C

## The Actantial Game in the Construction of Subjectivity in Machado de Assis

Luiz Carlos Migliozi  
Ferreira de Mello

### 1. Objective of the Paper and the Short Story Plot

From an analysis of the literary text “Conto de Escola” by Machado de Assis, undoubtedly one of the greatest



writers of the Brazilian Literature, this text tries to explain how the subjectivity of the relationship between enunciator and enunciatee, narrator and narratee and between the actors in the short story is constructed.

The story takes place in 1840. Pilar, the adult narrator remembers events from his childhood, when he considered skipping classes to play outside. Since he was beaten by his father for having skipped classes in the previous week, he decides to go to school. Once there, he regrets it by glimpsing a much more interesting and attractive world outside. Therefore, the text makes a parallel between two distinct discursive spaces: one characterized by the “here”, the school environment, and the other by the “out there”, the field and the hill environments.

Inside the classroom, the boredom is broken by a proposal made by Raimundo, his friend and his teacher’s son: Raimundo would give Pilar a silver coin if he explained syntax to him. The contract is settled: Pilar gets the little coin and, secretly, gives Raimundo instruction on the subject.

At this moment, Curvelo comes into scene to denounce his classmates to the strict and severe teacher Policarpo. Pilar has his coin confiscated by the teacher, who mocks them publicly and punish them with the ferule hanging from the window. The coin is thrown out the window. Pilar promises to take revenge on Curvelo who, on his way out, runs away, afraid of Pilar. To explain about his swollen hands to his mother, Pilar lies and says that he was punished by the teacher for not knowing the lesson. On the following day, after having dreamt with the little silver coin, Pilar wakes up early and leaves the house determined to find the little coin that had been thrown out by the teacher. On the way, however, he is seduced by a martial band and joins it. At the end of the day, he finally comes home without the coin and with dirty, soiled pants.

## 2. The Actantial Game and the Subjectivity Construction

Since we are dealing with an extremely rich text in terms of meanings, several approaches could be used to analyze it. Certainly, it provides elements to discuss the configuration of shame, fear, breach of a fiduciary contract, power relations, school control and punishment strategies, etc. However, the objective of this article is to discuss how the subjective game between different subjects (statement and enunciation subjects) is played, and how it collaborates with the construction of meanings in the story.

On the text manifestation level, the short story shows the trajectory of a student who goes to school and is beaten by the teacher for having taught a lesson to another student in exchange for money. Throughout the narrative, facts and details are emphasized. This forces the enunciatee to look for a more careful reading of the text. As an example of these facts and details empha-

sized throughout the text is the progressive tensivity in the way the teacher reads the news from a newspaper or in the dysphoric adjectivation used to describe one character and euphoric to describe another or, still, in the name of the street, which characterizes the story’s discursive space.

On the text immanence level, through enunciative clues disseminated in the text, it is possible to make a political reading of the short story, in which the school professor, Policarpo, represents the Monarchy, and young Pilar represents the Republic. The details about these facts are presented next.

## 3. The Contextualizing Element

In the second line of the short story, the narrator already explains that the story takes place in 1840. This contextualizing element is of great importance to the construction of text subjectivity, since it places the textual plot still in the Brazilian monarchic period. The Proclamation of the Republic occurs on November 15, 1889; therefore, forty years after the story was told. This short story by Machado de Assis is published in the *Várias Histórias* Collection in 1896, only seven years after the Proclamation of the Republic, which ended the monarchic period in Brazil.

By situating the story forty-nine years before the Proclamation of the Republic, the enunciator takes us to a period of great political instability and turmoil. Throughout the narrative, a series of traces corroborate with this situation. The narrator establishes a narratee and declares to him: “do not forget that those were Regency times, a period of great public turmoil” (Assis 1989, p. 26).

At this point, we highlight the nature of the communication process between enunciator and enunciatee. Communication between these discursive instances cannot be conceived as a make-knowing, but as a make-believing. So communication is no longer seen as a mere exchange of information between individuals. Communication is directly connected to a persuasive process orchestrated by the destinator. In this regard, Fiorin writes (1989, p. 52):

The ultimate purpose of every act of communication is not to inform, but to persuade others to accept what is being communicated. Therefore, the act of communication is a complex game of manipulation in order to make the enunciatee believe in what is transmitted. Language is always communication (and therefore persuasion), but it is so when it is sense production. In this game of persuasion, the enunciator uses certain argumentative procedures aiming to make the enunciatee admit as valid the sense produced.

Barros, while discussing the role of the enunciator and of the enunciatee, also highlights the role of persuasion that covers all text, which confirms the dimension of believing and making of the texts:

Enunciator and enunciatee are developments of the subject of enunciation that fulfill the actantial roles of the destinator and of the destinatory [...]. Thus, the enunciator places himself as destinator-manipulator, who is responsible for the values of the discourse and able to take the enunciatee, his destinatory, to believe and do. The manipulation instance takes place in and by means of the discourse, as a persuasive action. The enunciatee, in his turn, cognitively and pragmatically manipulated by the enunciator, fulfills the roles of the destinatory, even when the enunciator's desires are not achieved (1988, pp. 92-93).

Thus, if the narrator, who is discursively created by the enunciator, projects a narratee in the text and draw his attention to the date on which the plot of the story took place and to a given political political unrest, one must understand this detail as a important element of a persuasive structure, which aims to bring the enunciatee give his adherence to the veridiction of the text.

#### 4. The Isotropic Connector

However, there is a fact in particular which is highly significant for the reconstruction of the political atmosphere of that narrated moment. It is the way the teacher reads the newspaper in the classroom. It is a mere detail, an unimportant fact, considering the plot of the enunciated text. However, it becomes an extremely important event for the reconstruction of the text enunciation.

Throughout the narrative, the enunciator gives special attention to the way teacher Policarpo reads and reacts to the news from a newspaper. Throughout the story, which is relatively short, the way teacher Policarpo reads the newspaper is described five times. The first time it is expressed like this: "he took the pages of the day, three or four, which he read slowly, chewing the ideas and the passions" (Assis 1989, p. 26). Attention is drawn to the fact that his "ideas" and "passions" were in the newspaper. Immediately after this description, the enunciator refers to the political situation of that moment, which has already been mentioned before: "do not forget that we were in the end of the Regency period, a time of great public turmoil" (Assis 1989, p. 26). If meaning emerges from relationships, as taught by Semiotics, the syntax used to express these facts is significant since it induces the enunciatee to notice a possible relationship between the passions exposed in the newspaper and the fact that public commotion is great. Therefore, the text suggests that the facts read in the newspaper refer to political issues of that moment, i.e., monarchic and republican attitudes that were emerging in that socio-historical context.

The second and third references to the teacher reading the newspaper are presented discursively as: "on that day, at least, it seemed that he read the pages with much interest; he would raise his eyes once in a while, or take a puff, but would soon go back to his newspapers, and read a lot" (Assis 1989, p. 27) and "I looked at the mas-

ter, who continued reading with such interest that snuff dripped from his nose" (Assis 1989, p. 28). The new fact introduced in these two last passages is that the teacher was captured by the news in the newspaper. Thus, a growing tension between Policarpo and the news is felt. The fourth and fifth references point out to his indignation towards the facts in the newspaper: "If the master was unable to see anything, so what? And he could not see anything, grabbing the newspapers and reading them fiercely, with great indignation..." (Assis 1989, p. 28), and "he would read the newspaper, article by article, punctuating them with exclamations, moving his shoulders, followed by one or two knocks on the table" (Assis 1989, p. 28).

If the news refers to the Republican insurgency against the current monarchic model, and if Policarpo is infuriated, disgusted, it can be concluded that Policarpo is manifesting a political posture contrary to that shown in the news. In addition, it is possible to affirm that Policarpo is truly a monarchist while Pilar, as an adult narrator, is a Republican. However, to validate this statement, we need to go back a little on the analysis of the short story.

