



Copyright Statement

The digital copy of this thesis is protected by the Copyright Act 1994 (New Zealand). This thesis may be consulted by you, provided you comply with the provisions of the Act and the following conditions of use:

- Any use you make of these documents or images must be for research or private study purposes only, and you may not make them available to any other person.
- Authors control the copyright of their thesis. You will recognise the author's right to be identified as the author of this thesis, and due acknowledgement will be made to the author where appropriate.
- You will obtain the author's permission before publishing any material from their thesis.

To request permissions please use the Feedback form on our webpage.

<http://researchspace.auckland.ac.nz/feedback>

General copyright and disclaimer

In addition to the above conditions, authors give their consent for the digital copy of their work to be used subject to the conditions specified on the Library

[Thesis Consent Form](#)

**Self-reflexivity and the Construction of Subjectivity in
contemporary French cinema (Alain Resnais)**

Deborah A. Walker

**Thesis submitted in partial fulfilment of the requirements for
the degree of Doctor of Philosophy in French, The University
of Auckland, 2001.**

ABSTRACT

SELF-REFLEXIVITY AND THE CONSTRUCTION OF SUBJECTIVITY IN CONTEMPORARY FRENCH CINEMA. (ALAIN RESNAIS)

This study uses the work of French filmmaker, Alain RESNAIS (1922 -) to examine the role of self-reflexivity in the construction of subjectivity within contemporary French cinema (from 1958 to the present day).

Close analysis of self-reflexivity in its various forms - *mise en abyme*, intertextuality, the foregrounding of cinematographic and narrative conventions - reveals the construction of a new form of subjectivity. The self-reflexive gaze, in the films of Resnais as in such other “modernist” French filmmakers as Godard, Duras and Robbe-Grillet, constructs a decentred, fissured subject. This process is particularly evident in Resnais’ subversion of *mise en abyme*, which, from a reflection in miniature of the work, becomes a refraction, a *mise en écart* that points toward both the alterity and the absence of origin at the heart of subjectivity.

I propose that self-reflexivity in Resnais participates in a philosophical, deconstructive enterprise which serves to question the metaphysics of presence and explore the limits of representation and subjectivity. His work asks whether the subject is a free, self-constituting self-present agent or whether it is constructed by the Other, and to what extent this subject, whether author, character or spectator, can access or represent truth or reality. From Resnais’ early work on, I argue, reality is shown to be, always, already, the result of a process of mediation by a subject also in process (*en procès*), both constituted and constituting. Moreover, implicit in this view of subjectivity is an ethical injunction that closely relates to Derrida’s impossible ethics of deconstruction.

Here the thesis aims to demonstrate that the radical questioning of the notion of the subject in Resnais closely parallels, and indeed, even anticipates the redrawing of the limits of subjectivity by contemporary structuralist and post-structuralist thought (late 1950s - early 1970s). For whereas the positivist, humanist subject of theory must die before it can be reborn in another form, in Resnais the process of transformation is immediate: a linguistic and an ethical turn take place in the same moment. The absence of grand narratives does not project the subject into a post-modern void. Thus, I argue that Resnais’ self-reflexive film practice can serve as an innovative and positive model of post-modern subjectivity.

AUTO-REFLEXIVITE ET CONSTRUCTION DE LA SUBJECTIVITE DANS LE CINEMA FRANÇAIS CONTEMPORAIN (ALAIN RESNAIS)

Thèse en littérature française, spécialité cinéma.

Préparée en co-tutelle entre l'Université Paris VIII, Ecole doctorale « Pratiques et théories du sens », et l'Université d'Auckland (Nouvelle Zélande), Département de langue et de littérature française.

Présentée et soutenue le 26 octobre, 2001, par Deborah A. Walker.

Dirigée par Mme Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, Professeur à l'Université Paris VIII, et Mme Raylene Ramsay, Professeur à l'Université d'Auckland.

Jury: Mme Michelle Lagny, Professeur à l'Université Paris III (Présidente), Mme Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, Professeur à l'Université Paris VIII, Mme Raylene Ramsay, Professeur à l'Université d'Auckland, M. Thierry Jutel, de l'Université d'Otago (rapporteur) et M. Roger Horrocks, Professeur à l'Université d'Auckland (Chair).

RÉSUMÉ EN FRANÇAIS

A travers l'œuvre d' Alain RESNAIS (1922-), cette étude examine la place et l'évolution de l'auto-réflexivité par rapport à la construction de la subjectivité. A ce titre, elle ouvre des pistes pour l'analyse du cinéma français contemporain.

L'auto-réflexivité traite de la relation spéculaire et philosophique du sujet par rapport à lui-même. Dans le contexte cinématographique il s'agit d'un cinéma qui se regarde, qui réfléchit et met en évidence les processus de sa propre production ou ceux de la production cinématographique en général. Si le cinéma peut constituer un opérateur privilégié pour étudier la constitution de la subjectivité, tout autant sinon mieux que la littérature, c'est qu'il mobilise non seulement la langue mais aussi des corps, non seulement l'écrit mais aussi l'image, la musique et la parole. En plus de la pluralité des modes sémiologiques, le cinéma met en évidence la pluralité à la fois des postures auctorielle et spectatorielle et de l'identification imaginaire. Mieux que tout autre médium, le cinéma peut jouer ou mettre en évidence l'illusion de la représentation et les paradoxes d'un sujet qui, dès que l'on cherche à le cerner, s'éclipse, et qui, dès que l'on cherche à le chasser, revient au galop.

