

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

34-35 | 2001
Max Ophuls

Narration, point de vue et motifs dans la bande-son de *Lettre d'une inconnue*

Steve Neale



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/188>

DOI : 10.4000/1895.188

ISBN : 978-2-8218-1032-7

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2001

Pagination : 227-238

ISBN : 2-913758-05-3

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Steve Neale, « Narration, point de vue et motifs dans la bande-son de *Lettre d'une inconnue* », 1895.

Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 34-35 | 2001, mis en ligne le 24 janvier 2007, consulté le 24 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/188> ; DOI : 10.4000/1895.188

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2019.

© AFRHC

Narration, point de vue et motifs dans la bande-son de *Lettre d'une inconnue*

Steve Neale

NOTE DE L'ÉDITEUR

Traduit de l'anglais par Michelle Herpe-Voslinsky

- 1 Je voudrais ici attirer l'attention sur un aspect de *Lettre d'une inconnue* (1948) qui a rarement été étudié : sa bande-son. Pour être plus précis, je voudrais m'intéresser à la musique diégétique de la *Lettre*, aux bruits et aux sons, ainsi qu'au timbre, au ton, au contenu d'une partie des dialogues. En même temps, je voudrais examiner la relation entre l'organisation de ces éléments et deux champs d'investigation : d'abord celui, particulier au film, qui consiste à se demander dans quelle mesure il existe des décalages entre le point de vue de Lisa (Joan Fontaine) en tant que personnage, et le point de vue que construit la narration du film entier ; ensuite, jusqu'à quel point des termes rebattus comme « interprétation », « sens » et « lecture » sont des outils valables pour cerner les questions qui se posent alors : ce que pour le moment je préférerais appeler la « perception » ou l'« attribution » des motifs dans la bande-son de la *Lettre*, et dont le cas limite (le son répété des cloches à divers moments du film) sera envisagé plus tard à titre d'exemple... Avant d'aborder la bande-son, il me faut souligner la nature des débats sur le point de vue et la narration dans la *Lettre*.
- 2 La majeure partie du film est constituée de séquences en *flash-back*, ayant pour objet d'illustrer ou d'incarner le récit proposé dans la lettre de Lisa à Stefan (Louis Jourdan). Parce qu'elles sont introduites et accompagnées par des passages de la lettre, dits en voix *off* par Lisa elle-même, ces séquences sont présentées comme le récit de Lisa – et l'on pourrait donc attendre logiquement qu'elles expriment sa connaissance des événements et son point de vue... Cependant, la plupart des commentateurs ont fait

remarquer qu'elles contiennent des détails, des personnages, des incidents « mineurs » dont Lisa elle-même n'est pas consciente. Ils ont aussi démontré que la présentation cinématographique de ces scènes, et d'autres dans le film, organise ces décalages et ces événements de manière à en faire naître une série d'ironies – et donc de distinguer le point de vue de Lisa, « située » en tant que personnage. C'est ainsi que Robin Wood note combien, vis-à-vis des protagonistes, « notre engagement intime est constamment contrebalancé par le fait que nous en savons toujours plus long qu'eux. » Il remarque une « tension incessante entre le récit subjectif et la présentation objective. »¹

