

000188

SOCIOCITICISM - SOCIOCITIQUE

1996 VOLUME 12 ISSUES 1 AND 2

SISAC



0985-5939(1996)12:1/2;1-9



0960-6170

SWEETS
FLA

26119250

Sociocriticism

Image(s)

Rev. 14-170



Une publication du
CENTRE D'ÉTUDES ET DE RECHERCHES SOCIOCRIQUES

Secrétariat général

CERS
Université Paul-Valéry
Route de Mende
F-34199 Montpellier Cédex 5
FRANCE

Directeur de publication

Edmond Cros

Secrétaire générale

Monique Carcaud-Macaire

Abonnement pour 1 an (2 numéros simples ou 1 numéro double)

Prix 1998

	<i>France</i>	<i>Étranger</i>
<i>Particuliers</i>	190 FRF	190 FRF ou 35 USD
<i>Bibliothèques</i>	370 FRF	370 FRF ou 68 USD

Illustration de couverture © 1997, Jacques Faucher.

Sociocriticism (vol. XII, n^{os} 1 & 2)

ISSN 0985-5939

ISBN 2-902-879-30-X

SOCIOCRITICISM

IMAGE(S)

*Textes réunis & présentés par
Monique Carcaud-Macaire*

Vol. XII, n^{os} 1 & 2

SOMMAIRE

IMAGE(S)

VOL. XII, 1-2, 1997

Résumés/Abstracts I

DOSSIER

- La réception américaine de François Truffaut dans les années 60 et 70 : le syndrome vietnamien face à la stratégie truffaldienne.
Laurence Alfonsi 7
- The spectacle of the outer-city estates. Televisual representations of a social issue (1989-1994).
Henri Boyer et Guy Lochar 27
- Paratextes, pratiques sociales et structurations discursives, le cas de l’affiche de film.
Monique Carcaud-Macaire 39
- The *mise en scène* of the cultural subject : a semiotic study of the portrait of an author.
Edmond Cros 69
- A sociocritical reading of a news item.
Edmond Cros 87
- Acercamiento sociocrítico al paratexto de la película *The Silence of the Lambs*.
Cecilia Eudave Robles 95
- Semiótica textual del discurso plástico
Antonio García Berrio..... 109
- La imagen : lo semiótico, lo real, lo imaginario.
Jesús Gonzáles- Requena 117
- Diálogos entre Meninas. Arte y literatura como metáforas espacio-temporales en Velázquez y Buero Vallejo.
Hans Lauge Hansen 139
- The ideological project between representation and metaphor : the televisual example of “a cult series”, *The Prisoner*.
Philippe Le Guern..... 159

- Anastasis et fonction anastasique de la représentation du désert dans la peinture hagiographique chez Fernando Yáñez de la Almedina. Manuel Montoya	177
- La mise en image du vide. Fuyuta Yamazaki	219

LE POINT SUR LA RECHERCHE

- Diálogo de apacible entretenimiento para «Bajtinólogos», o la invención de Bajtín. Tatiana Bubovna y M. Pierrette Maluczynski	237
- El retorno del «salvaje» excluido en <i>Borrasca en la clepsidras</i> , de Laura del Castillo, y <i>Fuegia</i> de Eduardo Belgrano Rawson. María Rosa Lojo	291
- Semantic invariants, recognizing variations : the case of fixed expressions. Teta Simeonidou-Christidou	301

BIBLIOGRAPHIE

<i>Salir al encuentro «inconquistable» del sentido.</i> Yvette Jiménez de Baéz.	323
<i>The Mysteries of London</i> , de G. Reynolds, réed. Treford Thomas. Compte rendu de Bernard Coste.....	329
<i>The Myth of the Renaissance in Nineteenth century writing</i> de J. B. Buller. Compte rendu de Bernard Coste.....	331
<i>La loi du duel. Le code du point d'honneur dans l'Espagne des XVI^e-XVII^e siècles.</i> Claude Chauchadis.....	333
- Table des Illustrations	335

RÉSUMÉS/ABSTRACTS

Laurence ALFONSI : La réception américaine de François Truffaut dans les années 60 et 70 : le syndrome vietnamien face à la tragédie truffaldienne.

The term conformism has often been applied to François Truffaut's work by French critics. Yet, the critical reception of the director abroad, and notably in the U.S.A., demonstrates the ability of his films to disrupt the audiences' expectations. Thus, if we take into account the american reception of Truffaut, notably in the sixties, we realize that the director's introduction rests on a double phenomenon, of break and of conformity with the context. Initially, Truffaut films break with the *horizon of expectation* generally conveyed by the american films. Then, from 1962, in the U.S.A., the contestation of "american way of life" grows and constitutes a favourable area for Truffaut films. But, Truffaut's reception in the U.S.A. doesn't make only in referential way. Truffaut's artistic strategy plays an determining part in the elaboration of the director's own reception. American critics give concrete expression to potential meanings of Truffaut's works.

L'œuvre de François Truffaut a souvent été taxée de conformisme en France. Pourtant, la réception critique du cinéaste à l'étranger et notamment aux États-Unis prouve la capacité de ses films à bouleverser les attentes des spectateurs. Ainsi, si l'on considère la réception américaine de François Truffaut, en particulier dans les années soixante, on constate que l'introduction du cinéaste repose sur un double phénomène de rupture et

de correspondance avec le contexte. Initialement, le cinéma de Truffaut rompt avec l'horizon d'attente généralement véhiculé par le cinéma américain. Puis, à partir de 1962, on assiste aux États-Unis à la montée de la contestation de l'"american way of life", qui constitue un terrain propice pour les films de Truffaut. Mais, la réception de Truffaut aux États-Unis ne s'effectue pas uniquement de façon référentielle. La stratégie artistique de Truffaut joue un rôle déterminant dans l'élaboration de la propre réception du cinéaste. Les critiques américains concrétisent des sens potentiels de son œuvre.

Henri BOYER, Guy LOCHARD : The spectacle of the outer city estates televisual representation of a social issue

This analysis of a number of television programmes (debates, current affairs, documentaries) devoted to the "crisis" of the outer city estates and broadcast by TF1 and France Television (FR2 and FR3) between 1989 and 1994 reveals, over two periods (1980/1990 and 1991/1994), that it is difficult for non-specialist television discourse to address social issues. Between demonisation and praise, stereotyping and problematisation, journalists and presenters fail to take account of the complexity of social reality, above all when the issue combines questions of immigration, youth and urban violence.

L'analyse d'un corpus d'émissions de télévision (débat, reportages, émissions "mixtes") consacrées à la "crise des banlieues" et programmées par TF1 et France Télévision (FR2 et FR3) entre 1989 et 1994 met en évidence, outre une périodisation à deux temps (1989-90 et 1991-94), la difficulté du discours télévisuel généraliste à traiter les questions sociales. Entre diabolisation et éloge, entre stéréotypage et problématisation, journalistes et/ou animateurs semblent avoir du mal à rendre compte de la complexité du réel, surtout quand il est tout à la fois question d'immigration, de jeunesse et de violence urbaine.

Monique CARCAUD-MACAIRE : Paratextes, pratiques sociales et structurations discursives : le cas de l'affiche de film

L'examen des affiches et les propositions présentées dans cette étude trouvent leur origine dans une réflexion de type textologique qui confronte la poétique (la théorie du paratexte selon G. Genette) et la sociocritique (la

théorie de la morphogénèse selon E. Cros), dans leur appréhension des phénomènes de signification.

Le regard croisé qui en résulte, porté sur des affiches de films et leur impact pragmatique, permet de proposer des hypothèses quant au fonctionnement sémiotique des phénomènes de paratextualité comme lieu d'émergence de pratiques sociales et espace relativement autonome de structuration discursive.

L'affiche de film, qui, interrogée dans une perspective genettienne, devrait dans le même temps se nommer "péritexte" et "épitéxte" fonctionne de fait comme un interprétant "officiel" du film – interprétant de nature discursive et pragmatique, porteur en soi de la marque de l'institution. Forme réglée et complexe, décroît/surcroît de sens par rapport au texte support, l'affiche en tant que paratexte filmique actualise une restructuration d'énoncés et de représentations sous l'action d'un processus de réglage des formes et des significations.

This study originates in an attempt to confront Poetics (The theory of the Paratext according to G. Genette) and Sociocriticism (The theory of morphogenesis according to Edmond Cros) in their ways of treating meaning and sense phenomena. The cross-referred look which results of this, if cast on film-posters and their pragmatic efficiency, allows to bring forth hypotheses as for the semiotic processes of paratextuality considered as a tracer of social practices and as a well of discursive structuration.

If referred to G. Genette's theory, film-posters should be called "peritexte" or "epitexte", however, if analysed according to sociocritical premisses, they appear as an official, and institutional "interprétant" of the film. Film-poster is a complex and adjusted form bringing forth new representation, in which components of the social discourse and practices are entangled.

Edmond CROS : The *Mise en scene* of the cultural subject. A semiotic study of the portrait of an author

L'objectif de cette étude d'un texte iconique est de montrer comment le sujet culturel opère en tant qu'instance médiatrice dans le processus de création artistique, donc dans la structuration des représentations.

Illustration d'un texte qu'il met en abyme, ce portrait de Mateo Alemán, *autportrait*, laisse poindre, sous l'énoncé iconique, la problématique d'une identité double, celle liée au regard des autres et celle correspon-

dant au regard sur soi. Dans les rapports de l'une à l'autre se met en scène le sujet culturel.

This study aims at showing how the cultural subject operates as a in-between mediation throughout the creative process, that is, within the structuration of representations.

This portrait of Mateo Alemán repeats in its own way the text it illustrates, and is, so to speak, an autoportrait.. Under this appearance, comes forth the question of a double identity: the one depending upon the other's eyes, and the one depending upon oneself's eye. In the entangled relations between the two, one can see the mise en scene of the cultural subject.

Edmond CROS : A sociocritical reading of a new item

Un fait divers s'analyse à plusieurs niveaux, celui de l'énoncé, celui de l'énonciation, celui plus implicite des strates discursives ou encore celui des pratiques dans lesquelles s'enracinent les discours.

Ainsi, dans l'exemple étudié, la pratique discursive journalistique s'affiche dans les tournures emphatiques et dans le recours au sensationnalisme dans le même temps qu'elle reprend à son compte le discours policier, amplifiant de ce fait les effets pernicieux de ce dernier.

A news item can be analysed at several levels, that of the enunciated acts or that of the enunciative system ; at the more implicit level of discursive underlayings, or at that of the practices in which these discourses find their roots.

In the case here studied, the journalistic practice shows itself in the way it emphacizes details of the news item, or resorts to sensationalism, at the expense of the not-yet known objective truth.

At the same time, journalistic discourse assumes police discourse, as if it were its own, amplifying its pernicious effects.

Cecilia EUDAVE ROBLES : Approche sociocritique du paratexte du film *The silence of the lambs*.

Cette étude a pour objet de montrer comment l'affiche du film *le silence des agneaux* est porteuse d'éléments sémantiques et idéologiques et fonctionne indépendamment du film qu'elle présente.

À partir des quatre éléments qui composent l'affiche –le visage, le papillon, la tête de mort et le verbal– nous tenterons d'identifier les textes

sémiotiques qui s'en dégagent (Humain-animal/innocence-démoniaque /lumière-obscurité/ vie-mort) et de voir comment se manifestent dans le paratexte certaines traces idéologiques comme celles du centralisme politique et d'une conception morale chrétienne.

Acercamiento sociocrítico al paratexto de la película The silence of the lambs
Este presente estudio tiene por objeto mostrar cómo el cartel de la película El silencio de los corderos es portadora de elementos semánticos e ideológicos y funciona con independencia de la película que anuncia.
A partir de los cuatro elementos que componen el cartel –el rostro, la mariposa, la calavera y los créditos– trataremos de identificar los textos semióticos que se destacan de éste (Humano-animal / inocencia-demoniaco /luz-oscuridad/ vida-muerte) y ver cómo se manifiestan en el paratexto algunas huellas ideológicas como el centralismo político y una concepción moral cristiana.

Antonio GARCÍA BERRIO : Semiótica textual del discurso plástico

El problema planteado por la función de crítico de arte es en realidad el de la historia de la formación crítica.

El crítico no ha sabido trascender y actualizar el vocabulario y las herramientas técnicas imprescindibles para describir una obra de arte.

La Lingüística moderna puede colaborar con la crítica de artes plásticas al nivel *descriptivo*. Respecto a la *interpretación*, no se podría prescindir de las posibilidades ofertadas por la Crítica literaria de la Retórica tradicional o la poética lingüística (poética moderna) y más precisamente del Si-coanálisis crítico.

Sobre el acercamiento al pintor Enrique Brinkmann, no trataremos el tema de la *interpretación* que implicaría que nos interesáramos primero a los críticos.

En la crítica actual, la *definición* (necesidad de poner etiquetas) viene suplantando la *descripción* y la *interpretación*. En el discurso crítico, este trabajo de definición de un artista debería establecer conexiones entre la descripción y la interpretación. En el caso don Brinkmann, encontramos un número importante de definiciones –precisamente la de “realismo mágico”–, pero ninguna descripción adecuada de sus producciones; sin embargo, las numerosas interpretaciones nunca han alcanzado un nivel legítimo de discursividad razonada.

Por fin, aunque el problema de la valoración de una obra de arte tiene muy poco que ver con el de metalengua, es importante cuestionar su existencia y su estatuto tanto más cuanto que debería preceder y cerrar el discurso crítico. Pero, la realidad nos muestra que falta de consideración en el trabajo de los críticos.

Le problème posé par la fonction du critique d'art est en réalité celui de l'histoire de la formation du discours critique. Le critique n'a pas su surmonter ni actualiser les outils techniques indispensables pour décrire une œuvre d'art.

La Linguistique moderne peut collaborer avec la critique des arts plastiques au niveau descriptif. En ce qui concerne l'interprétation, on ne pourrait se passer des possibilités offertes par la Critique littéraire de la Rhétorique traditionnelle ou la poétique linguistique (poétique moderne) et plus particulièrement de la Psychanalyse.

Dans la critique actuelle, la définition (besoin de mettre des étiquettes) vient l'emporter sur la description et l'interprétation. Dans le discours critique, ce travail de définition d'un artiste se doit d'établir des connexions avec la description et l'interprétation. Dans le cas du peintre Enrique Brinkmann, on trouve un certain nombre de définitions —en particulier celle de "réalisme magique"—, mais aucune description appropriée de ses productions ; en revanche, les multiples interprétations n'ont jamais atteint un niveau légitime de discursivité rationnelle.

Enfin, bien que le problème de l'estimation d'une œuvre ait peu à voir avec celui du métalangage, il est important de questionner son existence et son statut d'autant que l'évaluation d'une œuvre devrait précéder et clôturer le discours critique mais la réalité nous montre qu'elle est déconsidérée dans le travail des critiques.

Jesús GONZÁLEZ-REQUEÑA : La imagen : lo semiótico, lo real, lo imaginario

Después de analizar el poder formalizador del código y definir las diferentes imágenes (especulares, delirantes, icónicas), el trabajo se centra sobre la imagen fotográfico-filmico-electrónica (FFE) y demuestra cómo, a pesar de "lo radical fotográfico" ("lo que en la fotografía hay de huella especular de lo real, de singularidad extrema y azarosa, opaca y refractaria a todo significado"), la imagen FFE participa de lo real, de lo semiótico y de lo imaginario.

Après avoir analysé le pouvoir formalisateur du code et défini les différentes sortes d'images (spéculaires, délirantes, iconiques), l'auteur examine l'image photographico-filmico-électronique et démontre que, malgré "l'absolu photographique" ("ce qui dans la photographie est trace spéculaire du réel, singularité extrême et hasardeuse, opaque et réfractaire à tout signifié"), l'image photographico-filmico-électronique participe du réel, du sémiotique et de l'imaginaire.

Hans LAUGE HANSEN : Dialógo entre Meninas. Arte y literatura como metáforas espacio-temporales en Velázquez y Buero Vallejo

Este artículo se propone estudiar el concepto de espacio artístico como diálogo intertextual entre pintura y literatura y examinar las relaciones entre estas dos artes a partir de la discusión que hacen del espacio.

La semiótica de Peirce podría ayudarnos a establecer dicho diálogo y a entender la pintura y la literatura como metáforas espacio-temporales.

La primera parte de mi estudio es una reflexión sobre *las Meninas* de Velázquez mediante la utilización de conceptos semióticos peircianos y a partir de dos interpretaciones del cuadro, la de Foucault y la de Antonio Buero Vallejo. Las diferentes lecturas del cuadro nos muestran la importancia del espacio y, la interpretación del espacio artístico nos permite decir que este concepto es uno de los factores de base de la función del arte.

La segunda parte es un análisis del diálogo entre las artes a partir de la interpretación que hace Antonio Buero Vallejo del cuadro en su drama *Las Meninas* de 1960 (el análisis se centra en la experiencia estética del destinatario considerada como una compensación espacio-temporal en la creación de los universos ficticios representados).

Por consiguiente, mi propósito será analizar la función del espacio representado en el arte.

Cet article a pour projet d'étudier le concept d'espace artistique comme dialogue intertextuel entre peinture et littérature, d'approfondir les relations entre ces deux arts à partir du débat engagé sur l'espace. La sémiotique de Peirce peut nous aider à établir le dialogue entre peinture et littérature, à les comprendre comme métaphores spatio-temporelles.

Dans une première partie, je propose une réflexion sur les Meninas de Velázquez en utilisant les concepts sémiotiques de Peirce et à partir des deux interprétations du tableau, celle de Foucault et celle d'Antonio

Buero Vallejo. Les différents lectures du tableau nous montrent l'importance de l'espace, et l'interprétation de l'espace artistique classique nous permet de dire que ce concept est un des facteurs de base de la fonction de l'art.

*La seconde partie de cette étude est une analyse du dialogue existant entre les arts à partir de l'interprétation que fait Antonio Buero Vallejo de ce tableau dans son drame *Las Meninas* de 1960 (analyse qui se centrera sur l'expérience esthétique du destinataire considérée comme une compensation spatio-temporelle dans la création des univers fictifs représentés).*

Mon propos sera donc d'analyser la fonction de l'espace représenté dans l'art.

Philippe LE GUERN : The ideological project between representation and metaphor : The televisual example of a "cult-series", *The Prisoner*.

Réalisée en 1967, La série télévisée britannique *Le Prisonnier* est devenue, au fil des années, le paragon des "séries-cultes" : Cette notion, d'autant plus teintée de subjectivité qu'elle a semblé échapper jusqu'à présent à une critique peu soucieuse d'en établir les principes constitutifs et les effets, institue une perception particulièrement valorisante de l'"œuvre". Ainsi, explicitement présentée par son auteur comme la traduction d'une philosophie personnelle, *Le Prisonnier* opposerait au tout venant de la fiction télévisée sérielle non seulement une singularité générique exceptionnelle, mais encore un contenu dont la portée métaphysique et politique cristalliserait exemplairement l'esprit du temps.

"*Je ne suis pas un numéro, je suis un homme libre*" : érigée en slogan pour la dénonciation d'un monde de contrôle social total, cette formule, emblématique de la série, résumerait l'intention de l'auteur, ou pour reprendre l'expression de Pierre Macherey, (*Pour une théorie de la production littéraire*), son "projet idéologique". En observant l'écart qui s'instaure entre "l'intention philosophique" et sa mise en récit, on soulignera les limites d'une série qui paraît échouer dans son ambition à proposer une alternative au modèle social qu'elle entend dénoncer. Mais du même coup, on verra comment les faiblesses et les contradictions d'un projet idéologique sont susceptibles de déplacements significatifs : qualifié d'"énigme allégorique", *Le Prisonnier* transpose dans le champ de

l'imaginaire les exigences d'un discours idéologique qui risquerait autrement d'aplatir les ressources narratives de l'œuvre en simple exposé.

*Produced in 1967, the British television series *The Prisoner* has become over the past 25 years the paragon of "cultseries." The notion of the "cult-series" is tinted with subjectivity insofar as it has, up to the present, seemed to escape from any criticism which would focus on the constitutive principles and effects of this notion. This notion institutes a particularly valorizing perception of the "œuvre." Explicitly presented by its author as the translation of a personal philosophy, *The Prisoner* would thus oppose to the standard televised fiction series not only an exceptionally singularized genre, but moreover a content of which the metaphysical and political import would exemplarily crystalize the spirit of its time.*

*"I am not a number, I am a free man" : emblematic of the series and proclaimed as slogan in order to denounce a world of total social control, this formula would resume the author's intention, or, to use the expression of Pierre Macherey in *Pour une théorie de la production littéraire*, his "ideological project." Taking note of the gap which opens between "the philosophical intention" and how it is put into narration, we will emphasize the limits of a series which seems to fail in its ambition of proposing an alternative to the social model it means to denounce. But by the same token, we will see how the weaknesses and contradictions of an ideological project are susceptible to significant displacements : qualified as an "allegorical enigma," *The Prisoner* transposes the exigencies of an ideological discourse into the field of the imaginary, exigencies which would otherwise risk flattening the narrative resources of the œuvre into a simple expose.*

Manuel MONTOYA : Anastasis et fonction anastasique de la représentation du désert dans la peinture hagiographique chez Fernando Yáñez de la Almedina

Qu'est-ce donc que le monde désertique au XVI^e et au XVII^e siècles ? Pour répondre à cette question, nous avons décidé de nous attacher à la représentation du désert dans la peinture de Fernando Yáñez de la Almedina, qui signifie, nous semble-t-il, l'anéantissement de la représentation par la surreprésentation du néant.

Comme le rappelle Paul Guinard, à la suite d'Emile Mâle, l'ordre hiéronymique essentiellement hispanique est lié plus que tout autre à l'histoire de la monarchie castillane. Saint Jérôme est l'ermitte humaniste par excellence, et cela pour plusieurs raisons, dont celle de sa fuite de Rome n'est pas la moindre. Le désert devient ainsi le lieu du retraitement, de l'écart, un lieu de transfiguration, de passage, un lieu initiatique. Mais c'est aussi le lieu de la médiation et non seulement de la méditation, l'axis mundi. Toutes les illusions, les fantasmagories qui abondent dans les vies des ermites, font du désert une Utopia, véritable théâtre d'ombres où l'ascète ne perçoit de Dieu que ses reflets plus que ses effets. Le séjour dans le désert exprime la même chose que la caverne de Platon, celui d'un séjour passager dans le monde de l'illusion, une illustration du "desengaño" posant de façon particulièrement aiguë la problématique de la peinture comme illusion et/ou comme désabusement ou Vanitas. Il s'agit d'un lieu susceptible de permettre la gnose. Le désert est pour cela un espace érémitique qui s'oppose à l'espace urbanistique ; cet espace érémitique est aussi un espace édénique, paysage de l'évident et de l'évidant.

Plus que simples allusions ou coïncidences, il s'agit bien ici de véritables textes culturels, tels que les définit Edmond Cros, qui fonctionnent fragmentairement et de façon cryptée dans l'organisation générale du tableau de Yáñez. Nous pouvons distinguer plusieurs "textes culturels", tous d'origine vétéro ou néotestamentaire, qui semblent jouer sur des oppositions bien marquées entre "l'exception", distinguée comme telle, sur laquelle se fondera la légitimité érasmiennne, et le détournement ou la dégradation des valeurs caractéristiques du félon signifié par l'Église romaine.

Ainsi, ce tableau va au-delà d'une simple exaltation hagiographique; le désert devient l'espace de la contradiction, la réalisation d'une utopie, au sens étymologique du terme, ou plus précisément d'une atopie, un non-lieu où s'affirme, face au pouvoir romain ou à l'Église catholique, l'idée d'un retour à un certain néochristianisme primitif, fidèle, juste et légitime, dans lequel se reconnaissaient les érasmiens et dans une moindre mesure les luthériens. Mais, en outre, le désert devient par là-même l'espace privilégié de la problématisation de la représentation.

¿Qué es el mundo desértico en los siglos XVI y XVII? Para contestar esta pregunta, hemos decidido interesarnos a la representación del desierto

en la pintura de Yáñez de la Almedina, que significa, según opinión nuestra, la aniquilación de la representación por la superrepresentación de la nada.

Como lo recuerda Paul Guinard, después de Emile Mâle, la orden jeronimiana, esencialmente hispana, está estrechamente vinculada a la historia de la monarquía castellana. San Jerónimo es el ermitaño humanista por excelencia, y eso por varias razones, entre las cuales su huida de Roma no es la menor. El desierto se vuelve así el lugar del retraimiento, del apartamiento, un lugar de transfiguración, de paso, un lugar iniciático. Pero es también el lugar de la mediación y no sólo de la meditación, el axis mundi. Todas las ilusiones, las fantasmagorías que abundan en las vidas de los ermitaños, hacen del desierto una Utopía, verdadero teatro de sombras en el que el asceta no percibe de Dios sino los reflejos mucho más que los efectos. La estancia en el desierto expresa la misma cosa que la cueva de Platón, el de un paso por el mundo de la ilusión, una ilustración del desengaño que plantea de manera particularmente aguda la problemática de la pintura como ilusión y/o desengaño o Vanitas. Se trata de un lugar susceptible de permitir la gnosis. Es por eso el desierto un espacio eremítico que se opone al espacio urbanístico; ese espacio eremítico es también en realidad un espacio edénico, paisaje de lo evidente y lo evacuante.

Yáñez de la Almedina construye su cuadro en torno a varias ideas y varias formulaciones modelizantes. Pero más que simples alusiones o coincidencias, se trata aquí de verdaderos textos culturales tales como los define Edmond Cros, que funcionan fragmentariamente y de manera criptada en la organización general del cuadro de Yáñez. Podemos distinguir varios "textos culturales", todos de origen vetero o neotestamentario, que parecen jugar sobre oposiciones bien marcadas entre la "excepción", distinguida como tal, en la que se fundamentará la legitimidad erasmista, y la corrupción o la degradación de los valores característicos del felón, significado por la Iglesia romana.

Así este cuadro va mucho más allá de la sencilla exaltación hagiográfica; el desierto se vuelve espacio de la contradicción, la realización de una utopía, en el sentido etimológico del vocablo, o más particularmente de una atopía, un no-lugar en el que se afirma frente al poder romano o a la Iglesia católica, la idea de una vuelta a cierto neochristianismo primitivo, fiel, justo y legítimo, en el que se reconocen los eras-

mistas y en menor medida los luteranos. Pero además, el desierto se transforma por ende en el espacio privilegiado de la problematización de la representación.

Fuyuta YAMAZAKI : *La mise en image du vide.*

Ce petit article essaye d'être une réflexion sur la valeur et la signification du vide dans l'imaginaire de l'art moderne, surtout cinématographique et littéraire. Le vide que filme Ozu (absence d'événement dramatique, manque de caractère chez les personnages, usage fréquent des plans vides et immobiles dépourvues de tout être humain) décèle un nouveau regard sur l'homme : l'homme en tant que nature morte. Ce regard statique met en relief le contraste entre ce qui change et ce qui ne change pas, et nous invite à réfléchir sur le sens du temps. Le point de vue d'Ozu semble être partagé par les penseurs occidentaux dits "structuralistes", surtout par Lacan, notamment quand celui-ci insiste sur l'importance du "manque" pour la compréhension du psychisme humain. Dans le domaine littéraire, la "photo manquante" que Duras, pour écrire *L'amant*, met au centre d'autres images peut être exemplaire. "Le fait qu'il y ait ce manque fait que toute les images bougent" (Robbe-Grillet). Avec un sonnet de Mallarmé, il serait possible de dire que le vide attire des images vivantes, à condition que ce vide soit intimement lié à la fois à l'existence du moi et à sa disparition symbolique.

*This small essay tries to be a reflection on value and significance of emptiness in modern artistic imagery, especially in cinema and literature. The emptiness Ozu's films appear to be based on (absence of dramatic events, lack of character in the roles, frequent use of empty and motionless cuts without any person) reveals a new way of looking at humanity : man as a still life. His static way of filming shows clearly the contrast between what changes and what doesn't, and invites us to think about the sense of time. Ozu's point of view seems to be shared by some philosophers called 'structuralists,' particularly by Lacan, when this psychoanalyst attaches great importance to the 'lack,' for the understanding of human mind. In literary field, the 'missing photo' Duras puts at the centre of images, when she writes *L'amant*, could be exemplary. 'The fact that there is a lack makes all images move' (Robbe-Grillet). Through a reading of Mallarmé's sonnet, it would be possible to say that emptiness attracts*

images full of life, on condition that the emptiness in question is closely linked to the presence of a self as well as to its symbolic death.