Les questions principales que pose cette étude sont les suivantes. Quel sont les rapports entre l'auto-réflexivité et le réalisme, entre l'auto-réflexivité et la construction de la subjectivité, entre leur articulation par un certain cinéma et celle proposée par la théorie critique ? S'agit-il de constantes ou de rapports en évolution ? L'enjeu majeur, pour nous, est

politique et surtout éthique : quel type de subjectivité et quelles possibilités de liberté d'action et de responsabilité se dégagent d'un cinéma qui prend en compte l'illusion de la représentation et qui mesure le poids de la culture dans la constitution du sujet?

Afin de répondre à ces questions, nous examinons les différentes postures subjectives que sont l'auteur, le spectateur, l'énonciation, dans un contexte général d'abord, puis par rapport à un corpus précis. Le choix de Resnais comme opérateur se justifie pleinement à notre avis, car c'est l'un des rares réalisateurs français à pratiquer, depuis plus de 50 ans, un cinéma anti-naturaliste et auto-réflexif dans le contexte du cinéma commercial. Surtout, son cinéma thématise les divers aspects de la constitution de la subjectivité : la mémoire, la créativité, l'intertextualité, le rôle de l'imaginaire et de l'inconscient, le rapport à l'Histoire et à l'autre.

Nous tentons aussi de dissiper un certain nombre de malentendus entre les théories du sujet anglophone et française et de confronter la théorie du moderne et du postmoderne. Suivant la pensée d'un certain nombre de théoriciens, nous considérons ces deux termes clés, non pas simplement comme représentant deux époques qui se seraient suivis de manière linéaire et chronologique, mais comme deux pôles, deux tendances opposées. Selon cette définition, la modernité se caractérise par une recherche de la maîtrise et du savoir absolu alors que la post-modernité est marquée par l'abandon de la maîtrise et par la tendance à une dissémination incontrôlée. La voie de la sagesse consisterait à établir entre ces deux pôles, un équilibre, non pas stable mais dynamique et créatrice.

La première partie de la thèse (chapitres 1 à 3) en pose les paramètres théoriques, leur articulation et application au cinéma ainsi que l'évolution parallèle de la théorie et de la pratique. Les parties II et III analysent un certain nombre de films du corpus resnaisien par rapport aux options théoriques précédemment énoncées. Nous partons du dernier film *On connaît la chanson* (1997), qui occupera toute la partie II (chapitres 4 et 5) car il constitue comme un condensé de l'œuvre. Son analyse permet de poser les jalons de l'étude avant de remonter aux trois premiers longs métrages puis de passer aux films plus récents. Cette approche a pour objectif de couvrir les différentes manifestations de la subjectivité chez Resnais et de faire ressortir des constantes ainsi que des axes évolutifs.

L'analyse des postures et des opérateurs subjectifs dans le cinéma resnaisien révèle non seulement que son travail résume l'évolution de l'auto-réflexivité dans le cinéma français, mais aussi, qu'il accompagne, et dans une certaine mesure anticipe l'évolution du sujet dans la

théorie structuraliste et post-structuraliste des années 1950 et 60 et au-delà. Presque chacun des premiers longs métrages rejoue en une forme condensée le passage du sujet théorique, humaniste, unitaire à un sujet décentré, *en procès* (Kristeva), traversé par la *différance* (Derrida) ; un sujet qui ne se constitue que dans et à travers la relation à l'autre qu'il contribue aussi à constituer (Lacan).

Le cinéma de Resnais apparaît comme révolutionnaire en ce qu'il remet en question l'intégrité du sujet et la possibilité de la représentation sans pour autant tomber dans l'un ou l'autre des pièges déterministes : celui d'une auto-référentialité qui se coupe de l'Histoire en posant un sujet prisonnier du langage, ou celui d'un sujet matérialiste, déterminé par les structures économiques. Le cinéma resnaisien pose un sujet à la recherche d'une éthique non-normative qui rejoint aussi bien le projet de Kristeva que l'impossible éthique de la déconstruction derridienne.

La redéfinition de la subjectivité se reflète notamment dans la mobilisation particulière de la mise en abyme, figure emblématique de la réflexivité, qui rejoue la relation spéculaire en proposant à l'intérieur de l'œuvre, une forme en miniature : l'œuvre se reflète elle-même. Dès *Hiroshima mon amour* (1959), au lieu d'être un reflet en miniature du film enchâssant, la mise en abyme chez Resnais participe d'un procès de déplacement et de réfraction pour devenir « mise en écart » (chapitre 6).

L'analyse de l'œuvre révèle, en plus de ces constantes, une évolution qui, dans un certain sens et pour le dire simplement, accompagne le passage de la modernité à la post-modernité. Reflétant la discontinuité du monde moderne et la crise du sujet unitaire qui en résulte, les premiers longs métrages sont surtout caractérisés par une fragmentation et une dislocation déchirantes, au niveau à la fois de l'écriture et du contenu (chapitres 7 et 8). Or, cette perte d'unicité est « énoncée » de façon nettement moins traumatisée dans la deuxième période (à partir de *Providence*, 1979 et *Mon Oncle d'Amérique*, 1980). L'accent se déplace pour se porter sur le rôle potentiellement fécond de l'altérité dans la constitution de la subjectivité. L'Auteur-sujet, par exemple, cristallisé dans le film *Providence*, est un sujet hybride, un « être intertextuel » presque, dont la pluralité se rapproche de l'auteur polyphonique et dialogique de Bakhtine (chapitre 9). L'intertextualité, qui joue un rôle de plus en plus important à partir de cette époque pose, en effet, un sujet dialogique en devenir constant (chapitre 10).

