L'acte interprétatif dans l'espace social

Le ballet des interprétations de Vertigo

Interpretative act in social world. Ballet of Vertigo's interpretations

Jean-Pierre Esquenazi

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7360>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.7360

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2007

Pagination : 289-302

ISBN : 978-2-86480-829-9

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Jean-Pierre Esquenazi, « L'acte interprétatif dans l'espace social », *Questions de communication* [En ligne], 11 | 2007, mis en ligne le 01 juillet 2007, consulté le 12 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7360> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.7360>

> NOTES DE RECHERCHE

JEAN-PIERRE ESQUENAZI

Équipe lyonnaise en sciences de l'information

et de la communication

Université Jean Moulin-Lyon 3

jpierre.esquenazi@wanadoo.fr

L'ACTE INTERPRÉTATIF DANS L'ESPACE SOCIAL. LE BALLET DES INTERPRÉTATIONS DE *VERTIGO*

Résumé. — Situés dans des contextes critiques très différents, quatre commentateurs donnent du film *Vertigo* (*Sueurs froides*), tourné par Alfred Hitchcock en 1958, quatre interprétations contrastées. Georges Sadoul y voit un banal film à mystère, Jean Douchet un sublime film d'auteur métaphysique, Laura Mulvey un gage de la cruauté hollywoodienne envers les femmes, Tania Modleski un témoignage sur la fragilité féminine devant la brutalité masculine. Chacun des auteurs trouve dans le film d'excellents arguments pour justifier sa compréhension de *Vertigo*. Pour expliquer ces variations interprétatives, l'auteur s'inspire du livre de Michael Baxandall, *Formes de l'intention*, et propose de comprendre l'acte interprétatif comme un acte sémiotique particulier. Chaque interprétation résulterait du processus suivant : d'abord l'interprète attribue au producteur de l'œuvre un projet — une directive — ; il établit ainsi une façon de considérer l'œuvre, une perspective familière qui la rend significative. Un modèle de l'activité interprétative en découle : l'interprète sélectionne les éléments pertinents dans ce contexte. De ce point de vue, l'œuvre joue le rôle d'un réservoir de structures sémiotiques.

Mots clés. — Interprétation, directive, modèle, sémiotique empirique.

Que se passe-t-il lorsqu'on se demande non pas quelle est la signification d'une œuvre, ou comment faut-il l'interpréter, mais que font les acteurs sociaux avec cette œuvre ? Comment lui trouvent-ils du sens ? Comment organisent-ils leur activité interprétative ? Pour répondre à cette question, je voudrais rendre compte d'un cas qui me semble pouvoir jouer le rôle d'un idéal-type : il est parfaitement représentatif des aventures interprétatives dont une œuvre est l'occasion. L'œuvre dont je veux relater une partie du parcours dans l'espace social est *Vertigo*, film tourné en 1957 par Alfred Hitchcock, qui sortira au début de l'année 1958. Ce film a une histoire critique particulièrement riche et démonstrative ; il est devenu presque aussi célèbre parmi les critiques cinéphiles que « le roi de France chauve » dont raffolent les logiciens, avec l'immense avantage sur ce dernier que l'on peut s'y confronter. La publicité critique dont a bénéficié *Vertigo* en fait un miroir grossissant de pérégrinations moins voyantes qui constituent l'ordinaire de films ou d'œuvres diverses rencontrant des publics différents. J'ai étudié les raisons qui font de ce film une exception, un hapax qui cristallise la crise du cinéma hollywoodien de cette époque, dans un ouvrage (Esquenazi, 2002). Mais c'est dans le bain de l'interprétation que je voudrais plonger ce film, en évoquant, parmi toutes les descriptions suscitées par *Vertigo*, quatre lieux, quatre contextes, qui ont vu naître quatre interprétations radicalement différentes, d'une certaine façon contradictoires, dont chacune – il faut y insister – peut apparaître juste selon les critères qu'elle-même invoque.

Quatre interprétations de *Vertigo*

Première interprétation : *Vertigo* comme divertissement raté

Le film sort en France au début de l'année 1959. Le petit monde du cinéma y est fort agité : la « Nouvelle Vague » vient de surgir sur les écrans après avoir bousculé l'espace critique. François Truffaut et ses amis ont beaucoup critiqué le cinéma français tout en portant aux nues certains *directors* américains, dont Alfred Hitchcock, considérés par le reste de la critique comme de bons ouvriers du cinéma spécialisés dans la production de divertissements grand public. La plupart des spécialistes considère encore le cinéaste comme un artisan maître suspense, mais pas comme un véritable auteur. Alors que, dans *Les Cahiers du cinéma*, Éric Rohmer (1959) porte aux nues *Vertigo*, considéré comme un grand film métaphysique, le reste de la critique juge le film à l'aune habituelle à laquelle sont mesurés les films hitchcockiens, celle du mystère. Ainsi parle-t-on du film comme « le résultat d'une intrigue sordide » (Magnan, 11/02/59) ou comme procurant « deux heures passionnées dans les méandres d'une histoire mystérieuse » (anonyme, 04/02/59), et

