

Vers l'émotion documentaire

René Gardies

Volume 4, numéro 2, hiver 1994

Le Documentaire

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1001022ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1001022ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (imprimé)

1705-6500 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gardies, R. (1994). Vers l'émotion documentaire. *Cinémas*, 4(2), 49–60.
<https://doi.org/10.7202/1001022ar>

Résumé de l'article

L'article traite de la question de l'émotion filmique à propos du film collectif *Contre l'oubli*. Il analyse le positionnement affectif spécifique du spectateur produit par la complexité des figures destinateur-destinataire, par le regard direct et le choix d'une écriture de la litote, avant de suggérer l'intérêt qu'il y aurait à prendre en compte, dans l'analyse filmique, l'existence d'une nappe affective première indépendante du sujet et de son traitement.

Vers l'émotion documentaire

René Gardies

RÉSUMÉ

L'article traite de la question de l'émotion filmique à propos du film collectif *Contre l'oubli*. Il analyse le positionnement affectif spécifique du spectateur produit par la complexité des figures destinataire-destinateur, par le regard direct et le choix d'une écriture de la litote, avant de suggérer l'intérêt qu'il y aurait à prendre en compte, dans l'analyse filmique, l'existence d'une nappe affective première indépendante du sujet et de son traitement.

ABSTRACT

This article probes the question of filmic emotion in connection with the collective film *Contre l'oubli* (Against Forgetfulness). It analyses the specific affective positioning of the spectator that arises from the complexity of its sender-receiver figures, from the direct gaze and the choice of a writing style of understatement, and then proceeds to suggest the need for film analysis to take into account the existence of a primary affective layer which is independent of both the subject and its treatment.

Évoquer la question de l'émotion à propos du reportage, c'est faire immédiatement surgir chez le lecteur des images et des événements paroxystiques : monceaux de cadavres, fosses où ils dégringolent, marionnettes disloquées, choc des images de camps de concentration nazis et depuis lors, tant de morts, tant d'êtres au regard anéanti, tant de pleurs et de souffrances individuelles dont flotte en nous le souvenir. Opacité pour l'analyse que ce trop-plein du montré. C'est aussi le plus souvent réveiller une interrogation éthique sur les pouvoirs et les devoirs des

médias face à l'horreur de certaines images. Nous voudrions l'aborder sous un autre angle, à travers un objet filmique très particulier : une trentaine de courts métrages intitulés *Contre l'oubli*, chacun d'eux réalisé en France, en 1990, par un cinéaste différent pour l'organisme Amnistie internationale et qui, après avoir été diffusés séparément, ont été réunis en un long métrage.

Nous examinerons l'implication émotive du spectateur aux deux niveaux qui assurent l'originalité et l'impact de ces films : leur dispositif filmique et le choix d'une rhétorique de la litote. Chaque film se présentant sous la forme d'une lettre adressée à un chef d'État en faveur d'un prisonnier ou d'un persécuté politique, incarcéré, disparu ou assassiné dans le pays qu'il dirige, nous montrerons comment la complexité du dispositif de communication et le jeu du regard direct produisent une émotion liée au positionnement spécifique du spectateur. Quant au parti pris de la litote, étudié à travers la question de la temporalité, nous verrons ses effets sur l'intensité émotionnelle des films.

Un objet filmique si particulier nous paraît cependant de nature à ouvrir des pistes de portée plus générale sur le problème de l'émotion dans le documentaire. Nous en esquisserons le tracé dans les dernières lignes.

Le dispositif

Le dispositif de *Contre l'oubli* occupe une position particulière dans le vaste ensemble des films qui reposent sur ce que l'on désignera comme «dispositif de réel» par opposition au champ de la fiction. L'intention informative propre à tout documentaire se trouve ici subordonnée à un objectif précis : exercer une action sur quelqu'un, et plus précisément agir en faveur d'un prisonnier politique en mobilisant l'opinion. L'informatif s'y trouve donc mis au service de l'illocutoire.

La lettre ouverte sous sa forme filmique est, on l'a dit, le moyen d'une telle action. Même si la simplicité a été un choix obligé pour la réalisation en raison de contraintes budgétaires drastiques, la forme retenue a pour effet de mettre en place une structure de communication entre destinataire et destinataire d'une grande complexité.

