

LE FILM DANS LE FILM – LE FILM SUR LE FILM. UN MODÈLE SOCIO-SÉMIOTIQUE D'AUTORÉFÉRENTIALITÉ FILMIQUE

Gloria Withalm

Université des arts appliqués Vienne

Toute réflexion théorique sur le film doit tenir compte du fait que « film » est un terme ambigu, renvoyant au caractère complexe du phénomène : film en tant que produit, film en tant que systèmes de signes et film en tant que système socioculturel. Après des décennies d'une sémiotique du film visant surtout les aspects sémantiques et syntaxiques de la sémiose filmique, les années 1990 ont porté un regard nouveau sur la dimension pragmatique du processus du signe filmique. Ce qui manque encore c'est un regard sémiotique sur le film qui transcende le niveau textuel et englobe tout le système ou tout l'appareil (de la production à la réception) de ce qu'on appelle « cinéma ». Bien que les écrits de Rossi-Landi ne soient pas en relation directe avec le cinéma, ses concepts socio-sémiotiques peuvent s'appliquer à ce cas particulier. Tout spécialement son schéma global de la « reproduction sociale » fournit une base utile à l'élaboration d'un schéma, global également, du film.

Rossi-Landi, Ferruccio | cinéma | autoréférentialité | film-dans-le-film | intertextualité

Dès ses débuts, le film a dirigé l'œil de la caméra aussi sur lui-même, montré les processus de sa création et les situations de réception, raconté des histoires sur les vedettes. De même qu'en littérature, autoréférentialité et autoréflexivité ne sont donc pas des phénomènes qui datent seulement de la fin du XXe siècle. Cependant, à la différence de la littérature, elles ne sont pas limitées à des textes artistiques et d'avant-garde, mais se trouvent à tous les niveaux et dans tous les genres. En outre les fonctions et les buts des moments de l'action ou des éléments du discours autoréférentiels /autoréflexifs sont tout aussi variés : ils vont des stratégies d'émancipation, ou de distanciation (au sens de l'effet de distanciation brechtien), en passant par la fascination pour les moyens de réalisation et leur utilisation ludique, jusqu'à un renforcement du lien affectif du public avec le cinéma et ses protagonistes, ou même – comme dans le cas de spots publicitaires réflexifs – à la manipulation calculée. Après tout, au cours de son histoire vieille de plus de cent ans, le film a créé des procédés extrêmement variés pour renvoyer à lui-même, et le film dans le film ou la transtextualité (cf. Genette 1982) ne sont que deux d'entre eux.

Il est en partie possible d'appliquer au film les concepts de la sémiotique littéraire, mais, à cause du caractère composite de ce dernier, ils ne suffisent pas. Pour tenir compte de tous les aspects d'autoréférentialité et d'autoréflexivité, il faut trouver ou créer des modèles qui dépassent les histoires racontées ou les relations intertextuelles et qui incluent les références au film dans le sens large du terme – c'est à dire le film comme texte, comme système de signes et comme système socioculturel complexes.

Face à ces plans divers et liés entre eux du film, s'impose comme point de départ la socio-sémiotique de Ferruccio Rossi-Landi. Bien qu'il ne se soit jamais occupé directement du film, une relecture de ses écrits peut contribuer à une analyse d'un cas particulier du discours filmique. Nous allons d'abord présenter quelques uns de ses concepts principaux,¹ pour

¹. Pour une vue d'ensemble sur la personne et les concepts, y compris une discussion différenciée de ces concepts v. BERNARD, J. & WITHALM, G. (1986a ; 1986b ; 2003).

ensuite discuter de leur application à un modèle et, à titre d'exemple, énumérer les différents procédés de l'autoréférentialité filmique.

LA SOCIO-SÉMIOLOGIQUE DE ROSSI-LANDI : TRAVAIL/SYSTÈMES DE SIGNES/SOCIÉTÉS

Le travail est un des concepts fondamentaux de Rossi-Landi. Dans la tradition marxienne le travail est à la base de l'appropriation de la nature, de la transformation de la nature en culture.² Le travail est « est la condition générale des échanges matériels entre l'homme et la nature, une nécessité physique de la vie humaine »³ et par conséquent c'est aussi la condition fondamentale de la sémiologie. Basé sur « une lecture intégrale de Marx »,⁴ notamment du Livre premier du *Capital*, des *Manuscrits parisiens (Économie et philosophie)* et de l'*Introduction générale à la critique de l'économie politique*, Rossi-Landi distingue six composantes qui sont indispensables ; s'il en manque une on ne peut plus parler de travail au sens propre :

- (i) le matériau sur lequel on travaille
- (ii) les instruments (ou les outils) avec lesquels on travaille
- (iii) le travailleur
- (iv) les opérations du travail
- (v) la fin du travail
- (vi) le produit du travail.⁵

Selon les situations de travail (travail au sens général, travail du point de vue anthropocentrique, et travail productif)⁶ on peut réduire les six moments à trois. La triade fondamentale qui « indique originellement le rapport de l'homme avec la nature »,⁷ est composée du *matériau* (ou des matériaux) qui est transformé par les *opérations* (qui comprennent le travailleur, les opérations de travail réelles, les instruments et les buts) (*Fig.1*). À l'aide de cette triade on peut analyser aussi une forme spécifique de travail : le travail linguistique ou, plus largement, le travail de signes.

². « Le travail est de prime abord un acte qui se passe entre l'homme et la nature. L'homme y joue lui-même vis-à-vis de la nature le rôle d'une puissance naturelle. » (MARX, K., 1969, "Capital_1_1_s3.pdf", p. 3). Pour Engels le travail est « la condition fondamentale première de toute vie humaine, et il l'est à un point tel que, dans un certain sens, il nous faut dire : le travail a créé l'homme lui-même » (ENGELS, F., 1968 : "engels_dialectique_nature.pdf", p. 134).

