



HAL
open science

Les variations d'induction de sens dans l'expérience cinématographique de *Lost Highway*

Rémi Adjiman

► **To cite this version:**

Rémi Adjiman. Les variations d'induction de sens dans l'expérience cinématographique de *Lost Highway*. Sous la direction de Thierry Millet. *Analyse et réception des sons au cinéma*, Harmattan, 2007, Champs visuels, 9782296025899. hal-01650279

HAL Id: hal-01650279

<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01650279>

Submitted on 28 Nov 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les variations d'induction de sens dans l'expérience cinématographique de *Lost Highway*

Rémi Adjiman

Du sens imposé à la libre interprétation

Le spectateur d'un film de fiction ne mesure pas toujours la liberté d'interprétation dont il dispose. L'interprétation qu'il produit au cours de la projection d'un film lui semble plus souvent imposée par le texte lui-même que construite en coopération. Pourtant, si le spectateur de cinéma est indéniablement guidé dans sa compréhension et conduit dans ses affects. S'il peut « subir » l'idée de l'œuvre en particulier si cette dernière en a rendu le sens univoque et évident. Il peut également construire sans qu'elle ait été véritablement écrite intentionnellement ou soit présente dans le texte filmique, une forme personnelle d'interprétation. Il peut, au moins en partie, s'approprier le film.

Au cinéma, Sol Worth¹ en précurseur, explicite déjà en 1969 dans « *The development of a semiotic of film* » par une série de schémas, comment à partir du film - ensemble d'éléments visuels et sonores - le spectateur ne « prélève » que certains éléments qu'il transformera en significations pour opérer sa propre mise en histoire. Cette sélection des données filmiques objectives (« *external and objective* » comme le note Sol Worth), qu'elle soit purement aperceptive et physiologique, c'est-à-dire déterminée par le niveau sensoriel, ou qu'elle relève du sens, c'est-à-dire déterminée par le niveau cognitif², est un processus complexe.

Certaines situations semblent imposer un « à comprendre », un sens qui paraît prédéterminé alors que d'autres laissent au spectateur la possibilité de s'immiscer dans le texte filmique, de construire sa propre invention de la réalité. Nous parlerons de variations d'induction du sens.

Dans notre démarche, nous abordons le thème de l'induction de sens selon un axe sémiotique et cognitif. Notre objectif est une approche en compréhension des processus interprétatifs³ du spectateur de cinéma. Nous ne considérons pas l'induction au sens de l'influence voire de l'hypnose ou plus spécifiquement de la recherche de l'adhésion, de la manipulation idéologique et de la propagande comme c'est le cas dans différents travaux sur les films soviétiques des années 20, sur les films de Lénie Riefenstahl dans les années 30 de l'Allemagne nazie ou plus récemment encore sur les procédés narratifs utilisés par Hollywood⁴.

Nous nous plaçons délibérément dans le champ de la réception c'est-à-dire avec un cadrage centré sur le spectateur. Nous ne souhaitons pas chercher les relations entre l'intentionnalité des auteurs du film et les interprétations du spectateur. Notre approche

¹ Worth Sol, *The development of a Semiotic of Film*, *Semiotica*, 1-3, 1969, p 48

www.temple.edu/anthro/worth/sintro.html

² Nous ne pensons d'ailleurs pas qu'il soit possible (ni souhaitable pour une approche en compréhension) de séparer ses deux niveaux. L'un interagit nécessairement avec l'autre.

³ Nous empruntons cette expression à N. Everaert-Desmedt, *Le processus interprétatif*, Mardaga, Liège, 1990

⁴ Cornellier Bruno, *Sur l'hégémonie hollywoodienne*, juin 2000

<http://www.cadrage.net/dossier/hegemoniehollywoodienne1/hegemoniehollywoodienne1.html>

adopte de ce point de vue le modèle sémio-pragmatique qui pose « qu'il n'y a jamais transmission d'un texte d'un émetteur à un récepteur mais un double processus de production textuelle : l'un dans l'espace de la réalisation et l'autre dans l'espace de la lecture. »⁵.

Notre propos est fondamentalement axé sur la dimension phénoménologique, porté sur la problématique de comment dans le processus interprétatif, certaines constructions de sens et de sensations peuvent révéler les variations d'induction ?

Dans cet article, le son et ses relations à l'image - qui nous intéressent ici particulièrement - ne peuvent être considérés comme un point focal. Ils n'occupent que les différentes places qui leur sont accordées au sein des systèmes de construction de sens dans lesquels il siège. Néanmoins, le choix de *Lot Highway* n'est bien sûr pas anodin. Le son est dans ce film, non seulement « traité » de manière particulière mais plus encore les rapports, les interactions qu'il entretient avec l'image sont essentielles. La dimension synesthésique de la perception est ici particulièrement sollicitée chez le spectateur.

