

L'identité projetée : cordonnée et enjeux d'une recherche sur la mise en scène du soi au cinéma

Introduction

Cet écrit est un développement des idées de Ricoeur concernant l'identité, en direction d'une analyse de l'identité au cinéma ; ce que je me propose de faire dans les pages suivantes est de clarifier le concept d'identité projetée, en le plaçant dans un contexte de recherche et en indiquant les enjeux philosophiques. Il s'agit donc de poser les cordonnées d'une étude qui veut se dérouler entre philosophie et sémiotique et ouvrir le dialogue entre les deux disciplines: pour cette raison il a été nécessaire d'intégrer les idées ici exposées avec quelques explications et traductions des concepts dont on va se servir, comme les concepts relatifs à la différence entre énonciation et énoncé.

Dans *Soi-même comme un autre*, Ricoeur réinterprète la réflexion philosophique sur l'identité à la lumière de ses recherches sur le récit et sur l'identité narrative. Il clarifie la relation de cette identité avec l'*identité idem* dont les philosophes ont souvent parlé et avec l'*identité-soi* qu'a animé la réflexion transcendantale des phénoménologues. Si Ricoeur a développé sa recherche tout en prenant en considération la forme expressive du roman, il a ensuite extrait le concept d'identité narrative de cet ancrage textuel et il en a fait l'une des composantes de notre identité vécue. Il était clair, alors, que le récit était une des formes de projection d'une identité narrative qui est à la base de notre relation à l'autre, comme de notre conduite éthique. La question, alors a été la suivante : est-ce qu'une autre matière d'expression pourrait nous révéler d'autres facettes identitaires, ou bien d'autres éthiques ? S'il s'agissait d'analyser la projection identitaire dans une autre matière expressive, le choix du cinéma a été presque immédiat : le cinéma semble nous restituer l'identité la plus projetée de toutes les formes expressives, soit au sens littéral, soit parce que les personnages au cinéma sont faits d'images, d'extériorité et d'un mouvement continu de projection sur des lieux ou des objets qui expriment leur état passionnel, ou le destin à eux, ou encore qui deviennent un élément prothésique qui en complète l'identité.

En analysant la spécificité de l'identité au cinéma la première question est celle d'une *définition préliminaire de l'identité projetée*. Le problème est compliqué, car il concerne soit l'identité des personnages, soit l'identité de l'auteur e du spectateur : un personnage nous est donné par la médiation du cinéma, qui en même temps contient les simulacre des acteurs de l'énonciation.

En commençant par l'identité des personnages, on peut se demander ce que signifie dire qu'elle est projetée sur lieux et objets. Il est clair qu'il ne s'agit pas de lieux et objets qui nous *indiquent* une identité, car la projection de l'identité est une *personnification* des objets et des lieux, plus que leur usage signifiant : un signe, par définition, n'est pas ce qu'il signifie, son

altérité est une altérité irréductible à sa signification. La projection dont on parle est au contraire une forme d'identification du personnage avec l'objet/lieu sur lequel il est projeté.

Pour montrer cette différence entre projection et représentation au travers des signes on va analyser deux exemples littéraires, dans le premier on a des objets signe/indices de l'identité, et dans le deuxième on a une projection identitaire :

Manzoni dans *I promessi sposi* décrit la moniale de Monza et il nous dit qu'elle a des cheveux qui sortent du voile, que sa ceinture est trop serrée et en général on comprend que son habillement reflète son manque d'observation de la règle monastique. Ici l'habillement de la moniale n'est pas une personnification de son identité, car il en est un effet, il reste un objet distinct, un indice. Il supporte son action en tant qu'objet, il nous indique son identité rebelle, mais il n'en est pas une projection au sens que l'on cherche.

Thomas Mann, au contraire, dans la *Montagne magique*, durant la narration, projette Hans Castorp sur sa chaussure jaune. Hans Castorp en fait avait ces chaussures excentriques et il commence à parler pour attirer l'attention de Clavdia, en disant quelque chose aussi bien excentriques. Clavdia lui répond de façon tranchante, en le ridiculisant, car sa nouvelle personnalité était postiche et il la jouait très mal. Hans éprouve de la honte, il regarde la chaussure et est embarrassé, en se projetant sur elle et en lui donnant la faute de cette humiliation : il reproche à la chaussure jaune son excentricité propre et postiche au même temps.