³. MARX, K. (1969), "Capital_1_1_s3.pdf", p. 5.

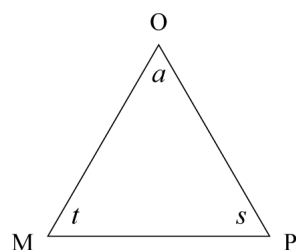
⁴. ROSSI-LANDI, F. (1975), p. 36.

⁵. ROSSI-LANDI, F. (1985), p. 15 ; v. aussi (1975), p. 39.

⁶. V. ROSSI-LANDI, F. (1985), p. 12,15-16 ; (1995), p. 142.

⁷. ROSSI-LANDI, F. (1985), p. 12.

TRAVAIL – triade fondamentale



- M Matériau(x)
- O Operation(s) comprenant
 - Tr Travailleur
 - I Instrument(s)
 - Otr Opérations de travail
 - B But
- P Produit(s)
 - t* Thèse
 - a* Antithèse
 - s* Synthèse

Figure 1

Cette triade se comprend aussi dans le sens dialectique (les matériaux comme thèse, les opérations comme antithèse, les produits comme synthèse)⁸ et elle représente l'élément fondamental des cycles de travail consécutifs. Rossi-Landi distingue deux sortes de processus dialectiques pour lier entre eux les cycles de travail (Fig.2)⁹. D'un côté on trouve la dialectique classique (cycle de travail 2) : « Quand la synthèse, dans son immédiateté nouvelle, devient une nouvelle thèse, nous avons une reproduction triadique de type hégélien, qui est elle-même le début d'une chaîne nécessaire de triades ».¹⁰ De l'autre côté, il y a une deuxième possibilité (cycle de travail 1) où « la nécessité est surmontée » et « où une certaine liberté commence à apparaître »¹¹ : Ici un *produit* est utilisé comme *instrument* dans le cycle suivant (c.à d. comme antithèse) pour travailler de nouveaux matériaux. « La formation d'une tension dialectique entre une nouvelle thèse et une nouvelle antithèse est alors ouverte à l'empirisme et à l'histoire ».¹²

⁸. V. ROSSI-LANDI, F. (1985), p. 13.

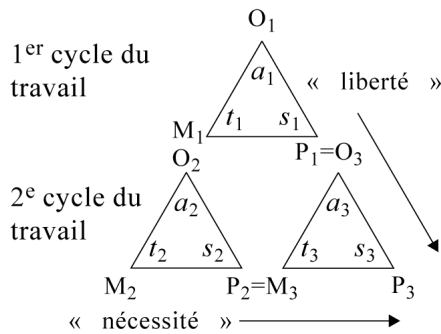
⁹. Le titre du diagramme « tools to build tools » cite JAKOBSON (1969, p. 103), car il « a décrit l'homme comme étant l'animal qui produit des instruments *pour* produire d'autres instruments : ces instruments premiers (qui sont un premier produit) sont utilisés par l'homme dans et seulement pour la production d'instruments seconds qui sont à leur tour utilisés pour d'autres buts » (ROSSI-LANDI, F., 1995, p. 150)

¹⁰. ROSSI-LANDI, F. (1995), p. 147.

¹¹. ROSSI-LANDI, F. (1995), p. 147.

¹². ROSSI-LANDI, F. (1995), p. 147.

« tools to build tools »
(schéma fondamental de la dialectique)



M₁, M₂ matériaux initiaux t Thèse
 O₁, O₂ opérations initiales a Antithèse
 P₁, P₂ produits des cycles initiaux s Synthèse

P₁=O₃ le produit du 1^{er} cycle entre dans l'opération du cycle suivant en tant qu'instrument

P₂=M₃ le produit du 2^e cycle entre dans l'opération du cycle suivant en tant que matériau

P₃ le nouveau produit qui réunit en soi la dialectique immanente du matériel et la dialectique anthropogène de cycle du travail

Figure 2

Comme nous ne travaillons pratiquement jamais des matériaux vierges, chaque travail, et en particulier chaque travail de signes, implique le lien de (au moins deux) cycles de travail, car aussi bien les matériaux que nous travaillons que les instruments/outils avec lesquels nous travaillons sont le résultat de travail (social ou individuel).

Le contexte particulier dans lequel Rossi-Landi a élaboré ce nouveau concept de processus dialectiques vers la fin des années soixante – ainsi un essai sur le théâtre d'avant garde¹³ – montre qu'il peut, à côté de son importance pour des réflexions théoriques, servir à une vision différenciée de productions culturelles complexes de signes. Ainsi l'utilisation des produits comme matériaux à travailler dans des cycles (de signes) ultérieurs rappelle des procédés d'emploi de textes existants que l'on peut inclure dans le terme d'intertextualité. En outre, l'utilisation instrumentale de produits existants dans le sens d'« outils pour construire des outils » peut être interprétée en vue de procédés autoréflexifs spécifiques qui reposent sur le façonnement d'outils filmiques en moyens de réalisation.

Étant donné que le travail du signe n'est qu'un cas particulier de travail au sens général, nous pouvons parler du *signe* comme du produit des opérations de travail. Pour Rossi-Landi le signe est la somme (dialectique) de deux parties au moins, un *signans* et un *signatum* ;¹⁴ « elles sont mises et/ou maintenues ensemble par du travail humain de différentes sortes ».¹⁵

Le signe est une médiation entre le matériel (au sens corporel) et le social. En termes dialectiques, ce qui se passe quand on utilise un signe, c'est qu'une « thèse sociale » est entremise au moyen d'une « antithèse matérielle ». Le signans, en qualité d'antithèse, a immobilisé une certaine pièce sociale et la porte, comme signatum, à un nouveau niveau [...]