Le cinéma de Resnais évolue et reste contemporain, donc, tout en gardant une fidélité à un certain nombre de principes : formalisme au service d'une réflexion,

expérimentation et renouveau constants. Tout son cinéma est traversé par un mouvement dialogique entre ces deux tendances extrêmes caractéristiques de la modernité et de la post-modernité que sont la maîtrise et la dissémination. L'absence d'unicité du sujet apparaît comme ouvrant sur une pluralité flottante mais féconde, sur des possibilités de véritable contact intersubjectif et de réinvention. Ainsi, la pratique de l'auto-réflexivité par Alain Resnais révèle les processus de la construction de la subjectivité et propose un modèle non-prescriptif, innovateur et positif de la subjectivité post-moderne.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier sincèrement tous ceux qui ont contribué à la réalisation de cette thèse. D'abord et surtout, je remercie les deux directeurs de thèse, Professeurs Raylene Ramsay et Marie-Claire Ropars. Elles ont été d'un soutien constant, d'une gentillesse extrême et d'une patience à toute épreuve, sachant encourager mes efforts tout en m'incitant à approfondir ma réflexion et à y appliquer plus de rigueur. Je leur exprime ma gratitude la plus profonde.

Je remercie également Danie Jameson et Jean-Christian Pleau qui ont bien voulu relire certains chapitres, ainsi que mes autres collègues et étudiants du Département de Français de l'Université d'Auckland pour leur soutien amical. Je salue enfin Annie Goldson, Laurence Simmons et Roger Horrocks du département de Film, TV and Media Studies, (Université d'Auckland) qui ont accompagné mes premiers pas dans la théorie et dans l'enseignement du cinéma.

No reira, nga mihi ki a koutou katoa.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
<i>Partie I : PARAMÈTRES THEORIQUES.....</i>	<i>17</i>
1. SUBJECTIVITÉ ; RÉFLEXIVITÉ ; POST-MODERNITÉ.....	18
2. AUTO-RÉFLEXIVITÉ ET CINÉMA.....	45
3. SUBJECTIVITÉ ET CINÉMA.....	91
<i>Partie II : AUTO-RÉFLEXIVITÉ ET CONSTRUCTION De LA SUBJECTIVITÉ DANS ON CONNAÎT LA CHANSON.....</i>	<i>141</i>
4. L'ÉNONCIATION ÉNONCÉE.....	143
5. SUR LES TRACES DU SUJET DANS ON CONNAÎT LA CHANSON.....	174
<i>Partie III : AUTO-RÉFLEXIVITÉ ET CONSTRUCTION DE LA SUBJECTIVITÉ DANS LE CINÉMA D'ALAIN RESNAIS.....</i>	<i>202</i>
6. DE LA MISE EN ABYME À LA MISE EN ÉCART.....	203
7. LA MISE EN ÉCART DU SUJET.....	226
8. HISTOIRE, MÉMOIRE, IMAGINAIRE.....	252
9. L'AUTEUR-SUJET DANS PROVIDENCE.....	274
10. INTERTEXTUALITÉ, DIALOGISME, CONTRE-SIGNATURE.....	296
CONCLUSIONS.....	329
<i>Filmographie d'Alain Resnais.....</i>	<i>339</i>
<i>Bibliographie.....</i>	<i>340-359</i>

INTRODUCTION

POURQUOI RESNAIS ?

Pour cette étude de l'auto-réflexivité dans le cinéma français, le cinéma d'Alain Resnais a été retenu pour servir d'opérateur. Pourquoi Resnais ? D'abord, c'est l'un des rares réalisateurs français à pratiquer, depuis l'après guerre jusqu'à nos jours, un cinéma anti-naturaliste et auto-réflexif dans le contexte du cinéma commercial. Seul, depuis quelque temps, parmi les anciens de la Nouvelle Vague, à savoir faire rimer expérimentation formelle, légèreté de ton et propos sérieux, son cinéma résume une certaine évolution de l'auto-réflexivité dans le cinéma français. Incarnation de l'auteur dialogique, dont l'écriture est à la fois personnelle et consciemment intertextuelle, Resnais personnifie à mes yeux l'intersubjectivité fondamentale de tout geste créateur. C'est un réalisateur qui s'invente et se réinvente constamment, au travers de la relation intersubjective avec son équipe : scénariste(s), comédiens, etc. Son écriture est avant tout une lecture. Le travail en collaboration avec un ou plusieurs scénaristes témoigne de la nature foncièrement collaboratrice et intersubjective de la création cinématographique. J'irai jusqu'à prétendre qu'en cet aspect de l'écriture de Resnais reflète la nature intersubjective de toute acte créateur, sinon de tout acte issu de la subjectivité humaine. Tout film de Resnais est donc, dans un certain sens, une adaptation, une lecture-écriture qui résulte en un texte-événement filmique, lui aussi scriptible, offert à la lecture-écriture du spectateur. Presque chacun des premiers longs métrages de fiction rejoue en une forme condensée le passage du sujet théorique, humaniste, unitaire à un sujet dialogique, en procès. En ceci son travail accompagne, et dans une certaine mesure anticipe l'évolution du sujet dans la théorie

