Consignes de lecture internes et institutionnelles d'un film

Martine Joly

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edc/2916>

DOI : 10.4000/edc.2916

ISSN : 2101-0366

Éditeur

Université Lille-3

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 1987

Pagination : 69-78

ISSN : 1270-6841

Référence électronique

Martine Joly, « Consignes de lecture internes et institutionnelles d'un film », *Études de communication* [En ligne], 9 | 1987, mis en ligne le 20 février 2012, consulté le 05 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/edc/2916> ; DOI : 10.4000/edc.2916

Ce document a été généré automatiquement le 5 mai 2019.

© Tous droits réservés

Consignes de lecture internes et institutionnelles d'un film

Martine Joly

- 1 Réfléchir à la communication implique que l'on s'interroge, parmi de nombreux centres d'intérêt possibles, sur les interactions entre le contexte de la communication et l'organisation interne de l'objet de la communication.
- 2 En ce qui concerne la communication par l'audio-visuel, cela veut dire que l'on analyse les liens entre les conditions de production, de réalisation et de diffusion des différents secteurs de l'audio-visuel : cinéma, TV, documents privés - et le fonctionnement interne des différents produits, de façon à faire émerger encore quelques-uns des multiples aspects d'un film et de ses significations. Dans ce domaine de préoccupation, l'observation des films de type reportage (ou documentaire) ou incluant des reportages ou des images d'archives (tels que « Faits divers », de Depardon ou « The killing fields » de Joffé) est particulièrement intéressante car elle permet, à travers la mise en regard des différents secteurs de l'audio-visuel et des différents types d'attente qu'ils suscitent, d'observer les glissements d'un régime à l'autre (fiction vs documentaire par exemple), les interactions des différents registres d'adhésion du spectateur et les osmose possibles entre les uns et les autres, de la croyance à l'illusion en passant par le jeu du savoir...
- 3 C'est ainsi qu'il nous a semblé intéressant d'étudier « vingt ans après » les raisons du succès et le mode de fonctionnement de l'un des premiers films de ce type : « Mourir à Madrid » de Frédéric Rossif, sorti en 1963. Le film eut à l'époque un accueil unanimement louangeux (du *Monde* au *Canard Enchaîné* en passant par *Le Figaro* et *L'Humanité*)¹ essentiellement à cause de deux qualités qu'on se plaisait à lui reconnaître : objectivité et esthétique. Ces critères qui peuvent nous sembler suspects aujourd'hui furent cependant employés par des journalistes qui avaient déjà bel et bien les moyens théoriques d'en mesurer la relativité (voir note 1) et cependant ces termes continuent encore bien souvent de nos jours à être les mesures de l'efficacité de certains films.
- 4 Étudier le mode de fonctionnement d'un film comme « Mourir à Madrid » signifie pour nous étudier son « régime » de fonctionnement. C'est-à-dire chercher à repérer quelques

facteurs de l'efficacité du film (tout en nous demandant en filigrane si sa facture est tellement différente de celle des films « témoignages » d'aujourd'hui) en essayant, à l'instigation de Roger Odin ², de cerner le type de lecture qu'il sollicite explicitement ou implicitement.

