

Université de Lausanne
Faculté des sciences sociales et politiques
Institut des sciences sociales

Session de janvier-février 2016

Scènes de la Guerre froide
Ouverture pragmatique pour une sociologie du matériau filmique

(en V actes)

Mémoire de Master en sociologie de la communication et de la culture

Vigen Kühni

Directeur
Gianni Haver
Université de Lausanne

Expert
Laurent Guido
Université de Lille III

A lire peut-être après le reste. Qui sait...

THEOREME DE LA RELECTURE : la relecture précise d'un texte que l'on a écrit soi-même (a fortiori : une relecture précise qui viendrait après plusieurs critiques extérieures et pertinentes dudit texte) entraîne inexorablement soi-même (mais qui d'autre en aurait l'intérêt ?) à vouloir tout récrire ou tout préciser.

AXIOME DE LA FINITION : parfois, on lâche l'affaire.

Quelques précisions, tout de même. Dur de s'en empêcher.

Ce qui suit a fini par devenir une espèce de manifeste pour une sociologie des objets-films. Manifeste : on sent toute la pompe que contient ce mot (ce début d'avant-propos est pompeux, quoi qu'il en soit). Manifeste : prétend-on à un héritage post-marx-engelsien ? Post-bretonien ?

Non.

Ni surréaliste, ni communiste. Dommage, peut-être.

On m'a fait remarquer néanmoins qu'il y avait là au milieu quelque chose de l'ordre d'un héritage (marxiste, ou post-bretonien) des années septante-huitante. Un semblant d'héritage, à tout le moins, car les noms manquent en bibliographie. Les noms de ces gens qui ont travaillé sur les films, ou sur l'art, dans une visée de critique radicale qui posait pour indissociables la forme et le fond des œuvres dans le grand magma historique-social-économique-politique. Cette *Ouverture* vers une sociologie du matériau filmique navigue malgré tout à plusieurs encablures du matérialisme historique. C'est pourtant, je crois, le seul horizon possible que laisse envisager ce travail, si l'on ne s'arrêtait pas à une « ouverture » mais qu'on prétendait à un balayage plus complet : matérialisme sociologique, histoire culturelle.

Mais il y a effectivement beaucoup de Barthes, Metz et Sorlin dans ce texte, parfois en filigrane, parfois non ; c'est-à-dire, pour faire court : beaucoup de 'sémiologie sémiologique' (les deux premiers) et de sémiologie plutôt 'historique' (le dernier). Années septante-huitante, donc.

C'était là tout le fond de l'histoire. Le « retour » à une sémiologie des films, qui ne saurait être que critique dans son acception « sociologique »¹ : histoires de connotations datées, qui perdurent ou se défont ; histoires de *démantibulations* des représentations : sur quoi se basent-elles (quels savoirs partagés), sur quoi brodent-elles (quelles idéologies sous-jacentes), et, enfin, quelle esthétique emmaillote le tout ?

Il y a une double lecture de l'image fixe ou animée, sonorisée ou non, comme il y a aussi une double lecture du monde, du réel sur lequel on bute en permanence. Sous un premier angle, l'image est rattachée à un pré-connu qui permet déjà de « (re)lire » ce qu'on voit, entend, sent. C'est une première interprétation, une production de sens liée à ce qui est dénoté : un homme marche, des voitures roulent dans une rue, un champ de blé ondule sous le vent. Je reconnais un homme marchant, des voitures et une rue, du blé affecté par de l'air en mouvement : le passage de la tridimensionnalité du monde à la bidimensionnalité de certains types d'image se fait sans heurt ou presque.

Sous un second angle interprétatif qui n'est pas postérieur, l'image « fait sens » en relation avec un autre degré de réalité, idéal, idéologique et culturel. Il s'agit là d'une distance de type

¹ On m'a reproché l'enfermement disciplinaire. Pourquoi tant tenir à une « sociologie » des films, alors que toutes les directions sont possibles quand on ne prétend qu'à traiter de l'image dans une culture (comment traiter autrement de l'image, d'ailleurs ?) : *études culturelles* plutôt que *sociologie*. Je ne suis pas convaincu de la pertinence d'abandonner un champ organisé en discipline pour en investir un autre organisé en pluri-discipline. Je changerai peut-être un jour d'avis. La sociologie reste à ce jour, dans mon idée, quelque chose de suffisamment malléable pour pouvoir permettre des usages critiques variés.

métaphorique, l'image connote quelque chose, elle s'inscrit dans un monde de représentations en conflit. Ces deux niveaux s'articulent et s'inter-modifient en permanence dans la production de sens, liée, fondamentalement, à un apprentissage situé.

Le premier s'inscrit dans un processus (presque) stable : le lien entre la représentation et ce qu'elle figure est (presque) direct²... le second est instable : l'Histoire (le temps qui passe et l'état des savoirs collectifs), la position idéologique plus ou moins figée de l'instance d'interprétation peuvent faire varier (renforcer ou ridiculiser) le sens métaphorique ou connotatif de l'image – ou du réel de façon générale.

Mais l'image – la représentation médiatique – est évidemment un réel en soi. Re-présentation, certes oui, mais présentation aussi : ce qui déborde toujours le film, c'est qu'il est fond et forme réels dans le jeu du Réel qui l'entoure. Le fond étant aussi forme, et inversement. Ceci entraîne, de fait, les questions troubles du film dans la société, de la société dans le film, des genres cinématographiques dans le film, et du film dans les genres cinématographiques. On en vient, indubitablement, à une critique sociale et esthétique tout à la fois. Ces deux couches sont absolument liées dans le cas de l'analyse de représentation médiatique.

Ce travail n'a que peu su trouver son ancrage d'analyse esthétique. Il a même su éviter une appréhension de fond des séquences dansées qui faisaient la particularité du genre de films en question ici. Un tort parmi d'autres. Sans doute. Mais la lutte continue.

² « Presque », parce qu'il y a justement toujours un apprentissage spécifique et contingent de lecture de l'image et du monde. Par ailleurs, même l'image non figurative, abstraite, *figure* elle aussi toujours quelque chose : des formes, de la couleur, des lignes, un grain gris et flou de photographie, etc.

A ces quelques-unes et quelques-uns qui ont eu un rôle particulièrement décisif dans cette affaire :

Laetitia Della Bianca, pour les multiples relectures, les pieds sur terre et tout le reste.

Austeja Cepauskaite, avec qui j'ai partagé des questionnements méthodologiques abyssaux et des discussions inextricables fondamentalement passionnantes.

Claire Glauser, pour son toit, sa table, sa jovialité.

Caroline Wilhem, qui m'a fourni l'espace des finitions.

Karina Kühni, mécène, entre autres choses, de toute cette histoire.

Jacques Kühni, Mohéna Kühni, Morgane Kühni, Laurent Bovey, pour leur présence au détour d'un accord de verbe occasionnellement pronominal, d'un coup de téléphone, d'un souper, d'un cornet Migros rempli, d'une confiture de coings, etc.

Gianni Haver, pour son goût contagieux des images, ses cours, et tout ce qui s'en est suivi, dont le présent document n'est pas la moindre des traces.

Laurent Guido, qui a si vite accepté de revenir à Lausanne pour évaluer ce travail, et dont les enseignements me laissent un souvenir joyeux.

Et à la réunion de ces deux dernières personnes autour de ce travail, laquelle vient boucler symboliquement et de fait cinq années et des bricoles de cheminement académique.

Table des matières

0. La péremption n'est pas d'actualité : petit préambule	10
<hr/>	
1. Introduction : Sociologie de l'objet-film, quelques enjeux	14
1.1 Une certaine sociologie du cinéma	14
1.2 Revenir aux films	17
1.3 La Guerre froide mise en scène(s) : représentation/Histoire/sociologie	20
1.4 Les aprioris de la recherche	22
<hr/>	
<i>Entracte</i>	
2. Séquencer : une approche actionnelle et globale du film	29
2.1.1 <i>Silk Stockings</i> : personnages principaux	32
2.1.2 <i>Silk Stockings</i> : séquençage	33
2.2.1 <i>White Nights</i> : personnages principaux	38
2.2.2 <i>White Nights</i> : séquençage	39
<hr/>	
<i>Entracte</i>	
3. Représenter la Guerre froide	46
3.1 Quelle Guerre froide ?	46
3.2 Représenter	47
<hr/>	
<i>Entracte</i>	
4. Connoter la Guerre froide : une lecture binaire	58
4.1 Considérations générales	58
4.2 Symboliques des « blocs » : lire la différenciation	60
<hr/>	
<i>Entracte</i>	
5. Conclusion : Inscrire les films dans le monde, la voie connotative	79
<hr/>	
Bibliographie	84
<hr/>	
Index des films cités	86
<hr/>	
Annexe	87

La péremption n'est pas d'actualité : petit préambule

On trouvera, dans le texte qui suit, un entrelacs d'éléments construit autour du thème de la Guerre froide, à partir de quelques réalisations filmiques envisagées sous un angle sociologique.

La Guerre froide... Le thème est inactuel : il appartient à l'histoire, qu'elle soit discipline ou processus. Que peut faire la sociologie – discipline du social qui se fait, qui s'agence, ainsi que des gens qui le font (ou qui l'ont fait, dans une contemporanéité quelconque) – d'un thème qui ne lui appartient *a priori* pas ? Réponse facile : se l'approprier. Mais c'est insuffisant.

Il s'agit aussi de plus que cela. Non pas qu'il soit question de développer ici une sociologie historique ou une histoire sociologique – je ne suis pas formé pour ça, ou pas exactement, ou trop peu. Il s'agit de développer une analyse à fondement(s) sociologique(s) de matériaux spécifiques – des films³ – qui ne peuvent en l'occurrence, là maintenant, prétendre à la contemporanéité. Ils *ont* néanmoins *été* contemporains, lorsque des publics les ont vus à leur sortie en salle par exemple ou, mieux encore, lorsqu'ils ont été réalisés – c'est une première contemporanéité, certes passée, mais essentielle à l'analyse. Cette première évidence (la datation) s'accompagne d'une seconde, dont il faudra aussi reparler : une distance temporelle certaine nous sépare, ces films et moi qui les regarde, les écoute, les travaille. Nous ne sommes pas contemporains au sens strict : ils sont datés, je suis daté. Ils sont antérieurs. Et pourtant nous sommes aussi contemporains, puisque je les regarde et qu'ils sont là, et que je suis là, et que nous coexistons donc. Irruption d'un présent partagé, concaténation banale en somme : le film a une vie qui croise à un moment donné la mienne. Un tel croisement s'opère, ou une telle rencontre s'opérationnalise dans l'attention que je prête à la version du film qui m'est parvenue. Un film n'existe que dans ses versions multiples, ce qui rend possible le paradoxe d'être figé dans le passé (réalisé, fini et daté) et pourtant de continuer de « vivre » (par exemple d'exister sur différents supports, de se

³ On entendra ici par « film », commodité ultra-simplificatrice, celles des productions cinématographiques qui sont fictionnelles, essentiellement narratives et mettent en scène, parmi d'autres choses, des acteurs et actrices humain-e-s.

faire numériser puis graver sur DVD pour finir par être un *vieux truc* qui m'est pourtant *contemporain*, dans la matérialité de son support et dans le lien d'« audiovisonnement » qui nous unit).

Puisque nous coexistons, je peux produire de l'analyse. Il en va d'ailleurs de même pour n'importe quel historien, n'importe quelle historienne et ses sources : sans une présence partagée des unes et de l'autre, rien ne peut se faire. En revanche, si l'historien, l'historienne et moi-même cherchons en l'occurrence de même manière à travailler un « passé », de mon côté je ne cherche pas à l'écrire, à détailler le comment et proposer le pourquoi d'une telle situation pour tel groupe de gens. Je cherche, sur un autre plan, à relever comment (à quelles conditions) l'on peut dire qu'une production filmique datée, contextuelle, aux prises, d'une façon ou d'une autre, avec son temps (et avec le mien, postérieur, puisque je m'en saisis aussi contextuellement), peut porter un discours qui la dépasse et devient sociologique.

Le processus comporte une double épaisseur, si l'on veut. Dans un premier temps surfacique d'analyse, le film narratif consiste en un positionnement, un choix (idéologique, représentationnel) de montrer quelque chose d'une certaine façon – ce peut être des gens, donc des rapports entre des gens, une ville, donc une certaine partie de cette ville, etc. C'est ce qu'on pourrait appeler le caractère de *document esthétique-idéologique* du film. S'en contenter n'apporte que peu d'eau au moulin sociologique. L'intérêt vient en liant ce premier aspect à ce en quoi consiste, sociologiquement, un film. Dans ce second temps de l'analyse, le film devient donc aussi *document sociologique* : il parle, au-delà de lui-même, de quelque chose qu'il façonne : un monde dans ce qu'il a de social (c'est-à-dire que le film est une vision de ce monde, un signe de comment on le conçoit, de comment on le pense – Nota Bene : déterminer qui est ce « on »...). Un film dit ce qui est dicible, montre ce qui est montrable, représente ce qui est représentable à un moment, à un endroit, dans une certaine configuration – disons-le vite – sociétale.

Ces dernières affirmations, dont le caractère tautologique tendrait à les faire passer pour de l'inutile enfonçage de portes grandes ouvertes, charrient toutefois des implications méthodologiques fondamentales. Le point de vue sociologique sur l'objet-film oriente une lecture qui dépasse le message, c'est-à-dire l'intention d'auteurs ou d'autrices, de producteurs ou de productrices

(que ces derniers et dernières soient les Crésus de l'affaire ou les petites mains du travail concret de réalisation). Un film est aussi, toujours, l'histoire d'un monde – des gens et des choses qui font ce monde – qui se représente lui-même. En ce sens, le film est signe et « acteur social » (Ferro, historien, dit « agent de l'histoire »), donc interrogeable et déchiffrable relativement à ce qu'il dit du contexte, extrêmement absent et pourtant absolument, perpétuellement présent (c'est le lieu de l'analyse sociologique), qui entoure sa production.

Je reviendrai sur le choix du thème de la Guerre froide, pas si inactuel que cela (en tout cas tout sauf périmé, on le verra), et sur celui d'un genre spécifique de films. Au préalable, il me faut dire que ces choix n'importent au final que peu, ils auraient pu être autres, et aboutir au même genre de réflexions, car l'intérêt ici est aussi de proposer un début de méthode d'analyse sociologique des films (dans leurs liens avec ce qu'on pourrait appeler la « réalité historique et sociale » qui les englobe), des outils d'appréciation qui recadrent le propos plus largement, au-delà du champ du ressenti ou de l'opinion (c'est-à-dire aussi dans le fonctionnement sociologique interne du film-comme-discours). Il s'agit de ce fait d'une participation au sein d'un champ passablement défriché, mais très peu cultivé finalement, autour de l'intérêt de se saisir sociologiquement des films, d'utiliser une série d'outils d'analyse des images sonorisées pour les *démonter* (les lire et les j(a)uger) puis les *remonter* au sein d'un cadre élargi.

Les films fondent un rapport au monde. Ils ne sont, en soi, jamais uniquement du divertissement, jamais seulement une histoire qu'on nous raconte. Ils sont pleinement dans le jeu d'un agencement du monde qui devient au bout du compte social/sociétal/sociologique. Ce qui veut dire qu'ils peuvent aussi participer à la production, perpétuation, reproduction des dominations, à l'effacement des possibilités de la construction – ou même de la pensée – d'un « autrement » (jamais tout seuls, évidemment, mais ajoutés à d'autres discours disponibles et relayés qui portent une telle volonté politique). Ils peuvent, sur un autre plan (selon une lecture moins raisonnée ou moins militante), être simplement plaisants, bien, bof, mauvais, navets. Tout cela dépend de beaucoup de choses, de qui les fait sans doute, mais surtout de qui les voit et de ce qu'ils et elles en font (peuvent et veulent en faire, donc). Les films sont

avant tout représentation(s) et mise en scène, des scénographies qui écrivent le social en train de se faire, de se vivre et participent de ce fait à le former, parfois à le formater. C'est pourquoi je crois que la sociologie a toute sa place dans cette histoire. C'est aussi la raison d'être de ce travail.

1. Sociologie de l'objet-film, quelques enjeux

Une certaine sociologie du cinéma

La sociologie s'est assez vite saisie du cinéma et des films, explicitement au moins depuis les travaux d'Edgar Morin⁴. En 1977, Pierre Sorlin estimait toutefois que les méthodes sociologiques n'étaient pas encore au point : « Tant que l'analyse sociologique du cinéma ne sera pas solidement construite, sur des bases conceptuelles nettement définies, la méthode historique, avec ses limites et ses exigences, restera un utile garde-fou. » (Sorlin, 1977 : 74). Depuis, la sociologie du cinéma s'est, si l'on peut dire, instituée. C'est-à-dire, évidemment, qu'on l'a instituée : en témoigne sans doute la parution, dans la Collection 128, d'une *Sociologie du cinéma et de ses publics*, en 2005 d'abord, et rééditée depuis (Ethis, 2013). Pour ma part, je considère effectivement que faire l'objet d'un ouvrage à vocation générale et accessible, dans une collection idoine et notoire, consiste en une forme d'institution : il ne s'agit plus de tâtonnements expérimentaux et isolés, mais d'un groupement de méthodes « éprouvées » désormais synthétisables. Le livre en question pose quelques jalons de ce qu'ont pu être et de ce que sont les sociologies du cinéma dans leur pluralité et leur évolution. On trouve ainsi en introduction cette phrase de condensation historique de la discipline (osons donc le mot discipline, sans lui accoler de préfixe infériorisant) :

« A proprement parler, la sociologie du cinéma s'est développée dans trois principaux domaines : l'étude du cinéma en tant qu'industrie culturelle et ses aspects socio-économiques (Horkheimer et Adorno, Abruzzese, Bonnell, Gomery, Creton, etc.), l'étude de la représentation du monde social par le cinéma (Krakauer, Sorlin, Staiger, Bouilly, etc.) et l'étude du cinéma en tant qu'institution sociale de production et de réception culturelle et artistique (Morin, Jarvie, Esquenazi, Jullier, Montebello, Ethis, etc.). » (Ethis, 2013 : 7)

Le film (le « produit » cinématographique), comme vocable, est le grand absent de ce résumé, quoiqu'il soit implicitement compris dans « l'étude de la

⁴ « De la méthode en sociologie du cinéma » (1955).

représentation du monde social ». Il s'agit en effet d'une perspective assumée de l'ouvrage : le cinéma y est envisagé comme institution, comme mode de représentation, comme industrie, bref dans ce que le mot recouvre en termes de champ culturel/économique/social globalement organisé. Dans le corps du texte, de façon cohérente pour le coup, les analyses qui se concentrent directement sur des films occupent extrêmement peu de place : la focale est mise sur l'institution-cinéma et les publics des films (cf. le titre du livre). Emblématiquement, le livre s'achève sur ces mots :

« Faire de la sociologie du cinéma aujourd'hui, c'est donc bel et bien comprendre comment le cinéma évolue dans les nouveaux partages qu'il autorise, comment et sous quelles formes il nous permet de nous valoriser et de nous singulariser lorsqu'on parle des films "de notre vie", comment enfin ces films-là servent à rendre souvent nos existences plus cohérentes en nous aidant à raconter et, par conséquent, à nous raconter. » (Ethis, 2013 : 116)

Le « nous » de cette conclusion presque poétique désigne les spectateurs et spectatrices « ordinaires », non pas les sociologues, mais leurs enquêté-e-s : la parole sur les films est leur apanage, celui des sociologues consistant à organiser et décrypter ensuite cette parole, à produire, en un sens, un discours second sur celle-ci, très loin des films, en somme⁵.

La sociologie française (ou francophone⁶) semble avoir aujourd'hui une tendance malencontreuse à se tenir à distance des films, comme si ses outils d'analyse ne pouvaient se frotter directement au produit filmique, et que ses seuls champs légitimes étaient d'une part celui des gens qui voient des films (sociologie des publics), d'autre part celui des gens qui en font (sociologie du travail cinématographique) ou qui participent à leur distribution (sociologie des

⁵ On peut aussi, pour cette conception, se rapporter à d'autres recherches d'Ethis (2006, par exemple) ou à Jean-Marc Leveratto : « La sociologie du cinéma ne consiste pas en ce sens à contextualiser *a priori* la consommation cinématographique, mais à observer la manière dont les spectateurs eux-mêmes la contextualisent, la manière dont ils ancrent le plaisir ressenti dans leur monde social quotidien. » (Leveratto, 2010 : 202).

⁶ Dans l'espace anglo-saxon, le courant des *cultural studies*, pluridisciplinaire mais entre autres sociologique, a amené son lot d'études de produits culturels, en les liant cependant toujours à des pratiques (de consommation, de réception – d'usage, au fond). Il faut noter que la limite de mes connaissances (scientifiques et linguistiques) me circonscrit par ailleurs à l'intérieur des espaces francophone et anglo-saxon.

institutions cinématographiques, qu'elles soient économiques ou culturelles). Le film, comme matériau signifiant, paraît ne plus autoriser aucun discours sociologique direct : seul-e-s les spectatrices et spectateurs ordinaires auraient ce « privilège »⁷.

Sans doute est-ce là une trace des développements d'une certaine conception de la sociologie : les scientifiques du social ne sauraient parler – et *a fortiori* interpréter quelque élément signifiant que ce soit du monde social – à la place des « acteurs ». Contre la sociologie du dévoilement (voilà ce que « font » les films, l'Etat, le patronat aux gens), une sociologie de l'observation (voilà comment les gens « font sens » de ces films, de l'instance étatique, de l'autorité patronale)...