#### 5. Lexicographical Approach and the Discursive Space

In the beginning of the narrative, when Pilar was considering skipping classes to play outside, the enunciator creates two distinct discursive spaces: the school, characterized by the "here" and the other is the world outside school limits, characterized by the "out there". By describing the space outside the school, it is sensed as "rustic, more or less infinite, spread with washwomen, grass and loose donkeys" (Assis 1989, p. 25). However, when Pilar gets to school, he wants to leave, but he cannot anymore:

Frankly, I regretted coming to school. Now that I was stuck inside the school, I burned with the desire to wander outside, recapitulating the fields, the hills, thinking about the other vagrant boys, like Chico Telha, Américo and Carlos das Escadinhas, the best in the neighborhood and of mankind. To my greatest desperation, I could see through the school windows, in the clear blue sky, above the Livramento hill, a tall and large paper kite, tied to an immense thread, flying soberly. And I am here, sitting down, legs close together, with a reading and grammar book on my knees. "It was a mistake coming to school", I told Raimundo (Assis 1989, p. 26).

These quotes make evident that the school represents an oppressive space, lack of freedom and social pressures: "now that I was stuck", "burning with desire to be outside", "sitting down with the legs close together", "grammar book on my knees", "it was a mistake coming to school". Still, it is important to emphasize that it is in this space that Pilar will be beaten by his teacher with a ferule. In this sense, the school represents the dysphoric element.

In opposition to this repressive world, the “out there” space shows freedom, desire, pleasure: “rustic”, “more or less infinite”, “loose donkeys”, “clear blue sky”, “Livramento hill”, “tall and large paper kite, “tied to an immense thread, flying soberly”. This outside world is sensed as an euphoric space.

Greimas explains (1983, p. 225) that lexemes are like “condensation” that permeate the narrative and discursive structures and can serve as “models of predictability” to the researcher. In this sense, it is necessary to reflect on the lexemes mentioned above as they contribute to the creation of discursive spaces in the text.

Thus, the lexeme “rustic”, referring to the rustic space, for instance, condenses, according to Ferreira (2004), themes related to “not dominated”, “not subdued”. The expressions “more or less infinite space” and “loose donkeys” are related to freedom. Next, a highly figurative description of the space in which Pilar would rather be appears in the text: “clear blue sky, above the Livramento hill”, “a tall and large paper kite, tied to an immense thread, flying soberly”. The figurative expression “clear blue sky” refers to a beautiful, desirable and attractive place. “Livramento” (“Deliverance), the name of the hill, is also highly significant, since it leads us to think that salvation is “out there”, while perdition prevails in the “here” space. The “kite”, “tall” and “large”, “immense thread”, “flying soberly” figures show the way the enunciator adopts the value of freedom.

In another moment in the narrative, when hostility and distrust between Pilar and Curvelo are established, the description of the “out there” space appears again as a palliative to the afflictions of the “here” space: “And out there, under the blue sky above the hill, the same eternal kite, twisting from one side to another as if calling me. I saw myself here, with the books and the stone under the mango tree and the little silver coin inside the pocket, which I would give noone, even if they cut me in half” (Assis 1989, p. 28).

In this way, there are two distinct spaces in opposition. The school represents tradition, social coercion, and an established doctrine. Policarpo is the greatest representative of this world. Pilar rejects this world and everything Policarpo represents. He desires the world out there, where the different can be found, where there is freedom and space for man’s actions. It is the “out there” world trying impose itself on the “here” world. While the “out there” world represents dreams, desires, something coveted but intangible, Policarpo’s world, the school, represents tradition, a coercive, undesirable, but factual world.

So, by relating these two discursive spaces to the political issues mentioned previously about the way the teacher reads the news from the newspaper, it can be affirmed that Policarpo’s school represents the Monarchy, which was the current political regime, the established doctrine and tradition of that time (1840). As men-

tioned before, the narrator establishes a narratee in the text, and reminds him: “Do not forget that we were at the end of the Regency period, a time of great public turmoil” (Assis 1989, p. 26). The narrator himself calls the narratee’s attention to this political reading. Thus, this actantial game between the narrator and the narratee becomes particularly important in the story, since it induces to a reading that underlies the statement, to reading between the lines. Therefore, Pilar is the destabilizing force, the instance that is opposed to the established political order, to tradition. Pilar is, in this way, the Republican representative before the monarchic power.

## 6. The Intersubjective Game Between the Enunciator and the Narrator

This political reading emerges, among other clues that will be listed later, from the story’s actantial game. This way, it is interesting to also analyze the relationship between the text’s narrator and the enunciator. Immediately after the reference made above (“do not forget that we were at the end of the Regency period, a time of great public turmoil”), the narrator declares: “Policarpo was certainly affiliated to a party, but I could never verify this fact” (Assis 1989, pp. 26-27). So the narrator affirms that he does not know Policarpo’s political tendency. However, the analysis of the discursive clues reveals, clearly and irrefutably, that Policarpo is a Monarchist and Pilar a Republican. Thus, the presence of an intersubjective game between the enunciator and the narrator is noticed. The narrator shows his ignorance regarding Policarpo’s political tendency while the enunciator reveals it through enunciative clues disseminated throughout the text.

Something similar occurs in the sequence of the previous passage, where the narrator states the following:

The worst thing he could have, for us, was the ferule. And there it was, hanging from the window sill, to the right, with its five evil eyes. He had only to raise his hand, grab it and use it with the customary strength, which was not little. And then, perhaps sometimes his political passions would dominate him to a point in which he became lenient towards us, sparing us of one or two corrective measures (Assis 1989, p. 27).

The narrator affirms that perhaps sometimes his “political passions” could interfere in the punishments. This way, the narrator presents this as a possibility, the possibility of a teacher to spare students of some punishment. Due to this intersubjective actantial game between the narrator and the enunciator, it can be affirmed that the enunciator has no doubts about this. For him, Policarpo is taken by political issues, and this interferes with the punishments, leading him to be more or less severe towards them. An example of this arbitrary act can be the punishment suffered by Pilar for having taught a lesson to a friend in exchange for money.

It was not a question of cheating during a test, but of teaching a friend a lesson. Thus, the inflicted punishment, both pragmatic (twelve hits with the ferule) and cognitive (shame from the teacher's insults in front of his classmates) was exaggerated. This proves that the enunciator's view prevails over that of the narrator's: the teacher does not become lenient due to his political passions, such as the narrator suggests in the quotation above ("and then, perhaps sometimes his political passions would dominate him to a point in which he became lenient towards us, sparing us of one or two corrective measures"); quite the contrary, he exaggerates on his punishments due to his political passions. It is the other *spectrum* of the scale.

This way, the enunciator affirms that Policarpo is arbitrary, however, not explicitly. Yet, this fact can be reconstructed by the enunciative clues left by the enunciator during the text construction. Considering the text subjectivity, another characteristic of the Monarchy arises: its arbitrariness. Thus, the sense of Monarchy as a dysphoric value and Republic as the euphoric is created. As the text's enunciator takes on the perspective of Pilar, the narrator/character, to report on the events, it can be concluded, once again, that the enunciator takes on a republican posture in opposition to the current monarchic regime. There are several clues, of different nature, that reinforce the politics in this short story, which deserve some attention.

## 7. Characters Characterization

The adjectivation used to characterize some characters in this short story is of fundamental importance, since it makes allusions to the assumed or rejected political positions in the narrative. Below, the first description of Policarpo is introduced:

I walked up the stairs cautiously, not to be heard by the master, and I got there in time; he entered the room three or four minutes later. He walked in slowly, as usual, on his cordovan sandals, washed and faded denim jacket, white and wide-brimmed pants and a large, sagging collar. His name was Policarpo, and he was almost fifty years old, or more. Once sitting down, he took the snuff bag and a red handkerchief from his pocket, put them in the drawer; then, he looked at everyone in the room. The boys, who remained standing as he walked into the classroom, sat down. Everything was in order; they were ready to start (Assis 1989, p. 25).

The above quote describes teacher Policarpo as someone austere, strict and authoritarian. Pilar's fear of arriving late at school induces this textual inference. These ideas are reinforced by semes within the lexemes that characterize his clothes. The teacher's jacket is made of denim. This fabric is known for being strong, rustic, without much flexibility and durable. In addition, the lexeme "faded" suggests something old and outdated. The lexeme "wide-brimmed", according to Ferreira (2004), suggests something "rigid", "violent",

"intense", "firm", "inflexible", "unbreakable" and "rough". There is also the expression "large sagging collar". If, on one hand, the adjective "large" points out to a majestic empire, the enunciator, on the other hand, through the adjective "sagging", resemantizes this concept: the empire may be majestic, but is falling down, with no sustainability. Here are some characteristics of Policarpo and the Monarchy he represents. All reconstruction of meanings originated from the characters' description is only possible due to the adjectivation subjectivity in the short story.