l'on qualifie son réalisateur de « producteur de chair de poule » (Jeander; 06/02/59). Logiquement, la qualité du film est mesurée à l'aune de la construction du mystère proposée par le film : on pourra prétendre qu'il est de ce point de vue « le moins bien construit des films de Hitchcock » (D.V. dans *L'Express*, 05/02/59), ou au contraire que « l'intrigue est serrée et dense, tout en demeurant fort claire » (Fuzellier; 26/02/59). Le choix de l'unité à laquelle est estimée le film produit « naturellement » un motif de débat : le choix hitchcockien qui consiste à expliquer au spectateur la raison du mystère est souvent discuté, blâmé par Claude Mauriac (07/02/59) dans *Le Figaro*, loué par Jean de Baroncelli (01/02/59) dans *Le Monde*. Les interprétations du film sont inévitablement narratives. L'une des plus détaillées est proposée par le plus connu des critiques français de l'époque, Georges Sadoul (04/02/59), dont le texte critique compose une description distanciée du récit du film, qui ironise sur la psychanalyse hitchcockienne et fait des personnages principaux un « acrophobe » et une « paranoïaque ». Voici un résumé du récit de *Vertigo* tel que le propose le critique (Sadoul, 04/02/59) :

« Un inspecteur de police ayant joué à l'acrobate devient acrophobe et doit démissionner de la police. Par gentillesse, il accepte cependant la mission de surveiller l'épouse d'un ancien camarade en train de perdre la raison. En allant de fleuriste en musée et en cimetière, la dame a vite convaincu l'acrophobe qu'elle se croyait la réincarnation de son arrière grand-mère. Elle l'entraîne alors dans une mission franciscaine où ils s'avouèrent leur amour dans une écurie-musée. Mais quand la paranoïaque monte dans le clocher le vertige saisit l'acrophobe. Et il voit, dans un grand cri, la blonde se jeter dans le vide. Le flic devient à son tour paranoïaque et reconnaît la blonde suicidée à chaque coin de rue. Il finit par la retrouver bien vivante, mais brune. Cette femme l'aimant, il en profite pour l'envoyer chez le tailleur et le coiffeur. Grâce aux miracles de l'oxygénation elle redevient pareille à la paranoïaque disparue. Et l'acrophobe subitement guéri la conduit en haut du clocher franciscain pour écouter une bouleversante confession ».

Deuxième interprétation : *Vertigo* comme film métaphysique

Progressivement, l'influence de la politique des auteurs popularisée par les *Cahiers du cinéma* se fait plus sensible dans la critique française ; l'idée qu'Alfred Hitchcock est l'un des plus importants des artistes de cinéma se banalise. La seconde moitié des années 60 voit se multiplier les ouvrages sur l'œuvre du maître, et une forme particulière de glose interprétative succède à l'exégèse rohmerienne. Jean Douchet (1967), Noël Simsolo (1969), Barthélémy Amengual (1971) – tous de grands hérauts de la cinéphilie française – commentent longuement *Vertigo*. Leurs textes obéissent à une toute autre logique que ceux des premiers critiques français : ils sont fondés sur l'idée que tout film d'auteur, et donc tout film de Hitchcock, est la traduction des obsessions personnelles du maître que revivrait au sein du film son personnage principal, Scottie,

interprété par James Stewart. L'interprétant auteuriste du film, qui guide ces textes critiques, implique une recherche « élevée » de la signification de l'œuvre. Celle-ci doit être interprétée à partir d'une thématique ou d'une « Idée » familière au domaine de l'art, idée dont le personnage principal du film, sorte de double du metteur en scène au sein du film, éprouve la puissance. C'est dans la mesure où ils parviennent à décrire le film, selon la logique de cette « Idée », que ces critiques accordent au film une haute valeur. Ce modèle de la critique cinéphilique atteint son apogée avec le livre consacré par Jean Douchet (1967) à Alfred Hitchcock qui commence justement son ouvrage par *Vertigo*. Scottie y apparaît comme un nouveau Prométhée, défiant la divinité et finalement vaincu, mais qui se venge en exterminant la créature que Dieu lui a envoyé pour le tromper. En voici un résumé :