- 5 Pour Roger Odin, en effet : « La lecture d'une image n'est pas le résultat d'une contrainte interne, mais d'une contrainte culturelle » (voir note 2). Ainsi : « tout ce qu'un film peut faire, ce n'est pas de produire un sens en lui-même mais de bloquer un certain nombre d'investissements signifiants ». Les contraintes internes que le film comporte tout de même « n'ont d'autre pouvoir, d'après R. Odin, que celui d'empêcher l'application de telle ou telle règle de lecture ». Le spectateur étant pour lui « le point de passage d'un faisceau de déterminations », « la production de sens repose donc intégralement sur des déterminations externes » nombreuses et diverses. Parmi elles, certaines sont le fait des institutions et plus particulièrement des « institutions qui composent le champ cinématographique : institution du film de fiction, du film documentaire, du film de famille, du film industriel, du film expérimental, etc... » (voir note 2). « D'où la nécessité, signale R. Odin, lorsqu'on analyse un film de bien préciser dans quel cadre institutionnel on se situe ». C'est, pour notre part, ce que nous avons cherché à faire à propos de « Mourir à Madrid » avec l'idée que le(s) type(s) de lecture ouvertement proposé(s) différai(en)t du type de lecture effectivement opéré et qu'une part de l'efficacité du film pouvait venir de ce glissement masqué de registre.
- 6 Nous avons donc cherché à déceler dans le film un certain nombre d'indices, tant externes qu'internes, permettant de préciser son cadre institutionnel. On a pu percevoir quelques-uns de ces indices, par exemple, à travers certains aspects de la notoriété du réalisateur, de ses déclarations, du titre du film, de son mode de distribution, de ses référents et de son type de montage, de la place assignée au destinataire et enfin de l'articulation de la bande-image et de la bande-son.
- 7 Le réalisateur, tout d'abord : en 1963 Rossif fait partie, sinon de la « Nouvelle Vague », au moins des réalisateurs de ce que *Les Cahiers du Cinéma* ont appelé *Le Nouveau cinéma français* après le fameux festival de Cannes de 1959... Il vient de la télévision où il est producteur et réalisateur de films (Vie des animaux ; Édition spéciale) et plus particulièrement de films dits « de montage » ³. Il a tourné quelques courts-métrages largement appuyés sur la technique du documentaire (1958 : « Une histoire d'éléphants » ; 1959 : « Vel d'Hiv »). L'image de marque du réalisateur est donc tout d'abord celle d'un « reporter » rapportant des images de « reportages » sur ce qu'il a vu. L'année précédente (1961) Rossif a tourné son premier long métrage : « le temps du Ghetto », composé de « documents » montés, élaborant par là un film d'intention « historique » sur les événements du ghetto de Varsovie. Partant du même principe de fabrication, l'année suivante, en 1962, « Mourir à Madrid » s'inscrit lui aussi dans l'institution « film historique » mais selon « une démarche entièrement nouvelle » qui inclut le document, comme l'annonce Rossif lui-même. En effet, il ne s'agit pas d'un « film historique » qui laisse entendre comme le « roman historique » la reconstitution d'une époque donnée ou d'événements historiques. Rossif annonce, lui, « concentrer un millénaire d'histoire » de l'Espagne en une heure et demie par « le balancement de la réalité ancrée dans le temps (grâce à des documents authentiques tournés par les meilleurs opérateurs du monde entier) et d'images symboles de l'Espagne »... « Nous passons ainsi, dit-il, des rythmes rapides, descriptifs de faits objectifs (sur le mode historique (*sic*)) aux rythmes lents de l'évocation (sur le mode lyrique (*id.*)) ». Ainsi, tout

en se réclamant de la fiction, Rossif revendique donc dans le même temps l'objectivité du document et le lyrisme de l'évocation qui se veulent en effet suggérés par le titre même du film « Mourir à Madrid », titre qui, situant l'action pendant et autour de la bataille de Madrid, au cours de la guerre d'Espagne, évoque le côté héroïque et pathétique des vaincus.