Le destinataire affiché par la lettre est bien évidemment le chef d'État interpellé. Mais cette interpellation n'a de chance de

porter ses fruits qu'autant qu'elle deviendra une pression d'opinion publique. En ce sens, le destinataire n'agit pas directement, mais, comme dans toute lettre ouverte, son action n'exercera son véritable poids qu'en fonction des relais de pression multiples qu'elle aura su déclencher : intervention diplomatique, intérêt international, etc.

On voit donc la figure du destinataire se démultiplier. Au plan du discours verbal, il s'agit d'un chef d'État : par son adresse (« Monsieur le Président de... ») et dans ses modalités linguistiques propres, le texte l'apostrophe directement et continûment. Or, cette même lettre vise aussi le spectateur. Elle le touche en tant qu'individu, elle le mobilise comme citoyen. Grâce au travail projectif qui s'opère, prise de parti et émotion le placent en imagination à la source d'émission de la lettre. D'autre part, celle-ci incitant chacun à relayer son appel et à écrire à son tour en faveur d'un prisonnier pour contribuer à le protéger (ce qui est un des modes d'intervention d'Amnistie internationale), *Contre l'oubli* s'inscrit dans un circuit de communication sociale qui déborde largement le moment de sa réception.

À l'énonciation verbale de la lettre lue, dite, voire écrite, se superposent diverses figures d'énonciateurs filmiques.

La plus immédiatement visible est celle du comédien (ou de la célébrité) présent à l'écran. Il apparaît à la fois comme interprète oral (marques d'énonciation aux niveaux de la voix et du corps : intonation et effets expressifs, regard et signes corporels) et comme auteur du texte (ce que donnent à penser diverses marques linguistiques). Puis viennent les autres configurations diverses que prend l'énonciation filmique, cet « acte sémiologique par lequel certaines parties du texte nous parlent de ce texte comme d'un acte » (Metz, p. 20).

Dans les zones paratextuelles du film, l'énonciation se voit parfois renvoyée à la figure du réalisateur grâce aux pré-génériques qui évoquent le travail de répétition à travers photos et enregistrements sonores de tournage. L'organisme Amnistie internationale, enfin, ne peut être réduit à un simple rôle de commanditaire : le fonctionnement des films l'affiche explicitement comme origine et maillon d'une action humanitaire, un énonciateur social en quelque sorte.

Parce qu'il m'offre l'occasion d'une rencontre avec d'autres êtres, un certain secteur du reportage, celui qui se centre autour de l'entretien, trouve une grande part de sa force dans l'anonymat de la personne ainsi révélée par l'écran. La question du vrai s'y ancre sur celle de l'émotion. Plus précisément, cette dernière est perçue comme garante de la vérité. La croyance en la sincérité de l'interviewé détermine le pouvoir d'action du message. Or, dans un film qui repose sur un contrat de réel, du journal télévisé au reportage, l'émotion repose sur un effet d'induction qui efface la lisibilité de ses propres signes. Elle passe par la communication interpersonnelle (imaginaire ici, bien évidemment, puisque la relation s'établit entre une personne et *l'image* d'une autre) et le leurre d'une induction mimétique y occulte la conscience des signes.

Contre l'oubli s'inscrit dans ce mode de relation mais repose sur un paradoxe de taille : il a recours à des comédiens ou à des gens retenus en raison de leur célébrité. L'écart est notable avec le reportage. La chaîne qui reliait étroitement entre eux anonymat, sincérité et vérité ne se trouve-t-elle pas *ipso facto* menacée de rupture? Ne serait-on pas tenté de suspecter la fonction des interprètes dans pareil contrat? Et si, après tout, ceux-ci ne faisaient qu'offrir leur talent ou leur image? Comment démêler, chez un comédien disant un texte, ce qui part du cœur et ce qui vient du métier? Qui me garantit son authenticité?

Que le métier soit nécessaire, chacun en convient, et d'ailleurs la trace sonore des répétitions du texte en pré-générique nous en rappelle l'existence. Mais, on le devine, un doute sur la question de la sincérité du comédien ne peut être envisagé sauf pour ruiner le contrat. Peut-on imaginer une seule seconde que l'émotion de l'acteur ou de l'actrice soit reçue comme jouée, alors que leur intervention vise à susciter une mobilisation à partir de celle-là même? Le spectateur sait, bien évidemment, que tel ou tel, acteur ou personnalité connue, doit à sa renommée d'avoir été sollicité, impact médiatique oblige, c'est quand même la personne privée qu'il suppose devant lui. Elle seule est susceptible d'établir ce contact émotionnel où le sentiment de vérité trouve sa source. Cet acte de croyance, rien ne le garantit sans doute.