Nous centrons ici notre analyse principalement sur la première demi-heure du film. Cette distinction est importante dans la mesure où *Lot Highway* est constitué de deux parties qui peuvent sembler narrativement, indépendantes l'une de l'autre (et pourtant si interdépendante !). La spécificité de ce film tient certainement pour partie dans cette articulation.

Au final, notre démarche consiste, dans le cadre de l'expérience de la projection cinématographique du film *Lot Highway*, à comprendre quels sont les éléments pertinents qui contribuent à faire varier l'induction dans la conduction du processus interprétatif. Le terme de « conduction » explicite le fait que nous nous intéressons aux sens et sensations liées au déroulement même de la construction de sens, non au résultat final de l'interprétation. Nous ne visons pas à mettre en évidence une typologie des différents niveaux d'induction (niveaux forts vs niveaux faibles) mais plutôt dans une approche en compréhension à expliciter des situations phénoménologiquement différentes dans leur façon d'induire le sens et à comprendre en quoi elles se distinguent.

L'induction du mode de lecture

Dans la première demi-heure du film, nous sommes confrontés à la situation d'un couple dans lequel l'homme, Fred, semble abattu, préoccupé voire dérangé. Des doutes sur la fidélité de sa femme Renée, semblent l'assaillir.

L'attitude de cette dernière est équivoque en particulier lorsqu'ils visionnent ensemble une cassette vidéo déposée anonymement sur le perron de leur maison. Puis le couple fait l'amour et Fred angoissé, raconte à Renée un de ses rêves étranges dans lequel il croit la voir prendre l'apparence de quelqu'un d'autre.

Lot Highway est une fiction ou plutôt - en se plaçant comme nous le faisons ici du côté du spectateur - un film qui engage ce dernier à interpréter le texte filmique comme un texte de fiction et à convoquer le mode⁶ de lecture fictionnalisant c'est-à-dire comme le précise Roger Odin « à vibrer au rythme des événements fictifs racontés »⁷.

⁵ Odin Roger, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck, 2000, p 10

⁶ Pour la notion de mode, se référer aux ouvrages récents de Roger Odin et en particulier : Odin Roger, *Sémio-pragmatique du cinéma et de l'audiovisuel : modes et institutions*, Towards a pragmatics of the audiovisual, Nodus, Münster, 1994

⁷ Odin Roger, *De la fiction*, De Boeck Université, Bruxelles, 2000, p 11

Lot Highway est même, dès son commencement, un puissant inducteur du mode fictionnalisant, un « emballer »⁸. Les toutes premières séquences - celles qui parfois se préoccupent principalement de situer le contexte général du film - tentent déjà, alors que nous ne connaissons pas les personnages, de nous amener à nous interroger sur leur intentionnalité, sur leur sincérité, sur leur lucidité, sur ce qu'ils pensent ou savent réellement. La notion « d'intrigue », la perception d'une tension dramatique nous parviens dès la première séquence.

Nous y voyons Fred pensif et tendu, le visage crispé. Une sonnerie retentit. A l'interphone, une voix étrange et sombre lui annonce la mort de « Dick Laurent ». Fred se déplace rapidement d'une fenêtre à une autre pour essayer d'apercevoir devant chez lui, l'auteur de ce message. En vain, aucune silhouette à la porte, ni véhicule sur la route n'est visible.

Le film vient de commencer. Nous ne savons rien de Fred, ni de Dick Laurent. Fred, est-il totalement étranger à cette nouvelle, l'attendait-il ? Connaissait-il Dick Laurent ou l'auteur du message ? A-t-il reconnu la voix dans l'interphone ? Savait-il qu'un meurtre se préparait ? Aucune réponse n'est apportée lorsque la deuxième séquence nous présente Renée. Elle annonce à Fred qu'elle ne viendra pas le voir en concert dans le club de jazz où il joue du saxophone. Elle préfère rester lire. Fred est surpris et l'interroge sur ses lectures. Elle reste évasive. A la fin du concert, Fred téléphone chez lui et laisse sonner longuement. Personne ne répond. Plus tard, lorsqu'il arrive à son domicile, elle dort profondément dans le lit. Était-elle sortie ? Cache-t-elle quelque chose ? Le trompe-t-elle ? Dort-elle réellement ? Qu'en pense Fred ?

Aucune réponse n'est apportée et la séquence suivante enchaîne. Renée découvre sur le perron, en allant chercher le courrier, une grande enveloppe contenant une cassette vidéo. Aucune indication sur son origine n'y figure. L'attitude de Renée est mystérieuse. Elle semble cacher la cassette, mais Fred la surprend en sa possession. Ils la visionnent ensemble. La cassette contient quelques plans, filmés en amateur, de la façade de leur maison. Renée tente de rassurer Fred. Qui a déposé cette cassette ? Pourquoi Renée semble-t-elle la cacher ? Que signifie son contenu ? Le fait que Renée minimise l'impact de la cassette est-il intentionnel de sa part ?