- 3 À titre d'exemple, il note que pendant toute la séquence foraine au Prater nous voyons Lisa totalement enfermée dans son monde imaginaire, uniquement consciente de Stefan et de la réalisation apparente de ses rêves. Toutefois, Ophuls montre beaucoup d'éléments extérieurs à son monde : le vieil homme qui actionne les leviers commandant les toiles de fond, la vieille femme à qui Stefan paie l'attraction... Pendant que Lisa et Stefan dansent ensemble, Ophuls intercale un dialogue entre les femmes fort peu romantiques de l'orchestre, qui boivent de la bière, mangent de la saucisse et se plaignent de devoir travailler si tard... Tout ceci se déroule manifestement en dehors de la conscience de Lisa, et n'aurait pu être décrit dans la lettre. En dépit de la narration subjective, le cinéaste ne nous limite pas au point de vue de Lisa.
- 4 De même, George M. Wilson commente un plan de Lisa filmé du point de vue de son mari, dans l'une des séquences de *flash-back*, quand elle sonne à la porte de Stefan. Il revient aussi, comme bien d'autres auteurs, à l'un des plans suivants – où nous voyons Lisa et Stefan du haut de l'escalier. Ce plan en rappelle un autre plus tôt dans le film, qui était marqué par le point de vue de Lisa, regardant Stefan rentrer tard chez lui avec l'une de ses conquêtes féminines. « L'absence visible de Lisa comme observatrice fait ressortir qu'elle n'est plus à présent que le sujet de *notre* perception, et totalement éloignée de la perspective qu'elle avait plus tôt. »²
- 5 Ce qui contredit l'inscription de ce plan, comme du premier, dans un soi-disant fragment de la lettre, et donc du récit de Lisa... V. F. Perkins, pour sa part, mentionne dans son analyse de la séquence à Linz le fait que les personnages principaux, et Lisa elle-même, ne remarquent pas quand elle est présentée à Leopold « la charrette de paysan qui vient interrompre notre vision »³. Parmi les principaux commentateurs de la *Lettre*, seul Tony Pippolo tente de démontrer qu'il y a une continuité entre le récit de Lisa, son point de vue, et la présentation des séquences qu'elle est censée raconter ; lui seul essaie de prouver que les décalages sur lesquels il attire lui-même l'attention sont néanmoins en accord avec la conscience, la sensibilité ou l'état d'esprit de Lisa⁴. Pour tous les autres, ces décalages contribuent à marquer une différence entre le point de vue de Lisa et celui du film. Des décalages de diverses natures sont communs, voire conventionnels, dans les *flash-back* tels que les utilise la *Lettre* – puisque, comme le rappelle Wilson, ces séquences contiennent toujours « beaucoup plus d'informations que les déclarations du narrateur ne pourraient en exprimer »⁵. Ce qui se passe dans la *Lettre*, selon Wilson, Wood et Perkins, c'est que ces décalages sont exploités de façon systématique ; c'est qu'ils servent à illustrer les contraintes qui pèsent sur la conscience, le point de vue et la perception.
- 6 Ce qu'ils veulent souligner, c'est que les incohérences logiques ou littérales dans la présentation, comme le plan filmé du point de vue du mari de Lisa, et les exemples logiques ou littéraux d'absence de perception, comme le fait que la charrette de paysan passe inaperçue des personnages, sont traités non seulement comme les preuves d'une

divergence – mais aussi d'une préoccupation plus métaphorique, celle des « vues du monde » et de leurs angles morts. Ce souci est tout aussi manifeste dans le portrait de Stefan que dans celui de Lisa (c'est lui qui ne la reconnaît pas jusqu'à la fin du film ; c'est lui qui n'a pas su réaliser ses ambitions de pianiste ; c'est lui qui, comme elle le fait remarquer, ne se connaît pas. À cet égard l'inconscience de Stefan est opposée au savoir de Lisa mais aussi à celui de John, le domestique...). Pourtant, parce que la lettre de Lisa est le moyen utilisé pour présenter tant d'événements-clés, parce qu'elle-même prononce souvent des jugements sur leur signification, et parce que, pour employer les termes de Murray Smith, nous sommes « alignés » à ses côtés et avons « accès » à ses pensées et sentiments dans presque tout le film⁶, les commentaires ont eu tendance à se focaliser sur Lisa et sa vision « romantique » du monde.

7 Ainsi, après avoir examiné la séquence du Prater, Wood souligne :

La tendance du film à nous attirer dans la vision de Lisa est en permanence inversée par une tendance contraire à nous détacher du « rêve », à le commenter avec ironie – en faisant allusion à une réalité prosaïque que Lisa exclut, dévoilant par là quelques-uns des mécanismes très peu romantiques dont le rêve dépend.⁷