Mais sans lui tout s'effondre.

Paradoxe donc : il n'est point d'émotion sans signes ni de vérité humaine sans émotion, mais leur trajet vers le spectateur n'existe qu'à condition de dénier ce qui l'inscrit dans une production signifiante. L'humaine condition se veut le seul horizon de référence et de légitimité.

Le regard direct

Le regard direct constitue, on le sait, une figure majeure d'implication. Hors de la fiction, il passe pour une sorte de parape authenticateur de la relation entre moi, spectateur, et celui qui me regarde depuis l'écran. On a déjà beaucoup écrit là-dessus¹, en insistant tout particulièrement sur les effets de vérité produits.

Mais la question nous intéresse d'autre façon : par la place qui est ainsi assignée au spectateur à l'intérieur du dispositif complexe énonciateur-énonciataire et par la fonction que remplit cette figure dans la production de l'émotion.

— REGARD DIRECT ET PLACE DU SPECTATEUR

Alors que la lettre s'adresse au chef d'État, le regard direct à la caméra, figure quasi obligée ici, interpelle, quant à lui, le spectateur. Pareil dédoublement de destinataire met à mal la position d'extériorité qu'assigne ordinairement — qu'on songe par exemple au journal télévisé — la conjonction du pacte de réel et du regard direct. À l'intérieur de ce dispositif, le spectateur va se trouver sans cesse tiraillé entre extériorité et intériorité. D'un côté, le regard direct maintient une distance, d'un autre, la prise de parti provoquée par l'émotion l'incite à se couler imaginairement au foyer d'origine de la parole. Cet homme ou cette femme qui parlent, c'est moi que leur regard vient frapper, mais leur propos, c'est moi qui vais le reprendre à mon compte parce qu'il a fait naître en moi indignation ou souffrance.

Le regard direct me rive à la personne qui parle. Il ne laisse nul recours à la dérobade. En même temps, la complexité des relations énonciateur-énonciataire produites par le dispositif de *Contre l'oubli* crée un porte-à-faux. Aspiré et dans le même temps pris au défaut de la cuirasse, me voici livré sans défense aux autres signifiants de l'émotion filmique.

Examinons deux exemples. Le dispositif est très simple. Le premier plan montre un portrait du président de la république de Guinée équatoriale, cependant qu'en voix *off*, Philippe Noiret s'adresse à lui : «Monsieur le Président, en 1988 un homme dans votre pays, la Guinée équatoriale, a été condamné à mort avant de voir sa peine commuée en 20 ans de prison.» Second plan : en plan moyen large, debout, les mains croisées derrière le dos, regard vers la caméra, le comédien poursuit son accusation : «Je ne suis pas juriste, monsieur le Président. Mais j'imagine qu'avant de condamner un être humain à une peine de cette sorte, il faut qu'un certain nombre de conditions soient réunies...» Lentement, si lentement qu'à peine on y prête attention tout d'abord, la caméra, dans ce film de Jean Becker, se rapproche de lui. Plus de trois minutes d'un travelling avant qui, peu à peu, resserre le cadre, jusqu'à s'immobiliser en gros plan pendant qu'une voix vibrante d'indignation retenue achève : «... je vous demande aussi instamment, monsieur le Président, de prendre toutes les mesures nécessaires pour mettre fin à la torture et aux mauvais traitements des détenus dans vos prisons, pour garantir, comme il est dit dans le pacte que vous avez signé, le droit à un procès équitable à tout inculpé.»

Michel Deville a mis en place un dispositif voisin : cette fois, c'est vers Emanuelle Béart, assise sur un banc dans un calme jardin public, que la caméra, partie d'un plan large, se rapproche avec la même infinie lenteur jusqu'à cadrer son visage en gros plan (encore que la prise en continu du filmage soit rompue au montage par deux inserts très brefs).

Dans les deux cas, le regard se trouve pris dans les rets d'un mouvement de caméra qui engage la corporalité et maintient le corps-regard dans le déséquilibre d'un incertain balancement entre mobilité et immobilité.