française des années 1950 et 60 et au-delà. Dès la période documentaire des années cinquante, il s'agit d'un cinéma post-représentationnel, voire « néo-brechtien », en ce qu'il remet en question le concept du réalisme cinématographique sans pour autant tomber dans l'un ou l'autre des pièges déterministes : celui d'une auto-référentialité¹ coupée de l'Histoire qui pose un sujet prisonnier du langage, ou un sujet matérialiste, déterminé par les structures économiques. Enfin, le cinéma de Resnais reste contemporain, tout en gardant une fidélité à un certain nombre de principes : formalisme au service d'une réflexion, expérimentation et renouveau constants. Pour toutes ces raisons, Resnais me semble le meilleur opérateur pour un cinéma contemporain, post-moderne, qui ne tombe pas dans la superficialité du simulacre et de l'hyperréel. Non pas d'ailleurs en niant l'existence de ces phénomènes, mais en les assumant. Enfin, on observe, dans le cinéma de Resnais, un mouvement dialogique entre ces deux tendances extrêmes caractéristiques de la modernité et de la postmodernité que sont la maîtrise et la dissémination. Dans tous ses films on note deux préoccupations constantes : une approche anti-naturaliste d'une part, qui sert, d'autre part, à examiner les processus de la pensée, le rôle de l'inconscient, de l'imaginaire et enfin de la relation à l'autre. Pour le dire autrement, dans le cinéma de Resnais, la mobilisation de l'auto-réflexivité révèle les processus de la construction de la subjectivité.

¹ Son seul film proprement auto-référentiel, *Marienbad*, au-delà d'une interrogation sur le procès narratif, est une interrogation des processus de la pensée, surtout du désir et de la mémoire.

PARTIE I : PARAMETRES THEORIQUES

Chapitre 1. Subjectivité ; Réflexivité ; Postmodernité

Ce premier chapitre a pour objectif de présenter la thèse principale de l'étude, qui s'énoncera en deux temps. Premièrement, j'avance que le cinéma auto-réflexif d'Alain Resnais participe d'une redéfinition des frontières de la subjectivité analogue à celle avancée par la critique post-structuraliste française. Deuxièmement, je tente de démontrer que la nouvelle conception de la subjectivité qui émerge de ces deux discours, artistique et théorique, ouvre un espace dans laquelle il devient possible de concevoir, sur un mode positif et progressif, le sujet post-moderne.

L'argument est présenté selon les étapes suivantes, chacune ayant pour objectif principal de :

1) Proposer une définition positive du post-moderne, qui aille au-delà de l'image stéréotypée issue des concepts du simulacre et de l'hyperréel. Poser l'articulation entre modernité et postmodernité en tant que polarités : la maîtrise par opposition à la dissémination. La sagesse du post-moderne serait de trouver le moyen de maintenir entre ces deux pôles non pas un équilibre, mais une tension dynamique.

2) Retracer l'évolution du sujet selon la théorie française : du sujet cartésien, en passant par la crise du sujet que j'appellerai « période de la Mort de l'Auteur », au sujet post-structuraliste conçu comme constitué-constituant (Lacan) ; en procès (Kristeva, inspiré par le sujet dialogique de Bakhtine) ; sujet de la déconstruction (Derrida). J'en profite aussi pour rappeler la contribution de la linguistique : le sujet n'émerge que dans le rapport à l'autre. « Je » n'existe que dans sa relation avec « Tu » : le sujet/agent n'existe qu'en vue de l'échange intersubjectif, que par sa capacité de devenir objet/ sujet qui est soumis à.

En signalant également les erreurs d'interprétation faites par une certaine critique anglophone (qui continue à assimiler la pensée post-structuraliste française à un anti-subjectivisme virulent selon lequel le sujet serait entièrement constitué par le langage), je démontre que la définition positive du sujet post-moderne avancée par cette pensée anglophone n'est autre, en fait, que le sujet avancé par la pensée post-structuraliste française.

3) Développer l'idée de la modernité comme caractérisée par une recherche de la maîtrise par opposition à la tendance post-moderne vers la dissémination.

4) Introduire la notion du cinéma de Resnais en tant que forme emblématique d'une sagesse du post-moderne.

5) Donner une définition de la réflexivité, de ses origines spéculaires et philosophiques et signaler l'importance croissante de la réflexivité pour la postmodernité.

6) Etablir l'articulation entre auto-réflexivité et subjectivité. Je souligne ici la nécessité de prendre en compte des schémas de l'inconscient : le rôle du fantasme, celui de l'étrange et de l'altérité chez Kristeva. La reconnaissance de l'altérité permet de faire l'expérience positive de la dislocation : elle permet de passer du sujet unitaire au sujet en procès. L'auto-réflexion et l'auto-réflexivité, en ceci qu'ils s'ouvrent sur un sujet décentré, peuvent constituer un pont subjectif entre modernité et postmodernité. Il s'agit d'un sujet, « mis en écart », multiple, hybride, ouvert à l'invention de l'autre. Un sujet capable de regagner sa singularité par la reconnaissance de l'altérité constitutive ; « étranger à lui-même » mais capable, de ce fait, de parvenir à soi.

Dans les parties II et III, je démontrerai comment ces processus sont à l'œuvre dans le cinéma d'Alain Resnais.

Chapitre 2. Auto-réflexivité et Cinéma

Ce chapitre commence par fonder l'articulation entre la réflexivité philosophique et artistique. Après un survol rapide des figures et modes réflexifs au cinéma ainsi que de la relation entre auto-réflexivité et réalisme, je traite de la figure emblématique de la réflexivité: la mise en abyme. La discussion commence par un rappel de la conception gidiienne de la relation spéculaire pour ensuite étudier le processus de raffinement entrepris par Dällenbach et Ricardou dans le domaine littéraire, puis par Christian Metz dans celui du cinéma. J'adopte une définition plus large que celle de Metz, capable de cerner le phénomène de la mise en abyme dans l'œuvre de Resnais.