Pour ce qui m'intéresse, cet héritage est quelque peu dommageable, notamment s'il empêche toute analyse de film par les sociologues. Il pourvoit en revanche son lot d'éléments essentiels pour sortir du discours 'complotiste' sur l'abêtissement des masses par les *blockbusters* et éviter de sacraliser la

⁷ Il existe quelques heureuses exceptions contemporaines (suisse, et même lausannoise, pour celles que je citerai) à cet état de fait, et je tiens ici à mentionner deux ouvrages (on pourrait y voir un chauvinisme mâtiné de flagornerie ; ce serait évidemment faux : il ne s'agit de rien de plus qu'un signe de ce qu'a été mon cursus). Dans le premier, publié sous la direction de Loïse Bilat et Gianni Haver, *Le héros était une femme* (2011), les différents textes mettent en évidence, à partir d'un large corpus de produits culturels (cinématographiques, entre autres), les éléments d'une combinatoire des caractéristiques de la figure du « héros féminin » fictionnel. Le second, publié sous la direction de Laurent Guido, *Les peurs de Hollywood* (2006), recueille des textes qui traitent, également depuis un large corpus, des angoisses (sociales) que laissent transparaître les productions cinématographiques étasuniennes, et je le taxe de ce fait, allègrement, de sociologique – même si l'on ne trouve pas de sociologues (*i.e.* tenant-e-s d'un diplôme le certifiant) dans la table des matières. Guido précise cependant dans son introduction à l'ouvrage : « Mais le constat qu'un texte *produit et reproduit* à la fois des pratiques et des discours sociaux n'impliquera pas pour autant l'adoption d'une démarche sociologique. [...] Seules les relations sociales imaginaires, constituées en tant que telles par les textes filmiques, seront par conséquent abordées dans notre recueil. » (Guido, 2006 : 21). La non prise en compte des « conditions de fabrication et de réception des œuvres » et le manque de « compétences » (*ibid.*) afférentes des auteurs et autrices motivent cette position. Je m'attache dans ce travail à casser le premier argument, en affirmant la possibilité – la nécessité – d'une sociologie des œuvres cinématographiques qui s'attaque aux « textes filmiques », en réaffirmant que les « relations sociales imaginaires » qu'on y trouve et leur mise en scène sont déjà, sur un plan spécifique, sociologiques (et donc objets potentiels de la sociologie, moyennant une méthodologie, spécifique elle aussi, dont je propose ici une approche). Quant au second argument, celui des compétences, je n'en peux rien dire ou presque : l'ouvrage est selon moi plus sociologique qu'il ne le prétend, et, en effet, il ne l'est pourtant pas exactement, notamment en termes d'outils et d'angles d'analyse. *Les peurs de Hollywood* vient sans doute souligner une tendance des études cinématographiques (historiques et/ou esthétiques), qui nient leur caractère sociologique (disciplinaire) tout en insistant sur la dimension sociologique (de logique sociale) des œuvres qu'elles abordent. Paradoxe qu'un rapprochement des disciplines devrait absolument faire s'estomper...

parole scientifique contre celle des simples anonymes⁸. L'analyse sociologique de film nécessite évidemment quelques mises au point préalables, notamment en termes d'origine du discours et d'étendue de représentativité : le jeu analytique étant aussi interprétatif, il a ses limites propres, celles de son instance de production – le chercheur, la chercheuse, l'équipe de recherche.

Je crois de ce fait que même « aujourd'hui », on peut « faire de la sociologie du cinéma » (voir la citation d'Ethis en page 12) déjà avec des films⁹. Non pas qu'il soit question de négliger ou d'effacer les publics et leurs spécificités, mais plutôt d'opter pour un angle d'attaque différent, au plus près du matériau filmique cette fois-ci. Peut-être ne faut-il dès lors plus utiliser *cinéma*, mot vague s'il en est, mais proposer une sociologie spécifiquement filmologique, une sociologie des films. Significativement, au vu de ce qui a été dit, ce seront deux historiens (Pierre Sorlin surtout, Marc Ferro un peu) que je mobiliserai le plus pour définir un début de méthode d'analyse sociologique des films.

Revenir aux films

A dire vrai, ce n'est pas exactement que *cinéma* soit trop vague, mais plutôt qu'il soit en l'occurrence trop englobant. Le mot cinéma recouvre un espace théorique où s'enchaînent production, distribution et « consommation » de films. L'aborder sociologiquement, c'est donc envisager le processus dans son entier – et éventuellement privilégier un aspect à approfondir, par exemple la consommation-réception et donc les publics de cinéma. En 1977 déjà, avant que la sociologie des publics cinématographiques ne se développe vraiment, Pierre Sorlin affirmait dans *Sociologie du cinéma* : « Dans un livre consacré au

⁸ Je précise qu'il ne faut voir ici de pique ni contre une certaine Ecole de Francfort, ni contre une certaine « école bourdieusienne ». Je crois que c'est plutôt une lecture quelque peu acrobatique des textes de ces « écoles » qui a produit ce genre de discours.

⁹ Quoique Yann Darré prétende, dans « Esquisse d'une sociologie du cinéma » (2006), que la discipline se soit avant tout concentrée sur les œuvres (il distingue trois champs de la sociologie du cinéma : celle de la « profession cinématographique », celle des publics et celle des œuvres), j'avance de mon côté que ce n'est plus vrai, à tout le moins dans le contexte de la sociologie institutionnalisée française (et peut-être francophone). Lorsqu'il présente ces trois champs de la sociologie du cinéma, Darré sous-titre d'ailleurs ainsi sa dernière partie : « Une sociologie des œuvres est-elle possible ? » ; la réponse vaguement positive qu'il y apporte ne suffit pas à construire une démarche scientifiquement viable par rapport au statut des films tel qu'il me semble essentiel dans l'analyse sociologique : représentations du social et non reflets de la société (cf. sous-chapitre suivant ci-dessous).

cinéma, le public devrait tenir autant de place que les films [...] » (Sorlin, 1977 : 116). Je conviens volontiers de cette assertion, au vu de ce que je mentionnais en début de paragraphe. Sorlin poursuivait en précisant : « il n'en sera rien ici, et je dois souligner cette énorme lacune » (*ibid.*). Ce qui suit ne comporte pas d'étude de public(s). Dans le cas présent cela ne constitue pourtant en rien une lacune, au sens où je me préoccuperais moins de cinéma *en général* que de films *en particulier* – c'est-à-dire dans leur organisation interne.

Revenir aux films nécessite de surcroît quelques considérations sur le matériau de l'analyse : comment l'envisager, comment le travailler ? Préalablement, il importe de le tenir pour un type de parole organisée, pour la fixation d'un discours – comme pourrait l'être une parole (enregistrée) de spectateur sur un film. Dans le film, spécifiquement, plusieurs épaisseurs sont à investiguer : images, sons, paroles, et leurs mises en lien ; la méthode consiste en un genre de « sémantique », selon le mot de Sorlin¹⁰, qui devient, à mesure que l'on suit l'imbrication des différents *champs sémantiques*, une sorte de « rhétorique » (si l'on suit Barthes (1964), qui utilisait à des fins d'analyse le concept de « rhétorique de l'image » (publicitaire), extrapolé ici aux images mouvantes et sonores)¹¹. Comme rhétorique organisée, tout film a une logique traçable. Elle n'existe pourtant pas telle quelle, en soi, c'est selon l'angle d'analyse choisi que l'on peut la tracer *par après* (l'équipe de réalisation du film avait aussi sa logique en tête, sans aucun doute, mais il est périlleux – et, à vrai dire, sans grand intérêt sociologique en l'occurrence – de vouloir s'avancer à faire concorder la logique prévue à la logique perçue¹²).

¹⁰ « [...] on aborde ici la sémantique – si l'on convient d'appeler sémantique l'étude des significations – à travers un objet [le film] qui utilise le discours comme le ferait un livre, mais qui a aussi recours à des moyens d'expression différents. » (Sorlin, 1977 : 44).

¹¹ Entre la sémantique (étude des significations) et la rhétorique (organisation du discours), il y a un saut qualitatif. On peut envisager, comme terme médian, la syntaxe, qui organise les termes signifiants. Altman (1992) envisage à ce propos les genres cinématographiques comme un type d'organisation syntaxique (ex : pour la comédie musicale classique, le cheminement vers la réunion d'un couple hétérosexuel dans une communauté) d'une série d'éléments sémantiques communs (ex : toujours pour la comédie musicale classique, la présence de spectacles sur scène dans le film).

¹² Sorlin, encore une fois : « L'intérêt du film est non pas d'avoir "un sens" mais de constituer un support pour de multiples lignes de sens. [...] Il n'existe pas une signification, inhérente au film : ce sont les hypothèses de recherche qui permettent de déceler certains ensembles signifiants. » (Sorlin, 1977 : 57). Ce que je nomme « logique prévue », située du côté de la

Un seul film (toujours entendu dans l'acception simplificatrice mentionnée en préambule) constitue donc déjà, à ce stade, une manière de document sociologique puisqu'il met en scène, à un moment historique donné, un espace social organisé. On gagne ensuite à mettre en perspective le film au sein d'un corpus afin de repérer, le cas échéant, des tendances, des figures récurrentes : c'est ce que propose Sorlin (1972, 1977) ou Ferro (1993) et ce que font, par exemple, Bilat et Haver (2011). Dans ce que j'entreprends ici, on ne peut décentement parler de corpus (« rien à voir avec un corpus, seulement quelques corps », dit Barthes quelque part¹³). Je me focalise en effet sur deux films seulement (*Silk Stockings* (1957) et *White Nights* (1985)), en m'attachant au traitement qu'ils réservent à une « réalité historique » extérieure, la Guerre froide, qui les travaille et qu'ils travaillent¹⁴.

Ferro (1993) invite à ce titre à envisager le cinéma – les films, donc, comprend-on – comme « agent(s) de l'Histoire », et ce, qu'on prétende par ailleurs qu'ils ont l'Histoire comme « cadre » (il cite *La grande illusion, Autant en emporte le vent*) ou comme « objet » (il cite *Danton*)¹⁵, ou ni l'un ni l'autre. Les films sont agents en ce qu'on peut leur trouver, parfois, certains effets directs dans le monde social (par exemple des Juifs molestés après la projection du *Juif Süß* à Marseille, cf. Ferro, 1993 : 21), et également en ce qu'ils constituent les supports de certains points de vue, conscients ou non : « Car un film, quel qu'il soit, est toujours débordé par son contenu et, tout autant qu'à son censeur, il échappe également à qui assure les prises de vue. » (Ferro, 1993 : 141-142). La démarche de Ferro et ses (très bonnes) analyses de films pèchent toutefois selon moi au moment où elles peinent à se distancier du fait que le film n'est pas signifiant en lui-même ou par lui-même. Il pose la

production des films, devrait aussi, d'ailleurs, s'envisager sous l'angle de sa multiplicité non homogène, selon les idées que quiconque a participé tant soit peu à la réalisation du film se faisait de ce dernier et les effets que cela a pu avoir.

¹³ Barthes, 1980 : 21.

¹⁴ Cf. cette phrase de Darré (2006 : 132), parlant d'une certaine démarche historique qui utilise des productions filmiques : « Marc Ferro propose une démarche dans laquelle *le cinéma peut instruire l'histoire parce qu'il est instruit par elle*. » (je souligne).

¹⁵ Cf. Ferro, 1993 : 221. Concernant *Danton*, dont il existe deux variantes cinématographiques, une de 1921 et l'autre de 1983, (je dois à G. Haver cette précision pointilleuse) Ferro ne précise pas à laquelle il réfère – l'article en question (« Y a-t-il une vision filmique de l'Histoire ? »), compilé dans *Cinéma et Histoire*, date originellement de 1987, aussi peut-il s'agir des deux. Cette indétermination ne bouleverse cependant pas fondamentalement l'idée de base, qui est celle d'une représentation cinématographique d'événements par ailleurs historiques, pour les films dont l'Histoire est le sujet. (Pour tous les films cités, se reporter à l'index en fin de document.)

première pierre essentielle de l'édifice, à savoir que le film se *lit*, et que c'est ainsi, et ainsi seulement, qu'il *fait sens*, qu'il existe comme matériau signifiant. Il semble oublier ensuite qu'on ne peut y trouver, en conséquence, que des informations qu'on a déjà, tendanciellement et tendancieusement, souhaité (ou appris à) y voir. Ici se pose donc l'enjeu méthodologique et théorique de l'analyse de film : en quoi un film est-il document ou matière à analyse, et que peut-on y trouver ?

La Guerre froide mise en scène(s) : représentation/Histoire/sociologie

Du fait de l'approche que je privilégie, ce qui suit ne constitue pas, loin s'en faut, une écriture historique événementielle de la Guerre froide. L'angle d'analyse diffère : c'est une écriture sociologique, également historique en un sens, de la « Guerre froide », réalité qui est utilisée comme référent conceptuel, idéal et supposé (au moins un peu) connu, dans des représentations filmiques. Comme l'usage de cette « réalité historique » s'inscrit dans le cadre fictif de films, son rôle est en effet avant tout référentiel. Je n'aborderai pas le processus historique et social de construction de la catégorie « Guerre froide », pourtant intéressant sans doute, où ont dû se mêler le travail de la profession historique, celui des médias, des personnalités politiques, etc. En revanche, comme matériaux discursifs représentationnels, les films analysés sont ici tenus pour participer à la perpétration et/ou à la (re)constitution de toute une série d'apports qualificatifs à ce que charrie le référent « Guerre froide ». Dit crûment : ils nourrissent la Guerre froide tout en se nourrissant d'elle – c'est la base d'une théorie de la représentation : s'il y a représentation, il y a représentation de quelque chose, donc un référent, et cette représentation alimentée par un référent, en représentant, alimente à son tour ce référent.

En ce sens, la *socio-logique*¹⁶ du matériau filmique est dialectiquement représentationnelle. La recherche d'un « reflet » du monde social dans les

¹⁶ Pour reprendre une orthographe qui vient marquer typographiquement un caractère de « logique sociale ». Jayyusi fait usage de cette orthographe dans un texte de 1988 (« Toward a socio-logic of the film text ») dont le programme rejoint celui du présent travail, en ce qu'il se concentre sur des aspects de lisibilité des films en termes de connaissances préalables permettant la compréhension des situations du monde réel.

films¹⁷ est problématique, coincée dans un triple présupposé stérile, d'une part par sa lecture « à l'envers » des films (l'idée *a posteriori* ou *a priori* de ce qu'« est » ou « a été » le monde social à un moment donné justifiant d'en trouver des illustrations dans le film), d'autre part par l'idée du caractère univoque du film (position intenable au vu des études de publics), enfin par la croyance mystique en une relation symétrique entre le social et la représentation¹⁸. Le film en lui-même ne reflète rien, c'est nous – spectateurs, spectatrices, chercheurs, chercheuses ou même équipe de réalisation, d'ailleurs – qui tenons le miroir (grossissant), qui faisons ressortir certains éléments (toujours, d'une façon ou d'une autre, personnels – ce qui peut aussi vouloir dire socialement partagés, communs à un groupe) parmi un champ de possibles¹⁹. La sociologie des publics nous aura au moins appris cela. Cependant, pour qui se préoccupe avant tout du matériau filmique, l'analyse sociologique telle que je la conçois doit se centrer sur la représentation, en ce que cette dernière joue sur un savoir préalable partagé (autour de ce que je nommais « référent » ci-dessus) tout en le travaillant. Lire un film, c'est en *faire sens*, c'est donc reconnaître un certain nombre d'éléments (faire œuvre de référencement) et suivre ensuite, plus ou moins précisément selon qu'on en fait

¹⁷ On trouve par exemple chez Darré une position ambiguë sur le film comme reflet : « On se demandera ensuite, si les œuvres peuvent constituer un objet pour la sociologie et sous quelles conditions, la première étant sans doute qu'on ne peut pas analyser les films sans savoir qui les a faits, comment et pourquoi, éléments qui seuls permettent de dire de quoi, et de qui, le cinéma peut être le reflet. » (Darré, 2006 : 125). L'auteur précise ensuite que le cinéma – les films ? – n'est, souvent, « que le reflet de lui-même » (*ibid.*). En fin d'article, il propose malgré tout de tester « l'hypothèse selon laquelle le jeune cinéma français, en particulier, *refléterait* un certain état d'esprit, une idéologie liée à un milieu [...] » (Darré, 2006 : 135, je souligne)...

¹⁸ On peut faire l'hypothèse d'un lapsus théorique qui, à partir de la photosensibilité mécanique de la pellicule filmique – enregistrement « pur » –, a fait glisser vers l'idée d'une socio-sensibilité du film, en omettant que cette dernière ne pouvait être simplement mécanique puisque premièrement il s'agit de représentation, et que secondement le social est lui-même mouvant, plurivoque, contradictoire. On est loin de la géométrie plane et de la symétrie (relation où un élément est reproduit sans changement de forme en pivotant autour d'un axe – symétrie axiale – ou autour d'un point – symétrie centrale).

¹⁹ Ferro (1993) postule, de son côté, l'intérêt des « lapsus » d'un film (exemple : un dîner à *la russe* dans *Dura Lex* (Kulechov, 1926), dont l'intrigue est censée se dérouler en Grande Bretagne, cf. Ferro, 1993 : pp. 43-50), en ce qu'ils en révèlent le « contenu latent », ce que le film « dit » au-delà de ce qu'il prétend montrer. A cause de ce lapsus cité en exemple, Ferro voit, dans un film dont l'intrigue suit le jugement profane (hors cour de justice) d'un criminel, la dénonciation des premiers procès en URSS dans les années 1920. Mais le voit-il parce qu'il veut le voir, de son point de vue d'historien au début des années 1970 (aussi ce prétendu « lapsus » est-il arrangeant) ou parce que ce contenu latent est, d'une certaine façon, là, quelque part dans le film ? Je défends personnellement le point de vue qu'il s'agit d'une « lecture » du film qui ne vaut que dans les limites de sa justification : elle est possible et elle se tient, mais elle n'est pas exclusivement juste.

une lecture simple ou qu'on prétend à une rigueur scientifique, leur « étoffement ».

Dans ce cadre théorique-là, j'entends investiguer des œuvres où la Guerre froide constitue la toile de fond de l'intrigue – je me propose donc de tester l'épaisseur « empirique » de ce postulat (la Guerre froide est la toile de fond des films) que je me dois à ce stade d'appeler *apriori de départ*. Ce faisant, il me faudra admettre que plus qu'une toile de fond, la Guerre froide devient aussi le référent « fictionnalisé » qui dessine le contour des personnages en présence, des décors, de l'intrigue, etc., de même que les éléments de cette liste dessinent à leur tour le contour de ce que peut être la « Guerre froide ». C'est là ce que je propose de considérer comme l'intérêt sociologique de la démarche : face à l'effectivité d'un système référentiel opératoire, décortiquer sa construction en termes de ce qu'il suppose (un savoir commun, par exemple la reconnaissance de l'existence d'un conflit qu'on appelle Guerre froide) et de ce qu'il propose (la mise en scène d'un espace social organisé et spécifique, par exemple des personnages du « bloc de l'Ouest » qui rencontrent des personnages du « bloc de l'Est »).

Les aprioris de la recherche

Pour l'analyse sociologique de film, le principal enjeu reste sans doute d'éviter de tomber dans des considérations sur de prétendus messages objectifs – implicites ou explicites – du film, dont on ne peut jamais assurer la validité pour tout le monde : tout texte (et les films ne font pas exception) peut entretenir, en termes de message(s) ou de contenu signifiant, une indépendance assez marquée non seulement par rapport à ses auteurs ou autrices, mais aussi dans le jeu de son appropriation réceptive multiple. Le film constitue un matériau extrêmement malléable, comme tout texte d'ailleurs : de ce fait, l'utilisation qu'on en fait se doit de justifier d'où elle provient, afin d'empêcher de postuler le caractère général et définitif d'une interprétation, plus ou moins bien construite peut-être, mais qui reste interprétation – donc située, circonstancielle, limitée.

La sociologie interprétative (toute sociologie ?) devrait être, par excellence, une science réellement honnête avec elle-même, s'avouer ne pas chercher de certitudes, figées et « mathématiques », mais des tendances, mouvantes et circonstanciées dans l'origine même de leur découverte – sous pression d'une certaine conception des sciences dures sans doute, on l'oublie parfois. La position est délicate, car il faut éviter un relativisme naïf qui ferait se valoir toutes les analyses, au mépris leur qualité différenciée ; et il faut pourtant être suffisamment relativiste pour assumer un point de vue qui permet, fondement essentiel, de construire une analyse sur quelque chose : une origine interprétative située. La démarche vaut d'ailleurs aussi bien s'il s'agit d'investiguer des *films*, de décortiquer des *entretiens* semi-directifs, ou d'user de *statistiques* – éléments qui constituent l'autre bord de la relation analytique : ils sont autant de discours situés, sur lesquels on produit un discours interprétatif et analytique situé²⁰. Je propose d'expérimenter ici une démarche « par aprioris successifs »²¹, assumés comme tels et donc questionnables, falsifiables – scientifiquement valables. L'apriori d'opinion a toujours un fondement flou (souvent très fragile et de toutes les manières peu confronté ouvertement à ce sur quoi il porte) dont il est malaisé de tracer l'origine. L'apriori « méthodologique » que je prétends utiliser dans ce travail a la plupart du temps une origine précise – la littérature sur certains films (ce qui a déjà été dit et que je peux référencer) – mais, surtout, son intérêt sera d'être confronté.

Le premier apriori consiste à avancer que les films retenus sont significatifs, d'une façon particulière, de la Guerre froide – c'est le seul qui s'appuie moins sur la littérature que sur une espèce de bon sens (commun) ; il n'en sera pas moins investigué, au contraire, puisqu'il sous-tend tous les autres. Le deuxième est en lien avec une conception de la lisibilité des films (cf.