C'est l'histoire de Scottie qui doit abandonner son métier de détective par la faute d'un vertige existentiel préjudiciable. On excite son orgueil en lui proposant de résoudre le grand mystère du néant, incarnée par Madeleine, qui incarne la part de son âme imprégnée d'Ombre. Le voici maintenant, spectateur impuissant, attaché à observer l'errance de la jeune femme. Il identifie enfin l'ennemi et comprend le défi qu'on lui oppose : celui de vaincre une morte dont le regard pèse sur son double mystérieux, Madeleine. Pour arracher celle-ci au néant de la noyade, Scottie plonge à son tour pour prouver qu'il est redevenu un vrai détective. En sauvant son aimée, il croit s'être substitué à Lucifer et accomplir un destin divin. Il ignore que son bonheur est menacé par l'absolue soumission de Madeleine au mal. Dès lors, la tragédie est en marche. Le vertige le saisit à nouveau quand elle escalade le clocher : il voit passer de l'autre côté de la fenêtre le corps de Madeleine. Désormais coupé de l'aide divine, Scottie est devenu Lucifer, l'ange des ténèbres. Il veut être maintenant le seul, le vrai Créateur. À la recherche d'un sujet d'expérience, il rencontre une fille du peuple et veut la métamorphoser en ce qu'elle n'est plus, Madeleine, et opérer le grand œuvre alchimiste. Lorsqu'il croit avoir réussi, Dieu lui révèle sa puissance, l'illusion qui l'a abusé. Il dérobe sa créature à l'amour de Scottie et laisse ce dernier définitivement seul.

Troisième interprétation : *Vertigo* comme film machiste

Au milieu des années 70, les études féministes trouvent droit de cité au Royaume-Uni et aux États-Unis. Le domaine du cinéma particulièrement hollywoodien est l'un des objets préférés des *Genders Studies*. L'un des textes qui ont guidé la verve théorique de ces chercheuses est « *Visual Pleasure and Narrative Cinema* » rédigé par Laura Mulvey en 1975. L'auteure, inspirée par la psychanalyse, veut montrer que le cinéma américain dans son ensemble est déterminé par une forte division sexuelle des rôles. L'héroïne n'est là que pour provoquer ou pour séduire le personnage masculin dont le regard se confond avec celui du spectateur : ce dernier est donc convoqué en tant que mâle et une spectatrice doit oublier son sexe pour apprécier un film hollywoodien. L'un des principaux exemples choisis par Laura Mulvey pour argumenter son propos est *Vertigo*, dont elle fait le symbole du machisme

cinématographique. Le film n'est évidemment plus regardé comme un film à mystère ni comme un film d'auteur, mais comme un film « hollywoodien », au sens où ce premier féminisme comprend le terme, c'est-à-dire comme une entreprise idéologique. Le personnage de James Stewart n'est plus la mesure du suspens, ni le support d'une « Idée » artistique, mais le conducteur – comme il est dit que l'eau conduit l'électricité – d'une opération de réduction du féminin au statut d'objet, opération emblématique du désir masculin. Le film est raconté selon la logique d'une pulsion scopique insatiable, qui achève de se libérer de toutes les conventions sociales pour accomplir son sadisme fondamental. Il est notable que cette version féministe du film a un point commun décisif avec les versions du film proposées par Georges Sadoul ou Jean Douchet : toutes trois font de la figure de Scottie, le seul personnage du film, le seul véhicule du récit, celui dont le point de vue organise littéralement la narration. Voici un abrégé de l'analyse de Laura Mulvey (1975) :

« C'est l'histoire d'un piège destiné aux hommes, que leur peur et leur colère vis-à-vis des femmes affaiblissent. L'appât est Madeleine, littéralement offerte à la fascination complaisante du regard masculin. Scottie, sa proie, s'adonne rapidement au voyeurisme qu'on exige de lui. Il peut satisfaire à loisir la pulsion scopique qui structure le désir de l'homme occidental. En échange de son assiduité, Scottie obtient bientôt le droit de déshabiller la belle et de la mettre dans son lit. Pour posséder Madeleine tout à fait, il faut à Scottie dérober le savoir dont elle est dépositaire. Mais incapable de se trouver face à la vérité du sexe féminin, il redevient l'homme faible qui perd l'objet trop parfait de son désir voyeuriste. Un peu plus tard, miraculeusement, s'offre à lui Judy, un sosie grossier de Madeleine. Trop heureux de cette rencontre avec son obsession, Scottie oblige sadiquement Judy à se laisser modeler, à devenir une "vraie" Madeleine. Au moment où son fantasme se réalise, Scottie comprend que Judy n'était qu'un leurre : un autre que lui a fait d'elle Madeleine, un rôle destiné à le tromper. Alors, il lui inflige le châtement que les femmes séductrices méritent ».

Quatrième interprétation : *Vertigo* comme film féministe

Ce constat va orienter une nouvelle version du film qu'une autre féministe forge quelques années après celle de Laura Mulvey. En 1988, paraît le livre de Tania Modleski intitulé *The Women who knew too much*. Son travail participe de ce second féminisme, prêt à affronter un paradoxe fondamental du goût féminin : les femmes apprécient certaines œuvres pourtant ouvertement construites autour de personnages masculins dominateurs. Comme l'avait fait quelques années auparavant Janice Radway (1984), Tania Modleski explique, à propos de la littérature « Harlequin », que le cinéma hollywoodien, particulièrement hitchcockien, en montrant la domination des hommes, est souvent capable de représenter la souffrance des femmes. Tania Modleski nous apprend que l'on peut aisément suivre certains récits