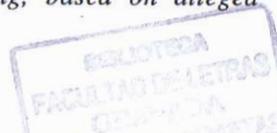
Gulnara Tatiana BUBNOVA : Dialogo de apacible entretenimiento para "Bajtinólogos", O la invención de Bajtin.

La idea del dialogismo se aprovecha como autorreferente con respecto al propio proceso de la recepción de los textos bajtinianos por la comunidad académica internacional. Los hispanistas son el objeto específico del análisis, pero en estrecha relación con las matrices epistemológicas de las cuales son deudores y a través de cuyos conceptos han leído a Bajtin.

Los efectos de la recepción se perciben a muchos niveles: prejuicios de (de) formación y preconcepciones ideológicas, publicación irregular de la obra de Bajtin, pasaje de lenguas, manipulaciones editoriales, ficciones académicas y bio/bibliográficas, boom de los foros universitarios, etc., pero todo interpretado como una peculiar refracción del pensamiento original, de un supuesto "canon" bajtiniano (ver "*La palabra en la novela*"). En forma de diálogo de voces aparentemente discordantes, que sin embargo evitan colisiones gracias al uso de artificios paraliterarios.

Dialogics of friendly entertainment for "bakhtinologists", or: the invention of Bakhtin.

The object of our dialogue relates to the propagated idea of dialogism as self-referring with respect to the very process of reception of Bakhtin within the international academic community. Though our analysis is primarily concerned with the work of Hispanists and Latin-Americanists, particular attention is paid to the epistemological sources to which they are indebted, to the migration and circulation of notions and concepts from/to and between given sociocultural and linguistic contexts, as well as to ensuing (ab) uses and diverse applications. Our discussion attempts to delve through a representative sample of the varying effects of this reception at different levels : prejudices of ideological (de) formation and preconceptions, irregular publications and disorderly translations of Bakhtinian texts, editorial manipulations, academic and bio-bibliographical fictions, university-forum booms and infatuations, "phantom" conceptualisations and theoretical mystifications, etc. We deliberately speak out to expose some of the ways in which these effects are made to appear – indeed, are interpreted in many instances – as a peculiar refraction of Bakhtin's own original thinking, based on alleged



(Bakhtinian) "canon" (see "Discourse in the Novel") in the form of dialogue of seemingly consonant voices, but which avoid collision thanks to paraliterary devices.

DOSSIER

LA RÉCEPTION AMÉRICAINE DE FRANÇOIS TRUFFAUT DANS LES ANNÉES 60 ET 70 : le syndrome vietnamien face à la stratégie truffaldienne

Laurence ALFONSI
(Université Aix-Marseille 1)

L'œuvre de Truffaut a, dès *Les Quatre Cents coups*, bénéficié du soutien de la critique américaine. Néanmoins, la nature de la reconnaissance a, elle, évolué dans la perspective de la stratégie truffaldienne, développée par le cinéaste au fil des films. Ainsi, nous montrerons comment, dans une première période que l'on pourrait qualifier de *période initiatique*, la critique américaine¹ reconnaît généralement Truffaut de façon référentielle, c'est-à-dire par rapport à des phénomènes contextuels associés à Truffaut. Dans cette période *initiatique*, quels rôles référentiels joue le contexte américain des années soixante, dans la façon dont Truffaut *s'implante* aux Etats-Unis ? Parallèlement, quel rôle joue la stratégie du cinéaste dans l'élaboration de sa réception ? L'hypothèse est que l'œuvre est le résultat d'un processus dynamique entre le cinéaste et ceux qui jouissent de son œuvre.

1 – La rupture avec l'horizon d'attente du cinéma américain

La Nouvelle Vague instaura aux Etats-Unis une *différence*, une approche capitale dans l'accueil du cinéma de François Truffaut : le développement du cinéma d'auteur. Quelles nouveautés, quelles spécificités du cinéma de la Nouvelle Vague sont-elles *dynamisées* par les bouleversements que connaît l'Amérique dans les années soixante ? Et, de quelle façon ces *dynamisations américaines* interviennent-elles comme des références capables d'imposer le cinéaste aux U.S.A. ?

L'engouement pour la Nouvelle Vague revêt une nature bien spécifique. Il correspond en effet à un climat de bouleversements et de revendications qui caractérise l'Amérique dès le début des années soixante, tant dans le domaine culturel que socio-politique. Ce climat va accentuer l'intérêt pour la Nouvelle Vague et tout ce qu'elle symbolise. Il va développer un *axe de réception* favorable et pertinent pour la mise en valeur présente et à venir de la stratégie truffaldienne.

L'élection de Kennedy à la Présidence en 1960 semblait, avec le retour des démocrates au pouvoir, inaugurer une ère nouvelle, pleine d'espoirs pour ceux qui voulaient une Amérique plus généreuse et plus juste. Mais les espérances sont bientôt largement brisées. Dès 1962, l'Amérique s'engage militairement au Vietnam. La violence paraît sans limites : en 1963, le président Kennedy est assassiné. La présidence de Kennedy marque à la fois l'apogée de la puissance américaine et l'amorce de son recul.

Parmi les intellectuels et universitaires américains qui développent l'intérêt des spectateurs pour la Nouvelle Vague, les critiques jouent un rôle prépondérant. C'est d'autant plus vrai que l'engouement gagne aussitôt les critiques les plus influents de New York. Et, lorsqu'on connaît, dans la culture américaine, la toute-puissance des médias et le poids de l'*initiation médiatique*, on mesure l'importance qu'a pu revêtir un tel intérêt de la critique américaine².

Par rapport à quelles conventions américaines le cinéma de Truffaut crée-t-il une rupture et de quelle façon le contexte social se greffe-t-il sur cette controverse ?

La réception de *Tirez sur le pianiste*, second film de Truffaut, distribué aux Etats-Unis en 1962, répond directement à la question. Le thème du film pouvant susciter des références à un genre cinématographique, le thriller ou le film noir, l'anti-conformisme prend une valeur plus importante et aussi plus controversée. « Le second film est fait avec la même liberté et qualité

inventive que le premier. Mais, avec des héros adultes, l'intrigue est moins claire et a une tendance à contourner sa ligne thématique, à aller aussi dans trop de directions et d'humeurs. » (*Variety*, 31/08/1960, p. 6). Surtout, la conception du personnage s'oppose à l'héroïsme, voire à l'artificialité des héros hollywoodiens :

« Comme dans la vie réelle, nous découvrons la situation du pianiste morceau par morceau. C'est un ancien grand pianiste de concert, émotionnellement paralysé depuis le suicide de sa femme. Il est comme un clochard et n'a pas la volonté de combattre son passé. Charlie a été si blessé qu'il semble, mais seulement semble, être immunisé contre les sentiments. Son handicap est une incapacité à exprimer ses émotions, une cruauté involontaire [...] La clé du style de Truffaut est le naturalisme. Sa caméra se promène comme l'oeil humain, observant les émotions de personnes auxquelles on peut croire avec sympathie et perspicacité ». (*Toronto Daily Star*, 06/04/1961).

L'identification avec un tel anti-héros n'est pas aisé pour le public américain. Il existe dans ce cas *rupture de l'attente*, le film bouscule les codes habituels, les horizons d'attente auparavant mis en place. « Un héros qui chute dans la défaite génère un intérêt dramatique ; mais le pianiste semble se vautrer dans la complaisance de son propre désespoir, comme s'il était obsédé par le passé encore et encore. » (*Time*, 03/08/1962, p. 36).

D'autres critiques sont par contre parfaitement réceptifs à l'originalité du film, qu'ils trouvent attrayant, justement parce qu'il rejette les clichés habituels : « *Tirez sur le pianiste* est à la fois nihiliste dans son attitude et, en même temps, dans sa présence et dans sa bonne humeur, totalement impliqué dans la vie et le divertissement. » note Pauline Kael (*Film Culture*, Hiver 1962, p. 14). L'origine de la réflexion n'est pas un hasard. Outre la journaliste, Pauline Kael qui joua un grand rôle dans l'introduction de la Nouvelle Vague aux Etats-Unis, la revue cinématographique *Film Culture* joua également un rôle non-négligeable. Fondée à New York en 1955, elle fut très liée au cinéma indépendant américain et devint rapidement le meilleur soutien critique de l'avant-garde américaine. En 1959, quand Jonas Mekas lance l'opération « New American Cinema », la revue devient militante, soutenant notamment la Nouvelle Vague, justement dans la perspective d'un cinéma indépendant, différent, voire nihiliste :

« Dans le style de Truffaut, il y a tellement de plaisir de la vie que le solitaire et désabusé petit pianiste, le sardonique petit homme qui fait fi de l'expérience, est lui-même un beau personnage. Cette beauté est un hommage à l'expérience humaine, même si l'homme est si blessé et en échec qu'il peut seulement nier l'expérience. Le nihilisme du personnage – et le nihilisme anarchique du style du cinéaste – a conduit les critiques à qualifier le film de farce surréaliste ; mais le film n'est pas qu'étrange. Il possède tout simplement un *style* indépendant ». affirme Pauline Kael (*Film Culture*, Hiver 1962, p. 14).

En fait, la vision sociale de Truffaut diffère de celle que diffusent les écrans américains. Truffaut propose la vision sociale d'un anti-héros et cette approche fait écho au contexte américain de l'époque, au malaise social naissant. Ainsi, dans l'article suivant, Pauline Kael marque la différence culturelle entre la tradition du héros américain et celle que propose un film comme *Tirez sur le pianiste*. La critique participe d'un contexte culturel qui rejette le héros type, la conception américaine du gangster, du justicier. Ce rejet repose notamment sur la constatation d'un décalage avec la réalité, la nature humaine, l'« absurdité » du monde. De ce fait, on sent bien dans la critique suivante la connivence qui s'instaure entre la Nouvelle Vague (et les films de Truffaut en particulier) et les réactions des milieux intellectuels américains :

« Peut-être qu'un des problèmes que le public et les critiques américains doivent avoir avec *Tirez sur le pianiste* est un élément particulièrement américain, qui concerne le traitement romantique de l'homme solitaire. Pendant des décennies, nos films étaient pleins de ces gangsters exilés, détectives, cyniques. Bogart incarna tous ceux-là, tous les hommes qui ont été brisés par une femme ou trahis par leurs amis et qui ne font plus confiance à personne. [...] Mais, ce héros français porte son isolement plus loin que les anciens héros américains ; quand son amie se bat pour lui et qu'il est amené à intervenir, il se dit à lui-même : « Tu es en dehors de ça, laisse-les se battre là-bas. » Il est entraîné dedans, mais ici le héros américain, aussitôt incité à s'avancer, est un homme différent et, par amour ou patriotisme ou par sens du fair-play, il aurait pris l'initiative, sauvé son amie et vaincu tous les

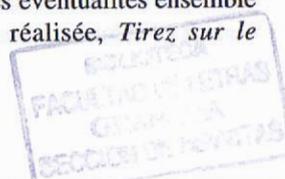
problèmes. Le héros français agit simplement dans une situation donnée quand il doit le faire, et quand il peut assumer les conséquences. Il considère que le contact avec les gens est constamment un échec. Il ne croit plus vraiment en rien. Le héros américain, lui, *prétendait* seulement qu'il était comme cela. [...]

Tirez sur le pianiste traite d'un personnage passif, mélancolique. Les gangsters sont des clowns. Nos réactions se concentrent sur le monde d'absurdité qui est tellement comme notre propre monde, dans lequel les gens se transforment soudainement et de façon inattendue en clowns. » écrit Pauline Kael (*Film Culture*, Hiver 1962, p. 16).

A partir de ce type de constatation, la réception des films de Truffaut aura de forts échos sociaux. La controverse s'appuie sur les divisions sociales. L'argumentation, plus ouvertement sociale, voire politique, apparaît justement vers 1962, au moment où les espoirs de pacifisme et de justice sociale sont déçus aux Etats-Unis. Cet état d'esprit influence la réception américaine du film et est à l'origine des différences entre l'accueil français et américain puisque « le ton du film fut finalement mieux compris ici [en Amérique] que là-bas [en France] » souligne Truffaut (*American Film*, 05/1976, p. 37).

Il existe donc une dynamique d'identification à une volonté de rupture, notamment présente chez les intellectuels. Malgré l'importance des références conventionnelles dans la culture américaine, le film adhère et correspond à toute une frange de la population qui commence à refuser le modèle américain et dénonce la violence sociale et les désillusions politiques :

« Il existe une peur généralisée d'une propagation d'un cancer au cœur de la société que la jeunesse doit rencontrer afin de comprendre la nature de la réalité, mais ne peut pas vraiment espérer comprendre. Ces jeunes ne veulent pas atteindre la connaissance de la réalité parce qu'ils se sentent impuissants à changer leur destin. Ce sentiment de paralysie fait que le monde semble futile, tous les désirs sont fugaces, toutes les prises de conscience réelles et les sentiments détruisent l'individu. [...] L'espoir de l'individu est mort. Une des réactions à cette anxiété et frustration sociale omniprésente est une profonde dépression, une imagination suicidaire et une rupture, un état de manque schizophrénique. La puissance de Truffaut réunit toutes ces éventualités ensemble dans son étude psychologique brillamment réalisée, *Tirez sur le*



pianiste. Un pianiste de concert, joué avec un brio énigmatique et hautement à contre-courant, change son identité, au sommet de son succès. Le trop expérimenté, le petit garçon triste des *Quatre Cents coups* est finalement mort dans son enfermement et sa désillusion. Le héros du film de Truffaut est conquis par le désespoir, il devient un être *vidé*. » écrit Joan Fox (*Canadian Art*, 07-08/1962, pp. 304-305).

A partir de la réception de *Tirez sur le pianiste*, dès 1962, les échos sociaux développés par les critiques iront croissant au fil des années soixante. L'introduction de François Truffaut aux Etats-Unis, notamment à travers ses trois premiers films, est incontestablement influencée par les phénomènes sociologiques américains des années soixante. Ces années voient le développement des « beatniks » puis des « hippies », qui n'acceptent plus la civilisation moderne et se ruent vers l'Ouest. L'intérêt national, notamment par goût du scandale, se concentre sur ces jeunes, en particulier sur les J.D. (« Juvenile Delinquant »). D'ailleurs, c'est bien dans cet esprit que Truffaut est qualifié, par *Film Quarterly*, d'« ex-J.D. » : « Truffaut est un ex-J.D., un pauvre gamin avec l'énergie et la capacité d'un pauvre gamin à faire un pied de nez, à rire et à souffrir simultanément. » (*Film Quarterly*, printemps 1963, p. 4).

La réception de Truffaut s'appuie sur une rupture avec les conventions culturelles. Les œuvres transgressent ainsi l'attente des spectateurs. Truffaut représente une nouvelle vision des choses, qui arrache le spectateur aux évidences de son jugement habituel. Il y a donc *changement d'horizon*.

Le développement des échos sociaux s'accroît avec le syndrome vietnamien. Ainsi, ce premier volet de l'étude sur la *réception référentielle* de Truffaut nous a permis de montrer que l'introduction du cinéaste aux Etats-Unis a clairement été favorisée par le climat de l'époque. A partir de là, nous devons nous demander quels événements, quels phénomènes précis du contexte américain ont été particulièrement influents, y compris dans la réception des années soixante-dix.

2 – L'influence du syndrome vietnamien

L'Amérique se divise dans le guêpier vietnamien. La guerre remet en cause les réformes sociales à l'intérieur et discrédite les Etats-Unis à l'extérieur. Le Viêtnam a profondément marqué les esprits américains et laissé un

profond malaise. Une part croissante de l'opinion américaine refuse la guerre : libéraux, pacifistes et jeunes. Cela déclenche une grave crise de conscience aux Etats-Unis. La contestation devient le fait des jeunes en général, qui, dans les universités, prennent conscience des limites et des échecs du modèle américain. Elle revêt d'abord des formes violentes, puis s'exprime dans la montée du mouvement hippy et de la « contre-culture californienne ».

Affirmer que l'intérêt des Américains pour l'œuvre de Truffaut a été largement accentué par le syndrome vietnamien est peut-être une thèse surprenante mais est loin d'être absurde. Le malaise hérité est très vivace. Surtout, cette guerre est très difficile à appréhender en termes moraux de bien et de mal.

Ainsi, la critique américaine va développer les marques de l'ambivalence dans les films de Truffaut. L'ambivalence est particulièrement sensible dans la série des Doinel. Dans les années soixante, l'étude de la distribution révèle que les deux films qui connurent le plus de succès furent justement *Les Quatre Cents coups* et *Baisers volés* (films qui appartiennent au cycle Doinel). Ces films imposent des unités thématiques spécifiques, qui confèrent un style au cinéma de Truffaut. « François Truffaut est connu aux U.S.A. pour ses merveilleux auto-portraits de la jeunesse et de la quête de maturité » (*U.S.A. Today*, 05/1984, p.95) et « Antoine/Léaud était le perpétuel adolescent. » (*The San Francisco Chronicle*, 26/05/1985, p. 24).

L'intérêt de la critique américaine pour les films sur Antoine Doinel est particulièrement révélateur de l'engouement américain pour Truffaut, fondé sur une définition différente du héros cinématographique. Celui-ci apparaît plus *authentique*, principalement en raison de la relation particulière entre Truffaut et Léaud (la part autobiographique dans l'élaboration du personnage) : « Ses spectateurs ont pu observer, non seulement la lente construction d'un personnage cinématographique, mais aussi le développement de la personnalité d'un homme. Un des aspects les plus fascinants de son œuvre est la relation entre les deux : où est-ce que le personnage finit et où est-ce que la *personnalité* commence ? » souligne James Monaco³ (*Take One*, 10/1976, p. 19).

La mise en évidence de l'idée même de cycle intervient bien avant la fin de la série Doinel, en fait dès la sortie de *Baisers volés*. Et, le fait que des journaux très influents comme le *New York Times*, au travers de la voix de Vincent Canby, aient apporté un soutien inconditionnel au cycle Doinel, alors même qu'il était très controversé en France, constitua un atout considérable :

« Le cycle des films d'Antoine Doinel n'est rien moins qu'unique ; c'est une collaboration du même scénariste-cinéaste (Truffaut), acteur (Léaud) et personnage (Antoine) pendant une période de douze ans qui fut cruciale dans le développement émotionnel et artistique de ses collaborateurs (dans le cas de Léaud, c'était même la période d'un développement physique). [...] Antoine Doinel a littéralement grandi sur l'écran devant nous, et dont la personnalité, selon Truffaut, a été modelée par Antoine autant que par Truffaut [...] Dans *Baisers volés*, qui est, selon moi, le plus charmant film depuis *Jules et Jim*, Antoine, ayant été jugé instable de caractère et inapte pour l'Armée (comme l'était Truffaut), poursuit sa vie à Paris, menant des carrières et des aventures amoureuses sans succès » (*The New York Times*, 24/01/1971, p. 1).

Jean-Pierre Léaud symbolise l'alternative du personnage cinématographique, celle du anti-héros. Il personnifie tout ce qui caractérise la direction d'acteurs chez Truffaut, à savoir la remise en cause de la définition du bon et célèbre comédien américain, forcément héroïque. Ainsi, pour *L'Amour à vingt ans*, James Powers note que « la plupart des noms d'acteurs ne signifient pas grand chose pour le public américain, mais ce ne sont pas les noms qui important beaucoup ou qui déterminent le sens dans ce genre d'entreprise. » (*The Hollywood Reporter*, 10/04/1963). Truffaut lui-même avait particulièrement bien compris sur quelle base reposait l'engouement des Américains pour Léaud/Doinel : « Jean-Pierre Léaud est un acteur anti-héros et ressemble à Antoine. Comme lui, c'est un garçon trop anxieux pour profiter du moment présent, il n'a rien d'intellectuel, mais il s'exalte, se passionne. Quand je séjourne en Amérique, on me pose constamment des questions sur Jean-Pierre Léaud. Je crois que les jeunes Américains l'aiment, parce qu'il est le non-macho, le contraire de Clint Eastwood ou de John Wayne. » souligne Truffaut (*Le Soleil*, 22/02/1979, p. C9).

Le personnage de Léaud représente l'immaturité et le rejet de l'univers adulte. Doinel, c'est l'éternel adolescent qui vit de boulots marginaux et qui ne parvient pas à assumer les réalités de la vie. Doinel, c'est aussi l'exubérance, l'inattention. D'ailleurs, c'est bien à ce niveau là, c'est-à-dire au niveau d'une rupture avec les normes du cinéma et de la culture américaine, que naît l'attrait, mais aussi le rejet. En effet, la *popularité* d'un artiste ne se mesure pas

uniquement au degré d'admiration qu'il peut susciter mais aussi à sa capacité à déranger et à engendrer une polémique. C'est très net dans la réception des rôles de Léaud et, en même temps, c'est bien révélateur de l'anti-conformisme contenu dans les films de Truffaut. On en a un parfait exemple dans l'opposition qui s'est développée dans les années soixante entre Pauline Kael, Andrew Sarris d'une part et John Simon d'autre part. John Simon rejetait en effet le personnage de Doinel et surtout l'acteur Jean-Pierre Léaud. Et, dans ses propos, rapportés ici dans l'article de *Take One*, on sent bien que John Simon est confronté, avant toute référence cinématographique, à une vision sociologique différente. La combinaison Léaud/Doinel/Truffaut véhicule un mode de vie déroutant pour un Américain :

« François Truffaut pense que Jean-Pierre Léaud est « l'acteur le plus intéressant de sa génération ». John Simon, d'autre part, le nomme « un éternel immature, qui ennuie des foules ». Le travail de Léaud n'a jamais été particulièrement bien apprécié hors de France (c'est ce que l'attestation de Simon démontre carrément). Il n'est certainement pas une star au box-office aussitôt rentable, du même genre que Jean-Paul Belmondo ou Alain Delon. Néanmoins, durant ces quelques prochaines années, il se peut qu'il devienne beaucoup plus évident que Truffaut est plus perspicace que Simon, et que Léaud, qui a été un acteur/cinéaste engagé depuis dix-sept ans maintenant, a pendant ce temps soigneusement et discrètement développé un personnage qui est particulièrement bien adapté aux années soixante-dix. » (*Take One*, 10/1976, p. 17).

Le personnage que symbolise Léaud, Antoine Doinel, interpelle tout autant que son acteur un *vide* de la culture américaine. Cette attente correspond au malaise social et en particulier au syndrome vietnamien, difficile à appréhender en termes moraux de bien et de mal. L'attente s'oppose donc aux œuvres américaines souvent trop manichéennes et codifiées. « Jean-Pierre Léaud [...] donna un point de vue inhabituel de la vie moderne. » (*American Film*, 05/1976, p. 33). Si la spécificité de Léaud/Doinel est marquée, c'est justement sur la base de l'identification à une évolution sociale, souvent difficilement cernable pour les critiques américains : « Quel autre acteur capte aussi bien la curieuse situation des gens d'aujourd'hui qui entament la trentaine ? » note James Monaco (*Take One*, 10/1976, p. 19).

Les films de Léaud permettent l'identification d'une génération d'Américains, notamment par rapport à l'évolution sexuelle, que les films américains n'évoquent pas aussi naturellement. Marquant l'ambivalence du mythe Doinel, très recherchée par les contestataires de l'« American way of life », James Monaco souligne : « Nous pouvons continuer à supposer que Léaud illustrera avec subtilité et un charme très brutal et naturel les progrès des « enfants de Marx et Coca-Cola », dans leur approche de l'âge moyen. » (*Take One*, 10/1976, p. 19). Cette affirmation marque toute la pertinence du personnage de Léaud/Doinel par rapport à la société moderne. Le rôle de ce personnage a donc bien été autant cinématographique que social.

La critique américaine a véritablement reconnu Jean-Pierre Léaud comme un des acteurs les plus importants de sa génération. Cette dernière se jugeait médiocrement servie par les films américains dans les années soixante et au début des années soixante-dix. Même si la critique américaine reconnaît la fascination de Truffaut pour certains films américains, elle s'évertue à montrer la spécificité de Truffaut au travers de sa perspicace sincérité. Truffaut saisit le sentiment particulier d'aliénation et comprend les politiques conséquentes. Surtout, il fait le lien direct entre ces politiques et la révolution dans les rôles sexuels. Dans tous ses rôles majeurs, Léaud développe des personnages qui sont essentiellement les produits d'un intérêt obsessionnel pour les nouvelles politiques sexuelles :

« Très peu de films américains durant les années soixante devinrent vraiment proches des problèmes épineux de la sexualité moderne, de ce fait, le talent de Léaud semble même plus rare et plus précieux de notre propre perspective. [...] Léaud nous a aidé à comprendre les vies des jeunes dans les années soixante. Il a fourni un modèle ironique que les spectateurs de ses films identifient immédiatement et qu'ils peuvent utiliser presque thérapeutiquement à l'intérieur de leur propre vie. Les protestations maniaques et maladroitement de Léaud, mais qui sont des réactions profondes, des sentiments de douleur et d'amour, nous fournissent des armes que nous pouvons utiliser pour combattre la douleur et l'absurdité de nos propres vies. [...]

Avec tous ses personnages, Léaud a créé un subtil et multiple personnage, qui explique beaucoup sa génération. Dans sa compréhension de ce sujet, il est presque seul parmi les acteurs ; c'est triste à dire. Il représente pour beaucoup d'entre nous l'acteur comme

substitut, non pas la représentation de toute une galerie de protagonistes étranges, distants et objectifs, mais plutôt consciemment et régulièrement, une illustration de nos propres gravités subjectives, en soutenant le miroir analytique de nos propres natures. C'est vraiment une œuvre utile et intéressante. » (*Take One*, 10/1976, pp. 19-20).

A la question du *Nouvel Observateur* : « Et pourquoi les Américains vous aiment-ils tellement ? », Truffaut répondit : « D'abord, ils ne m'aiment pas toujours. Et, s'ils m'aiment, c'est peut-être parce que le public des campus en a un peu assez des héros hollywoodiens ; parce que des types comme Antoine Doinel, si démunis devant la vie, ressemblent secrètement à certains Américains de l'après-Viêtname, paumés et fragiles. » (*Le Nouvel Observateur*, 05/08/1983, p. 61). Antoine Doinel apparaît décalé par rapport aux normes de la maturité, de l'âge adulte et par rapport à l'idéal social.

Doinel est décalé, *détaché*. *Se détacher*, voilà un mot très significatif de l'époque. Il caractérise l'état d'esprit des « beat » ou des « hip », ceux qui contestent et qui veulent *se détacher* du mode de vie dominant, du matérialisme. Être détaché, c'est avoir une attitude particulière que l'on retrouve par exemple dans le grand succès au cinéma de Marlon Brando et surtout de James Dean. Ceux-ci symbolisent l'émotion contenue, la souplesse du déplacement de l'acteur, qui laissent soudain éclater les passions intériorisées avec une grande violence.

Comme le soulignait François Truffaut en utilisant le terme de « campus », les critiques universitaires sont particulièrement sensibles à l'anti-conformisme du cycle Doinel. Il ne faut pas oublier que les contestations sociales et intellectuelles, celles de l'« american way of life » notamment, sont nées dans les universités. Par exemple, dans la revue de l'université de Berkeley (Californie), Gary Carey débute son article en soulignant que « dans beaucoup de ses détails, *Baisers volés* est charmant, justement parce qu'il est rempli d'observateurs désabusés et de coups acérés, d'un humour inattendu et ironique. [...] Plusieurs personnes avec lesquelles j'ai parlé admirent le film uniquement parce qu'« il montre que rien ne *peut* vraiment arriver à Antoine », qu'il demeure impuissant et démuné par rapport aux événements positifs ou négatifs de la vie. » (*Film Quarterly*, Été 1969, pp. 56 et 59).

Justement, l'université de Berkeley a été une pionnière dans les mouvements étudiants : révolte en septembre 1964 contre le système universitaire, avant les manifestations du printemps 1965 dans les universités et en 1967

contre la politique américaine. Berkeley est aussi un responsable majeur de la radicalisation du mouvement à la fin des années soixante, de la série d'actions révolutionnaires dans les universités qui furent alimentées par le conflit vietnamien. Le contenu et la date de l'article ne sont donc pas surprenants dans un tel contexte de contestation de l'« american way of life ».