²⁰ La différence est ensuite méthodologique : avec des entretiens, on prévoit, on pense à l'avance un bout de l'organisation du discours qu'on va faire « sortir » soi-même (questions-réponses) ; avec des statistiques, si l'on ne les a pas produites soi-même (auquel cas on se rapproche du cas des entretiens), et encore plus avec des films, on est face à un matériau organisé qui n'a pas été prévu, en première instance, pour l'analyse spécifique que l'on en veut faire.

²¹ Ginzburg fait le pari, dans *Le fromage et les vers* (2014/1980), d'une approche « par approximations successives » (Ginzburg, 2014 : 62). Sa démarche historique – historiographique aussi, du coup – consiste à suivre des hypothèses, à choisir en cours d'ouvrage l'abandon raisonné de certaines d'entre elles, et à proposer des changements d'angle en conséquence.

Jayyusi, 1988) qui veut qu'en tant que produits du monde réel, ces derniers soient, au travers d'une interprétation qui tisse le lien entre la représentation et la réalité, significatifs également d'un agencement du monde de façon sociologique.

L'analyse des films, en suivant ce parcours par aprioris, permettra de dégager l'organisation sociologique (ou les fondements communicationnels situés, entre porosité au référent et sculpture des contours de celui-ci) de ce que j'ai décrit comme des discours représentationnels, en images sonorisées. Une telle démarche expérimentale, hypothético-déductive en ce qu'elle repose sur des aprioris (hypothèses) qu'elle thématise, devient inductive et plus étoffée dès lors qu'elle envisage les modes particuliers d'organisation du discours dans ce qu'ils ont de sociologique : en effet, les aprioris ne servent que de portes d'entrée subjectives dans le film et les hypothèses pourraient être infirmées ou non selon l'angle d'analyse (la lecture analytique) des films qui est retenue.

Il me reste encore à expliquer mon choix de films. Au départ, il y a déjà, évidemment, la volonté de réaliser une recherche sociologique dont le matériau d'enquête serait spécifiquement filmique. Il y a, ensuite, une attirance ambiguë pour les « vieilles » comédies musicales (il ne s'en fait plus guère) ou les « grands » films de danse étasuniens des années 1980 (*Flashdance*, *Grease*, *Footloose*, *Dirty Dancing* etc.), œuvres adolescentes (« *teen pic* ») dont les « héritières » actuelles sont désormais entrées dans la logique sérielle avec les *Step Up*, notamment. Je dis « ambiguë » car outre l'attrait qu'exercent chez moi les scènes dansées – un mélange entre la maîtrise du corps et son utilisation communicationnelle –, ces films ont une espèce de charme ringard à base de couples outrancièrement normés du côté du conservatisme (les comédies musicales « classiques » des années 1930-50), une énergie adolescente un peu transgressive qui finit toujours par être récupérée, lissée, normalisée (les films de danse des années 1980), ou un côté de glorification du travail individuel dans le chemin vers la réussite au sein d'un showbizness capitaliste dégoulinant d'*american dream* mystifié (la série *Step Up*). Mes lectures de ces films oscillent donc entre vif attrait et désolation complète, ce qui fait évidemment croître exponentiellement mon intérêt.

Il y a, encore, un intérêt pour la Guerre froide, parce qu'elle motive encore aujourd'hui la production de films, quoique la chute de l'URSS ait mis, de fait, un terme à cette guerre. Citons *The Man From U.N.C.L.E* (2015) et *Bridge Of Spies* (2015) pour les cas étasuniens les plus récents et évidents, dans la veine « films dont l'Histoire est le cadre » (ou l'objet²², cf. Ferro, 1993 : 221). Puis, parallèlement, au-delà de ces exemples, je crois qu'on trouve encore quelques images à haute teneur métaphorique, qui amènent à penser qu'il reste quelque chose d'une vieille rivalité, aux Etats-Unis à tout le moins : faire s'écrouler le Kremlin dans le cinquième (et dernier à ce jour) *Mission : Impossible, Rogue Nation* (2015), faire porter un énorme tatouage CCCP à un personnage très, très méchant dans le cinquième (et dernier à ce jour) *Die Hard, A Good Day To Die Hard* (2013) – mais on se situe là au niveau d'intuitions...

La décision de mêler la Guerre froide à ce type de films est en réalité venue à la suite d'une discussion avec Gianni Haver, passionné de mise en images des guerres et qui a particulièrement travaillé sur celle de 1939-45. Faire se rejoindre d'un côté un type de films *a priori* très éloigné des conflits géopolitiques et de l'autre une rivalité idéologique plus ou moins fantasmagorique des grandes puissances militaro-économiques qui a monopolisé, en tant que conflit larvé, une bonne part du XX^e siècle²³, me semblait assurément intrigant. C'était prendre le contrepied d'une solution à première vue logique, à savoir chercher la Guerre froide dans des productions de type « espionnage », comme le fait R. Lacourbe dans *La guerre froide dans le cinéma d'espionnage* (1985). C'était aussi, en conséquence, un moyen d'insister sur le fait que la forme de la représentation (un film, dans un genre cinématographique plus ou moins opératoire, avec une technologie spécifique de prise de vue, etc.) influe directement sur le contenu. Ce qui revient à souligner qu'il est illusoire de chercher la Guerre froide (la « réalité historique », le monde social), ou son « reflet », dans un film sans le considérer pour ce qu'il est au premier abord : une représentation d'un type particulier,

²² Le second film est « inspiré d'une histoire vraie », l'Histoire pourrait donc en être considérée comme l'objet – mais la distinction est peu opératoire, car un des grands problèmes de « l'inspiration par des faits réels » est de nourrir la confusion entre l'histoire et l'Histoire.

²³ En produisant tout de même aussi, rappelons-le, une série de conflits armés indirects et son lot de morts.

dont la structure obéit d'abord à un schéma cinématographique. Pour une sociologie des films, il me paraît essentiel de poser l'antécédence de l'organisation cinématographique du discours, avant d'envisager sa portée et son ancrage sociologique ou historique. Ceci m'amène donc à un dernier *a priori*, lié au type spécifique de spectacle cinématographique des films dont il sera ici question : il s'agit de rappeler aussi que le genre (un agencement syntaxique d'éléments sémantiques communs à un groupe de film, pour suivre la proposition d'Altman, 1992) informe la forme et le fond du film, et donc que les thèmes qu'on peut y dégager peuvent être mis en lien avec une organisation discursive catégorielle (le genre) qui dépasse le film.

Pour des raisons de cohérence du corpus et de limitation, il a été décidé de se borner aux productions des Etats-Unis, dont on peut affirmer qu'ils sont le pays d'origine du genre « *musical* » (lire le mot anglais, prononcer « miousikl ») – traduit par « comédie musicale » en français – et des productions de type « films de danse » – « *dance flick* » dans le jargon anglophone²⁴. De fait, on trouve au final peu de comédies musicales étasuniennes dont on puisse dire qu'elles comportent une intrigue essentiellement interprétable à l'aune de la Guerre froide – à dire vrai, je n'en ai trouvé et gardé qu'une : *Silk Stockings*. Pour ce qui est des « films de danse » (où, au contraire des comédies musicales, on ne trouve pas de protagoniste qui chante (sur) ce qui lui arrive), j'ai retenu *White Nights* – qui a été réalisé dans les années 1980 mais n'est pas une œuvre adolescente. Notons que ce dernier film comporte par ailleurs en son sein une séquence de comédie musicale, chantée-dansée – une mise en scène de *Porgy & Bess* dans le film. A ma connaissance, on ne trouve pas d'autres productions de ce type qui mettent en scène des personnages (principaux) des deux « blocs », en thématissant une rivalité liée à l'appartenance de ceux-là à l'un ou à l'autre de ceux-ci – c'était mon critère de sélection : il me semblait entrer le moins possible dans l'interprétation et dans le calquage d'un contexte de Guerre froide connu *a priori* sur les films choisis. L'idée étant de produire des analyses assez poussées des films dans leur entier,

²⁴ Le genre « comédie musicale » existe en URSS aussi, dès le milieu des années 1930, notamment avec les réalisations de Grigori Alexandrov et, peu après, Ivan Pyriev (cf. Taylor, 2012). Mais une approche comparative par pays ou par « blocs de la Guerre froide » dépasse complètement les visées de ce travail.

de les considérer comme tout et non de n'en retenir que des petits bouts, ces deux œuvres fourniront suffisamment de matière pour développer une méthode tout en permettant des comparaisons. *Silk Stockings* et *White Nights* ont en effet peu de choses en commun, en termes formels à tout le moins, si l'on excepte des scènes au statut particulier dans l'intrigue, construites principalement autour de la performance (physique ou vocale) et de ce fait éloignées, pour un temps, du flux des rebondissements narratifs.

ENTRACTE

2. Séquencer : une vision actionnelle et globale du film

J'estime nécessaire, avant d'entrer dans l'analyse des films, d'en donner un aperçu qui recouvre l'entier du déroulement linéaire de l'intrigue fictionnelle. En tant qu'aperçu, il reste incomplet, mais son caractère général le fait coller au film dans sa totalité, en listant les séquences qui s'enchaînent, selon un séquençage qui se fonde sur des procédés de césure cinématographique (fondu au noir, fondu enchaîné, changement de plan qui correspond à un changement de lieu, d'action, de temps)²⁵. Les séquences ainsi dégagées obéiront aux impératifs caractéristiques du séquençage dans un certain type de théâtre « classique », à savoir l'unité de temps, l'unité d'action, l'unité de lieu, impliquant qu'au moins une unité est respectée dans chaque séquence. J'ai opéré, ensuite, pour chacune d'entre elles, une synthèse descriptive fondamentalement centrée sur l'action des personnages (lorsqu'ils sont présents), en privilégiant un vocabulaire rudimentaire qui se rattache le plus élémentairement possible à ladite action. Ces descriptions comportent, inévitablement, un choix qui efface certains éléments pour insister sur d'autres, mais à chaque fois l'intérêt de la séquence dans le flux a été gardé – je ne comptais pas tout dire, mais rendre compte de l'action spécifique, prise dans une chaîne d'actions. Parfois, des nécessités de cohérence et de compréhensibilité ont mené à mentionner ce que les personnages disaient. Toutes les informations autres que purement visuellement ou auditivement actionnelles (ces dernières correspondent aux énoncés descriptifs du type : « il fait... », « elle dit... ») interviennent, dans ces séquençages, au moment où elles apparaissent dans le film (noms, statuts professionnels des personnages, etc.), c'est-à-dire qu'elles sont notifiées dans la description de la séquence où elles apparaissent. Ce genre d'information n'est mentionné que s'il a été *clairement* établi par le texte (visuel ou parlé) du film, et qu'il a une importance quelconque dans la chaîne d'actions.

²⁵ Il s'agit là d'un début de réponse, imparfait (il ne peut être parfait), au problème premier de l'analyse écrite de films, que Sorlin (2015 : 8) formule ainsi : « L'image mouvante et sonore n'autorise ni la citation imprimée, ni la transcription en phrase. ». Et pourtant, il faut bien donner un aperçu du film, en parler, le transposer sur le papier, d'une manière ou d'une autre, pour pouvoir le travailler au travers d'un texte écrit.

« Ce » film, « le » film : par convention, on en parle comme s'il était effectivement toujours le même. Mais le film est multiple, par ses supports, par les dispositifs par lesquels on y a accès, par ses versions. Il me faut donc préciser de quel film il s'agit, lorsque je dirai dorénavant, de l'un ou de l'autre dont il sera question ici : « ce film... ».

Une série de contrariétés complexifient le travail sur des films, tel qu'on peut le faire de nos jours – pour autant qu'on y attache une quelconque attention. Les avancées technologiques (supports et appareils d'audiovisionnement) font que le film de cinéma peut désormais se déplacer et se travailler chez soi. J'ai utilisé, pour la présente réflexion, des éditions DVD.

- *Silk Stockings* (1957), édition DVD allemande © 2006 Turner Entertainment Co. et Warner Bros. Entertainment Inc.
- *White Nights* (1985), édition DVD étasunienne © 2006 Sony Pictures Home Entertainment Inc.

Premier obstacle : le logiciel de lecture. Mon application Lecteur DVD est coincée en Zone 1, ce qui est peu pratique dès lors que je me trouve dans l'espace que recouvre la Zone 2. Fort heureusement, il existe VLC, qui « lit tout », et laisse même, plaisir de pirate, opérer des captures d'écran – ce que Lecteur DVD ne permet pas.

Obstacles seconds. En ce qui concerne *White Nights*, la version DVD que je possède est en Zone 1, aussi le minutage que je propose correspond à celui qu'affiche Lecteur DVD. Surprise : lorsque je lis ce DVD avec VLC, le minutage diffère quoique la durée totale soit la même – mes captures d'écran de ce film proviennent donc, évidemment, d'une lecture sur VLC, mais avec le minutage de Lecteur DVD (opération pénible du passage de l'un à l'autre, que j'ai réalisée de mon mieux). Ma version de *Silk Stockings* étant quant à elle en Zone 2 (*Seidenstrümpfe*, m'annonce le boîtier allemand), j'ai travaillé sur le minutage qu'affiche VLC. Dans ce cas-là, la durée totale du film est inférieure de 5 minutes à celle qu'annonce IMDb²⁶... Aléa logique d'un produit qui circule en de multiples versions, conséquence curieuse de la particularité insoupçonnée de logiciels de lecture.

Les minutages que je propose sont en conséquence pleinement relatifs. Ils

²⁶ Cf. Annexe, où l'on voit qu'à la bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne, la version DVD en Zone 2 dure, en effet, 112 minutes (comme la mienne), quand la version en Zone 1 en fait 117 (comme sur IMDb).

donnent toutefois une idée de la durée des séquences que j'ai séparées, ainsi que des repères lorsque je traite des séquences, des images ou des dialogues isolément en précisant leur situation minutée.

Ces séquençages serviront donc de référence pour chaque citation d'éléments des films (images, dialogues, etc.) dans le corps du texte de ce travail : les séquences sont de ce fait numérotées et minutées. La lecture de ces deux aperçus de film, du fait du vocabulaire choisi et du parti pris de se centrer sur l'action, est quelque peu laborieuse. Ce désagrément de lecture est toutefois contrebalancé par la praticité de ces aperçus pour (re)situer dans le flux du film les séquences ou images citées dans les prochaines sections. Par ailleurs, afin de faciliter la compréhension de qui-est-qui alors que je réfère aux personnages par leur nom, une page de présentation des principaux protagonistes de chaque film précède le séquençage ; le nom utilisé dans les descriptions du séquençage y figure **en gras**.

SILK STOCKINGS : PERSONNAGES PRINCIPAUX



A.
Steve **Canfield** (Fred Astaire)
Producteur de cinéma étasunien.



Nina
'Ninotchka'
Yoschenko
(Cyd Charisse)

Employée
d'Etat (envoyée
extraordinaire)
soviétique.



De gauche à droite :
Brankov (Peter Lorre), **Bibinsky** (Jules Munshin),
Ivanov (Joseph Buloff)

Employés d'Etat (**commissaires**) soviétiques.



D.
Peggy **Dayton** (Janis Paige)
Actrice de cinéma étasunienne.



Peter **Boroff**
(Wim Sonneveld)

Pianiste et compositeur
soviétique.

Images tirées de *Silk Stockings* (1957), DVD allemande © 2006 Turner Entertainment Co. et Warner Bros. Entertainment Inc. (A. 42'19'' / B. 16'30'' / C. 21'35'' / D. 51'57'' / E. 55'37'')

SILK STOCKINGS : SEQUENÇAGE

NB : Dans ce séquençage centré sur l'action, les séquences chantées et/ou dansées n'ont pas de statut autonome ; elles sont toutefois répertoriées par titre et personnages-interprètes à la fin de chaque séquence d'action, alignées à droite et selon une notation par astérisque qui les situe dans le cours de l'action au sein des descriptions.

0. (00'00'' – 00'05'') Lion de MGM.

Fondu au noir

I. (00'06'' – 1'47'') Générique sur bandeaux de couleur déroulés.

Fondu au noir

II. (1'48' – 3'58'') Canfield, producteur de cinéma américain en séjour à Paris, rejoint Boroff, pianiste et compositeur soviétique qui doit composer la musique de son prochain film, à la fin d'un concert de celui-ci. Boroff lui fait part de son inquiétude : un télégramme de Moscou l'informe que trois commissaires soviétiques sont envoyés pour le rapatrier.

Fondu enchaîné

III. (3'59'' – 7'34'') Les trois commissaires, Bibinsky-Ivanov-Brankov, attendent Boroff dans le hall d'un hôtel, ils l'accostent et lui disent de rentrer en Russie avec eux ; Canfield arrive, dit que Boroff ne peut être rapatrié en Russie puisque son père est Français, comme en atteste un affidavit qu'il a en sa possession. Ils sont rejoints par trois femmes que Canfield connaît.

Fondu enchaîné

IV. (7'35'' – 12'38'') Canfield, les trois commissaires et les trois femmes sont à une table. Canfield persuade les Soviétiques de rester à Paris, leur réserve une suite dans l'hôtel où ils se trouvent. Tout le monde chante et danse (*).

* *Too bad (we can't go back to Moscow)* (9'03'' – 12'38'')

Chant/Danse : tous les personnages présents

Fondu enchaîné

V. (12'39'' – 19'06'') En URSS, un Commissaire des Arts est renvoyé puis remplacé. Le nouveau commissaire, Markovitch, reçoit Yoschenko. Ils discutent de sa future mission à Paris, en tant qu'envoyée extraordinaire, pour récupérer Boroff et les trois commissaires.

Fondu enchaîné

VI. (19'07'' – 21'08'') Dans leur suite d'hôtel, les trois commissaires apprennent par télégramme l'arrivée de l'envoyée extraordinaire plénipotentiaire ; ils décident d'appeler Canfield et de descendre pour accueillir ladite envoyée extraordinaire.

Fondu enchaîné

VII. (21'09'' – 22'47'') Dans le hall de l'hôtel, les trois commissaires rencontrent Yoschenko.

Fondu enchaîné

VIII. (22'48'' – 30'53'') Yoschenko et les trois commissaires arrivent dans leur suite ; Canfield les rejoint ensuite, produit l'affidavit au sujet du père français de Boroff. Les trois commissaires sortent. Yoschenko et Canfield discutent de leurs affaires, puis de Paris (*). Ils prennent rendez-vous pour le lendemain matin afin de visiter Paris.

* *Paris loves lovers* (27'30'' – 30'53'')

Chant : Canfield (beaucoup) Yoschenko (un peu), entrecoupé de discussions

Fondu enchaîné

IX. (30'54'' – 31'54'') Peggy Dayton, star du futur film de Canfield, descend d'avion, répond à quelques questions de journalistes, rejoint Boroff qui l'accueille ; quelqu'un annonce une conférence de presse à l'hôtel.

Fondu enchaîné

X. (31'55'' – 37'40'') Dans une salle, Canfield et Dayton répondent aux journalistes sur leur film à venir, puis débute un numéro (*).

* *Stereophonic sound* (34'01'' – 37'40'')

Chant/Danse : Canfield, Dayton

Fondu enchaîné

XI. (37'41'' – 38'09'') Dans le hall de l'hôtel, Yoschenko et Canfield se retrouvent puis sortent.

Fondu enchaîné

XII. (38'10'' – 39'02'') Yoschenko et Canfield devant une devanture Cartier – *Fondu enchaîné* – Yoschenko et Canfield dans un atelier métallurgique – *Fondu enchaîné* – Yoschenko et Canfield dans un magasin de beauté féminine – *Fondu enchaîné* – Yoschenko et Canfield dans une fonderie (ou quelque chose d'approchant).

Fondu enchaîné

XIII. (39'03'' – 40'35'') Yoschenko et Canfield sont assis à la terrasse d'un café, Yoschenko accepte que Canfield lui donne un cours de *flirt*.

Fondu enchaîné

XIV. (40'36'' – 53'39'') Dans la chambre d'hôtel de Canfield, ce dernier donne son cours de charme à Yoschenko (*), chante et la fait danser (**), ils s'embrassent quand arrive Dayton. Suite à une remarque de Dayton sur la musique de Boroff, Yoschenko s'en va. Dayton et Canfield décident de faire du film une comédie musicale ; ils conviennent que Dayton doit user de ses charmes pour convaincre Boroff de laisser transformer sa musique pour une comédie musicale.

* *It's a chemical reaction (that's all)* (43'22'' – 44'00'')

Chant : Yoschenko

** *All of you* (44'17'' – 49'09'')

Chant : Canfield. Danse : Canfield, Yoschenko

Fondu enchaîné

XV. (53'40'' – 55'21'') Dans la suite des Soviétiques (devenue celle de Yoschenko), les trois commissaires proposent à Yoschenko de mettre au clair la situation du père de Boroff ; Yoschenko est perdue dans ses rêves, elle les renvoie.

Fondu enchaîné

XVI. (55'22'' – 1h01'44'') Dans une salle de défilé, Dayton se fait montrer des habits quand Boroff la rejoint : ils discutent de la musique du film de Canfield. Elle part faire un essayage. Yoschenko arrive, Boroff lui dit vouloir rester à Paris, ils conviennent d'un rendez-vous téléphonique plus tard, Yoschenko s'en va en jetant un œil au défilé. Dayton revient en robe rose qu'elle quitte ensuite au cours d'un numéro chanté/dansé en sous-vêtements autour de Boroff (*).

* *Satin and silk* (59'06'' – 1h'01'44'')

Chant/Danse : Dayton

Fondu enchaîné

XVII. (1h01'45'' – 1h07'10'') Yoschenko, dans sa suite, ferme les portes et les rideaux, Boroff lui téléphone, elle repousse leur rendez-vous. Elle se défait de ses habits, en essaie d'autres, ainsi que des bijoux, en dansant (*).