8 Et Perkins, prenant pour point de départ la prestation de l'orchestre à Linz, écrit :

La mise en relief de la servitude et des travaux subalternes [...] comme prix et condition de la « splendeur » est une constante des dernières œuvres d'Ophuls, mais elle joue un rôle particulier dans *Lettre d'une inconnue*. Comme support déconsidéré d'un mode de vie volontiers brillant, la servitude est la face cachée à la fois de l'élégance (réelle ou recherchée) et de l'histoire d'amour. Car si les musiciens de l'orchestre sont enrôlés dans la tentative de Leopold de faire passer un projet familial pour le vœu de son cœur, Lisa, elle aussi, évitera de reconnaître les mécanismes qui construisent et maintiennent le tissu de son idylle avec Stefan – par exemple, les « cheminots » fatigués et plus particulièrement les musiciennes du Prater dont les costumes militaires d'opérette soulignent leur correspondance avec les cadets de Linz. Ce que Lisa ne peut pas voir, et c'est lié à sa mauvaise lecture de Stefan lui-même, c'est l'infrastructure de quotidien sur laquelle elle élabore son rêve de l'unique et du prédestiné.⁸

9 Ces observations me semblent justes ainsi que celles de Wood – mettant l'accent sur les conséquences « tragiques » des comportements de Lisa jusqu'à entrevoir la possibilité d'un film « contre Lisa »⁹... Selon Perkins et Wilson, il est pourtant clair qu'elle demeure toujours l'objet de sympathie du film, même quand celui-ci met à nu les conditions d'existence, la logique et les limitations de son « rêve », et la nature destructrice des événements auxquels il donne lieu. Pour reprendre les termes proposés par Julia Hallam et Margaret Marshment, nous sommes « alignés » auprès d'elle lorsqu'il s'agit de ses « intérêts », de ses « inquiétudes » et de ses « émotions »¹⁰ – mais pas nécessairement quand il s'agit de sa perception, de son évaluation, de sa compréhension de ce qui arrive aux autres ou à elle-même. On pourrait facilement enrichir la liste d'exemples de « servitude » et « d'emplois subalternes » dans le film (les marchands de fleurs, les musiciens de rue, les employés des chemins de fer, les déménageurs). On pourrait aussi citer des cas spécifiques de « prosaïsme » (la charrette de paysan) et de « quotidien » (le jour des tapis battus)... Ce que je veux souligner ici, c'est combien presque tous ces éléments fournissent les occasions, soigneusement organisées et fortement marquées, de musiques, de bruits et de sons diégétiques ; et combien, par conséquent, ils révèlent les limites d'un vocabulaire dominé par les métaphores et expressions d'ordre visuel. La terminologie proposée par Smith, ou par Hallam et Marshment, est à cet égard bien plus utile – encore qu'il leur soit difficile de

trouver des synonymes, pour l'ensemble d'attitudes et de croyances auxquelles renvoient des termes comme « perspective », « point de vue », « vue du monde », etc. Ce n'est pas, ou pas seulement, à cause d'une insistance historique sur la nature ou les aspects visuels du film. Les mêmes problèmes – et les mêmes termes – obscurcissent la discussion de ces sujets en littérature.