¹³. V. ROSSI-LANDI (1966).

¹⁴. Rossi-Landi souligne plusieurs fois que « ces termes augustiniens récemment repris ont l'avantage d'éviter l'ambiguïté mentalistique du *signifié* saussurien » (1979, p. 21) ou que *signans* « ne doit pas être confondu avec la notion saussurienne de *signifiant*, ou pire être réduit à elle » (1979, p. 22).

¹⁵. ROSSI-LANDI, F. (1979), p. 22 ; v. également ROSSI-LANDI, F. (1983), p. 93, 94.

Cette synthèse est le résultat social que nous appelons signe.¹⁶

Comme le travail du signe s'accomplit aussi à l'intérieur de cycles de travail et se sert de ce qui existe déjà, on peut distinguer deux sortes de travail,¹⁷ qui montrent à quel point la production du signe, la sémiologie et les systèmes de signes ont leurs racines dans des processus sociaux. Même la production de signes individuelle est « mise en marche et conditionnée ou influencée par les forces qui meuvent la société. »¹⁸.

La conception des systèmes de signes selon Rossi-Landi dépasse de loin les définitions habituelles qui en font des codes, elle embrasse tout le contexte sémiotique, y compris les personnes et les messages,¹⁹ et elle montre que les différents concepts de sa sémiotique ne sont pas des parties isolées et séparées mais les éléments liés entre eux d'une théorie intégrée des signes, de la société et des signes dans la société. À l'origine de la définition il y a de nouveau le travail (du signe), au cours duquel les matériaux sont façonnés avec des instruments suivant des règles.

Un système de signes comprend au moins un code, c'est-à-dire les matériaux sur lesquels on travaille et les instruments avec lesquels on travaille; mais il comprend aussi les règles d'emploi de ces derniers sur les premiers (le *locus* des règles est double: en quelque sorte, elles se trouvent également dans le code, mais en plus elles sont dans celui qui les utilise), les canaux et les circonstances qui rendent possible la communication, et, en outre, il y a aussi l'émetteur et le récepteur qui se servent de ces codes. Ainsi, un système de signes comprend également tous les messages qu'on échange, ou peut échanger, à l'intérieur de l'univers institué par le système de signes lui-même. En somme, un système de signes est une tranche de la réalité sociale et certainement pas seulement une machine symbolique qui est là en attendant, à la disposition de quiconque voulant l'utiliser d'une manière qui serait au moins partiellement ahistorique.²⁰

Rossi-Landi termine la définition par l'explication de la relation constitutive des systèmes de signes et de la société : « Il n'y a aucune reproduction sociale sans systèmes de signes et aucun système de signes ne peut exister que dans le cadre de l'instance historiquement réelle de la reproduction sociale. »²¹

La reproduction sociale est le concept le plus général de la sémiotique Rossi-Landienne, car : « La reproduction sociale est l'ensemble des procès au moyen desquels une communauté ou une société survit, augmente, ou, du moins, continue à exister. »²² La reproduction sociale est « la catégorie fondamentale, le principe de toute chose ». ²³ En regard de la complexité des processus qui font la reproduction sociale, je me limiterai ici au processus de base qui est aussi la base de mon modèle : le cycle *production – échange – consommation* (Fig.3)²⁴. La reproduction sociale « comprend toujours de façon constitutive [...] trois moments liés entre eux de façon indivisible ».²⁵

¹⁶. ROSSI-LANDI, F. (1979), p. 31 ; v. ROSSI-LANDI, F. (1985), p. 165.

¹⁷. Rossi-Landi distingue quatre sortes de travail :

« a) Le travail social spécifique qui a de manière phylogénétique produit les différentes totalités de signes depuis l'apparition des premières communautés humaines, b) Le travail social nécessaire pour continuer à produire toute totalité de signes en tant qu'entité distincte à l'intérieur de la production de signes globale de la communauté de signes. c) Le travail qui consiste à transmettre les totalités de signes de génération en génération. [...] d) Le travail individuel de reproduction des totalités de signes. » (1979, p. 20 ; v. 1985, p. 149).

¹⁸. ROSSI-LANDI, F. (1985), p. 121.

¹⁹. Dans le chapitre d'introduction de *Linguistics and Economics*, Rossi-Landi définit les systèmes de signes comme les « sommes dialectiques de codes et de messages utilisés réellement par les agents émetteurs et récepteurs dans de bonnes conditions » (1975, p. xc11).

²⁰. ROSSI-LANDI, F. (1985), p. 242.

²¹. ROSSI-LANDI, F. (1985), p. 242.

²². ROSSI-LANDI, F. (1985), p. 175.

²³. ROSSI-LANDI, F. (1985), p. 178.

²⁴. ROSSI-LANDI, F. (1975), p. 65 ; v. aussi : 1985, p. 38.

²⁵. ROSSI-LANDI, F. (1975), p. 65 ; v. aussi : 1985, p. 38.

1. La **production** matérielle extérieure qui, bien qu'*elle use de signes*, ne produit pas de signes mais des corps.

2. L'**ÉCHANGE**, qui est toujours en même temps et de manière constitutive, { l'ÉCHANGE matérielle extérieure, c'est à dire le processus qui consiste à échanger non des signes mais des corps ;
l'ÉCHANGE de signes, c'est à dire la communication, comprenant en tant que telle : { la **production** de signes,
l'EXCHANGE dans le sens strict du terme
la consommation de signes.

3. La **consommation** matérielle extérieure qui, même si *elle use de signes*, ne consomme pas des signes mais des corps.

Figure 3 Schéma de la reproduction sociale

La représentation en diagramme adéquate du schéma verbal (qui contient d'ailleurs déjà une présentation spatiale des relations internes) est une triade (Fig. 4) (comme le suggère l'utilisation fréquente du concept « triade » dans les textes de Rossi-Landi sur la reproduction sociale).