L'importance de la réception du cycle Doinel est réelle car elle exerce même une influence sur l'ensemble de la réception de Truffaut aux Etats-Unis. Elle renforce l'originalité des films de Truffaut et les érige au rang de spécificités truffaldiennes. Le cycle Doinel devient un symbole de la stratégie de Truffaut. Arthur Cooper, critique à *Newsweek*, note que « François Truffaut a toujours été fasciné par les victimes de la société et les vaincus », en 1973, en plein syndrome vietnamien (*Newsweek*, 19/03/1973). L'engouement américain pour le cycle Doinel, fondé sur une marginalité dynamisée par les revendications américaines, n'est pas concentré uniquement sur les films Doinel ou même sur ceux avec Jean-Pierre Léaud. Cette réception concerne de nombreux autres films, ce qui prouve le rôle majeur du contexte américain, des contestations non-violentes et du syndrome vietnamien en particulier.

Ainsi, une critique relative à *La Mariée était en noir* montre à quel point le malaise socio-politique est influent, toujours prêt à induire une interprétation qui extériorise les obsessions américaines : « Certains spectateurs américains ont été frappés par une image de violence de ce dernier film : d'une fenêtre quelqu'un tire sur le jeune marié au sortir de l'église et cela a pu paraître une allusion aux circonstances dans lesquelles a été assassiné le président Kennedy. Il n'y a vraiment aucun rapport, nous dit François Truffaut. Comme tout le reste du scénario, cette scène a été tirée du roman de William Irish qui date de 1942. » (*France-Amérique*, 11/07/1968). L'assassinat de Kennedy remonte à 1963, mais continue à influencer les interprétations. Sa disparition tragique a créé une légende autour de son personnage de héros et de martyr de la démocratie américaine, avec la dynamique de la « Nouvelle Frontière », le recours au mythe du pionnier pour briser l'immobilisme d'Eisenhower. Mais, cette interprétation montre surtout que les problèmes ne sont pas isolés et indépendants. Ils relèvent en fait d'un malaise social profond créant donc un horizon d'attente, à son apogée à la fin des années soixante.

Une interprétation similaire se retrouve de façon explicite, dans la réception de *Fahrenheit 451*. Etant donné que l'histoire du film est sujette à des analyses politiques, l'interprétation est encore plus confortée dans le sens d'une dénonciation socio-politique. L'allusion au syndrome vietnamien est

explicite dans la revue universitaire de Berkeley, *Film Quarterly*, université dont nous avons souligné le rôle majeur dans l'élaboration du mouvement d'opposition à la guerre du Vietnam :

« Il est surprenant, compte tenu des circonstances, que nous sachions aussi peu de choses à propos de la psychologie de la pyromanie institutionnalisée. Les pompiers de *Fahrenheit 451* sont des incarnations d'hommes qui brûlent les sorcières (Carl Dreyer : *La Passion de Jeanne d'Arc, Jour de colère*), les croix (the KKK), les livres (les scènes réelles aux informations dans *Jules et Jim*), les Juifs (Alain Resnais : *Nuit et Brouillard*), sans oublier bien sûr l'incarnation des hommes avec du napalm et des lance-flammes en Corée et au Vietnam. » écrit Georges Bluestone (*Film Quarterly*, Été 1967, p. 9).

La critique de *Film Quarterly* évoque plusieurs événements, dont la guerre du Vietnam. Mais on peut dire que tous (évocation des censures, du génocide juif, voire de la « chasse aux sorcières », du Ku Klux Klan, guerre de Corée et du Vietnam) relèvent d'une même contestation pacifiste, anti-impérialiste et anti-raciste, qui caractérise le climat social et celui des campus notamment, dans l'Amérique de la fin des années soixante.⁴

De même, on trouve dans une critique du *Commonweal* au sujet de *Fahrenheit 451*, une comparaison avec Big Brother, qui n'est pas sans rapport avec les contestations de l'impérialisme américain, à cette époque :

« Les pompiers qui brûlent les livres, la télévision murale, la persécution des personnes qui lisent ou qui possèdent des livres, sont tous des symboles de Big Brother dans ce pays innommé. Mais Truffaut est intarissable sur les symboles, tous suffisamment terrifiants, dans des scènes qui deviennent des leitmotiv. [...] Est-ce que les hommes-livres dans la forêt ne sont pas presque aussi apathiques dans leur étrange vie impassible que les non-penseurs de Big Brother dans leur routine ? » (*The Commonweal*, 22/12/1966, pp. 260 et 262).

D'où le lien avec le personnage Doinel/Léaud/Truffaut et par extension avec le style Nouvelle Vague. « Le plus important sont les formidables et grands changements qui sont intervenus dans les mentalités de cette génération. Les nouveaux styles de vie ont été institutionnalisés, et les gens ont été

vulcanisés par les politiques des années interventionnistes – en Amérique, principalement le Viêtnam, mais en France, la révolution de 1968. » écrit James Monaco (*Take One*, 10/1976, p. 20). L'influence des contestations sociales américaines sur la réception des films de Truffaut nous montre que, contrairement à ce que l'on a pu affirmer sur le cinéaste, ses œuvres ne sont pas *déconnectées* des échos sociaux. L'originalité et la différence avec lesquelles sont perçus les films de Truffaut n'excluent absolument pas les résonances sociales. Je veux dire que c'est justement à partir de cette marginalité que se crée l'identification des franges contestataires, anti-conformistes.

La réception de François Truffaut bénéficie donc d'un double avantage : la rupture que ses films effectuent avec les habitudes spectatoriennes et les conventions morales américaines fait également écho à une contestation similaire des intellectuels américains.

3 – Le rôle de la stratégie truffaldienne dans le *changement d'horizon*

Le spectre vietnamien plane donc de façon déterminante dans la réception de Truffaut. Mais ce qui est encore plus intéressant à constater, c'est qu'il ne s'agit pas du tout d'une influence circonstancielle. On trouve le même type d'interprétations (problèmes de la jeunesse, intérêt pour la marginalité de l'anti-héros, etc...) avant le début de la guerre du Viêtnam, dès les premiers films de Truffaut (confer par exemple les critiques de *Tirez sur le pianiste*), et également bien après, dans les années soixante-dix et quatre-vingt. Donc, on peut dire que ce sont les lignes directrices de l'œuvre de Truffaut qui ont, au fil des premières années, trouvé un écho socio-culturel important aux États-Unis. Le syndrome vietnamien a permis de renforcer l'identification grâce au contexte, mais à partir de thèmes truffaldiens pertinents. Et, ce rôle du contexte américain n'a fait que renforcer l'anti-conformisme et l'originalité de la stratégie truffaldienne, dans l'esprit des spectateurs américains. Par exemple, si l'on prend le cas de l'anti-héros, on ne peut pas nier l'influence majeure du contexte social américain, mais, à la base, il s'agit d'un thème truffaldien, que les événements américains *dynamisent*. A Jacques Chancel, qui lui demandait s'il croyait au courage physique des héros de western, Truffaut répondit :

« Je ne m'y intéresse pas énormément. [...] Les seuls westerns que j'aime sont des westerns très sentimentaux comme *Johnny Guitare* par

exemple, qui est une histoire d'amour dont le personnage principal est Joan Crawford et non pas les cow-boys. Effectivement, l'univers viril et musclé me fait sourire, je n'y crois pas. [...] J'ai de l'intérêt pour les gens qui vibrent, qui doutent, qui se trompent, qui sont inquiets, qui cherchent. Je ne m'intéresse pas aux gens qui savent et qui manifestent leur force. » (« Radioscopie », *France Inter*, 1975).

La guerre du Viêtnam impose une approche moins manichéenne de la société, qui rompt avec les habitudes de la morale américaine. Face à cette réalité sociale, les œuvres artistiques américaines traitant du Viêtnam, explicitement ou implicitement, apparaissent trop dirigées par les clichés, les données manichéennes, dépourvues d'ambivalence. La relation entre le syndrome vietnamien et la réception de Truffaut réside en fait dans l'œuvre elle-même. La stratégie truffaldienne oriente la réception. Pour que le syndrome vietnamien développe une attente particulière, encore faut-il que l'œuvre de Truffaut puisse combler cette attente et ce désir de différence.

Ce désir de différence se situe justement dans la complexité, l'ambivalence, l'anti-héroïsme que véhicule le cinéma truffaldien. Car, avant toute œuvre artistique, il existe un homme, une personnalité. Et cette personnalité réagit aux problèmes socio-politiques. C'est là que l'on mesure d'abord l'anti-manichéisme viscéral chez Truffaut. Sa position par rapport à la guerre du Viêtnam est aussi pertinente pour notre propos qu'elle est percutante :

« Il n'y a pas les brebis et les loups. Pour moi, ce sont des loups des deux côtés. [...] Je n'aime pas l'idée d'un bloc solide, uni parce que ses habitants savent qu'ils ont raison. [...] Il m'est impossible d'éprouver de l'amitié pour un peuple en bloc, impossible. [...] L'amitié, ça marche avec les personnes, une par une, pas avec les groupes. » dit François Truffaut (*Le Nouvel Adam*, 02/1968, pp. 30-31).

Truffaut rejette l'impérialisme américain, donc par là même son manichéisme et son « *american way of life* ». Mais, surtout, Truffaut demeure anti-manichéen dans la mesure où il n'adhère pas pour autant à la cause des Vietnamiens. Et, en cela, il demeure indépendant ; il pousse encore plus loin le dépassement des idées établies, des modes, des critères contextuels. Il se place, de façon radicale, sur le terrain de l'individualisme et de l'ambivalence.

C'est donc dans la stratégie même du cinéaste que l'on perçoit les origines de la réception américaine. Conforté par le contexte des années soixante, le spectateur concrétise des sens potentiels de l'œuvre de Truffaut. Au fil des films, le spectateur se familiarise avec l'horizon d'attente créé par les films de Truffaut. L'expérience esthétique devient une expérience proprement truffaldienne. La concordance entre le projet de l'œuvre et l'attente d'un groupe social ne suffit plus pour expliquer l'action durable des œuvres. Sans exclure les références culturelles et sociales, la critique américaine érige en tant que repère le propre style de Truffaut..

*
* *
* *

NOTES

1. Cet essai porte sur l'exemple américain, mais il inclut aussi l'exemple du Canada anglophone. Le Canada est vraiment une partie du système médiatique américain. La plupart des Canadiens lisent plus de journaux américains que de journaux canadiens. Donc, le Canada anglophone suit les opinions américaines.
2. Un journaliste, Andrew Sarris, joua un rôle particulièrement important pour la Nouvelle Vague française aux Etats-Unis. Critique du *Village Voice*, il devint rapidement le porte-parole nord-américain de la théorie de l'auteur et des films de la Nouvelle Vague française (confer les célèbres débats avec Pauline Kael et John Simon). Au sein de cet engouement pour la Nouvelle Vague, Truffaut fut spécialement chanceux parce que les critiques les plus influents (Canby, Sarris, Kael notamment) s'enthousiasmaient pour ses films. Ce fut en particulier le cas des critiques du très influent *New York Times*, plus spécialement de son plus célèbre critique cinématographique, Vincent Canby, qui soutenait pratiquement toutes les réalisations de Truffaut.
3. James Monaco est l'auteur de *The New Wave : Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*, publié par Oxford University Press en 1976 et aussi de *How to Read a Film* (également Oxford). Il avait également contribué à l'édition des revues *More* et *Take One* et fut membre de la « Faculty of the New School for Social Research ».
4. Cette évocation du Ku Klux Klan est révélatrice. Après celui qui suivit la Guerre de Sécession, en 1915, un second Ku Klux Klan est créé afin de défendre la suprématie des Blancs et des Protestants contre les Noirs, puis contre les Catholiques, les Juifs, les étrangers et même contre les syndicats. Ainsi, le Ku Klux Klan réapparaît dans les années soixante, afin de lutter contre la déségrégation et le Civil Rights Act (1964). Plus qu'une société secrète, le Ku Klux Klan était un état d'esprit.

BIBLIOGRAPHIE

- ANONYME, 31/08/1960. « *Tirez sur le pianiste* », New York: *Variety*, pp. 6 et 16.
- ANONYME, 06/04/1961. « *Tirez sur le pianiste* », Toronto: *Toronto Daily Star*.
- ANONYME, 03/08/1962. « *New Wavelet : Shoot the Piano Player* », New York: *Time*, pp. 36-37.
- BLUESTONE, George, Été 1967. « *The fire and the future* », Berkeley: *Film Quarterly*, volume n° 20, n° 4, pp. 3-10.
- CANBY, Vincent, 24/01/1971. « *Bed and Board' - But not bored* », New York: *The New York Times*, pp. 1 et 18.
- CAREY, Gary, Été 1969. « *Stolen Kisses* », Berkeley: *Film Quarterly*, n° 22, pp. 56-59.
- COOPER, Arthur, 19/03/1973. « *Living with bliss* », New York: *Newsweek*.
- FOX, Joan, 07-08/1962. « *Film : the New Wave* », Ottawa: *Canadian Art*, n° 80, pp. 303-305.
- HARTUNG, Philippe T., 22/12/1966. « *Screen, Not for burning* », New York: *The Commonweal*, n° 85, pp. 260-262.
- HEY, Kenneth R., 05/1984. « *Confidentially Yours* », Washington: *U.S.A. Today*, n° 112, pp. 95-96.
- INSDORF, Annette, 26/05/1985. « *The 400 Blows' / Truffaut's minion out grew his onscreen persona* », San Francisco: *The San Francisco Chronicle*, p. 24.
- JAUSS, Hans Robert, 1978. *Pour une esthétique de la réception*, Paris: Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 307 pp.
- KAEL, Pauline, Hiver 1962. « *Shoot the Piano Player* », New York: *Film Culture*, n° 27, pp. 14-16.
- MONACO, James, 10/1976. « *Jean-Pierre Léaud : Coming of age* », Montréal: *Take One*, Volume n° 5, n° 4, pp. 16-20.
- POWERS, James, 10/04/1963. « *Love at Twenty* », Hollywood: *The Hollywood Reporter*.



- QUINSON, René, 22/02/1979. « Arts et spectacles : *L'Amour en fuite*, un film - bilan, Truffaut a envie de refaire une nouvelle série », Québec : *Le Soleil*, p. C9.
- SHATNOFF, Judith, Printemps 1963. « François Truffaut - The anarchist imagination », Berkeley : *Film Quarterly*, volume n° 16, n° 3, pp. 3-11.
- TRUFFAUT, François & AJAME, Pierre, 02/1968. « 46 réponses de François Truffaut à 47 questions de Pierre Ajame », Paris : *Le Nouvel Adam*, n° 19, pp. 24-32.
- TRUFFAUT, François & OUTIE, Claude, 11/07/1968. « Une interview de François Truffaut », New York : *France-Amérique*.
- TRUFFAUT, François & CHANCEL, Jacques, 1975. « Radioscopie », Paris : *France Inter*, cassettes Radio France, 60 mn.
- TRUFFAUT, François & MOREAU, Jeanne & POWERS, James, 05/1976. « Dialogue on film : François Truffaut and Jeanne Moreau », Hollywood : *American Film*, volume n° 1, n° 7, pp. 33-48.
- TRUFFAUT, François & JOSSELIN, Jean-François & ENTHOVEN, Jean-Paul, 05/08/1983. « Dès que je vois le ciel, je n'y crois plus... », Paris : *Le Nouvel Observateur*, n° 978, pp. 60-61.

Biocriticism Vol. XII, 1-2, pp. 25-37
© I.I.S., Montpellier (France)

**THE SPECTACLE OF THE OUTER-CITY ESTATES
TELEVISUAL REPRESENTATIONS OF A SOCIAL ISSUE
(1989-1994)¹**

Henri BOYER (*Université Montpellier III*)
Guy LOCHARD (*Université Paris III*)

If the topic of the outer city estates has taken a prime place in televisual discourse it is undoubtedly because it combines three "high impact" themes in media terms. First of all immigration, a complex topic involving several inter-relating questions: xenophobia and racism, republican integration and obstacles to this, Islamicism and its more or less ostentatious forms (cf. "the affair of the Creil headscarfs"), and communalism and multiculturalism. These three themes intersect with those issues of major concern in France, secularism and citizenship.

Next youth: the question of the city is doubly intensified when it meets a second figure equally suggestive to the imagination of media professionals. It was Jacques Ellul who pointed out with some irony that,

television is greedy for youth, as if to show young people revolting is to be young oneself. It proves that we are taking part in the future of the world since young people are this future, in addition there is also the certain prospect of disturbing the viewers. Consequently we rush to wherever youth 'is on the move'.²

The importance given from the 1980s to the "youth problem", in particular the "second generation", with the appearance of the term "beur", indeed confirms this remark by Ellul.³ The theme is reactivated in 1986 by the movement of secondary school pupils and ceaselessly fed by incidents, which are often violent (gangs, etc) sometimes spectacular (tag-rap culture) sometimes less overt (the "convergence" of "beurs" to Islam).⁴ It is undoubtedly a recurrent theme in the news and current affairs discourse on contemporary urban life.

The third theme is violence, a further ingredient which when added to the other two creates from the crisis of the outer-city estates a perfect media object. Violence is the real release mechanism for the massive interest shown by television in those estates. It was indeed the "hottings" (seen as media events) which from 1981-82, above all in the region around Lyon, became the tangible sign of "the explosion", alongside other acts of violence such as looting shops, 'rioting', often following "unfortunate errors" (usually lethal) by the police, not to mention the activities of "demonstrators who damage property" (signifying the intrusion of the violence of the outskirts into town-centre demonstrations organised by other young people).

The treatment by the media (television in the first place) of the "outer-city issue" consequently became the place in which these three images cristalised, a process exacerbated at the end of the 1980s and into the 1990s by social forces which acted as a block on two types of structuring representations usually linked together in the French collective imagination: social mobility and geographical mobility. The large housing estates on the urban periphery, for so long the place of expectation and transition, came with the crisis to be experienced instead as places with totally limited horizons, feeding the themes of "exclusion" and "marginality" at the center of institutional discourses.

Observation of the programmes (debates, current affairs, news reports, and studio discussions) which make this question their principal or only theme, has led us to classify them in a way which takes account of a tension between two opposing models:

- one is an 'academic' model, preferring to bring together institutional actors in a format which tends to polarise the discussion around alternative arguments;

- the other is a more 'open' model, characterised by diversity in the status of those invited to take part and by an organising structure which facili-

tates the expression and interaction of a range of arguments in a spirit of cooperation.

The first of these two models tends towards a '**polemical**' treatment (the titles are revealing), the second allows a **problematizing treatment**, with the complication effects and the organisational difficulties it presents in televisual terms.

But the question of televisual treatment of this social problematic must not be considered separately from another phenomenon, the importance of which cannot be over emphasised, that of the relatively reductive and fixed representations which these models help to construct by relying on a number of pre-existing images.⁵

The problem presents itself on two levels. First of all the symbolic level of conventions as a place of exchange which constitute in themselves a form of representation of the social organisation and of the respective places and roles of different social actors. This question is raised by Jean Mouchon in a recent article⁶ on "the public space and the influence of the media," in which he analyses the representation given today by political programmes of the relationship between governors and governed. He notes that the majority of programmes (we think immediately of the programme *La France en Direct* during the December strikes) give a vision of the political game which is asymmetric and therefore unequal in which

the public is reduced to merely expressing its opinions while politicians and journalists are given the authority to deal with current affairs in some depth.

This problem also presents itself at the level of the representations of actors and places put on screen. In opting for spectacle and dramatisation televisual discourse moves inevitably in the direction of stereotyping and caricature (and in this case demonisation); if it were to opt instead for rigorous questioning and a treatment of the problem which respected its complexity, then it would cleverly ring the neck of a fair number of prejudices and reductive representations.

The point we are making here is that the 'socio-semio discursive' perspective adopted implies an interrelationship between media conventions, the kinds of treatment they give rise to, and the processes of constructing underlying representations, with political implications. We emphasise that

these elements cannot be dissociated, they influence each other, are interdependent, and should be analysed as such.

It is therefore on the basis of this theoretical construction that we have carried out a number of investigations pursuing two principal lines of enquiry. Firstly, in what way was television able to construct and manage a social question like the crisis in the outer-city estates? Secondly, to what extent have this construction and management led on the one hand to stigmatisation and exclusion or on the other made some contribution to problematising this multi-dimensional social fact? These considerations give rise to another question, one which goes beyond the thematic framework of the outer-city and concerns the capacity of the news and current affairs discourse produced by television to provide an understanding of social reality in all its complexity. Here are some (provisory) results of our work in progress.

An attempt at periodisation

The period of 1989 is characterised by a hesitation between the two models which we have outlined, and which can be found, though in different degrees, both in the public sector and on the commercial channel, TFI. An edition of *52 sur la Une* (10 March 1989) "La Haine" [Hatred], illustrates in an almost caricatural manner the first tendency; a sequence from an educational programme on the state regional channel, FR3, *C'est pas Juste*, 10 February 1990) represents in an equally exemplary manner the second logic.

The "question of the outer-city estates" is not addressed directly in the programme *52 sur la Une* but is introduced through a report, beginning at Sarcelles, on enemy gangs of Zulus (youths of African origin) and Skinheads. Filmed scenes back up the narrated account of confrontation between these two groups and Henri Laborit is brought in to provide an analysis in which he refers to general causes of violence.⁷ These events, framed as they are by the outer-city estates, are in this way superimposed, 'amalgamated' onto other types of phenomenon, all with the common denominator of some form of physical aggression. Dramatisation continuously directs this programme which opens with the catastrophic claims of Jean Bertolino evoking a return to the time of the "hords" and the "great invasions". Everything works towards a process of assimilation between fundamentally different phenomena which are artificially linked by being translated, through the introduction of physical aggression, into terms of spectacle. In contrast we find in the programme *C'est*

pas Juste, broadcast by FR3 a very different aim. Here the organising conventions consist of constructing a whole sequence around an individual who is a witness through her own life experience of the injustice of a situation directly felt: Nora, a young adolescent living in Neuhof, an area of Strasbourg suffering from a very negative image. In fact *C'est pas juste* clearly indicates its bias by organising itself around a key person who presides over the whole investigation. Yet this overtly acknowledged subjective orientation does nothing to harm the heuristic power of the programme for this point of view is repeatedly confronted by the views of other actors who are directly involved (the educational adviser, the manager of the shopping centre). This plurality of point of view contributes to a polyphonic strategy.

The fact that these two programmes were broadcast on a commercial channel in the first instance, and the public service in the second, should not however lead to reductive conclusions. These programmes do reveal tendencies towards dramatisation on the one hand and towards problematisation on the other, but this does not exclude however the fairly strong presence of contrasting tendencies.

Thus in the same period, TFI presents a documentary in *Reportage* on "les enfants du retour" [children of the return] (30 September 1990) which employs the polyphonic strategy.⁸

We noted a first rupture from the end of 1990 marked by riots at Vaulx en Velin, which were themselves prolonged by other more or less violent events, the demonstrations by school pupils against conditions in schools. Excesses at the end of these demonstrations brought the youth of the outercity estates onto the screen again. This period is characterised by the ascendance of the problematic model with the promotion of a category of actors previously under-represented, the actors on the ground (politicians: Pierre Cardo, Maurice Charrier, Paul Picard, and also social workers). Programmes for the general public: *La marche du siècle* and *Le droit du savoir* in this way tend to resemble the kinds of conventions found in the programmes from the public service such as *Rencontres* or *Sagacités*.

Another tendency which we see developing begins to call into question those kinds of representation which penalise and handicap the residents of the outer-city estates and which must therefore be combatted. A programme by Jean-Marie Cavada, during this period, is fairly significant of this shift which is noticeable not only in the introductory remarks of the presenter but also in the choice of guests and the ways in which they were interviewed. It is signifi-

cant, for example, that the first person invited to bear witness to the "experience" of youth on the estates is the young "native French" woman, Nathalie.

This programme is equally of interest because it shows awareness of another area of concern which was raised with increasing frequency in the period which followed, that of the role of the media, principally television, which was accused of promoting a life style beyond the reach of many young people and above all of playing an important role in triggering violence (cf Pierre Cardo "it encourages a show for the cameras...").

We noted a further rupture in 1992-1993 when this calling into question of the role of the media, especially television, increased in the documentaries and debates which are shown (for example something is thrown at Christine Ockrent, a prominent news reader and reporter, while she is walking round an estate). We see developing at this time a tendency towards making amends, atoning for this negative drift which begins to be acknowledged. A programme clearly representative of this tendency was made by Mireille Dumas. An edition of *Bas les masques* devoted to the estates, "Touche pas a ma banlieue" [Hands of my estate] effects a major shift in point of view by presenting the accounts of residents who confirm their pleasure at living in these urban zones.

What we see here then is an attempt to invert the sociocentric point of view, dominant upto that pointj through a strategy of "positivisation" of a stigmatised place. This tendency is apparent in other programmes shown in this period, which is characterised by a two part construction:

- an alarmist report on an estate showing the concentration of difficulties and unrest
- a constructive vision of another estate which is the theatre of a number of community initiatives, likely to overcome the difficulties encountered.

This tendency is confirmed as much by broadcasts on TFI as on France Television. Notable in this respect is Andre Berkoff's programme which devoted several weeks to this theme and the title of one is particularly significant: "Cites: s'en sortir sans en sortir." [Estates: pulling through without pulling out.]

In 1994 the same tendency continues. One example from this year is the programme, *Le droit de savoir* by Charles Villeneuve which begins with these alarming statements: "Not a week passes without outbursts/explosions and confrontations. France is sitting on a powder keg." Yet the programme finishes

with a report on "older brothers" who are assisting the RATP [metro company].

The programmes from the last period covered by our analysis reveal however the difficulty, and even the impossibility, of holding onto this kind of ambivalent discourse: wanting to cash in the assets of spectacular dramatisation while at the same time pursuing the desired and overtly sought legitimacy of dedramatisation and explanation. Thus in a two part edition of *Ça se discute*, organised by Jean-Luc Delarue at the start of the autumn programming, this difficulty expresses itself in the presenter's inability to conduct a debate because of the continuous noisy interruptions from a non selected public.

Representational configurations

From a close observation of media discourses during the period of "the explosion" we note the emergence in the representational construction of the outer city estates of a number of stereotypes relating to this new "damned places" and above all the "bad lot" who live there.

In the basic topology of the "crisis" of the outer city estates the stereotyping process has fixed on a few place names which have been overused, over-exposed, to the point of saturation.⁹ The place names are those of certain areas of a few outer city estates, essentially in Paris and Lyon:

Le Franc-Moisson (St Denis)

Le Mas du Taureau (Vaulx en Velin)

Les Bosquets (Montfermeil)

Les Minguettes (Venissieux)

Les Quatre Mille (La Courneuve)

Le Val-Fourré (Mantes la Jolie)...

In the the dominant televisual discourse (1989-1990) it is these areas which are occupied by endemic violence and resulting insecurity caused by "bands of youths", who seem with complete impunity to spread terror throughout their combat territory. They are in combat above all with the forces of law and order who then appear as the victims of the "unfortunate errors", which never fail to spark off again the "hotting" and other acts of vandalism. These same youths, it was said, sometimes ventured right into town to "break up property" on demonstrations by their fellow school mates and/or students. These "gangs"

are made up for the most part of "beurs", their members apparently getting younger and younger, (the second wave of the "second generation"?). This is because the "older brothers" seem to have more or less vacated the "gallery". (In denouncing media stereotyping, some of the older youths refuse precisely this facile denomination of "older brother" as being far too simple a way of seeing things).

Facing the adolescents who seem to be the only inhabitants of these underprivileged areas (we see practically no one else "on the field") there are—in television's way of staging things—the victims, and these are generally adults and generally "native" French people. Furthermore we can observe that the young aggressors are always in gangs (when they take part in violence), whereas the agressees (or the potential victims) are for the most part isolated, in a state of shock, or at the very least in permanent anguish. We never see, and practically never hear, the parents of these adolescents (visual proof of their dereliction of parental duty?). Against the "hords" there are of course the forces of law and order, overworked but doing their best to limit the damage.

Two figures in particular are given wide and appro, ving media exposure:

- the intelligent, thoughtful, and tolerant police superintendent who advocates prevention rather than repression;
- the residents who take part equally, through their presence, in preventative action.

A further figure constructed by the media is that of the intermediary or understanding mediator, who tries (often with a degree of success) to build a bridge between the agressed adults and the young aggressors, and between these same youths and the authorities. This role is often filled by an "older brother", sometimes by a non-immigrant adult who lives on the estate, and even sometimes by an "expert" (generally rather atypical ones, it's true, such as the anthropologist, G. Lapassade).