Dans ce cas, la chaussure est devenue l'*actrice* de l'action de Hans et ensuite son objet de reproche. L'identité projetée est alors une identité qui peut se donner à travers des acteurs divers, dans ce que la sémiotique appellerait un même *rôle actantiel*¹.

Il est clair que durant une narration une identité peut changer de rôle actantiel : elle peut être sujet, objet, destinant, destinataire ; mais une identité peut changer aussi d'acteur : Hans se projette sur ses chaussures, qui deviennent actrices de son action. L'identité n'est donc ni

¹ Les actants, du point de vue de la sémiotique, sont des instances de la structure profonde de la narration qui se trouve au fondement de tout discours. Si du point de vue superficiel une action, et le verbe qui l'exprime, peut concerner plusieurs sujets et objets, si elle peut être une fonction à plusieurs constantes, par exemple dans l'énoncé « je parle à mille personnes » on a mille et une constantes de la fonction de parler, du point de vue de sa structure fondamentale chaque action/verbe prévoit un nombre limité de constantes diverses auxquelles elle s'applique. Ces constantes sont les actants, et les fondamentaux sont quatre : le sujet, l'objet, le destinant, et le destinataire.

Chaque verbe est une fonction de ces actants : on peut avoir une fonction à un actant sujet, comme « Jacques courrait », où Jacques est l'*acteur* de l'*actant* sujet ; à deux actants « Jacques aime Marie », où Jacques et Marie sont les acteurs de deux actants, un sujet et un objet ; « Jacques parle à Marie », où Jacques est l'acteur du destinant et Marie est une actrice du destinataire ; à trois actants « Jacques donne une pomme à Marie », destinant, objet, destinataire, etc.

Sujet, objet, destinant et destinataire sont en général les rôles possibles que les verbes donnent aux acteurs. Il y a à ajouter que les actants ne changent pas si l'on change la structure de la phrase : si je dis « Marie est aimé par Jacques », Marie reste actrice de l'objet et Jacques du sujet.

Dans mon exemple, « je parle à mille personnes », on a mille acteurs de l'actant destinataire, mais on peut aussi avoir le cas d'un acteur de plusieurs actants, pour exemple dans les verbes réflexifs, où l'acteur représente soit l'actant sujet soit l'actant objet.

En outre on peut avoir quatre actants dans les verbes qui régissent d'autres verbes, comme « Charles convainc Jacques à donner des fleurs à Marie ».

l'unité d'un acteur ni l'unité d'un actant (dans l'exemple de Hans il a deux rôles actantiels, sujet et objet), mais elle serait une *série de rôles actantiels* qui peuvent être joués par plusieurs acteurs. Cette série est l'agent de l'unité d'action/passion à partir de laquelle on pose la demande sur *qui* (voir Ricœur).

Dans ce cas, donc, la notion de rôle actantiel est une manière de répondre à la question de l'attribution de l'action à un agent : si cet agent ne coïncide pas nécessairement avec un acteur, il peut être interprété comme une succession de rôles actantiels qui permet la variation des acteurs dans l'unité d'action.

L'identité narrative et l'embrayage-débrayage de cette identité : le soi

Avant de parler de la particularité du cinéma par rapport à la question de la narrativisation/projection de l'identité il faut introduire des autres concepts, qui nous seront utiles pour l'analyse de sa projection identitaire.

L'identité dont on a parlé ci-dessus, en effet, est une *identité narrative* et la projection qu'on a vu jusqu'ici est une projection à la troisième personne (d'un acteur à un autre acteur ou à un objet/lieux/animal), au sens de Benveniste : le discours que l'on a fait jusqu'ici concerne en fait les acteurs de l'énoncé, à côté desquels il faut poser des acteurs de l'énonciation.