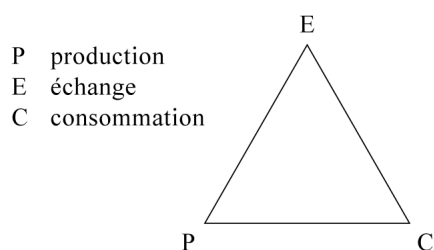


Figure 4 Triade dialectique de base de la reproduction sociale

Les trois moments de la triade ne sont pas seulement étroitement liés entre eux, ils forment un cycle dialectique :

En fait, production, échange et consommation sont liés inextricablement : ils appartiennent à la même totalité, ils n'existent pas l'un sans l'autre [...]. Leur unité est dialectique, ce dont il ne s'ensuit pas qu'ils soient identiques. Grâce à cette unité sous-jacente aux diversités apparentes, opérer dans un de ces trois moments signifie opérer également dans les deux autres. Ainsi, qui consomme, active l'échange et la production, qui échange, active la production et la consommation, qui produit, active la consommation et l'échange.²⁶

Étant donné que ces notions ont une forte connotation matérielle et économique, il faut souligner que les biens et les produits matériels (au sens étroit) ne sont pas les seuls à se soumettre au cycle production-échange-consommation. Ce sont aussi les biens soi-disants culturels ou biens d'esprit, pas immédiatement matériels, comme le

²⁶. ROSSI-LANDI, F. (1985), p. 180.

Le lien spécifique a déjà été traité par Marx dans son *Introduction à la critique de l'économie politique*, quand il parle de la consommation qui donne au produit le « la dernière touche (*finishing stroke*) » (MARX, K., 1972, "critique_eco_pol.pdf", p. 142)

« La production est donc immédiatement consommation, la consommation immédiatement production. Chacune est immédiatement son contraire. Mais il s'opère en même temps un mouvement médiateur entre les deux termes. La production est médiatrice de la consommation, dont elle crée les éléments matériels et qui, sans elle, n'aurait point d'objet. Mais la consommation est aussi médiatrice de la production en procurant aux produits le sujet pour lequel ils sont des produits. Le produit ne connaît son ultime accomplissement que dans la consommation. » (MARX, K., 1972, "critique_eco_pol.pdf", p. 142)

Quelques pages plus loin, il décrit la relation dialectique entre les éléments :

« Le résultat auquel nous arrivons n'est pas que la production, la distribution, l'échange, la consommation sont identiques, mais qu'ils sont tous des éléments d'une totalité, des différenciations à l'intérieur d'une unité. » (MARX, K., 1972, "critique_eco_pol.pdf", p. 148)

langage et les autres institutions sociales de chaque sorte, les systèmes de valeurs, la distribution et l'organisation des individus au-dedans du système social.²⁷

qui sont produits, échangés et consommés exactement de la même façon que des produits matériels, comme il est montré dans le schéma par la subdivision du moment de l'échange en *échange matériel extérieur* et *échange de signes* (ou communication).

Pour décrire la reproduction sociale dans son ensemble et la position spécifique des systèmes de signes au moment de l'échange, Rossi-Landi se sert d'autres triades dialectiques que je dois laisser de côté ici (cf. pour une discussion plus détaillée et une reconstruction synoptique Bernard & Withalm 1986b).

LE FILM COMME SYSTÈME DE SIGNES – UN MODÈLE INTÉGRÉ D'AUTORÉFÉRENTIALITÉ FILMIQUE

Cette brève vue d'ensemble d'aspects essentiels de l'œuvre de Rossi-Landi a fourni les concepts socio-sémiotiques qui m'ont servi de base à une vision d'ensemble de l'autoréférentialité filmique. Comme je l'ai mentionné dans mon introduction, le film a créé différents procédés pour renvoyer au *film* dans le sens large du terme. Le film est caractérisé par sa double nature : film en tant que *texte*, toujours inscrit, et cela de manière constitutive, dans le système *socio-culturel (et économique)*. Ces deux aspects se retrouvent dans des discours et des récits autoréférentiels et autoréflexifs.

Tout film est soumis au cycle fondamental *production – échange (ou distribution) – consommation (ou réception)*, aussi bien du point de vue matériel que sémiosique. Ces trois « *moments liés indissolublement* » sont utilisés également dans le langage de tous les jours et dans le langage cinématographique pour décrire les différentes stations de la « vie » d'un film, et la coïncidence dépasse la simple affinité terminologique. Un film est un système de signes complexe qui satisfait à tous les critères de la définition de Rossi-Landi – tous les matériaux et instruments, tous les messages (les produits du travail du signe), qui sont produits, échangés et consommés (ou reçus/reproduits) et l'univers sémiosique tout entier, qui est lui-même mis en place par le système, font partie du système de signes. Par conséquent, un modèle du système de signes « film » devrait associer le cycle *production – échange – consommation* avec le moment du film comme *produit*, qui est à la fois résultat et agent du cycle. La sémiose autoréférentielle se caractérise par le fait qu'elle peut s'appliquer à tous ces moments du système de signes « film ».

Un *modèle intégré d'autoréférentialité filmique* (Fig.5) devrait donc impliquer tous les domaines et toutes les stations du cycle d'ensemble « film » auxquels les textes filmiques renvoient depuis les commencements.

²⁷. ROSSI-LANDI, F. (1985), p. 180.