hitchcockiens à partir du point de vue des personnages féminins qui y apparaissent. Ses analyses de *Rebecca* (1940) ou de *Notorious* (1946) sont inoubliables. Elles obligent les spectateurs masculins à découvrir ce qu'ils ne voyaient pas, au sens propre de l'expression, auparavant. Ainsi décrit-elle les affres par lesquelles doit passer Judy, le personnage féminin de *Vertigo*, sans cesse contrainte à devenir une autre pour plaire aux hommes du film, leur offrir le « pouvoir et la liberté » selon leur propre expression. L'attention prêtée par Tania Modleski aux personnages féminins se révèle être un très bon instrument pour mesurer la filmographie hitchcockienne en général, et *Vertigo* en particulier : l'auteure est particulièrement sensible à certains plans de Kim Nowak, interprète de Judy, qui inscrivent une courte pause dans le récit et marquent la désolation intérieure du personnage, si l'on veut bien oublier un moment de la regarder avec les yeux de l'homme Scottie. Le récit de Tania Modleski change notablement les points de vue précédents :

« C'est l'histoire d'une femme, Judy, qui doit piéger Scottie, un ancien détective sujet au vertige. Judy accepte de jouer le rôle de Madeleine, une femme qui serait obsédée par le fantôme d'une morte... Elle parvient à susciter l'intérêt et même l'amour de Scottie. Quand, à son tour, elle ressent de l'inclination pour lui, elle comprend qu'elle est prisonnière du jeu qu'on lui fait jouer. Malgré ses sentiments pour lui, elle est prisonnière de la volonté de pouvoir masculine, et doit pousser Scottie à agir selon les plans prévus... et se rendre complice d'un meurtre, dont est victime la véritable Madeleine. Elle doit alors retrouver "Judy" et sa vie ordinaire. Quand Scottie la retrouve par hasard, elle veut d'abord fuir, mais décide de tenter sa chance auprès de lui. Mais elle comprend bientôt que ce n'est pas elle que Scottie désire, mais "Madeleine", qui n'existe plus : une femme ne vaut que ce que valent les fantasmes masculins. Elle accepte alors de s'oublier, et de redevenir "Madeleine" pour lui. Inévitablement, Scottie découvre qu'il n'a pas été le premier à transformer Judy en Madeleine. Judy comprendra trop tard de quoi est fait l'amour de Scottie. En acceptant d'être Madeleine une fois de trop, elle subira finalement son sort ».

Un exemple et sa morale

Quelles conclusions peut-on tirer de cet exemple ? Que peut-on en induire sur la pratique de l'interprétation ? D'abord un constat, toujours renouvelé, pourtant aussi stupéfiant : confrontés à un même objet perceptif, nous ne voyons pas, nous n'entendons pas, nous ne retenons pas de cet objet, la même chose. Quand cet objet est aussi complexe qu'un film, ou quand il laisse la part aussi belle à l'imagination qu'un roman, nos visions peuvent être infiniment différentes. Si l'on parle de la chose *Vertigo*, des images et des sons qui défilent sur l'écran, on peut prétendre que Jean Douchet et Tania Modleski, Georges Sadoul et Laura Mulvey, ont vu le même film ; mais, cette affirmation n'a aucune conséquence sur une quelconque théorie de l'interprétation, parce qu'elle ne tient pas compte de l'objet effectivement vu. Car dès que l'on parle de l'objet *Vertigo* proposé à l'interprétation, du film qui déroule son

récit devant nous, nous devons reconnaître qu'il n'est pas identique d'un spectateur à l'autre, puisque chaque critique y voit et en retient des éléments distincts et une signification différente voire opposée. En ce sens, qui intéresse la théorie de l'interprétation, *Vertigo* ne reste pas le même film, mais devient un *Vertigo* à chaque fois neuf.

La conclusion est évidente : il n'y a pas, il n'y a jamais de perception, il n'y a pas non plus d'interprétation ; il n'y a que des perceptions-interprétations, qui dépendent, tout autant que de l'objet prétexte à cette interprétation, des milieux sociaux où ces perceptions-interprétations se déroulent. Aussi une théorie de l'interprétation qui éluderait l'étude des conditions sociales de l'interprétation se mettrait-elle gravement en danger. Par exemple, on ne peut ignorer le contexte où Laura Mulvey écrit pour comprendre le retournement critique dont elle est l'origine. En résumé, il faut conseiller à tout « chercheur en interprétation » de relire les pages magnifiques des *Investigations philosophiques* où Ludwig Wittgenstein (1951 : 325-361) démontre que tout sujet « voyant » est un sujet « voyant comme ou selon un certain modèle », sujet qui s'ignore comme tel, puisqu'il croit voir ce que n'importe quel sujet verrait.