- 8 Après ce bref examen nous voyons qu'un certain nombre de lectures possibles sont d'ores et déjà bloquées ou sollicitées : bloquées, celle de la fiction historique « classique », tout autant que celle du reportage TV « pur » ; sollicitées la lecture réaliste des archives et la croyance en la sincérité et la générosité « neutre » de l'historien. Par ailleurs, lancé dans des salles de cinéma ordinaires (et non dans des ciné-clubs ou dans des salles de réunions politiques, qui auraient permis au spectateur d'appliquer les règles de lecture « cinéma de recherche » ou « cinéma engagé ») le film appelle une lecture liée au cinéma narratif représentatif (NRI) classique et dominant. Ainsi nous voyons à travers ces quelques indices que sollicitations et blocages sont d'entrée contradictoires. Au spectateur donc de trouver les règles de lecture à appliquer en percevant en complément et en sourdine certaines règles de cohérence interne du film, relevant à leur tour d'institutions extérieures mais que l'on peut repérer à travers quelques-unes des structures du film telles que la relation qu'entretient le message filmique avec le monde représenté (les référents) et la fonction du montage dans cette relation ; la place du destinataire dans l'énoncé et l'articulation de la bande-image et de la bande-son.
- 9 Examinons tout d'abord le premier référent déclaré par Rossif lui-même : « Notre film est l'histoire de ce tournant, de cette mue d'un univers définitivement marqué par le signe de Guernica ou de la cinquième colonne, par la mort systématique et par le choc des idéologies »⁴. Nous avons donc affaire à l'« histoire » de l'Histoire ; le premier référent est donc formel ; il s'agit d'une histoire, donc d'un récit avec, en principe, sa structure et ses marques. En l'occurrence, nous avons une narration plus marquée que dans le cinéma NRI puisque nous avons un narrateur, absent de la bande image mais bien présent sur la bande son, qui nous raconte en voix off une histoire censée se trouver dans les images. D'autre part, nous avons une structure globale en boucle avec, à la bande son, une présentation des protagonistes, des lieux, de l'époque et à l'image une ouverture sur des personnages, des paysans, dans la brume de la montagne (le col de Sommo Sierra) présentés dans un lent panoramique gauche-droite et sur fond musical de guitare, et la clôture du film reprend le même plan, la même musique, un commentaire en écho et un lent panoramique de droite à gauche cette fois. La structure est toutefois en boucle et non en cercle car il y a quelques changements entre les deux plans, tant au son qu'à l'image (un personnage au lieu de plusieurs, etc.), qui cherchent à laisser entendre que la défaite, pour atroce et injuste qu'elle ait été, n'a peut-être pas absolument ramené les choses au point de départ ...
- 10 Quant à la structure interne, du point de vue narratif on peut dire qu'elle propose une chronologie (avalanche de dates, de repères temporels et spatiaux) marquant les étapes de la quête de l'actant-sujet Espagne ou « peuple d'Espagne » vers l'actant-objet « Liberté » avec son lot d'adjuvants mais surtout d'opposants ; toutefois on constate très vite que l'histoire en tant que récit dérive très vite du mode fictionnel vers le témoignage, la preuve, l'explication ; le fictionnel comme « mode de communication » introduit par la structure narrative, et non comme « assertion non vérifiable »⁵, va s'effacer au profit d'autres modes de communication, effacement paradoxal lui aussi que l'on peut percevoir dans le traitement des autres référents et dans leur montage.

- 11 Trois autres référents notoires apparaissent en effet, relevant cette fois de la « forme du contenu » et non plus de celle de l'expression. Ce sont ce que nous pourrions appeler, avec G. Jacquinet ⁶, « le monde de tout le monde », « le monde des spécialistes » et « le monde du spectateur ». Le « monde de tout le monde » lui-même se présente sous deux séries de syntagmes ; les segments « Espagne » et les segments « guerre d'Espagne ».
- 12 Le premier référent « l'Espagne » est représenté par les images filmées par Rossif lui-même et qu'il appelle « les images symboles ». Elles sont censées évoquer « le visage éternel » de l'Espagne et renvoyer à l'expérience que chacun de nous peut avoir de l'Espagne ; images de campagne, de paysans, de vieillards, d'enfants, de châteaux, de couvents, de pénitents, de statues, de patios fleuris... Ces images, loin d'être ces « images du monde » qu'elles prétendent être, participent en réalité à la création d'un monde stéréotypé, blanc et noir, où paysages et personnages deviennent en effet des symboles du pays et du peuple espagnols : couvents, châteaux, pénitents, christs etc. ; symboles de l'oppression de l'église et de l'aristocratie ; campagnes, villages, visages, symboles du peuple et de sa résistance vaine (?). Ces segments, quelque peu « carte postale », n'échappent pas au retournement classique du cinéma qui crée une instance qu'il donne comme prélevée sur du réel. Leur aspect « documentaire » esthétisant est censé renforcer l'impression de réalité et nous aider, par là, à construire avec nos propres stéréotypes le monde qui semble être reproduit là. L'univers diégétique ainsi créé est celui de l'Espagne Éternelle et Mythique que chacun peut combler de ses propres souvenirs et qui repose sur un savoir historico-géographico-touristique minimum du spectateur.
- 13 Les segments « guerre d'Espagne » sont constitués de « documents authentiques » comme les appelle F. Rossif, c'est-à-dire les documents d'archives, « tournés par les meilleurs opérateurs du monde entier » (voir note 4). Nous avons donc affaire à des images d'images, faisant irruption dans la diégèse « Espagne Éternelle », et renvoyant à la « réalité » de la Guerre d'Espagne. Réalité censée garantir l'objectivité historique de tout le film. En fait, là encore, nous assistons à la création d'un nouvel univers diégétique « guerre d'Espagne » permis par la préexistence d'un discours commun sur la guerre d'Espagne et supposant un savoir antérieur du spectateur mais, nous le verrons, un savoir nécessairement compris entre un minimum et un maximum qui bloqueraient toute compréhension ou acception du film (voir note 1).
- 14 Le montage même de ces segments entre eux permet de mieux comprendre la relation entre le message filmique et ses référents : le procédé de montage utilisé est celui de la coupe franche ; le commentaire que fait Christian Metz de cette sorte de coupe éclaire tout particulièrement les conséquences qu'elle aura sur l'ensemble du film : « cette coupe que l'on dit franche et qui est fort retorse, puisqu'elle travaille à innocenter, dans l'évidence d'une représentation neutre et continue, toute une série permanente de choix et de discours qui, s'ils avaient été autres, auraient profondément modifié cette représentation même » ⁷. Grâce à la coupe franche donc, le passage d'un syntagme « Espagne » au syntagme « Guerre d'Espagne » est difficilement repérable, d'autant plus que Rossif a volontairement filmé ses propres séquences avec des objectifs, des pellicules et un mode d'éclairage les plus proches possibles de la technique du cinéma de 1936. La volonté de continuité dans l'image et d'effacement du montage est donc évidente : le montage des images d'archives entre elles et de ces syntagmes « archives » dans le discours global est très difficilement discernable. Quel est donc l'effet de l'effacement du montage à ces deux niveaux ?