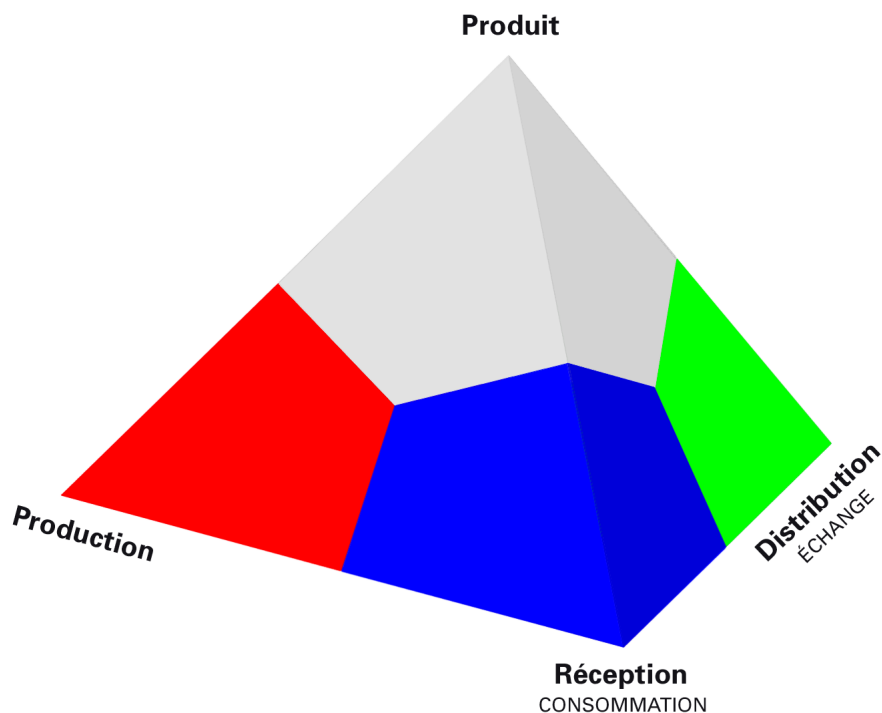


Figure 5 : Modèle de l'autoréférentialité filmique

Le cycle commence par la production d'un film dans *le monde du film* qui comprend aussi bien les institutions de production (sociétés cinématographiques, studios) et les personnes qui travaillent dans l'industrie du cinéma, que la « fabrication » proprement dite d'un film (avec les phases de préparation, le tournage et la post-production). L'intégration d'aspects de la production dans l'action – souvent appelée film-dans-le-film ou *Hollywood sur Hollywood* – est certainement la référence la plus visible au film.

Les premiers films qui ont permis de jeter un regard sur le travail d'un caméraman furent produits en 1899 par les frères Lumière. *La sortie de l'arsenal* montre des ouvriers qui, au moment de quitter une usine en Indochine, passent derrière le caméraman en train de filmer une scène de rue (et qui est filmé à son tour). Dans *Concours d'automobiles fleuries*, un caméraman filme non seulement le défilé des autos décorées, mais également un autre caméraman du Cinématographe Lumière en plein travail. Quelques années plus tard, *Making Motion Pictures : A Day in the Vitagraph Studio* (US 1908 ; Vitagraph) montre le cycle complet, du scénario à la présentation du film en passant par le tournage (aussi bien en studio qu'en extérieur), et vers les années 1910 cette forme d'autoréférentialité fait déjà partie intégrante des films – si l'on pense par exemple aux premières comédies de Charlie Chaplin, comme *A Film Johnny* (Mack Sennett, US 1914 ; Keystone), où il provoque un chaos sur le set, ou à son travail comme ouvrier de studio dans *His New Job* (Charles Chaplin, US 1915 ; Essanay).

Au fil des années nous trouvons régulièrement des exemples où l'on permet aux spectateurs de jeter un regard derrière les coulisses. Ils peuvent observer les metteurs en scène « en train de travailler »²⁸ ou suivre les hauts et les bas dans les carrières d'acteurs et d'actrices

²⁸. Quelques exemples pris dans l'histoire du film : *Thomas Graals bästa film* (Mauritz Stiller, SE 1917 ; Karin Molander, Victor Sjöström) ; *Shooting Stars* (Anthony Asquith [& A.V. Bramble], UK 1928 ; Annette Benson, Brian Aherne) ; *Movie Crazy* (Clyde Bruckman, US 1932 ; Harold Lloyd, Constance Cummings, Sydney Jarvis) ; *Film ohne Titel* (Rudolf Jugert, US 1947 ; Hildegard Knef, Hans Söhnker, Willy Fritsch, Peter Hamel, Fritz Odemar) ; *The Bad and the Beautiful* (Vincente Minnelli, US 1952 ; Kirk Douglas, Lana Turner, Dick Powell, Barry Sullivan) ; *Otto e mezzo* (Federico Fellini, IT 1963 ; Marcello Mastroianni, Anouk Aimée, Claudia Cardinale) ; *La nuit américaine* (François Truffaut, FR 1973 ; François Truffaut, Jacqueline Bisset, Jean-Pierre Léaud) ; *The French Lieutenant's Woman* (Karel Reisz, UK 1981 ; Meryl Streep, Jeremy Irons) ; *Good Morning Babilonia* (Paolo & Vittorio Taviani, IT/FR 1987 ; Vincent Spano, Joaquim de Almeida) ; *Dangerous*

(fictifs²⁹ ou réels³⁰).

Dès qu'un film est terminé, il dépend de la *distribution*. À ce stade les topoi sont les suivants : les *institutions*, qui s'occupent de distribution et de marketing ; les *textes secondaires* filmiques ou imprimés, accompagnant le film (Trailer, magazines de cinéma, critiques, affiches etc.) ;³¹ les *évaluations* d'un film, qui vont du festival cinématographique à la censure.