Le corps «réel» de l'Autre lui aussi vient saisir le corps intérieur du spectateur, le bloque ou le déstabilise. Ici, la fragilité et la beauté d'Emanuelle Béart, son regard furtivement levé de la feuille qu'elle lit, cette incrédulité enfantine qu'elle manifeste devant le sort du prisonnier dont elle parle font vibrer une émotion indécise, comme en accord avec les ombres et les lumières

du jardin où Michel Deville a voulu la filmer. Là, pleine et immobile, la masse imposante d'un Noiret en statue du Commandeur vient le river imaginativement à l'intolérable et à la colère retenue. Ailleurs encore, ce seront le visage fermé du jeune Thomassin² ou les vibrations indignées de la voix d' Haroun Tazieff ou d'Henri Cartier-Bresson (respectivement dans les films de Philippe Doillon, Jean-Michel Carré et Martine Franck) qui imposeront leur registre émotif propre.

Quelques mots encore sur le rapport de l'émotion au regard direct. Il s'établit de façon particulièrement forte à travers le moment du gros plan, celui de Philippe Noiret dans le film précédemment évoqué, par exemple, ou bien celui d'Isabelle Huppert filmée par Jean Girault. Ici, le regard s'avère rien moins que dérangeant. D'où vient qu'il me saisisse, me captive et en même temps me plonge dans un vague malaise? C'est qu'il repose tout d'abord sur un effet de contact immédiat, conséquence bien connue d'une telle figure discursive, mais que, de façon plus énigmatique, il génère en même temps le sentiment d'une impossible présence à l'Autre. La parole de chaque comédien évoque le sort d'un prisonnier et son regard m'implique; pourtant, je le sens bien, ce même regard fortement intériorisé est ailleurs. Ailleurs, oui, comme on le dit de quelqu'un que l'on devine très loin. Il ouvre sur l'incommensurable.

Ce qu'il veut me signifier, c'est l'«écart». Et dans cet écart bascule mon émotion. Comme le décelait Barthes à propos des personnes photographiées par Avedon, il me dit que «son espace d'action se situe au-delà des apparences» (p. 281). Quelque part du côté de l'indicible : l'indicible de la souffrance de l'autre, car les mots sont impuissants à exprimer pareilles souffrances (tortures physiques et psychiques, années d'emprisonnement, viols, etc.).

Dans tel autre film (celui de Jean Girod et Michel Grisolia), le visage de la prisonnière qui fut torturée pendant d'innombrables jours et resta clouée à vie sur un fauteuil peut bien apparaître, ailleurs encore (film de Jean-Michel Carré), le prisonnier peut bien retracer ses tortures et ses souffrances et la voix ajouter son induction émotionnelle : je n'en demeure pas moins sur le rivage. Le référent nous bouleverse, mais c'est au prix de l'irreprésentable. Toute parole bute sur l'extrême.

Litote et violence

La violence exhibée submerge, étouffe. Sa présence répétitive au journal télévisé et dans les magazines de grand reportage tend, on l'a souvent dit, à la banaliser. Elle ne nous laisse que le choix d'en sortir bouleversé, écrasé même, ou de déployer une réaction de défense qui revient à en dénier l'impact. On peut se demander si l'indignation collective que provoque l'éclairage médiatique intensif porté par vagues sur telle ou telle insupportable réalité du monde n'autorise pas d'une certaine façon un exorcisme social de l'émotion individuelle qui agirait comme exutoire et déplacement de l'affect personnel.

Ici, rien de tel. *Contre l'oubli* ne nous expose pas au spectacle direct de la violence (sauf exception, le film de Denis Amar par exemple, qui nous fait assister à une exécution à la chaise électrique et aux soubresauts du condamné foudroyé, ou celui de Philippe Doillon, qui inclut des interviews d'enfants guatémaltèques et nous montre les marques sur leur corps des sévices subis). Le plus souvent, nous n'avons affaire qu'à une émotion intériorisée par un comédien.

Or il advient que ce qui aurait dû, semble-t-il, amortir l'impact émotif, le tenir par la distance du langage dans une zone d'affect maîtrisé, fait violemment retour. L'écart que nous avons vu se creuser entre le langage et son référent, et le recours constant à une rhétorique filmique de la litote se conjuguent pour créer un effet de déflation, un formidable appel d'air où va s'engouffrer l'affectivité du spectateur.

Une telle écriture de la litote, sur laquelle repose en grande partie la réussite de *Contre l'oubli*, apparaît au niveau du dispositif lui-même et dans le refus général du *pathos*. Elle se manifeste aussi dans le choix d'un décor de filmage souvent symbolique ou dépouillé à l'extrême, on l'aura deviné au travers de certaines évocations précédentes. Un autre élément enfin de cette option stylistique mérite qu'on s'y arrête : il s'agit de la durée.