- 15 - L'effacement des marques d'insertion des archives dans le discours global permet des effets « d'attraction » très forts grâce aux procédés d'alternance ou de parallélisme : alternance d'images « touristiques » et d'images de massacres ; alternance d'images terrifiantes du décorum catholique (= fanatisme obscurantiste) et de « la passionaria » haranguant les foules ; parallélisme des images de couvents, de châteaux, de remparts assimilant les détenteurs du pouvoir, etc. En premier lieu, donc, un tel montage, en niant la spécificité de chaque syntagme, images fictionnelles de l'Espagne, images d'images et montage de montage, confère à tout le discours filmique, par une sorte de contagion, le caractère d'authenticité et d'objectivité supposé aux archives.
- 16 - Par ailleurs, l'effacement des marques du montage des archives entre elles permettra une « esthétique du pathétique » qui pourra être renforcé, amoindri ou ridiculisé, selon le propos. Ainsi, le montage haché, rapide, de la course des madrilènes sous les bombardements renforce le pathétique de la situation ; en revanche, celui plus lent et répétitif des chutes d'avions en flammes laisse tout le temps d'admirer le spectacle, en oubliant presque le contexte ; le montage burlesque, répétitif et mécanisant des participants aux efforts diplomatiques pour la résolution du conflit ridiculise enfin de tels efforts.
- 17 On voit donc que le type de montage choisi entre les segments eux-mêmes et à l'intérieur des segments, cherche à donner à la relation entre le message filmique et le référent « monde de tout le monde » (Espagne ; guerre d'Espagne), une visée réaliste descriptive de ce qui est et de ce qui a été. Ceci, dans un discours en fait largement partial et réparti, en 2/3 pour « l'Espagne », 1 /3 seulement pour « la guerre d'Espagne », contrairement à l'impression finale que laisse le film.
- 18 Le deuxième monde présenté par le message filmique est celui des « spécialistes » et plus exactement de deux types de spécialistes : ceux qui ont vu et en témoignent par leurs images : « les meilleurs opérateurs du monde entier » et ceux qui savent et commentent ces images.
- 19 Le monde des opérateurs présents pendant la guerre d'Espagne garantit l'authenticité des documents et leur « objectivité » par le biais de l'anonymat. En effet, on ne connaît pas le nom de ces opérateurs ; seuls, figurent au générique, ceux des firmes pour lesquelles ils ont travaillé ⁸. Dans « Cinéma et Histoire » ⁹, Marc Ferro relie ce phénomène, alors courant à la place du cinéma au début du XX^{ème} siècle où le mépris régnait pour cette machine d'avant garde surtout commode pour enregistrer ce que l'œil ne pouvait conserver : « L'homme à la caméra n'appartient pas à la société dirigeante, au monde des 'clercs' ». Il est tout juste un chasseur d'images... Ainsi produite, orpheline, l'image est tout juste bonne à se prostituer au peuple ; pour la société cultivée et les notables le cinéma est un spectacle « d'ilotes ». Et la conséquence en était « qu'orpheline, sans foi ni loi, l'image était nécessairement sauvage ; elle ne pouvait avoir d'opinion ; elle était politiquement neutre ». C'est ainsi que la censure politique s'exerçait alors sur le son et non sur les images. Ce point de vue n'était pas celui des soviétiques (ni plus tard, celui des nazis) qui considéraient le cinéma comme un outil de savoir, de propagande et de culture et qui, en conséquence, ont fait apparaître le nom de l'opérateur dans les génériques d'actualités : le document comme l'œuvre d'art étaient « une œuvre ». Et M. Ferro souligne ainsi que c'est avec la mention du nom de l'opérateur qu'apparaît la prise de conscience que l'image n'est pas neutre. Images de « spécialistes » mais images sans nom, les images « archives » de « Mourir à Madrid » sont donc paradoxalement des images neutres, même si certaines font terriblement penser à celles de Joris Ivens (les