Les films de la troisième station du cycle racontent des histoires sur (la situation et sur les conditions de) la *consommation* ou (de) la *réception* du film une fois terminé. Ils montrent les spectateurs avant, pendant ou après une représentation, ou bien des cinémas et les gens qui y travaillent. Présenter des spectateurs s'est fait dès les débuts du cinéma. Déjà au printemps 1896, nous voyons dans *L'Entrée du cinématographe* (des frères Lumière) le public sortir du Empire Theatre (Londres, Leicester Square) après une représentation. À peine quelques années plus tard, le film entre dans la salle de cinéma et commence à représenter sur l'écran la projection elle-même. C'est un thème courant que de montrer le comportement bizarre de spectateurs qui prennent pour du réel ce qui se passe sur l'écran, ainsi dans *The Countryman and the Cinematograph* (Robert William Paul, UK 1901) ou *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (Edwin S. Porter, US 1902).

Le groupe le plus important de ces références à un *produit film* est représenté par ces formes d'autoréférentialité que l'on peut rassembler sous le terme *intertextualité* : cela va du jeu avec les différents genres de film (p.ex. parodies de westerns ou de science-fiction), aux allusions à des scènes de film célèbres, voire même aux citations³² matérielles réelles (ou digitales) d'autres films.

Il y a encore un aspect de la référence filmique au film en tant que produit – l'accent mis sur les moyens de réalisation et les codes cinématographiques – qui nous amène à une catégorie particulière : des *film autoréflexifs* qui dépassent le simple renvoi au film.

L'AUTORÉFLEXIVITÉ FILMIQUE

À un moment du texte filmique et par la mise en œuvre de procédés et moyens de

Game [aka *Snake Eyes*] (Abel Ferrara, US 1993 ; Harvey Keitel, Madonna) ; *Shadow of a Vampire* (E. Elias Merhige, US 2000 ; John Malkovich, Willem Dafoe).

²⁹. Un des films les plus célèbres de ce sous-genre, *Sunset Blvd.* (Billy Wilder, US 1950 ; Gloria Swanson, William Holden) a pour sujet le destin de Norma Desmond, vedette vieillissante du muet. On pourrait encore citer : *Die Filmprimadonna* (Urban Gad, DE 1913 ; Asta Nielsen) ; *Broken Hearts of Hollywood* (Lloyd Bacon, US 1926 ; Louise Dresser, Douglas Fairbanks, Jr.) ; *Prix de Beauté* (Augusto Genina, FR/IT 1930 ; Louise Brooks) ; *Dancing in the Dark* (Irving Reis, US 1949 ; William Powell) ; *A Star Is Born* (George Cukor, US 1954 ; Judy Garland, James Mason, Charles Bickford) ; *Whatever Happened to Baby Jane* (Robert Aldrich, US 1962 ; Bette Davis, Joan Crawford) ; *Bhumika* (Shyam Benegal, IN 1977 ; Smita Patil) ; *Die Sehnsucht der Veronika Voss* (Rainer Werner Fassbinder, DE 1981 ; Rosel Zech) ; *Postcards From the Edge* (Mike Nichols, US 1990 ; Meryl Streep, Shirley MacLaine, Dennis Quaid, Gene Hackman).

³⁰. Comme exemples parmi beaucoup d'autres stars sur lesquels on a tourné des films biographiques on peut rappeler quelques films sur Rudolph Valentino : *Valentino* (Lewis Allen, US 1951 ; Anthony Dexter) ; *Valentino* (Ken Russell, UK 1970 ; Rudolf Nureyev), *The Legend of Valentino* (Melville Shovelson US 1975 ; Franco Nero).

³¹. Ce sont de nouveau les frères Lumière qui ont réalisé le premier film sur la distribution du film : *Les colleurs d'affiches* (FR 1897) montre des colleurs d'affiches en train de coller l'annonce du vrai *Cinématographe Lumière* sur l'affiche publicitaire d'une société concurrente du nom de *Cinématographe Grand Four*.

³². Dans un cas particulier de la citation filmique, le matériel ancien est mélangé avec des plans nouveaux au cours d'un montage en champ/contrechamp, si bien que des personnages appartenant à des films complètement différents apparaissent en interaction directe. Dans *The Last Remake of Beau Geste* (Marty Feldman, US 1977), un des frères Geste (Marty Feldman) parle avec Beau Geste (Gary Cooper) de la version classique (William Wellman, US 1939). Carl Reiner utilise dans *Dead Man Don't Wear Plaid* (US 1982) des extraits de 18 films en tout pour faire rencontrer à son détective privé (Steve Martin) de célèbres personnages du *film noir*.

réalisation divers, les films autoréflexifs se concentrent sur *eux-mêmes*, sur leur histoire ou sur leur discours filmique.

Bien que le produit film (ou plus exactement, *ce produit film particulier* sous tous ses angles) en soit le point de départ, l'autoréflexivité ne se limite pas à ce domaine, car elle inclut de nouveau la production, la distribution et la réception. Ainsi le cycle entier est redoublé, mais ce type de référence aux trois phases est spécifique en ce sens qu'il s'agit toujours du film en question (*Fig.6*).