Le film n'a commencé que depuis quelques minutes et nous n'avons aucune réponse ni à ces questions, ni à d'autres que chaque spectateur peut se poser, en particulier au sujet du contentieux réel ou supposé entre Fred et Renée. Structuellement, ces séquences - une suite d'événements et de situations (l'interphone, le club de jazz, la cassette...) à la fois identifiables dans leur déroulement et dans les micros intrigues qu'elles proposent - semblent se succéder sans nous proposer les réponses attendues.

Néanmoins, à ce stade, nous pouvons penser inconsciemment, en tant que spectateur expérimenté⁹, pouvoir faire confiance à nos compétences et notre capacité d'expertise du récit cinématographique. Nous croyons alors pouvoir repérer par la suite - dans la perspective de la logique des possibles narratifs de Claude Brémont¹⁰ - des lignes d'action en suspension permettant le passage d'une scène à l'autre. Nous sommes guidés par nos hypothèses, impliqués dans une recherche de linéarité. Nous comptons bien maîtriser la

⁸ Nous reprenons cette expression à Roger Odin
Odin Roger, *De la fiction*, De Boeck Université, Bruxelles, 2000, p 39

⁹ Dans notre propos, la notion de spectateur expérimenté ne revêt pas de caractéristique particulière. Le spectateur consommateur de fiction cinématographique ou télévisuelle est expérimenté. Il a expérimenté de très nombreuses situations narratives.

¹⁰ Brémont Claude, *La logique des possibles narratifs*, Communications, n° 8, Paris, 1966, pp. 60-76

logique du récit et transformer ce dernier en histoire, nous diriger d'une manière cohérente et simple vers les différents niveaux narratifs.

Dans ces tout premiers instants, *Lot Highway*, peut sembler s'inscrire dans une certaine tradition hollywoodienne¹¹ du film noir dans lequel la dimension psychologique des relations entre les personnages et les relations causales entre les événements sont essentielles. Si l'on se situe dans la logique de ce cadre d'interprétation de nombreuses fois expérimenté, nous savons que malgré les phénomènes inexplicables, nulle invraisemblance ne sera possible par la suite. Nous pouvons même nous préparer à une séquence finale qui pourra sembler inattendue, mais sera justifiée.

Notre intentionnalité présente se construit alors avec le film et nous amène à « ausculter les personnages », à prélever des indices, à mettre en œuvre des inférences à chaque nouveau plan ou nouvelle séquence et à établir des liens entre eux. Nous pénétrons alors *Lot Highway* comme un film pourvu d'un fil conducteur solide mais utilisant le principe de ce que Roland Barthes appelle la « phrase herméneutique », c'est-à-dire une séquence d'étapes-relais qui nous mène de la mise en place de l'énigme à sa résolution au travers de fausses pistes, de leurres, de suspensions, de révélations, de détours et d'omissions.

L'induction du mode fictionnalisant est activée. Le contexte cognitif d'interprétation, celui d'un film de fiction simplement mystérieux et étrange, semble rapidement établi mais...

Induire l'incertain : un système

A ces situations narratives laissées en suspend, viennent s'ajouter et interagir une organisation formelle qui renforce le déclenchement de l'interrogation du spectateur. Dès la séquence suivante par exemple - la scène d'amour entre Renée et Fred - une nouvelle étape dans la relation entre le film et le spectateur peut être franchie.

Renée se déshabille dans la chambre, elle s'apprête à rejoindre Fred dans le lit. Lui est rongé par de sombres pensées. Il voit Renée dans le club de jazz partir avec un autre homme pendant que sur scène, il joue frénétiquement du saxophone. Est-ce un souvenir ou une pure invention de son esprit ?

Dans la chambre à coucher, la lumière est faite de clair-obscur. Elle est orangée sur les corps, fiévreuse. Une ambiance sonore très sourde, dans l'infra grave, est déjà présente. Renée se glisse dans le lit. Un plan d'ensemble des deux personnages nous permet d'embrasser la totalité de la situation. Puis commence le rapprochement des corps. Le cadre est maintenant rapproché, seulement serré sur des portions de visage ou des parties du corps. La chaleur de la peau contraste avec le noir du décor.

Renée est totalement passive, le regard fixe. Le bruit des quelques baisers est très fort, grossi. Nous sommes très proches du couple. En même temps Renée semble figée. Son regard impassible est dans le vague. Il ne propose aucun indice rassurant ou simplement éclairant. Isolé en plongée, ce visage ne donne pas l'impression d'être celui d'un individu engagé dans une étreinte amoureuse. L'ambiance sonore sourde persiste. Insidieusement viennent s'ajouter dans le registre grave, les coups d'archets lents de violoncelles¹² lugubres et les roulements arythmiques des timbales. D'abord, la musique envahit l'espace subrepticement puis, au cours de l'acte, la musique monte brutalement, son niveau est associé de manière congruente au mouvement des corps. Les percussions bien qu'irrégulières peuvent rappeler des battements de cœur violents.