A travers la clarification de l'identité projetée, qui implique cette variation des acteurs, on a donc posé la question de l'unité de l'agent par rapport à l'action. Pour utiliser les concepts de Ricœur, la relation entre action et identité narrative nous renvoie à une dialectique de l'*idem* et de l'*ipse*, car l'attribution de l'action à un agent en fait quelque chose de substantielle, un *idem*, en le posant comme permanence, caractère, de sa variation événementiel, son *ipse*. On a donc dit que cet agent, cet *idem*, est une déterminée sédimentation des variations de l'*ipse*.

Toutefois le cinéma nous présente aussi le cas d'une *identité projetée en première personne*, dans les cadrages subjectifs, mais également lorsque un acteur nous regarde ou parle avec nous : dans ce cas on a quelque chose comme un *je* perceptif ou un *tu/vous*, qui mettent en place une autre modalité de l'identité.

Le problème, une fois que l'on considère les cadrages subjectifs, devient alors celui du rapport de cette identité narrative, projetée en troisième personne, avec une identité en première personne, une identité de l'égard ou de la perception. Ce rapport nous amène au concept du *soi*, d'un entourage identitaire qui se donne à travers une autre dialectique : celle d'un *je* ou *ego*, caractérisé par l'immédiateté de l'*ici* et du *maintenant*, et de sa médiation narrative, son *ipse*, par lequel on lui attribue un *idem*.

Il faut donc bien déterminer le concept du *je* et du passage de la troisième personne à la première dans un texte ou une narration. En effet, si dans une énonciation en première personne l'immédiateté du *je* ou *cogito* est apparent, car elle est au contraire une médiation linguistique, toutefois, pour utiliser un concept hégélien, elle est conservée par cette négation

même de l'immédiateté. Le *soi* est le résultat de cette dialectique de l'immédiat e de la médiation, du *je* et de l'*ipse*.

C'est ici que nous reviennent utiles les concepts de *débrayage* et *embrayage* narratifs, avec lesquels on formulera le problème de la médiation/immédiateté identitaire à partir du texte filmique.

En général le *débrayage* dont la sémiotique parlée a été introduite pour expliquer une projection narrative qui se donne dans deux plan : un *plan de l'énonciation*, qui considère le texte dans la situation concrète qui le voit naître en tant que acte de communication entre l'auteur et son destinataire et un plan immanente au texte, qu'on appelle *plan de l'énoncé* (*ou se trouve aussi la forme mixte de l'énonciation énoncée*)

Au niveau du *plan de l'énonciation*, un texte est le résultat d'un acte d'énonciation (il renvoie à une *praxis* concrète), fait par un sujet, l'auteur, qui est la source de la détermination des valeurs qui orientent la narration, qui lui confère son sens. Cet auteur s'adresse à un destinataire, l'idée duquel, que l'auteur se fait, contribue à la détermination des valeurs.

Il s'agit donc de voir le texte en tant que cristallisation d'un *acte* de communication, participative ou polémique, de l'auteur à son destinataire.

Le débrayage est le procès au travers lequel cet acte de communication est objectivé dans une histoire conclue, dans un texte sensé. Pour que l'on ai un texte l'auteur doit prendre les distances de son *je*, de son *ici*, de son *maintenant* pour poser un non-je, un non-ici et un non-maintenant, mais il doit prendre aussi la distance du destinataire concret de sa communication, en posant par la même un non-tu, non-ici et non-maintenant. Le *débrayage* se fonde sur cette triple négation et il y a donc trois modalités du débrayage : d'un acteur, spatial et temporel².

Si le débrayage du plan de l'énonciation est à l'origine d'un texte et de son sens, une fois que le texte a été produit il s'émancipe de la situation de communication concrète et on passe alors au deuxième plan, celui de l'*énoncé*.

Benveniste nous dit que ici on passe du *discours* à l'*histoire*, et ce passage correspond à celui de la première personne à la troisième, ou, pour utiliser ses termes, de la personne à la non personne. En effet il nomme *personnes* les pronoms qui se trouvent sur le plan de l'énonciation, qu'il appelle plan du discours : *je, nous, tu, vous*. Les *non personnes* appartiennent au plan de l'énonciation énoncée, qu'il appelle plan de l'histoire : il, elle, ils, elles.