It would seem that no one escapes this systematic recourse to a **stereotypical framing of places and roles**, at least at the beginning (roughly upto winter 1991). Certain actors emblematic of these places and roles were frequently solicited by the media: this is the case, for example, with a dispensing chemist from Neuilly sur Marne and the Zaireans of Montfermeil. However, there are exceptions to this dominant representational mode and above all different degrees of implementation.

If, as indicated by our analysis of periodisation, the ditch which separates the two media options in terms of representational constructions is dug during the crucial period of 1990, it seems that the year 1991 shows signs of a revision (intermittent, certainly, but nevertheless real) of the television treatment of the question, even offering on a number of occasions (above all on France Television) authentic attempts at denouncing the previously rigid stereotypes. This is the case with programmes such as J.-M. Cavada's *La Marche du Siècle* surely winning the prize for the bias towards being pedagogical (the last *Marche du Siècle* devoted to the outer city estates, "Association de bienfaiteurs" [Association of Do-gooders], broadcast in 1996, brings a kind of pause in the anti-stereotype cycle which began in 1991).

Television in face of reality: reflections on our work to date

Certainly we see tendencies in the main towards spectacle on TFI and rather more towards problematisation on the public service, but the different channels nevertheless do share a number of common approaches.

The programmes which we have analysed give evidence of a permanent interactive play between media actors and social actors. The latter tend, in the first period 1981-1990, to play on the magnifying power of the media then, having weighed the limits and dangers, abandon this strategy of visibility and criticise its stigmatising power. With regard to the media actors, we see them play time and again the spectacular card throughout the first period then change their approaches in response to the accusations made against them. These programmes on the outer-city estates certainly reveal then reciprocal posturing between social actors and media actors which invite complex and thorough analysis.

The issue of the outer-city estates underlines equally the deciding role which television can assume in the perceptions which actors have of themselves and in the construction of their identity. Actors on the ground often draw attention to the way in which youths from the estates are drawn into the spectacular processes in these programmes, caught in the trap of the image which television sends back to them. In this regard Patrick Champagne has noted with reference to the "dominated":

they are spoken about more than they speak, and when they do speak to the dominants they tend to use a borrowed speech, that used by the

dominants when speaking about them. This is particularly true when they speak for television: we hear them repeat the discourses which they heard the evening before on the news, or special editions, on the problems of the outer-city estates....¹⁰

Regarding this process of identity construction, we note in this group of programmes the use made of the accounts of experience of a generation, that of the 'beurs' of 1982 who continuously make reference to this period of their experience.

The final question raised in our minds by the television treatment of this issue as we have outlined it concerns the claim of non-specialist television to be able to "explain" social phenomena.

It is clear today, following a number of ill-thought out directions which caused an outcry, and under the impact of a critical discourse which has become more acute, that television discourse in the area of news and current affairs is in search of intellectual legitimation. In this respect from 1991 numerous epi- or meta-languages accompany with increasing frequency the televisual discourse on the outer-city estates.

This language is spoken as much by guests on some of the programmes as by presenters, "if television, which you pay for (the public service?) has an urgent function it is surely to give a knowledge of what is close by and to give an understanding of what seems to be far away and mysterious", declares Jean-Marie Cavada in the introduction to one of his many *Marche du Siècle*, that of 19/6/91, "Banlieue blues". "To say that summer is warm is a tautology" confirms Michel Delebarre in the same programme. "The media (= television?) also play their part in the misrepresentation of the outercity estates", declares Jean-Luc Delarue concluding the programme *Ça se Discute* of 10/10/94. He takes up the subject again at the beginning of the next day's programme, quoting a poll carried out for him by the IFOP.

... We might wonder this evening if this negative image of the outer-city estates is not an invention of the media. This is in any case what the public think ... 47% of French people think that the media give a negative image of the outer-city estates.

The tone is set: a young student invited onto the programme denounces the "caricature" of the outer-city estates set up in media discourse: "the media have made clichés out of the youth on the estates"...

The problem posed here is clearly that of the ability of television to **manage complexity** when the imagination of media professionals has made the demand for spectacle and polemicism a fundamental principle, above all since the appearance of the private sector and the consequent obsession with audience figures. The admission of Jean-Luc Delarue at the close of the somewhat agitated programme of 11/10/94, entitled, in the form of a question, "Explosion des banlieues: menace ou fantôme?" is in this regard illuminating: "it is surely the perverse effects of television" he says in trying to explain "a total failure", that of the programme, for which only a few moments before he had declared himself responsible.

It would seem then that against the tendency of the media to 'dramatise', 'overstate', 'go over the top', and in regard to the outercity estates, to demonise,¹¹ the determination to

reveal, through the simple effect of juxtaposition, what is achieved by placing in confrontation differing or antagonistic visions of the world

and to

substitute for simple and unilateral images... a complex and multiple representation, based on the same realities in different and sometimes irreconcilable discourses¹²

still seems today like an "ideal of televisual discourse" which inhabits and even obsesses some productions but which appears incompatible with the basic tenets of dominant televisual discourse.



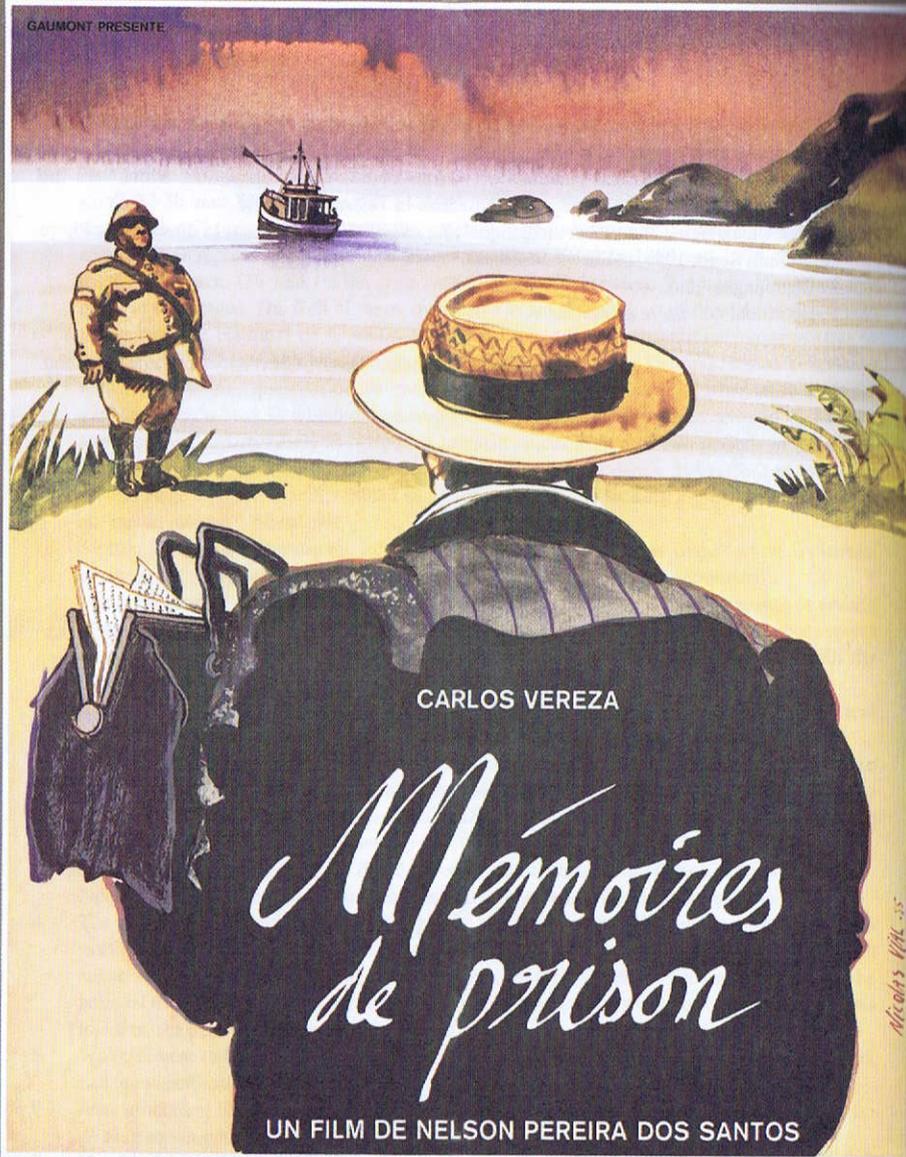
NOTES

1. This article (of which we gave a first version at the Colloque de Metz: "Television et exclusion", 27-30 mars 1996) is based on a study in progress concerning programmes on the "crise des banlieues" [crisis of the outer-city estates]. The programmes include debates, current affairs, news reports and studio discussions broadcast between 1989 and 1994 on the commercial channel, TFI and on the state owned France Television. We have developed our study in two stages. The first of these, quantitative in nature, made use of the data base IMAGO at the Institute National de L'Audio-Visuel and the software programme Hypermistral to discover the main tendencies of the politics of programming on TFI and France Television with regard to the "question of the outer-city estates". This process allowed us to discover variations in the way in which the question of the outer-city estates was covered by the different channels, particularly in periods of intensification. We noted two periods in which the broadcasting of programmes on this theme were particularly dense: 1991-1992 et 1994. The second stage of our research enabled us to verify the factors influencing these two moments of "media interest". These are:
 - external factors, including the intervention of fairly serious "news items" (riots, incidents, bavures) but also institutional events (laws passed, measures or plans announced);
 - internal factors, such as the evolution of programming (the launching, suspension or ending of certain programmes, notably those centered on the themes which refer to different aspects of our problematic: immigration, outer-city estates, youth, which are in keeping with the mission of the public service);
 - interaction between the social actors concerned and the professionals in television news and current affairs.
 On the basis of these observations we chose a selection of about fifty programmes, meant to give a faithful image of actual programming, and made these the core of a qualitative study.
2. Jacques Ellul, *Opinion publique manipulée, Dictionnaire critique de la communication* (sous la dir. de Lucien Sfez), PUF, Tome 1, p 123.
3. The term 'beur' was coined by the children of immigrants from Algeria, Tunisia, and Morocco to refer to themselves. It has now passed into general usage in France [trans].
4. The movement of secondary school pupils in 1990 was provoked by planned reform in university entrance (plan Devaquet). It took the form of violent manifestations one of which ended in the death of one of the demonstrators, Malek Oussekin, violently beaten by the police. Given the strength of the reaction by young people, and the emotion provoked by this incident, the planned reform was abandoned.
5. We refer here to **broadcasting** conventions, including: framing, the way speech is organised, and the visualisation of exchanges.
6. Jean Mouchon, *Espace public et discours politique télévisé*, in *L'espace public et l'emprise de la communication*, Ellul, 1995.
7. Henri Laborit is a prominent French scientist who has written several works on science and society. He has carried out research for a number of years on the organic reaction to aggression and from this basis has produced hypotheses on human social behaviour [trans].
8. The expression "les enfants du retour" refers to the children of immigrants obliged to return to their country of origin as a result of their parents' decision to return to their native land. These forced returns are triggered by government measures such as subsidies, or as currently

- by forced expulsion. These returns are lived painfully by the young people who know little, or not at all, their country of origin.
- 9. Cf the increasingly critical reactions of victims of this surmediatisation, which was the subject of an enquiry by S. Berthier and T. Leclere in *Telerama* n° 2395.
- 10. Patrick Champagne, "La vision médiatique", *La misère du monde* (sous la direction de Pierre Bourdieu), Seuil, 1993, p. 68.
- 11. P. Champagne, *Ibid.*
- 12. P. Bourdieu, *La misère du monde*, p. 9.

Translated by Christine Hardy, University of Central England.

GAUMONT PRESENTE



CARLOS VEREZA

Mémories de prison

UN FILM DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS

D'APRÈS L'ŒUVRE DE GRACILIANO RAMOS

avec GLÓRIA PIRES / JOFRE SOARES / JOSÉ DUMONT / INDO PARENTE / WILSON GREY / TONICO PEREIRA / JORGE CHERQUES / JACKSON DE SOUZA / WALDIR OMOPRE / E GRANDE ELENCO

avec la participation spéciale de ANDRÉ WILSON / MONIQUE LAJOND / NELSON DANTAS / FÁBIO SABAG / SILVIO DE ABREU

Direction artistique : IRIBIO MARA, SOU / JORGE SALDANHA - Montage : CARLOS ALBERTO CARNEIRO - Images : JOSÉ MEDeiros et ANTONIO LUZ SOARES

Scénario et adaptation : NELSON PEREIRA DOS SANTOS - Directeur de production : JOSÉ OLÍO

Producteur exécutif : MARIA DA SALETE - Conseiller à la production : BAMBUNDO HIGINO - Producteur associé : EMBRAFILME S.A. - Produit par : L.C. BARETTO et REGINA FILMES

© 1979 Gaumont



Sociocriticism Vol. XII, 1-2, pp. 39-68

@ I.I.B., Montpellier (France)

PARATEXTES, PRATIQUES SOCIALES ET STRUCTURATIONS DISCURSIVES LE CAS DE L’AFFICHE DE FILM¹

Monique CARCAUD-MACAIRE
Institut de sociocritique – Montpellier

Toute typologie est a priori séduisante, voire sécurisante, et incite à en tester la résistance et la fécondité quand on l’applique à d’autres objets que ceux pour lesquels elle a été élaborée dans un premier temps. Travaillant depuis de nombreuses années sur des textes non-littéraires, et, entre autres, sur des textes filmiques², il m’a semblé intéressant, voire utile, de questionner ceux-ci à l’aide des outils et références que Gérard Genette a proposés, tout en croisant ce cadre de réflexion avec les préoccupations théoriques du champ sociocritique touchant à la morphogénèse. Entreprise très ardue, au résultat encore fragmentaire ; je me contenterai donc de proposer quelques observations issues d’applications précises. Dans un souci de restreindre mon champ d’investigation, j’ai choisi de m’interroger, dans tout ce qui est susceptible d’être regroupé sous l’appellation « paratexte filmique », sur l’autour immédiat du film, plus particulièrement son affiche³.

Il est usuel de dire que l’affiche est au film sa publicité, qu’elle en est donc à la fois la description condensée, synthétique, et le message symbolique

susceptible de faire naître le désir chez le spectateur potentiel ; – qu'il s'y avoue, en conséquence, des stratégies. Mais ceci ne suffit pas à rendre compte de la complexité des phénomènes de communication vectorisée et de constitution de sens qui sont ceux de cet objet spécifique qu'est – parmi l'ensemble des affiches – l'affiche de film. C'est en particulier omettre la redistribution des contextes culturels dans la complexité de son fonctionnement sémiotique. Envisager la dimension paratextuelle d'une affiche de film, en effet, oblige à poser la question minimale de la nature des phénomènes de structuration qui interviennent dans la reconstruction des contenus référentiels qu'elle sélectionne, est-ce-vraiment d'ailleurs dans le film ? dans le scénario ? ou dans le synopsis ? pour les constituer en un message synthétique et symbolique. Ceci oblige également à postuler que, comme toute représentation et support spécifiques, l'affiche est le lieu de manifestation de contenus hétérogènes et d'affleurements discursifs.

En ce qui concerne le plan formel, déjà, on ne relève pas d'uniformité ; la matière d'expression peut varier, on le sait, d'une affiche à l'autre : dessin, photographie, peinture, peinture sur cliché photographique... Il en est de même pour la forme d'expression : graphisme, dessin figuratif, caricature se rencontrent de manière équivalente... Quoique restreint, le corpus auquel cette étude renvoie propose un échantillon de ces diverses possibilités.

Pour ce qui est de son contenu iconique *stricto sensu*, l'affiche offre des variantes quant aux modalités selon lesquelles elle *re-présente* le contenu auquel elle réfère. Elle dispose effectivement de choix divers et elle peut tout aussi bien proposer une image fragment, qu'un montage de fragments, nécessairement « interprétés » (j'entends par là recomposés, codés) et donc médiatisés. Si ces fragments peuvent relever de la citation : c'est le cas du photogramme, ou encore de la réplique de photogramme(s) mais dans une autre matière d'expression, ils peuvent tout aussi bien faire l'objet d'une *re-présentation*, d'une mise en scène seconde, particulière. Les mentions graphiques obéissent quant à elles à des règles plus strictes, ou du moins à des impératifs plus explicites – la captation par exemple – même si dans leur nature et leur volume elles demeurent variables : verbalisation de l'énoncé iconique, texte-appel, texte-confirmer/linéarisation de ce que globalise et schématise l'iconique. Les affiches étudiées offrent à cet égard aussi quelques variantes qu'il m'a paru intéressant de commenter, même brièvement.

Par ailleurs, l'affiche fait partie de l'univers urbain vécu/consommé par un public que caractérisent l'hétérogénéité et ce qu'il est convenu d'appeler un

regard *oblique* ; en conséquence, la nature de l'affiche, de même que son contenu dépendent aussi de cette caractéristique pragmatique ; l'impact pragmatique justement, étant l'interpellation directe de la sensibilité visuelle et de l'intellect du spectateur potentiel. L'efficacité du *plaire* paratextuel est en effet une réalité reconnue.

Image figurative codifiée qui, en tant qu'énoncé, est à la fois condensé, narration, représentation, information et persuasion clandestine, l'affiche peut se définir comme un *iconotexte* obéissant à un dispositif rhétorique complexe qui d'une part redit le texte filmique et dans le même temps le précède dans sa consommation, que celle-ci soit immédiate ou non par rapport à l'acte de lecture de l'affiche.

Le propos développé ici tente, à partir de quelques cas-occurrences, de mieux cerner les phénomènes de signification et de structuration discursive liés aux paratextes filmiques. Cette réflexion se fonde sur un corpus rassemblant des affiches de films latino-américains, dont certains sont des co-productions, affiches qui sont celles du contexte de diffusion français.⁴ Il s'agit de :

- *Viva el Presidente* (Miguel Littin, 1973) Mexique/France
- *Erendira* (Ruy Guerra, 1983) Brésil
- *Mémoires de prison* (Nelson Pereira dos Santos, 1984) Brésil
- *Quilombo* (Carlos Diégues, 1984) Brésil/France
- *Le Baiser de la femme araignée* (Hector Babenco, 1985) Brésil
- *La Historia Oficial* (Luis Puenzo, 1985) Argentine.
- *Opera do malandro* (Ruy Guerra, 1986) Brésil /France
- *Sur (Le Sud)* (Fernando Ezequiel Solanas, 1988) Argentine

Le point de départ de mon analyse sera de circonscrire la nature du système énonciatif propre à l'affiche de film, que je considère ici à la fois comme forme modélisante et comme acte de langage, et, pour reprendre la suggestion de Umberto Eco faite à propos de l'œuvre d'art, comme *idiolecte*. C'est dire que celle-ci sera donc vue comme un résultat, celui d'un travail d'écriture, et comme une « mise en scène » organisée par l'appareil énonciatif et l'appareil narratif-rhétorique. Comme un *dispositif*. Quel est donc ce dispositif ? Comment génère-t-il des *processus de sémiotisation* qui lui sont propres ? Comment ceux-ci engendrent-ils formes et discours ? L'étude du corpus cité tentera de le mettre en évidence.

Un système énonciatif particulier.

Dans son chapitre intitulé « Vers une sémiotique des codes visuels », Umberto Eco, poursuivant la description de ce qu'est un énoncé iconique, insiste sur la manière dont les phénomènes de codification opèrent dans les communications visuelles par « couches successives », et sont sujets à variation :

Il existe des codes iconiques que l'on peut découvrir dans les communications de masse, dans les bandes dessinées, et d'une manière tout à fait claire, dans la photographie et dans le cinéma [...] Jils seraient tous définissables s'ils ne se restructuraient avec une telle rapidité de message en message.⁵

Elle aussi outil et moyen d'une communication de masse, et reposant en tant que telle sur des phénomènes de codification précis, l'affiche de film est d'abord image. Peut-elle être dite icône ? Envisageons la question. Qu'est donc une affiche de film au degré zéro de son écriture ?

C'est une image, renvoyant à un monde fictionnel clos, lieu d'une production de sens autonome, une surface enserrée dans des limites, celles d'un cadre, code spécifique intervenant dans l'élaboration de toute représentation iconique, mais dont on use différemment, on le sait, selon le cas. Il suffit pour s'en convaincre d'observer l'échantillon d'affiches étudié : on y constate le recours ou non au surcadre, le débordement du trait hors des limites du cadre, l'utilisation ou non d'un fond permettant de donner une plus ou moins grande perspective au champ ainsi balisé. A l'intérieur de ce cadre, l'énonciation démultiplie des stratégies de séduction et de persuasion ; mais, à la différence de la publicité, cette persuasion est indirecte, voire clandestine.

Prenons l'exemple des choix rhétoriques que l'on peut observer s'agissant de l'affiche de *Sur* : dominante chromatique, verticalité, contours flous, disposition aléatoire des objets dans le champ ne désignent pas de manière transitive l'objet du désir à un sujet culturel, mais en appellent, par l'exhibition du symbolique, à sa mémoire affective.

Par un effet de ce que Umberto Eco appelle la « curieuse contradiction de la rhétorique », à savoir que d'un côté, celle-ci focalise l'attention sur ce qui n'est pas encore su, et, d'un autre côté, part, pour atteindre son objectif, sur ce que le destinataire du message sait et veut déjà,⁶ les stratégies de séduction et

de persuasion de l'affiche s'opèrent au moyen d'un dispositif déjà en soi particulier puisque verbo-iconique, et dont la force illocutoire assure la lisibilité et l'efficacité. Je citerai, à l'appui de ce dernier propos, les effets de regard-caméra propres à quelques affiches, les effets de profondeur et ceux d'insinuation de mouvement, voire de déplacement dans le cadre ainsi que les effets de récits multiples (ex : *Erendira*, *La historia oficial*, *Opera do Malandro*). Les stimuli visuels ainsi constitués inscrivent en creux le sujet regardant dans l'espace plastique de l'image, et sollicitent sa réponse.

Le lire, le voir, sont étroitement dépendants des codes rhétoriques utilisés, ce qui impose la nécessité d'une description minutieuse : constate-t-on des variations d'échelles à l'intérieur du cadre ? des effets de perspective ou la présence d'à-plat ? de surcadres ? déjouant la fixité de la surface plane, une impression de mouvement s'impose-t-elle ? Tel est le cas, par exemple, pour *El Beso de la mujer araña*.

Dans la mesure où elle est image plane et espace clos, l'affiche sollicite une lecture tabulaire procédant par fixations successives et largement provisoires. L'oeil, plus ou moins sélectif, « broute »⁷ la surface du cadre, construisant à l'intérieur de l'espace plastique ainsi défini des parcours de lecture et de signification, sensible aux effets de récit induits par la distribution même des objets constituant le contenu iconique (et verbal) enserré dans les limites du champ.

A la lecture des affiches proposées, on observe que la dimension référentielle n'obéit pas nécessairement à ce qu'on pourrait appeler des constantes de genre et que la dimension cognitive de chacune (c'est-à-dire le fait de constituer un ensemble de savoirs sur les actants, les événements et les énoncés) varie. Chacune d'entre elles, en effet, offre son parcours de textualisation cognitif particulier : selon le cas, on propose au spectateur un ensemble de savoirs pluriels (ainsi en est-il pour *Erendira*, pour l'affiche plein cadre et « l'affiche-pantalon » de *Opera do Malandro*) ou un savoir global – globalisé ? – (*Le Baiser de la Femme Araignée*, *Mémoires de Prison*). Ces savoirs, livrés au regard, à l'identification et à l'intellection, le sont par ailleurs avec ou sans montage de points de vue. L'affiche d'*Erendira*, par contre, propose quant à elle un montage de différents contenus présumés être ceux du film, mais proposés selon des points de vue et des lieux de focalisation spectatorielle eux-mêmes différents. De même, *Quilombo*. Pour chaque cas examiné, la mise en texte (mise en scène/mise en sens) qui s'opère ne constitue pas un

simple transfert de contenus événementiels ou descriptifs, mais, tout en élaborant de nouvelles formes, – formes par elles-mêmes significatives –, celle-ci actualise une stratégie de mise en situation d'un imaginaire, celui du spectateur potentiel, en quelque sorte pré-« inscrit » dans l'image qui est ainsi offerte à sa consommation.

De la ressemblance.

Dans son introduction à l'ouvrage *Les Affiches du cinéma français*,⁸ Serge Daney déclare que « l'affiche doit ressembler au film, l'exprimer, le faire désirer, lui et lui seul »⁹... Qu'en est-il de la « ressemblance », autre caractère de l'iconique, dans les affiches ici étudiées ?

La schématisation d'un contenu événementiel, voire thématique, qu'elle propose à l'aide de traits minimaux, le dépouillement des moyens d'expression, si on les compare à ceux du film, et le fait que l'affiche est une forme à la fois « motivée » et « profilée » (*ceci*, l'affiche, à cause de *cela*, le film), font qu'une analogie apparente caractérise le contenu iconique de l'affiche de film. J'utilise le terme « apparente » car les propriétés plastiques de l'espace figuré, à savoir le fait d'être une *organisation structurée* d'un matériau iconique et verbal et une *monstration* (proclamation visuelle de contenus « lisibles »), de même que la normalisation voire la standardisation de l'affiche en tant que forme et écriture, *modélisent* le contenu filmique auquel celle-ci réfère. Par ailleurs, enfin, l'écriture elle-même, dans la mesure où *re-présentant*, elle met en signes, fait intervenir des représentations discursives préexistantes et des médiations agissantes. Le film, en quelque sorte s'en trouve reformulé, recodé, la création culturelle et artistique propre à laquelle correspond l'affiche le trans-écrit. Et sous l'apparente analogie, pointe la dissemblance. Ce que je vais m'efforcer de montrer en prenant pour point de départ un certain nombre de remarques globales issues de l'analyse du corpus mentionné.

Quilombo : espace-temps et processus de sémiotisation

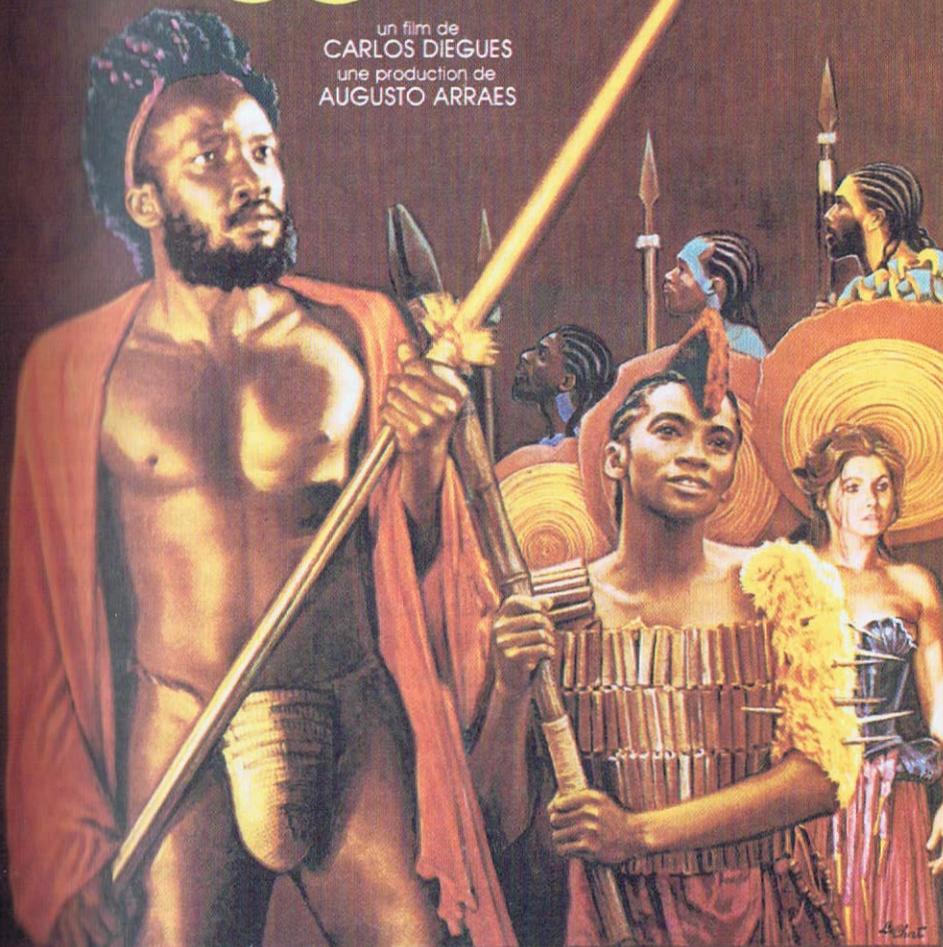
Le film s'inspire de l'histoire de la « Quilombo de Palmarès », la résistance brésilienne contre les portugais au 17^e siècle. Ganga Zumba, le chef rebelle, trahi, se suicide ; celui qu'il a recueilli et élevé comme son successeur, trouve la mort dans un combat héroïque contre les Blancs.