* *Silk stockings* (1h02'40'' – 1h07'10'')

Danse : Yoschenko

Fondu enchaîné

XVIII. (1h07'11'' – 1h07'37'') Dans le hall de l'hôtel, Yoschenko rejoint Canfield, il lui prend le bras pour sortir.

Fondu enchaîné

XIX. (1h07'38'' – 1h15'56'') Dans la suite de Yoschenko, 2h du matin, les trois commissaires attendent le retour de celle-ci. Canfield et elle rentrent de soirée en chantant (*) *Paris loves lovers* (cf. **VIII**), entrent dans la suite. Les commissaires annoncent à Yoschenko que le chef-d'œuvre de Boroff, *Ode To A Tractor*, sera utilisé dans le film de Canfield ; Yoschenko approuve, les trois commissaires sont renvoyés. Yoschenko et Canfield restent seuls dans la suite, elle lui dit et répète combien elle est heureuse (**). Elle s'endort ensuite, il la couche et sort de la suite.

* *Paris loves lovers* (reprise durant 5 secondes à 1h09'06'')

Chant : Canfield, Yoschenko

** *Without love* (1h11'45'' – 1h13'52'')

Chant : Yoschenko

Fondu enchaîné

XX. (1h15'57'' – 1h17'13'') A l'entrée du studio de cinéma où se tourne le film de Canfield, arrivent les trois commissaires, Canfield leur dit d'entrer. Yoschenko arrive ensuite, Canfield la fait entrer.

Fondu enchaîné

XXI. (1h17'14'' – 1h22'02'') Canfield entraîne Yoschenko dans un studio désert, lui avoue que le père français de Boroff est une arnaque qu'il a montée pour garder le compositeur à Paris ; il la demande ensuite en mariage, puis il chante et ils dansent (*).

* *Fated to be mated* (1h18'28'' – 1h22'02'')
Chant : Canfield. Danse : Yoschenko, Canfield

Fondu enchaîné

XXII. (1h22'03'' – 1h30'45'') Yoschenko et Canfield rejoignent Boroff et les trois commissaires sur le plateau de tournage du film de Canfield. Les Soviétiques s'assoient afin d'assister à une répétition d'un numéro chanté/dansé de Dayton avec figurant-e-s (*). Boroff interrompt le numéro, vexé de ce qu'on a fait de sa musique ; les Soviétiques refusent le traitement réservé à l'œuvre de Boroff. Yoschenko se brouille avec Canfield, emmène Boroff et décrète que tout le monde rentre en Russie. Les trois commissaires restent sur le plateau, entament un numéro sur la Sibérie qui les attend sans doute à leur retour (**).

* *Josephine* (1h23'50'' – 1h24'49'')
Chant/Danse : Dayton

** *Siberia* (1h28'34'' – 1h30'45'')
Chant/Danse : les trois commissaires

Fondu enchaîné

XXIII. (1h30'46'' – 1h31'10'') Canfield tente de téléphoner à Yoschenko à l'hôtel, il apprend qu'elle est partie.

Fondu enchaîné

XXIV. (1h31'11'' – 1h31'22'') Les Soviétiques, Yoschenko-Boroff-Ivanov-Brankov-Bibinsky, sont dans un avion.

Fondu enchaîné

XXV. (1h31'23'' – 1h39'52'') En URSS, les trois commissaires et Boroff arrivent chez Yoschenko, ils partagent des souvenirs de Paris. Personne n'est en Sibérie grâce à un bon rapport de Yoschenko à ses supérieurs. Une lettre de Canfield parvient à Yoschenko, entièrement caviardée. Boroff a invité d'autres musiciens, qui arrivent ; ils entament un morceau (*). Tout le monde danse, les voisins de Yoschenko compris.

* *Red blues* (1h34'32'' – 1h39'52'')
Chant : Toutes et tous. Danse : Toutes et tous (sauf les musiciens).

Fondu enchaîné

XXVI. (1h39'53'' – 1h40'31'') Canfield fait face à un homme qui lui refuse un visa pour l'URSS.

Fondu enchaîné

XXVII. (1h40'32'' – 1h42'32'') Dans le bureau du Commissaire des Arts Markovitch, Yoschenko transmet un rapport à celui-ci. Markovitch lui apprend que les trois commissaires Bibinsky-Ivanov-Brankov sont à nouveau à Paris, où ils ont été envoyés pour une mission qu'ils n'accomplissent pas. Il la charge d'aller les récupérer.

Fondu enchaîné

XXVIII. (1h42'33'' – 1h42'42'') Yoschenko sort d'un avion.

Fondu enchaîné

XXIX. (1h42'43'' – 1h48'59'') Yoschenko arrive en taxi devant un établissement nommé La Vieille Russie, un portier l'introduit, elle rencontre les trois commissaires dans l'arrière-salle ; ils l'amènent dans la salle où un spectacle commence (*). Canfield est la star de ce numéro qui est applaudi. Les trois commissaires apprennent à Yoschenko que Canfield va se marier, elle se lève en affirmant vouloir leur parler, ils se lèvent également.

* *The Ritz roll and rock* (1h44'29'' – 1h48'05'')
Chant : Canfield. Danse : Canfield et figurant-e-s

Fondu enchaîné

XXX. (1h49'00'' – 1h52'36'') Dans l'arrière-salle, Yoschenko prévient les trois commissaires qu'ils risquent gros en rentrant. Ils lui affirment qu'ils ne rentreront pas en « Russie », que le restaurant leur appartient. Elle accepte leur décision et s'apprête à rentrer en URSS. Canfield arrive, lui apprend que c'est avec elle qu'il veut se marier, Yoschenko déchire son billet d'avion, les trois ex-commissaires chantent et dansent (*).

* *Too bad (we can't go back to Moscow)* (reprise 15 secondes dès 1h52'20'')
Chant : Bibinsky, Ivanov, Brankov

Fondu au noir

XXXI. (1h52'37'' – 1h52'43'') Carton de fin.

WHITE NIGHTS : PERSONNAGES PRINCIPAUX



A.
Nikolai Rodchenko (Mikhail Baryshnikov)
 Danseur soviétique devenu étasunien.



B.
Raymond Greenwood (Gregory Hines)
 Claquettiste étasunien, ex-militaire de l'US Army exilé en URSS, époux de Darya.



C.
Darya Greenwood (Isabella Rossellini)
 Sans métier connu, épouse de Raymond.



D.
Chaiko (Jerzy Skolimowski)
 Colonel soviétique.



Galina Ivanova
 (Helen Mirren)

Danseuse soviétique et programmatrice au Kirov.



F.
 “L’ambassadeur” des Etats-Unis à Moscou (Shane Rimmer) et Ann, la **manageuse** étasunienne de Rodchenko (Geraldine Page).



Scott
 (John Glover)

Diplomate / espion (?) étasunien.

Images tirées de *White Nights* (1985), DVD étasunienne © 2006 Sony Pictures Home Entertainment Inc. (A. et B. 1h40'19" / C. 27'58" / D. 1h33'14" / E. 1h00'26" / F. 1h26'31" / G. 1h25'44")

WHITE NIGHTS : SEQUENÇAGE

NB : Ce film comporte une série de plans « descriptifs », pendant lesquels l'intrigue « n'avance pas ». Ces plans sont répertoriés ci-dessous selon trois modalités :

- [Entre crochets], les plans descriptifs qui « situent » un lieu.
- En souligné, les plans descriptifs qui comportent en surimpression une précision textuelle-linguistique.
- Précédés d'une étoile (★), les plans descriptifs qui cadrent un soleil.

Ces plans, qui ont valeur de séquences autonomes dans ce qui suit, entretiennent parfois un lien logique avec la séquence qui les suit (localisation de la séquence suivante, par des indices de fondu sonore ou autres signes pertinents) : cela est marqué par l'accolement des deux séquences, avec retour à la ligne, mais sans saut de paragraphe. Inversement, si la séquence descriptive n'entretient aucun lien logique direct avec la séquence qui la suit, cela est marqué par un saut de paragraphe.

0. (00'00'' – 00'20'') Femme à torche sur piédestal de Columbia Pictures.

Fondu au noir

I. (00'22'' – 9'12'') Générique sur fond noir, producteurs, réalisateur (jusqu'à 0'34''), puis sur image. Dès l'image : un homme et une femme dansent. Le rideau tombe, la salle applaudit, l'homme vient saluer. Fin du générique.

II. (9'13'' – 9'49'') Le danseur est dans sa loge, des gens se pressent à la porte, une femme, à l'intérieur, filtre les gens, laisse passer une femme qui embrasse le danseur.

Fondu enchaîné

III. (9'50'' – 14'54'') Dans un avion, le danseur et la femme qui filtrait l'entrée de sa loge (sa manageuse) sont côte-à-côte, ils survolent l'Arctique. Les lumières s'éteignent brusquement, une hôtesse de l'air ouvre la porte de la cabine de pilotage où un court-circuit provoque un début d'incendie. L'avion entame sa descente pour un atterrissage d'urgence en territoire soviétique ; le danseur court aux toilettes, déchire son passeport et jette les morceaux dans la cuvette. Alors qu'il revient vers sa place, une secousse le fait chuter ; à l'atterrissage, un meuble à roulette vient heurter sa tête, il saigne, inconscient.

IV. (14'55'' – 15'21'') Un hélicoptère survole l'épave de l'avion avec à son bord un pilote et un colonel en habits civils – ils parlent russe.

V. (15'22'' – 16'02'') [Sur une image de baraquements et de pistes goudronnées, s'affiche en surimpression le texte « Norilsk Air Defense Base, Siberia ».] L'hélicoptère arrive et se pose. Un homme vient ouvrir la porte de l'hélicoptère au colonel, un militaire salue ce dernier.

VI. (16'03'' – 20'30'') Une infirmière passe dans un couloir, dans lequel arrivent le colonel et l'homme qui lui a ouvert la porte de l'hélicoptère, capitaine de son état. Le capitaine, en civil lui aussi, dresse en russe le bilan de l'atterrissage d'urgence, un des passagers n'a pas de passeport. Il remet un sachet au colonel, lequel verse son contenu dans son chapeau puis l'observe. Il félicite le capitaine. Il entre dans la chambre où le danseur, Rodchenko, est soigné ; ce dernier est un Soviétique qui a déserté à l'ouest, est devenu Américain : dans le chapeau du colonel, les restes du passeport de Rodchenko, que le colonel lui verse dessus. Le colonel lui souhaite bienvenue à la maison, puis lui annonce qu'il va renvoyer les autres passagers chez eux, avant de sortir de la pièce.

VII. (20'31'' – 21'56'') Dans un hangar, le colonel annonce aux passagers, depuis l'arrière d'une jeep sans toit, qu'ils vont être aéroportés à Moscou. La manageuse s'enquière auprès de lui du sort de Rodchenko, le colonel lui répond que son état est critique. La jeep sort du hangar, le colonel y est assis à l'arrière aux côtés du capitaine.

★ **VIII.** (21'57'' – 22'01'') Plan de soleil sur ciel nuageux.

[**IX.** (22'02'' – 22'09'') Sur une image de maisons et de rues boueuses, s'affiche en surimpression le texte « Olney Island, Taimyr, Siberia ».]

X. (22'10'' – 29'27'') Dans une salle, un public assiste à une comédie musicale sur scène – parlée en russe, chantée en anglais –, avec un petit orchestre, un comédien-danseur-chanteur et une comédienne. A la fin de la représentation, le comédien-danseur-chanteur rejoint une femme dans les coulisses. Ils s'embrassent. Le colonel, Chaiko de son nom, les rejoint ; la femme du baiser monte à l'étage. Chaiko annonce au comédien-chanteur-danseur, Raymond, que ce dernier peut faire quelque chose pour lui, puis s'en va.

XI. (29'28'' – 30'06'') Raymond rejoint à l'étage la femme qu'il embrassait en **X**, ils discutent de Chaiko.

[**XII.** (30'07'' – 30'10'') Sur l'image d'un bâtiment à colonnades, s'affiche en surimpression le texte « American Embassy, Moscow ».]

XIII. (30'11'' – 31'27'') Dans une salle, un homme analyse une radiographie du crâne d'une personne potentiellement comateuse, entouré de la manageuse de Rodchenko, d'un homme assis à un bureau, "l'ambassadeur"²⁷, et d'un homme à lunettes rondes sur un canapé. Ils discutent du sort de Rodchenko : la manageuse propose d'avertir la presse ; pour "l'ambassadeur", ce n'est pas le moment.

XIV. (31'28'' – 34'16'') Rodchenko se réveille dans une chambre. Il écarte un rideau, sort de la chambre, trouve l'américain Raymond et sa femme moscovite, Darya – la femme de **X** et **XI**. Rodchenko veut sortir, Raymond lui donne une veste.

XV. (34'17'' – 36'05'') Rodchenko, dehors, court dans une agglomération déserte. Raymond sort. Rodchenko trouve un téléphone, commence à parler dedans, Raymond arrive et boucle le téléphone en insultant Rodchenko.

★ **XVI.** (36'06'' – 36'09'') Plan de ciel et soleil orangés.

XVII. (36'10'' – 43'41'') Rodchenko, Raymond et Darya sont attablés chez ces deux derniers. Le premier mange, le deuxième boit, la troisième observe. Les deux hommes discutent des Etats-Unis, Raymond résume sa vie en faisant quelques claquettes : le *tap dancing* dans son enfance, l'armée US, la désertion, l'accueil soviétique.

Fondu enchaîné

XVIII. (43'42'' – 46'11'') Sur une route, une jeep approche d'une carrière minière. Dans le véhicule, puis hors de celui-ci, Chaiko et Raymond discutent de Rodchenko.

²⁷ Les guillemets anglais viennent marquer que jamais, dans le film, ledit homme n'est appelé « ambassadeur », et qu'il s'agit donc d'un titre que je lui fais endosser moi-même – cette interprétation se retrouve toutefois dans la distribution des rôles que proposent IMDb (<http://www.imdb.com/title/tt0090319/>) et Wikipédia (https://fr.wikipedia.org/wiki/Soleil_de_nuit) – sites consultés le 12.01.2016.

XIX. (46'12'' – 49'07'') Darya et Rodchenko sont dans la maison de celle-ci et Raymond. Ce dernier entre, dit à Rodchenko qu'il devrait redanser en URSS, qu'il retrouverait sa vie d'avant. Rodchenko répond qu'il voudrait vérifier cela à Leningrad.

[**XX.** (49'08'' – 49'46'') Plans d'une statue de Lénine, plans d'une ville.]

XXI. (49'47'' – 51'21'') Chaiko, Rodchenko, Raymond, Darya et un chauffeur sont dans une voiture en marche. Chaiko remet une valise à Rodchenko. La voiture passe devant le théâtre Kirov, puis stoppe devant un immeuble.

XXII. (51'22'' – 52'03'') Une femme, Pacha, ouvre une porte, Rodchenko la salue par son nom. Chaiko, Darya, Raymond, Rodchenko entrent dans le bâtiment, puis dans un ascenseur qui s'élève.

XXIII. (52'04'' – 54'44'') Rodchenko, Darya, Raymond, Chaiko entrent dans un appartement, l'ancien de Rodchenko lorsqu'il habitait à Leningrad, inchangé. Chaiko assure à Rodchenko qu'il aura tout ce qu'il voudra, avant de demander à Raymond d'entraîner Rodchenko. Chaiko sort. Rodchenko constate que l'appartement est surveillé de tous côtés et sur écoute.

[**XXIV.** (54'45'' – 55'03'') Plan d'un bâtiment sur la façade duquel est peinte un portrait en pied de Lénine. Plans de scènes de la vie quotidienne dans une ville – une femme nettoyant un bord de fenêtre, des gens dans la rue, un tramway, des bâtiments.]

XXV. (55'04'' – 1h05'15'') Rodchenko et Raymond sont dans un studio de danse. Un radiocassette diffuse de la musique. Rodchenko fait quelques pas sur la demande de Raymond qui regarde. Une femme entre. Rodchenko demande à Raymond d'éteindre la musique, lui présente la femme, Ivanova. Cette dernière demande à Raymond de sortir, il s'exécute. S'ensuit une discussion entre Ivanova et Rodchenko (ils étaient danseurs ensemble et amants). Elle lui propose une place de danseur au Kirov. Il dit qu'il ne peut pas, et lui demande de dire à l'Ouest qu'il est détenu ici et qu'il va bien. Elle s'énerve et s'en va. Rodchenko rejoint Raymond dans le couloir, lui dit qu'il veut prendre une douche. Raymond retourne dans la salle de danse.

XXVI. (1h05'16'' – 1h06'07'') Chaiko et Ivanova sont à l'arrière d'une voiture en marche. Ils discutent des retrouvailles d'Ivanova avec Rodchenko et de l'offre qu'elle lui a faite.

XXVII. (1h06'08'' – 1h13'24'') – *montage alterné.*

Raymond, dans le studio, enclenche la musique et se met à danser. > 1h06'42''

Rodchenko sort par le vasistas des douches et marche sur un toit. > 1h06'58''

Raymond danse dans le studio. > 1h07'52''

Un homme descend une échelle sur le haut d'un bâtiment. > 1h07'58''

Raymond danse dans le studio. > 1h08'33''

Rodchenko arrive par l'extérieur à la fenêtre d'une salle où dansent des petites filles.
> 1h08'43''

Raymond danse dans le studio. > 1h09'08''

Rodchenko entre dans la salle où sont les jeunes danseuses et se présente. Il demande qu'elles transmettent un mot à leur professeur, qui est absent ; les fillettes refusent

sous prétexte qu'elles n'ont jamais entendu parler d'un danseur du nom de Nikolaï Rodchenko ; l'une d'entre elles déchire son mot. Il sort par la fenêtre. > 1h10'19''
Raymond danse dans le studio (1h11'22' – 1h11'24'' plan de Rodchenko qui remet sa montre en arrivant à la porte du studio). > 1h11'46''
Rodchenko revient dans le studio où Raymond s'appuie au mur, essoufflé, ils discutent de la musique sur laquelle il dansait ; quelqu'un approche, qu'on ne distingue pas.

[**XXVIII.** (1h13'25'' – 1h13'29'') Plan fixe de l'immeuble où se trouve l'appartement de Rodchenko.]

XXIX. (1h13'30'' – 1h17'36'') Dans l'appartement, un festin s'organise avec l'aide de Pacha. Rodchenko, Raymond et Darya s'attablent. Alors qu'ils trinquent, Chaïko et deux hommes débarquent puis emportent Darya sous prétexte que Rodchenko a rencontré des élèves-danseuses, que Raymond ne l'a pas surveillé. Rodchenko et Raymond se retrouvent seuls dans l'appartement, ils se battent puis se calment, Raymond pleure ; Rodchenko allume le radiocassette et annonce à Raymond qu'il va lui parler.

[**XXX.** (1h17'36'' – 1h17'41'') Plan d'un fleuve avec deux ponts.]

[**XXXI.** (1h17'42'' – 1h17'49'') Plan panoramique d'une voiture arrivant au Kirov.]

XXXII. (1h17'50'' – 1h24'04'') Ivanova, assise sur la scène du théâtre, consulte des dessins, boit un verre ; de la musique s'entend. Rodchenko arrive, éteint la musique – Vysotsky – en affirmant que le chanteur est un hors-la-loi interdit. Elle lui montre les dessins des costumes pour une soirée qu'elle veut organiser ; il lui répond que la soirée ne sera pas autorisée ici. Il rallume la musique, lui demande de regarder et danse ; elle pleure à terre en regardant. La chanson finit, ainsi que la danse. Ivanova, après une question de Rodchenko, confirme qu'elle travaille pour Chaïko. Rodchenko dit qu'ils ne le laisseront jamais danser comme il le veut, ici. Ivanova, pleurant toujours, dit qu'elle ne les laissera pas le détruire.

Fondu enchaîné

★ **XXXIII.** (1h24'05'' – 1h24'09'') Plan fixe de soleil.

Fondu enchaîné

XXXIV. (1h24'10'' – 1h25'49'') Dans une salle pleine de gens, Ivanova entre au bras de Chaïko. Ils saluent un député, un militaire, puis Scott, l'homme à lunettes rondes de l'ambassade moscovite des Etats-Unis (cf. **XIII**), Chaïko s'éloigne. Ivanova dit à Scott que Rodchenko est retenu dans la ville, et fixe un rendez-vous dans un bazar à Scott.

XXXV. (1h25'50' – 1h27'42'') A l'ambassade des Etats-Unis à Moscou, "l'ambassadeur", Scott et la manageuse de Rodchenko discutent de l'information d'Ivanova. Les hommes disent qu'ils ont besoin de preuves, la femme qu'elle « sent » la présence de Rodchenko. La manageuse sort. Scott dit qu'il va retourner à Leningrad pour déjouer le bluff de Chaïko au sujet de l'état de santé de Rodchenko (cf. **VII**, **XIII**), demande à "l'ambassadeur" de l'y rejoindre et de prendre la presse internationale que proposait de mobiliser la manageuse de Rodchenko (cf. **XIII**).

[**XXXVI.** (1h27'43'' – 1h27'47'') Plans d'un fleuve avec péniche et un bâtiment en arrière fond.]

XXXVII. (1h27'48'' – 1h31'29'') Raymond est allongé dans le studio de danse. Rodchenko s'échauffe, puis dit à Raymond de faire de même, montrant de la tête les caméras qui filment le studio. Ils font une série de mouvements.

[**XXXVIII.** (1h31'30'' – 1h31'33'') Plan d'une place avec des étals et des gens, s'affiche en surimpression le texte « Ploschad Mira Bazaar ».]

XXXIX. (1h31'34'' – 1h32'22'') Ivanova marche entre des étals. Un marchand de pommes de terre l'accoste en russe, puis lui dit en anglais que Scott l'a envoyé et demande où est retenu Rodchenko.