Ensuite, j'aborde le rôle du spectateur dans le processus auto-réflexif: l'auto-réflexivité, autant qu'un effet textuel, est aussi un effet de lecture. M'appuyant sur des travaux récents, j'introduis la notion du méta-spectateur par opposition au spectateur classique comme essentielle à l'articulation entre la réflexivité et le réalisme. Je pose enfin les enjeux de la réflexivité en termes de subjectivité: en présentant un texte en procès, l'auto-réflexivité renvoie à un sujet en procès.

Poursuivant l'approche diachronique amorcée dans le chapitre 1, je retrace l'évolution des modes et discours réflexifs dans le cinéma français: il en ressort une évolution en parallèle à celle du sujet. Nous verrons que l'auto-réflexivité classique pose un sujet théorique tandis que l'auto-réflexivité et l'auto-référentialité moderne et post-moderne correspondent à un sujet dialogique, en procès. Cette évolution est résumée par un tableau qui met en parallèle les phases de l'image (selon Baudrillard), chacune correspondant à un mode réflexif et à un sujet différent. Pour ce qui est de l'image contemporaine, post-moderne, j'ajoute au schéma de Baudrillard (qui date d'une vingtaine d'années) une cinquième et dernière étape qui indique la place que je considère être celle de la réflexivité dans le cinéma français contemporain. Ceci permet de resituer l'auto-réflexivité post-

moderne, qui, au lieu d'être assimilée à l'image de surface du « cinéma du look » (simulacre), sera représentée par le cinéma de Resnais et de la deuxième nouvelle vague (singularité). Le chapitre se clôt sur quelques perspectives d'avenir.

Chapitre 3. Subjectivité et cinéma

La subjectivité au cinéma ne se manifeste pas uniquement, ni même principalement à travers l'énoncé, bien que cet aspect ait son rôle à jouer. La théorie a d'ailleurs longtemps considéré le sujet comme un effet textuel qui émerge du travail de la caméra dans la mesure où celle-ci « positionne » son spectateur en tant que sujet (ou objet, selon le cas) du regard. Or, le sujet, tel que je le conçois, émerge du rapport événementiel entre le film et le spectateur, dans la rencontre, au moment de la réception, de la forme et du contenu. Pour traiter de la subjectivité au cinéma, il convient néanmoins de l'aborder à travers chacune de ses trois manifestations textuelles : l'auteur, le spectateur et l'énonciation. Or, l'auteur a pendant longtemps été écarté de la scène énonciative. A tort, ainsi que nous le verrons, car on a besoin d'une théorie de l'auteur pour rendre compte de l'expérience spectatorielle.

Nous commencerons par résumer, à des fins critiques, la théorie de l'énonciation cinématographique, en particulier l'évolution, en ce domaine, de la pensée de Christian Metz à partir de la critique d'une théorie basée sur les déictiques, proposée par Casetti et Betettini. Pour Metz, l'énonciation cinématographique est non pas déictique mais méta-discursive et surtout, impersonnelle. Tout en appuyant les observations de Metz quant à la nature essentiellement méta-discursive de l'énonciation cinématographique, je signalerai un certain nombre de contradictions inhérentes à son argumentation. Je m'appuierai notamment sur les observations de François Jost afin de démontrer que la thèse metzienne de l'énonciation impersonnelle doit être repensée pour tenir compte de la dimension

personnelle de l'énonciation énoncée. Dans ce type d'énonciation caractéristique du cinéma auto-réflexif, le spectateur a besoin, pour comprendre le film, de se construire une certaine image de l'auteur.

Cette approche implique toutefois une redéfinition de l'auteur : ce n'est plus l'Auteur-Dieu mais l'auteur dialogique de Bakhtine qui apparaît. Celui-ci s'apparente à un auteur-sujet en procès, qui a renoncé à la maîtrise de son œuvre, et qui est construit et se construit à travers ses créations. Cet auteur, vu du côté spectatorielle, sera une figure plurielle, composée à partir du réalisateur, du scénariste, des comédiens (et des connaissances que peut en avoir le spectateur à partir du texte et du paratexte : entretiens, articles de presse, publicité etc.). Quoi qu'il en soit, ce sera, même dans le cas où l'on considère le réalisateur comme l'auteur, une figure hybride, traversée par l'altérité, construit à partir de la relation intersubjective avec son équipe. Resnais, je l'ai déjà signalé, me paraît emblématique à ce sujet.

Pour ce qui est du spectateur, j'adopte une approche cognitive (plutôt que psychanalytique) de l'expérience spectatorielle que je tente ensuite de réconcilier avec un discours post-structuraliste. Ce spectateur, loin d'être conçu comme un simple décodeur dont la tâche se limite au déchiffrement des codes et indices préenregistrés, sera également considéré comme un interlocuteur dont l'apport actif va lui permettre d'entrer dans un « dialogue » certes virtuel, mais non moins essentiel au fonctionnement de l'événement filmique. Je développe l'idée du meta-spectateur introduite dans le chapitre 2, dans son rapport à la question du contrôle spectatorielle.