- 10 Rappelons-nous le début de la première séquence en *flash-back*. Tandis qu'un travelling vers un plan rapproché de Stefan lisant la lettre commence à se brouiller, pour devenir l'image, également brouillée, de l'intérieur d'un fourgon de déménagement, on entend la voix de Lisa : « Je pense que tout le monde a deux anniversaires, le jour de sa naissance physique ; et le début de sa vie consciente. » À mesure que ces paroles sont prononcées l'image de l'intérieur du fourgon devient nette et révèle des livres, un lustre, le cadre métallique d'un piano, et les jambes d'un déménageur. En même temps, on entend de la musique dans la rue (on continuera de l'entendre pendant toute la scène.) Dès la fin de la phrase de Lisa, le déménageur soulève le cadre du piano, qui émet un fort claquement métallique. Alors que la caméra fait un panoramique à gauche, nous voyons Lisa adolescente qui regarde émerveillée ce que sur la bande-son elle appelle « de si belles choses ». Quand elle commence à toucher le cadre du piano qui est maintenant sur la chaussée, une dure voix féminine résonne hors champ : « Lisa ! » Lisa se retourne et la caméra se penche pour montrer sa mère à une fenêtre de la maison. « Rentre, Lisa ! Rentre tout de suite, tu entends ? Lisa ! – Oui, mère », dit la jeune fille qui à contrecœur fait demi-tour pour entrer dans la maison.
- 11 Dans le hall d'entrée et dans l'escalier, elle est saisie par la vue, mais aussi les bruits et les propos des déménageurs au travail : le bruit de la poulie utilisée pour monter le piano (que nous entendons avant de la voir) ; le dialogue des déménageurs : « Qui va nettoyer ça ? Moi, je parie. Comme si je n'avais pas assez de boulot. » « C'est la dernière fois que je déménage un musicien ! » « Pourquoi il faut qu'il joue du piano ? Pourquoi pas du piccolo ? » Lisa atteint le haut des marches quand l'un des déménageurs demande à John où mettre les livres qu'il porte. John est muet, il écrit les instructions. Lisa a laissé tomber son écharpe. John la ramasse pour elle. « Merci. » Comme ils se regardent, la voix de la mère retentit de nouveau hors champ : « Lisa ! Qu'est-ce que tu fais dehors ? Rentre ! » En continuant de regarder John (la musique de la rue reste audible), Lisa ouvre la porte de son appartement puis la referme sur un déclic sonore. À quoi succède un fondu enchaîné sur un plan des mains de Stefan, jouant « Un sospiro » de Liszt au piano – et nous entrons dans la deuxième partie du *flash-back*.
- 12 Pendant cette première partie, le film est émaillé des bruits produits par le travail – subalterne – des déménageurs. L'un de ces sons, le claquement du piano, se distingue non seulement parce qu'il apparaît tôt dans la séquence, mais aussi parce qu'il se produit juste après la déclaration romantique et philosophique de Lisa sur les deux anniversaires... Il se distingue aussi parce que c'est un « bruit » de piano, non de la musique – et cette idée se trouvera renforcée au début de la seconde partie, lorsque nous entendrons en même temps que nous verrons Stefan jouer « Un sospiro ». La musique diégétique, et le travail qui l'accompagne, sont des éléments importants du film. Perkins les a commentés à propos de l'orchestre de Linz, et implicitement, on l'a vu, à propos des femmes musiciennes du Prater. Et ils deviennent explicites dans l'analyse par Wood du rôle et de la signification de *La Flûte enchantée* dans la scène de l'opéra¹¹ (ils ne sont pas moins explicites dans la nature et la trajectoire de la carrière de Stefan. Dès la deuxième séquence, son travail est présenté comme médiocre s'il n'est

pas subalterne : il ne parvient pas à jouer « Un sospiro » correctement ; sa déception, et son refus de travailler ou de répéter davantage sont mis en évidence quand il ferme le couvercle du piano dans un nouveau claquement sonore...).