bombardements de Madrid) ou d'André Malraux (« L'Espoir »). Spécialistes absents et sans nom, dont le seul mérite (qui sert de caution) est « d'avoir été là » et d'avoir vu.

- 20 L'autre monde qui fait irruption dans le film est un monde spécifique « structuré en fonction de notions, de mises en rapports propres au savoir considéré » ; c'est le monde de « celui qui sait », le « spécialiste » de la question. Ce monde là apparaît explicitement avec l'image de la carte d'Espagne, garnie de points lumineux clignotants désignant les points chauds et de taches noires mouvantes précisant l'avancée ou le recul des troupes concernées. Il y a là changement de monde de référence qui signale une énonciation même absente de l'image et un choix démonstratif dans le monstatif environnant. Et donc, bien sûr, en complément apparaît le monde du spectateur à qui on s'adresse, et qui est en train de regarder depuis un espace déterminé. Les clignotants et les taches noires de la carte sont censés attirer notre attention sur des points précis et leur fonction est « assimilable à celle de l'ostentation faite par un doigt ou une règle » (voir note 6). « Le film cesse totalement, à ce moment, de fonctionner comme un trou de serrure » et une nouvelle rupture diégétique apparaît. Cette irruption du monde du savoir et de celui, en regard, du spectateur, désigne, à ce point, la place du destinataire dans l'énoncé et transforme un message présumé référentiel en message implicatif centré sur le destinataire absent mais visé comme présent. En retour, c'est l'énoncé linguistique, qui accompagne tout au long l'énoncé iconique, qui va changer de statut et glisser du fictionnel et narratif « il était une fois », au « voici... voilà » didactique.
- 21 Tout au long du film, en effet, nous avons le commentaire off de personnages invisibles (voix du réalisateur - voix d'acteurs) qui raconte quelque chose sur le jeu des images organisées en discours. C'est un « guide serré » du spectateur que nous propose le commentaire, transformant la notion de temps (apparemment narrative) en articulation logique, et les syntagmes monstatifs en syntagmes démonstratifs. Par le biais du commentaire c'est en effet le son qui va opérer « la démarcation, la ponctuation filmique » (voir note 6) absente de l'image. Nous avons, en alternance, de la musique extra-diégétique (guitare - chants), des voix d'homme, de femme, des bruits de fusillade et de bombardements. Pour montrer la part ponctivative du commentaire examinons plus particulièrement les moments où le commentaire est dit par une voix de femme (l'actrice Suzanne Fion) : il accompagne les scènes où apparaissent les enfants, où discourt « La pasionaria », le départ des « Brigades Internationales », Guernica, c'est-à-dire les scènes particulièrement émouvantes. On peut constater aussi la signification de l'emploi des temps du commentaire : il est constamment aux temps du discours, essentiellement au présent, et vient renforcer le présent de l'image et l'illusion d'assister aux événements représentés... Seule la séquence consacrée à l'évocation de la mort de Lorca est au temps du récit, sur images de jardins et de patios fleuris : Lorca est déjà présenté comme une légende...
- 22 On a donc tout le long du film un discours implicatif qui objective par le commentaire, par la carte, le fait de parler d'un message référentiel (l'Espagne ; la guerre d'Espagne) à quelqu'un en introduisant l'univers des spécialistes et du spectateur dans les référents thématiques et en assurant les liaisons syntagmatiques par le montage masqué et un commentaire off directif. Le réalisateur a installé son message avec son commentaire sur les images préalablement montées et il agit comme « quelqu'un qui se méfie de l'image » (voir note 6) alors qu'il s'en réclame (voir note 4). Paradoxalement, c'est à la parole qu'il fait plus confiance pour guider la compréhension du film et on s'aperçoit à quelques