— LE TRAVAIL DU TEMPS

Nous partirons d'un exemple à nouveau : le film réalisé par Depardon. Tout est calme, paisible, beau. C'est une petite ville à l'heure où le soleil achève de disparaître, à l'heure où la nuit

s'approche. On entrevoit de temps en temps quelques passants, un autre, une automobile, une camionnette, un autocar. Avec, entre leurs passages, de longs moments où rien ne requiert l'attention, où le regard erre, désœuvré. Un lampadaire est déjà allumé. Sur les façades blanches, des nappes de lumière persistent. Les arcs immobiles d'un palmier dominent les maisons blanches. Cela dure 2 minutes et 24 secondes. Et c'est un seul plan fixe. Que de beauté, que de paix dans cette image! En *off* s'élève la voix grave de Depardon qui nous restitue les pensées d'un prisonnier politique : «Cela fait bien une heure qu'il n'a pas bougé... rien autour de lui n'a bougé non plus... il faut qu'il bouge... il risque d'avoir le bras,... comme l'autre jour, ankylosé... il faudrait qu'il se lève... marche sur place... tourne en rond... c'est l'heure... Quelle heure est-il?... C'est l'après-midi... il fait moins chaud...» La voix est grave, chaude, légèrement chantonnante, elle traîne sur les syllabes finales, déposant sur les mots l'épaisseur vivante d'une prononciation régionale.

Matière de la voix, sérénité de l'image et, paradoxe, l'émotion nous étirent. Les effets se retournent : ce qui aurait dû produire un sentiment de plénitude se fait déchirement. De cette paix, il ne nous sera pas donné de jouir. La retenue des mots et, plus encore, la banalité des images rendent comme palpable la chair de la vie, de cette vie dont quelqu'un là-bas, dans un pays lointain et si proche, a été retranché. Le plan fixe (et le cadrage, avec cet angle de mur qui bouche obstinément un morceau de vue) taraude d'un sentiment d'absence la plénitude du quotidien.

Il impose aussi la prégnance de la durée. Ce faisant, il porte à son extrême le paradoxe temporel sur lequel s'inscrit *Contre l'oubli*, paradoxe qui repose sur l'articulation contradictoire de trois temporalités.

La première est celle de la durée matérielle de chaque film. Hormis les *spots* publicitaires, rarement temps alloué à un message fut-il plus compté : il doit se glisser à l'intérieur d'une forme ultracourte de trois minutes. Et cependant, le temps nous dure. Non par un quelconque ennui mais en raison de l'intensité même de chaque instant filmique.

Il faut y ajouter le malaise produit par la durée inhabituelle des plans : capture du regard que ne vient pas distraire le rythme

de montage auquel nous ont accoutumés cinéma et télévision. Regard et durée allient leurs puissances d'implication respectives pour transformer une présence spectatorielle à l'image en une intense relation affective et morale. Une telle insistance agit ici comme sommation morale : «Regarde!... regarde encore!... et agis!»

Ainsi la durée vécue du spectateur, deuxième dimension temporelle à considérer, s'inscrit-elle en faux contre la brièveté du temps de projection. Le temps aiguise l'émotion, l'émotion étire le temps.

Comme troisième terme, et autre extrême, il y a le temps référentiel. C'est celui, démesuré, de la souffrance vécue : 30 années d'emprisonnement et de torture pour Nguyen Chi Tien, poète du Viêt-nam du Nord; 18 années dans les prisons libyennes pour Ali Muhammad al-Qajiji; ou dans le noir total des cachots souterrains de la prison marocaine de Tazmamart pour Serfaty et ses compagnons; 12 («plus de 4 000 jours de détention») pour celui-ci, et 10 pour cet autre, et pour celui-là encore, et pour tant et tant.

Nous l'avons dit, nous ne parvenons pas à nous représenter les souffrances : il nous est tout aussi impossible d'imaginer le temps, ce temps-là. Je peux être tenté d'atteindre ce que furent ces années à travers celles qui furent les miennes : bonheurs ou difficultés, ces dernières se sont rangées dans l'apaisement du souvenir. Mais le film, lui, ne connaît que du vif : pas de place pour une intériorisation douce. Le raisonnement peut vouloir s'y affronter à son tour : qu'est-ce qu'une heure de torture? qu'est-ce qu'une journée d'isolement carcéral? Butée du sens et du représentable, là encore : comment concevoir ce que signifie une journée d'emprisonnement multipliée par des milliers? Une heure de torture elle aussi indéfiniment répétée.