Raimundo's description, the student who offers a silver coin to Pilar in exchange for a lesson explanation and the Policarpo's son, goes in the same direction. That is, it creates a negative, unfavorable image of the character, as in the case of his father:

Raimundo was his name, and he was slow, committed but with a delayed intelligence. He would spend two hours trying to retain something which others would spend thirty or fifty minutes; he did with time what he could not do fast with his brains. All of this plus the fear he had of his father. He was a slim, pale sick-looking child, hardly ever happy (Assis 1989, p. 25).

Throughout the text, other qualifications emerge to characterize Raimundo: "trembling voice", "pale", "yellow gesture", "feeling like putting on five to six more effort into nothing". So the enunciator creates for Raimundo an image of a child who is not intelligent, is subjugated by his father, is afraid of him and is unhappy. The name Policarpo condenses the junction of "poli", which means "several" and "carpo" (*carpus*), which is part of our hand, responsible for articulating the forearm and the metacarpus. In men, for instance, the *carpus* is constituted by eight small bones. Therefore, the etymological value of Policarpo suggests someone who has several ramifications, several limbs. So, it can be inferred that Raimundo, Policarpo's son, is another representative of the Monarchy. Thus, all this dysphoric adjectivation to describe Raimundo can also be applied to the Monarchy. Then, it can be inferred that those who support the monarchic regime are scared, subjugated by the system and unhappy.

Throughout the narrative, other references to Raimundo's family appear, perpetrating the tradition of the monarchic regime generations. An example of this is in the passage below, where Raimundo offers the coin to Pilar:

He took it off his pocket and showed it to me from afar. It was a coin from the king's period, maybe twelve "vinténs" or two "tostões", I don't remember; but it was a coin, and such a coin made my heart pound faster. Raimundo gave me a pale look and then asked me if I wanted it. I told him he was making fun of me, but he assured me that he wasn't.  
- But can you give it up?  
- Don't worry. Mom can give me another one. My grandfather left her many in a little box; and some are gold. Do you want this one? (Assis 1989, p. 27)

All negotiations revolve around the “coin from the king’s period”. Therefore, the sense that the money that circulates during the Empire corrupts people, making them greedy, is constructed in the narrative. This idea becomes clear in the passage below, which is a sequence of the previous quote:

I had a funny sensation. It wasn’t that I had a once considered a man’s idea of virtue, and that it was not easy to play a child’s trick here and there. We both knew how to cheat on the master. The novelty was in the terms of the proposal, in the exchange of the lesson for money, a fair and positive purchase, a compromise; this was the cause of the funny sensation. I kept lookin at him; aimlessly, without saying anything (Assis 1989, p. 27).

This sense of corruption, which is suggested in this passage, becomes clear in the last line of the story: “It was them, Raimundo and Curvelo, who first taught me two bits of knowledge, one about corruption and the other about delation” (Assis 1989, p. 30). So, again, the enunciator describes the monarchic system as something evil to society, since money they own corrupts the human spirit.

In opposition to all of this, there is Pilar’s description, which, as already pointed out, is the Republican representative in the story.

It is hard for me to say that I was one of the most advanced students in school; but I was. I wasn’t also one of the most intelligent, for an easy to understand scruple and of excellent effect on style, but I don’t have any other conviction. Mind you, I was neither shy: I looked healthy and had iron muscles. During writing lessons, for instance, I always finished first, but was left to cut noses on paper or on the board, a not so noble or full of spirituality occupation, but at least naïve (Assis 1989, pp. 25-26).

As seen in the above quote, Pilar’s description opposes frontally to Raimundo’s and Policarpo’s description. An image of an intelligent, attractive and saucy boy is created. In addition, the opposition between Pilar’s and Raimundo’s characteristics is highlighted in this description. Here, again, the narrator creates the presence of a narratee to make clear the opposition between Pilar and Raimundo: “I was neither pale nor wretched: I looked healthy and had iron muscles” (Assis 1989, p. 25). So, to describe Raimundo, the term “pale” was used previously, and, now, to describe Pilar, this characteristic is rejected. Similar situation occurs with the term “shy”, which condenses senses related to “unhappy”, “bashful”, “dumb”, “indisposed” and “sickly”. So, the text states that Pilar is not shy; however, this is affirmed in relation to Raimundo. So, at this point, it is necessary to recall some of the adjectives used previously to describe Raimundo: “slim child, pale, sick-looking, hardly ever happy (Assis 1989, p. 25)”.

The same opposition is noticed when the narrator affirms that Pilar “looked healthy”. To describe

Raimundo, the narrator used the term “yellow gesture”. In the Portuguese language, the term yellow has a derogatory value, and, here, “a yellow gesture” means sickly gesture. This is confirmed when the narrator describes Raimundo as “slim, pale, sick looking, hardly ever happy” (Assis 1989, p. 25). In addition, when he affirms that Pilar had “iron muscles”, the narrator opposes this characteristic to the fact that Raimundo was a scared child, as mentioned before.

All this adjectivation subjectivity used to describe Pilar acts in opposition to the description of Policarpo and Raimundo. Pilar is constantly competing with the forces that are in opposition to him. From this competition, the political attack between the Monarchy and the Republic arises, which dominates the socio-historical context of that time. So, once again, due to the subjectivity in the text’s construction, and the acceptance of values by the enunciator, it can be affirmed that the Monarchy has a dysphoric value and the Republic a euphoric value.

At this point, a reflection on the name Pilar, the character/narrator of the story, should be made, as it was done previously with the name Policarpo. In opposition to the established power of “Policarpo”, “Pilar” emerges as the “mainstay”, the “pillar”, the column that sustains a building. Here, it becomes clear the perception of how a name can define its function in the narrative. Pilar becomes the pillar that sustains an aimed Republican ideology.

### 8. The Isotropic Rupture

However, it is also part of this reflection on the character’s name, its figurative value as a “moral support”. There is a passage in the second paragraph of the short story, which, apparently, contradicts this idea of moral support. The narrator himself affirms about himself: “I was not a virtuous boy” (Assis 1989, p. 25). So to clarify this, it is necessary to go further in the analysis.

At the end of the short story, the narrator says he dreamt about the coin, and that he picked it up on the street, coming back from school. In the morning, he got up early and left the house to search for the coin and added: “It was a splendid day of May, magnificent sun, soft air, plus the new pants that my mother had given me, which, by the way, were yellow. All of this and the little silver coin... I left the house as if I were going to climb the Jerusalem throne” (Assis 1989, p. 30).

In this passage, the two great objects-values desired by Pilar throughout the narrative are presented. On one hand, he has free access to the greatly desired “outside” space but, at the same time, unreachable when stuck at school. On the other hand, he can have his coin, without having to go through the judgment of Policarpo. That is why the narrator says that in his dream, he got the coin “fearlessly and unscrupulously” (Assis 1989, p. 30). So, to grab the coin implies in being corrupted by the current system. Thus, the Republican

ideals that are strongly defended throughout the narrative tumble down, since to accept the “coin from the king’s time” (Assis 1989, p. 27) implies in being subdued by the current political system. At this point, the observation made by the narrator in the beginning of the narrative starts to make sense: “I wasn’t a virtuous boy” (Assis 1989, p. 25).

As can be seen, there was a modal transformation in the competence of the subject. If earlier he was characterized by resistance, not acceptance of the system imposed by society, namely, by not wanting to be or do, he is now to act and think in accordance with the existing system and he also seeks its values. Thus, the competence of the subject is characterized by the confrontation of the modal arrangements, as emphasized Fontanille (1986, p. 13).

In addition, the above passage suggests that the narrator’s happiness is also related to the fact that he got a pair of new pants from his mother: “which, by the way, were yellow” (Assis 1989, p. 30). The lexeme “yellow” is highly significant in this context, once, as mentioned before, it has a negative value in the Portuguese Language. This term was used before to describe Raimundo’s appearance, who is Policarpo’s son, both representatives of the Monarchy: “gave the mouth a yellow gesture” (Assis 1989, p. 27). The use of the term “yellow” to describe Pilar’s pants works as a sign of isotropic rupture, since it suggests that Pilar was taken by the boons and sinecures of the monarchic system. He shares the same colors, i.e., the same characteristics that he hated in Raimundo.