exceptions près que c'est effectivement bien nécessaire car rien ne ressemble plus à une fusillade qu'une autre fusillade... à un village qu'un autre village...

- 23 Ces quelques remarques nous permettent de constater que les éléments constitutifs du film sont les ingrédients du film pédagogique ou à intention didactique, comme l'a montré G. Jacquinet, sur un corpus de films se réclamant ouvertement de l'institution pédagogique (voir note 6). Cette nouvelle référence institutionnelle « film pédagogique » ajoutée aux autres, NRI, reportage, film historique, aurait dû provoquer au niveau de la réception un « déphasage » comme dit R. Odin (voir note 2), un malaise chez le spectateur qui, compte tenu du contexte, n'aura pu appliquer ni les règles de lectures de la pure fiction, ni celle du reportage, ni celle du film historique et encore moins celle du film pédagogique. « Dans l'institution du film pédagogique, nous dit R. Odin, le réalisateur est construit par le spectateur comme celui qui possède le Savoir, alors que dans l'institution du film de reportage il est plutôt construit comme celui qui possède le Voir ; la consigne de l'institution cinéma de reportage, à ce niveau, se laisse décrire de la façon suivante :
- 24 a. le réalisateur et la caméra étaient là lorsque se sont déroulés les événements ; il et elle les ont vus.
b. les événements se seraient déroulés de la même façon si le réalisateur et les caméras n'avaient pas été là ».
- 25 A l'instar de la photographie le film de reportage a ici valeur d'index du réel, et cet index d'existence va glisser comme il le fait communément en index de sens. Mais ce glissement, c'est précisément la structure didactique masquée, par conséquent non institutionnellement revendiquée, qui va l'opérer avec force et efficacité, annulant dans le même temps le « déphasage » probable. R. Odin nous rappelle que « face à un film de fiction, le spectateur sait bien que les événements qu'il voit se dérouler sur l'écran ont été spécialement produits par le réalisateur, devant la caméra, même s'il accepte pour la durée de la projection de faire comme si ces événements existaient en eux-mêmes ». On reconnaît là le positionnement sur le mode de la croyance : « je sais bien... mais quand même ». Et précisément la visée didactique mise en place par l'image de la carte d'Espagne et par le commentaire va reverser l'effet de croyance en effet de savoir, en illusion de savoir. C'est ainsi que le film échappe au déphasage, en jouant sur le savoir du spectateur, savoir au-dessous duquel et au-delà duquel le propos serait incompréhensible. Si l'on ne sait rien sur la guerre d'Espagne, le film se révèle confus et chaotique, si l'on en sait plus que ce que le film dit, on s'aperçoit des lacunes historiques et de la manipulation politique (voir note 1). Si on sait quelque chose de la guerre d'Espagne, ni trop peu ni trop, on sera convaincu, grâce à la partie archives du film, de la cohérence et du sérieux du discours global non pas tant pour sa clarté que grâce au fait que, jouant sur la bonne conscience du spectateur et sur son émotion, celui-ci aura en définitive l'impression d'avoir appris quelque chose. Le réalisateur est perçu alors comme celui qui m'a transmis le savoir qui me manquait pour la bonne compréhension de ce moment historique et qui me permet d'adhérer au consensus général sur la guerre d'Espagne, consensus « généreux » d'accusation du fascisme. Film idéologique, peut-on dire pour autant que *Mourir à Madrid* dans sa dimension didactique, soit un film de propagande ? Quoiqu'il ne soit pas dans notre propos d'examiner les ressemblances et les dissemblances entre pédagogie et propagande, il nous semble que le film de propagande fonctionne différemment. De « La grève » d'Eisenstein à « L'Homme de marbre » de Wajda on assiste à la mise en place, avouée ou non, d'une fiction engagée tenant un discours sur le réel. A aucun moment, nous semble-t-il, n'est pointé en tant que tel le monde du spectateur,