XL. (1h32'23'' - 1h34'30'') Dans le studio de danse, Raymond et Rodchenko montent la voix au sujet de Darya, que Rodchenko regarderait. Chaiko entre, enjoint Raymond à sortir, lequel s'exécute. Rodchenko et Chaiko parlent de Darya et de ce qu'elle fait avec Raymond ; Chaiko demande si Rodchenko est intéressé par Darya, Rodchenko répond qu'il ne comprend juste pas ce qu'elle fait avec Raymond.

★ **XLI.** (1h34'31'' – 1h34'34'') Plan fixe de soleil.

XLII. (1h34'35'' – 1h35'18'') Rodchenko et Raymond arrivent à l'appartement. Darya est là, elle s'enferme avec Raymond.

[**XLIII.** (1h35'19'' – 1h35'23'') Plan fixe de bâtiment.]

XLIV. (1h35'24'' – 1h35'32'') Rodchenko boit un verre.

XLV. (1h35'33'' – 1h36'45'') Raymond et Darya se parlent, elle lui dit qu'elle est enceinte.

[**XLVI.** (1h36'46'' – 1h36'50'') Plan fixe d'une ville, avec fleuve et pont.]

XLVII. (1h36'51'' – 1h36'57'') Rodchenko fume.

Fondu enchaîné

[**XLVIII.** (1h36'58'' – 1h37'05'') Plan fixe d'un fleuve et de son quai.]

XLIX. (1h37'06'' – 1h39'33'') Rodchenko tresse une corde avec les fibres d'un tapis. Raymond entre dans la pièce où se trouve Rodchenko, ils discutent. Rodchenko dit qu'il s'en va, Raymond annonce que Darya et lui-même viennent aussi. Raymond dit qu'après minuit est le meilleur moment, car les gardes jouent aux échecs.

L. (1h39'34'' – 1h42'33'') Rodchenko et Raymond sont au studio. Ils réalisent une danse synchrone. Chaiko les observe sur un téléviseur. A la fin de la danse, Rodchenko dit « Ce soir » à Raymond.

[**LI.** (1h42'34'' – 1h42'38'') Plan fixe de bâtiments.]

LII. (1h42'39'' – 1h44'28'') Darya et Raymond sont dans une salle de bain. Après un moment de conflit, Raymond la convainc de partir.

[**LIII.** (1h44'29'' – 1h44'32'') Plan fixe du Kirov.]

LIV. (1h44'33'' – 1h47'11'') Rodchenko arrive dans une pièce où se trouve Ivanova, il lui dit qu'il accepte de danser au Kirov à certaines conditions ; elle lui dit qu'il n'est pas en position de négocier. Il embrasse sa main à elle, elle dit que c'est mieux. Elle branche une vidéo où on le voit danser dans sa jeunesse, monte le volume de la vidéo, lui donne les informations pour s'enfuir. Ils se disent adieu, s'embrassent. Il sort.

LV. (1h47'12'' – 1h49'31'') Rodchenko est sur la scène du Kirov, débute plusieurs fois des pas de danse, observe la salle vide, et s'en va.

[**LVI.** (1h49'32'' – 1h49'36'') Plan fixe du bâtiment de l'appartement de Rodchenko.]

LVII. (1h49'37'' – 1h50'49'') Rodchenko entre dans l'appartement. Darya et Raymond sont là, ce dernier annonce à Rodchenko qu'ils partent avec lui. Rodchenko enclenche le radiocassette. Les hommes s'engueulent à voix haute tout en préparant leur fuite, ils discutent aussi à voix basse de la fuite.

LVIII. (1h50'50'' – 1h51'09'') Chaiko, à l'arrière d'une voiture en marche écoute ce qui se dit dans l'appartement de Rodchenko. Sur les sièges avant se trouvent le capitaine et un chauffeur. Ils retournent à l'appartement sur ordre de Chaiko.

LIX. (1h51'10'' – 2h08'33'') Dans l'appartement, Darya change la cassette du radiocassette, duquel sortent ensuite les voix enregistrées de Raymond et Rodchenko sur fond de musique. Rodchenko atteint une échelle fixée sur un bâtiment adjacent. Il noue la corde (cf. **XLIX**) de l'échelle à la fenêtre de l'appartement. Darya passe de l'appartement à l'échelle par la corde. Raymond entame le même trajet lorsqu'une voiture arrive, dont sortent Chaiko et le capitaine. Raymond remonte dans son appartement. Rodchenko et Dayra rejoignent Scott et le marchand de pommes de terre dans une voiture qui les emmènent vers l'ambassade des Etats-Unis à Leningrad. Raymond rejoint Chaiko dans l'immeuble, ils boivent ensemble une bouteille de vodka chez Pacha. Lorsqu'ils ont fini la bouteille, Chaiko retourne écouter ce que ses hommes captent par micros de l'appartement de Rodchenko, et prend conscience qu'il s'agit d'un enregistrement. Lui et ses hommes se lancent en voiture à la poursuite des fugitifs, qu'ils interceptent devant l'ambassade des Etats-Unis. Les hommes de Chaiko se saisissent des fugitifs. La manageuse de Rodchenko, "l'ambassadeur" et des journalistes sortent de l'ambassade, jusqu'à ses grilles. Devant les objectifs de la presse, Chaiko laisse les fugitifs rejoindre l'ambassade.

Fondu enchaîné

★ **LX.** (2h'08'34'' – 2h08'37'') Plan de soleil rougeâtre qui se couche.

Fondu enchaîné

LXI. (2h08'38'' – 2h12'47'') Une voiture roule dans la nuit. Dans l'habitacle, Chaiko et un chauffeur sont à l'avant, Raymond entouré de deux hommes à l'arrière. Raymond est ensuite échangé à une frontière contre un Soviétique, il rejoint Scott, Darya et Rodchenko. L'image se fige sur un plan à hauteur d'épaules des visages de Rodchenko et Raymond.

LXII. (2h12'48'' – 2h16'35'') Générique de fin sur l'image figée.

ENTRACTE

3. Représenter la Guerre froide

3.1 Quelle Guerre froide ?

La conception de la Guerre froide dont je me servirai ici reste dans les plus strictes limites d'un savoir sommaire – ce qui suffit par ailleurs amplement pour l'usage que j'en fais. J'opère néanmoins l'amorce d'un détour chez deux historiens (le premier est avant tout journaliste), afin de tracer les grands axes de ce qui sous-tend, dans le présent texte, l'appellation « Guerre froide ».

« On se tromperait en revanche à vouloir refuser le titre de « guerre », au prétexte qu'elle est restée « froide », à celle qui aura opposé pendant des décennies les deux nations dont Napoléon et Tocqueville n'avaient pas été les seuls à prédire, plus d'un siècle plus tôt, qu'elles se partageraient un jour le monde. » (Fontaine, 2006 : 9)

Et, plus loin :

« Aucune guerre n'aura été plus mondiale que celle-là, dont l'objet était fondamentalement de déterminer qui, de la Maison Blanche ou du Kremlin, dominerait ce « marché mondial », dont, à défaut d'avoir inventé le mot de « mondialisation », Marx et Engels avaient prédit dès 1848, avec une impressionnante rigueur, le mécaniquement inévitable avènement. » (Fontaine, 2006 : 12)

Ce premier auteur, au-delà de son insistance sur la prédiction des événements par les grands de ce monde (De Gaulle aussi avait annoncé l'opposition soviético-étasunienne, nous rappelle-t-il en page 9), pose les deux acteurs principaux du conflit que sont l'URSS et les Etats-Unis, et l'objet de leur rivalité : une domination « mondiale ».

« Les quarante-cinq années qui séparent le largage des bombes atomiques de la fin de l'Union soviétique ne forment pas dans l'histoire du monde une période homogène. [...] Mais la situation bien particulière qui l'a dominée jusqu'à la chute de l'URSS – la confrontation constante des deux superpuissances issues de la Seconde Guerre mondiale, ce que l'on a appelé la "guerre froide" – a néanmoins conduit à envisager cette phase de l'histoire comme un tout. » (Hobsbawm, 2008 : 304)

De ce second auteur, je retiens la « confrontation constante » des deux camps de 1945 à 1991, d'un type particulier puisqu'il ne s'agit pas exactement d'une

guerre armée – quoique la « course aux armements » (Hobsbawm, 2008 : 315) en soit une caractéristique fondamentale. Le conflit, larvé, trouvait sa constance ailleurs que dans la boucherie sanglante, la rivalité étant aussi (d’abord ?) idéologique :

« Et l’anticommunisme était authentiquement et viscéralement populaire dans un pays fondé sur l’individualisme et l’entreprise privée, où la nation elle-même se définissait en termes exclusivement idéologiques (l’“américanisme”) et qui se laissait pratiquement définir comme l’antipode du communisme. » (Hobsbawm, 2008 : 314)

Quoiqu’on puisse considérer, naïvement, cette dernière phrase comme s’avançant dans ses affirmations avec de bien gros sabots, il n’en demeure pas moins qu’elle touche au cœur de ce qui fait la « froideur » (c’est-à-dire le maintien à distance des troupes armées, et la rivalité idéologique) de cette guerre.

Ainsi, il y a eu, après la Seconde Guerre mondiale et jusqu’en 1991, une guerre dite froide, dont on peut déceler les signes avant-coureur dès la Révolution d’Octobre (donc novembre) 1917 – ou même avant – (Fontaine, 2006 : 9-49), et qui opposait deux camps : « l’Est » communiste et « l’Ouest » capitaliste. Aucune confrontation armée directe n’a réuni les champions des deux camps, URSS et USA ; il s’agissait surtout d’une guerre d’influence de modèles politico-économiques antithétiques.

La question de la Guerre froide, comme référent historique général utilisable dans des films, se trouve ici « réglée ». La célérité expéditive de cette partie vise bien à souligner que l’enjeu de ce travail est ailleurs.

3.2 Représenter

Le centre de la démarche que je propose consiste à envisager le film d’abord comme représentation, et comme représentation spécifiquement cinématographique – évidence peut-être, à première vue. A ce titre, toutefois, un film ne peut être le « reflet » direct ni de la Guerre froide ni d’aucun élément de la vie sociale ou de l’Histoire : il ne fait que les représenter. Il faut

donc lever ici une certaine ambiguïté du mot représentation. La représentation consiste toujours à « faire parler » quelque chose ou quelqu'un pour autre chose ou quelqu'un d'autre – une image de ma grand-mère pour ma grand-mère, un comédien pour un personnage, un président pour un pays. Elle est médiologique : on ne saurait confondre le représenté avec sa représentation médiée. En revanche, la représentation informe sur le représenté, non pas complètement, mais partiellement et partialement, en tant que support d'un point de vue. Une finesse distinctive s'impose, ensuite, pour séparer représentativité et représentation : la représentation médiatique est d'abord simplement *représentationnelle* (discours, point de vue sur quelque chose) et non directement *représentative* (quelque chose qui « peut » parler pour autre chose), stade second et éventuel.

La représentation politique, de son côté, est (censée être) *représentative* et a ses représentant-e-s, dont la parole vaut, par synecdoque, pour quelque chose – un électorat, un peuple, etc. – de plus large (du moins jusqu'à la révolution ou jusqu'au putsch). Le représentant ou la représentante politique a une voix qui excède sa personne propre, représentativité que lui confère un système politique instauré (d'élection, de délégation, de droit divin, de droit du sang, etc.) – système de croyance/confiance politique. La représentation médiatique, à travers le média, n'a que la représentativité qu'on lui confère, selon un système plus ou moins argumenté, mais souvent purement de l'ordre de la croyance religieuse (si la représentativité est postulée sans être relativisée²⁸). La représentation médiatique représente pourtant bien *quelque chose*, mais le moment second de son caractère représentatif reste toujours à établir. Le versant sociologique de l'étude de la représentation s'attache à questionner les liens plus ou moins lâches entre ce qui est représenté et l'entité

²⁸ Exemple : « McLuhan soulignait déjà en 1964 qu'historiens et archéologues découvriraient un jour que les annonces publicitaires de notre époque constituent le reflet quotidien le plus riche et le plus fidèle qu'une société ait jamais donné de toute sa gamme d'activité... » (Poussiélgues, 1996 : 259 ; il s'agit d'une petite note parue dans le premier numéro des *Cahiers de médiologie*). Evidemment, une telle thèse est la conséquence logique de l'apriori que l'on vit dans une société « de consommation » (et, peut-être, « du spectacle »). Mais face à la croyance superlative en ce « reflet quotidien », que fait-on des fondements marchands ou intéressés de l'utilisation du format publicitaire, qui orientent son contenu (avant d'orienter éventuellement, en effet, des actions, des activités) ? A quel point une telle étude ne parlerait pas uniquement des activités de consommation, ou même uniquement des activités du travail publicitaire ? C'est tout l'enjeu du développement d'une méthodologie spécifique et circonstanciée.

floue (le concept) de monde social, qui « existe » par ailleurs, d'une façon ou d'une autre, dans l'idée plus ou moins partagée qu'en a le commentateur ou la commentatrice de la représentation.

La représentation médiatique constitue donc d'abord un « mode de représenter », en l'occurrence et pour ce qui m'intéresse ici, spécifiquement cinématographique. Ce qui est reconnaissable dans un film, pourtant, n'est pas *que cinématographique* puisqu'on peut le comprendre, le lire, le mettre en lien avec quelque chose que l'on connaît par ailleurs (et même : pour le comprendre ou le lire, on *doit* le faire). En outre, ce-que-l'on-connaît-par-ailleurs, on le connaît selon certaines bases idéologiques (des idées et une idéologie tout à la fois) situées. Ainsi, le commentaire ou la description d'une image peut en dire presque plus sur qui commente/décrit que sur l'image elle-même.

Soient ces deux images²⁹, légendées comme suit :



A.

Un rupin.



B.

Une grenouille de bénitier des Missionnaires du Christ Roi.

L'usage de « rupin », comme celui de « grenouille de bénitier », informe sur la position idéologique du commentateur face à ce que connote pour lui l'air de la personne dans l'image (habits, etc.), autant, possiblement, que sur l'image ou la personne représentée elles-mêmes. Quant à l'appartenance (fabulée) à la congrégation des Missionnaires du Christ Roi, elle ne fait à la limite que préciser le type de bénitier. Ironiquement, dans le cadre filmique d'où provient la seconde image, la femme est une Soviétique, disons, convaincue – une

²⁹ Images : *Silk Stockings*, édition DVD allemande © 2006 Turner Entertainment Co. et Warner Bros. Entertainment Inc. (A. 42'19'' / B. 16'30'')

Rouge, « ennemie » historique, donc, des religieuses de la congrégation mentionnée (on arguera peut-être que le stalinisme n'est qu'une autre religion, mais ce qui importe ici, finalement, c'est que deux légendes connotées diamétralement différemment peuvent avoir le même référent). Ces légendes connotées ont toutefois un lien direct avec ce qui est dénoté³⁰ (à savoir, sans doute, les habits portés) et qui mène, sur une autre échelle de lecture (connotative), au chic ou à une certaine élégance qui marque la richesse d'un côté, et à la rigueur toute missionnaire de l'autre (la camarade Yoschenko du film est, en effet, en mission)³¹.

Le premier pas analytique que je me propose de réaliser consiste, en conséquence, à déterminer en quoi les films que j'ai retenus sont significatifs de la Guerre froide, sans être à ce stade représentatifs – peuvent-ils seulement l'être, ainsi esseulés, détachés de la masse des productions filmiques ? – d'une conception de la Guerre froide, d'une époque de la Guerre froide ou même d'un genre de films de la Guerre froide. Je précisais en introduction que le critère de sélection des films, au-delà du fait qu'ils comportent des scènes dansées, portait sur la présence de personnages principaux des deux « blocs » en conflit dans cette guerre.

Pour obtenir « confirmation » de cela, un simple résumé pourrait suffire. Je suivrai cependant un chemin qui ne se borne pas au résumé, raccourci utile, mais aussi très peu stable comme « mode de rendre compte » du film, par son caractère éminemment subjectif. Dans ce cadre, l'angle arbitraire de la Guerre froide, que j'ai choisi pour aborder ces films (c'est mon « sujet »), détermine pour une grande part les résumés que j'en fais ; j'ai cependant la prétention de

³⁰ Sur la connotation et la dénotation de l'image, cf. Barthes (1964) : la dénotation correspond à « l'image littérale » (p. 43) – qu'on pourrait nommer *signifié de l'image* : une femme tenant à la main un porte-document brun, coiffée d'un chapeau gris et vêtue d'une chemise épaisse, grise, à longues manches et boutonnée jusqu'à la glotte, qu'un ceinturon noir ressert à la taille. La connotation réfère à « l'image symbolique » (*ibid.*) – au *signifiant de l'image*, pourrait-on dire – c'est-à-dire à son interprétation ou à sa lecture contextuelle : une missionnaire (son couvre-chef ne rappelle-t-il pas celui du missionnaire de *Tintin au Congo* ?), une fonctionnaire soviétique, etc. (Sur la dénotation et la connotation, voir aussi Metz, 1975, pp. 99-102, entre autres.)

³¹ Dans le cas d'images mouvantes et sonores, dans un agencement discursif que constitue le film, il y a plusieurs niveaux de dénotation/connotation : ainsi, élémentairement, une image qui dénote une tenue grise connote (éventuellement) la rigueur, puis, dans le film, la protagoniste qui porte cette tenue dénote narratologiquement une fonctionnaire soviétique qui connote (éventuellement) le soviétisme, puis ce qui dénote le soviétisme (symboles, personnages, etc.) connote (éventuellement) l'autoritarisme d'Etat, etc.

balayer ensuite l'entier du film pour rendre compte de la construction d'une *image* (amas de signes dénotés/connotés) des « blocs » et des personn(ag)es³² y appartenant. L'enjeu étant, encore une fois, de parler moins d'un contexte social à partir de films que d'un fonctionnement sociologique du film, comme discours représentationnel qui use d'éléments de référence puisés dans un contexte social postulé (c'est mon « objet »). Ce premier pas de l'analyse passe donc par le résumé orienté (pléonasmе, sans aucun doute), mais dont l'orientation intéressée se trouve relativisée par le séquençage par action proposé *supra*, qui visait, par sa focalisation sur ce qui se passe (se voit, s'entend) à tendre vers le plus de « neutralité interprétative »³³, et auquel il s'agira en tout temps de référer.

1. *Silk Stockings*

Des fonctionnaires soviétiques décident, suite à des missions à Paris, de rester vivre à l'Ouest.

A l'intérieur de cette trame narrative, on trouve, principalement, un producteur de cinéma étasunien (Canfield), quatre employé-e-s d'Etat soviétique (Yoschenko, Bibinsky, Ivanov, Brankov), un pianiste-compositeur soviétique (Boroff) et une actrice de cinéma étasunienne (Dayton). Autour de la trame, des éléments narratologiques de différente nature (textuels/écrits, iconiques/imagés, discursifs/de-parole, narratologiques/fictionnels) construisent l'épaisseur des personnages, et pour ce qui concerne leur origine géographique, la construction en est faite selon deux grands pôles, l'URSS et

³² Cette parenthèse en milieu de mot marque la plurivocité du personnage de représentation, que Frodon décrit ainsi : « [...] le (ou les) protagoniste(s) ne se limitent pas à leur simple fonction dramatique mais sont porteurs de "quelque chose de plus", de plus grand qu'eux, et qui fait le lien avec l'histoire, avec la collectivité, avec un sens. » (Frodon, 1996 : 131)

³³ Il y a différents degrés d'interprétation, ainsi je peux dire, décrivant un contenu filmique : « Un homme marche. » (ce qui est déjà une interprétation, c'est-à-dire une lecture d'image en mouvement, mais dont le caractère sommaire marque une tendance vers la neutralité) ou, du même contenu : « Un rupin s'avance, conquérant. » (ce qui se situe, on en conviendra, à un autre degré interprétatif, sauf peut-être si le personnage en question dit effectivement en marchant, sans distance ironique entre ce qu'il dit et ce qu'il fait : « Moi, rupin de mon état, je m'avance, conquérant. »). La deuxième description contient plus d'information, mais aussi plus d'information subjective – c'est-à-dire également, comme je le mentionnais plus haut, plus d'information sur l'origine du discours descriptif.

les Etats-Unis. Nous avons donc nos représentants des deux « blocs » (qui ne sont encore que des pays).

Le conflit Est-Ouest, quant à lui, apparaît en d'innombrables moments du film – par la bande, souvent – mais il se trouve, je crois, cristallisé autour de deux enjeux narratifs : d'un côté par l'opposition première entre Canfield et Yoschenko, de l'autre par la figure de Boroff, dont l'art « appartient au peuple russe »³⁴, et qui est l'enjeu d'une mission (puis deux) soviétique(s) de rapatriement alors qu'il veut réaliser la musique d'un film étasunien.

2. *White Nights*

Un danseur soviétique passé à l'Ouest, où il a refait sa vie, convaincu, au moment où il se retrouve par accident (d'avion) sur le territoire soviétique et qu'on veut l'y garder, un danseur de claquettes étasunien – ex-militaire US, déserteur passé à l'Est – et la femme soviétique de ce dernier de (re)passer à l'Ouest.

On retrouve ici des personnages soviétiques et américains : le danseur soviétique/étasunien (Rodchenko), le claquettiste étasunien (Raymond) et sa femme soviétique (Darya), auxquels il faut ajouter un colonel soviétique (Chaiko), une danseuse soviétique (Ivanova), des membres de l'ambassade des Etats-Unis (“l'ambassadeur”, Scott), et la manageuse étasunienne de Rodchenko.