Besides that, the previous passage affirms that Pilar left home “as if he were to climb the Jerusalem throne” (Assis 1989, p. 30). The figure “climb the throne” is a clear and direct reference to the monarchic regime. The quote also says: “I rushed so nobody would get to school before me; however, not so fast to wrinkle my pants. No, they were really beautiful! I would look at them, running away from encounters, avoiding the garbage on the street...” (Assis 1989, p. 30). His care and admiration for his yellow pants are highlighted here, which now constitutes his valuable object. The expression “he would run away from encounters” suggests Pilar’s shame for knowing that this attitude would spoil his social image.

Next, the narrator describes his encounter with the Marines Marching Band:

I found the Marines Marching Band on the streets, drums up front, rolling, I couldn’t listen to them quietly. The soldiers marched fast, in unison, right, left, on the sound of the drums; they came, passed by me and went on. I felt my feet tingling, and felt like following them. I already told you: the day was beautiful and then there were the drums... I looked both ways; then, I don’t know how, I started marching with them on the sound of the drums, singing something, I believe: Mouse on a jacket... (Assis 1989, p. 30).

The presence of the Marines band represents the great guardians of the Monarchy. Their ordered march on the sound of the drums is the maintenance of the current regime and, at the same time, an allusion to the idea of limited human actions and restrained freedom. In relation to his behavior, the narrator justifies it by saying: “I couldn’t listen to them quietly” and “I felt my feet tingling”. This explanation shows that he acts by emotion rather than by reason.

Still in the first paragraph of the short story, the narrator considers skipping classes to play outside. He changes his mind and goes to school and says: “there goes reason” (Assis 1989, p. 25). It is at this moment that the enunciator exposes the ideological conflict between the Monarchy and the Republic. So, it can be inferred that to act by reason makes individuals fight for their ideals. However, considering the ups and downs of life and human character, emotion overcomes reason. Life’s ideals are corrupted. Here’s the explanation for the expression “rat on a jacket”. Rat, in this case, is the symbol of corruption. The explanation provided for this behavior is simple: “I already told you: the day was beautiful, and then there were the drums...” (Assis 1989, p. 30).

After having joined the marching band, Pilar returns home “with soiled pants and with no little silver coins in his pocket and with no resentment in his soul” (Assis 1989, p. 30). Ferreira (2004) defines the verb “to soil” as: “to get dirty, to stain, to speck”. Figuratively, it brings the following explanation: “to dishonor someone”, “to lower yourself”, “to feel demeaned”. In this way, the enunciator presents an extremely pessimistic view of man. He makes a psychological analysis of the human being, highlighting his volitions, virtues and defects. A vision dominated by the cynicism and skepticism of the human character. Here is an ultra realistic view of Machado de Assis on man in society.

## Bibliografia

- Assis, M., de, 1989, “Conto de escola”, in D. Stefani, a cura, *Contos*, São Paulo, Ática, pp. 25-30.
- Barros, D.L.P., de, 1988, *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*, São Paulo, Atual.
- Fiorin, J.L., 1989, *Elementos de análise do discurso*, São Paulo, Contexto-Edusp.
- Fontanille, J., 1986, “Le tumulte modal: de la macro-syntaxe la micro-syntaxe passionelle”, in “Actes Sémiotiques: Bulletin”, n. 39, pp. 12-31.
- Greimas, A.J., 1983, *Du sens II: essais sémiotiques*, Paris, Seuil.
- Ferreira, A.B., 2004, *Novo Dicionário Aurélio*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

# Effets du rapprochement entre les arts du cinéma et de la littérature: la narration transformée par l'invention d'une perspective multiple

Marcos Simeon

## 1. Introduction

Les récits atemporels nous déconcertent parfois par leur caractère non-linéaire. C'est notamment le cas de certaines œuvres de William Faulkner et de David Lynch qui nous intéressent ici pour leur temporalité très élaborée qui ne reste pas sans effets sur la perception de la subjectivité.

A propos de *Lost Highway* de David Lynch, on se souvient du défilement de la ligne jaune au milieu de la route dans la lumière des phares de la voiture. On se rappelle l'incendie d'une maison filmé à rebours, que l'on voit s'éteindre tout seul, obtenu par un défilement arrière. Faulkner dans *As I Lay Dying* (*Tandis que j'agonise*) déstructure la perspective habituelle du roman en donnant la parole à tous les membres de la famille Bundren et à ses voisins, pour que les personnages fassent à tour de rôle le récit de leur histoire commune. Ce récit à plusieurs voix reprend les divers points de vue et le langage propre à chaque témoin. Chez les deux auteurs on assiste à l'émergence d'une perspective multiple, à la déformation de l'espace-temps qui prend sa tournure la plus radicale dans le film *INLAND EMPIRE* de David Lynch. L'un et l'autre auteur, avec les moyens qui lui sont propres, a transformé la dimension spatio-temporelle afin de mettre en œuvre de nouvelles formes de subjectivité.

C'est le mode de narration traditionnel qui est ici mis en cause. Les œuvres du Modernisme et du Post-modernisme impliquent une nouvelle organisation du discours, que la sémiotique parvient difficilement à modéliser. Comme d'autres cinéastes et d'autres écrivains qui ont tenté l'expérience (et ils sont nombreux), on peut affirmer que Faulkner et Lynch ont aboli la linéarité du récit pour pouvoir mettre en œuvre des formes discursives très proches de la visualité. Il faut se rappeler que cette transgression de l'idée de la succession chronologique n'allait pas de soi. Elle se heurte à tous les préceptes de la narrativité classique.

Faulkner conçoit la projection sensible du temps de deux façons: un *temps objectif*, le temps mort et mesurable qui se situe dans la chronologie du récit, et un *temps subjectif*, "le temps vivant de la mémoire", où "les événements les plus anciens coexistent avec les plus récents." Le discours faulknérien s'articule sur ces deux niveaux, avec une prééminence du "temps vivant de la mémoire". Ainsi Faulkner se sert de cet interstice entre les deux

faces du temps: la chronologie temporelle neutre opposée à la perception individuelle et subjective du temps. Claude Romano (2005) s'est intéressé à la superposition du temps objectif et du temps subjectif, génératrice d'une tension. On doit noter que l'attitude face à ces deux temporalités est constitutive de la personnalité des héros faulknériens. La prédilection de l'auteur pour la seconde conception du temps, qui renferme bel et bien tous les éléments autour desquels la progression du récit est charpentée va de pair avec un mode de narration non-linéaire. Dans l'autre hypothèse, si l'on envisageait le temps comme un facteur objectif et mesurable, comme tous les personnages le font à des degrés variables la progression du temps subjectif de Faulkner en sortirait tout-à-fait appauvrie. Claude Romano estime que ce conflit qui fonde la construction temporelle des œuvres de Faulkner provient d'une coprésence "impossible et pourtant simultanée" de deux projections du temps (Romano 2005, pp. 116-121). L'une est issue de la tradition narrative rationnelle, l'autre est moderniste. Ainsi le facteur temps peut entrer dans une définition possible du Modernisme.

Le caractère linéaire de la narration avec son avant et son après n'est toutefois pas complètement aboli chez ces deux auteurs. Chez Faulkner, dans *As I Lay Dying* le temps appartient à chaque personnage, seul la perception temporelle de l'ensemble est relativisée. C'est-à-dire qu'elle est mise au service d'un point de vue différencié: la perspective de chaque personnage-narrateur, élément fondamental dans la construction du récit d'*As I Lay Dying*. Ainsi, l'espace-temps s'avère créateur de structures inattendues. Faulkner et Lynch illustrent la temporalité et la spatialité comme un champ de réflexion sur le sujet, sur le Moi. Cette tentative de projeter la vie intérieure dans l'espace extérieur existe aussi chez Italo Calvino, qui a été le traducteur de nombreux romans américains. A partir des œuvres modernistes américaines elle a essaimé dans tous les courants littéraires d'avant-garde: le Nouveau Roman en est la preuve. Mais aussi dans les choix esthétiques de *La Nouvelle Vague* à Wong Kar Way.

Le film de David Lynch est fait d'espaces cloisonnés reliés entre eux par différents artifices de la narration. Un appel téléphonique, une porte qui ne se laisse ouvrir que d'un seul côté, une fenêtre transparente dans un sens, opaque dans l'autre permettent à la narration de se construire, aux personnages de circuler dans le labyrinthe de l'"empire intérieur".