Discours et histoire sont deux cas limites : l'histoire, en effet, correspond à un triple débrayage, on y parle d'un non-je, d'un non-maintenant et, généralement, d'un non-ici (par exemple Napoléon à Waterloo), tandis que, à la limite, un discours est caractérisé par un je,

² Ici on peut s'apercevoir immédiatement de la résonance de cette théorie avec les réflexions de Ricœur sur l'*ipse*, sur l'identité narrative en tant que négation/médiation du je (avec son ici et maintenant immédiats): Greimas et Ricœur en effet ont dialogué beaucoup sur ce point.

par le temps présent et par un *ici*. Mais il existe aussi des cas mixtes, par exemple quand je raconte mon histoire, et le débrayage est relatif au temps et peut être relatif au lieu.

En général, dans un texte, on assiste souvent à des passages du plan de l'énoncé, l'histoire, au plan de l'énonciation, le discours, ou vice-versa, par exemple dans le cas où un historien passe de la narration de l'histoire à la réflexion sur la crédibilité des sources d'information en exprimant son avis à propos.

Si le débrayage définit la transition du plan de l'énonciation au plan de l'énoncé, le procès inverse s'appelle *embrayage*. Comme dans le cas du débrayage, il peut être un embrayage de l'acteur, du temps et de l'espace. Dans le cas de l'historien, dont on a parlé dessus, on a donc un triple embrayage, mais, par exemple, si je dis « je vous avais envoyé un courrier électronique qui n'a jamais reçu réponse et j'en suis encore triste » on a un embrayage du temps dans la deuxième proposition. De même, si en racontant une histoire l'auteur dit « vous ne y croirez pas », on a un embrayage de l'acteur, où on passe d'une non personne à une personne au sens de Benveniste.

Or, dans les cas où on trouve dans un récit l'énonciation d'un personnage, quand il dialogue ou raconte une histoire, on passe de la troisième personne, d'un *non-je*, à la première personne, au *je* qui parle et qui devient le point de départ du débrayage narratif du personnage.

Les *je*, *ici* et *maintenant* que l'on peut trouver dans un texte comportent donc les renversements des plans du texte et la dynamique de leur projection et assumption est telle qu'on peut avoir plusieurs plans enchâssés l'un dans l'autre, plusieurs *je* qui interviennent à divers niveaux.

Peut être que l'on a alors la tentation de dire qu'il y aurait un premier *je*, un *ego* cartésien qui correspond à l'énonciataire/auteur et qui fixerait le débrayage à un corps concret. Toutefois chaque *je* n'est rien d'autre qu'un *simulacre* identitaire, qui survit à la mort de l'énonciataire. S'il est vrai que l'immédiateté du *je* ne peut pas survivre à son débrayage, ni ne peut être achevée par un passage à la limite de l'embrayage, cependant la relation des deux plans nous conduit toujours à une définition de l'entourage identitaire duquel a origine toute projection. En effet l'identité semble quelque chose qui se définit, plus que dans un embrayage déterminé ou débrayage, dans le renversement entre eux, elle serait la fonction variable de se donner des bornes, de produire ses simulacres. Chaque énonciation est alors une définition de cet entourage identitaire, car, en étant la négation d'un *je*, d'un *ici* et d'un *maintenant* immédiats, elle projette une altérité, un *non-je*, un *non-ici*, un *non-maintenant*, mais aussi, de façon dialectique, l'identité de l'énonciataire comme médiation/négation : elle est le *je nié*, l'*ici nié* et le *maintenant nié*.

Cette identité se donne donc au travers de la négation de l'immédiateté de l'ego (*je ici et maintenant*), mais elle conserve cette immédiateté, en étant toujours la négation. Elle est le *soi*, qui se détermine toutes les fois qu'on passe d'un plan à l'autre, dans l'alternance et l'implication réciproque de débrayage et embrayage.

On a donc posé les trois aspects de l'identité projetée : l'*ipse*, l'*idem* et le *soi*. Naturellement notre recherche concernera la dialectique entre ce trois aspects au cinéma. L'idée est que le cinéma nous offre un domaine privilégié de cette dialectique, pour les raisons qu'on verra dans les prochaines paragraphes.