Le conflit se cristallise cette fois autour du danseur Rodchenko, que l'URSS, via Chaiko, tente de garder et que les USA, via l'ambassade, veulent récupérer. (Dans ce conflit autour de Rodchenko, il faudra aussi revenir sur le rôle, limité mais significatif, de la presse « internationale ».)

Ces deux résumés, accompagnés de commentaires, ne permettent pas exactement d'affirmer la présence, dans le texte filmique, de la Guerre froide. Ils mettent en lumière des conflits qui certes opposent, au travers de

³⁴ *Silk Stockings*, séquence **XXII** : Yoschenko reproche à Canfield d'avoir dénaturé la musique de Boroff avec le numéro *Josephine* du film-dans-le-film [1h25'33'' – 1h25'48'', ma transcription] :

[Yos : *We have just witnessed the most insulting travesti on Russian culture that ever existed.* — Can : *Now, wait a minute. Let's not have a big tragedy over a silly little musical number. All we did was to make a popular song out of Boroff's music.* — Yos : ***That music belongs to the Russian people. What right have you to distort it ?***]

personnages nationalement référés, deux pays qui correspondent aux points de référence des deux « blocs » de la Guerre froide³⁵. Cependant, cette base narrative n'autorise d'abord rien de plus que l'application d'un « schéma de Guerre froide » sur les deux intrigues, à partir de l'apriori – qui a guidé ma sélection de film – que mettre en scène des personnages des deux « blocs », dans un agencement diégétique situé pendant la Guerre froide, mène forcément, d'une quelconque façon, à toucher dans le texte filmique à ce conflit « historique » (*i.e.* appartenant à l'Histoire et, comme tel, premièrement *extra-diégétique*³⁶). Ainsi, une lecture en termes de Guerre froide n'implique pas qu'un film ait ce conflit historique pour sujet. Il s'agit d'une grille interprétative, fondée sur des connaissances préalables (limitées à l'acceptation de l'existence historique d'un conflit opposant deux camps), et appliquée à un texte (filmique en l'occurrence).

Ces considérations sur une *lecture en termes de Guerre froide* de narrations fictionnelles restent à ce stade peu construites : je propose de jauger des conflits fictifs (et fictionnels) à l'aune de la Guerre froide. La suite s'attache à détailler, dans leur complexité multiforme, les indices que l'on peut rattacher à cette position, sous l'angle de leur valeur sociologique. Cette première entrée analytique dans les films montre les liens basiques que l'on peut tisser depuis le texte filmique vers la « réalité historique », tout en restant dans ce qu'Odin (1984) nomme une « lecture fictivisante », par opposition à une « lecture documentarisante ». La lecture fictivisante, dans le programme sémio-pragmatique de lectures des films d'Odin, correspond à la « non-construction d'un je-origine du discours », *i.e.* d'un « Enonciateur », instance de référence (proposée peut-être par le film, mais surtout, dans une *lecture*,

³⁵ Les deux intrigues fictionnelles mettent en scène, selon un développement narratif différencié, un conflit centré sur de la volonté de l'URSS de contrôler complètement « ses » artistes. Notons que ce thème du contrôle se retrouve dans d'autres films, par exemple dans le documentaire *Red Army* (2014) sur l'équipe soviétique de hockey sur glace, lequel reconstruit la vie de cette élite sportive nationale dont l'Etat soviétique contrôlait, semble-t-il, une bonne part.

³⁶ Sur le concept de diégèse, cf. Boillat (2009). Pour l'usage rudimentaire qui en est fait ici, on se rapportera à la synthèse que cet auteur propose, d'après Souriau : « Ainsi le niveau diégétique se caractérise-t-il non seulement par “tout ce qu'on prend en considération comme représenté par le film”, mais aussi par “le genre de réalité supposé par la signification du film” (Souriau 1951, p. 237). [Souriau] affine cette définition dans le lexique de *L'univers filmique*, où la diégèse est assimilée à “tout ce qui appartient, ‘dans l’intelligibilité’ (comme le dit M. Cohen-Séat) à l’histoire racontée, au monde supposé ou proposé par la fiction du film (Souriau 1953, p. 7). » (Boillat, 2009 : 218).

choisie/comprise par qui *lit*) du discours filmique – absence sur laquelle on se repose pour dire : « Voilà des images sonorisées *imaginaires* » (ce qui, dans le cas des deux films en question, envisagés comme fictions, *devrait* faire l’unanimité). La lecture documentaristante, au contraire, s’appuie sur le présumé, dans le cadre du « mode de lecture » opérationnalisé par un audiovisonnement, du caractère réel (non-fictif, non-imaginaire) l’Enonciateur (« Voilà des images sonorisées qui proviennent du *monde réel* »). La lecture « fictionnalisante », plus exigeante que la lecture fictivisante – la seconde comprend, comme catégorie, la première –, suppose, chez Odin, une « mise en phase » qui agence l’imaginaire en un monde second mais organisé, celui de la fiction. C’est donc au travers d’une lecture fictivisante (fictionnalisante, même, au final), et en termes de Guerre froide, que je me propose d’aborder les produits filmiques retenus. Qu’ils soient par ailleurs « documents sociologiques », comme je le précisais en introduction, n’enlève rien au statut fictivisant de la lecture que je leur applique, puisque, précisément, de cette lecture spécifique découle la valeur particulière de la représentation, et donc son analyse : on ne traite pas de même manière un document selon qu’on le considère sous l’angle de la « fictivité » ou de la « réalité » de ce qu’il représente.

Une question demeure : pourquoi, alors que j’ai pris jusqu’ici tant de précautions pour ne pas trop calquer ce que je sais par ailleurs de l’Histoire sur le film, le faire maintenant, même de façon si limitée ? On pourrait très bien se contenter d’une lecture centrée sur les conflits fictifs/fictionnels, sans les faire entrer d’autorité dans le moule « Guerre froide ». Par choix d’une « naïveté méthodologique », je pourrais feindre de ne pas avoir connaissance de l’existence de la rivalité historique qu’on a appelée Guerre froide, et suivre simplement les développements d’intrigues où des personnages de deux pays, URSS et Etats-Unis, se croisent. Qu’en résulterait-il ? Assurément je passerais à côté de quelque chose : quand les personnages parlent de « monde libre » par exemple³⁷. Ce serait comme s’imposer un double aveuglement, face au

³⁷ Un exemple dans la scène **XVII** de *White Nights*, où Rodchenko s’intéresse aux raisons de la présence d’un Etats-Unien (Raymond) en Sibérie [37’52’’ – 38’33’’, ma transcription] :

caractère idéologique (plus ou moins complexe) du film-comme-discours, et face à un conflit historique (qui agit comme cadre sous-jacent, selon mon hypothèse) à caractère fortement idéologique (binaire et plutôt simple, *a priori*). « Monde libre » est un concept de la Guerre froide, de l'Ouest au sujet de lui-même bien souvent, et que je ne peux, à ce titre, prendre comme argent comptant. Il ne s'agit en revanche pas de prendre position dans le débat sur la « liberté » qu'on trouverait dans une plus grande mesure à l'Ouest, ce qui me mènerait sur une tout autre piste que celle de ce travail. Ainsi, devant un énoncé du type :

« “L'ennemi est le système communiste lui-même : implacable, insatiable, incessant dans sa course à la domination mondiale. [...] Ce n'est pas une lutte pour la seule suprématie des armes. C'est aussi une lutte pour la suprématie qui oppose deux idéologies rivales : la liberté sous Dieu contre une implacable tyrannie athée” (Walker, 1993, p. 132) » (cité tel quel dans Hobsbawm, 2008, note 4 de la page 310 ; sans que ce soit très clair, il semble que ces mots soient de John F. Kennedy).

ma préférence entre la « liberté sous Dieu » et la « tyrannie athée » importe peu (on ne peut d'ailleurs concevoir, à mon avis, qu'une seule réponse valable face au choix proposé : « D'abord, la révolution populaire ! »), au contraire de la mise en contexte du discours, qui lui donne son relief idéologique, et ouvre la voie à sa nécessaire relativisation.

L'application d'un schéma (élémentaire, j'insiste là-dessus) de Guerre froide aux films choisis fonctionne comme un agent de relativisation du caractère idéologique de « ce qui est montré », et mène à une lecture plus nuancée, moins naïve. Cette lecture en termes de Guerre froide garantit aussi le maintien de la distance que suppose la représentation : entre la scène (ou l'écran) et le public, une « coupure sémiotique » (Bougnoux, 1996) sépare deux mondes³⁸, mais celui de l'imaginaire, s'il n'est pas le monde réel, est traversé des mêmes forces idéologiques puisqu'il a toujours un lien (de

[Rod : *Tell me, why are you here ?* — Ray : *I'm surprised you never heard of me. I was right up there at the headline for a while. I was a big star. Not as a tap dancer of course...* — Rod : *You're a defector !* — Ray : *I'm a selector, not a defector.* — Rod : *Oh ! **You got fed up with freedom ? Or you thought audiences in Siberia [were] a better public for your work ?***]

Hypothèse de la défection à l'Est d'un Etats-Unien : il en a eu « marre de la liberté ».

³⁸ Pour le cinéma (et plus largement dans une économie des images sur écran – télévision, téléphone, ordinateur, etc.) Sorlin (2015) parle de cette coupure comme d'un « effet écran ».

représentation, justement) avec ce réel qu'il tient à plus ou moins grande distance.

A partir de deux intrigues qui fonctionnent par jeux d'oppositions connotées par référencement national et (du fait du schéma de Guerre froide) idéologique, les parties suivantes tracent les signes qui font « l'étoffe » des deux camps. Signes sociologiques (parce que, simplement, communicationnels, jouant sur une connotation partagée), ils se déclinent en trois niveaux : le visible, l'audible et la mise en lien de scènes. Pour rendre compte de ces trois niveaux en même temps – puisque le film est les trois tout à la fois – certains passages les mêleront dans des considérations moins réductrices dans leur focalisation.

ENTRACTE

4. Connoter la Guerre froide : une lecture binaire

Ce chapitre entend mettre en évidence, dans deux films, les signes d'une opposition symbolique entre l'Est et l'Ouest, signes que je soumetts à une analyse de connotation au moyen de ce que j'ai nommé un « schéma de Guerre froide ». Il s'agit de relever en premier lieu ce qui, par l'image, par le son et par la structure du film, relève de la construction de ce jeu d'opposition. Ces éléments sont passés, en second lieu, par le filtre analytique de leur connotation (ce à quoi ils réfèrent, ce sur quoi leur sens joue : un référencement que je proposais de considérer comme sociologique en ce que son caractère opératoire et potentiel s'appuie sur un savoir partagé), au sein d'un cadre connotatif général qui est celui de la Guerre froide tel que je l'ai défini ci-dessus.

4.1 Considérations générales

Ce chapitre fait apparaître quelques images et dialogues que j'ai prélevés dans les films ; je renvoie à chacune des occurrences de ces éléments au séquençage proposé *supra* (pour les dialogues, les transcriptions sont de mon fait). Il me faut apporter ici une dernière précision sur ce découpage en séquences. La « séquence » correspond à une partie circonscrite du film dont l'organisation est moins exigeante que la « scène » filmique (qui obéit de façon tendancielle aux trois unités de temps, d'action et de lieu), d'où le choix de privilégier la première. Je peux ainsi référer, par le même terme, à toutes sortes de parties de film, puisque « séquence » désigne tout à la fois un élément moindre que la « scène » (on peut dégager une séquence à l'intérieur d'une scène), ou supérieur en termes organisationnels et catégoriels (on peut faire de plusieurs scènes une séquence). Aussi, dans *Silk Stockings*, film structurellement « simple », où des fondus enchaînés joignent les séquences qui sont en fait très majoritairement des scènes au sens développé ci-dessus, la seule séquence « pluri-scénique » (XII) constitue-t-elle un segment de même valeur que les autres³⁹. Dans *White Nights*, le découpage par séquences met sur un pied

³⁹ Cette séquence XII de *Silk Stockings*, sans dialogue, relie par fondus enchaînés quatre courtes scènes, dans quatre lieux différents, dans un schéma d'opposition que souligne une

d'égalité les « plans descriptifs », ainsi que je les ai nommés, et les séquences fonctionnellement plus narratives. Cette manière de faire permet dans ce cas-là de souligner le rôle « narratif » des plans descriptifs, qui scandent le film et rythment symboliquement son mouvement vers la fin (les plans de soleil), qui situent l'action qui leur succède (ce que j'ai marqué par l'accolement des deux séquences, par exemple en **IX-X** ; **XXVIII-XXIX** ; **XXXI-XXXII**, etc.), ou qui ont un statut plus flou : pause, parenthèse, coupure (donc aussi transition) entre un moment/une action et le/la suivant(e) (voir **XXX**, **XLIII**, **XLVI**, **LI**).

Par l'aperçu structurel et narratologique que donnent les séquençages, se dessine aussi le contour des espaces fictionnels où se jouent les oppositions Est-Ouest que je me propose d'investiguer. Dans *Silk Stockings*, si l'on excepte la séquence **XII** dont j'ai déjà parlé, l'opposition repose avant tout sur des éléments narratologiques (situés dans le flux narratif, et signifiants à son aune) plutôt que structurels – les séquences s'enchaînent selon un schéma répétitif et inchangé. C'est-à-dire que les signes d'une construction binaire sont « localisés » dans les personnages, nationalement référés et à ce titre « symboles » d'un « bloc » ou de l'autre, et éventuellement par la comparaison opérable entre les mises en scène d'espaces de l'Est (séquences en URSS) et de l'Ouest (séquences parisiennes). Le choc des « symboles » *personnifiés en personnages* peut être appréhendé essentiellement au travers du couple Yoschenko-Canfield, réuni par le gommage des antagonismes en fin de film (selon un schéma « syntaxique » caractéristique de la comédie musicale classique hollywoodienne (Altman 1992)). Par ailleurs, les trois commissaires soviétiques portent aussi une charge symbolique dans les termes qui m'intéressent ici – j'y reviens plus loin.

Dans *White Nights*, quoique le film soit structurellement moins « élémentaire » ou « uni » – notamment du fait des transitions par plans descriptifs, et des procédés (variés cette fois-ci) de la mise en succession des séquences –, les enjeux d'opposition par « bloc » demeurent de même manière essentiellement narratologiques. On peut toutefois mettre en correspondance certaines séquences, constituant ainsi un procédé d'écho qui fait poindre une

musique différenciée – liant deux à deux les scènes « métallurgiques » d'un côté, et les scènes « coquettes » de l'autre – et forme de ce fait un tout unifié à mon sens. Ici se joue l'intérêt métallurgique et industriel de la Soviétique contre les tentatives échouées (à ce stade du film) de l'Etasunien de lui faire trouver de l'attrait aux « plaisirs féminins » de la coquetterie.

construction oppositionnelle. Ainsi du théâtre (anglais) rempli et bruisant d'applaudissements pour la danse (moderne) de Rodchenko en fin de séquence **I**⁴⁰, et du vide silencieux du Kirov face à sa performance (danse narratologiquement « antisoviétique » par son caractère « anticlassique » (moderne), couplé au fait qu'elle est réalisée sur une chanson de l'« in-officiel » Vyssotsky) dans la séquence **XXXII**. Sur un plan très basique, la mise en lien des séquences **I** et **XXXII** de *White Nights*, qui dénotent une fois le plein et le bruit, l'autre fois le vide et le silence, mène à la démarcation connotative (« lecture interprétative ») suivante : d'une part l'Ouest enthousiaste face à la modernité artistique, d'autre part l'Est engoncé dans un classicisme artistique gelé. On retrouve ici un schéma de Guerre froide qui hiérarchise qualitativement l'Est et l'Ouest, selon l'apriori ou la base interprétative partagée (sociologique) que, pour un certain genre d'artiste, le meilleur se traduit par une liberté totale (et acclamée, idéalement)⁴¹, contre une forme classique et imposée. Il s'agit là d'un thème récurrent des discussions entre les ex-partenaires de ballet Rodchenko et Ivanova (voir **XXV**, **XXXII**), et qu'on retrouve selon un autre arrangement dans *Silk Stockings* autour de la figure du compositeur-pianiste Boroff, qui finit par composer une chanson populaire d'inspiration étasunienne, *Red blues* (cf. séquence **XXV**).

4.2 Symboliques des « blocs » : lire la différenciation

Cette deuxième sous-section s'attache à détailler un certain nombre d'éléments signifiants *sortis des puis réinscrits dans les intrigues narratives et fictionnelles*. L'optique consiste, encore une fois, à proposer des lectures dont il s'agit de décrypter les aprioris ou les bases interprétatives sociologiques.

LES COLIFICHETS DE L'OUEST CAPITALISTE

Une attention particulière aux attributs matériels de la représentation oppositionnelle oriente ici un premier arrêt sur les signes de l'Est et de l'Ouest.

⁴⁰ Rodchenko et une partenaire dansent dans cette séquence *Le jeune homme et la mort* dans une chorégraphie de Roland Petit.

⁴¹ Comme base interprétative, elle a les limites et les défauts d'un apriori, et qui sont ceux de l'exagération déréalisée tout comme ceux de l'ancrage réel d'un point de vue idéalisé.

Au travers d'aspects strictement visibles, que viennent compléter parfois un texte audible (répliques des protagonistes), d'autres fois une construction cinématographique du déroulement de l'action, on peut trouver dans *Silk Stockings* comme dans *White Nights* les éléments d'une symbolique matérielle de la différence Est-Ouest. Je retiens ici trois de ces éléments – deux pour le premier film, un seul pour le second – ouvrant la voie à une lecture en termes de Guerre froide.

Dans *Silk Stockings* le fond de l'intrigue actionnelle, comme en témoigne le résumé que j'en proposais dans le chapitre précédent, repose sur le passage temporaire puis définitif (le film, en effet, se clôt sur cet état de fait) à l'Ouest de quatre fonctionnaires soviétiques. Qui par "amour" (Yoschenko), qui par adhésion totale à un mode de vie (les trois commissaires) – que le mode de vie représenté coïncide par ailleurs avec la réalité, et dans quelle mesure, n'importe pas (on se doute que le triptyque champagne-femmes-liberté est quelque peu galvaudé), au contraire du fait qu'il soit représenté. Le méli-mélo des passages Est-Ouest n'est pas sans effet sur les protagonistes, et – ce qui m'intéresse ici – sur ce qu'ils représentent/connotent. En l'occurrence, Yoschenko et les trois commissaires portent les marques vestimentaires de leur positionnement "conscientisé" d'un côté ou de l'autre d'une frontière bien moins géographique que sociétale. On peut ainsi suivre assez précisément les transformations de l'habillement qui accompagnent les changements de leur position sur l'Ouest (l'Ouest tel que Canfield, le producteur de cinéma, le représente lui-même en dernière instance), ou plutôt : on peut suivre assez précisément leurs positionnement sur l'Ouest en fonction de leur habillement – cf. **Planche 1** ci-dessous.

L'évolution narrative du personnage de Yoschenko consiste en un passage de la Soviétique en mission (A-1⁴²) à la femme en passion (C-1) – par l'effet du charme de Canfield⁴³ –, puis, à la suite d'une brouille (cf. séquence

⁴² Les lettres majuscules renvoient aux images de la planche correspondant au numéro qui les suit (**Planche 1** image A, en l'occurrence).

⁴³ C'est la danse qui constitue l'atout ultime de ce charme (cf. B ci-dessous, comme transition de A à C), car si pour Yoschenko « l'arrangement des traits de Canfield n'est pas entièrement repoussant » (Yoschenko dans la séquence **XIV**), il faut tout de même qu'il passe par l'aide de la pulsion transcendante que constitue l'irrésistibilité de la danse pour la faire tomber dans ses bras. L'idée d'une telle pulsion transcendante de la participation à la danse est un thème récurrent du film musical (comédie musicale ou film de danse) que Feuer (1995) propose de décrypter en termes de mythes de trois ordres : celui de la spontanéité (sur le thème de : "ça me

XXII), à un retour au statut de fonctionnaire soviétique (F-1), avant que la fin du film ne réunisse à nouveau les amants – où le fondu au noir coupe court à l'élaboration d'un nouveau positionnement de Yoschenko par rapport à la féminité ou à ce que représente Canfield⁴⁴. Ce passage et ses différents stades (A-1, B-1, C-1, D-1, E-1 et F-1 qui marque un retour à A-1) balisent, par le changement de l'habillement, la transformation du personnage. Yoschenko ne sourit pas avant le moment où elle passe son costume de soie et de tulle (C-1), en ayant préalablement pris le soin de retourner le petit portrait de Lénine qui accompagnait son voyage parisien. Le symbole suprême de l'Est soviétique, Lénine, ne saurait être le témoin de la défection que constitue l'abandon aux joies des tissus légers de l'Ouest – inadéquation comique dans les termes de l'opposition : la soie contre Lénine.

A leur arrivée à Paris, les trois commissaires soviétiques se laissent pour leur part assez vite convaincre par Canfield de devoir y rester (séquence **IV**). Les ayant laissés (**IV** toujours) en complets sombres (A'-1), on les retrouve en **VI** en couleurs – et en peignoir pour l'un d'eux –, cigare et cognac à la main (B'-1). Ils abandonnent par conscience hiérarchique ces attributs “de l'ennemi” à l'arrivée de leur supérieure, l'envoyée extraordinaire et plénipotentiaire Yoschenko (séquence **VII**). Les deux dernières séquences du film les trouvent cependant parés jusqu'au bout des signes de la “conversion capitaliste” (C'-1), smokings et cigares, signes que viennent souligner les paroles d'Ivanov et Brankov, affirmant respectivement ne plus être dorénavant des « camarades », mais des « amis », puis être devenus des « capitalistes pourris », revendiquant enfin d'être à l'avenir pourris « au-delà de ce qu'ils avaient pu rêver ».