Chez David Lynch, dans *INLAND EMPIRE* (et dans la plupart de ses films, à l'exception peut-être de *The Straight Story*), l'actrice principale est perturbée par l'expérience d'une temporalité et d'une spatialité disloquée, à tel point qu'elle en vient à demander de nombreuses fois autour d'elle "Tell me if you have already seen me before". L'espace et le temps sont donc solidaires d'une intrigue psychique. Ils permettent d'entrevoir le déchirement psychique du personnage. Ils sont

le terrain d'une révélation faite à l'actrice mise seule face à elle-même dans un contexte où son état mental devient mouvant. L'actrice est notre repère dans cette aventure phénoménologique. Sa stupéfaction puis son effarement deviennent les nôtres, son égarement, celui du spectateur.

Nos auteurs ne sont pas les seuls à s'être intéressés à l'exploration des phénomènes d'atemporalité. Ils fournissent cependant deux exemples très pertinents de la création d'un point de vue multiple. L'un au travers d'un roman, art linéaire par excellence, l'autre par l'image filmique, art mimétique. Ils ont tous deux marqué leur époque en explorant des formes de la mise en perspective qui induisent une nouvelle idée de la subjectivité. Un point de vue subjectif original se dégage de leurs œuvres et explique en partie la grande fascination qu'elles exercent.

A mon avis, la question de la subjectivité gravite autour de ces composantes: l'espace et le temps. La dimension spatiotemporelle est devenue un pivot essentiel de la narration chez l'écrivain William Faulkner. Nous voyons que quelques décennies plus tard, le cinéaste David Lynch révolutionne à son tour les concepts de la narration du cinéma. C'est peut-être l'un des aspects novateurs de leur esthétique: l'avènement d'une perspective multiple dans l'art du récit et le rapprochement entre deux formes artistiques *a priori* très éloignées l'une de l'autre.

A ce titre, la littérature et le cinéma constituent un champ de réflexion intéressant pour comprendre les modes de représentation de la subjectivité. On dirait même que Lynch et Faulkner ont exploré la notion de sujet à partir de leurs œuvres. Chez eux, la dimension spatio-temporelle est indissociable des manifestations de la subjectivité et elle met la perception du sujet dans une situation de crise révélatrice. Comment doit-on dès lors décrire la temporalité et la spatialité des œuvres modernistes et postmodernistes?

## 2. La contraction du temps dans *As I Lay Dying*

L'historicité des discours et la perception subjective sont à certains égards antinomiques: c'est cette impossibilité de dire le monde que Faulkner a tenté de dépasser en élevant le point de vue subjectif (forcément partiel) au rang d'une phénoménologie dans son dessein de développer une écriture de la vérité. Ainsi, dans *As I Lay Dying*, les chapitres portent tous le nom de l'un des narrateurs, donc de l'un des membres de la famille Bundren ou de l'un des témoins du drame qui prennent tour à tour la parole pour raconter l'agonie et l'enterrement de leur mère Addie. A chaque passage de parole, le style change: il reflète la position sociale, l'âge et la condition psychique des narrateurs. On commence par Darl qui ne parle pas comme son frère Jewel, celui-ci n'a pas le langage de sa sœur Dewey Dell, du cadet Vardaman ou de son père et ainsi de suite. Mais certains éléments sonores sont entendus de tous. Ils donnent une cohérence

au récit, comme la coulisse sonore qui fait l'unité entre les séquences d'un film, on se souviendra du "chuck chuck chuck" sonore des outils de Cash, le grand frère qui construit le cercueil. Tout comme le motif récurrent de la scie et des cordes, ces événements entendus par tous font l'ancrage de leurs récits individuels dans le destin commun des Bundren. Les visions partielles de chacun renvoient à la vision des autres. De cette multitude de regards croisés se dégage une impression générale. L'enchaînement de ces micro-récits fonde par ailleurs la structure du roman. L'ensemble des récits se tient du fait de la réflexivité: chaque prise de parole d'un narrateur se réfléchit en effet dans les témoignages donnés par les autres narrateurs. C'est ce que je voudrais appeler une *perspective multiple*.

Chez Faulkner, le présent est constamment rattrapé et mêlé au passé: toute son œuvre fait d'ailleurs état d'une véritable science du passé. Il a pour ainsi dire inventé la notion d'un "Edenic past", d'un "Actual past" et il fait de subtiles distinctions entre différentes nuances du passé récent. F.J. Hoffmann écrivait à ce sujet:

Faulkner sees time as a complex of human tensions and as fully absorbed in and integrated with rhetoric, style and narrative pace and rhythm. The reader is almost never aware of a pure present [...] nor is a specific past very often exclusively given (Hoffmann 1964, pp. 337-342).

C'est-à-dire que les raccords entre les différentes manières de percevoir le passé sont estompées, un peu comme dans l'expérience psychique de l'être humain face au temps, toujours soumis à son imaginaire et à ses drames. Le temps subjectif de Faulkner est complexe et marqué par l'imprécision, le flou, l'indécidabilité. Mais il donne naissance à des figures très précises qui s'insèrent dans les "flux de conscience" à la manière de la narration de Virginia Woolf. Par conséquent, la linéarité temporelle est abolie, ce qui donne du relief à la dimension subjective des membres du clan Bundren. Dans *As I Lay Dying*, le présent et les différents passés coexistent et se fondent l'un dans l'autre. Par contre, le vécu individuel des personnages peut être clairement distingué puisque la perception du passé se trouve être la marque de l'individualité: le reflet d'une histoire personnelle, des origines et de l'identité du narrateur. L'importance que Faulkner accorde aux différentes nuances du passé, qui sont entrées dans le style qu'il prête à chaque acteur du drame de la famille Bundren est ainsi une marque essentielle de la manifestation de l'intériorité chez cet auteur.

La convergence des différents regards sur un seul objet: cette subjectivité apparemment déstructurée constituée en vérité un point de vue articulé selon un système narratif très complexe. Il s'agit de la déstabilisation du regard à des fins d'expression des sentiments. C'est un mode de narration très proche des structures de la pensée. La perception de l'intériorité s'en trouve affinée, cette technique donne une présence aux structures invisibles des mondes intérieurs.



Merleau-Ponty, plutôt que d'opposer l'expérience de la dimension intérieure à l'extériorité, voit une signification et des structures directement reconnaissables dans les éléments visibles:

Il nous faut rejeter ici ce préjugé qui fait de l'amour, de la haine ou de la colère des «réalités intérieures» accessibles à un seul témoin, celui qui les éprouve. Colère, honte, haine, amour ne sont pas des faits psychiques cachés au plus profond de la conscience d'autrui, ce sont des types de comportement ou des styles de conduite visibles du dehors. Ils sont *sur* ce visage et *dans* ces gestes et non pas cachés par eux (Merleau-Ponty 1966, p. 67).

Cette constatation où le célèbre phénoménologue réitère son adhésion aux principes de la Nouvelle psychologie ne peut pas rester sans effets sur l'étude de l'esthétique. En littérature, cette articulation de la perception donne vie à une notion du temps relativisée, typique du Modernisme, présentée ici sous la forme d'une contraction des événements vécus dans un récit où plusieurs séquences narratives se relayent. Bien qu'elles se chevauchent parfois, elles se chargent de la narration d'un seul et même objet: la suite des événements qui conduisent Addie et sa famille vers leur destin. Cette technique narrative permet à des paramètres visibles de supporter un récit qui se déploie dans toute sa richesse à un niveau plus profond. Cette contraction des structures de surface donne lieu à un développement potentiel des structures sous-jacentes.

### 3. Les phénomènes de dédoublement dans *INLAND EMPIRE*

Pour obtenir l'impression d'une temporalité flottante, caractéristique de ses films (au regard de ceux qui cherchent une progression linéaire rassurante), Lynch use de stratégies rappelant celles des écrivains du Roman américain. Sa technique du découpage produit des effets d'accélération et de rapprochement entre les séquences et tisse autant de liens cognitifs indispensables au fonctionnement de la narration filmique. Avec les artifices du montage et de la mise en scène apparaissent subitement des associations d'idées très prégnantes.