Spécificité du cinéma : le soi dans l'expression cinématographique

Le discours qu'on a fait jusqu'ici concernait en général l'énonciation et les pronoms linguistiques. On peut sûrement dire que, pour les discours que l'on trouve au cinéma, ce qu'on a dit précédemment est valable: on peut trouver une voix hors camp qui raconte son histoire ou celle d'un autre et on peut trouver aussi des *je* ou *tu* à l'intérieur de la narration. Mais on est également en présence d'un embrayage lors que les acteurs nous regardent, en regardant la camera, ou dans les cadrages subjectifs : ici on passe du plan de l'histoire au plan du discours. Ce qui toutefois fait la différence entre le cinéma et les autres arts est le fait que le *je* du plan de l'énonciation qu'on trouve dans les cadrages subjectifs nous est donné en tant que perception, identité cinesthésique et identité du regard. L'impression d'immédiateté que le cinéma provoque, avec les *je*, *ici* et *maintenant* d'une image privilégiée au sens de Bergson, qui se donne dans le mouvement, est bien plus forte que celle d'une médiation verbale. On s'identifie corporellement avec l'acteur percevant : il y a un je-corps cinesthésique et perceptif qui prends la place de l'*ego* réflexif et réfléchi qu'on trouve dans le *je* du langage verbal.

La dialectique qui en est impliquée, donc, la relation entre immédiateté et médiation, semble différente par rapport à celle qu'on trouve dans des autres textes, car la narrativisation de l'identité enveloppe l'altérité du corps, que Fontanille, en suivant Ricoeur, appelle l'altérité propre, l'objet que l'on peut toujours embrayer.

Au cinéma on a une sorte d'embrayage du corps d'un autre et on doit réfléchir sur ce que cela signifie au niveau de l'identité et de la dialectique de l'identité entre *soi*, *ego* et *ipse*.

Cinéma et modalité de connaissance

Les réflexions du précédent paragraphe regardent l'identité projetée dans l'oscillation entre cadrages subjectifs et objectifs et entre un plan de l'énonciation et un plan de l'énoncé. On a dit que la particularité du cinéma est le fait qu'il peut nous restituer l'identité perceptive-cinesthésique d'un personnage, et que celle-ci entre en relation avec l'identité en troisième personne qui est projetée dans les cadrages objectifs et plus en général dans la narration.

Si les cadrages subjectifs nous ramènent à une identité corporelle, toutefois, cela arrive par la médiation d'une modalité intentionnelle, la perception qui se rapporte à l'immédiateté

reconstruite, simulée que l'on trouve au cinéma³. On pourrait donc dire que les cadrages subjectifs sont des *embrayages qui se rapportent à la perception*, c'est-à-dire des assumptions des images par un je-corps, doué d'une spatialité et d'une temporalité corporelles. On peut avoir aussi des embrayages perceptifs qui nous ramènent à un corps déformant, par exemple à la perception qu'on a dans un état d'ivresse où d'hallucination.

Dans le cinéma, toutefois, le discours sur embrayage et débrayage se complique : si le *je* énonciatif, que l'on trouve dans le cadrages subjectifs, est le résultat d'un embrayage/débrayage qui entre en relation avec la perception, est-ce qu'il y aurait d'autres types d'embrayages ?

En effet au cinéma on trouve souvent la reconstruction de l'identité en tant qu'imagination : on peut reconnaître un personnage à travers son point de vue imaginatif sur le monde, sa valorisation des événements, qui devient une loi de relation entre les images-mouvements. Mais le cinéma nous présente aussi cette instance de donation de valences à travers la reconstruction de rêves, des souvenirs ou d'une folie.

Ce qu'il s'agit d'examiner ici est donc la loi de relation entre les images-mouvements qui nous permet de dire qu'à un certain moment le personnage rêve ou imagine ou se souvient. Toutes ces modalités peuvent se donner en première personne ou en troisième : un personnage, par exemple peut rêver tant en première que en troisième personne et la même chose vaut pour souvenirs, délires ou imaginations.