Ce point acquis ne simplifie pas, semble-t-il, la question interprétative. Il signifie que nous ne pouvons pas, pour la résoudre, partir des propriétés des objets puisque nous ignorons quelles sont les propriétés effectivement perçues-interprétées par les acteurs sociaux interprètes. Pour trouver une solution, demandons-nous comment ont procédé nos exégètes de *Vertigo*. Il semble que dans un premier temps, chacun s'est fait une certaine idée du film : pour Georges Sadoul, *Vertigo* est un film à mystère, pour Jean Douchet un film d'Alfred Hitchcock, pour Laura Mulvey un film hollywoodien et donc viril, pour Tania Modleski, enfin, un film féministe malgré lui. J'appelle provisoirement « interprétants » ces perspectives qui ont guidé chacun des discours tenus sur *Vertigo*. Mais, provisoirement, car finalement, ce terme se révélera imparfait. Notons que chacun de ces points de vue préexiste souvent à la vision du film. Il dépend des modèles d'interprétation qui ont cours dans les milieux où ces critiques exercent leur talent. Quand Jean Douchet écrit son livre sur Alfred Hitchcock, ceux que l'on appelle les « cinéphiles » ont accepté que des noms de personne puissent servir d'interprétant à la vision d'un film. Dans l'espace cinéophile, il existe des films de Roberto Rossellini, des films de Jean-Luc Godard et des films d'Alfred Hitchcock. Ces noms d'auteur ne sont pas seulement des catégories classificatrices : ils emportent aussi avec eux un modèle de l'évaluation du film. Les autres films d'Alfred Hitchcock ou plus exactement le discours cinéophile consacré aux films d'Alfred Hitchcock a forgé, petit à petit, ce modèle dont les cinéphiles ont connaissance. Par exemple, Jean Douchet (1967 : 19) commence son analyse en affirmant : « Le premier plan,

comme il est de règle chez Hitchcock, traduit synthétiquement l'idée occulte dont l'œuvre est issue »¹. Cette règle hitchcockienne, dont il est fait mention, n'a d'existence que pour ceux qui ont connaissance des spéculations cinéphiles autour d'Alfred Hitchcock. On pourrait en dire autant de l'interprétant « film à mystère » dans le cas de la description du film proposée par Georges Sadoul, à la différence que le critique, s'il l'emploie comme un cadre pour composer son texte, veut, en même temps, marquer sa distance personnelle, son absence d'engagement dirait Erving Goffman (1974), vis-à-vis du genre que l'expression « film à mystère » définit. De telle sorte que l'usage de l'interprétant est une façon pour Georges Sadoul de dire la médiocrité ou la petitesse du film : *Vertigo* est ici mesuré à partir d'une unité « péjorative ».

Donc, l'interprétant n'est pas seulement une catégorie qui a cours dans un milieu donné et qui a pour but de répertorier des objets culturels soumis à l'interprétation et à l'évaluation de publics. Il induit également un ou plusieurs modèles qui permettent de jauger ces objets et d'en produire des descriptions. Par exemple, Laura Mulvey (1993 : 22) écrit : « La prise de vue subjective domine [...]. Le récit s'élabore autour de ce que Scottie voit ou ne voit pas... [Son] voyeurisme est flagrant : il tombe amoureux d'une femme qu'il suit et épie sans jamais lui parler ». Selon Laura Mulvey, le cinéma hollywoodien est organisé autour d'un voyeurisme masculin fondamental, s'exprimant dans la mise scène, à travers la technique de la prise de vue subjective. Elle retrouve aisément ceci au début du film quand Scottie parcourt San Francisco à la suite de Madeleine.

La description de Tania Modleski (2002 : 141) retient surtout de ce début, non pas la distance que le voyeurisme installe entre Scottie et Madeleine, mais l'insistance du film à établir une proximité ou une symétrie entre les personnages : « Tandis qu'il la suit en voiture, elle emprunte un itinéraire particulièrement compliqué [...]. Finalement, ils se retrouvent devant la maison de Scottie où elle laisse un message. La quête de l'autre mystérieux à laquelle Scottie se voue le ramène inévitablement chez lui ». Elle souligne également le changement dans la logique subjective du film de la seconde partie, qui produit un « clivage douloureux de l'identification entre Judy et Scottie » (*ibid.* : 150). Tania Modleski s'attache à faire surgir la figure féminine comme un vrai personnage, pas si éloigné que cela du personnage masculin, et auquel la mise en scène confère des pouvoirs importants. Son interprétant féministe l'oriente vers d'autres images que celles retenues par Laura Mulvey, et à partir desquelles elle raconte une toute autre histoire.

¹ C'est moi qui met en italique.