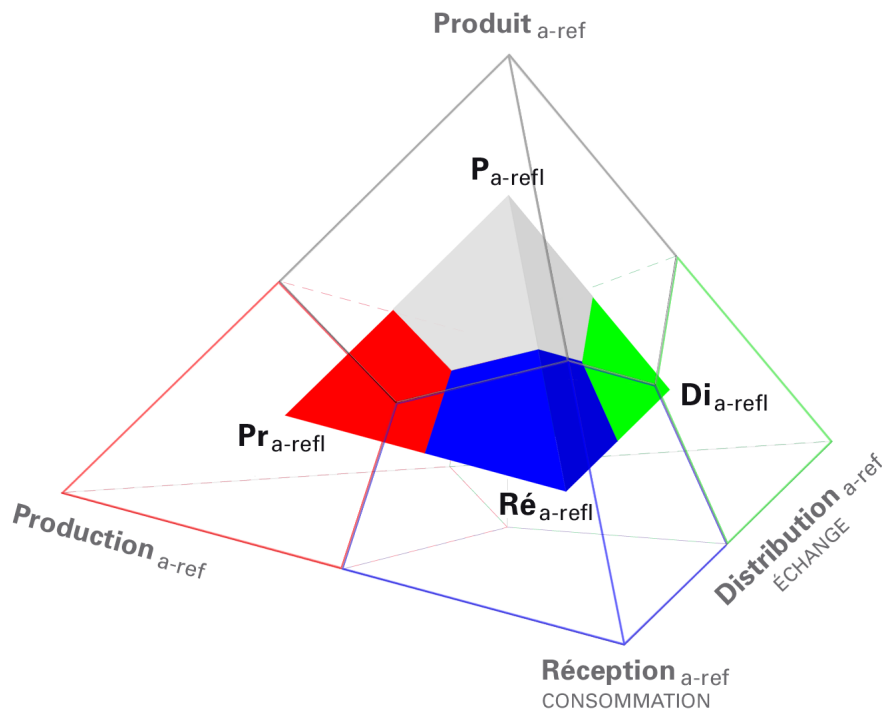


Figure 6: Modèle de l'autoréflexivité filmique

Lorsqu'un film autoréflexif s'occupe de la *production*, il ne s'agit pas de la production de *films* en général mais de la production du film en question. Un des multiples procédés serait la présentation du *studio* où on tourne ce film et de l'*équipe de tournage* présente comme à la fin de *E la nave va* (Fellini, IT 1983) ou dans certains films de Mel Brooks (*Blazing Saddles*, US 1974 ; *Spaceballs*, US 1987 ; *Robin Hood : Men in Tights*, US 1993). À l'opposé de la caméra invisible du cinéma hollywoodien classique, le film se focalise sur le travail de la caméra en train de tourner et nous fait prendre conscience que ce n'est que par la caméra que nous voyons tel ou tel plan comme nous le voyons.³³ Il arrive même que la caméra en train de tourner nous soit vraiment présentée visuellement comme c'est le cas, rare, dans *Jane B. par Agnes V.* (Agnès Varda, FR 1987). Pour faire prendre conscience encore plus radicalement que le film est produit, il arrive que l'on aille jusqu'à donner à ce dernier l'air d'un produit encore inachevé, d'un « Work in Progress », qui peut être encore modifié par les personnages.³⁴

Le regard autoréflexif sur la *distribution* peut se faire par l'intégration du logos de la société de distribution dans la diégèse ou par des personnages qui sont conscients de leur

³³. Un film où on a conscience du début à la fin de la caméra en train de tourner est *La Tarea* (Jaime Humberto Hermosillo, MX 1990).

³⁴. *Never Give a Sucker an Even Break* (Edward Cline, US 1941 ; W.C. Fields) se déroule sous nos yeux tandis que Fields lit son nouveau manuscrit à un producteur ; dans *Hellzapoppin* (H.C.Potter, US 1941) Ole Olsen et Chic Johnson exigent du projectionniste qu'il revienne en arrière, et *The Maltese Bippy* (Norman Panama, USA 1969) a trois scènes finales différentes qui sont imaginées par les personnages parce qu'elles ne veulent pas de la fin originelle.

existence dans le film ou dans la série télévisée en tant que personnages et qui en parlent entre eux.

Une des variantes de la présentation de la *réception* montre les personnages sur l'écran-dans-le-film en train de communiquer avec les spectateurs-dans le film. Cela peut aller jusqu'à une interaction pendant l'effacement temporaire de la frontière entre ces deux mondes – des spectateurs entrant dans le monde de l'écran (ou du petit écran) et les personnages du film-dans-le-film descendant dans la salle.³⁵

La focalisation autoréflexive sur le *film* comme *produit* peut avoir lieu à travers des moyens de style cinématographiques. Des éléments extradiégétiques du film ne sont pas visibles seulement pour nous qui voyons le film sur l'écran ou sur le petit écran, mais aussi pour les personnages du film, qui ainsi perçoivent et commentent des choses normalement en dehors de leur monde dramatique. Dans certains films ces éléments vont jusqu'à se matérialiser, revêtant du même coup une présence physique dans l'univers diégétique des personnages.³⁶ Une autre façon d'utiliser le produit film dans un sens autoréflexif est de l'intégrer en sa qualité de pellicule dans le texte filmique en rendant visibles des parties du film qui sont normalement invisibles, telles que les perforations ou les transitions entre les cadres, et même en les rendant tangibles aux personnages,³⁷ ou lorsque la pellicule se déchire ou se met à brûler.³⁸

Enfin le film peut se présenter clairement comme film et affirmer son statut de film par des insertions, les commentaires en voix-off d'un narrateur ou des dialogues de personnages du film, ou encore dessiner des boucles récursives comme dans *Wes Craven's New Nightmare* (Wes Craven, US 1994). À la fin du film la narration revient à son début et se présente comme étant le film que nous venons de voir.

[Traduction de Michèle Pollak]

^{35.} Le premier héros de cinéma qui pénètre dans l'écran (en rêve seulement) est le projectionniste de *Sherlock Jr.* (Buster Keaton, US 1924). Des exemples plus récents du *screen passage* sont : *Purple Rose of Cairo* (Woody Allen, US 1984), *Ladri di saponette* (Maurizio Nichetti, IT 1988), *Last Action Hero* (John McTiernan, US 1993) ou *Pleasantville* (Gary Ross, US 1998).

^{36.} Dans *Volunteers* (Nicholas Meyer, US 1985 ; Tom Hanks) des personnages du film se penchent pour lire la traduction en sous-titres de phrases qu'ils ne comprennent pas. *The Last Remake of Beau Geste* (Marty Feldman, US 1977) montre les lettres en métal doré d'un insert en train de fondre et de brûler la main d'un légionnaire, ou encore un des héros du film manquant d'être étranglé par l'iris qui se referme.