Ces différents attributs vestimentaires de l'Ouest (couleurs, fioritures décoratives) font sens dans la mise en balance de l'austérité grisâtre de l'Est (Bibinsky, lors de sa première apparition, séquence **III** : « I haven't smiled in 30 years. ») et des plaisirs voluptueux de l'Ouest (qui deviennent presque du stupre décadent dans le cas des commissaires, et sont relatifs à la trouvaille – temporaire – d'une féminité qui convienne à Canfield pour Yoschenko). Les

vient comme ça”), celui de l'intégration (qui permet d'effacer l'antagonisme premier du couple principal ou une distance entre les personnages) et celui du public (qu'il soit représenté, ou qu'il assiste à la représentation, ce dernier est “invité” à participer au mouvement énergétique de la performance).

⁴⁴ Pour suivre Altman (1992), c'est là une fin typique de la syntaxe du genre « comédie musicale » dans son acception classique.

commissaires ne sourient jamais autant que lorsqu'ils portent le smoking et fument le cigare : ici, l'habit (le colifichet) fait le capitaliste (le plaisir). Quant à Yoschenko, l'origine de son sourire est plus difficile à établir : qui ou quoi, de Canfield (et son amour) ou des bas de soie lui procure le plus grand plaisir ? Inutile de trancher, car Canfield (le personnage) et les bas de soie (le colifichet) connotent de même façon l'Ouest (le plaisir). Ce système de connotation table sur deux équations : 1. (Sou)rire = plaisir/joie ; 2. Smokings et silk stockings = habits de luxe de l'Ouest = plaisir/joie, et une troisième qui en découle : 3. Plaisir/joie = Ouest. L'habillement, au travers de la représentation, informe ainsi non sur le monde (social) mais sur une conception du monde – exagérée, sans doute, mais cela constitue une licence (une règle ?) de la représentation – et c'est là que le lien représentation-monde réel est fait. Car si je comprends ces connotations de cette manière, c'est aussi que j'ai le moyen de les rattacher à ce-que-je-connaiss-par-ailleurs du monde (par exemple que le petit portrait est celui de Lénine, et que Lénine a eu son rôle à l'Est), et donc aussi que je peux me positionner sur la validité (politique, en fin de compte) des connotations.

Planche 1 : Symbolique vestimentaire : conversion de l'âme, conversion de l'apparence

YOSCHENKO (respectivement : séquences V, XIV, XVII, XVIII, XXI, XXVII)

A.



16'26 Tenue rigoriste de la fonctionnaire robotique.

B.



47'12 Premiers pas de danse avec Canfield.

C.



1h05'57 Découverte dansée des sous-vêtements "capitalistes" et de la féminité.

D.



1h07'20 Tenue de soirée de la femme du monde.

E.



1h17'33 Premières couleurs chaudes dans la tenue vestimentaire quotidienne.

F.



1h40'55 Retour aux affaires de l'Etat soviétique.

LES 3 COMMISSAIRES (respectivement : séquences III, VI, XXIX)

A'.



4'31 Les espions venus du froid.

B'.



20'09 Conversion rapide : cigares, cognac, peignoir (Ivanov) et fleur à la boutonnière (Bibinsky).

C'.



1h43'42 Conversion complète, smoking-cigare.

Yoschenko : *Why are you dressed this way ?* [1h43'42]

Yoschenko : *Comrades, you have done it again !*

Ivanov : *Ninotchka we are no longer comrades, we are friends now.* [1h49'06 – 1h49'11]

Brankov : *We are now rotten capitalists. And if all goes well, we'll be much more rotten than we ever dreamed !* [1h49'48 – 1h49'53]

Images tirées de *White Nights* (1985), édition DVD étasunienne © 2006 Sony Pictures Home Entertainment Inc.

Dans la série des éléments signifiants interprétables en termes de Guerre froide, la vêtue des Soviétiques de *Silk Stockings*, selon mon propos, opère comme connotateur non seulement des états d'esprit des protagonistes, mais également d'une séparation qualitative du monde diégétique (*et* du monde réel) en deux camps par l'effet d'un référencement que j'ai mis en évidence. Il s'agit d'une séparation qualitative dont on ne peut guère souligner le caractère hiérarchique patent (en quoi des bas de soie valent-ils plus que des bas de laine, si ce n'est dans les termes relatifs d'une élégance circonstancielle ?), quoique le signe des sourires des Soviétiques nous indiquent la voie de leur point de vue sur le sujet. Toutefois cet indice, valable sans doute, n'épuise évidemment pas la représentation Est-Ouest du film. Les facettes en sont multiples et non forcément homogènes, justement, en termes de hiérarchisation Est-Ouest (et donc de ce que chacun de ces vocables de latéralisation représente comme modèle social et politique dans la représentation filmique et dans le monde réel) du mieux et du pire.

Les commissaires endossent – du fait, incontestablement, de leur rôle narratif comique (qui correspond *grosso modo* à la figure des naïfs plutôt bonne-pâte) – avec trop de ferveur leur statut de convertis au capitalisme « pourri » et pointent de ce fait les dérives possibles d'un « modèle d'abondance » (à l'opposé, toujours, d'un modèle d'austérité). Mais le côté comique/ridicule vient peut-être justement noyer ici le potentiel de relativisation d'une hiérarchisation en faveur de l'Ouest (on y est tout de même plus « libres » et l'Etat y prend moins de place – j'y viens plus tard). Néanmoins, afin de traiter encore de cette opposition hiérarchique, avant d'entamer des considérations sur des éléments connotatifs plus nuancés, je propose ici un saut rapide en direction de *White Nights*. Dans la thématique des objets matériels connotatifs, il en est un dont je voudrais particulièrement parler, quoiqu'il soit d'envergure narrative minime en comparaison des vêtements dans *Silk Stockings* : la cigarette – cf. **Planche 2**.

L'importance d'un arrêt sur la symbolique des cigarettes appert, à mon sens, dès lors qu'en deux occurrences un paquet de Marlboro rouges saute (littéralement) dans l'écran puis se stabilise dans une position extrêmement lisible (au sens linguistique d'abord, puis connotatif) : dans la séquence d'hôpital (VI), Chaiko lance un paquet à Rodchenko ; au retour de sa rencontre

avec Chaïko dans la carrière minière (XVIII, XIX), Raymond lance similairement un paquet à Rodchenko (voir B-2). Ce deuxième lancer intervient après qu'on a pu voir Rodchenko, en XVII, fumer le simulacre d'une cigarette telle qu'on la connaît de nos jours et en occident dans sa version industrielle (A-2) : un tiers de tabac, deux tiers d'inconnu informe⁴⁵. Dans cette configuration, les Marlboro des Etats-Unis s'opposent limpidelement au clopo sibérien-soviétique. Le monde réel contamine ici directement la fiction *via* la marque déposée et notoirement célèbre de l'industrie de la cigarette. En termes connotatifs, il y a toutefois d'un côté la cigarette d'un fleuron de l'industrie étasunienne (ah, ce petit film plastique transparent qui entoure encore le paquet en B-2 !) et de l'autre une cigarette cabossée sibérienne, ou autrement dit le summum mondial de la qualité longiligne (lieu commun dont la puissance était peut-être à son comble juste après la Seconde Guerre mondiale en Europe) *versus* l'image d'un bricolage tortueux. Dans une telle connotation, qui me semble importante pour les raisons que j'ai mentionnées, l'Est soviétique se trouve symboliquement ridiculisé, si l'on augmente un peu la portée de l'interprétation de ce petit élément signifiant, par la puissance industrielle de l'Ouest capitaliste et de son champion étasunien.

Une telle lecture peut justement sembler outrepasser les limites des éléments sur lesquels elle repose. Mais elle n'a jamais prétendu synthétiser l'agencement idéologique du film dans son entier ; elle pose simplement les bases référentielles d'un certain signe : Marlboro = USA, mis ensuite en lien avec un autre signe iconologiquement et thématiquement proche : le clopo, qui par ailleurs est fictionnellement sibérien et connotativement, dans la lecture que j'en propose, représentant de l'industrie soviétique *à cause de* la présence par ailleurs des paquets de Marlboro. Aucun protagoniste n'émet de considération sur la qualité des cigarettes d'une facture ou de l'autre. En revanche, je lis, dans un processus de déconstruction du film, une opposition symbolique que je trouve significative selon une grille interprétative centrée sur la rivalité de la Guerre froide.

⁴⁵ Cigarette typique, en réalité, de l'ère soviétique, et dont les deux tiers « indéterminés » sont, de fait, en matière cartonnée qui sert de porte-cigarette.

Planche 2 : *Symbolique d'une supériorité industrielle : le clopo soviétique et la cigarette made in USA*

A.



37'28

B.



47'32

Images tirées de *White Nights* (1985), édition DVD étasunienne © 2006 Sony Pictures Home Entertainment Inc. (respectivement : séquences XVII, XIX)

Pour clore cette section sur les objets matériels connotés de l'opposition Est-Ouest, je traite ci-après d'un dernier groupe thématique dans *Silk Stockings*. Par une logique de genre cinématographique sans doute, en termes de constitution première des antagonismes du couple principal qui se « résolvent » finalement dans la réunion amoureuse par le mariage (cf. Altman, 1992), le cadre des convictions initiales de la Soviétique Yoschenko sur l'Ouest possède un certain nombre de points d'ancrage signifiés et signifiants. Ainsi la séquence **XII**, que j'ai déjà mentionnée, construit selon un schéma binaire l'opposition des intérêts effectifs de Yoschenko-la-Soviétique (le monde industriel) et de ceux que Canfield pense convenir à une femme (bijoux, artifices de beauté). On trouve par ailleurs dans cette séquence, puis dans celle qui lui succède (**XIII**), un élément sur lequel vient se cristalliser le verdict de Yoschenko sur l'Ouest, à savoir des chiens (qui sont l'élément de la cristallisation, et non le verdict en soi) – cf. **Planche 3**.

Dans la séquence pluri-scénique et sans dialogue (**XII**), on voit dans un salon de beauté (l'antithèse d'un espace d'intérêt pour Yoschenko), trôner un petit chien sur un tabouret rond (A-3). Dans la séquence qui suit, la présence d'un caniche français (sur une chaise cette fois !) à la terrasse d'un café motive ce commentaire de Yoschenko : « Tellement ridicule et inutile... » (B-3). La futilité du “mode de vie de l'Ouest” selon un point de vue soviétique trouve ici sa formulation condamatoire, où le chien de décoration sur piédestal, comme symbole de l'Ouest parce qu'il est l'antithèse d'un symbole de l'Est tel que Yoschenko le représente, vaut pour le capitalisme « futilitaire » (pour user d'un néologisme de proximité phonétique avec son antonyme « utilitaire »). Emblématiquement, lors de son passage temporaire par le canon de ce que doit être une femme selon Canfield (au vu de la séquence **XII**, toujours), Yoschenko ramène dans sa suite une série de colifichets (poupée, sac à main enrubanné) au nombre desquels se trouve la peluche d'un animal mal déterminé entre le chien et le chat (C-3).

A cette section sur les « colifichets » de l'Ouest succède une autre, centrée sur l'Est qui, bien qu'on trouve dans chacun des deux films un lot certain de symboles-bibelots qui s'y rattache (des portraits de Lénine, souvent), est plutôt dénoté par un appareillage de contrôle et de surveillance.

Planche 3 : Symbolique de la futilité capitaliste : la figure du chien décoratif

A.



Le toutou trônant de l'institut de beauté.

38'44

B.



Yoschenko : *What in the world is that ?*

Canfield : *A dog. French poodle.*

Yoschenko : *Incredible !*

Canfield : *Isn't he cute. Hep, psst !*

Yoschenko : *So ridiculous and useless...*

[39'18 – 39'27]

39'25

C.



La peluche animale amoureusement regardée comme signe de la conversion de Yoschenko aux valeurs de Canfield.

1h09'42

Images tirées de *Silk Stockings* (1957), édition DVD allemande © 2006 Turner Entertainment Co. et Warner Bros. Entertainment Inc. (respectivement : séquence **XII**, **XIII**, **XIX**)

La présente section consiste en une approche, qui se veut volontairement courte, du thème rabâché des dérives totalitaires et de surveillance de l'Etat soviétique, auquel a apporté un écho ironique, dans un passé très récent, la mise au jour du même genre de dérives, mais à l'échelle planétaire, du côté des Etats-Unis et de leur organe de surveillance nationale. Je me concentre sur deux éléments – un par film – en soi faiblement connotatifs, mais qui prennent de l'envergure lorsqu'ils sont mis en parallèle avec certains segments narratifs situés à plus ou moins grande distance dans le film.

Dans *Silk Stockings*, plusieurs séquences touchent à la présence d'un Etat soviétique autoritaire : je pense particulièrement à la séquence **V** où le tout nouveau Commissaire des Arts, Markovitch, à peine assis à son bureau reçoit un téléphone ministériel au cours duquel il se fait grogner/aboyer l'arrivée de Yoschenko (en fin de coup de fil, la parole téléphonée devient vraiment grognement canin, sans mot compréhensible) ; et je pense à la séquence **XXV**, où Yoschenko reçoit, en URSS, une lettre de Canfield dont l'Etat a pris soin de censurer le texte, c'est-à-dire tout le texte, sauf l'adresse (« *Ninotchka my darling* ») et la signature (« *Yours, Steve* ») (A-4). Boroff dans la séquence **XVI** affirme à Ninotchka qu'il ne veut pas retourner en « Russie »⁴⁶, avec cet argumentaire : « *I have learned things in Paris, here you can be what you wish, you can utter dissenting ideas in a very loud voice.* » [57'50 – 57'56]. Ce qui se joue ici, non pas sur une séquence, mais dans tout le film, c'est l'opposition entre un Etat liberticide et un espace de liberté (d'entreprendre, d'expression) dont on notera que l'Etat est particulièrement absent⁴⁷.

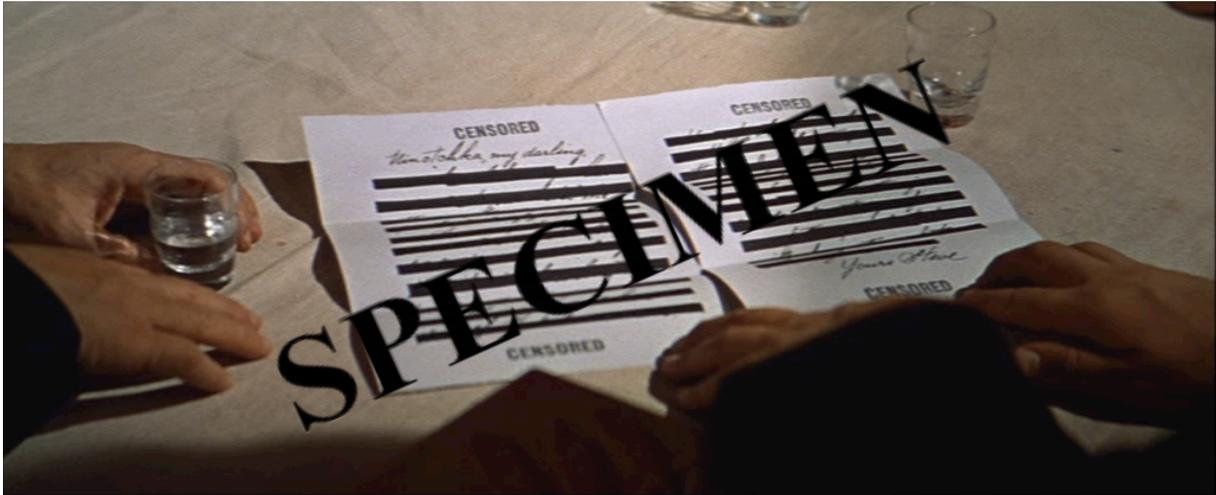
⁴⁶ Tout au long du film, les protagonistes parlent de Russie et non d'URSS, à l'exception d'une occurrence de « Soviet Union » dans la bouche de Yoschenko en séquence **V** (qui se déroule en URSS). Sans m'étendre ici sur la signification de cette appellation, je voulais notifier que ne pas (ou si peu) nommer l'Union des Républiques Socialistes Soviétiques par son nom participe sans doute aussi à ne pas donner place à ce qu'elle représente notamment en termes d'opposition avec ce que peut connoter, dans ce cadre-là, « Russie » justement, en termes d'aristocratie tsariste etc. (on notera que les trois commissaires ont appelé leur café-concert « La Vieille Russie », pied de nez réactionnaire à leur opinion de l'URSS). Sur ce thème, dans la séquence **XVII** de *White Nights*, Rodchenko affirme à Raymond : « *I'm still Russian, I'm just not Soviet.* ».

⁴⁷ (Slogan du Parti libéral-radical suisse aux élections fédérales de 2015 : « Plus de liberté, moins d'Etat ».)

Dans *White Nights* la surveillance est technologique : l'appartement léningradois de Rodchenko est sur écoute ; des caméras et des micros quadrillent le studio de danse (comme en témoigne emblématiquement la séquence **L**). L'appareillage de surveillance auditive (B-4) est l'enjeu d'une série considérable de séquences sur ce qui peut être entendu (par la surveillance, donc l'Etat) et ce que les protagonistes veulent se dire, où le thème de la montée du volume sonore de la musique diégétique est régulier (voir ci-dessous la **Planche 7** sur la symbolique du radiocassette). A l'exception de la séquence **LIV**, le volume sonore qui sert aux personnages de couverture est celui d'une musique explicitement étasunienne, qui sert donc ici d'outil de résistance à l'Etat soviétique totalitaire.

Planche 4 : Symbolique d'un Etat totalitaire : caviarder, moucharder

A.



1h33'38

Image tirée de *Silk Stockings* (1957), édition DVD allemande © 2006 Turner Entertainment Co. et Warner Bros. Entertainment Inc. (Séquence XXV)

B.



2h03'09

Image tirée de *White Nights* (1985), édition DVD étasunienne © 2006 Sony Pictures Home Entertainment Inc. (Séquence LIX)

Cette partie met une fin à l'investigation des connotations de l'Est et de l'Ouest en proposant un dernier arrêt sur la représentation de cultures différenciées, tout d'abord en termes de conception du monde, puis en termes plus restrictivement « artistiques ». Dans *Silk Stockings*, les Soviétiques entretiennent un certain rapport au monde, qui se construit en décalage avec ce que représente l'Ouest. Il me faut mentionner en premier lieu, la thématique du lien entre Yoschenko (dans le moment où le personnage est extrêmement fortement représentant de l'Est, ce que, on l'a vu, la fiction narrative et la logique de mise en couple vient faire fondre au bout d'un temps) et les « travailleurs », dans une symbolique très prolétarienne du communisme – cf.

Planche 5.

En trois occurrences, Yoschenko entretient dans le cadre (le champ filmique) un lien direct avec des travailleurs. A son arrivée à l'hôtel (séquence **VII**), elle refuse que le porteur se charge de ses valises sous prétexte que son travail est socialement injuste (A-5). Plus tard, le rendez-vous entre Canfield et Yoschenko dans le hall d'hôtel (séquence **XI**), qui précède une visite commune de Paris, a lieu à une heure matinale (6h30) qui correspond à l'heure du travail des employé-e-s (B-5, en arrière fond). En **VIII**, quand Yoschenko proposait cette heure de rendez-vous, qui sera en effet retenue, Canfield lui demandait si cela ne pouvait pas se faire un peu plus tard, à 14h par exemple : entre d'un côté Canfield et tout ce qu'il représente de l'Ouest⁴⁸, et de l'autre Yoschenko (l'Est) et les travailleurs, se joue ici la partition binaire d'un idéal communiste d'égalité sociale, et de son versant opposé de société hiérarchisée par l'argent et assumée comme telle. Le cireur dont Yoschenko sert la main en l'appelant « mon frère » (C-5), est aussi celui que Canfield paie pour se faire passer pour le père français de Boroff...

Ce thème prolétarien a son écho comique dans la séquence **XXII**, où Bibinsky, dépité par son retour prévu en URSS, s'assied sur le trône de l'impératrice Joséphine du film-dans-le-film, qu'un coup d'œil à son siège le

⁴⁸ Séquence **VIII** : Yoschenko : *Tell me Mr. Canfield, in America, are you one of the oppressors or one of the oppressed ?* — Canfield : *Oh one of the oppressors, definitely.* — *Aren't you ashamed ?* — *Oh, from one oppressor to the other, you know it's the best part to be in.*

Planche 5 : Symbolique de l'égalité sociale : la Soviétique et les travailleurs

A.



22'05

Le porteur : Madame.

Yoschenko : *What do you want ?*

Le porteur : *May I have your bags, Madame ?*

Yoschenko : *Why ?*

Brankov : *He's a porteur, he wants to carry the...*

Yoschenko : *Why ? Why should you carry other people's bags ?*

Le porteur : *Well, it's my business, Madame.*

Yoschenko : *That's no business. That's social injustice.*

[22'01'' – 22'14'']

B.



37'50

6h30 :

Rendez-vous dans le hall d'hôtel à l'heure des travailleuses et travailleurs.

C.



40'45

Yoschenko : *Worker ! Brother...*

Le cirer : Madame...

[40'43'' – 40'46'']

Images tirées de *Silk Stockings* (1957), édition DVD allemande © 2006 Turner Entertainment Co. et Warner Bros. Entertainment Inc. (Respectivement : séquences VII, XI, XIV)

fait quitter prestement – cf. **Planche 6**. Quoique la fin du film trouve les commissaires en posture représentationnelle de “parfaits capitalistes”, le trône aristocratique semble ici avoir un effet répulsif sur ce qui reste de sa stature soviétique (c’est-à-dire ici de communiste prolétarien). Et de façon inversée, c’est exactement la période aristocratique que vient connoter l’appellation « Vieille Russie » du café-concert dont il est le patron en fin de film...