BAUMONT et CDK présentent

SÉLECTION OFFICIELLE CANNES 84

QUILOMBO

un film de
CARLOS DIEGUES
une production de
AUGUSTO ARRAES



ANTONIO POMPÊO - ZEZÉ MOTTA - TONI TORNADO - VERA FISCHER
ANTONIO PIANGA - MAURICIO DO VALLE - DANIEL FILHO - JOÃO NOGUEIRA - JORGE COUTINHO DE GRANDE OTELLO

L'affiche appelle plusieurs commentaires, à commencer par cette première observation : la double mention du diffuseur et du producteur « *Gaumont et CDK présentent* » la désigne comme porte-parole et relance de l'Institution, ce qui, d'emblée, inscrit en référence un discours de valeurs, de même la précision « *Sélection Cannes 1984* »¹⁰. De facto, une stratégie de communication s'énonce, la programmation d'une attente s'ébauche et un mode de consommation du film se trouve prescrit. C'est vraisemblablement pourquoi l'affiche opte pour le montage : il s'agit à la fois d'en appeler à la mémoire et de capter l'attention, en anticipant sur les contenus événementiels du film. Ainsi avons-nous trois niveaux de profondeur, ce qui linéarise les contenus, pour ainsi dire, ré-instituant, dans l'espace restreint du format, une chronologie. La mise en scène (v. supra) ainsi opérée suggère avant tout une mise en résumé, suggère donc un récit *factuel* (et non pas *fictionnel*), canevas du film. On peut affirmer sans trop de risques d'erreur que se retrouve là la sous-modélisation spécifique de l'affiche de film historique, et/ou de film de combat. Celle-ci, en effet, reposant sur une compression de la durée « historique », a la particularité de synthétiser des phases de durées variables et de mettre en relation directe des événements différents. Le parcours de lecture qui en découle induit par conséquent une lecture spécifique de l'événement historique, en particulier pour ce qui est de ses causes et de ses effets. La schématisation de traits, dans le cas présent, de traits narratifs, opère une distorsion. Cette distorsion, du fait de la double référence de l'affiche de film¹¹, existe à la fois par rapport à l'objet narratif et discursif qu'est le film et par rapport au réel auquel celui-ci renvoie : l'événement historique irréfutable. L'affiche re-interprète le réel déjà « interprété » par la mise en film.

Si l'on analyse cette affiche du point de vue formel, on observe que la diagonale du cadre *distribue* les personnages et le sens : d'un côté il y a le groupe, de l'autre un individu isolé. Les tracés de signification sont alors multiples et s'entrecroisent : un chef, peut-être un Messie, voire un bouc émissaire potentiel [c'est du moins l'hypothèse qui se tisse si l'on interroge l'opposition *marge/centre* que conceptuellement la diagonale dessine] face à une collectivité. On relèvera de même dans le vestimentaire une autre marque différentielle dans laquelle se lit une nouvelle opposition conceptuelle : le *nu*, en effet, s'oppose au *vêtu*, le primitif au civilisé. Ajoutons à cet ensemble porteur de signification le fait que le modelé du faciès se trouve valorisé par un traitement particulier, a-grammatical¹², de la lumière : le visage illuminé indique et sou-

ligne la légitimité du chef, mais convoque dans le même temps l'aura de l'exceptionnel, voire du divin.

L'analyse de ces quelques traits permet d'affirmer qu'à la base de la production de sens fondant, par conséquent, la programmation du regard et de l'attente chez le spectateur, s'*affiche* toute une matrice discursive dans laquelle la civilisation s'oppose à la barbarie, la marge au centre (l'ordre au désordre) et l'individuel au collectif. Des représentations discursives ont suscité les formes particulières du système verbo-ictonique de cette affiche et de son message, en particulier, la figuration du héros populaire qui s'y trouve proposée. L'étude sémiotique, présentée dans ses grandes lignes, montre, qu'à travers ces représentations discursives, un regard est porté sur l'événement historique, l'innervant de signifiante ; que ce regard est médiatisé par du social et des pratiques, dans le même temps qu'il se trouve médiatisé par cette autre représentation « déjà-là », le deuxième référent de l'affiche : le film de Carlos Diéguez.

Viva el Presidente : fonction programmatique de l'affiche et discours

L'affiche du film de Miguel Littin est signée Ferracci et présente une facture différente, plus stylisée si on la compare à la précédente, mais néanmoins porteuse d'analogie. On y observe en effet une mise en texte particulière du réel. Point de focalisation immédiat, la phrase :

Il avait passionnément le 'goût de la vie' et par-dessus tout l'amour du pouvoir.

Celle-ci, phrase inaugurale de l'affiche étant donné sa situation en haut et au-dessus d'un encadré qui enserre le dessin, se fait énoncé inaugural pour le film tout entier, et offre une clef de lecture de celui-ci. A la fois texte-appel et légende, connotée d'épique, elle focalise d'emblée l'attention sur le personnage tout en introduisant, à l'aide de la non-personne « il », une ambiguïté quant au référent qu'elle convoque. A quel anonymat ou à quel personnalité déjà connue, identifiable, est-elle censée renvoyer ? L'affiche ne semble pas devoir ni vouloir décider entre ces deux potentialités de signification, chacune se trouvant relayée par la silhouette noire qui se découpe sur le fond blanc et neutre. Identifiable de par sa forme (cape, couvre-chef, médaille), celle-ci n'en demeure pas moins anonyme par sa couleur et l'absence de détails morpholo-

riques. Cette indécidabilité fondamentale au sens n'infirmes cependant pas le potentiel de programmation du regard qu'offre cette *amorces narrative* (ou devrait-on dire *extrait* ?), tout au contraire ; c'est pourquoi il paraît nécessaire de mettre en évidence quelques éléments remarquables qui viennent structurer cette dernière, anticipant par du discours, sur le discours du film.

Ne serait-ce que l'effet de récit (oral), de fable même, qui s'instaure très vite par le biais d'une narration au passé : cet « il avait », signe linguistique pluriaccentué, qui fait co-exister à ce premier effet décrit celui d'éloge funèbre. L'affiche se donne donc explicitement comme *paratexte* du film dont elle situe l'événementiel sur un axe et dans une durée historiques. L'histoire ainsi annoncée, prophétisée, est une histoire révolue. Le protocole de lecture qui se met en place, la réceptivité qui se trouve programmée sont donc de nature particulière, car le regard porté sur le film pris en charge par un narrateur omniscient, s'originera dans cette « sentence », dans cette *leçon inaugurale*, où plane l'ombre de la mort.

Il faut de plus remarquer la délexicalisation opérée par la mise en texte, qui fait s'interventir les notions des deux syntagmes figés : « amour de la vie » et « goût du pouvoir ». Le texte de l'affiche, en effet, leur substitue « goût de la vie » et « amour du pouvoir » si bien que semble s'y dessiner une équivalence discursive, un amalgame même, entre ces concepts de *vie* et *pouvoir*, inscrivant une confusion de valeurs. Effet de sens d'autant plus renforcé qu'à « goût de la vie » se trouve accolé l'adverbe « passionnément », trace redistribuant, à côté du sémantisme riche du mot *passion*, les signifiés de la lexie originelle. On remarquera encore l'utilisation, ambiguë en fait, des guillemets pour « goût de la vie ». S'agit-il de guillemets de protestation véhiculant un non-dit du texte filmique ou de la réalité ? De guillemets citationnels ? Ici, une nouvelle fois, c'est l'incertitude qui s'installe, car à quel contexte, contexte formel, pragmatique ou textuel¹³ ces guillemets renvoient-ils ? A quelle réalité le sujet regardant doit-il se référer pour les interpréter ? à quel vécu, à quel connu ? Coupé du référent du film, certains signifiés se potentialisent, se capitalisant en jalons d'attente dans la mémoire et l'imaginaire du spectateur ordinaire, constituant des matrices de sens virtuels et des savoirs prêts à venir s'actualiser au moment de la réception du film par l'opération cognitive d'intellection qui met en branle, comme on sait, la mémoire dynamique. « *Percevoir, c'est se souvenir* »¹⁴ : renvoyant à un ailleurs de l'affiche, la phrase inaugurale fonctionne dans le même temps comme procédé de vérification et connecteur de réel.

il avait passionnément "le goût de la vie"
et par-dessus tout l'amour du pouvoir.



avec NELSON VILLAGRA - KATHY JURADO - ALAIN CUNY - MARIA ADELINA VERA
SALVADOR SANCHEZ - ERNESTO GOMEZ CRUZ
Directeur de la Photographie RICARDO ARONOVICH - Directeur Artistique PEDRO GARCIA ESPONZA - Musique LEO BROWER
Producteur Délégué MICHELE RAY GAVRAS
Une Coproduction de G. Productions 1971 - COCACOLA - L. A. G.



Si toutefois l'on étudie ces éléments verbaux dans le rapport qu'ils dessinent avec le texte du film, on observera l'effet d'anticipation qui existe dans ceux-ci, pointant l'opération de lecture préalable du film qui sous-tend la conception même de l'affiche. En effet, on trouve dans le film un élément de dialogue récurrent, généralement associé à la même situation, ritualisée, et, par la mise en scène choisie, théâtralisée : à l'injonction « Peralta, dame algún! », Peralta, le secrétaire-intendant zélé, présente à son supérieur une fiasque d'alcool : « Señor Presidente, su medicina ». Après avoir ingurgité une ou deux bonnes rasades du remède, ce dernier s'extasie : « Ah!... Eso da la vida » ; dans ces épisodes, « vida », la vie, est explicitement mis en relation avec la fonction gustative et ce que pointe l'anecdote, c'est, s'agissant du personnage, sa *passion* pour l'eau-de-vie¹⁵. Modélisation trivialisante propre à la culture de masse ? un transfert sémantique semble s'être opéré et avoir donné naissance à ce « il avait passionnément le 'goût de la vie' et par-dessus tout etc. » Quoi qu'il en soit une architecture conceptuelle et discursive est, par ce transfert, posée, à savoir la triade Vie-Mort-Naissance (cf lexie « donner la vie ») qui s'inscrit dans le texte en contiguïté sémiotique, programmation symbolique de la lecture d'un film dont l'axe thématique majeur est la révolution et l'exercice dictatorial du pouvoir, avec en arrière-fond idéologique l'Histoire vue comme grand mécanisme¹⁶ mu par le destin.

Si l'on observe maintenant le libellé et la graphie du titre, on ne peut pas ne pas remarquer la différence de graphie pour les mots « VIVA » et « el Presidente » : les capitales actualisent le potentiel sémantique de « viva ». L'opposition sémiotique vie/mort, lisible déjà dans l'emploi de l'imparfait, est également visible dans l'iconique de l'affiche, principalement dans le liseré qui l'encadre, dans la couleur noire et dans la silhouette blanche projetée en arrière. En interrelation avec cette première tension discursive, l'opposition pouvoir/révolte est également présente par l'intermédiaire de signes visuels comme le ruban portant les couleurs nationales et le médaillon, la massivité de la silhouette noire face à la petitesse de la silhouette blanche. Ce pouvoir est caractérisé par la tyrannie et la répression, c'est du moins ce que dit à celui qui regarde la mise en scène de la mort. Cependant, la contextualisation des éléments iconiques choisis fait coexister d'autres effets de sens, en particulier la figure de l'anonymat qui vient en quelque sorte « décrire » ce pouvoir ; elle convoque par ailleurs d'autres tensions sémiotiques par exemple l'opposition entre la stabilité et le désordre.

Le haut-de-forme, la cape et les moustaches dessinent quant à eux les contours d'un président d'opérette, du moins proche des personnages « à la Offenbach », préconstruit qui semble médiatiser la représentation proposée. A ce niveau aussi s'installe et se lit la différence avec le traitement (dessin figuratif et distribution scénique) des autres personnages présents dans l'affiche : les soldats en train de tirer, dont l'image est dédoublée, et celui qui est immédiatement identifiable comme le mexicain, le péon, métonymie du peuple. Un discours circule, où transitent des valeurs : l'autorité comme simulacre, la tyrannie comme ombre du pouvoir, qui plus est « rongé » à sa base par les soulèvements qui se font au détriment du peuple mexicain. Par la redistribution de ces substrats idéologiques, l'affiche du film *Viva el Presidente* semble ainsi produire une lecture politique du film qui en programme la réception car elle préconise un récit orienté et met en situation l'imaginaire spectatoriel.

Du dispositif spectatoriel et de la production de sens

Les quelques remarques qui précèdent le montrent déjà amplement : le jeu sémiotique de la double référence propre à l'affiche, la recontextualisation qu'elle opère, introduisent dans celle-ci des points d'ancrage perceptif et cognitif de même que des hétérogénéités discursives. Celles-ci se manifestent dans les figures particulières de représentation, par delà l'appartenance de l'affiche à telle époque ou à telle école. On peut dire qu'il s'agit là d'un processus d'avènement¹⁷ de forme, et donc de sens, lié à un travail non conscient d'interprétance à interroger. Le recours à d'autres exemples me servira à tenter d'explicitier la complexité de ce phénomène.

Le Baiser de la femme araignée : l'affiche comme redistribution sémiotique.

L'affiche réalisée pour la distribution en France du film de Babenco présente une photographie composée placée en biais sur un fond rouge vif ; celle-ci valorise un objet : un corps féminin vêtu d'une robe en lamé, dont la ligne, créant un effet de diagonale, capte sinon capture le regard pour le diriger vers le bord supérieur droit du cadre de l'image photographique où l'on peut voir une lucarne, des barreaux, des mains qui s'y accrochent.

Le strass, le drapé chatoyant de la robe, le décolleté et la longueur des gants, de même que les cheveux longs ondulés, les talons hauts et la cambrure du pied correspondent à une codification culturelle : la représentation de la star de cinéma des années 50/60, projection idéalisée de la femme rêvée, inaccessible. Ceci est renforcé par le fait que la naissance des seins, la rondeur de l'épaule, la saignée du coude sont visibles. Stimulus visuel, le regard-caméra, en dépit de la voilette en maille qui renvoie métonymiquement à l'araignée, inscrit avec force le contact. Les mains sont collées à plat contre le mur, le corps est figé, mais le balancement suggéré de la hanche et la jambe tendue créent l'impression d'un mouvement arrêté, d'un pas suspendu. Surcadrés par la lucarne, les bras masculins, l'unique tête visible, mais penchée, au visage dissimulé, imposent la figure de l'anonymat. Les petites diagonales que dessinent les deux bras équilibrent au niveau de la composition plastique, l'oblique du corps féminin que prolonge la tête courbée surlignée par un trait de lumière. Les mains serrées sur les barreaux, les muscles, les aisselles, le tatouage sont des signes culturels banalisés qui inscrivent une autre conceptualisation : la masculinité, la virilité ; celle-ci répond en quelque sorte au mythe de la star, à la féminité et au mystère, et installe des références qui viennent signifier, dans l'imaginaire du sujet regardant, un embryon d'histoire. L'opposition masculin/féminin étant dotée des caractéristiques propres qui viennent d'être décrites fait affleurer un discours érotique qui circule dans la valorisation plastique des corps, modelés par la lumière.

Par ailleurs, le contenu de l'affiche présente deux lieux, celui de la prison, de l'enfermement et un autre, incertain, indéterminable faute de caractéristiques majeures permettant aux codes de reconnaissance de se mettre en place. Ce mode de représentation spatiale vectorise deux nouvelles oppositions conceptuelles : de même que le rectiligne s'oppose au biais, de souple au figé et le lumineux à l'obscur, l'intérieur s'oppose à l'extérieur, et le vu à l'occulté.

Les personnages ne se regardent pas, ce qui contribue à renforcer l'effet de narration présent dans l'image. Mais cette narration est marquée par un coefficient d'incertitude : en effet la photographie semble saisir « au vol » une action à l'instant paroxystique d'un drame noué, et suspendre le temps à ce moment précis. Mais quel est le drame ? Quelle est l'action ? Derrière les barreaux, les corps sont figés dans une position expressive : le premier personnage, en posture d'homme foudroyé, soumis, est tête courbée comme si s'achevait un regard qui aurait provoqué l'anéantissement ; corps absent du second personnage masculin, que l'on ne peut que penser, étant donné la posi-

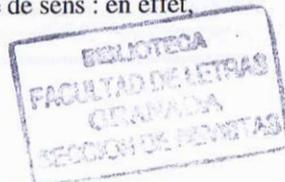
tion de l'épaule et du bras, collé de l'autre côté du mur, rejeté en arrière. De plus, le mouvement subreptice, le déplacement suggéré du corps féminin, comme si celui-ci se cachait en passant devant la lucarne de prison, tout concourt à mettre en scène la rupture de l'illusion, la fin d'un rêve : femme fugace entrevue, de l'autre côté du mur, interdite, inaccessible, peut-être aussi indifférente (si l'on en juge au regard fixé sur l'objectif).

Par ailleurs, on ne peut pas ne pas mentionner le choix de focalisation spectatorielle : les deux lieux, les deux sujets sont présentés dans le cadre d'une monstration qui les érige en spectacle, convoquant la notion de dualité.

La description, enfin ne serait pas complète si l'on ne soulignait pas comment la mise en scène photographique, en particulier à cause de l'éclairage, établit une ambiguïté touchant au statut de l'espace, qui rend difficile la distinction entre le dedans et le dehors. En effet, la scénographie du plan, la lumière projetée sur les corps masculins donnent l'impression que ce sont eux qui se trouvent à l'extérieur ; la femme se trouverait alors dans un espace intérieur comme perméable de le penser la couleur grise, la clôture du cadre et la présence d'une sorte de plancher sous ses pieds.

Si l'on se réfère maintenant aux rôles actoriels de Molina et de Valentin dans le film lui-même, on observe alors un surprenant renversement de perspective générée par la sémiotique textuelle, où les traces d'une lecture que je qualifierai d'« interprétante » (et non pas consciemment interprétative car elle est à la fois symbolisante, symbolique et idéologique) de celui-ci s'avoue : que faut-il entendre par « prison » ? Le lieu carcéral est-il le dedans ou le dehors ? Le personnage si contradictoirement vêtu de paillettes est-il métaphorique, mais alors de quoi ?

Il est facile de « désécrire » cette affiche et d'en cerner l'intenté, quand on connaît la matière événementielle de l'histoire que le film raconte : deux hommes, une cellule de prison, des fantasmes qui y naissent, au centre desquels, une femme fatale, la star mythique qui illumine le quotidien etc. etc... Et l'on a certes ces trois objets référés dans l'affiche. Pourtant, les modalités selon lesquelles ceux-ci se contextualisent et se structurent en énoncé surcochent les contenus initiaux et transforment les phénomènes de signification premiers. Y contribue aussi l'effet d'ouverture particulier que suscite la présence des diagonales (cf *supra*), de même que le hors-champ suggéré et la contre-plongée du cliché placé en biais, ce qui relance l'impression d'instantanéité déjà mentionnée, le suspens, la *coupe* ici porteuse de sens : en effet,



WILLIAM HURT RAUL JULIA SONIA BRAGA



AVEC JOSÉ LEWGOY, MILTON GONCALVES • DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE RODOLFO SANCHES • PRODUCTEUR EXECUTIF FRANCISCO RAMALHO JR.
 D'APRÈS LE ROMAN DE MANUEL PUIG • ÉCRIT PAR LEONARD SCHRADER • PRODUIT PAR DAVID WEISMAN • RÉALISÉ PAR HECTOR BABENCO

....À l'inverse (du hors-champ cinématographique), le hors-champ photographique, loin d'opérer par continuité et narrativité, se donne toujours dans l'arrêt, dans la stricte coupe temporelle, toute continuité tranchée, dans une convulsion instantanée.¹⁸

En d'autres termes, l'écriture paratextuelle entraîne des phénomènes de sémosis qui se concrétisent, et par conséquent se réinterprètent, dans la lecture tabulaire de l'image.

Quelques mots de description des éléments verbaux sont nécessaires pour compléter cette première analyse. Les grosses capitales blanches avec ombre projetée noire pour le titre équilibrent au niveau plastique la composition du cadre général de l'affiche. En particulier, elle mordent sur le fond rouge, restituant ainsi à l'affiche son format standard de rectangle. Cette forme stable s'oppose au déséquilibre créé par la position décalée du cliché photographique. Ainsi, dans l'implicite de la production de sens, l'opposition sémiotique équilibre/déséquilibre s'ajoute à continuité/rupture de même qu'aux oppositions déjà mentionnées.(v. *supra*). On remarquera aussi que le corps utilisé pour les caractères, eux-mêmes dilatés ou compressés, hiérarchisent entre eux les mots : LE/DE/LA puis BAISER/FEMME, puis ARAIGNÉE. La disposition même des mots du titre souligne l'effet qui vient d'être décrit et qui en vectorise la lecture ; dans le même temps, se trouve répétée la morphologie de la silhouette féminine.

Enfin, la disposition des noms des acteurs (W. Hurt, R. Julia, S. Braga = masculin, masculin, féminin) est l'inverse de celle des corps présents dans l'affiche (fem., masc., masc.). Si cet ordre d'énoncé est lisible en tant que signe de l'institution (le prix d'interprétation attribué à W. Hurt se trouve mentionné), il exhibe par ailleurs une pratique discursive, la pratique journalistique qui repose essentiellement sur la schématisation et qui valorise les fonctions phatiques et conatives du message. Mais par delà cette exhibition et ces deux axes de signification, cet ordre d'énoncé fonde des parcours de sens autonomes, par exemple, celui actualisant le concept d'inversion, ou l'opposition sémiotique *envers/endroit*, parcours plus latents mais qui fonctionnent néanmoins dans le cadre de la communication et dans l'efficace du paratexte.

La conséquence est qu'une réelle distance sépare le sémantisme de l'affiche, réduction de sens autonome, de celui des formes de l'univers filmique qu'en principe elle devrait évoquer. On peut citer à titre d'exemple la constante confrontation, forme particulière de l'échange existant entre les deux

détenus, l'omniprésence de la référence au cinéma comme lieu magique de l'oubli – alors que le seul écran dans l'affiche c'est la lucarne de la prison, nouvelle inversion de signification.

On voit poindre essentiellement, dans l'écart de sens lié aux contextualisations différentes, la pratique des médias en général, et de la publicité en particulier, largement marquée par la banalisation voire la trivialité, et redistribuant des représentations communes (ici, la star, la prison). On relèvera pourtant entre le film et son paratexte, l'actualisation de convergences discursives (souterraines) analogues. Dans le film en effet, le dispositif d'énonciation propose, s'agissant des personnages, deux systèmes de représentation opposés. De par la mise en scène, Valentin est celui qui, tête levée, regarde au-delà des barreaux, alors que pour Molina on observe en général un choix inverse : regard tourné vers l'intérieur de la cellule, introspection. Les barreaux, qu'il ne regarde pas et qui sont néanmoins présents concrètement dans le cadre derrière sa tête, ou encore en ombre projetée sur le mur de la cellule comme sur un écran, sont ceux qui « communiquent » avec l'extérieur, qu'il s'agisse d'un extérieur concret : la ville, ou d'un extérieur fantasmé. Par contre et paradoxalement, lorsque l'espace s'ouvre et que Molina se retrouve dans son appartement après sa libération, les lieux extérieurs sont traités à l'image comme l'est l'espace de la prison lorsque Valentin est dans le cadre (on retrouve les mêmes modalités du rapport spatial lieu/personnage). Les seuls vrais plans larges n'apparaissent que tout à la fin du film qui semble ainsi suggérer que le dehors est donc aussi, selon le cas, une prison.

Par delà l'inadéquation au film de la construction symbolique de l'affiche destinée, rappelons-le, au public français, et qui semble n'avoir pas lu « l'engendrement des formes » spécifiques au film de Babenco, s'impose du sens, convoqué ? incontournable ? résiduel ? induit en tout cas par la structure profonde de chaque texte. Dans les deux cas en effet, la problématique de l'inversion se retrouve, de même que l'ambiguïté de la limite entre dedans et dehors. Ces éléments entraînent une problématisation de l'enfermement et font affleurer un discours sur la liberté et sur ses conditions réelles d'exercice. En ce sens, film et affiche, phénotextes distincts l'un de l'autre, coïncident génotextuellement.

Le Sud : de la tentation de mimesis à l'avènement d'un cliché culturel

Le film de Fernando Solanas est un film introspectif, un film sur la mémoire. Poétique, allégorique même, il parle du retour, après l'exil de la prison. Or, tout a changé : femme, quartier, pays.

Fortement empreint de théâtralité, il présente une structure dramatique élaborée en quatre parties (« La table des rêves », « La recherche », « L'amour et rien d'autre », « Mourir fatigué ») qui font suite à un prologue et servent le rituel presque liturgique de l'expression chantée. Par ailleurs, le contenu filmique respecte la structure classique de l'unité de lieu (la ville, ses reflets incertains, ses ombres, ses brouillards, ses trottoirs et ses rencontres) et de temps (une seule et longue nuit, unique nuit chargée de dramatisation symbolique dans la mesure où elle vaut toutes les nuits de toute une vie, et précède l'aube). « La nuit, dit Solanas, c'est le décor de l'amour, de la réflexion, de la mort et du rêve. C'est le décor exact de l'angoisse et du rêve de la poésie. »¹⁹

Les choix esthétiques conduisent à la mise en place d'une relation spectatorielle particulière : la théâtralité, d'abord, propulse en première place le spectacle à contempler. Le brouillage de la vision dû au constant effet de masquage/démasquage opéré par la présence de fumées, les plans généraux et plans séquences à très larges travellings et d'une extrême lenteur obligent l'oeil à se poser, à scruter. Enfin, le ton onirique, fantasmagorique, a-réaliste est servi par *Sur*, le célèbre tango du bandéoniste-compositeur Anibal Troilo et du poète de Buenos Aires Homero Manzi.

Cette musique, sa matérialité de langage, est essentiellement ce qui reste dans la représentation proposée par l'affiche qui retient quatre items : rue + chant+ musique +café, quatre objets qui sont comme l'écho du découpage en quatre parties dont il a été question plus haut. La mention « Musique Astor Piazzola » écrite en caractères plus gros que ceux utilisés pour le nom du metteur en scène met en place un protocole de lecture évident issu de la relance interactive d'un noyau sémantique entre le mot « musique » et les objets présents dans le cadre : bandonéon, chanteur.

Les choix iconographiques et plastiques retenus pour l'affiche appellent un commentaire. Celle-ci offre un dessin dont les contours sont noyés d'estompe et de flou. La palette chromatique utilisée est très restreinte : deux couleurs, carmin et cobalt se déclinent en camaïeu ou se mêlent l'une à l'autre (ton aubergine des ombres portées)

Ceci est également le cas de l'affiche française de *La historia oficial* : qui peut se rapprocher, dans une certaine mesure, de celle de *Sur*, puisqu'elle opte pour le graphisme et un dessin au trait dont les contours disparaissent. Cependant, à l'inverse de celle-ci, elle ne construit pas son parcours cognitif de la même manière : en particulier, elle délaisse la description réaliste, au profit de la suggestion et du symbolique.

La dialectique représenté/représentation, ou l'épaisseur discursive de l'affiche de film.

La représentation *interprète* le représenté, c'est ce que voudrait montrer la brève analyse qui précède. Si certaines affiches cherchent à faire oublier le cadre pour soumettre à l'oeil une image directe qui absorbera la focalisation émotionnelle (ainsi, par exemple, *La historia oficial*), d'autres exhibent la représentation, en mettant en spectacle et en récit, par une scénographie étudiée de l'espace plastique, le représenté filmique. L'affiche correspond donc morphogénétiquement à une redistribution discursive. Quelques mots à propos d'*Erendira* permettra de mieux comprendre le phénomène. L'affiche offre une mise en scène de la représentation : la partie iconique de l'affiche est comme un encadré annoncé par le titre écrit en grosses lettres rouges et en pleine largeur. L'image à l'intérieur de l'affiche est une image-écran. Bien qu'il s'agisse d'un montage, ensemble recomposé à partir de photographies retouchées, elle se donne à voir comme photogramme unique, et elle instaure entre les différents éléments qui le constituent des parcours de sens. L'utilisation du premier plan et de la droite du cadre, espace rempli par la silhouette de la jeune fille, mettent en place une focalisation sur le personnage principal, dont la blancheur se détache nettement sur le fond des couleurs vives qui saturent l'affiche.