La reconstruction filmique des modalités intentionnelles est très intéressante, car elles sont reconstruites à partir des images, dans la pensée figurative. Il est clair que l'on va réfléchir ici sur des structures transcendantales de l'identité et c'est pour cela que l'on peut parler du caractère transcendantal de l'identité artificiellement reconstruite à partir de séries d'images⁴. A ces images, en fait, on impose une relation qui les rend contenus de la perception, ou d'un rêve, ou d'un souvenir, ou de l'imagination, etc. : cette relation détermine une modalité intentionnelle.

La reconstruction de l'identité artificielle au cinéma, par conséquent, nous conduit à une réflexion transcendantale sur la modalité de connaissance. Elle est artificielle car la matière sur laquelle on impose les lois de construction n'est pas la matière de l'expérience : exactement comme les sensations dont parle Merleau-Ponty, les images, les atomes des séries, ne sont aucun élément premier, et pourtant à partir d'elles on reconstruit une

³ La perception que l'on trouve au cinéma, en fait, n'est nullement une perception naturelle, mais il s'agit, plutôt, d'une reconstruction de l'immédiateté par la médiation de la camera. Sur la question de l'antropomorphisme de la perception au cinéma voir Pierluigi Basso, *Confini del cinema*, Lindau, Torino, 2003, pp. 47-73.

⁴ Si l'on part de l'élément atomique du photogramme pour étudier les différentes lois qui le relient à un autre photogramme on se retrouve dans une recherche des lois de synthèse qui a beaucoup de relation avec les recherches des empiristes, qui parlaient des lois des séries de représentation élémentaires, par lesquelles reconstruire, de la perception, l'entière vie intellectuelle. Bien que l'empirisme ait été critiqué d'intellectualisme pour la prétention de partir *du bas*, du primitif de la représentation simple, qui se démontre être une abstraction, dans le cas du cinéma le photogramme semble, avec plus de droit, un possible point de départ de la recherche sur une « série identitaire » qui se développe au cinéma. On ira donc rapporter les doctrines du montage – de Eisenstein à Deleuze – aux doctrines empiristes du montage des représentations simples.

perception. Comme dirait Deleuze, de l'artificialité de la production on peut pas dériver l'artificialité du produit : on a une impression d'immédiateté malgré cette médiation.

Le problème, jusqu'ici, a été celui d'une identité projetée et narrativisée dans les images-mouvements. On a donc fait deux considérations générales, qui valent aussi pour la littérature, sur l'identité projetée :

- 1) Cette projection est tout d'abord une projection de l'*ipse* sur différents *acteurs* qui nous pose le problème de sa *mêmeté* et du fondement de la reconnaissance de cette identité au delà de la mutation de l'agent.
- 2) L'identité projetée n'est pas tout simplement la dialectique entre *idem* et *ipse* : la présence des débrayages et embrayages, d'une alternance des cadrages, la donnent comme une projection d'une immédiateté identitaire, d'un *je-ici-maintenant* simulacrale. Il y a donc, à l'intérieur même de l'identité narrativisée, une dialectique entre l'*ipse* et le *soi*.

Puis, en considérant le cinéma, on a vu que :

- 1) il nous présente un analogue du *je* que l'on trouve dans le langage en tant qu'appel (dans l'expression verbale destinée à l'échec) à l'immédiateté, mais cet analogue filmique, à la différence d'une médiation verbale, est une médiation qui donne une place relevant à la perception, qui se charge de la bonne réussite de l'embrayage des cadrages subjectifs.
- 2) A travers les images mouvements le cinéma arrive à reconstruire d'autres modalités intentionnelles qui nous ramènent au *je*, c'est-à-dire l'imagination, le souvenir et les rêves, qui nous posent le problème d'une ultérieure détermination de la dialectique entre *idem*, *ipse* et *soi*.

Perspective sensorielle

Ici on doit considérer un dernier aspect de l'identité, qui se relie à l'expression (au sens sémiotique) du cinéma en tant qu'audiovisuel. Or, ce qu'arrive souvent, est le fait qu'on reconnaît un personnage par une musique, que son identité s'émancipe de toute image pour se fondre dans les sons. La musique, en tant qu'expression lyrique du personnage, peut donc en projeter le pathos, tandis qu'au niveau des images on peut avoir toutes autres représentations. Si en général la musique contribue au sens de l'identité, en se chargeant par exemple de son aspect passionnel, la relation entre musique et images ou histoire peut être soit une relation de correspondance, soit une relation de tension, qui nous montre un conflit, une scission du personnage.