¹¹ En référence à David Bordwell et Kristin Thompson
Bordwell David, Thompson Kristin, *L'art du film, une introduction*, De Boeck, Bruxelles, 2000, pp 117-157

¹² Les violoncelles sont peut-être des violons dont la tonalité a été abaissée par un ralentissement de la vitesse de lecture du système de reproduction (pitch down)

Puis lors d'une focalisation interne appuyée de Fred, à un moment où sa vision subjective regarde le visage de Renée, un gong retentit. Le visage devient comme brûlé par un flash de lumière céleste. Un chant apparaît alors, plus aérien, presque inclus dans la diégèse. Ce passage peut se percevoir dans le cours d'action comme une rupture, une démarcation. Passe-t-on dans un monde d'irréalité ? Est-ce, que le regard de Fred sur Renée a changé ? A-t-il une révélation ? Les mouvements des corps passent au ralenti. La musique devient cristalline. Le temps se dilate. Fred est-il parvenu à sortir de sa paranoïa ? Parvient-il à prendre ce plaisir immédiat ? L'ambiance sonore grave subsiste et maintient son emprise sur la scène. Fred ne serait-il pas toujours victime de ses peurs ?

Une deuxième rupture survient alors en plein acte sexuel, à un moment où l'on peut imaginer que monte le plaisir. On devine alors - bien que son visage soit en parti masqué par l'épaule de Renée - une grimace de souffrance de Fred associée à un premier râle fort, rauque et réverbéré suivi d'un deuxième souffle mat. La réverbération s'est coupée brutalement. Ce moment sonore est mis en valeur, c'est un des rares moments où le grondement sourd disparaît presque, projetant en avant ces soupirs de désespoir. Est-ce un retour brutal à la réalité ? Est-ce une rechute ? Fred est-il victime de nouveau de ses pensées ? Les soupçons au sujet de sa femme le reprennent-ils ? Est-il impuissant ou a-t-il une panne sexuelle ?

L'ambiance musicale reprend, inquiétante. Sur le dos de Fred se pose une main cadrée très serrée, une main aux ongles noirs plus menaçante que réconfortante. Tout semble s'effondrer dans la tête de Fred. La tonalité musicale vire à l'aigu en glissando et devient dissonante, oppressante. Les sons de cordes frottées mutent et se transforment en « scie musicale », en sirène. Fred semble mal, mais que se passe-t-il réellement ? Au plan de la main de Renée succède en *cut* le visage terriblement crispé de Fred. Puis de nouveau la main - toujours présente sur tout l'écran de projection - se met à tapoter légèrement le dos. Nous revenons au visage de Fred. Ce moment est intense, il nous sollicite, mais pour quelle interprétation ? Par cette succession de plans montés en *cut*, associée aux violoncelles dissonants, un lien de causalité, tragique, semble établi entre la main non caressante et le visage angoissé. Mais que doit-on comprendre, que se passe-t-il ou que va-t-il se passer ? Fred se dégage de Renée. Le cadrage est alors plus large et nous permet de retrouver le couple. On entend alors de nouveau le bruit de l'étoffe mais l'ambiance musicale étouffée et latente persiste et nous conduit vers la séquence suivante où Fred raconte à Renée son terrible cauchemar.

Dans cette séquence analysée - qui ne dure pourtant pas plus de trois minutes - tout un système d'éléments en interaction tente d'activer la production de sens et de sensations chez le spectateur. Notre intentionnalité est déjà mise en éveil par les situations étranges et les phénomènes inexplicables des séquences précédentes (l'interphone, l'absence de Renée au téléphone, la cassette vidéo) où le climat général est énigmatique et suspicieux. Cette séquence enrichit notre contexte de réception¹³ et nous sollicite encore en amenant toujours plus de questions qu'elle n'apporte de réponse.

Les questions que le spectateur se pose ne peuvent trouver de réponse par exemple dans les dialogues. Ils sont rares - le contenu analogique est favorisé - et les propos échangés sont intrinsèquement peu explicites et ouverts. De même les intonations des voix et les expressions des visages - particulièrement celles de Renée - sont peu marquées. Elles ne

¹³ Nous faisons référence ici, en les adaptant, aux réflexions sur le contexte de John Searle. Pour le spectateur de cinéma, le contexte, comme dans le cadre des actes de langage, ne préexiste pas nécessairement. C'est principalement au cours de l'action de la projection cinématographique et de l'interprétation de chaque spectateur que le contexte est en mesure de se créer et de se modifier. Searle John R., *Sens et expression, Etudes de théorie des actes de langage*, Minuit, Paris, 1982

guident que peu le sens, n'apportent pas de certitude. Elles laissent au spectateur une place importante dans le processus de construction de la signification. Par ailleurs cette notion d'incertitude et cette perception d'une grande difficulté à avoir de l'emprise sur le sens est renforcée par une narration perçue dans le cours d'action de la projection comme fragmentée, où chacune des séquences paraisse « inachevée » et où une certaine incohérence semble émerger lorsqu'elles s'assemblent.