- 13 Un autre exemple en est offert par la musique de rue, jouée tout au long de la première séquence. En l'occurrence, nous ne voyons pas les musiciens qui la jouent. Mais nous verrons et entendrons jouer (et chanter) le même genre de musique plus tard (juste avant la première rencontre de Lisa avec Stefan, après le retour de la jeune fille de Linz à Vienne. Comme ailleurs dans le film, le caractère laborieux de la fabrication musicale et d'autres formes de loisir ou de distraction est marqué ici par l'argent qui change de mains.) La nature « prosaïque » et le statut culturel « inférieur » de cette musique sont évidents. Mais de même que pour les valse jouées par l'orchestre féminin, et les marches jouées par les cadets de Linz, ils ne sont pas simplement opposés, au fur et à mesure du récit, à la nature et au statut de « Un sospiro », de *La Flûte enchantée* et d'autres pages de musique classique que Lisa associe si fortement à Stefan, et qui stimulent tant son imagination romantique. Ils font aussi partie d'un *continuum* musical à entrées multiples, dont l'impact et la dignité dépendent du contexte, de la perception : dans la scène du Prater, Stefan, après tout, joue lui aussi de la valse ; et dans les premières séquences, c'est en faisant allusion au jeu de Stefan, non au claquement du piano, que Marie, l'amie de Lisa, parle de « bruit ».
- 14 Une fois à l'intérieur de l'immeuble, nous ne sommes pas seulement confrontés aux propos sarcastiques des déménageurs mais aussi au ton sur lequel ils sont dits... La teneur et le ton de ces propos tranchent fortement sur ceux de Lisa (qui parle sincèrement et doucement de « belles choses »). C'est ce qui se produit aussi, d'une manière différente, avec les ordres et les admonitions de sa mère, plus criés que parlés. Il est difficile d'exprimer l'effet de ces contrastes par écrit. Mais eu égard aux divers accents des acteurs (l'accent « anglais » neutre de Joan Fontaine prend sa place aux côtés de l'accent très Europe centrale de presque tous les personnages secondaires, et bien sûr de l'accent très français de Louis Jourdan), teneur et ton sont également importants. Le ton « blasé » des ouvriers nous éclaire autant sur leur inscription dans le monde que leurs paroles. La voix dure de la mère de Lisa, autant que ce qu'elle dit, signale son rôle d'obstacle involontaire ou de contrepoint aux projets et desseins romantiques de sa fille. En même temps, dans cette partie et d'autres scènes-clés, le silence de John souligne tout aussi bien que sa présence à l'écran son rôle singulier de personne qui voit, qui reconnaît, qui sait et qui comprend.
- 15 Bruit et musique font d'autres apparitions semblables dans le film. Le jour du battage des tapis commence par les sons et les images du travail accompli par Lisa et les autres dans la cour. Au fur et à mesure de la scène, alors que Lisa se rapproche du salon de musique de Stefan, le bruit des tapis battus s'estompe pour faire place à l'un des motifs de la partition de Daniele Amfitheatrof, joué en sourdine par un petit ensemble à cordes. Ce registre feutré est rehaussé par le léger grincement de la porte quand Lisa entre dans la pièce, et par le son à peine perceptible qu'elle produit en frôlant une harpe près du mur. Il n'est brisé que par le bruit d'une pile de partitions qu'elle fait tomber d'une étagère... La première scène à la gare est emplie des sons d'une activité « quotidienne ». Et la séquence à Linz est marquée non seulement par la musique de l'orchestre, mais aussi par le roulement de la charrette qu'évoque Perkins et le claquement des sabots des chevaux qui tirent une voiture à l'arrière-plan tandis que les personnages se dirigent vers l'église.