visée de la démonstration, comme dans le film pédagogique. Et de la sorte on peut penser que la « franchise » démonstrative du film à intention didactique aura une efficacité plus grande, parce que plus pernicieuse puisque celle-ci revendique précisément la « neutralité » du savoir et non l'engagement de l'opinion. Mais si, de plus, l'intention pédagogique est masquée comme dans *Mourir à Madrid*, grâce à un brouillage de piste institutionnel, on s'assure le plus d'efficacité idéologique par le truchement du consensus le plus large et le moins savant.

- 26 Il nous semble donc en définitive que la facture de *Mourir à Madrid* est différente et plus efficace que celles des films sur fond de reportage des années 80-85. En effet, ceux-ci, que nous évoquions au début de notre propos, ou d'autres (*Underfire - Le Faussaire*), même s'ils ont en commun de mettre en scène des reportages ou des reconstitutions de reportages, créant ainsi une impression de réalité très forte, ceux-ci ne quittent pas le registre de la croyance propre au film de fiction et de la distance intellectuelle qu'elle permet ensuite. Ils ne la transforment pas par le biais d'un dépassement institutionnel en cette illusion de savoir qui a garanti à *Mourir à Madrid* l'adhésion incontestée du public le plus large.

BIBLIOGRAPHIE

Cahiers du Cinéma, (décembre 1982), « Nouvelle Vague », n° 138.

Ferro, Marc, (1977), « Cinéma et Histoire », Denoël-Gonthier.

Iser, Wolfgang, (1979), « La fiction en effet », in *Poétique* 39, Seuil.

Jacquinet, Geneviève, (1977), « Image et pédagogie », PUF.

Metz, Christian, (1976), « Essais sur la signification au cinéma », tome II, Klincksieck.

Odin, Roger, (1983), « Sémio-pragmatique du cinéma », in *Iris*, vol. I, n° 1, Analeph.

Saison 63, *Images et Son*, n° 163, Dossier de presse, UFOLEIS.

Tixier, Jean-Marie, (1987), Un film de 1963 : « Mourir à Madrid », in *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 46/47.

NOTES

1. Jean-Marie Tixier, « Un film de 1963 : « Mourir à Madrid », in *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 46/47.

2. Roger Odin, « Sémio-pragmatique du cinéma », in *Iris*, vol. I, n° 1, Analeph, 1983.

3. « Nouvelle Vague », *Cahiers du Cinéma*, n° 138, décembre 1982.

4. Saison 63, *Images et Son*, n° 163, Dossier de presse, UFOLEIS.

5. Wolfgang Iser, « La fiction en effet », in *Poétique* 39, Seuil, 1979.

6. Geneviève Jacquinet, « Image et pédagogie », PUF, 1977.

7. Christian Metz, « Essais sur la signification au cinéma », tome II, Klincksieck, 1976.

8. A une exception près.

9. Marc Ferro, « Cinéma et Histoire », Denoël-Gonthier, 1977.

RÉSUMÉS

L'auteur étudie les rapports existants entre le contexte de communication et l'objet de communication, ici le film. Le choix du reportage (ici on trouve une analyse de "Mourir à Madrid" de Frédéric Rossif sorti en 1963) comme objet d'analyse est du au fait que ce type de film concentre deux caractères situés entre journalisme et cinéma : l'objectivité et l'esthétisme. Ce choix permet d'étudier de multiples éléments internes et externes propres au film et qui influencent ses lectures critiques. Il s'agit de prouver que celles-ci sont toujours déterminées par les structures du film (nature du film, notoriété du réalisateur, montage, etc).

INDEX

Keywords : audiovisual communication, cinema, picture interpretation, cinematography, Spain

Mots-clés : communication audiovisuelle, cinéma, lecture de l'image, techniques cinématographiques, Espagne

AUTEUR

MARTINE JOLY

Martine Joly, Université de Bordeaux 3