C'est le cas de l'une des premières scènes, quand, au beau milieu d'une conversation dans le salon de Nikki, la voisine (Grace Zabriskie) pointe l'autre fauteuil du doigt et dit à la jeune femme: "demain, vous serez assise là!" Elle profère alors ces paroles prémonitoires: "vous aurez le rôle que vous attendez". Nikki (Laura Dern) avait en effet participé au casting d'un film et attendait d'être fixée sur sa candidature. La prophétie se vérifie dans la séquence suivante montrant Nikki assise dans le fauteuil d'en face en train de savourer sa victoire, le lendemain dans le salon. Ce saut temporel instantané est obtenu par la juxtaposition immédiate des deux plans, sans aucune transition. Des moments forts de ce genre font autant de repères pour la structure narrative globale et les séquences isolées trouvent ainsi leur place dans

la structure non-linéaire du récit englobant. Il y a une connexion des éléments du récit en-deçà de toutes les ruptures de la trame narrative.

Ce sont ces instants-charnière placés entre les espaces spatio-temporels cloisonnés par le découpage ou par des éléments du décor qui relient entre eux et articulent les segments de la narration apparemment disloquée. Ainsi se construit un univers spatiotemporel fait d'emboîtements, de renvois à un avant ou à un après, qui laisse coexister des époques et des lieux que tout sépare (La Californie ensoleillée et la Pologne plongée dans l'obscurité de la guerre froide).

Ainsi la séquence où Nikki pénètre dans la maison du set, au fond du studio. Elle est recherchée par Freddie (Harry Dean Stanton). Alors, sur un fond sonore continu, fait des pas et du bruit des portes, la succession des images a permis de mettre en scène une course-poursuite presque irréelle vers un univers de sens mystérieux et indéterminé: une porte s'ouvre puis se referme derrière Nikki à tout jamais; à travers la vitre elle aperçoit son poursuivant, Freddie à l'extérieur de la maison qui scrute au travers de la surface vitrée cet intérieur inaccessible. L'élément paradoxal est alors la continuité sonore: les personnages qui ne se voient pas peuvent entendre les coups et les bruits des pas qui leur arrivent depuis l'autre côté.

C'est le début d'une succession d'événements fantastiques qui précipitent l'héroïne dans une mise en abîme où elle subit une dépravation physique et mentale au fur et à mesure qu'elle avance vers l'inconnu sans parvenir à croire ce qui lui arrive. (C'est alors qu'elle demande aux personnes présentes: "Tell me if you have seen me before"!)  
.....

A la vie luxueuse de la brillante Nikki dans une villa luxuriante viennent se greffer inexorablement des réalités venues d'ailleurs: Nikki devenue actrice d'un film maudit cède aux sollicitations de Freddie, puis en quittant le set, Nikki pénètre derrière les éléments du décor au fond du studio, poussée par une curiosité semblable à celle de la petite fille de la fable. Enfin, après sa sortie de la maison illuminée d'un rose intense, elle se retrouve dans un jardin, puis dans une banlieue américaine avant d'atteindre un univers abyssal, glauque et cruel où se profile déjà son sort tragique parmi les sans-abris de Los Angeles.

Etrangement, ces étapes d'un retour vers un passé hypothétique, et ce passage dans une ville polonaise aux murs usés et suintants sont entrecoupés par des interludes ouverts sur les autres faces de la vie de Nikki, qui lui permettent d'entrevoir sa condition antérieure, mais pas d'y retourner.

Dans une échelle de temps plus brève, Freddie subit la même hallucination: en cherchant à pénétrer dans une maison du décor au fond du studio, il observe à travers la fenêtre un groupe d'acteurs rassemblés autour d'une table. Il contourne la maison en bois et aussitôt qu'il entre dans la pièce, il se revoit dans la fenêtre qui fait

face à la porte, en train de regarder cette scène. Ces étapes d'une transgression de l'unité du temps permettent donc aux personnages de David Lynch de *se* revoir comme dans un miroir.

Ici, il s'avère possible de représenter avec les moyens du cinéma des situations où le passé et le présent se confondent comme par un effet de miroir:

D'un côté, un présent qui ne passe pas, qui reflue sur lui-même, se dédouble et projette une espèce de mirage sous la forme d'un souvenir instantané, un «souvenir du présent», purement virtuel; et, du même coup, un passé qui adhère au présent, qui lui est contemporain (During 2010, p. 12).

Le film de David Lynch fournit à mon sens la parfaite illustration de cette question posée par Elie During: «Pour ces temps innombrables, aux rythmes disparates, que signifie *être contemporain*, que signifie *coexister*?» Plus loin: «les flux peuvent bien se désaccorder, comme les horloges d'Einstein, mais il faut bien qu'ils fluent *ensemble*» (During 2010, p. 12). La nécessité d'une projection cyclique de cette subjectivité multiple où tout le monde est sujet à des visions du *déjà-vu* est également posée.

La réponse se trouve manifestement dans l'art du montage car notre réalisateur s'oriente vers un usage extrêmement distendu mais maîtrisé des représentations spatiotemporelles. Alain Badiou fait état de la possibilité de créer un *faux mouvement* qui est au départ de la création d'un espace-temps relativisé:

Les unités de découpe, comme les plans ou les séquences, sont finalement composées non dans la mesure d'un temps mais dans un principe de voisinage, de rappel, d'insistance ou de rupture (...), véritable topologie bien plutôt qu'un mouvement. C'est comme filtré par cet espace de composition, présent dès le tournage, que s'impose le faux mouvement par quoi l'idée n'est donnée que comme passage. Disons qu'il y a idée parce qu'il y a un espace de composition, et qu'il y a passage parce que cet espace se délivre, ou s'expose, comme temps global (Badiou 1998, p. 126, cit. in During 2010, p. 13).

Avec cette affirmation d'Alain Badiou, on peut vérifier que le faux mouvement du film réussit bel et bien au travers du montage. Il implique une série d'effets positionnés sur une «trajectoire globale» qui représentent autant de jalons pour l'articulation d'un parcours. Alain Badiou désigne chaque élément qui entre dans ce parcours et assure la cohérence de cette structure comme «un effet temporel de parcours» (Elie During, 2010, pp. 13-14). Le film de David Lynch en est parsemé.

#### 4. La scène de la famille à tête de «lapin»

Dans *INLAND EMPIRE* une scène inspirée du théâtre revient à la manière d'un refrain. On y voit une pièce meublée avec un canapé et une table basse au centre, une planche à repasser au fond, une lampe de chevet à droite et une table supportant un téléphone à côté de la porte, à gauche. Des acteurs à tête de lapin récitent un

dialogue vaudevillesque monotone, intermittent, que des spectateurs invisibles applaudissent à distance régulièrement. On découvre ce spectacle surréaliste sur l'écran de télévision dans la chambre d'une jeune femme en sanglots, montrée en plan rapproché (Karolina Gruszka) Ensuite, quand la séquence des «lapins» se poursuit en plein écran, le débrayage énonciatif fonctionne à plein. Et à chaque retour de la pièce de théâtre, une nouvelle dimension du récit est amorcée. Il vaut donc la peine de la relever, comme élément de l'articulation générale du récit.

Cette scène qui se distingue des autres par sa coloration turquoise, par la progression hésitante des dialogues, est filmée avec un grain qui accentue encore le décrochement énonciatif. Il y a surtout ce personnage qu'on imagine être une «dame-lapin», d'après sa voix féminine et son tablier rose, qui vaque à ses occupations ménagères au fond de la pièce et semble entièrement renfermé sur son petit monde. Un lien se profile néanmoins avec le reste du film, malgré les occupations et



Fig. 1 – Photogramme extrait de la première séquence avec les personnages à tête de lapin.

les dialogues très incongrus des acteurs à tête de lapin. Les événements qui vont suivre confirment la fonction de rappel qui met en liaison les diverses séquences: l'intimité de la scène est interrompue par l'arrivée et le départ d'un «lapin» à la voix masculine et surtout par un coup de fil inattendu. Monsieur lapin est appelé par un inconnu et sort de la pièce. On découvre dans la séquence suivante les auteurs de l'appel, deux hommes parlant polonais qui attendent l'arrivée de quelqu'un. On découvre alors, de façon surprenante qu'ils attendaient un homme tout à fait étranger à l'univers du vaudeville, un nouveau personnage fait ainsi son entrée dans le film.