Nous devons également relever la place faite aux sons de très basses fréquences dont l'usage mentionné par Laurent Jullier permet de contribuer à donner au spectateur « la sensation de flotter au centre d'un magma dont les sons touchent directement son corps entier. »¹⁴ La particularité de ces « nappes » de sons est qu'une fois établie, elles peuvent se laisser oublier. Leurs présences continues leur donnent un statut de bruit ambiant auquel l'oreille s'habitue, plaçant au-dessus de ce seuil son niveau de vigilance. De plus, il est impossible d'en identifier la source d'où le renforcement de l'impression de sens inachevé qu'elles produisent, certainement en partie à l'origine de leur caractère inquiétant. Elles contribuent alors, sans se manifester et sans que l'on puisse pointer du doigt la cause qui les produit, à favoriser la « priméité », c'est-à-dire la sensation pure. Le spectateur impliqué dans la situation filmique n'est pas engagé à se diriger vers l'interprétation d'un « élément résistant », il est seulement incité à l'aperception.

Cette dissimulation s'applique également aux parties musicales - musicales parce que ce sont des instruments qui les produisent – qui sont traitées comme des ambiances et des bruits. Les musiques peuvent alors se cacher derrière le décor sonore et, tapis dans l'ombre peuvent surgir sans prévenir. De ce fait la perception fusionnelle est totale, parfaitement induite. Il devient difficile de revenir - même par une approche phénoménologique - à la source des interprétations et surtout des émotions.

C'est sur ce principe qu'en divers moments de tension narrative, des ponctuations sonores apparentées à des bruits, sont produites par des instruments de musique. Nous sommes alors confrontés à un son au double statut. Selon le moment du film et notre interprétant, il peut être perçu plutôt comme renforçant la dimension musicale en dehors du temps et du lieu ou plutôt comme appuyant un événement narratif et de ce fait prenant place dans la diégèse. Ces ponctuations peuvent contribuer à renforcer l'instabilité ambiante. Elles sont à la fois intégrées à la musique et au récit. Nous les faisons fusionner sémantiquement avec l'image mais elles fusionnent acoustiquement et par leur similitude de forme - au sens gestalt du terme - avec la musique. Cette double intégration narrative et perceptive nous conforte dans l'impossibilité de nous prononcer comme si deux modes différents de lecture, activés par le spectateur, s'opposaient pour mieux renforcer la perception de doute et de déséquilibre.

En parallèle de ces dissimulations, des contrastes et des variations opérés sur les mises en image et en son, adressent des injonctions au spectateur comme pour l'inciter à déclencher son interprétation. Les plans se succèdent et passent brutalement du clair à l'obscur, les bruits de proximité « exagérément » grossis et montés en *cut*, changent de niveau et de timbre, des effets de réverbération rajoutés¹⁵ sont coupés brutalement sur les sons directs,

¹⁴ Jullier Laurent, *L'écran post-moderne*, L'Harmattan, Paris, 1997, p 60

¹⁵ Dans la production sonore à l'image et tout particulièrement dans la phase de post-production son (P.P.S.) au cinéma, le terme d'effet est double et peut provoquer des confusions. Les effets sont d'une part certains dispositifs techniques qui permettent de modifier, de traiter les sons (comme la réverbération) et d'autre part une catégorie de sons généralement rajoutés au moment de la P.P.S., isolés sur une ou plusieurs pistes et constitués principalement de bruits refaits dont la relation temporelle avec l'image est étroite (claquement de portes, de portières, bruits de pas, explosion...).

les musiques angoissantes décalées et d'autant plus surprenantes qu'elles semblent sortir de nulle part changent de tonalité, de tessiture ou de rythme tout à coup. Le montage participe également de cette tentative de provoquer une démarche inférentielle du spectateur. Le cas des gros plans alternés de la main de Renée et du visage de Fred, montés en *cut*, donne à penser qu'une relation causale immédiatement compréhensible existe entre l'un et l'autre.

Mais cette démarche tourne court, le sens est glissant, multiple, difficile à circonscrire. Les variations sont perçues comme des ponctuations, des stimulations, mais ne tiennent pas de rôle narratif. Le spectateur peut se retrouver alors coincé entre l'évidente incitation et l'incapacité à conclure (« C'est clair, je dois déduire quelque chose, mais qu'est ce qu'il y a à comprendre ? »). Cette situation paradoxale, cette quête avortée d'une construction de sens qui semblait évidente, participe alors directement de l'expérience sensorielle. Les sensations renforcent les interrogations sur le récit et, réciproquement la quête d'une logique narrative amplifie les affects. Cet effet de circularité – s'il se produit - tend à renforcer la capacité d'implication du spectateur mais le centre de gravité du film semble déjà – au bout de 15 minutes de projection seulement - difficile à trouver. La notion d'incertitude et de sens en permanence inachevé grandit.