Un modèle de l'étude de l'interprétation

Je voudrais maintenant proposer un modèle pour l'étude de l'interprétation. On l'aura compris, ce modèle vise à rendre compte de pratiques sociales particulières, celles qui consistent à attribuer du sens à un artefact culturel dans une situation spécifique. Il ne s'agit pas d'un modèle pour chercheurs qui doivent interpréter « justement » des textes (littéraires, filmiques, picturaux, etc.) ; de mon point de vue, le chercheur est, dans ce cas, un interprète comme un autre, dont l'activité relève du modèle général dont je vais parler. Pour le présenter, je vais traiter mon exemple comme un idéal-type, c'est-à-dire un exemple dont les catégories peuvent être généralisées de façon inductive pour traiter un ensemble d'activités semblables. Mon vocabulaire sera souvent inspiré de celui proposé par l'historien Michael Baxandall (1985 : 21-36) dans son « Introduction » aux *Formes de l'intention*.

L'attribution d'un projet ou d'une directive

Que signifie la compréhension par Georges Sadoul de *Vertigo* comme d'un « film à mystère » ? Le fait que le critique pense que le film est le résultat d'un projet des concepteurs, celui de fabriquer cette sorte de film. De même, Laura Mulvey estime que *Vertigo* est le résultat d'un dessein idéologique global, peut-être inconscient, mais présent dans chaque production, qui consiste à forger des « films hollywoodiens mâles ». Dans les deux cas, les critiques attribuent une intention aux producteurs de l'objet, celui d'élaborer un certain type d'objets. Michael Baxandall (*ibid.* : 81-86) postule que toute œuvre de l'art est le résultat d'une directive à laquelle les producteurs de cette œuvre ont souscrit : peindre un portrait, faire un film policier, écrire un roman de science-fiction seraient de telles directives. En élargissant le champ d'application du concept, je dirais que tout public commence par attribuer à ceux dont il estime qu'ils sont responsables de la production de l'objet, une « directive », qui aurait été leur guide dans le temps de la fabrication. Ce que nous avons appelé jusqu'ici « interprétant » s'avère, dans la description proposée par Michael Baxandall, la conception d'une intention, d'une directive, qu'auraient suivie les producteurs de l'œuvre. Le recours à une idée générale commune pour appréhender apparaît donc comme la reconnaissance que l'objet est né d'un projet humain et qu'il doit, en cela, être distingué d'un arbre ou d'un virus. La notion de directive semble plus adaptée aux enjeux théoriques d'une théorie de l'interprétation.

Il n'est pas nécessaire que l'attribution par le public de la directive soit juste ou vraie (Alfred Hitchcock n'a pas du tout eu l'intention de réaliser un « film hollywoodien machiste »). En revanche, pour qu'il y ait interprétation, il faut qu'il y ait attribution d'une directive. Les spectateurs

déroutés par la peinture moderne demandent inlassablement : « Mais qu'est-ce qu'il a voulu faire ? ». Leur incapacité à attribuer à l'auteur un projet, une directive, les rend incapables de saisir les tableaux. Nous avons constaté comment nos critiques ont tous bâti leur compréhension de *Vertigo* sur un projet attribué aux responsables de sa production. Il est intéressant de noter que chaque attribution de directive produit, en même temps, une certaine conception du producteur de l'objet. Par exemple, en pensant *Vertigo* comme un « film de Hitchcock », Jean Douchet raisonne comme si le film était entièrement personnel, d'un bout à l'autre, l'œuvre d'une personne unique et irremplaçable. Georges Sadoul, concevant le film comme un film à mystère, en fait l'aboutissement d'une certaine maîtrise narrative et technique dont le personnel hollywoodien serait le dépositaire. Laura Mulvey imagine un producteur institutionnel agissant de façon aussi massive que méthodique pour faire du voyeurisme mâle l'aliment de chaque film, particulièrement de *Vertigo*. Alfred Hitchcock en personne, le savoir faire hollywoodien, l'idéologie industrielle américaine, sont respectivement pour Jean Douchet, Georges Sadoul et Laura Mulvey les véritables « auteurs » du film. Je distingue donc une première étape de l'enquête sur l'interprétation, qui consiste à identifier quelle directive est attribuée par l'interprète aux fabricants de l'objet et ensuite quelle image de ces fabricants cet interprète conçoit.

Statut social des directives

Les directives, comme les enfants, ne naissent pas dans les choux. Si un producteur peut les invoquer, un interprète les attribuer, c'est qu'elles sont disponibles : elles font référence à des projets dont il est admis, dans une situation spécifique, qu'ils peuvent être effectivement réalisés selon des procédures dont on peut méconnaître le détail, mais dont on connaît l'existence. Par exemple, faire un policier ou faire un film avec Marilyn Monroe, sont des directives concevables dans le monde cinématographique des années 50 ; écrire un feuilleton policier, écrire un roman symboliste constitue deux directives que Maurice Leblanc a pratiqué avec plus ou moins de bonheur autour de 1900. Bien entendu, des directives ayant cours en même temps ne sont pas équivalentes : Maurice Leblanc a attendu en vain que l'on distingue la haute valeur symbolique de ses romans symbolistes, alors qu'il n'attendait aucune reconnaissance littéraire des aventures d'Arsène Lupin. La raison se trouve dans le degré de légitimité des directives en question : écrire un roman symboliste était pour le public littéraire de l'époque une noble tâche tandis qu'écrire un feuilleton procurait des ressources financières, mais aucun prestige artistique. Avoir recours à la notion de directive ne signifie aucunement revenir à la théorie de l'intention, chère à l'ancienne littérature. Une directive n'est pas un secret gardé au tréfonds des