« Chassez le sujet... »

La déconstruction de la métaphysique de la présence entreprise par Derrida implique une remise en question fondamentale et radicale de la notion d'intentionnalité et du sujet en tant qu'agent dont les actes sont animés par cette intentionnalité. Et pourtant, le

texte derridien lui-même est le produit d'une intention et d'une volonté formidables. On pourrait en dire de même pour ce qui est de la conscience dans ce sens que la notion de conscience implique, au moins traditionnellement, la présence à soi du sujet de la réflexion. Ceci se constate dans la définition de la conscience comme « connaissance immédiate de sa propre activité psychique », « acte ou état dans lequel le sujet se connaît en tant que tel et se distingue de l'objet qu'il connaît. »² Or, l'énonciation se présente bien comme l'acte d'une conscience. Cela peut paraître contradictoire de vouloir donner une lecture d'inspiration derridienne, puis de parler de « conscience » étant donné que ce terme nous vient de la même métaphysique de la présence qui est fortement critiquée, pour ne pas dire démolie. Conscience sous rature ? Non pas, bien évidemment, égale à la conscience du réalisateur, il s'agit d'un sujet hybride composite qui renvoie à l'altérité constitutive de tout sujet individuel. Mais sujet quand même. Tout texte filmique construit des effets de sujet ponctuels (au moyen de la caméra subjective, par exemple) et un effet plus global. C'est celui-ci qui sera reçu par le lecteur/spectateur comme proférant le texte et que je désignerai par le terme de « sujet de l'énonciation. »

PARTIE II : REFLEXIVITE ET CONSTRUCTION DE LA SUBJECTIVITE DANS *ON CONNAIT LA CHANSON*.

Cette deuxième partie, consacrée essentiellement à l'analyse d'*On connaît la chanson*, a pour objectif de cerner dans ce seul film l'enjeu de la réflexivité pour la construction de la subjectivité et de poser ainsi les jalons de notre étude. Ayant exposé les paramètres théoriques, notre propos central ici sera de les appliquer à l'analyse du film afin de donner une définition plus précise du « sujet resnaisien. » Je propose aussi d'aborder ce dernier film

² *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire de la langue française* (Paris: Dictionnaires Le Robert, 2000) p 500.

en tant que précipité esthétique et thématique, sorte de « matrice » contenant en miniature les grandes lignes de l'ensemble de l'œuvre qu'il résume et commente, révélant à la fois la fidélité à un certain nombre de principes et l'évolution d'une écriture. Hybride « post-moderne », ce film inclassable, (n)mi-vaudeville (n)mi-comédie musicale, met en scène la conscience collective sous la forme trompeusement superficielle de la chanson populaire, pour distraire son public, certes, mais aussi pour faire le portrait - à la fois tendre et critique - des relations intersubjectives dans la société française contemporaine. Rejouant le thème central des apparences trompeuses, le mode énonciatif révèle, sous des apparences frivoles, une volonté tenace de sonder la conscience et la condition humaines.

Chapitre 4. L'énonciation énoncée

Ce chapitre commence par développer l'une des idées centrales posées dans le chapitre précédant, à savoir la dimension personnelle de l'énonciation énoncée. Celle-ci, en ce qu'elle renvoie à une subjectivité extra-textuelle, va nous permettre de faire une lecture critique de la thèse metzienne de l'énonciation impersonnelle. L'analyse de l'interpellation dans *On connaît la chanson* permettra ensuite d'interroger la thèse opposée, celle de la conversation audio-visuelle. L'adresse au spectateur, forme de deixis simulée, révèle à la fois la possibilité et les limites de l'échange intersubjectif entre le film et son spectateur.

Poursuivant l'analyse des aspects auto-réflexifs du film, en particulier la technique du faux *play-back* pour les bribes de chanson, la mise en abyme, et la figure de la méduse qui hante la dernière séquence du film, je démontrerai que la réflexivité construit un sujet complexe, décentré, pluriel et flottant, et qui correspond au sujet postmoderne (issu de la pensée post-structuraliste, ainsi que nous l'avons vu dans la partie I.).

Chapitre 5. Sur les traces du sujet dans *On connaît la chanson*

Ici, nous prolongerons les arguments amorcés dans le chapitre précédant afin de démontrer que la réflexivité filmique et cinématographique, telle qu'on l'observe dans *On connaît la chanson*, déconstruit le sujet unitaire pour le remplacer par un sujet décentré, en procès, à la fois constitué et constituant.

La déconstruction du sujet unitaire est suggérée à plusieurs niveaux. Les vitres et miroirs, indices de la réflexivité spéculaire, servent non à renvoyer un reflet mais à le déformer, suggérant un sujet marqué par l'altérité. Espaces géographiques et habitations, rapport espace-temps, tous subissent un processus d'éclatement similaire.

La chanson populaire symbolise le rôle de l'intertextualité et de la culture dans la construction du sujet. Tout texte, tout acte de communication passe par le cliché et le stéréotype, c'est à dire par la convention, mais leur emploi est la plupart du temps marqué par l'automatisme et l'inconscience. Le geste réflexif, « néo-brechtien » pourrions-nous dire, sera de mobiliser ces conventions d'une manière consciente afin de mettre en évidence les conventions linguistiques, sociales et cinématographiques et de démontrer qu'il ne s'agit pas d'essences transcendantes mais bien de conventions construites donc modifiables. Loin d'être simplement construit par la socio-culture, le sujet a toujours la possibilité de l'infléchir, de se reconstruire au moyen des clichés et conventions en les réinventant.

Nous examinerons enfin la portée éthique et politique de ce sujet en termes de liberté/ identité/ responsabilité individuelles ; ainsi que sa place par rapport à l'Histoire.