Après chaque intermède dédié à cette pièce de théâtre, le récit se poursuit dans un autre espace, avec une autre ambiance et un fond de couleur différent. Certains éléments du décor de la pièce surréaliste reviennent toutefois dans les autres scènes d'intérieur du film: notamment le canapé et surtout l'abat-jour en forme de trapèze diffusant une lumière rosâtre.

Les entrées et les sorties de chaque séquence se traduisent par des raccords faisant office de rappel et de

coupure. Leur fonction de rappel existe au-delà de tout changement dans les couleurs dominantes, dans les décors et dans les styles. Nous avons vu que des éléments du décor peuvent servir de jonction visuelle. Les acteurs sont projetés dans cet emboîtement incompréhensible des espaces qui sont donnés à voir au spectateur. Au-delà de cette structure narrative faite de décrochements et de mises en abîme, des objets tels que la lampe trapézoïdale, des motifs récurrents comme la conversation sur un canapé autour d'une table basse, et la présence de certains visages (Nikki, son partenaire, son mari et la jeune femme qui regarde la pièce de théâtre à la télévision, que l'on retrouve dans les scènes tournées en Pologne, à la fin du film) donnent une unité plastique au film.

### 5. A la recherche des structures narratives

En sémiotique générative les relations entre la surface et la profondeur du discours peuvent être saisies selon un schéma narratif des présuppositions qui articulent le récit (Courtés 1991). Il s'agit alors de retracer les détails de la transformation du programme narratif principal (ici, le passage du personnage principal, Nikki ou Addie, de l'état initial où elles sont conjointes à l'objet "vie" à l'état final où elles en sont disjointes) en ajoutant des sous programmes narratifs. Ceux-ci représentent toutes les conditions qui doivent être remplies pour réussir la transition entre ces deux états. On obtient ainsi une représentation schématique en escalier qui symbolise l'emboîtement des séquences du récit selon la logique des rapports de présupposition. Pour les récits de Lynch et de Faulkner ces schémas en escalier seront très semblables car ils doivent tenir compte d'un grand nombre de débrayages énonciatifs qui introduisent autant des micro-récits: les séquences disjointes du film et les chapitres du roman de Faulkner y trouvent leur place. Cette schématisation donne une idée très nette de l'articulation profonde du discours. Mais elle passe sous silence les nombreux "accidents" que nous avons observés à la surface qui perturbent la linéarité du récit, à savoir les sauts temporels problématiques, les contractions du temps, les effets spéculaires de dédoublement d'un sujet et la multiplication des points de vue. Qu'en est-il de la cohérence des structures non-linéaires à la surface du discours? Algirdas Julien Greimas amarque dans *Du Sens* d'une façon très générale que

s'interroger, au sortir d'une séance de cinéma, sur le «sens» du film que l'on vient de voir, consiste à organiser, dans le cadre de son propre langage intérieur, en vue d'une aperception totalisante, un petit nombre d'éléments essentiels, constitutifs du récit (Greimas 1970, p. 105).

Cet effort de reconstitution par l'esprit devient une nécessité constante à laquelle s'adonnent forcément les spectateurs et les lecteurs de Lynch et de Faulkner dans l'espoir de parvenir à suivre la trame narrative. Mais les

raisonnements que l'on tente n'aboutissent pas forcément. La structure n'étant pas homogène, l'étude des connexions entre les niveaux de surface et les niveaux profonds du récit mène rapidement à une impasse.

Greimas cherche la cohérence dans la profondeur du récit: "La structure, indifférente au temps était capable de produire, dans sa manifestation des séquences à la fois événementielles et temporelles, elle était génératrice des événements historiques" (Greimas 1970, p. 104). Autrement dit, si l'on s'en tient au structuralisme et à l'école saussurienne, la temporalité et la spatialité sont déconnectés de *l'historicité du discours*.

Ainsi, les structures profondes peuvent être vues comme des *invariants* tandis que les éléments spatio-temporels sont des *variables* à la surface du discours. Cette stabilité du niveau profond a été décrite par Lucien Tesnière et par Broendal, que Greimas cite. Selon leur idée, le récit s'articule sur le jeu d'un petit nombre d'acteurs, l'historicité se joue alors dans les structures profondes (Greimas 1970, p. 105).

C'est le principe d'une plongée au fond d'un océan où l'on peut trouver une certaine stabilité des éléments alors qu'en restant à la surface, on subit la mer agitée. Autrement dit, la désorganisation du récit en surface trouve un écho intelligible dans la profondeur du récit où le spectateur rencontre des formes qui correspondent à ses représentations intérieures. Greimas situe à ces niveaux inférieurs la permanence du sens tandis qu'en surface toutes les transformations narratives sont possibles.

Il me semble que cette approche des structures se heurte forcément à la complexité de la narration non-linéaire. Quand Greimas vise une réflexion anthropologique allant "de l'atemporel au temporel" (Greimas 1970, p. 103), il aborde le problème de la crise entraînée par l'abstraction de l'idée du temps et par l'image subjective du temps. Merleau-Ponty, à la manière de Badiou, considère ces questions avec plus de détachement: "Quand je perçois, je ne pense pas le monde, il s'organise devant moi" (Merleau-Ponty 1966, p. 63).

Quand Merleau-Ponty propose de s'en tenir aux éléments visibles de cette structure, son approche me semble convenir à une approche efficace des styles de la narration de Lynch et de Faulkner:

La perception des formes, au sens très général de: structure, ensemble ou configuration, doit être considérée comme notre mode de perception spontanée (Merleau-Ponty 1966, p. 63).

En effet, pour Merleau-Ponty, le cinéma imite et transmet l'expérience vécue:

(...) le cinéma ne nous donne pas comme le roman l'a fait longtemps, les pensées de l'homme, il nous donne sa conduite son comportement, il nous offre directement cette manière spéciale d'être au monde, de traiter les choses et les autres, qui est pour nous visible dans les gestes, le regard, la

mimique, et qui définit avec évidence chaque personne que nous connaissons (Merleau-Ponty 1966, p. 74).

En cherchant à comprendre des récits non-linéaires, on ne parvient pas à descendre à des niveaux inférieurs de la hiérarchie des significations et à faire correspondre la perception première relevée par Merleau-Ponty à une logique sous-jacente. Ici, il s'agit plutôt de donner un sens aux perturbations induites par la perspective multiple.

D'où cette proposition: voyons si l'on peut faire converger le point de vue générativiste (où les différents niveaux du récit se correspondent terme à terme) et la conception de Merleau-Ponty (qui s'appuie sur l'observation des seules structures de surface). Ou plutôt: peut-on tirer profit d'une synergie entre les concepts hérités de ces sensibilités différentes, ayant trait à l'analyse sémiotique des structures pour l'une et à la description phénoménologique de l'émergence du sens pour l'autre, en partant de la comparaison entre Greimas et Merleau-Ponty présentée par Paolo Bertetti (2012)?

## 6. Le cinéma, art du temps ou art de l'espace?

Lynch et Faulkner, et d'autres Modernistes, les auteurs de la Nouvelle Vague, du Nouveau Roman tout comme leurs aînés au sein des mouvements d'Avant-garde, montrent qu'il y a une réelle spéculation sur les effets d'une syntaxe du récit transformée, avec des décalages entre la temporalité de la subjectivité du récit. Ces soubresauts de la narration ont donné une nouvelle impulsion esthétique à la création littéraire et au cinéma du XX<sup>ème</sup> siècle. Avec le Modernisme, un autre cas de figure s'est présenté à nous, voyons d'un peu plus près ce qui se passe dans une structure indifférente au *temps historique*. Elie During décrit une articulation du temps fondée sur la connexion entre l'échelle locale et globale du récit (2010, p. 15). La temporalité qui représente la quatrième dimension de l'image en mouvement chez Deleuze et chez Bergson (Deleuze 1983) prend chez Badiou (1998) l'aspect d'une *projection topologique*.

Badiou considère que l'espace est la dimension primordiale du récit au cinéma. Pour lui, les flux du temps ne sont en réalité qu'une illusion de mouvement générée par l'art savant du montage et par l'agencement des différents segments temporels (plans ou séquences). C'est dans ces interstices que Lynch introduit ses effets temporels de parcours, vecteurs d'illusion:

Le sens du film est incorporé à son rythme comme le sens d'un geste est immédiatement lisible dans le geste, et le film ne veut rien dire que lui-même. L'idée est ici rendue à l'état naissant, elle émerge de la structure temporelle du film, comme dans un tableau de la coexistence de ses parties. C'est le bonheur de l'art de montrer comment quelque chose se met à signifier, non par allusion à des idées déjà formées et acquises, mais par l'arrangement temporel ou spatial des éléments (Merleau-Ponty 1966, p. 73).