entrailles d'un auteur. Elle est un projet qu'un milieu social comprend comme concevable. De même qu'aujourd'hui renoncer à fumer est une directive que l'on peut se donner à soi-même, alors que ce dessein n'aurait au aucun sens pour les contemporains de Maurice Leblanc ou même d'Alfred Hitchcock. Il est évident que la sélection d'une directive par un public particulier constitue une décision très significative de la situation sociale de ce public et aussi de la signification sociale que ce public entend conférer à cette sélection. Quand Georges Sadoul traite de *Vertigo* comme d'un film à mystères, catégorie du cinéma populaire, il exhibe son dédain d'intellectuel pour ce film. Quand Laura Mulvey le comprend comme l'un de ces films mâles qui font l'ordinaire d'Hollywood, elle assume une position de femme révoltée par l'univers masculin dans l'ensemble de ses composantes. On peut dire que toute attribution de directive est un acte qui témoigne de la part de l'interprète, d'un « sentiment d'appartenance », comme le dit Svetlana Alpers (1996 : 49-50). L'enquête ne peut dès lors se borner à marquer les manières employées par un public pour attribuer une directive. Elle doit aussi comprendre le statut ou la revendication statutaire que signifie ce choix pour ce public dans la situation où il a été formulé.

Modèles de description

Toute attribution de directive suppose, nous l'avons vu, un modèle de description de l'objet. Plus ou moins précis, ce dernier spécifie quels éléments de l'œuvre peuvent être l'objet de l'attention critique. La description constituera un exercice d'arpentage, où le modèle choisi sert d'unité et l'œuvre, ou plus exactement les éléments de celle-ci sélectionnés par le modèle, constituent l'objet mesuré. Une interprétation d'une œuvre donc une description, conduite selon un certain modèle descriptif et ordonnée par un jugement particulier de cette œuvre. Elle est le sens de l'œuvre pour un public donné.

Bien sûr, le modèle est souvent utilisé de façons variables et l'appréciation – souvent même les éléments retenus dans l'œuvre pour la définir – sont instables. Tout d'abord, les descriptions seront différentes et même quelquefois inconciliables quand elles se fondent sur des modèles distincts. Regarder *Vertigo* en suivant les méandres des sentiments de Scottie comme Jean Douchet, ou le regarder en appréciant le drame de Judy, constitue deux expériences du film presque étrangères l'une à l'autre. Il arrive aussi qu'une même description « navigue » entre deux modèles, comme si le film était crédité d'une double directive. Dans un texte célèbre, Marian Keane (1986), propose d'approfondir la description sensible aux malheurs de Judy, tout en considérant le film comme un exercice de figuration de la douleur masculine par James Stewart. Même si l'on se cantonne à l'emploi d'un

même modèle, les descriptions, peuvent diverger considérablement. Quand Georges Sadoul proposait sa description ironique, Jean de Baroncelli, dans *Le Monde* (01/02/59), acceptait de considérer *Vertigo* comme un film à mystère, mais y voyait une complète réussite. L'un des facteurs de divergence de jugement entre des descriptions tient aux différences de légitimité du modèle pour chaque partie du public. Un autre paramètre est la connaissance variable du modèle. Enfin, les différences entre les identités sociales des membres du public peuvent s'avérer décisives : aujourd'hui, les femmes regardent souvent Scottie comme un « salaud », les hommes comme un malchanceux. Une fois établi ce classement des descriptions, il devient possible d'appréhender l'ensemble du travail d'attribution des significations de la part des publics : le « sens » de l'œuvre n'existe plus que sous la forme d'une pluralité d'argumentations descriptives, bâties selon diverses raisons ou diverses grammaires, pour citer encore Ludwig Wittgenstein (1951), sous l'effet d'une large diversité de situations sociales. Chaque interprète procède à sa propre analyse sémiotique de *Vertigo*, fondée à chaque fois sur des critères différents et le travail du chercheur consiste à comprendre sur quels principes à la fois sociaux et langagiers ces *sémiotiques empiriques* oeuvrent pour comprendre le film.