PARTIE III : AUTO-REFLEXIVITE ET CONSTRUCTION DE LA SUBJECTIVITE DANS L'ŒUVRE RESNAISIEN

Cette troisième partie reprend pour les développer un certain nombre de thèses introduites au cours de l'analyse d'*On connaît la chanson*.

Chapitre 6. De la mise en abyme à la mise en écart

Figure clé de la réflexivité intra-textuelle, la mise en abyme de l'énoncé, l'œuvre dans l'œuvre, apparaît, sous une forme ou une autre, dans les trois quarts des longs métrages de Resnais. Ce qui constitue l'originalité de la mise en abyme chez Resnais, réside en la problématisation de la relation spéculaire. Chez Resnais, le texte (filmique, littéraire, dramatique ou autre) en abyme ne constitue plus une simple réflexion en miniature de l'œuvre. Plutôt qu'une image-miroir, le fragment en abyme, surtout jusqu'à *Mon Oncle d'Amérique*, participe d'un processus de réfraction. Plutôt que de mise en abyme, il s'agit d'une « mise en écart. » Le terme (emprunté à Marie-Claire Ropars qui l'employa dans une analyse de la (non-) mise en abyme dans *Muriel*) deviendra un opérateur majeur qui permettra de mieux cerner les processus de fragmentation et de décentrement qui sont à l'œuvre dans la mise en abyme, et, ainsi que nous le verrons dans le chapitre suivant, à d'autres niveaux textuels.

Ensuite, le rapprochement avec la conception derridienne de la réflexivité philosophique révélera que celle-ci n'existe pas à l'état pur, puisque la réflexivité, elle aussi, est marquée par la différence. Le reflet n'est pas identique au sujet, il y a toujours déplacement, réfraction, travail de la différence.

Ainsi l'étude de la mise en abyme chez Resnais révèle un sujet décentré, marqué par une altérité constitutive.

Chapitre 7. La mise en écart du sujet

Le mouvement de la mise en abyme à la mise en écart étudié dans le chapitre précédent se révèle être au cœur du sujet resnaisien. L'auto-réflexivité des premiers long-

métrages de Resnais (*Hiroshima – Muriel*) consiste surtout en une dislocation et une fragmentation extrêmes, au niveau du récit (absence de continuité psychologique au niveau des personnages, récit non linéaire, chronologie brouillée, absence de clôture) et de l'écriture cinématographique (gros plans morcelant le corps humain, montage discontinu, non correspondance entre bande-son et bande-image.) Dénaturalisant le rapport entre signifiant et signifié, brisant la présence du sujet à lui-même, empêchant enfin le spectateur d'occuper la place de sujet unitaire omniscient et transcendantal par rapport au texte filmique, la fragmentation renvoie à la conception post-structuraliste du sujet : elle figure le sujet en procès de Kristeva, le sujet constitué-constituant lacanien, dans son rapport à l'Autre, le sujet de la déconstruction derridienne. C'est surtout ce dernier que je proposerai comme opérateur théorique de ce chapitre dont l'objectif sera de démontrer que la fragmentation radicale et auto-réflexive des premiers Resnais peut se lire comme un projet déconstructif qui figure et interroge certains aspects de la *différance* et de l'*écriture* derridiennes. Paradoxalement, la dislocation de la subjectivité fait que le spectateur doit devenir un sujet au sens actif du terme puisqu'il doit participer à la production d'un sens qui n'est pas entièrement décidé d'avance. Le sujet de l'auto-réflexivité resnaisienne, tout comme le sujet de la déconstruction, est un sujet décentré, en procès, qui n'existe que par sa relation à l'autre, mais qui n'est pas déterminé par l'autre puisqu'il le constitue en même temps qu'il est constitué par lui.

Chapitre 8. Histoire, mémoire, imaginaire

Abordant la représentation d'une manière déconstructionniste et post-moderne avant l'heure, Resnais est conscient, dès le début de sa carrière de documentariste, du rôle du langage cinématographique (en particulier) dans la construction de la réalité de l'image et de l'illusion de l'objectivité qui en découle. Il s'agit, en quelque sorte, d'une prise de

conscience analogue à celle qui débouche sur la perte des « grands récits » fondateurs de la représentation et de la métaphysique de la présence. Que l'on veuille représenter l'actualité ou l'histoire, personnelle ou avec un h majuscule, tout est mémoire, donc subjectif, différé, différant, susceptible d'être refoulé ou déplacé, modifié, aussi bien par l'imaginaire personnel que par l'influence de la culture, de l'Autre. Dès ses débuts, le cinéma de Resnais témoigne d'une curiosité et d'une lucidité extraordinaires, quant à la nature de la conscience humaine, celle-ci étant traversée par la mémoire, l'imaginaire et l'altérité et quant à l'irreprésentable que constituent pour cette conscience les grands chocs traumatisants de l'Histoire du vingtième siècle. Pour Resnais, la rencontre de ces deux facteurs débouche sur « l'impossibilité de documenter. » Toutefois, les horreurs de cette Histoire, l'existence des camps, l'holocauste nucléaire, l'injustice coloniale, sont autant d'appels à passer à travers cette impossibilité pour témoigner de l'injustice et de l'horreur afin de les conjurer. En ceci, l'attitude de Resnais se rapproche de l'impossible éthique de la déconstruction derridienne. En même temps, la subjectivité de l'Histoire (nationale, culturelle et politique) fait que celle-ci ne peut s'appréhender qu'à travers le personnel. En l'absence de grands récits, le sujet individuel doit « douter de la moralité des autres », et tout en s'appuyant sur la relation à l'autre, se forger son « propre » système de valeurs.