Paradoxalement, chez Faulkner, c'est le récit littéraire qui se charge de cette représentation spatiale du temps.

Il y a donc dans la perception un paradoxe de l'immanence et de la transcendance. Immanence, puisque le perçu ne saurait être étranger à celui qui perçoit; transcendance, puisqu'il comporte toujours un au-delà de ce qui est actuellement donné. Et ces deux éléments de la perception ne sont pas à proprement parler contradictoire, car si nous réfléchissons sur cette notion de perspective, si nous reproduisons en pensée l'expérience de perspective, nous verrons que l'évidence propre du perçu, l'apparition de «quelque chose» exige indivisiblement cette présence et cette absence (Merleau-Ponty 1966, pp. 49-50).

Ainsi, pour Merleau-Ponty, le problème d'une perception partielle limitée par le regard subjectif et la division entre le regard introspectif et le regard tourné vers le monde ne se pose pas. Selon la Nouvelle psychologie, les mondes intérieurs et extérieurs sont intimement liés et peuvent être vus dans la perspective d'un même regard qui embrasse le tout. Ainsi il fait allusion à un problème de la transcendance, axée sur la perspective englobant tous les points de vue, si difficile à schématiser. Puisque, selon l'idée de Merleau-Ponty, la perception provient d'un corps sensible immergé dans la réalité perçue, le regard intersubjectif doit être vu comme la mise en relation de plusieurs corps sensibles:

De même que mon corps, comme système de mes prises sur le monde, fonde l'unité des objets que je perçois, de même le corps d'autrui, en tant qu'il est porteur des conduites symboliques et de la conduite du vrai, s'arrache à la condition de l'un de mes phénomènes, me propose la tâche d'une communication vraie, et confère à mes objets la dimension nouvelle de l'être intersubjectif ou de l'objectivité (Merleau-Ponty 1966, p. 53).

Merleau-Ponty relève la convergence des regards intersubjectifs à l'endroit où les expériences perceptives des différents sujets permettent l'apparition du sens des choses. Cette interrelation de sujet à sujet me paraît analogue à la relation entre les sujets sensibles et les objets évoquée par Paolo Bertetti (2012, pp. 5-6).

Les regards croisés sur le monde montrent la réalité vécue des êtres qui évoluent dans l'espace et le temps. C'est la complexité de ce point de vue intersubjectif, mis en scène ou en mots par nos deux auteurs qui confèrent au médium cinématographique une sensibilité particulière et attirante. Nos exemples pris chez David Lynch et William Faulkner montrent que les images filmiques tout comme les images véhiculées par le code linguistique au sein du roman peuvent être aussi performantes l'une que l'autre à l'égard de cette perspective multiple.

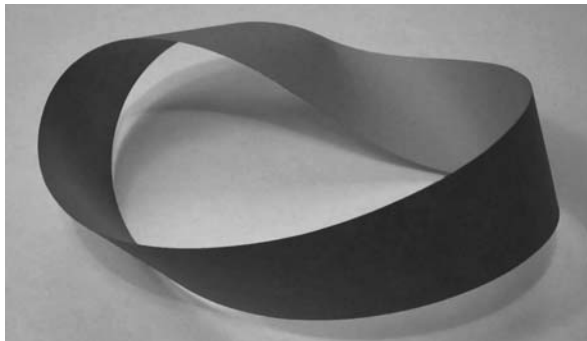


Fig. 2 – Une représentation possible de l’anneau de Moebius.

Le ruban de Moebius, proposé par Elie During dans *Faux raccord, La coexistence des images*, pour la représentation des structures topologiques de la narration dans *Vertigo* d’Alfred Hitchcock, pourrait être la figure la plus appropriée pour représenter les structures narratives complexes du Modernisme et du Post-modernisme. Il s’agit d’un “ruban bouclé sur lui-même”, que nous retrouvons ici en deux dimensions, mais qui renvoie bien entendu à une forme tridimensionnelle. L’intérêt de cette représentation réside dans sa forme circulaire, non orientée (During 2010, pp. 67-73). Cette forme pourrait servir de métaphore aux récits d’*INLAND EMPIRE* et de *As I Lay Dying* car elle ne peut être appréhendée dans sa totalité, il comporte des angles morts, des doublures et des raccourcis, tout comme le roman de Faulkner et le film de Lynch. En effet, le ruban renferme une dynamique propre et semble destiné à une contemplation qui ne s’arrêtera jamais. Il attire le regard puis entraîne le regard dans des parcours visuels imprévisibles et libérés de la pensée, auxquels l’observateur peut difficilement se soustraire.

L’anneau de Moebius prend en compte la réitération des situations, le *déjà-vu*, dans *INLAND EMPIRE*, les structures cycliques du récit repris à tour de rôle par les Bundren dans *As I Lay Dying* et la réversibilité de certaines séquences de *Lost Highway*.

Ce diagramme pourrait enfin représenter l’ébauche d’une réponse aux défis de la modélisation posés par les récits à temporalité non-linéaire. Ce modèle conviendrait à une description sémiotique du regard psychologique des écrivains et des cinéastes du Modernisme. A ce titre, le ruban de Moebius pourrait pleinement trouver sa place comme métaphore de la sensibilité intérieure des héros de Faulkner et de l’héroïne de Lynch mis face à la complexité de leur existence sociale ou de leur univers intérieur.

## Bibliografia

- Achendame, J., 2010, *Entre l’œil et la réalité, Le lieu du cinéma. Mullholland Drive de David Lynch*, Paris, Publibook.  
Badiou, A., 1998, *Petit Manuel d’Inesthétique*, Paris, Seuil.

- Bertetti, P., 2012, “L’orizzonte di tutti gli orizzonti. Il concetto di mondo naturale in Maurice Merleau-Ponty e Algirdas Julien Greimas”, in *E/C*, www.cc-aiss.it.  
Chion, M., 1992, *David Lynch*, Paris, Editions de l’Etoile.  
Courtès, J., 1991, *Analyse sémiotique du discours, De l’annoncé à l’énonciation*, Paris, Hachette.  
Deleuze, G., 1983, *L’image-mouvement*, Paris, Les Editions de Minuit.  
During, E., 2010, *Faux raccord, La coexistence des images*, Nice, Actes Sud/Villa Arson.  
Faulkner, W., 1930, *As I Lay Dying*, New York, Jonathan Cape; trad. fr. *Tandis que j’agonise*, Paris, Gallimard 2011; trad. it. *Mentre Morivo*, Milano, Adelphi 2002.  
Foubert, J., 2009, *L’art audiovisuel de David Lynch*, Paris, L’Harmattan.  
Greimas, A.J., 1970, *Du Sens*, Paris, Seuil.  
Hoffmann, F.J., 1964, “The Relation of Style and Meaning in Faulkner’s Work”, in F.L. Utley, L.Z. Bloom, A.F. Kinney, a cura, 1964, pp. 337-359.  
Leyghton, T., 2008, *Art and the Moving Image. A Critical Reader*, Londra, Tate Publishing.  
Merleau-Ponty, M., 1945, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.  
Merleau-Ponty, M., 1966, “Le cinéma et la nouvelle psychologie”, *Sens et Non-sens*, Paris, Gallimard, pp. 61-75.  
Merleau-Ponty, M., 1996, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Lagrasse, Verdier.  
Romano, C., 2005, *Le Chant de la vie. Phénoménologie de Faulkner*, Paris, Gallimard.  
Thom, R., 1991, *Apologie du logos*, Paris, Hachette.  
Utley, F.L., Bloom, L.Z., Kinney, A.F., a cura, 1964, *Bear, Man and God. Seven Approaches to William Faulkner’s the Bear*, New York, Random House.

## Filmografia

- Lost Highway*, di David Lynch, USA, Francia 1997; versione fr. *Route perdue*; versione it. *Strade perdute*.  
*The Straight Story*, di David Lynch, USA, Gran Bretagna, Francia 1999; versione fr. *Une histoire vraie*; versione it. *Una storia vera*.  
*Inland Empire*, di David Lynch, USA, Polonia, Francia 2006; versione it. *L’impero della mente*.