Description et jugement

La confrontation de l'œuvre au modèle qu'on lui prête n'est pas seulement la source d'une description de celle-ci ; ou plus exactement, cette description est aussi un jugement porté sur elle. Il est patent que la description de Laura Mulvey, qui fait de *Vertigo* un pur film machiste hollywoodien, contient un jugement tout à fait négatif sur le film. Il est vrai que ce jugement tient surtout au modèle, qu'Alfred Hitchcock aurait trop bien suivi. En revanche, la critique de Georges Sadoul porte directement sur le film : ce dernier serait trop rocambolesque pour constituer un « bon » film à mystère. À l'inverse, la fureur interprétative de Jean Douchet accorde au film un fond métaphysique admirable et par conséquent, digne de son admiration. Il semble que les œuvres de l'art ou de la culture impliquent toujours une forme quelconque d'appréciation. Michael Baxandall (1985 : 21) observe qu'« on n'explique pas un tableau : on explique telle ou telle observation qu'on a pu faire à son propos ». Il ajoute : « L'explication d'un tableau dépend du point de vue qu'on adopte pour le décrire ». Pour l'auteur, il semble que le choix d'un point de vue et la conscience de ce choix nous pousse à décrire moins l'œuvre que la perspective que nous adoptons pour la considérer. Ainsi s'éclaire la nécessité du jugement interprétatif : ce dernier constitue une argumentation en faveur de la perspective élue. Les œuvres de l'art et de la culture ne servent en effet qu'à rien d'autre qu'à aiguïser notre jugement, seul capable de justifier leur existence. Le

langage de l'art et de la culture exige la prise de position. L'œuvre, en même temps qu'elle est décrite, est jugée : l'évaluation ou la prise de parti complètent l'interprétation. Ainsi se situent et sont situés l'œuvre et l'interprète dans leurs espaces respectifs.

Conclusion

Je voudrais enfin me retourner vers l'objet : le produit culturel, l'œuvre, comme on voudra l'appeler. Il peut sembler décevant de considérer qu'il n'est pas porteur d'une signification universelle, accessible à tous les spectateurs/lecteurs pour peu qu'ils s'en donnent les moyens ou à un archi-lecteur virtuel. Mais si l'on accepte de considérer, de façon compréhensive, les différentes façons de comprendre une même œuvre, l'on pourra appréhender d'une façon nouvelle la richesse de celle-ci. Elle n'est plus susceptible d'une seule description sémiotique, mais de plusieurs compréhensions structurées inégalement. L'œuvre est ce qui contient plusieurs sémiotiques que révéleront progressivement les différentes interprétations, ce qui permet à des visions socialement ou historiquement distinctes de s'approprier une valeur identifiée comme une fonction de ces appropriations variables. De ce point de vue, elle ne sort pas diminuée de l'analyse sociologique ; elle en serait plutôt grandie.

Références

- Alpers S., 1996, *La Création de Rubens*, trad. de l'anglais par J.-Fr. Sené, Paris, Gallimard.
- Amengual B., 1971, « À propos de *Vertigo* ou Hitchcock contre Tristan », *Études cinématographiques*, 84-87, p. 37-55
- Anonyme, 1959, « Sueurs froides », *Le Canard enchaîné*, 4 févr.
- Baroncelli J. de, 1959, « Sueurs froides », *Le Monde*, 1^{er} févr.
- Baxandall M., 1985, *Formes de l'intention : sur l'explication historique des tableaux*, trad. de l'anglais par C. Fraixe, Nîmes, J. Chambon, 1991.
- Douchet J., 1967, *Hitchcock*, Paris, Éd. de L'Herne.
- D.V., 1959, « Sueurs froides », *L'Express*, 5 févr.
- Esquenazi J.-P., 2002, *Hitchcock et l'aventure de Vertigo*, Paris, Éd. du CNRS.
- Fuzellier É., 1959, « Sueurs froides », *Éducation nationale*, 26 févr.
- Goffman E., 1974, *Les cadres de l'expérience*, trad. de l'anglais par I. Joseph avec M. Dartevelle et P. Joseph, Paris, Éd. de Minuit, 1991.
- Jeander, 1959, « Le film de l'agence Hitch-cook », *Libération*, 6 févr.
- Keane M. E., 1986, « A Closer look at scopophilia : Mulvey, Hitchcock and *Vertigo* », pp. 193-206, in : Deutelbaum M., Poague L., dirs, *A Hitchcock Reader*, Ames, Iowa State U.P.

- Magnan H., 1959, « Sueurs froides », *Combat*, 11 févr.
- Mauriac Cl., 1959, « Sueurs froides », *Le Figaro*, 7 févr.
- Modeski T., 1988, *The Women who knew too much*, London, Methuen.
- Mulvey L., 1975, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, 3, pp. 6-18.
- Radway J.A., 1984, *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*, Londres, Chapel Hill, NC : University of North Carolina Press.
- Rohmer É., 1959, « L'Hélice et l'idée », *Les Cahiers du cinéma*, 93 ; republié pp. 179-183, in : Rohmer . É, *Le Goût de la beauté*, Paris, Éd. Cahiers du cinéma, 1984.
- Sadoul G., 1959, « L'Acrophobe et la paranoïaque », *Les Lettres françaises*, 4 févr.
- Simsolo N., 1969, *Hitchcock*, Paris, Seghers.
- Wittgenstein L., 1951, *Investigations philosophiques*, traduit de l'allemand par P.Klossowski Paris, Gallimard, 1961.