La « mise en écart » du sujet n'implique pas l'écartement de celui-ci mais son décentrement ainsi que sa mise en procès. Pas plus d'ailleurs qu'elle n'implique la démission de la responsabilité éthique et politique. Ce sujet, puisqu'il n'est pas une essence hors temps, est directement impliqué dans le procès historique qui le constitue en même temps qu'il contribue à le constituer. Le sujet auquel s'adresse le cinéma resnaisien est donc un sujet à la fois historique et éthique. L'auto-réflexivité joue ainsi son rôle originel qui est d'être et, surtout, de susciter une réflexion philosophique.

Chapitre 9. L'auteur-sujet dans Providence

L'allégorie de la création littéraire qui se donne à voir dans *Providence* constitue une déconstruction de l'Auteur-Dieu humaniste et rejoue en quelque sorte le passage d'une conception humaniste de l'Auteur créateur, sujet souverain entièrement constituant, au sujet post-structuraliste constitué-constituant, en somme assez proche de l'auteur dialogique de Bakhtine. L'analyse de la double relation entre l'auteur intra-textuel et son texte, puis celle entre l'auteur-protagoniste et les méta-auteurs du film permettra de cerner une notion de l'auteur en tant que sujet dialogique (selon Bakhtine) en procès (Kristeva), et qui a renoncé à la maîtrise de son texte. Dans un deuxième temps, l'analyse de la relation entre les méta-auteurs, Resnais et Mercer, révélera un auteur-sujet hybride, produit intersubjectif de la collaboration entre cinéaste et scénariste. En ce qui concerne l'œuvre de Resnais, le travail en collaboration explicite ne fait que rendre manifeste l'apport de l'autre dans tout acte de création artistique et par extension, dans la construction de la subjectivité individuelle. Enfin, dans *Providence*, la création artistique (ici, littéraire et cinématographique) est présentée comme une métaphore pour la construction de la subjectivité dans le sens plus large de la conscience humaine.

Chapitre 10. Intertextualité ; Dialogisme ; Contresignature

Ce chapitre commence par retracer l'évolution du discours sur l'intertextualité par la théorie critique française. Nous devons le terme d'intertextualité à Julia Kristeva, qui a développé le concept à partir du dialogisme de Bakhtine, le dialogisme étant le « phénomène selon lequel le discours fait se confronter différentes voix hétérogènes, à l'instar d'un dialogue. »³ L'on voit bien déjà – et ce n'est guère étonnant – que l'évolution du concept redouble le processus lui-même : de Bakhtine à Kristeva en passant, ainsi que

³ Natalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité* (Paris: Dunod, 1996) p. 180.

nous le verrons, par Mallarmé, puis de Kristeva à Barthes, Genette, Riffaterre, Butor, pour ne citer que les noms les plus connus, le discours sur l'intertextualité est lui-même un procès intertextuel, dynamique, sans origine et sans fin. D'une manière similaire et évidente, toute discussion sur l'intertextualité ne peut manquer d'être, elle-même, un condensé à la fois intertextuel et métatextuel. Assumant donc de manière auto-réflexive la densité intertextuelle des discours en question, qu'ils soient critiques, théoriques ou artistiques, ce chapitre, plus encore que les précédents, se veut « une mosaïque de citations »⁴ ; « un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle... »⁵ Une mosaïque de citations dont aucune ne sera originelle mais dont la juxtaposition apportera peut-être une lumière un tant soit peu nouvelle, à la fois sur la notion d'intertextualité et sur sa signification dans le cinéma de Resnais. Ne serait-ce qu'en suscitant une réflexion chez le lecteur, en prolongeant le processus dynamique et dialogique, indéfini et infini que représente le travail intertextuel. Ni simple reproduction ni imitation mais « absorption et transformation d'un autre texte »⁶, ou disons, d'autres textes.

La mobilisation des signifiants et signifiés préexistants se fait toujours dans un cadre auto-réflexif impliquant une interrogation et une réinvention du symbolique. Ainsi, le sujet auto-réflexif, se sachant constitué par la culture, peut s'emparer de l'acquis culturel pour le modifier, pour se le « réapproprier » ou, plus exactement, pour y apporter une contresignature.

⁴ Julia Kristeva, *Séméiotikè : Recherches pour une sémanalyse*, Collection "Tel Quel" (Paris: Editions du Seuil, 1969) p. 146.

⁵ Roland Barthes, "La Mort de l'Auteur," *Mantéïa* (1968).

⁶ Kristeva, *Séméiotikè : Recherches pour une sémanalyse* p. 146.

Conclusions

Pour conclure l'étude, nous retracerons l'itinéraire de Resnais afin de souligner les parallèles que présente son écriture avec l'évolution de la théorie et pour rappeler l'enjeu éthique de l'auto-réflexivité dans le cinéma actuel. J'indiquerai enfin des directions que pourraient prendre des travaux futurs.

TRAVAUX CITÉS :

Barthes, Roland. "La Mort de l'Auteur." *Mantéïa* (1968): 12-17.

Kristeva, Julia. *Séméiotikè : Recherches pour une sémanalyse*, Collection "Tel Quel". Paris, Editions du Seuil, 1969.

Piégay-Gros, Natalie. *Introduction à l'intertextualité*. Paris, Dunod, 1996.