Aux limites de l'incertitude

Au cours du film, ces séquences courtes - unités narratives dans lesquelles le fond et la forme s'associent pour interroger le spectateur - se succèdent à un rythme élevé et sans interruption. A chaque fois, une partie de la logique narrative reliant les séquences semble amputée. Le spectateur se trouve sans cesse interrogé, mais dispose alors de nombreux axes de liberté pour formaliser ses propres questions. Il peut chercher à savoir par les signes de l'énonciation, de quel personnage du film, de quel œil ou de quel cerveau provient ce à quoi il assiste. Chercher à comprendre si la séquence se situe dans le domaine du rêve ou dans celui de l'action vécue. Chercher à déterminer si la succession des séquences est chronologique ou si certaines ont été translatées dans le temps (souvenir, prémonition...). Les questions qu'il peut se poser sur les données filmiques et les incidences qu'elles peuvent avoir sur le sens narratif sont ouvertes, multiples et complexes, beaucoup moins induites que l'acte de questionnement lui-même. Chaque nouvelle situation filmique « ordonne » au spectateur d'échafauder sa propre réalité de la situation, mais cette réalité ne peut aboutir à une construction stable. Plus encore, par association, les hypothèses plausibles que le spectateur essaye de construire dans le cours d'action de la projection se contredisent, se sapent¹⁶ peu à peu les unes, les autres. La logique nouvellement établie dans le contexte d'interprétation du moment, est battue en brèche l'instant suivant. L'interaction entre les données filmiques et le sens produit - l'isotopie sémantique - devient dès lors de plus en plus tenue. L'improbabilité du récit, l'aporie, s'apparente au fur et à mesure que le film se déroule à une situation de « double contrainte¹⁷ narrative ». Le spectateur se trouve coincé entre deux (ou plusieurs) hypothèses contradictoires. Un effet d'accumulation de cette situation crée un contexte particulier – phénoménologiquement

¹⁶ Il est étonnant de constater que de nombreux internautes passionnés de *Lost Highway*, par l'introduction d'options narratives dont ils ont produit le sens après la projection, reconstruisent une logique narrative irréfutable. De nombreuses logiques irréfutables différentes s'opposent d'ailleurs !

¹⁷ Palo Alto avance l'hypothèse qu'un individu prisonnier de la double contrainte (*double-bind*) peut développer des symptômes de schizophrénie. C'est justement le mal qui semble toucher le personnage principal du film !

Bateson Gregory, *Vers une écologie de l'esprit*, Seuil, Paris, 1977

Watzlawick Paul, *Une logique de la communication*, Seuil, Paris, 1972

perceptible - de réception inconfortable et instable. Une prise de conscience¹⁸ c'est-à-dire une mise en sens de la notion d'incertitude peut survenir et s'attacher à nos interprétations narratives.

Néanmoins cette tentative d'exercer une pression sur le spectateur ne peut à elle seule induire le positionnement de ce dernier. L'« incertitude de la construction de sens » proposée par *Lot Highway* autorise des positions - des dispositions cognitives - différentes, en fonction de l'expression de l'identité interne du spectateur c'est-à-dire fonction de son intentionnalité générale, de son intentionnalité présente, de ses connaissances en tant que spectateur mais fonction également des moments du film. Face à l'accumulation de situations de double contraintes narratives auxquelles il est confronté (déjà dans la première demi-heure du film mais plus encore après l'articulation centrale du film), il est très difficile pour lui, mais peut-être encore possible, de conserver exclusivement une attitude de spectateur enquêteur. Mais, la relation intense constituée au cours du début de la projection entre le film et le spectateur, et qui conduit ce dernier à adopter le mode fictionnalisant peut être malmenée au point de se révéler finalement fragile. Le film - en ne proposant rien de stable, ni de logique sur lequel appuyer la construction narrative du sens - peut même conduire le spectateur déstabilisé à un refus de fictionnaliser. Jusqu'où peut-on accepter d'être « ballotté » ? Peut-on être indéfiniment invité à l'interprétation sans parvenir à trouver une logique fiable ? Quelle tolérance peut-on accorder à la sensation d'instabilité ? Les réponses à ces questions sont à chercher auprès de chaque spectateur.