Si leur mise en espace dans le surcadre précédemment évoqué n'est ni réaliste, ni exacte par rapport au contenu filmique, les deux personnages tels qu'ils sont présentés expriment globalement un certain ensemble de significés propres au texte filmique (cf le regard hors cadre de la jeune fille, tourné vers quels horizons ?, la grand-mère, assise, et surtout, en retrait, existant dans le dos d'Erendira). De plus, la profusion d'étoffes et de couleurs, le corps semi-dénudé de l'une et le corps emmitoufflé de l'autre répètent des contenus filmiques précis et identifiables. De même, certains des contenus visuels de l'affiche, le blanc du vêtement d'Erendira, le rouge des fleurs et de l'étoffe qui

LES FILMS DU TRIANGLE, les films A2, avec la participation du MINISTÈRE DE LA CULTURE, présentent

IRENE PAPAS CLAUDIA OHANA MICHAEL LONSDALE RUFUS

dans
L'incroyable et triste histoire de la candide Erendira
et de sa Grand-Mère diabolique

ERENDIRA

un scénario original de
GABRIEL GARCIA MARQUEZ

Réalisation
RUY GUERRA

PRIX NOBEL 1982



un film produit par ALAIN QUÉFFÉLÉAN

AVEC OLIVIER WEHE - BLANCA GUERRA - ERNESTO GOMEZ CRUZ, et la participation de PIERRE VANECK
Décors PIERRE CADIDOU - Image DENYS CLERVAL - Montage KENOLIT FELTIER - Musique MAURICE LECEUR - Edisons SARAWAH
Producteurs Exécutifs GONZALO MARTINEZ et OTHON ROFFIEL - Une coproduction FRANCO - MEXICANO - ALLEMANDE
LES FILMS DU TRIANGLE Films A2 - et la participation du MINISTÈRE DE LA CULTURE
CINE CUA NON - ATLAS SASKIA FILM AUSTRALIA - DISTRIBUTION PLANFILM

masque quelque peu le visage de l'aieule, répètent les éléments sémantiques du surtitre/sous-titre « l'incroyable et triste histoire de la candide (cf le blanc) Erendira et de sa grand-mère diabolique (cf le rouge) », assurant de ce fait une circulation de sens homogène.

L'organisation de l'espace résultant du montage de fragments et de vignettes référant au contenu filmique entraîne la mise en place d'un parcours narratif. Si l'on peut lire a posteriori dans celui-ci une déstructuration de la narrativité du film, force est de constater que cette affiche, par la redistribution des items de représentation, construit d'autres signifiés et parcours de sens. L'espace de la représentation d'une part contraint le représenté, et d'autre part mobilise des schèmes discursifs nouveaux. Ainsi le décor résiduel, en arrière-plan, est marqué par la surcharge baroque. Cette forme baroque semble s'imposer comme trait descriptif incontournable, comme *référence* culturelle posée en arrière-fond de ce que donne à voir les autres plans successifs inscrits dans la profondeur de l'image. Appartenant intimement à l'espace intermédiaire, mais s'y découpant en silhouette, le personnage de la grand-mère est représenté dans le suspens d'une action : sa main, dégingantée, soulève le châle qui masque son visage au traits durs. L'avant-plan pour sa part introduit une figure de contraste dans la mesure où il se caractérise par la blancheur, la jeunesse, la fraîcheur. On le voit, la représentation a distribué dans l'espace tabulaire de l'affiche, et selon des axes géométriques qui les départagent, différents contenus visuels qui viennent ainsi constituer un nouvel ensemble événementiel support de signification. Ce représenté et la représentation qui l'établit engendrent des affleurements discursifs spécifiques qui entrent en interaction. En effet deux latences antagoniques de sens se trouvent ainsi structurées autour d'éléments morphiques particuliers : d'une part, le satanique, lisible dans ces éléments culturellement codés que sont le pourpre, l'ombre sur laquelle se détache le visage rigide, le démasquage qu'induit le voile rouge que la main soulève et la position en retrait ; d'autre part, l'innocence, actualisée par la blancheur et la pleine lumière. En fait l'affiche, dans le protocole de programmation spectatorielle et le schéma de signification qu'elle propose a « tranché » : on n'y retrouve pas la relation d'*ambiguïté*, schème discursif fondamental, qui unit l'innocence et le mal dans le discours du film.



L'HISTOIRE OFFICIELLE

FILM DE

LUIS PUENZO

HECTOR ALTERIO / NORMA ALEANDRO

HUGO ARANA · GUILLERMO BATTAGLIA · CHUNCHILINA VILLAFANE · CHELA RUIZ · PATRICIO CONTRERAS
et la petite ANALIA CASTRO · scénario AIDA BORTNIK · LUIS PUENZO · image FELIX MONTI

distribution  MARIN KARMITZ

Pour conclure

Ces analyses étant rapidement conduites, je soulignerai plus spécialement deux points particuliers qui me paraissent importants quant au fonctionnement sémiotique des affiches de film. Le premier concerne l'aspect pragmatique : la mise en jeu de schèmes perceptifs, la distance instaurée (position du sujet regardant induite par la scénographie de l'affiche), la vertu irruptive des objets sélectionnés pour y figurer visent un objectif : capter l'attention, concentrer l'intérêt, impliquer. L'affiche est un objet culturel circulant dans le cadre d'une communication vectorisée. Le second point est que l'affiche est avant tout éllipse : elle dit peu, montre peu, mais sa lecture implique déjà des connaissances et des figures (travail des codes de reconnaissance). Ce faisant, elle s'impose comme discours autonome.

Marc Angenot, Gérard Genette rappellent souvent en effet que les significations, même celles des ensembles fictionnels, sont construites à partir de ce qu'ils nomment des « maximes » idéologiques (des *idéologèmes*) non énoncées, non écrites, et qui appartiennent à l'opinion dite commune (la *doxa*). Cette opinion commune ainsi mise en texte fait oublier le « manque à voir » si caractéristique de toute affiche de film. Les éléments culturels préconstruits qu'elle manipule, – par exemple, pour ce qui est du film d'Hector Babenco, la mythologie de la star, ou la prison, relèvent de catégories ou de représentations qui jouent pour l'énonciateur comme moyen d'appréhender le « réel » du film, et d'en ordonner la signification – ou plutôt *une* signification, étroitement dépendante, il faut le rappeler, de la situation d'énonciation propre au contexte de la création culturelle. Concevoir, inventer une affiche de film, c'est, en quelque sorte, réinterpréter le préconstruit qui préside à la réalisation de celui-ci, (ex : *Mémoires de prison, Quilombo*). C'est aussi recourir à des modèles discursifs, c'est encore mettre en image un discours langagier [ex : symbolique de l'érotique (*El Beso de la mujer araña*), ou symbolique du sacré (*Erendira*)]

Sédimentation et concaténation d'objets déconstruits, c'est-à-dire de matières idéologiques, de pratiques et de discours, l'affiche est dans le même temps codage, voire cryptage d'un horizon d'attente : dans son rapport à l'espace et au temps, elle est une *coupe*, une « empreinte »²⁰ fragmentée, immobilisée, dans le même temps qu'elle est *réécriture*. Cette coupe est le lieu d'interférences entre fiction et réalité : seuil liminaire du film (la fiction) et dans le même temps, voie d'accès à ce dernier, elle est en effet la *limite* entre objet fictionnel et espace spectral. Limite qui et où se redistribuent repré-

sentations et ensembles discursifs, limite où se concrétisent des savoirs, où se recompose en une forme nouvelle – parce que synthétique, parce que médiatisée – une réalité (l'affiche comme texte, message et discours), et ce à partir d'un réel déjà recomposé (le film).

Qu'on la considère comme « catégorie », ou comme « micro-genre », comme « espèce » iconique ou comme « objet imité »²¹, – ce qu'elle est tout à la fois –, l'affiche de film, de par ses caractéristiques temporelles et pragmatiques, à savoir qu'elle correspond à une situation et à un lieu d'énonciation spécifiques, fonctionne comme un message paratextuel *officiel*, selon l'expression de Gérard Genette, comme un « discours auxiliaire »²². Mais on peut dans le même temps la considérer comme un *artefact de réception* et/ou de commentaire. J'emprunte, en la déplaçant, cette appellation à Leo Hoek qui définit ainsi le titre de roman²³, car ce terme me permet de souligner la dimension métatextuelle de l'affiche. Cet artefact de réception est arbitrairement prélevé et consommé par le public, dans des circonstances socio-historiques qui ont, elles, leur spécificité. On peut dire qu'il y a un « contexte génétique » propre à la circulation et à la réception de l'affiche et qu'il est susceptible de donner à la lecture de celle-ci une configuration particulière.

Sa relative autonomie en tant qu'artefact, objet sémiotique et objet de consommation fait que l'affiche constitue, par rapport au film, texte-support dont elle est à la fois l'amorce, l'annonce et l'*interprétant*²⁴, un « surcroît de sens »²⁵ et ce qu'on pourrait appeler une *vulgate* où s'entrecroisent objectivité, subjectivité et pratique. Si l'on en revient à présent à la formule bien connue de Genette : paratexte = péritexte + épitexte, on observera que l'affiche échappe à la catégorisation trop tranchée. En effet, dans la mesure où elle se situe à la lisière du texte et du hors-texte, et dans la mesure où elle est *dramatisation* (elle raconte tout en montrant), elle joue un rôle qu'il est possible de définir comme étant *péritextuel*. Objet de consommation immédiate, l'affiche a de fait son efficacité dans la place historique qu'occupe le film dans le contexte socioculturel dans lequel il circule.

Cadrage d'un objet, mais aussi grossissement d'un aspect, voire d'une modalité de son message : par exemple, le fantastique (affiche de *Sur*), le baroque (*Erendira*), la dysphorie (*L'Histoire officielle*), elle opère un **recentrage discursif** dans le protocole de lecture/vision mis en place ; protocole qui lui aussi conditionne le texte filmique dans sa consommation et inversement. L'impact pragmatique que je décris par ces mots, somme toute, est propre au

fonctionnement sémiotique de ce qu'il est convenu de nommer, après Genette, *péritexte*.

Pourtant, nous l'avons vu, l'affiche redistribue des discours subreptices, des schèmes imaginatifs. C'est pourquoi il me semble qu'elle fonctionne dans le même temps comme *épitexte médiatique* (la terminologie est toujours celle de Genette), mais que je qualifierai de « médiatisé » – en dépit de sa relative autonomie – par la situation particulière de communication qui la caractérise et dont j'ai rappelé les grandes lignes. S'il faut un autre exemple pour souligner l'étroite dépendance existant entre paratexte filmique et situation d'énonciation, il suffit de mentionner l'écart observé entre les deux prologues du film *Scarface* de Hawks, l'un destiné à la communauté nord-américaine, l'autre à la communauté française. Même si dans chacun d'eux une visée didactique et moralisatrice est perceptible, les objets discursifs ne sont plus les mêmes, l'un, celui rajouté aux États Unis à la demande de la commission de censure, « tire » ce prologue du côté de l'énoncé factuel ; alors que l'autre valorise le fictionnel.

Médiation interprétative, donc, médiation discursive, l'affiche en effet est un objet « post-textuel » mais qui, le plus souvent, est appelé à jouer le rôle d'un avant-propos, d'une pré-vision globalisante. C'est dire que l'affiche joue le rôle d'un « avant-texte » : puisqu'elle révèle des contenus, organise des stimuli visuels, crée des attentes et programme la réception à venir des images filmiques, tout en déplaçant/redistribuant les formes premières de l'objet-texte auquel elle réfère. Elle contribue de ce fait à la mise en place du signifié filmique, à la « morphogénèse du sens », tout en étant elle-même le lieu dynamisé d'opérations de sens, d'inscription d'enjeux. Ce fonctionnement sémiotique est véritablement celui d'un « épitexte » au sens genettien. Alors, « péritexte » ? « épitexte » ? La bipolarité fonctionnelle et sémiotique de l'affiche de film, l'indécidabilité d'une catégorisation qui l'assignerait, dans une dimension pragmatique, à un usage commun (ordinaire) m'incitent à avancer que ce qu'affirment les phénomènes de paratextualité (je préfère, en fait opter pour cette appellation) dans leur fonctionnement sémiotique profond, c'est la transcription de pratiques sociales (par exemple les médias, la publicité, les pratiques discriminatoires...), de discours et de modèles qui s'y attachent.

Le paratexte, comme toute textualisation, suppose donc un niveau de mise en discours et de production de sens qui le prédétermine et le structure, un lieu où transtextualité et interdiscours se traversent et se sémiotisent, donnant au paratextuel sa cohésion et son efficace pragmatique.

NOTES

1. L'étude publiée ici correspond à la version intégrale d'un travail dont les grands axes de questionnement ont été présentés dans le cadre du II^e congrès de l'Institut international de sociocritique à Guadalajara, en novembre 1991, et dont une synthèse est à paraître en langue espagnole dans le volume des Actes, C.I.E.S., Universidad de Guadalajara.
2. Les réflexions et les parcours analytiques que je propose ici pour une part s'inscrivent dans le cadre et la mouvance des orientations théoriques et méthodologiques développés dans le domaine de la sociocritique par Edmond Cros in *De l'engendrement des formes*, et, d'autre part, trouvent leur origine dans la richesse des propositions énoncées par Gérard Genette concernant les phénomènes de paratextualité, en particulier dans *Seuils*, où sont présentés une typologie et des modèles textuels..
3. Certains de mes travaux antérieurs, en effet, ont concerné les bandes-annonce, les notules et les résumés, ainsi que les narrativisations a posteriori (*ciné-romans* par exemple).
4. Une phase ultérieure de ce travail de réflexion et de recherche sera de comparer ces affiches en version française aux affiches en V.O., puisque, en tant que pratique, le discours paratextuel, dans sa dimension pragmatique, est étroitement lié à la situation d'énonciation.
5. Umberto Eco, *La Structure absente*, Paris, Mercure de France, 1984, p. 214.
6. Umberto Eco, *op. cit.*, p. 158. Les italiques sont de l'auteur.
7. L'expression est une expression bien connue de Paul Klee.
8. Jean Louis Le Capitaine, *Le cinéma français et ses affiches*, 1989.
9. *Op. Cit.*, Paris, Edition Seghers, 1988, p.6
10. La même remarque peut être faite à propos d'autres affiches, ainsi *Sur, Erendira*, ou *L'Histoire officielle* qui insiste sur le prix d'interprétation obtenu par l'actrice.
11. L'affiche de film en effet a un double référent : d'une part le film, et d'autre part, comme tout message produit, le monde réel.
12. En effet, cette affiche est éclairée de manière contradictoire si l'on observe bien la position de la source lumineuse : le sexe est éclairé par la gauche du cadre, alors que le visage l'est majoritairement par la droite.
13. Le film de Miguel Littin est une libre adaptation du texte de Alejo Carpentier *El Recurso del Metodo*. Le sujet regardant qui aurait la compétence de lecture que lui conférerait ce savoir cherchera dans ce pré-texte du film et de l'affiche une confirmation d'effets de sens latents induits par les guillemets.
14. Selon les mots bien connus d'Henri Bergson.
15. Et les prostituées, dans la pénible séquence du film, la même expression revient à propos de l'alcool mais aussi à propos du sexe des filles de maison close.
16. Cf. Jan Kot, *Shakespeare, notre contemporain*, Coll. Marabout, 1969
17. J'emploie le terme à la suite de Roland Barthes in *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1964.
18. Philippe Dubois, *L'Acte photographique*, Paris, Nathan, 1990, p.172
19. in le dossier de presse accompagnant la promotion et la sortie du film en France.
20. Au sens où l'utilise Umberto Eco.
21. L'emploi des guillemets renvoie à la typologie de Genette. *op. cit.*

22. Gérard Genette, *op.cit.*, p.16.
23. in *La Marque du titre*; La Haye, Mouton, 19 84.
24. Au sens ou l'entend Peirce, et à sa suite, Leo Hoek selon qui le paratexte « sert d'interprétant dans le processus de communication verbale entre l'utilisateur et le texte » in *Degrés* N° 58, « Fonctionnements sémiotiques », Bruxelles, A. Helbo ed. 1988. Mais il faut insister sur le fait que cet « interprétant » est la résultante du fonctionnement et du travail des interprétants socioculturels intervenant lors du travail de déconstruction/redistribution qu'est l'élaboration de l'affiche.
25. Charles Grivel in « La couverture d'images », *Mana* 7. Texte et médialité, 1987, p.127.

Biocriticism Vol. XII, 1-2, pp. 69-84
© I.I.S., Montpellier (France)

THE MISE EN SCÈNE OF THE CULTURAL SUBJECT: A SEMIOTIC STUDY OF THE PORTRAIT OF AN AUTHOR

Edmond CROS

This portrait is inserted in all editions of all of the works of Mateo Alemán that have been published under the direction or with the approval of the author.

I suggest that we make the distinction here between two areas, the top and the bottom, organized around a center which is occupied primarily by the author himself.

1 - The top

a) On the left is a shield that has a frame which surrounds it and seems to be showing it off. In the center of this shield is an eagle and a clawing lion. The *crest* repeats the image of the upper part of the animal that appears on the coat of arms. This is certainly the coat of arms of several *Alemán* or *Alemany* families, if we accept the *Nobiliario español* of Julio de Atienza: "Alemán (véase Alemany)... Otros traen en campo de plata un águila de sable explayado, con el pecho cargado de un escudete de gulas, con un león rampante, de su color natural..."

b) On the right is a small vignette-type illustration which depicts a sleeping serpent that is being attacked by a spider descending toward it. This

vignette portrays a fable: the serpent, a traditional symbol of wisdom on heraldic emblems, is threatened by some disaster that might occur at any moment—a semiotic reading that, moreover, reinforces the verbal text at the bottom of the emblem: “*Ab insidiis non est prudentia.*”

This coat of arms and vignette form a system, or, rather, establish a text which invites our analysis. The vignette repeats and illustrates the main points of the dedication to don Francisco de Rojas, “President of the Council of State of the King”:

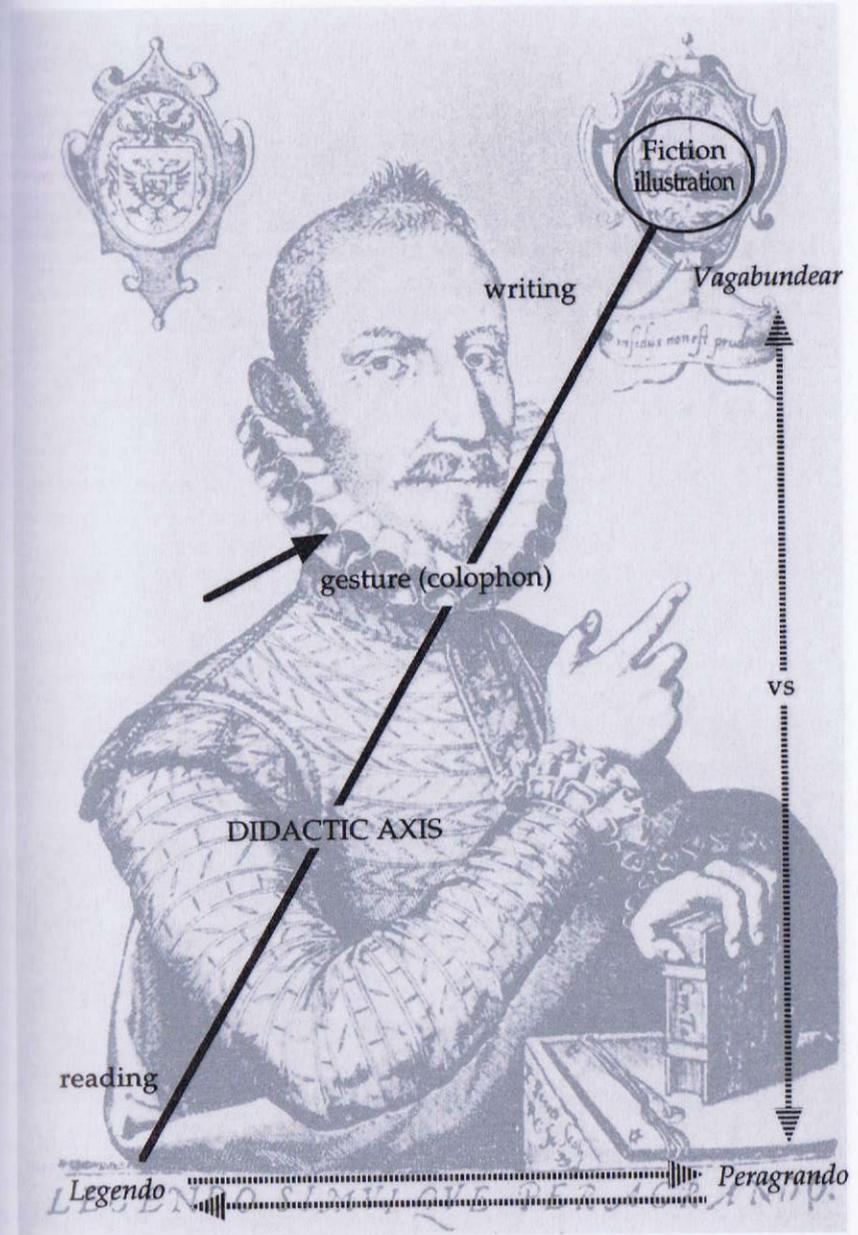
Among those things which ordinarily cause men the greatest fear, I know of none which is greater or equal to malevolence [...] They are hunters who, hidden among the foliage, lie in wait for our misfortune; and once wounded, no one knows whence comes the blow. They are basilisks that, were we to see them before they saw us, would lose their venom and would not be as harmful; but since they forestall us, they gain the advantage and subdue us...

Here, it seems, we are reminded of an episode in the life of Mateo Alemán—which remains somewhat mysterious—and to which Alemán himself alludes in the letter he wrote to C. Pérez de Herrera:

because age, chagrin, and illness are conspiring against me, and my strength is helpless against so many enemies against whom it is difficult for you to protect me. [...] You are well aware of my solitude and my weak nature and now you see me suspected of opprobrium (cf. Cros, 1967, p. 442).

The fact that this biographical episode is inscribed in this way in an iconic text (and will often be taken up again) bears witness to its psychic echoes.

The paratextual intratextuality which links the content of the dedication to the portrait gives the vignette, above and beyond the content of the dedication, its autobiographic status. Consequently it matters little whether this autobiographical element belongs to the life of Mateo Alemán or to the story of the life of his character. It is the same of the autobiography, and it alone, that is essential. This is all the more obvious when we know to what extent the



The didactic axis

vignette portrays a fable: the serpent, a traditional symbol of wisdom on heraldic emblems, is threatened by some disaster that might occur at any moment—a semiotic reading that, moreover, reinforces the verbal text at the bottom of the emblem: “*Ab insidiis non est prudentia.*”

This coat of arms and vignette form a system, or, rather, establish a text which invites our analysis. The vignette repeats and illustrates the main points of the dedication to don Francisco de Rojas, “President of the Council of State of the King”:

Among those things which ordinarily cause men the greatest fear, I know of none which is greater or equal to malevolence [...] They are hunters who, hidden among the foliage, lie in wait for our misfortune; and once wounded, no one knows whence comes the blow. They are basilisks that, were we to see them before they saw us, would lose their venom and would not be as harmful; but since they forestall us, they gain the advantage and subdue us...

Here, it seems, we are reminded of an episode in the life of Mateo Alemán—which remains somewhat mysterious—and to which Alemán himself alludes in the letter he wrote to C. Pérez de Herrera:

Because age, chagrin, and illness are coming against me, and my strength is helpless against so many enemies against whom it is difficult for you to protect me. [...] You are well aware of my solitude and my weak nature and now you see me suspected of opprobrium (cf. Cros, 1967, p. 442).

The fact that this biographical episode is inscribed in this way in an iconic text (and will often be taken up again) bears witness to its psychic echoes.

The paratextual intratextuality which links the content of the dedication to the portrait gives the vignette, above and beyond the content of the dedication, its autobiographical status. Consequently, it matters little whether this autobiographical element belongs to the life of Mateo Alemán or to the story of the life of his character. It is the same of the autobiography, and it alone, that is essential. This is all the more obvious when we know to what extent the

The didactic axis





fabric of this life-narrative, at certain levels at least (the temporal organization in particular), retells the life of the author.

I maintain, therefore, that this vignette constitutes, at the heart of the portrait, the semiotic thread of the fictional text; it refers to this text and in a way belongs to it even if it does not refer directly to a specific episode of the autobiography which follows. Moreover, it is not necessary for the vignette to refer to an episode told later in the text—because it itself constitutes a new or a first episode of the autobiography which takes place.

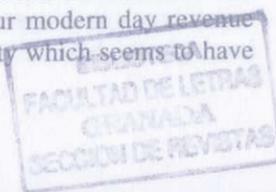
In any case, it is interesting to note that, if the vignette does not refer to a specific episode of the autobiography, it is nonetheless specifically commented on at the end of chapter IV of the Second Book of the first part.

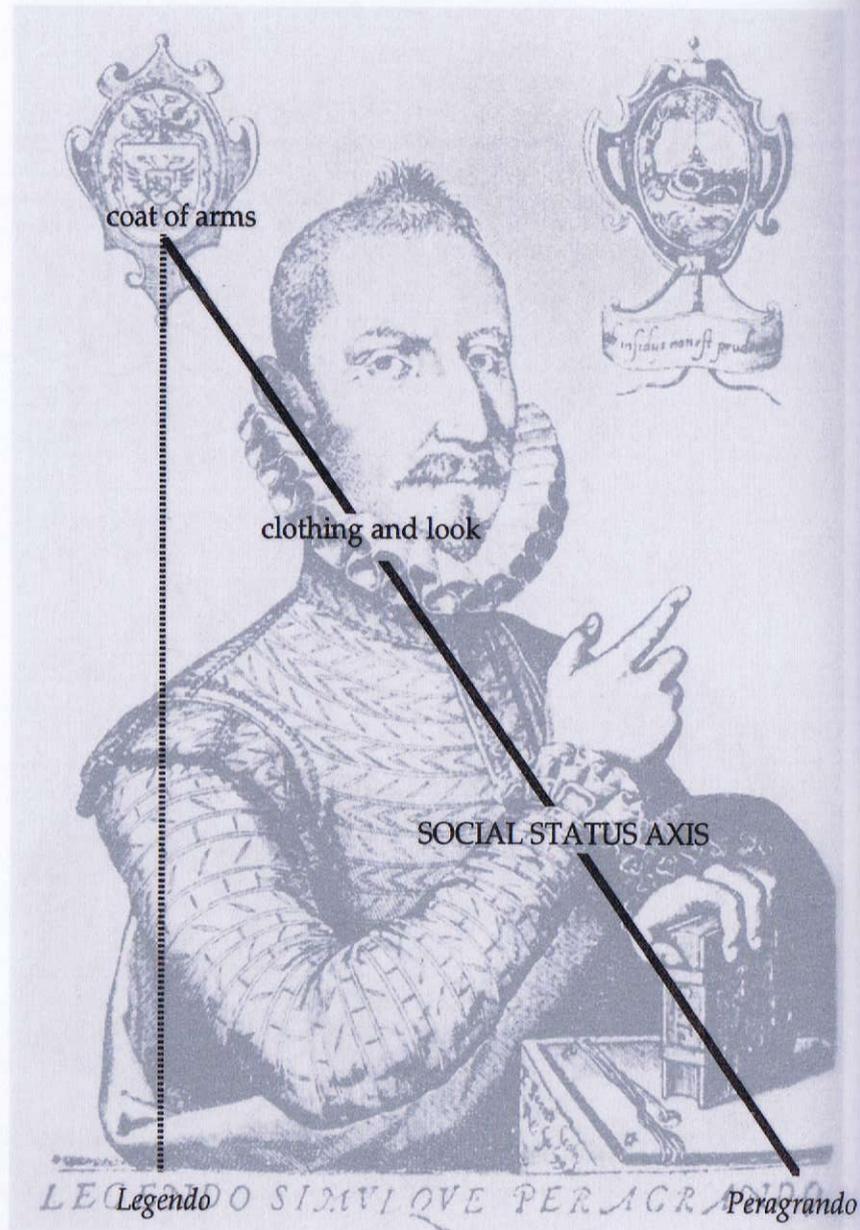
No man can be trusted: we all live on the watch for each other, as the cat for the mouse and as the spider for the grass snake who, when it sees the other not being careful, swings at the end of its web and, seizing it by the neck, squeezes the snake with all its might and does not loosen its hold until it has killed it with its venom.