Contre l'oubli semble bien éloigné des formes auxquelles renvoie habituellement le terme de documentaire. Il s'inscrit pourtant comme lui dans le vaste ensemble des films qui se réfèrent à un contrat de réel. Et cette commune appartenance nous permettra pour terminer d'ouvrir plus largement l'interrogation.

Repartons d'une évidence : ce qui fonde le documentaire, c'est que son référent se situe dans le domaine du réel. Pour autant, ce

dernier ne se confond pas avec le réel de notre expérience quotidienne. Le spectateur ne l'atteint qu'au travers d'une médiation, l'image animée, qui l'inscrit dans l'ordre de la représentation et transforme ainsi la nature même de sa perception.

Plutôt que de réel au sens propre, il s'agit donc de ce que nous pourrions appeler un «effet d'hyperréel», qui engage la relation texte-spectateur selon des modalités nettement distinctes de ce qui advient pour la fiction.

Qu'en va-t-il maintenant du côté de l'émotion? *Contre l'oubli* ayant opté pour une stratégie de la litote, son pouvoir émotif se nourrit de la raréfaction du représenté. À première vue, rien de tel dans le documentaire. Le réel «lui profite». Profit de vérité : problème de société que le film débusque, démasque, éclaire; profit d'humanité et de regard : derrière les hommes, l'Homme, derrière les autres, moi. Et pourtant, à partir de ces films se profilent quelques perspectives où le documentaire pourrait reconnaître un peu du substrat émotif qui le fonde.

J'avancerai l'hypothèse qu'en amont de tout sentiment explicitement manifesté, en amont de l'indignation, de la douleur, voire de l'impassibilité, circulerait une charge sensible particulière qui ancrerait l'émotion au cœur même de la réception du reportage. Elle trouverait son origine dans le dispositif communicationnel lui-même et se situerait en deçà de la force affective du sujet ou de son traitement filmique. Il s'agirait de quelque chose qui ne s'appuierait pas prioritairement sur la densité humaine du référent, ni sur sa dramatisation, ni sur l'implication axiologique suscitée, mais qui, aussi bien, vaudrait pour un film sur les sardines ou pour une sage description de jardins anglais.

Pour l'essentiel, une telle relation relève de la projection psychique puisqu'en face du spectateur, aussi impliquantes qu'elles soient, il n'y a jamais que des images et qui jamais ne «répondront». Mais c'est bien là ce qui permet à l'effet d'hyperréel de s'exercer pleinement.

Le regard, la voix, le corps : quelque chose d'eux à moi se transmet qui, sans doute, provient de l'expressivité que chacun mobilise, mais plus encore tient à l'immédiateté du contact émotif avec l'autre comme personne. Une contagion de l'humain.

Ainsi, pour nous, la question de l'émotion filmique se

situe-t-elle d'abord dans un courant d'affects qui passe entre toute image et son spectateur et qu'il conviendrait de distinguer des émotions particulières produites par le contenu et la forme du film. Un tel substrat fait d'embryonnaires poussées d'affects nous happerait d'entrée de jeu pour nouer le faisceau implicatif mis en place par le dispositif global et ses composantes filmiques.

On peut parier que la prise en compte d'une telle nappe première nous ouvrirait à l'émotion une approche fructueuse. Quel gain! On est en droit d'en espérer aussi un gain au niveau de l'analyse filmique. Mais à ce moment initial d'une réflexion, on comprendra que ce soient des interrogations plutôt que des certitudes qui nous tiennent lieu de conclusion.

Université de Provence (Aix-Marseille I)

NOTES

1 La figure du regard à la caméra dans les films de fiction a été beaucoup étudiée dans la dernière décennie. Pour une mise au point, on pourra se reporter à l'ouvrage de Christian Metz (pp. 39-52) et à l'abondante bibliographie présente dans cet ouvrage. Hors de la fiction, lire Francesco Casetti, «Les yeux dans les yeux», *Énonciation et cinéma, Communications* n° 38 (Paris : Seuil, 1983) pp. 78-97. Pour l'analyse de son effet de véricité, voir Eliséo Véron, «Il est là, je le vois, il me parle», *Communications* n° 38, pp. 98-120.

2 Pascal Thomassin a été révélé en 1990 par Jacques Doillon, qui en a fait le héros de son film *Le Petit Criminel*.

OUVRAGES CITÉS

Barthes, Roland. «Droit dans les yeux», *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques* III. Paris : Seuil, 1982.

Metz, Christian. *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1991.