- 16 La scène de la gare et celle de Linz sont aussi ponctuées par la sonnerie des cloches, ce qui m'amène à la seconde série de questions que je voudrais étudier. On entend le son de cloches (clochettes ou sonnettes) treize fois au cours du film : des cloches d'église quand Stefan descend de la voiture durant l'ouverture, pendant la première partie de la séquence à Linz, puis de nouveau vers la fin, quand Stefan prend sa tête dans ses mains en touchant le fond ; un cycliste qui passe actionne sa sonnette lorsque Stefan s'arrête à l'entrée de l'immeuble pour se retourner vers Lisa qui lui a ouvert la porte ; la cloche du tramway sonne quand Lisa jette un coup d'œil furtif au programme d'un concert de Stefan, que lit un autre passager ; on continue d'entendre la cloche du tramway que Lisa quitte en retournant chez elle après s'être enfuie de la gare ; en arrivant à destination, elle fait tinter la clochette de la grille ; elle la fait encore tinter, plus tard, quand elle décide de rendre visite à Stefan après l'avoir revu à l'Opéra ; au cours de cette scène elle sonne aussi à la porte de Stefan ; des clochettes retentissent pendant toute la séquence de la gare citée plus haut et pendant les deux suivantes à la gare (lors du départ de Stefan pour Milan, et quand Lisa met son fils dans le train) ; enfin, quand les témoins de Stefan arrivent, sa sonnette retentit une dernière fois. Trois problèmes en particulier m'intéressent ici : jusqu'à quel point peut-on considérer toutes ces sonneries comme un motif ? S'il y a un motif, jusqu'à quel point peut-on dire qu'il sert un propos sémantique ? Et dans quelle mesure les réponses à ces questions entraînent-elles une « lecture » et un « sens » ?
- 17 David Bordwell a examiné les protocoles et les pratiques qui gouvernent ce qu'il appelle « l'interprétation ». Il fait remarquer que l'interprétation – l'attribution de sens aux films et à leurs éléments constitutifs – implique l'exploration de « champs sémantiques » dans trois catégories textuelles : les personnages, leurs caractéristiques, leurs actions et leurs relations ; l'environnement des personnages – décors, éclairages, objets, bref le « monde diégétique » qu'ils habitent ; et les « techniques de représentation » non diégétiques, comme le travail de caméra, le montage et la musique. Des éléments de ces catégories sont supposés signifiants et des corrélations sont établies, autant que possible, avec des éléments d'autres catégories à travers le texte dans son ensemble. En même temps, Bordwell note que « les théoriciens de la critique ont [...] généralement identifié interprétation et attribution à un texte d'un schéma. » Il note aussi que « toutes les écoles de critique » ont supposé que les motifs sont « porteurs de sens »¹². Mais qu'est-ce qu'un « schéma » ? Qu'est-ce qui constitue un motif ? Les motifs sont-ils toujours, en fait, « porteurs de sens » ?
- 18 Comme le rappelle Bordwell, la répétition et les variations sont généralement considérées comme une marque distincte de motifs signifiants. Dans cette mesure, la sonnerie de cloches dans la *Lettre* paraît compter comme un éventuel motif : nous l'avons relevé plus d'une douzaine de fois dans le film. Différents types, différentes sonorités de sonneries se font entendre à divers stades de la narration : des cloches d'église au début, à la fin, et pendant la séquence à Linz ; des clochettes dans les scènes de gare ; une sonnette de porte et de grille aux moments où Lisa veut rendre visite à Stefan, etc. On peut ainsi les grouper en sous-catégories selon une série de critères (hauteur et tonalité, situation dans la narration, types d'action narrative qu'elles accompagnent...). Mais certains aspects de leur distribution peuvent contredire leur statut de composantes d'un motif signifiant. Elles se produisent irrégulièrement, et parfois pas du tout – notamment dans la séquence où Stefan et Lisa passent la soirée ensemble, et au cours de laquelle le rêve de Lisa de vivre une histoire d'amour avec

Stefan semble se réaliser. Mais ainsi, les moments où sonnent les cloches peuvent apparaître comme des indications d'échec, d'absence ou de simple espoir d'amour... Toutefois cela impliquerait que soit posé un seul « champ sémantique », celui de l'histoire d'amour ou de l'Amour, auquel chaque exemple de sonnerie serait lié – et ce n'est pas toujours facile. C'est particulièrement vrai dans le cas des cloches d'église au cours de la séquence d'ouverture, alors qu'il n'est pas encore question d'amour. Ici, au contraire, on pourrait plutôt évoquer l'association traditionnelle du son des cloches avec le « destin », les « sombres pressentiments », d'autant que tout ce que nous savons à ce point de l'histoire, c'est que Stefan a été provoqué en duel. Au demeurant, qu'elles soient associées au « destin » ou (rétrospectivement peut-être) à l'histoire d'amour (et à son cours fatidique), comment les cloches d'église qui sonnent dans cette séquence seraient-elles liées sémantiquement aux cloches d'église qui sonnent à Linz ?