The course of our reading is determined by the colophon which, because it draws our attention to the right of the portrait, forces the upper left part into the background. The semiotic arrangement is thus triangular: transversing from the bottom left to top right, *Legendo* to the autobiographical vignette, i.e., it joins the reading to the writing. This is indeed the didactic axis in every sense of the term if one accepts that *legere* also means to explain and to comment. In this way the colophon joins and develops what is written in *legendo*. The result is that the person represented here is representing himself in his functions as a reader—in other words, a commentator of texts who is charged with deducing the facts from the *sententiae* in order to present them to his disciples. It is not unimportant that a practice and a social function of that nature is thus produced, a social function which Mateo Alemán also claims.

It should also be pointed out that the subsystem (coat of arms/vignette) being examined here not only transforms the content of the dedication into images but also doubles its meaning. In order to protect himself from the attacks of his enemies, Mateo Alemán places himself, in the dedication, under the protection of the person who was his employer when he worked at the *Contaduría mayor* (tribunal which corresponds to our modern day revenue court) and, here, he hides behind the mask of a nobility which seems to have

The axis of the social status





The axis of the social status

fabric of this life-narrative, at certain levels at least (the temporal organization in particular), retells the life of the author.

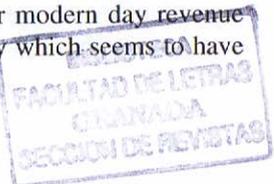
I maintain, therefore, that this vignette constitutes, at the heart of the portrait, the semiotic thread of the fictional text; it refers to this text and in a way belongs to it even if it does not refer directly to a specific episode of the autobiography which follows. Moreover, it is not necessary for the vignette to refer to an episode told later in the text—because it itself constitutes a new or a first episode of the autobiography which takes place.

In any case, it is interesting to note that, if the vignette does not refer to a specific episode of the autobiography, it is nonetheless specifically commented on at the end of chapter IV of the Second Book of the first part:

No man can be trusted: we all live on the watch for each other, as the cat for the mouse and as the spider for the grass snake who, when it sees the other not being careful, swings at the end of its web and, seizing it by the neck, squeezes the snake with all its might and does not loosen its hold until it has killed it with its venom.

The course of our reading is determined by the colophon which, because it draws our attention to the right of the portrait, forces the upper left part into the background. The semiotic arrangement is thus triangular: transversing from the bottom left to top right, *Legendo* to the autobiographical vignette, i.e., it joins the reading to the writing. This is indeed the didactic axis in every sense of the term if one accepts that *legere* also means to explain and to comment. In this way the colophon joins and develops what is written in *legendo*. The result is that the person represented here is representing himself in his functions as a *reader*—in other words, a commentator of texts who is charged with deducing the facts from the *sententiae* in order to present them to his disciples. It is not unimportant that a practice and a social function of that nature is thus produced, a social function which Mateo Alemán also claims.

It should also be pointed out that the subsystem (coat of arms/vignette) being examined here not only transforms the content of the dedication into images, but also doubles its meaning. In order to protect himself from the attacks of his enemies, Mateo Alemán places himself, in the dedication, under the protection of the person who was his employer when he worked at the *Contaduría mayor* (tribunal which corresponds to our modern day revenue court) and, here, he hides behind the mask of a nobility which seems to have



been totally usurped. If, in fact, the documents published by Rodríguez Marín are true, Mateo Alemán was the descendent of a Jew from Seville who had been burned at the stake by the Inquisition at the end of the XVth century (Rodríguez Marín, 1933, p. 11). Might we conclude from this that hidden in the depths of these difficulties emerges a problem of identity, of origin, of "purity of blood", "*limpieza de sangre*" (cf. above: "suspected of opprobrium")? The question remains open. Nevertheless, the semiotic movement, suggested by the upper part of the portrait, allows a certain number of elements to be linked and organized by a strategy of defense against a danger that would be defined both by its forms (malicious gossip) and its object (origins).

2- The center

With his right hand, the author is pointing to the vignette; the Latin maxim gives the biographic anecdote the status of a general law, which relativizes its personal implication and dilutes somewhat its consequences. Thus he depicts himself with the features of someone who is on guard in order to thwart the tricks of our enemies, of someone who stands above the circumstances, a new figure of the "guardian of human life" (*atalaya de la vida humana*). It should be pointed out that, if we accept this interpretation of the vignette, the *I* represents itself thus as a split character since he is within the anecdote, the one who is dozing, and outside the anecdote, he is also the one who denounces himself as the one who is dozing. I see in this self-designation the great structural law of the picaresque autobiography which compares the *I-pícaro-actant* who is blinded by his vices and the *I-story teller* who is rendered lucid by his conversion and who is, consequently, capable of showing us the way to our own salvation. On the other hand and on another level, this new *mise en abyme* (the portrait of the past in the guise of the serpent inside the portrait that wishes to be seen as such) continues the *mise en abyme* of the shield.

Reproduced in this double play of mirrors will be seen the morphemic element of the entire life narrative that is required if a person is to know how to look at himself.

But it should also be pointed out that Mateo Alemán is looking us "straight in the eye" while, at the same time, he is describing the fable. His gaze is turned away from the depicted object in order to gaze at us. What interests him is no longer this object, but the impression that his picture provokes in us, placing himself thus in the frame of a poetics of *affectus* (I have already

pointed out the force and the impact of this in *Guzmán de Alfarache* [E. Cros, 1967]).

At the center of the representation, Mateo Alemán is truly the guardian who watches over us, but he is also the one who is exposing, presenting, and representing the facts. Whether our gaze proceeds from the top toward the bottom or from the bottom toward the top in this illustration, he is always there at the heart of the semiotic system, unavoidable. He is the one who gives meaning to the signifiers, he is the center, the mediator, etc.

3 - The bottom

The left hand of the author rests on a book on the edges of which can be read *COR-TA*, which I have in an earlier work interpreted as *Cornelius Tacitus* (Edmond Cros, 1967). As I discussed earlier, in this new signifier converge the reforming discourse and the rhetorical discourse which are the two points which function as the major discursive anchors of the *Livre du gueux*. The reference to *Tacitus* thus focalizes the vectors of meaning which appear not only as the poetics *affectus*, but also as a certain conception of history.

But the material representation of this work is itself not without meaning: it is, in fact, endowed with a clasp, as were all books which were taken on trips, genuine "pocket books" ("libros de bolsillo") which people valued highly, bedside books, travel companions, etc. This sense of travel is, moreover, taken up once again by the Latin adage that is found inscribed at the bottom of the picture, "*Legendo simulque peragrando*." One can interpret this semiotic text, which the clasp and the verb *peragraré* constitute, from a literal or from a doubly allegorical point of view. The first point of view needs no commentary. On the allegorical level, the metaphor of the road, traditionally used to mean human life ("the guardian of human life") first comes to mind. I would, however, be tempted by another interpretation which would involve the connotations of the verb *peragraré*. To go across the fields, is not so much to cross them as to work them, suggesting the image of the peasant who is busy, sewing, reaping, and producing, etc. This meaning seems to me to be reinforced by the articulator *simulque* which would here be more adversative than temporal.

What is exceptional about reading during a trip? Is this not a usual and normal activity? *Simulque* implies, on the contrary, a double meaning; i.e., that two elements are reconciled: two acts, two activities which at first view are not

complementary. *Peragrarere* would thus mean, *to become active, to act*, as opposed to the purely intellectual activity which reading represents. *Legendo simulque peragrando: by thought and by action*. This reading ties in with what was said earlier about the hand movement of the author: to act, here, is to be vigilant, to warn, and to denounce while taking the risk of becoming a victim of maliciousness.

By attributing to himself this double intellectual (*legendo*) and political (*peragrando*) vocation, Mateo Alemán demonstrates his social involvement.

What is interesting about this *peragrarere* is not, however, limited to the above. *Per-agrarere*, in the sense that I am suggesting, presents another facet of *vagabundear*: in contrast to the idea of a wandering which is unproductive and dangerous for the social body, it suggests an active and purposeful movement, an aspect of progress.

Thus the two maxims echo each other. The first one leads us to the commentary of what could be an autobiographical anecdote (*Ab insidiis non est prudentia*), while the second leads us to the didactic position which governs the time of the writing (*Legendo simulque peragrando*). It is, nevertheless, this time of writing which prevails over that of the actant, as we are reminded by the admonitory hand movement, the space occupied by the auto-representation of the person who clearly, by this deictic gesture, designates himself as the one who is taking charge of the narrative, or as we are reminded even by the scale of the letters used for the two adages. Such a scale is not, however, the only sign of this hierarchical positioning: it is also necessary to take into account the effects of meaning which are created from the respective placement of the two maxims: the first (*Ab insidiis...*) is somewhat internalized with respect to the second which it obviously contains.

The explicit arrangement characterizing the vignette (a circle which defines the contours of a closed space) becomes integrated into this new semiotic text which contrasts the container with the content; in this fashion the spatial arrangement of the signifiers accounts for the temporal structure of the narrative.

At the threshold of the work is thus inscribed one of the fundamental conceptual tensions of the *Livre du gueux*, a sort of semiotic contiguity which, when evoking the conventions of wandering, calls forth within the same lexical field its opposite. We move on in this way from what would be a thematics to what becomes a structure. The wandering is reserved to the past and to the actant, to the time of errors, of laziness, of temptations and of bad company.

The *peragrarere* defines the position of the storyteller, of the *homo novus*, of the present time which is that of meditation, of repentance and of lucidity. *Per-agrarere* and *vagabundear* are henceforth actualizing and strengthening each other, each in its turn. *Peragrarere* defines a fixed point of view, a didactic position, a gaze; *vagabundear* defines an object to look at, a path for the gaze to follow. But does not everything in this portrait turn around the gaze? The hand movement of the demonstration, the sleeping serpent, and, at the center of the portrait, this gaze of the author which imposes itself, all these order the semiotic system and question us (as he will do constantly in his text). It would be impossible for us to forget that we are, ourselves, held in this gaze, projected as addressees into the very heart of this picture and that it is in relation to us and to us alone that Mateo Alemán is representing himself via this hand movement and via this position. We are the last point of this communicative triangle (the fable, the commentator, the object of these communications). But here again how can we help but emphasize that we find ourselves one of the formal constants of the text.

This representation is organized around two contrasting spaces: the upper part is strongly imbued with fantasies (generated by the problematics of identify...) This is the psychic subject matter which is given to us to look at while the lower part of the picture implies the ideological subject matter. But one can establish a relationship of a totally different nature between these two terms in looking at it as a pathway along which we must move from the specific of the personal anecdote to the generalization drawn from it by the leader of the game—which makes us proceed from the historic to the poetic. Is it not, moreover, by the expression of *poetic history* that Mateo Alemán has identified his book? And, in fact, what comes out of these preceding observations is that we are dealing here with a veritable text which is organized in terms of the same morphemic elements as the life narrative which follows. This is a *mise en abyme* of the text which in its turn, as we have seen, is repeated several times under different modes, a system of mirrors.

The dual problem of identity

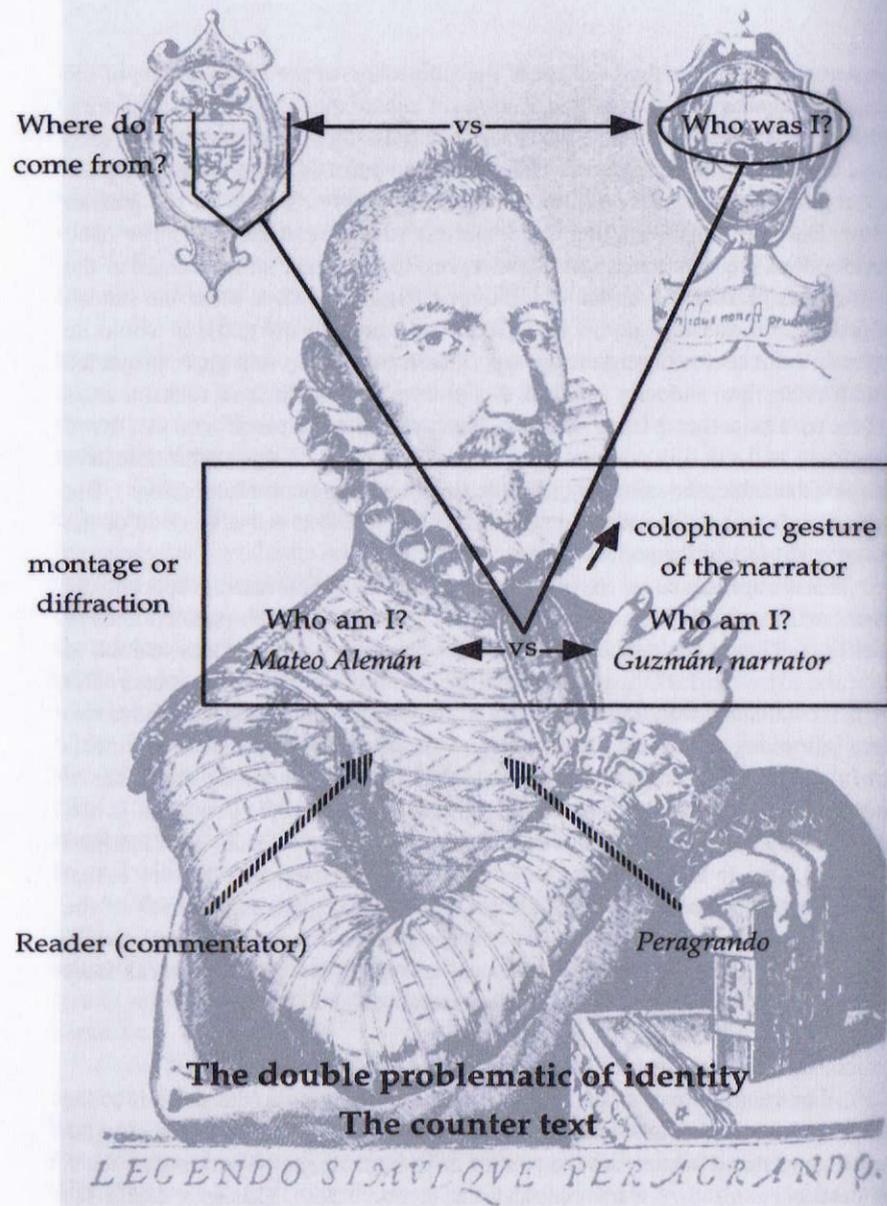
The central upper triangle reunites the coat of arms to the portrait of the author and the anecdotal vignette according to the following diagram (see the sketch), and it is obvious that the coat of arms constitutes a discourse on the *I*, the discourse which *I* want people to have about *Me*. This is a claim for



recognition of his identity no doubt, but linked to the origin and to the image of the father. This claim brings into play a permanence of values and implies a fidelity which, in both cases, marks out a space that is capable of serving as a point of reference and a point of transhistoric paradigms on which the dynamism of *peragraré* is played out at the other end of the axis which I define as the axis of social status. Crystallized within heraldry are the notions of the essential, the unalterable, and stability as so many counter-values of the world as well as the picaresque vision where everything is constantly changing, unstable, and produced by circumstance. An ideological anchoring point, the G clef, a counterpoint—hence the coat of arms indicates not only who I am, but where I am from. Where I have come from and where I am heading. In other words, this is an ideological main theme in reference to which it is implicitly proposed that we evoke the pícaro who comes from nothing and who goes nowhere.

On the horizontal plane, to this "who I am" replies a "who I was", and while both of these two questions converge, strictly speaking, toward the portrait which, as we have already seen, he presents as the guardian of human life, this wise sentinel who puts us on guard against malice. Now this guardian is not Mateo Alemán, but the *lector*—the preceding description, we were caught, in fact, in the trap of the portrait which caused us to confuse—because the portrait blends them—both Mateo Alemán and his personae. The face, the bearing, and the pose can be attributed to Mateo Alemán, but the admonitory gesture belongs to the narrator, as the vignette tells us—which has already been defined as autobiographical and yet which evokes, as we have seen, the fictitious. Because, if there is in fact an autobiography, it would be as impossible for the present of the writing to cease to exist as for the narrator to be absent. This is all the more true since every autobiographical episode is followed in the *Libro de autor* by his commentary which is organized in terms of a point of view that generalizes and expands, justifying the position that the one who is expressing it can be seen as a guardian of human life. But this commentary can also be perceived as a product of the *lectio*. Here again the semiotic continuity which organizes the right/left transversal is completely convincing: it is that which links, in fact, the colophon—*legere*—and the autobiographical episode. This is the *Legendo* begins in the transversal a second line which links *Legendo* to *peragraré*, thus confirming the earlier interpretation of the social connotations of the semantic field of the latter.

BIBLIOTECA
FACULTAD DE LETRAS
GRANADA
SECCION DE REVISTAS



recognition of his identity no doubt, but linked to the origin and to the image of the father. This claim brings into play a permanence of values and implies a fidelity which, in both cases, marks out a space that is capable of serving as a point of reference and a point of transhistoric paradigms on which the semantic dynamism of *peragraré* is played out at the other end of the axis which I define as the axis of social status. Crystallized within heraldry are the notions of the essential, the unalterable, and stability as so many counter-values of the world as well as the picaresque vision where everything is constantly changing, unstable, and produced by circumstance. An ideological anchoring point, the G clef, a counterpoint—hence the coat of arms indicates not only who I am, but where I am from. Where I have come from and where I am heading. In other words, this is an ideological main theme in reference to which it is implicitly proposed that we evoke the pícaro who comes from nothing and who goes nowhere.

On the horizontal plane, to this “*who I am*” replies a “*who I was*”, and while both of these two questions converge, strictly speaking, toward the portrait which, as we have already seen, he presents as the *guardian of human life*, this wise sentinel who puts us on guard against malice. Now this guardian is not Mateo Alemán, but the narrator. In the preceding description, we were caught, in fact, in the trap of the portrait which caused us to confuse—because the portrait blends them—both Mateo Alemán and his personae. The face, the bearing, and the pose can be attributed to Mateo Alemán, but the admonitory gesture belongs to the narrator, as the vignette tells us—which has already been defined as autobiographical and yet which evokes, as we have seen, the fictitious. Because, if there is in fact an autobiography, it would be as impossible for the present of the writing to cease to exist as for the narrator to be absent. This is all the more true since every autobiographical episode is followed in the *Livre du gueux* by his commentary which is organized in terms of a point of view that generalizes and expands, justifying the position that the one who is expressing it can be seen as a *guardian of human life*. But this commentary can also be perceived as a product of the *lectio*. Here again the semiotic continuity which organizes the right/left transversal is completely convincing: it is that which links, in fact, the colophon—*legere*—and the autobiographical episode. This is all the more true since *Legendo* begins in the transversal a second line which links *Legendo* to *peragraré*, thus confirming the earlier interpretation of the social connotations of the semantic field of the latter.

But semiotic readings have the advantage of being able to go in two directions simultaneously. They can speak in one direction and in the other. Thus, if we take *peragraré* we note logically that *legendo* is enriched by progressing through all these connotations; its social content is accordingly reactivated by action and instruction: *Peragraré simulque legendo*.

The portrait thus splits itself into two figures by means of the semiotic functioning. On one hand it is the narrator, but on the other, it is the author. He no longer presents himself as Guzmán de Alfarache, but as descending from the Alemán family. In occupying the space of the narrator and in usurping that function (colophon), Mateo Alemán represents himself in a distinctly diffracted manner—in a way that, taken in this continuity, the deictic signifier in its turn designates, within this convergence of figures, the role which belongs to the narrator, and also distinguishes it from that which belongs to the author.

The meaning no longer circulates as it did on the first axis. The vignette and the coat of arms are set in contradiction to each other, which means that, as a kind of reversal, Mateo Alemán could not be compared to his narrator. Through a reversal effect the portrait divides here, but, in this case, this split involves a systematics of contradiction which reminds us, moreover, of a laudatory passage by Alonso de Barros:

The accountant [*contador*] Mateo Alemán guarded against such objections by devoting himself to honest activities for he serves as our guide, not only in his life but by his book *wherein his own story is found reversed*.

Thus, we see this portrait is a sort of contra-text. It tells us that Mateo Alemán is not Guzmán de Alfarache, and unlike the latter, Mateo Alemán remains faithful to the lineage of the Alemán family: he is the issue of *peragraré* and not aimless wandering. Entrenched in this firm attitude and sure of himself, he incarnates consistency and stability. The transversal [left/right] thus clearly reveals the continuity which links nobility and social commitment.

This new duality obliges us to return to the systematics of diffraction and, in taking into consideration what is outside of the frame, two spaces can be distinguished. One is occupied by the addressee, as defined by the direction of the gaze which falls on Mateo Alemán himself, and the other which falls on the model that is defined by the position of the person who is represented. The portion which reverts to the mimetic—that is, to the portrait—is relatively

modest. All of the rest is mere setting. The mimetic discourse can therefore be distinguished from the discourse which I will temporarily call the symbolic.

To the first duality inherent in the art of the portrait, therefore, the following ones must be added:

Mateo Alemán/narrator,

Narrator/actant

Mateo Alemán guardian / Mateo Alemán devoting himself to *peragraré*,

Narrator/reader (in the sense of commentator)

Mateo Alemán / "The name of the father" (coat of arms)

It must not be forgotten that the coat of arms constitutes another means of projecting oneself to the symbolic level: the eagle is supposed to represent here the quintessence of the Alemán family and should therefore mean what the *I* is, what it should be, or toward what it must progress. It functions at once as a paradigm and as a family genotype of moral character. But the eagle is both the crest and the mantling of the coat of arms, which means in its role as crest it holds and exposes its own representation, in a frame (a true *mise en abyme*) which repeats the colophon of the narrator who from this position designates and reveals himself in his villainous past.

All of these figures are intended to demonstrate so many realizations of the same *Me* which thus appears shattered into a mosaic of reflections, and while pointing to it, are all the while completing, conversing, speaking or contradicting themselves. These objects of various gazes would, however, be nothing without the different gazes which capture their attention and which are also depicted. First is our own, the movement of which we are following at the moment. But our own gaze is, in its turn, caught by that of Mateo Alemán whose gaze we certainly must also follow. This is done in such a way that the painted character looks at me looking at him in his protean appearance. My gaze contains all of these metamorphoses, but is, in its turn, caught in his gaze—and with it are also all of these changing images. Thus, the entire picture condenses, reproduces, and focalizes itself in this mirror that occupies the precise center of the representation.

A few remarks in conclusion.

In some respects, this portrait is actually a self-portrait, in the sense that all of it is pure montage. It is not, however, the portrait of Mateo Alemán that

matters, but rather what he tells us is the *ideal of his Me*. The creator of the scene is, in fact, identifying the paradigms of nobility and virtue before appropriating and assuming them—the wisdom of the serpent, the vigilance of the guardian, the eloquence of Tacitus, the dedication of the man of action, the erudition of the reader/commentator—i.e., the entire network of empty and available signifiers.

The presumed model is hidden behind its own models, in other words behind a series of *space holders* that mask it. It takes over, in his case, what they say and what they say can only be expressed in Latin, which, in Mateo Alemán's time, and more particularly for him perhaps, is not without meaning because there is a sort of equivalence between Latin and rhetoric (that of Tacitus, among others). Rhetoric is the arsenal of *places*, of *topoi* from which discourse borrows its systems of reference, its factors of coherence, and its authority. Rhetoric knows only models, models of discourse or of behavior.

The personage who is looking us "straight in the eyes" has thus surrounded himself with models and these are the models which he invites us to contemplate.

But, here again, all is mere utterance—up until this colophon, this "Here is what I am saying" which must be read as a "Here is what I say they are saying" where the fleeting clue of enunciation and of subjectivity is obviously only illusion. In fact, the admonitory gesture as well as the gaze which, at the center of the representation, force and focalize our attention, seem to attest to the authoritative *presence* of the person who presents himself as an genuine subject, and are the products of the *mise en scène* and a semiotic strategy which aim to eclipse the functioning of the cultural subject. In reality the model is not present but *made present* under various appearances.

This gaze thus introduces an addressee, this *I* introduces a *you*, this *Me* calls out to an *Other*. When I look at him, he looks at me in the process of looking at him, thus generating a process of reversibility which makes the alternation of the points of view of *You* and of *Me* co-exist. The gaze which he directs at himself and which causes him to take up—as we have seen—this series of models, is in fact the gaze which he wants to create in the Other that I represent. In this sense, this gaze is only the mirror of the person that he imagines is mine, which implies that I share his competence and that I *recognize* this series of ideologemes where he creates a *mise en scène* of his "ideal of the Me."

Thus it can be clearly seen that the cultural subject is truly the authority which governs the relationships that the Me maintains with the Other.

BIBLIOGRAPHY

- ALEMÁN, Mateo, *La vida de Guzmán de Alfarache*, ed. F. Rico, Barcelone, Planeta, 1967.
- CRON Edmond, *Protée et le gueux, recherches sur l'origine et la nature du récit picaresque dans Guzmán de Alfarache de Mateo Alemán*, Paris, Didier, 1967.
- (All italics in all of the citations are mine.)

A SOCIOCRITICAL READING OF A NEWS ITEM

Edmond CROS

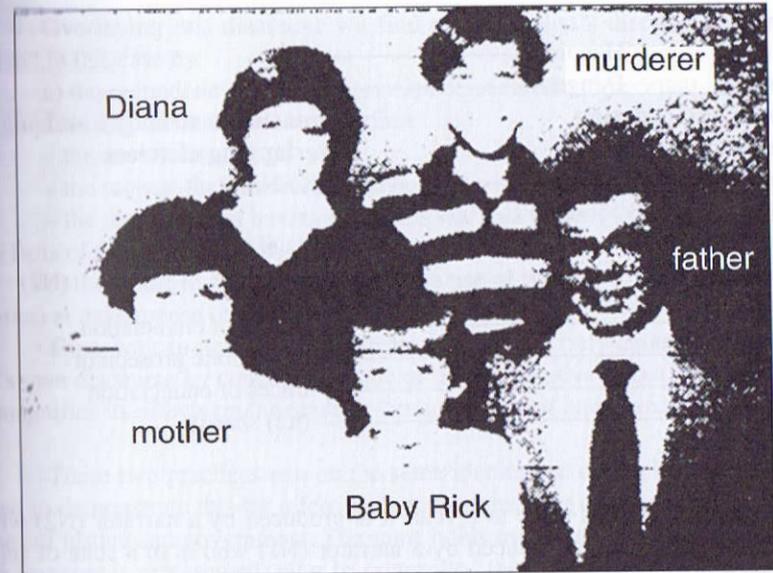
What first attracts attention is the way this news item is laid out: a photo with a caption attached to it, a headline, a brief commentary on the headline in bold print, and a succession of four very short paragraphs which are supposed to add the necessary details. All in all, four different styles of typefaces are supposed to present the information in hierarchical order. Consequently, the layout highlights the following elements, in order of importance: a family has been massacred by an adolescent child, and he is to be tried as an adult. From the outset, we can see an implicit discourse underpinning this news item, something left unsaid which calls for a debate on the concept of justice. Should the law in all its rigor be applied to a minor? And if not, for what reason? We are asked to consider the precisely described occurrence of a savage and heinous act in such a way that the social function that the news item purports to fulfill can only be understood in relation to a discourse which itself is in contradiction with that which is revealed in this news release. I will, for the time being, qualify this discourse as "liberal" and "humanistic." Indeed, this liberal discourse informs the text under consideration.

This process is implemented by means of the following techniques: the interplay of contradictions, the composition and hierarchy of information, and

the enunciative system. The photo gives the image of a typical “happy family”—all five of the people in the photograph are smiling, and consequently embody archetypically one of the essential values of North American societies. However, a closer study reveals an unusual arrangement of the actants in the photograph. The lower part of the photograph forms a triangular pattern which can be considered as traditional: father, mother, child. In opposition, the upper part of the photograph is a space of disorder: the brother-sister pair is inserted between the parents, pushing them toward the edges and thereby marginalizing them. As a consequence of this, another triangle is formed which is a perverted image of the first one.