^{37.} Dans deux dessins animés de Tex Avery le loup dépasse en courant la fin de la pellicule pour se retrouver dans la lumière aveuglante du projecteur (*Dumb Hounded*, US 1943 ; *Northwest Hounded Police*, US 1946) et dans *Hellzapoppin* (H.C.Potter, US 1941) on a l'impression que le film passe à travers du projecteur et un groupe de personnes se retrouve soudain séparé par la limite horizontale du cadrage.

^{38.} Un rupture de pellicule permet aussi bien à Bugs Bunny (*Rabbit Punch*, Chuck Johns, US 1948) qu'à Popeye et à son père (*Goonland*, Dave Fleischer, US 1936) d'échapper à leurs poursuivants. Des textes filmiques aussi différents que *George of the Jungle* (Sam Weisman, US 1997), *Persona* (Ingmar Bergman, SE 1966) ou l'épisode 6 de *Kottan ermittelt (Räuber und Gendarm*, Peter Patzak, AT-ORF 1980) représentent tous des exemples d'une pellicule qui prend feu et brûle.

BIBLIOGRAPHIE

- BERNARD, J., WITHALM, G., 1986a — « Ferruccio Rossi-Landis dialektisch-materialistische Zeichentheorie. Einordnung – Überblick – Diagrammatik », dans: *Geschichte und Geschichtsschreibung der Semiotik. Fallstudien*. Akten der 8. Arbeitstagung des Münsteraner Arbeitskreises für Semiotik, Münster 2.–3.10.1985, dir. DUTZ, K.D., SCHMITTER, P. (éd.), Münster, MAKS Publikationen, p. 329-366.
- BERNARD, J., WITHALM, G., 1986b — « Materie Dialektik Arbeit / Gesellschaft Geschichte Vermittlung. Ortende Bemerkungen zu Rossi-Landis sozio-prozessualer Zeichentheorie », dans: *Die Zeichen der Historie. Beiträge zu einer semiologischen Geschichtswissenschaft*, dir. SCHMID, G., Wien & Köln, Böhlau, p. 173-202
- BERNARD, J., WITHALM, G., 2005 — « Socio-Semiotics as a General Semiotics: Ferruccio Rossi-Landi (1921–1985) », dans: *Das Europäische Erbe der Semiotik – The European Heritage of Semiotics*, dir. SCHMITZ, W., SEBEOK, Th.A., Dresden, W.E.B. Universitätsverlag.
- ENGELS, F., 1968 — « Le rôle du travail dans la transformation du singe en homme », dans: *Dialectique de la Nature* [Traduction française d'Émile Bottigelli, 1952], Paris: Éditions Sociales. En ligne : "http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/classiques/Engels_friedrich/dialectique/engels_dialectique_nature.pdf" ; visité : 2005-02-13.
- GENETTE, G., 1982 — *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris, Seuil
- JAKOBSON, R., 1969 — « Linguistics in its relation to other sciences », dans: *Actes du Xe Congrès Internationale des Linguistes*, Bucarest, Editions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, vol. I, 75-122 [réimprimé dans: JAKOBSON, R. 1971 – *Selected Writings, II: Word and Language*, The Hague, Mouton, p. 655-696].
- MARX, K., 1972 — « Introduction à la critique de l'économie politique », dans: *Contribution à la Critique de l'Economie politique* [traduit de l'allemand par Maurice Husson et Gilbert Badi], Paris, Éditions sociales. En ligne : "http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/classiques/Marx_karl/contribution_critique_eco_pol/critique_eco_pol.pdf" ; visité : 2005-02-13.
- MARX, K., 1969 — *Le Capital. Critique de l'économie politique*, Livre premier, tome I (Sections I, II et III), [traduction française de Joseph Roy entièrement revue par Karl Marx], Paris, Éditions sociales. En ligne : "http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/classiques/Marx_karl/capital/capital_livre_1/capital_livre_1_1/fichiers_MIA/Capital_1_1_s3.pdf" ; visité : 2005-02-13.
- ROSSI-LANDI, F., 1966 — « Schema per una dialettica del teatro d'avanguardia ». *Nuova Corrente* 39-40, p. 285-292 ; réimprimé dans: ROSSI-LANDI, F., 1972 — *Semiotica e ideologia*, Milano, Bompiani , p. 49-60.
- ROSSI-LANDI, F., 1968 — *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, Milano, Bompiani.
- ROSSI-LANDI, F., 1975 — *Linguistics and Economics* (= *Janua Linguarum, Series Maior* 81), The Hague, Mouton ; 2nd ed. 1977.
- ROSSI-LANDI, F., 1979 — « Towards a Theory of Sign Residues ». *Versus* 23, p. 15-32.
- ROSSI-LANDI, F., 1983 — « Das semiotische Modell der (Zeichen-)Produktion », dans: *Didaktische Umsetzung der Zeichentheorie. Akten des 4. Symposiums der Österreichischen Gesellschaft für Semiotik, Linz 1981*. dir. BERNARD, J., Wien/Baden b.W., ÖGS, p. 93-111.
- ROSSI-LANDI, F., 1985 — *Metodica filosofica e scienza dei segni. Nuovi saggi sul linguaggio e l'ideologia*, Milano, Bompiani.
- ROSSI-LANDI, F., 1995 — « Work, Time, and Some Uses of Language », dans: *Zeichen/Manipulation. Akten des 5. Symposiums der Österreichischen Gesellschaft für Semiotik, Klagenfurt 15.-16.12.1984*, dir. BERNARD, J., Wien, ÖGS, p. 141-159.