- 19 Avec suffisamment d'ingéniosité, il serait possible d'établir des liens sémantiques entre tous ces exemples, de manière à fournir une « interprétation » ou une « lecture » du motif des cloches dans son ensemble. Cependant, je préférerais laisser en suspens le problème du sens (ou du moins d'un sens unique), et traiter ce motif (ou ce quasi-motif) du point de vue de ses fonctions et de ses effets. Il me semble qu'il en existe au moins trois. Premièrement, la sonnerie des cloches ajoute une « texture auditive » au monde fictionnel, prenant ainsi place à côté des autres éléments sonores déjà indiqués. Deuxièmement, dès lors que ses manifestations ne sont pas remarquées par les personnages, c'est une preuve supplémentaire de l'existence d'une instance organisatrice (et donc d'un point de vue) qui dépasse les personnages eux-mêmes. Et troisièmement, justement parce qu'elle passe inaperçue, parce qu'aucun repère n'est fourni dans les dialogues ni ailleurs, la construction d'un champ sémantique approprié, et l'attribution d'une définition demeurent problématiques... Autrement dit, il est difficile de trouver en d'autres endroits du film l'indication de ce motif des cloches comme signifiant. Si c'est bel et bien un motif, il semble manquer du « redoublement codé » que Ben Brewster a présenté naguère comme une condition de pertinence sémantique¹³.
- 20 Ce qui m'intéresse n'est pas de régler ce problème, ce n'est pas de trouver l'étiquette adaptée, mais d'attirer l'attention sur les questions posées. Ces questions portent sur la nature des motifs et les conditions de leur perception. On a beaucoup écrit sur la « lecture » et le « sens », sur la nature sémantique des textes et sur le degré auquel les conditions de réception régissent leur « interprétation »... Mais en ce qui concerne le motif, on trouve peu de choses. Dans l'un des livres les plus récents en faveur de l'importance des études de réception, Martin Barker et Kate Brooks évoquent la méthodologie employée par l'historien d'art Michael Baxendale dans ses études de peinture. Ils identifient
- trois éléments séparés : les principes gouvernant la production de tableaux et leur exposition dans les endroits publics ; le motif que constituent les éléments à l'intérieur des tableaux ; et la manière dont ceux-ci fournissent des occasions spécifiques d'utilisation et de réaction.¹⁴
- 21 Tandis que l'attention s'est portée sur le premier et le troisième élément, le second a été quelque peu négligé (le motif est-il simplement une propriété objective des textes que le public utilise et à laquelle il répond ? Ou sa perception est-elle liée à l'utilisation, aux réactions, et aux conditions pour qu'elles se manifestent ?) On pourrait faire la même analyse à propos du son (notamment dans les films non musicaux de la grande

époque des studios). Dans le cas particulier de *Lettre d'une inconnue*, la coïncidence de ces questions rend pour moi le film d'autant plus fascinant.

NOTES

1. Robin Wood, *Personal Views. Explorations in Film*, Londres : Gordon Fraser, 1976, p. 127.
 2. George M. Wilson, *Narration in Light. Studies in Cinematic Point of View*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1986, p. 103.
 3. V. F. Perkins, « *Letter from an Unknown Woman* », *Movie* n° 29/30, 1982, p. 66.
 4. Tony Pippolo, « The Aptness of Terminology : Point of View, Consciousness, and *Letter from an Unknown Woman* », *Film Reader* n° 4, 1979.
 5. George M. Wilson, *op. cit.*, p. 106.
 6. Murray Smith, *Engaging Characters. Fiction, Emotion and the Cinema*, Oxford : Clarendon Press, 1995.
 7. Robin Wood, *op. cit.*, p. 127.
 8. V. F. Perkins, *art. cit.*, pp. 65-66.
 9. Robin Wood, *op. cit.*, p. 130.
 10. Julia Hallam et Margaret Marshment, *Realism and Popular Cinema*, Manchester : Manchester University Press, 2000, pp. 130-137.
 11. Robin Wood, *op. cit.*, pp. 127-128.
 12. David Bordwell, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge Mass. : Harvard University Press, 1989, pp. 170-187.
 13. Ben Brewster, « Notes on the Text « *John Ford's Young Mr. Lincoln* » by the Editors of *Cahiers du cinéma* », *Screen*, vol. 14/3, automne 1973.
 14. Martin Barker et Kate Brooks, *Knowing Audiences : Judge Dredd, Its Friends, Foes and Fans*, Luton : University of Luton Press, p. 138.
-

AUTEUR

STEVE NEALE

Steve Neale enseigne les études cinématographiques et de communication à Sheffield Hallam University (Grande-Bretagne). Il est le co-éditeur de *Contemporary Hollywood Cinema* (Routledge, 1998), et l'auteur de *Genre and Hollywood* (Routledge, 2000).