A perfect homology can be seen in the permutations between the daughter/mother and son/father couples in which the masculine element happens to be raised slightly in both cases. This configuration suggests incestuous relationships on one hand between the son and the mother/daughter and on the other hand between the daughter and the son/father. Such an indiscriminate treatment, which presupposes that the distinction between generations has been blurred, proceeds from the abolition of the “the law of the father”, which is iconized in this case by the effaced position of the head of the family. Consequently, it is not surprising to see that the son dictates the interdictions—in this case it is a question of not listening to certain cassettes—and that their subsequent transgression could have resulted in a punishment (murder), a reconstruction of the murder motive that we are invited to perform through the text’s layout. Indeed, the questioning focussed on the murder motive, and the only elements that surface from it and that are brought to our knowledge indicate that an interdiction laid down by the son was transgressed by the father. The last paragraph of the text will serve us as a caption in so far as it is a perfect commentary on our semiotic reading: the adolescent “was having problems with his parents . . . was having problems with his father.”

But the adolescent can be seen as excluded from the family circle just as well as playing a dominant role. Besides, his exclusion is inscribed in the text: first in the photo’s caption, in which the identifying phrase, “he who perceives . . .” may be interpreted in two different ways: it may either refer to the antecedent noun phrase, “members of this family” (which in that case would correspond to a slightly incorrect construction), or express indeterminateness. Consequently, the adolescent is the only person not to be referred to by his name. Does he have the same last name as his father? Is his father really his father? It so happens that the make-up of the family remains indistinct since,



on one hand, the photograph implies that the whole family is gathered, while, on the other hand, the text suggests that the family is larger through such phrases as “one of his brothers, one of his sisters.”

The photograph conceals as much as it reveals. Basically, it hides tensions and relations, it sacrifices everything to appearances, to the ideological representation of happiness which requires the repression of anything that is not acceptable to a Puritan society. The photograph would be an adequate commentary on the headline—“Axe Murderer Kills Family”—at least within the confines of a semiotic analysis, enabling us to establish a connection between a former illusory happiness and the monstrous nature of the present occurrence, by explaining this tragic event by means of serious divisions which have split the family unit. At this level, there is no real contradiction. Nevertheless, the newspaper’s layout plays on the contradiction between happiness and murder and, consequently, on the threats menacing the North American family. The subtle play on the type faces and on the photograph’s composition is meant to catch the eye, hold the attention, facilitate the comprehension and memorisation of the correlation between happiness and danger, which is, as we have seen, essentially of an ideological nature.

	Happiness	Photo	
	Danger	Headline	
Layout and ordering of information			Enunciative structure and overlapping of voices
Photo			(N1) NA*
Typefaces – (N2)			
Typefaces – (N3)			(N1) NA*
Typefaces – (N4)			(N2)
4.1		traces of enunciation	
4.2		(n1) public prosecutor	
4.3		traces of enunciation	
4.4		(n2) sheriff	

The layout has more to reveal: it is produced by a narrator (N2) who relays the information produced by a narrator (N1) who is in a state of self-designation in the reiterated indefiniteness of Associated Press, i.e. a news agency supposed to release only objective information. But narrator (N1) relays several secondary narrators (n): the Public prosecutor, the police and the county sheriff either explicitly, or indirectly, seemingly, without mentioning it. Indeed, both the fact that the young boy had partly shaved his head and dyed his hair (4.1) and the discovery of the corpses (4.3) could only be testimonies coming from the same source. Narrator (N1) did not see the adolescent (he was being questioned) and could not have been present when the corpses were discovered. AP's sources are implicitly acknowledged in (4.3): "and the police assume that they were killed on Thursday morning." So all the narrative substance comes from the same source; it is exclusively taken from the three narrators (n), i.e. from the police institution and (N2) merely relays and organizes it. Supporting evidence for this thesis can be found in the fact that in the paragraph in bold type with which the commentary begins, the emphasis is exclusively placed on the arrest and hence on the police's intervention and on its efficiency. The choice of type faces once again conveys the hierarchal ordering of the news items. But, in the same paragraph, one should note that the suspect is already considered as a murderer ("after having massacred"), whereas in the next paragraph, he has apparently not yet been indicted ("was being questioned" (...) "we intend to press charges against him").

Overlaying this discourse we find the journalist's discourse, characterized in this case by:

a) the redundancy of the information considered as important, achieved by emphasizing the three following points:

- the axe massacre
- the request that the teenager should be tried as an adult (3) and (4)
- the teenager was having problems with his father (4) (in other words, the facts of the case, the charges, and the evidence)

b) the resort to sensationalism (in the use of typefaces, photograph, and layout) at the expense of the objective truth.

Thus, we can note that journalistic practice not only endorses the police's own discourse by concealing some of the enunciative traces, but also that it magnifies its effects on the reader's "imaginary" and on his sensibility.

These two practices rest on the same ideological underpinnings. I have tried to demonstrate this by referring to the debate over contradictory conceptions of justice and government. The same holds true when it comes to the way the teenager is represented: after he committed the crime, "the alleged murderer" disguised himself as a skinhead ("he had partly shaved his head and dyed his hair"), and he is associated with a shady underworld, closed in upon itself and out of bounds to adults ("a tape he had bought which he did not want his father to listen to"), i.e. a world whose interdictions are at variance with those of the adults.

* *
*

This short news item can be analysed at several levels. We do not have to decide upon the facts of the case (it should be noted that the adolescent's guilt is far from being established) but we are concerned above all with the discourse involved. From that point of view, two remarks can be made. The son usurping parental authority as shown in the photograph corresponds, at the community level, to the desire expressed by the public prosecutor to consider to try the adolescent as an adult. In this way, the confrontation as well as the disturbances that we have pointed out in the photograph shift away from the family unit to the community plane where the representative of the state, who symbolically should take on the paternal function by applying the law, only claims vengeance. In so doing, he conjures up behind the alleged murderer the specter of a threatening crowd of adolescent rebels. Beyond the facts, and in spite of their brutality, this text reactivates the anxiety of an older generation confronted with the rise of the new generation. It is on that precise point that our semiotic reading of the photograph coincides with our analysis of the various discursive practices dispersed throughout the text, including the implicit underpinnings produced by the social discourse. Now, this strategy is played out upon homologous stages: the family unit, which is considered as a haven of peace, and a society which is supposed to be consensual. Choosing this perspective enables us to better understand the public prosecutor's reaction because this family tragedy can be read on the symbolic level as a fantasized and premonitory foreshadowing of things to come on the social plane.

My second remark bears upon the two discursive practices operating in this case on the ideologically implicit level. We realize that, contrary to what is commonly assumed about its function, journalistic discourse amplifies the pernicious effects of police discourse.



AP
Quatre des membres de cette famille ont été exécutés, présumément par celui qu'on aperçoit en haut, à droite.

Une famille massacrée à la hache

ROCHESTER, Minnesota (AP) — Un adolescent de 16 ans a été arrêté hier par la police du Minnesota après avoir massacré sa mère, son père, un de ses frères et une de ses sœurs à la hache. Le procureur a fait savoir qu'il ferait en sorte que le garçon soit jugé comme un adulte et non comme un mineur.

Le garçon, qui s'était en partie rasé la tête et qui avait teint le reste de ses cheveux en noir avant que les cadavres ne soient découverts, était en cours d'interrogatoire à la poste centrale de Rochester, une ville de 60.000 habitants.

«Nous avons l'intention d'introduire une demande pour qu'il soit inculpé de quatre assassinats et nous demanderons ensuite à ce qu'il soit jugé comme un adulte», a déclaré le procureur du comté d'Olmsted, M. Raymond Schmitz.

Les cadavres de Bernard Brom, 41 ans, de son épouse Paulette, âgées d'une quarantaine d'années, de leur fille Diane, 14 ans et de leur fils Rick, 9 ans, ont été découverts dans leur maison de Cascade Township, dans la banlieue de Rochester. Ils portaient encore leurs vêtements de nuit et la police pense qu'ils ont été tués jeudi matin. Une hache ensanglantée a été découverte dans la cave de la maison.

La police a interrogé les amis de l'adolescent meurtrier qui avaient eu l'occasion de lui parler dans la journée de jeudi. «L'un d'entre eux nous a dit qu'il avait des problèmes avec ses parents», a précisé le shérif du comté, M. Charles Von Wald. «Un écolier nous a dit qu'il avait des problèmes avec son père en raison d'une cassette qu'il avait achetée et qu'il ne voulait pas que son père écoute».

20 février 1988

1. Histoire arrivée en 1988, à Rochester aux U.S.A., Reproduit d'après la revue *Tangence* 37, "Autopsie d'un fait divers". 1992, 300 allée des Ursulines Rimouski (Québec) G5L 3A1.

ACERCAMIENTO SOCIOCRTICO AL PARATEXTO DE LA PELÍCULA *THE SILENCE OF THE LAMBS*

Mtra. Cecilia EUDAVE ROBLES

Departamento de Letras, Universidad de Guadalajara.

Introducción

El interés por analizar el cartel de la película *El silencio de los corderos* (título original: *The silence of the lambs*), radica en observar cómo un afiche (*paratexto*) que se produce paralelamente a una obra (en este caso la cinta) puede trabajarse como una entidad autónoma, y portadora de elementos semánticos e ideológicos.

Para efectos prácticos de análisis he decidido —de manera arbitraria— dividir nuestro objeto de estudio en cuatro de los elementos que lo componen: el rostro, la mariposa, la calavera y los créditos. Posteriormente se presentará un vaciado, para formular una lectura general del paratexto y llegar a unas primeras conclusiones.

El rostro

La cara es el símbolo de Dios o de la persona humana. En la irradiación del semblante se puede distinguir lo demoniaco, de lo angelical. El rostro es el sustituto del individuo.

Dentro de las representaciones icónicas, cinematográficas o fotográficas, el rostro del afiche podría ser un sintagma fijo: la cara en primerísimo plano o en close up. Sin embargo, se ve deconstruido por una serie de elementos que le son ajenos a estas referencias. En primer lugar se hace manifiesta una deconstrucción en el tono de la piel, ya que en ella se ha alterado el color propio de los seres humanos y se nos presenta azulado, tonalidad propia de las representaciones de los muertos. Los ojos del rostro también se ven afectados por un fenómeno de enrarecimiento y exaltación. La tonalidad roja que presentan se puede adquirir mediante la incidencia desmesurada de la luz sobre ellos, por ejemplo cuando se toma una fotografía y la luminosidad del *flash* da directamente sobre éstos. Asimismo, localizamos este fenómeno en algunos animales que, por la noche, adoptan esa tonalidad y no les es propia en otras condiciones: ratas, perros, etc. Inclusive existe un animal al que se le atribuye ese color: el vampiro. Del mismo modo, los ojos rojos están emparentados en una visión fantástica con los demonios, los poseídos, los muertos. Particularmente el rojo connota la violencia, la agonía, la pasión, es el color de la sangre. Los ojos de este rostro, se asimilan: a lo animal, a la muerte y a lo maligno. Ello resulta contrastante, pues la expresión general del rostro conlleva lo puro e inocente. Agreguemos que la dilatación de las pupilas (reacción propia de los ojos en la oscuridad) es un signo de vida que se opone a los otros signos de muerte (color del rostro y ojos rojos).

Otras características de la cara es la descalificación de elementos como el pelo, las orejas, una parte de la frente y lo más significativo, en el lugar de la boca se localiza una mariposa. Todo ello, además de deconstruirlo, lo enrarece y exalta.

A nivel cromático podemos destacar la presencia de dos signos connotados como opuestos equivalentes: la luminosidad extrema, signo que se relaciona estrechamente con el espíritu, y muestra en su irradiación, superioridad e intensidad, y por otra parte la oscuridad absoluta. A pesar de que estos signos son equivalentes, existe, en el paratexto, una *diferenciación cuantitativa*: la luminosidad obtiene un mayor espacio en relación a la oscuridad.

Por otra parte, podemos percatarnos que los rasgos propios de la cara, en la parte más luminosa, se ven difuminados y por lo tanto imprecisos, mientras que los trazos faciales pertinentes a la oscuridad, se definen con mayor precisión.

La mariposa

La mariposa ha sido colocada, en el afiche, en el lugar que ocupa la boca del rostro.

Esta mariposa es la *Acherontia Styx*, también conocida como la «mariposa de la muerte». Para efectos de nuestro análisis, daré algunas características de ella. Este insecto es depredador, nocturno y no existe en América, es de origen Asiático; mide aproximadamente unos 10 cm y posee un dibujo en su espalda que se asemeja a una calavera. En la antigüedad se creía que era presagio de muerte.

En cuanto al nombre científico de esta mariposa podemos observar lo siguiente: *Acherontia Styx*, hace referencia a dos de los cinco ríos del infierno, que según la tradición, indican los tormentos de los condenados a sus aguas: el *Aqueronte* (Dolores), el *Flegetón* (quemaduras), el *Cocito* (lamentaciones), el *Styx* (horrores) y el *Leteo* (olvido). En este caso esta mariposa hace referencia a los dolores y a los horrores.

Percatémonos que el dibujo que está en el dorso del insecto del afiche, no es la calavera natural propia de esta mariposa, sino un dibujo formado por tres mujeres que al unirse crean el efecto de un cráneo humano. De hecho esta misma mariposa, la *Acherontia Styx*, ha sido utilizada en otra película: *El perro Andaluz*, del cineasta surrealista Luis Buñuel. En el surrealismo, la mariposa, además de sus connotaciones nefastas, está relacionada con el sexo femenino; pero también con el hambre, el castigo y el dolor. En general, la mariposa representa al alma humana, es signo de inconstancia y ligereza. En algunas tradiciones, como en el Japón, la mariposa es emblema de la muerte. Es considerada signo de metamorfosis porque procede de una crisálida. La metamorfosis implica cambiar de estado, de condición, de forma.

Se debe señalar que esta mariposa ha sido deconstruida, pues el dibujo natural se modificó. Sin embargo, esta alteración a su condición real, viene a reforzar, a exaltar los rasgos y las connotaciones de muerte que porta.

El cráneo o calavera

La calavera es símbolo de la fugacidad de la vida. Y lo primero en llamar la atención sobre este elemento, es que ha sido deconstruido. La calavera, que debiera ser un dibujo natural, se ve modificada por el efecto de la imagen de un cráneo formado por tres mujeres. La calavera que está en el lomo

de este insecto es el intertexto icónico de una fotografía de Philippe Halsman, titulada: *Salvador Dalí, in voluptate mors* (En el placer, la muerte), fechada en 1944. Con ello, encontramos una segunda referencia al surrealismo. Si nos atenemos al intertexto ya citado, veremos que también éste ha sufrido cambios, pues el cráneo del original se compone de siete mujeres. En el dorso de la mariposa aparecen tres mujeres claramente definidas, las otras cuatro han sido descalificadas, el intertexto se ha fragmentado. Las tres figuras, además carecen de identidad. Estas mujeres no comparten el color amarillo del contorno o periferia que delimita la calavera, sino que son figuras blancas.

El cráneo se ubica en la parte central. Agreguemos que al ser tres las figuras que lo conforman nos da una referencia más para sumarse al sistema de signos propios de la muerte: *las parcas*. Esas tres mujeres vestidas de blanco se encargaban de la vida de los hombres: Cloto hilando en el huso, Láquesis midiendo con su vara, y Atropo quien corta el hilo de la vida.

Los créditos

En cuanto al registro escrito, es importante señalar que casi todos los créditos del filme están en minúscula, exceptuando el nombre de la productora y la «E» del texto que se localiza debajo del título. La única posible diferencia en ellos se da a nivel cromático (el color) y en el tamaño. Véase el título, resalta sólo por el tamaño y el color rojo. Sin embargo, éste se uniforma con los demás por el hecho de estar escrito en minúsculas y pertenecer, en su mayoría, a la gama de los tonos cálidos (rojo, naranja, amarillo, dorado).

El título es de color rojo; esta tonalidad en el nombre del filme es un sintagma fijo, ya que generalmente, las películas con temas violentos, sangrientos o criminales recurren a este color o sus derivados.

Analicemos ahora el registro escrito: El silencio de los inocentes. Lo primero en puntualizar es que se ha operado un cambio significativo entre el título original en inglés: *The silence of the lambs* (El silencio de los corderos) y el título de nuestro objeto de estudio. El cambio es de corderos a inocentes, cambio que se operó en la propaganda publicitaria que circuló en México. El título nos remite a un discurso religioso cristiano donde el cordero es emblema de pureza e inocencia, mancedumbre y sacrificio. Además, icónicamente, la inocencia es personificada por tres niños desnudos a los que se les entrega un cordero. Por otra parte, el cordero también es el símbolo de los cristianos porque representa la figura de cristo (Cordero de Dios, cuyo caracter esencial

es el de víctima). Y si continuamos, dentro de la tradición cristiana, ese *silencio* de los inocentes (corderos) equivale a la muerte, al sacrificio. Ejemplos de esto lo encontramos en el Exodo, XXIX 38: «He aquí lo que vas a ofrecer sobre el altar: dos corderos primales cada día perpétuamente». O este otro del Apocalipsis, XII, 8: «Y lo adorarán todos los habitantes de la tierra cuyo nombre no está inscrito, desde la creación del mundo, en el libro del Cordero degollado.» Una cita más contemporánea la localizamos en el poeta español Luis Rosales: «No hay silencio que nos pueda enlutar la vida entera.» (La casa encendida, 1949).

Debajo del título de la película se puede leer lo siguiente: *Ella debe penetrar la mente de un psicópata para seguir la huella de un asesino*. En este breve fragmento localizamos tres discursos interrelacionados que nos resultan muy significativos. En primer lugar un registro discursivo de lo sexual: «Ella debe penetrar...». *El sujeto* femenino «penetra», no indaga o averigua «la mente del psicópata», este último perteneciente al discurso de lo psiquiátrico. Lo significativo es que ella tiene la capacidad de penetrar (rol activo) y él puede ser penetrado (rol pasivo). Nos encontramos que por medio del registro escrito, los personajes adquieren características ajenas a su propio sexo, ella adquiere connotaciones masculinas y el psicópata, femeninas. Retomando la palabra penetrar podemos destacar que se trata de una acción agresiva, pues los signos que la rodean la caracterizan como violenta: psicópata y asesino. Inclusive, esto se ve reforzado por la partícula «debe» que en su carga significativa implica una imposición, una obligación tácita. En seguida, está un registro discursivo de la indagación que se manifiesta en el sintagma fijo «seguir la huella del asesino»

Hasta aquí una breve descripción de los elementos y la carga cultural, simbólica, que poseen, en seguida se presentarán los textos semióticos y sistemáticas más recurrentes en el afiche como totalidad.

Dobles idénticos

El doble idéntico nos propone la simetría de los elementos, por lo tanto, la reducción de la multiplicidad en uno.

Lo localizamos en las pupilas del rostro; en las alas, las antenas y las patas de la mariposa.

La fragmentación

En el afiche es la descomposición omisión de los elementos de un todo rompiendo su unidad. El rostro no tiene pelo, ni orejas, ni la totalidad de su frente, un trozo de cuello u hombro. La sien y el ojo, parecen, por la irrupción de la oscuridad, estar incompletos y el cráneo fragmentado en relación a su intertexto.

La mirada

En nuestro objeto de estudio la mirada que proyecta el rostro y el cráneo (mirada descarnada) es rígida, ausente, vacía. Mirada que descalifica el exterior y se interioriza. Mirada ciega e inexpresiva, fija en una sola dirección; nos mira sin mirarnos.

Enrarecimiento y exaltación

El enrarecimiento y la exaltación se refuerzan con la presencia del texto cultural surrealista, su efectividad consiste en formar, a partir de elementos disímiles o ajenos a la composición tradicional, un todo nuevo, renovado, exaltando sus cualidades intrínsecas y enrareciéndolas. Las contaminaciones son más plurales. Recuérdense los ejemplos ya citados.

La imposición

Viene a formularse en el texto como integración forzada e impositiva de elementos con rasgos violentos, de muerte, o como una obligación velada.

A nivel cromático encontramos una serie de imposiciones:

Los tonos fríos del rostro se imponen los cálidos de la mariposa y los ojos.

Sobre la mariposa los colores fríos del cráneo formado por mujeres.

A nivel de la imagen también se da este fenómeno:

Sobre el rostro la mariposa.

Sobre la mariposa, la calavera.

A nivel del registro escrito:

La imposición del comentario a propósito de la película que se le agregó en México.

La partícula «debe» por las implicaciones antes señaladas.

Cara/envés

La cara es la más perfecta manifestación del mundo visible, mientras que el envés, es la otra cara, oculta e inferior, marginal. Es nuestra cara animal sexual: el culo, como lo señala Octavio Paz. El Psicoanálisis habla de la lucha entre cara, que viene a ser el principio de la realidad (lo represivo), y el culo -envés-, el principio de placer (lo explosivo). Recordemos la presencia del discurso psiquiátrico en el afiche. Las caras que se proyectan en el afiche son tres: rostro, la calavera (rostro de la muerte) y la mujer que conforma el cráneo; los envés: las nalgas y espaldas de las otras dos mujeres de la calavera.

Definido/indefinido

Lo indefinido se manifiesta en el poster como una descalificación o difuminación de las características o elementos evidentes, de esta manera resulta difícil su identificación; contrario a la definición que precisa y refuerza la identidad del objeto implicado. La imagen es más indefinida en relación a lo escrito en el paratexto.

Indefinido.

Los rasgos faciales del extremo luminoso.

La imprecisión genérica del rostro.

La identidad de los cuerpos que forman el cráneo.

Definición.

Los trazos del rostro del extremo oscuro.

Definición perfecta de la mariposa.

Definición del registro escrito.

Centro/periferia

El centro equivale al paso del exterior al interior, de la multiplicidad a la unidad, es lo definible; la periferia lo descalificado e indefinido.

Centro.

Los iris y las pupilas.

El centro de las fosas nasales

Figura central de la mariposa y más rigurosamente la calavera

Periferia.

La luz no permite delimitar la figura de la cara.

Descalificación del pelo, orejas, frente.

Los contornos de los ojos.

Los contornos de las fosas nasales.

El cráneo ha perdido su periferia en relación con su intertexto.

El asesino y el psicópata como seres periféricos de la sociedad.

Después de analizar este primer bloque compuesto por el doble idéntico, la mirada, las sistemáticas de la fragmentación, de la imposición y del enrarecimiento y exaltación, asimismo como los textos semióticos:

Cara/envés

Definido/indefinido

Centro/periferia.

podemos formular nuestra *primera conclusión*, que se deduce a través de la abstracción de lo expuesto con anterioridad:

La presencia de una visión centralista de las cosas y su entorno. Un poder central como ley organizadora, el centro como lugar de decisión y línea de partición.

Abordemos el segundo bloque que se compone de las siguientes sistemáticas y textos semióticos.

Los dobles distorcionados

Vienen a presentarse en el poster como la ruptura de la unidad. Son: las cejas, los contornos de los ojos, los poros de la nariz, la sombra de la mariposa. A nivel cromático: en los ojos. Además, el rostro duplicado en el cráneo: la primera formada por signos de muerte, la segunda por signos de vida.

La triplicación de elementos

La incidencia del tres, en el cartel, se perfila como una sistemática importante:

Son tres los cuerpos femeninos más evidentes en el cráneo.

Tres elementos que se ven exaltados por la gama del rojo: los ojos, la mariposa y el título.

Tres son también los nombres de los protagonistas de la cinta que aparecen en la parte superior del nombre del filme.

Tres los elementos que conforman el poster a nivel de la imagen: rostro, mariposa y cráneo.

En el registro escrito la presencia de otra triada: ella, el psicópata y el asesino.

Tres discursos: Psicoanalista, indagatorio y sexual.

Humano/animal

Lo humano es símbolo para sí mismo en cuanto tiene conciencia de su ser, es la autoconciencia. Los elementos que lo componen: el rostro del afiche, las mujeres que forman la calavera. El animal es la perduración de lo caótico, lo instintivo. La mariposa sobre la boca de la cara.

Inocencia/demoniaco, maligno

La inocencia es tácita y se propone como opuesta a lo demoniaco o maligno. Sin embargo, éste último ve su realización sobre lo inocente, se integra a ello.

Inocencia.

La inocencia de la expresión del rostro y la luminosidad del mismo.
En los créditos: la palabra inocente.

Demoniaco o maligno.

Los ojos color rojo (demonios, poseídos, vampiro)
La mariposa nocturna y depredadora en lugar de la boca. El nombre
Acherontia Styx (dolores y horrores).

La calavera como símbolo satánico y una de las representaciones del mal.

En los créditos: las palabras asesino y psicópata, estos últimos como seres que ocasionan el mal.

Luz/oscuridad

La luz es un principio de ordenación y diferenciación jerárquica (recordemos la preponderancia cuantitativa de ella), mientras que la oscuridad expresa el estado de las potencias no desencadenadas dando lugar al caos.

Vida/muerte

Los símbolos de la vida también son los de la muerte, son opuestos que se contaminan y comparten sus cualidades intrínsecas. Prueba de ello son estos dos ejemplos. La primera es una frase cristiana conocida entre los monjes del medievo: «En medio de la vida estamos en la muerte». O la que se le atribuye a Claude Bernd: La vida es la muerte.

Vida.

Las pupilas dilatadas del rostro.

Las tres mujeres del cráneo

Muerte.

Color rojo de los ojos y el azulado de la piel.

La calavera como signo de muerte.

Acherontia Styx es la «mariposa de la muerte»

En los créditos: El silencio de los inocentes (corderos) equivale y por el rito del sacrificio a la muerte del cordero o el inocente.

La presencia del doble distorcionado, de la triplicación de elementos, al igual que los textos semióticos:

Humano/animal

Inocencia/ demoniaco, maligno.

Luz/oscuridad.

vida/muerte.

nos llevan a proponer una *segunda conclusión* (procediendo también por abstracción):

La conceptualización del ser a partir de una moralidad religiosa cristiana.

Sin embargo, ¿es posible precisar esta segunda conclusión? Podemos hablar, quizá, de dos campos diferenciados dentro de la moral cristiana.

El *Protestantismo*, que como lo ha mencionado Octavio Paz: niega el cuerpo y el mundo, es introspección solitaria ante el pecado y la virtud, lleva una vida social organizada: el sacerdote se casa, dirige su familia y su iglesia se encuentra en el centro del pueblo. Por otra parte la muerte procede por separación de la cara y el sexo: que es agresividad moral y al final, la rigidez. El otro campo lo comprendería la iglesia *Católica*, que si bien es contraria y menos rígida que la protestante, también puede colocarse como alternativa. Ya que es como ella misma se denomina: Monárquica, desciende de Pedro y va a sus sucesores, los romanos pontífices; jerárquica: está bajo la autoridad única del centro que es el Papa; perene: porque durará hasta el fin de los siglos; una: porque la comunidad se reconoce en la misma comunidad; y santa: ya que su régimen, sus doctrinas y sus sacramentos son santificadores del ser humano.

Lo anterior nos lleva a formular algunas preguntas, en cuanto a estas presencias en la segunda conclusión que he esbozado: ¿Se trata de los fundamentos ideológicos del protestantismo? o ¿Es la presencia de los postulados ideológicos de la iglesia Católica? ¿Es válido hablar de una polarización de ambas doctrinas? o acaso ¿Encontramos en el paratexto una ideología estructural en base a la contaminación de ambas religiones, es decir, un sincretismo de sus posturas?

Lo que sí resulta evidente es la manifestación en el paratexto de dos huellas ideológicas: el centralismo que puede ser de índole político, así como una concepción moral cristiana matizada por el protestantismo y/o lo católico.

BIBLIOGRAFIA

- CIRLOT, Juan Eduardo, Diccionario de Símbolos, Barcelona. Ed. labor, 1985, pp. 475.
- CROS, Edmond, Literatura, Ideología y Sociedad, Madrid, Ed. Gredos, 1986, pp. 306.
- CROS, Edmond, Ideosemas y Morfogénesis del texto, Frankfurt, Ed. Verveut, 1992, pp. 203.
- GRAVES, Robert, Los mitos griegos (tomo I), Madrid, Ed. Alianza, 1985, pp. 463.
- MORALES y MARÍN, José Luís, Diccionario de Iconología y Simbología, Madrid, Ed. Taurus, 1984, pp. 378.
- PAZ, Octavio, Conjunctiones y disyunciones, México, Ed. Joaquín Mortiz, 1978, pp. 143.
- PUECH, Henri-Charles, Las religiones constituidas en Occidente y sus contrarios (Vol 1, tomo 7), México, Siglo XXI, 1990, pp. 505.
- TODOROV, Tzvetan, Teorías del símbolo, Venezuela, Ed. Monte Avila, 1991, pp. 449.
- Varios, La Biblia de Jerusalén, España, Ed. Desclée de Brouwer, 1976, pp. 862.