L’intérêt de lister une série d’éléments interprétables en termes d’une binarité oppositionnelle qui renvoie connotativement aux deux « blocs » de la Guerre froide, était ici celui de la valeur sociologique de la lecture des films : en faisant sens, dans les termes d’une opposition Est-Ouest, de ce que j’ai nommé des « symboliques », j’ai dégagé les attributs sur lesquels joue un tel schéma d’opposition. Ces attributs, qui sont dans le cas présent d’essence fictionnelle/représentationnelle, informent toutefois sur les bases réelles (celles du monde réel) d’une configuration Est/Ouest en termes de représentation imaginaire et non forcément filmique. Car si le monde (réel) n’est pas dans le film, ce dernier est effectivement dans le monde, ce qui implique que la représentation, pour être lisible et pour être lue, ne peut faire autrement que s’appuyer sur un connu-par-ailleurs qu’elle remodèle et que le lecteur et la lectrice re-remodèlent eux-mêmes.

La lecture strictement binaire (qui se fonde, jusqu’à un certain point, dans ce que Altman (1992) nomme la « structure biplex » de la comédie musicale) que j’ai opérée de *White Nights* et *Silk Stockings* se trouve certainement confortée par une construction spécifiquement cinématographique de la signification. Elle n’épuise évidemment pas les couches de signification des films, matériau riche de niveaux d’interprétations possibles s’il en est. Ces différentes entrées dans le discours filmique ont permis de concrétiser une approche qui se fonde sur l’aspect social de l’instance interprétative⁴⁹ et, parallèlement, de celui (social dans la même mesure) du discours représentationnel.

⁴⁹ Ce qui place, en un sens, le retour des ethnométhodes dans le champ de l’étude filmique, mais du côté de l’analyste.

Planche 6 : Symbolique de la répugnance aristocratique : Bibinsky (au centre) et le trône l'impératrice Joséphine sur le plateau de tournage du film-dans-le-film.



1h28'08

1. Il s'assied.



1h28'09

2. Coup d'œil au siège



1h28'10

3. Il se lève vite.



1h28'12

4. Il s'assied sur la marche.

Images tirées de *Silk Stockings* (1957), édition DVD allemande © 2006 Turner Entertainment Co. et Warner Bros. Entertainment Inc. (séquence XXII).

Planche 7 : Symbolique du ghetto blaster : rivalité culturelle et outil de contre-mouchardage

A.



56'28

Raymond : *It's good stuff,
who is it ?*

[56'27 – 56'28]

B. Au studio de danse



1h06'09

C. Dans l'appartement



1h59'10

D.



1h17'23

Rodchenko allume le radiocassette,
monte le volume, puis (à Raymond) :

Now I'll talk to you.

[1h17'20 – 1h17'26]

E.



1h49'57

Préparatifs de la fuite à l'Ouest :
monter le volume, simuler une
engueulade à voix haute, s'organiser
à voix basse, s'en aller pendant que
la suite de l'engueulade, enregistrée,
tourne pour les micros.
(Séquence LVII)

Images tirées de *White Nights* (1985), édition DVD étasunienne © 2006 Sony Pictures Home Entertainment Inc.
(Respectivement : séquences XXV, XXVII, LIX, XXIX, LVII)

ENTRACTE

5. Inscrire les films dans le monde : la voie connotative

Je voulais (ré)affirmer ici la portée d'une sociologie du cinéma qui serait spécifiquement filmologique, d'une sociologie de l'objet-film. Il fallait, pour cela, développer et mettre en pratique une posture analytique, spécifiquement sociologique dans les termes que j'ai proposés, face à l'objet-film en question. Parce qu'il s'agit d'une sociologie qui, peut-être contre-intuitivement, ne porte pas sur l'organisation de rapports sociaux tels que les « gens de la vie réelle » peuvent nous les faire approcher, mais sur des matériaux « seconds », d'origine humaine et mettant en scène des humains, il convenait de préciser l'importance d'une origine interprétative située sur des objets qui ne sont pas, de prime abord, destinés à l'analyse sociologique. Rien de particulièrement révolutionnaire ne caractérise une telle posture, déjà expérimentée dans des domaines proches de celui-là, et plus ou moins selon les mêmes aprioris. Je prétendais, en introduction, que toute sociologie, quoi qu'elle utilise comme matériau d'analyse (entretiens, données statistiques, films, etc.), produit toujours un discours analytique sur un objet « second », lui-même déjà discursif/construit. Je voulais dire que toute sociologie est une approche interprétative d'un objet organisé discursivement comme une vue partielle sur une partie du monde. Même la méthode, plus ethnologique/ethnographique peut-être, de l'observation à plus ou moins grande distance, tient de pareille façon le parallèle avec le travail sur l'objet-film, affaire d'observation s'il en est.

Ces affirmations mènent indubitablement à ce qui devrait être leur conséquence logique : toute sociologie empirique est sémiologique en ce qu'elle interprète des signes du monde qu'une démarche méthodologique a préalablement mis au jour. Le présent travail s'annonce de façon programmatique comme une « ouverture pragmatique » pour la sociologie des films. Il s'agit en fait d'une réouverture : ce travail chemine en effet par portes théoriques qui ont déjà été dessinées puis ouvertes, et je voulais redire ici l'intérêt de les emprunter ; le terme pragmatique quant à lui possède, à mon avis, plusieurs qualités dans ce cadre-là. Tout d'abord, en sémiologie, la pragmatique concerne l'étude des signes « en situation » ; ici, comme toujours,

deux conceptions opposent d'un côté les pragmatiques tenant-e-s de l'apanage imprescriptible des acteurs-enquêtés pour faire sens du signe en situation, et les pragmatiques affirmant la possibilité nécessaire d'une lecture de l'objet par l'analyste lui ou elle-même, depuis la position qui est la sienne et dont l'importance ou l'effet reste incommensurable sur ce qui est dit de l'objet. On aura compris que je suis de la seconde école. Ensuite, pragmatique réfère aussi à la pratique, envisagée dans son sens de concrétude de la manière de faire, et en l'occurrence de la *manière de faire sens en situation* (ce qui ne la situe pas, loin s'en faut, en antagonisme avec la théorie). Ces principes fondent, enfin, l'équation première d'une posture (qui peut être scientifiquement comme « profanement » – non revendiquée comme scientifique – analytique) face à l'objet : interprétation = lecture = production circonstanciée de sens.

C'est à ce titre que toute approche analytique, essentiellement subjective, se doit de préciser la lecture qu'elle opérationnalise. En suivant les catégories développée chez Odin (1984), je suis entré dans les films retenus par une lecture « fictionnalisante », qui pose une première circonscription du matériau. Ce premier niveau de la lecture se centre sur l'aspect énonciatif de l'objet, c'est-à-dire du discours, ou du film-comme-discours – il marque une relation à l'objet qui cadre ce dernier au sein d'un monde organisé *et* (issu de l') imaginaire. A ce niveau de lecture énonciatif, s'ajoute ensuite un second, que je nommerais, par une redondance carrément pléonastique ici inévitable, celui de la « lecture interprétative ». Celle-ci vient compléter, en lien avec la lecture énonciative et sans que l'une n'ait forcément d'antécédence sur l'autre, la production de sens à partir d'un point de vue spécifique. J'ai choisi, par exemple, l'application d'un schéma de Guerre froide pour tracer des lignes de sens dans les deux films que j'ai traités. La « lecture interprétative » correspond donc à une grille d'interprétation spécifique, qui cadre cette fois les signes prélevés de l'objet au sein d'un processus communicationnel centré sur un sujet ou un thème précis. Dans un tel processus communicationnel, ligne de sens choisie parmi d'autres, la lecture des signes s'opère par un référencement au « préalablement connu » qui fait le lien entre le film comme discours signifiant et le « monde réel », le social, l'Histoire. Ce lien vient par ailleurs reconfigurer le savoir préalable en y apportant potentiellement une série d'éléments nouveaux.

L'interprétation agit par référencement, processus éminemment sociologique qui joue sur le partage (réel ou fabulé par qui interprète, mais peu importe) entre l'instance interprétrice et l'instance productrice du discours, de savoirs sur le référent. L'instance productrice ne colle pas forcément à un auteur ou une autrice « avéré-e » (le réalisateur du film, par exemple), elle est indubitablement « présente » mais non forcément personnifiée. Pour l'analyste qui fait œuvre d'interprétation à prétention scientifique, deux enjeux d'importance interviennent ici : situer le mieux possible le discours analysé, et ne pas vouloir outre mesure transcender la position historique et sociale qui est la sienne. Deux horizons indépassables donc : mon point de vue sur la Guerre froide est celui d'un ici et maintenant personnel, « mes » films proviennent de là-bas et de ce passé-là. Entre eux et moi, pourtant, un lien se tisse puisque je les « comprends », tout à fait subjectivement⁵⁰. Une lecture en termes de Guerre froide de ces films suppose néanmoins que sur ce référent interprétatif qu'est la Guerre froide, une série de supports de sens puissent entrer en résonance entre *ce que je saisis* (ce qui a été agencé pour donner un film) et *ce que je sais* (*ce que je « sais saisir »*, aussi), afin de produire une cohérence interprétative qui réunit moi-même, un film et le monde.

Ce passage de sens qui fait entrer le « monde » dans la danse de la lecture, se réalise au travers du jeu de la dénotation et de la connotation de l'image, du texte (du film et de ses parties). La dénotation et la connotation sont les moyens d'accéder au (de poser le) « reflet » (comme image plus ou moins fidèle) de ce quelque chose d'autre qu'on connaît par ailleurs, le monde. Toutefois, lorsqu'elles viennent s'appliquer, comme niveaux de lecture, à un objet qui est lui-même représentation, le « reflet » du monde s'éloigne avec la distance représentationnelle. La représentation est autrement construite que le monde ; elle « coupe » sémiotiquement (cf. Bounoux, 1996) l'espace, se sépare du réel (du public et de « son » monde) et gagne une autonomie propre, dont une constitution en fiction est le stade ultime. Elle est donc tout à fait autre chose qu'un « reflet », elle est un réagencement. La représentation entretient néanmoins un rapport avec le monde concret, lequel point, non par une logique de reflet, mais au travers des différentes grilles interprétatives, par

⁵⁰ Metz, dans un de ses *Essais sur la signification au cinéma* (1975 : 145) : « Ce qui demande à être compris, c'est le fait que les films soient compris. »

essence liées au monde réel, qu'on peut lui apposer⁵¹. Ainsi, je crois qu'il est vain de *chercher le monde réel dans les films*, mais que le positionnement gagne à un décalage analytique qui vise à *réinscrire les films dans le monde réel*, par le biais – et c'est le seul que nous ayons à disposition comme dépositaires d'un « outillage à produire du sens » – d'interprétations assumées, et selon une certaine rigueur qui convient à la posture qu'on endosse (critique, sociologique, sociologique-critique, opinion, ou autre).

Il reste, à chaque fois, à développer cette rigueur selon les impératifs que l'on s'est fixés et selon le type particulier du matériau d'analyse. Pour rendre compte des films dans leur entier, j'ai pour ma part d'abord proposé une liste descriptive organisée par séquence, qui se veut une transposition sur papier d'une *idée du film dans sa totalité*. (Une telle transposition, centrée sur l'action-dans-le-film, était motivée par ma focalisation sur l'aspect fictionnel et les enjeux narratifs des productions qui ont ici retenu mon attention.) Ce travail fastidieux permet d'empêcher, lorsqu'on se sert d'un bout de l'œuvre (passage obligé du moment analytique), de trahir sa place dans le flux continu qu'est le film. Un tel découpage met par ailleurs en lumière une structuration du matériau, dont l'établissement informe déjà l'analys(t)e.

L'intérêt social d'une sociologie des films, ou d'une sociologie interprétative de quelque matériau que ce soit, réside sans doute dans ses potentialités à proposer de nouvelles grilles d'interprétation, contre celles qui n'ont que peu de fondements, à côté de celles qui nécessitent une relativisation, contre celles que sous-tend un potentiel dévastateur pour une certaine idée de la société qu'on a, etc. Le positionnement est ici politique, sans aucun doute. Il y a, à n'en pas douter, une échelle pléthorique des possibilités, entre la volonté de « déjouer le récit des puissants », selon les mots de Ken Loach⁵², et celle de fournir d'autres arguments aux néofascismes en place ou à venir, par exemple. Je n'ai rien proposé ici de particulièrement novateur en termes interprétatifs, mais il s'agissait avant tout de poser les jalons d'une démarche sociologique et

⁵¹ Sorlin lui-même (même lui) pose, dans sa liste des « questions préalables » de la sociologie du cinéma, un rapport en termes de reflet : « [...] quel rapport ces images enregistrées mécaniquement entretiennent-elles avec le monde concret qu'elle [sic] reflètent [...] ? » (Sorlin, 2015 : 23). Je crois qu'une telle position ouvre la voie à bien trop d'abus interprétatifs (à des interprétations à l'envers : voir le monde dans le film, et non l'inverse) pour être suivie.

⁵² Loach & Barrat (2014).

interprétative qui puisse aborder allègrement les films. Qui sait s'il y aura une suite à tout cela...

BIBLIOGRAPHIE

ALTMAN, Rick (1992 [1987]), *La comédie musicale hollywoodienne. Les problèmes de genre au cinéma*, Paris : Armand Colin (trad. révisée par Jacques Lévy).

BARTHES, Roland (1964), « Rhétorique de l'image », *Communications*, No 4, pp. 40-51.

— (1980), *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris : Les Cahiers du cinéma / Gallimard / Seuil.

BILAT, Loïse & Haver, Gianni (dir.) (2011), *Le héros était une femme... Le genre de l'aventure*, Lausanne : Antipodes.

BOILLAT, Alain (2009), « La diégèse dans son acception filmologique. Origine, postérité et productivité d'un concept », *CINEMAS*, Vol. XIX, No 2-3, automne 2009, pp. 217-241.

BOUGNOUX, Daniel (1996), « Bis !, ou l'action spectrale », *Les Cahiers de médiologie*, N° 1, premier semestre 1996, pp. 15-27.

DARRE, Yann (2006), « Esquisse d'une sociologie du cinéma », *Actes de la recherche en sciences sociales*, No 161-162, pp. 122-136.

ETHIS, Emmanuel (2006), *Les spectateurs du temps*, Paris : L'Harmattan.

— (2013) [2005], *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris : Armand Colin, coll. 128.

FERRO, Marc (1993) [1977], *Cinéma et histoire*, Paris : Gallimard / Folio Histoire.

FEUER, Jane (1995) [1977], « The self-reflective Musical and the Myth of Entertainment », in Barry Keith Grant (ed.), *Film Genre Reader II*, Austin : University of Texas Press, pp. 441-455.

— (1993) [1982], *The Hollywood Musical*, Bloomington & Indianapolis : Indiana University Press.

FONTAINE, André (2006), *La guerre froide 1917-1991*, Paris : Editions de la Martinière / Points.

FRODON, Jean-Michel (1996), « Cinéma : fin du spectacle collectif ? », *Les Cahiers de médiologie*, N° 1, premier semestre 1996, pp. 127-134.

GINZBURG, Carlo (2014) [1976], *Le fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVI^e siècle*, Paris : Aubier (trad. de l'allemand par Monique Aymard).

GUIDO, Laurent (dir.) (2006), *Les peurs de Hollywood. Phobies sociales dans le cinéma fantastique américain*, Lausanne : Antipodes.

HOBBSAWM, Eric J. (2008 [1994]), *L'âge des extrêmes. Histoire du court XX^e siècle*, Waterloo : André Versaille Editeur / Le Monde Diplomatique (trad. André Leasa).

JAYYUSI, Lena (1988), « Toward a socio-logic of the film text », *Semiotica*, Vol. 68, No 3-4, pp. 271-296.

LACOURBE, Roland (1985), *La guerre froide dans le cinéma d'espionnage (Les visages de l'histoire secrète, Tome II)*, Paris : Editions Henri Veyrier.

LEVERATTO, Jean-Marc, *Cinéma, spaghettis, classe ouvrière et immigration*, Paris : La Dispute, 2010.

LOACH, Ken (2014), avec Frank Barrat, *Défier le récit des puissants*, Montpellier : Indigène Editions, trad. Florent Barrat.

METZ, Christian (1975) [1968], *Essais sur la signification au cinéma I*, Paris : Klincksieck.

MORIN, Edgar (1995), « De la méthode en sociologie du cinéma », *Actes du II^e congrès international de filmologie*, Paris : Presses Universitaires de la Sorbonne.

ODIN, Roger, « Film documentaire, lecture documentarisante », in Jean-Charles Lyant et Roger Odin (dir.), *Cinémas et réalités*, Saint-Etienne, CIEREC/Université de Saint-Etienne, 1984, pp. 263-280.

POUSSIELGUES, Annie (1996), « Publicité : la mise en scène du quotidien », note de travail dans *Les Cahiers de médiologie*, N^o 1, premier semestre 1996, p. 259.

SORLIN, Pierre (1972), « Cinéma et société », *Etudes*, No 336, pp. 121-129.

— (1977), *Sociologie du cinéma*, Paris : Aubier Montaigne.

— (2015), *Introduction à une sociologie du cinéma*, Paris : Klincksieck.

TAYLOR, Richard (2012), « Soviet Union », in Corey K. Creekmur & Linda Y. Mokdad (eds.), *The International Film Musical*, Edinburgh : Edinburgh University Press.

Index des films cités

- Bridge of Spies (Le pont des espions)*, Steven Spielberg, (DE, IN, USA), 2015.
- Danton*, Dimitri Buchowetzki, (DE), 1921.
- Danton*, Andrzej Wajda, (FR, PL), 1983.
- Die Hard: A Good Day to Die Hard (Die Hard : Belle journée pour mourir)*, John Moore, (USA), 2013.
- Dirty Dancing*, Emile Ardolino, (USA), 1987.
- Flashdance*, Adrian Lyne, (USA), 1983.
- Footloose*, Herbert Ross, (USA), 1984.
- Gone with the Wind (Autant en emporte le vent)*, Victor Fleming, (USA), 1939.
- La grande illusion*, Jean Renoir, (FR), 1937.
- Grease*, Randal Kleiser, (USA), 1978.
- Jud Süß (Le juif Süß)*, Veit Harlan, (DE), 1940.
- The Man from U.N.C.L.E (Agents très spéciaux : Code U.N.C.L.E)*, Guy Ritchie, (USA, UK), 2015.
- Mission: Impossible - Rogue Nation*, Christopher McQuarrie, (USA), 2015.
- Red Army*, Gabe Polsky, (USA, RU), 2014.
- Silk Stockings (La belle de Moscou)*, Rouben Mamoulian, (USA), 1957.
- Step Up (Sexy Dance)*, Anne Fletcher, (USA), 2006.
- Step Up 2: The Streets (Sexy Dance 2)*, Jon M. Chu, (USA), 2008.
- Step Up 3D (Sexy Dance 3 The Battle)*, Jon M. Chu, (USA), 2010.
- Step Up Revolution (Sexy Dance 4: Miami Heat)*, Scott Speer, (USA), 2012.
- Step Up All In (Sexy Dance 5: All in Vegas)*, Trish Sie, (USA), 2014.
- White Nights (Soleil de nuit)*, Taylor Hackford, (USA), 1985.

Annexe : captures d'écran du site de la Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne (BCUL), pour une recherche de *Silk Stockings* en DVD (12.01.2016)

5

Film

★ **Silk stockings** [Enregistrement vidéo] / dir. by Rouben Mamoulian ; screenplay by Leonard Gershe and Leonard Spigelgass ; suggested by "Ninotchka" by Melchior Lengyel ; music by Cole Porter ; prod. by Arthur Freed
Mamoulian, Rouben ; Gershe, Leonard ; Porter, Cole ; Freed, Arthur ; Lengyel, Menyhért, 1880-1974
Burbank Calif. : Warner Home Video 2003
● Disponible en bibliothèque

Obtenir Détails Plus

Actions

Titre: Silk stockings [Enregistrement vidéo] / dir. by Rouben Mamoulian ; screenplay by Leonard Gershe and Leonard Spigelgass ; suggested by "Ninotchka" by Melchior Lengyel ; music by Cole Porter ; prod. by Arthur Freed

Auteur: Mamoulian, Rouben ; Gershe, Leonard ; Porter, Cole ; Freed, Arthur ; Lengyel, Menyhért, 1880-1974

Éditeur: Burbank Calif. : Warner Home Video

Date: 2003

Collation: 1 DVD-vidéo [zone 1] (117 min.) couleur NTSC

Liens
> Permalien
> Informations bibliographiques



A. En zone 1 :

16

Film

★ **La belle de Moscou** [Enregistrement vidéo] / scénario de Leonard Gershe et Leonard Spigelgass d'après "Ninotchka" de Melchior Lengyel ; musique et chansons de Cole Porter ; réalisé par Rouben Mamoulian ; une prod. Arthur Freed
Mamoulian, Rouben ; Porter, Cole ; Gershe, Leonard ; Spigelgass, Leonard [S.I.] : Warner Home Video France 2006
● Disponible en bibliothèque

Obtenir Détails Plus

Actions

Titre: La belle de Moscou [Enregistrement vidéo] / scénario de Leonard Gershe et Leonard Spigelgass d'après "Ninotchka" de Melchior Lengyel ; musique et chansons de Cole Porter ; réalisé par Rouben Mamoulian ; une prod. Arthur Freed

Auteur: Mamoulian, Rouben ; Porter, Cole ; Gershe, Leonard ; Spigelgass, Leonard

Éditeur: [S.I.] : Warner Home Video France

Date: 2006

Collation: 1 DVD-vidéo (112 min.)

Contient: Comporte également: un documentaire "Cole Porter à Hollywood : satin and silk" ; un court

Liens
> Permalien
> Informations bibliographiques



B. En Zone 2 :