Ne pas s'enfermer dans cette posture nécessite de constater et d'accepter notre incapacité à construire « La » logique narrative de l'œuvre, c'est-à-dire d'accepter l'idée de l'impossible récit ou de reconnaître l'intentionnalité de l'auteur de nous perdre. Si elle se produit, l'éventuelle prise de conscience de notre vulnérabilité, voire de notre position de spectateur manipulé est essentielle. Elle influence le « choix » de la position adoptée par le spectateur et contribue à modifier à partir de ce moment-là, l'orientation de la construction du sens. La sensation d'instabilité, de vertige, voire d'insatisfaction peut alors se muer en simple sensation de fragilité du sens. Le spectateur peut ne plus se sentir seul responsable de sa difficulté à interpréter. La nouvelle conjoncture de construction filmique du sens, dans laquelle la position du spectateur est bien sûr un élément déterminant, peut alors devenir inductrice d'une plus grande liberté d'interprétation et différents modes de lecture possibles.

Lot Highway peut alors jouer dans notre système le rôle reconnu d'un potentiel de significations. Le spectateur ne cherche alors plus éperdument à retrouver des événements filmiques aux significations institutionnalisées, maintes fois expérimentés au cinéma et à la télévision. Le film offre au spectateur un terrain d'interprétations multiples dans lequel il a la responsabilité d'associer les éléments qu'il a perçus et qu'il trouve pertinents. Il devient alors possible de vivre le film différemment par exemple comme une expérience médiatique, une expérimentation ou un spectacle. L'instabilité devient richesse perceptible. Il est alors possible de prendre conscience de son corps ou même de sa position de spectateur. Nous pouvons également, aidés par la diversité des variations formelles du film opérées par les « cassures » visuelles ou sonores, adopter les modes de lecture artistique, énergétique ou esthétique.

¹⁸ Nous entendons « prise de conscience » au sens de Piaget c'est-à-dire comme un acte intériorisé consistant essentiellement en une mise en sens, aboutissant à l'émergence d'une conceptualisation. Jean Piaget, *La prise de conscience*, PUF, Paris, 1974

Une non acceptation de ce changement de posture peut par contre certainement conduire au rejet même de l'illusion cinématographique construite par le spectateur¹⁹ avec l'aide de la narration et du dispositif cinématographique²⁰. Nous rejoignons ici ce que Roger Odin appelle le « défaut de réalisme » - disons ici un défaut de plausibilité - et qui peut conduire à un « déphasage » du spectateur.

Ici le film est inducteur d'un changement de cadre de référence, d'une réaction, d'un éventuel changement de posture cognitive, mais le moment de ce changement est laissé à l'appréciation du spectateur, les positions possibles sont nombreuses et la construction de l'interprétation narrative finale laissée également sous la responsabilité du spectateur. C'est tout un système d'éléments en interaction - bien au-delà des données filmiques elles-mêmes - « qui prend la main ».

Une expérience inédite

L'expérience cinématographique de *Lot Highway* révèle des situations de construction filmique du sens spécifiques. Les perceptions différentes rencontrées trouvent en partie leur source dans les variations d'induction de sens c'est-à-dire dans un processus communicationnel dans lequel le spectateur perçoit – au sujet de ses propres interprétations - des impressions fluctuantes et paradoxales de certitudes, de fragilité, de stabilité, voire de confusion.

A ce titre, *Lot Highway* est un matériau « starter », un potentiel suggestif favorisant la décentration, la co-construction de sens et permettant au spectateur de croiser les données filmiques qu'il perçoit et au-delà les hypothèses narratives qu'il échafaude, avec sa propre vision du monde. Il laisse chaque spectateur construire - en fonction, du contexte dans lequel il est placé avant et pendant la projection, de son identité interne, de son intentionnalité présente - des situations complexes ou plutôt le maximum de complexité que le spectateur peut construire. Il tente de proposer une forme de construction peut-être non encore expérimentée²¹ par le spectateur.

Plus spécifiquement, *Lot Highway* est un film dont les contraintes internes au texte sont différentes.

D'une part, il propose une place de choix au spectateur en lui laissant - s'il parvient à l'assumer - une grande responsabilité dans la construction de la trame narrative et de ses règles d'assemblage. Or, ces dernières sont bancales, atypiques, et la narration impossible si on la compare aux formes classiques du film noir auquel ce film peut faire penser dans les premières minutes.

D'autre part et simultanément, il sollicite sans relâche le spectateur à un rythme très élevé pour l'enjoindre à effectuer cette interprétation si difficile et mouvante. De ces inductions paradoxales naît une situation de double contrainte porteuse de sensation d'instabilité.

Si cette perception peut se manifester, au point de ne pas être supportée par certains, l'écart et ses fluctuations sont propres à chaque spectateur en fonction de sa prise de conscience de l'impossible narration, de sa capacité à prendre de la hauteur²² ou du recul dans le cours d'action²³ et d'accepter de ne pas maîtriser l'incertitude. Notre expérience

¹⁹ Nous n'adhérons pas à l'idée d'un effet systématiquement hypnoïde du cinéma sur le spectateur

²⁰ Baudry Jean-Louis, *Le dispositif*, Communications, n° 23, Paris, Le Seuil, 1975.