Par exemple on a une correspondance entre images et sons dans *Alexander Nevskij* de Ejzenštejn, en particulier le fameux moment du chant sur le champ de bataille, où il y a une femme qui cherche les survivants et la musique de Prokofiev est sa chanson, même si elle ne chante pas.

On trouve au contraire une évidente dissonance par exemple dans les films de Kubrick, il suffit penser à *Orange mécanique*, où le personnage s'identifie avec la musique de Beethoven, à laquelle, dans sa folie, il fait correspondre un héroïsme dévié, violent. Exemple est la scène où il viole une femme en chantant *I'm singing in the rain*, fait qui exprime très bien sa dissociation tonale, son manque d'empathie, sa folie. Cette même chanson, ensuite, le fera reconnaître par le mari de la femme violée. Le thème d'une bonne correspondance entre émotivité et action retourne dans le film, lors que les « éducateurs » cherchent à créer l'association entre vomit et scènes violentes et la musique de Beethoven deviendra alors, malgré lui, un objet de sa répulsion.

Donc l'audio et le visuel qui se superposent sont capables de multiplier l'identité, de la présenter *simultanément* dans un lyrisme musical et dans un acteur des images et des actions, qui peuvent se cordonner, mais aussi entrer en contradiction.

Du point de vue de l'identité narrative projetée, ce qu'arrive dans le syncrétisme des différentes expressions est la coprésence de deux narrations, de deux sens distincts : la musique nous raconte une histoire aussi bien que les images. On a donc deux *ipse* narratifs qui peuvent se superposer, et on peut se demander s'ils se reconduisent à une même identité (la *mêmeté* dont parle Ricoeur) ou pas. Ce que l'on trouve ici c'est l'idée d'une intertraductibilité des deux canaux, des deux sens, à entendre soit comme substance d'expression, c'est-à-dire contenus sensibles (le contenu de l'ouïe, ou de la vue), soit comme significations, contenus narratifs véhiculés par ces diverses expressions.

L'assonance ou dissonance entre les deux canaux, nous présente alors l'identité comme un sens commun de plusieurs sens⁵, un sens des images et un sens de la musique, et la folie, mais aussi la dissociation identitaire qui caractérise aussi la vie normale, est souvent exprimée avec une dissonance extrême de ces sens : cela nous interdit de poser un sens commun, et nous rend pour cela incapables de déterminer, en avance, l'action du fou.

Beaucoup de représentations de la folie au cinéma ont joué sur la dissonance des deux canaux : on a deux narrations qui mettent en scène des *ipse* ou des *idem* qui se contredisent et qui expriment la fragmentation de l'identité. La contradiction obtient sa force par le fait que les deux rôles, dans la superposition des deux canaux expressifs, se donnent au même temps, et nous empêchent pour cela de restituer cohérence à l'identité par une séparation temporelle de l'opposition des instances identitaires.

Mais l'on trouve cette dissonance aussi dans la personne normale, par exemple quand elle doit choisir ou quand elle est partagé entre raison et passion, ou quand elle souffre d'une action qu'elle croit devoir faire, en général quand il y a une suspension ou un facteur qui gêne

⁵ Ce que Eisenstein appelle monisme expressif, cf. Sergej M. Eisenstein, *La forma cinematografica*, Einaudi, Torino 2003, pp. 22-48.

son action, on dirait dans ces écarts temporelles d'action que Bergson utilise pour définir la libre indétermination de l'image privilégiée qu'est l'être humain.