²¹ Nous préférons cette notion de situation expérimentée, institutionnalisée par le spectateur plutôt que celle d'interprétation codée, trop figée et susceptible d'être à la base de tentatives de catégorisations non pragmatique des signes.

²² Les théories systémiques de l'Ecole de Palo Alto, explique comment pour sortir d'une situation de double contrainte, il est nécessaire de passer au méta-niveau, c'est-à-dire de recadrer.

cinématographique, fondée au cours du temps en connaissance, nous a confrontée à des situations d'induction relativement standardisées, « des situations idiomatiques standards ». Sommes-nous finalement habitués et disposés, dans ces conditions extrêmes, à occuper l'espace d'interprétation au cinéma ?

²³ Les interprétations narratives globales et logiques du récit de *Lost Highway* faites par des internautes ont été « reconstituées » à posteriori, après la sortie de la salle de projection.

Bibliographie

- Bateson Gregory, *Vers une écologie de l'esprit*, Seuil, Paris, 1977
- Baudry Jean-Louis, *Le dispositif*, Communications, n° 23, Paris, Le Seuil, 1975
- Bordwell David, *Narration in the fiction film*, University of Wisconsin Press, Madison, 1985
- Bordwell David, Thompson Kristin, *L'art du film, une introduction*, De Boeck, Bruxelles, 2000
- Branigan Edward, *Narrative comprehension and film*, New York, Routledge, 1992
- Brémond Claude, *La logique des possibles narratifs*, Communications, n° 8, Paris, 1966
- Chion Michel, *L'audio-vision*, Nathan, Paris, 1990
- Cornellier Bruno, *Sur l'hégémonie hollywoodienne*, juin 2000
<http://www.cadrage.net/dossier/hegemoniehollywoodienne1/hegemoniehollywoodienne1.html>
- Depraz N., Varela Francisco J., Vermersch Pierre, *Die phänomenologische Epochè als Praxis*
http://www.ccr.jussieu.fr/varela/human_consciousness/article03.html
- Everaert-Desmedt Nicole, *Le processus interprétatif*, Mardaga, Liège, 1990
- Ghiglione R. et Trognon A., *Où va la pragmatique ? De la pragmatique à la psychologie sociale*, Presses de l'Université de Grenoble, Grenoble, 1993
Invitation aux Sciences Cognitives, deuxième édition, Seuil, Points Sciences, 1996
- Hotier Hugues, *Propos liminaire pour introduire sans trop induire*, Induction et Communication, Revue Communication & Organisation, n° 12, Bordeaux, 1998
http://www.montaigne.u-bordeaux.fr/GRECO/Revue/12induction_communication/avant_propos.html
- Jousse Thierry, *Lot Highway, l'isolation sensorielle selon Lynch*, Les cahiers du cinéma, n° 511
- Jullier Laurent, *L'écran post-moderne*, L'Harmattan, Paris, 1997
- Krohn Bill, Entretien avec David Lynch par (traduit par Serge Grünberg), Les cahiers du cinéma, n° 509
- Odin Roger, *De la fiction*, De Boeck Université, Bruxelles, 2000
- Odin Roger, *Sémio-pragmatique du cinéma et de l'audiovisuel : modes et institutions*, Towards a pragmatics of the audiovisual, Nodus, Münster, 1994
- Paillé Pierre, *Qualitative par théorisation (analyse de contenu)*, Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales, sous la dir. D'Alex Mucchielli, Armand Colin, Paris, 1996
- Piaget Jean, *La prise de conscience*, PUF, Paris, 1974
- Schutz Alfred, *Le chercheur et le quotidien*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987
- Searle John Rogers, *Sens et expression*, Etudes de théorie des actes de langage, Minuit, Paris, 1982

Searle John Rogers, *Le sens littéral, Sens et expression*, Paris, Éditions de Minuit, 1982

Strauss Frédéric, *Tempête sous un crâne*, Les cahiers du cinéma, n° 509

Varela Francisco, Entretien réalisé pour *La recherche*, paru dans le n° 308 et

Vermersch Pierre, *L'introspection comme pratique*, version française de *Introspection as practice*, *Consciousness Studies* (n° spécial consacré aux méthodologies en première personne *The view from within*), n° 6, 1999

<http://www.grex.net/textes%20vermersch/introspection%20comme%20pratique.htm>

Watzlawick Paul (sous la dir.), *L'invention de la réalité*, Seuil, Paris, 1988

Watzlawick Paul, *Une logique de la communication*, Seuil, Paris, 1972

Worth Sol, *The development of a Semiotic of Film*, *Semiotica*, 1-3, 1969

www.temple.edu/anthro/worth/sintro.html