Du point de vue de l'identité narrée, en fait, si elle nous semble une *même* identité déterminée c'est parce que l'on se pose au terme de l'histoire et que l'on dispose toutes les actions du personnage comme une dérivation nécessaire de son caractère ou essence. Mais cette opération est mise en discussion quand les narrations se multiplient dans diverses expressions et identités, qui créent, même dans le cas d'une correspondance, une tension due au fait que chaque expression de l'identité narrative a un contenu propre et irréductible, lié à sa propre matière, à sa différence sensible, à des possibilités exprimables plus qu'à des possibilités exprimées. En d'autres termes, le cinéma, à travers la complication de divers sens narratifs, liés à diverses *perspectives sensorielles*, nous montre le problème d'une réduction de ces sens (et des *ipse* que l'on y trouve) à un *idem* unique, à une substance identitaire qui fonde la cohérence des narrations multipliés par les différentes expressions. Ces dernières s'opposent à l'hypostatisation de l'identité substantielle, qui est indifférente à son aspect sensible, par l'introduction d'un mouvement centrifuge dû à la tension des sens, qui manifestent la coprésence, dans un même point narratif, des possibilités de projection de l'*ipse*. C'est ici que se joue le sens existentielle et éthique, le sens du projet, de l'identité projetée : une tension des possibilités qui ne sont pas réductibles à la nécessité *a posteriori* de l'*Histoire* et qui montrent, au contraire, à chaque instant, le caractère ouvert d'une archéologie.

Bibliographie

- AUMONT JACQUES, *Esthétique du film*, Nathan, Paris, 1994
- BASSO PIERLUIGI, *Confini del cinema*, Lindau, Torino, 2003
- BETTETINI GIANFRANCO, *La conversazione audiovisiva*, Bompiani, Milano, 1984
- BORDWELL DAVID, *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1985
- BRANIGAN EDWARD, *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Mouton, Berlin-New York-Amsterdam, 1984
- CASETTI FRANCESCO, *Dentro lo sguardo*, Bompiani, Milano, 1986
- CHATEAU DOMINIQUE, *Cinéma et philosophie*, Nathan, Paris, 2003
- CHION MICHEL, *L'audiovision. Son et image au cinéma*, Editions de l'Etoile, Paris, 1982
- COSTA ANTONIO, *Immagine di un immagine. Cinema e letteratura*, UTET, Torino, 1993
- DELEUZE GILLES, *Cinéma I. L'image-mouvement*, Minuit, Paris, 1983
- DELEUZE GILLES, *Difference et répétition*, PUF, Paris, 1968
- DELEUZE, GILLES, *Cinéma II. L'image-temps*, Minuit, Paris, 1985
- EISENSTEIN SERGEJ M., *La forma cinematografica*, Einaudi, Torino, 2003
- ELDER R. B., *Image and Identity*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, 1989

- FONTANILLE JACQUES, *Des simulacres de l'énonciation à la praxis énonciative*, « Semiotica », vol. 99, nn. 1-2 ; pp. 185-197
- FONTANILLE JACQUES, *La subjectivité au cinéma*, « Actes Sémiotiques – Bulletin », vol X, n. 41, 1987b
- FOUCAULT MICHEL, *L'archéologia del sapere*, Rizzoli, Milano, 1999
- GARRONI EMILIO, *Semiotica ed estetica. L'eterogeneità del linguaggio e il linguaggio cinematografico*, Laterza, Bari, 1968.
- GENETTE GERARD, *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris, 1983
- JOST FRANCOIS, *L'œil camera. Entre film et roman*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1987
- LA POLLA FRANCO, a cura di, *The body vanishes. La crisi dell'identità e del soggetto nel cinema americano contemporaneo*, Lindau, Torino, 2000.
- LYOTARD JEAN-FRANCOIS, *Discours, figure*, Klincksieck, Paris, 1971
- METZ CHRISTIAN, *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Filmcritica, n.383, 1988
- MITRY JEAN, *La sémiologie en question. Langage et cinéma*, Les Editions du cerf, Paris, 1987
- MORIN EDGAR, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, Minuit, Paris, 1956 (tr. it. di Gennaro Esposito, *Il cinema o l'uomo immaginario*, Feltrinelli, Milano, 1982).
- PESCATORE GUGLIELMO, *Il narrativo e il sensibile*, Hbris, Bologna, 2002
- RICOEUR PAUL, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990
- ROPARS-WUILLEUMIER MARIE-CLAIRE, *Sujet ou subjectivité ? L'intervalle du film*, « Actes Sémiotiques - bulletin », vol X, n. 41, 1987
- TOMASI DARIO, *Cinema e racconto. Il personaggio*, Loescher, Torino, 1988