Etude d'une séquence du film de Woody Allen : *The Purple Rose of Cairo* (1985)

Marie-Hélène LE BIAVAN
Toulouse II

C'est sous le double signe du regard et du miroir que nous inscrirons cette étude du film de Woody Allen, *The Purple Rose of Cairo*. L'analyse que nous nous proposons d'effectuer se veut sémiotique dans la mesure où nous chercherons à associer des signifiés aux différents signifiants repérables dans la chaîne filmique, et ceci par l'intermédiaire de codes que nous définirons ci-après. Le point de vue que nous considérerons sera celui du spectateur. Le but de notre analyse sera alors de nous interroger sur la compétence de ce spectateur à construire un message à partir des signes mis à sa disposition par le réalisateur.

Nous voudrions citer ici Boris Cyrulnik, neurologue et psychiatre, co-fondateur du Groupe d'éthologie[1] humaine, dont la définition de "l'attitude éthologique"[2] nous semble s'appliquer à la démarche intellectuelle que nous nous proposons de suivre pour analyser la séquence que nous avons choisie. Cyrulnik affirme en effet qu'une "observation, c'est l'effet que produit l'observé sur l'observateur", ce que nous pourrions transcrire par: "une analyse de séquence de film, c'est l'effet que produit la séquence sur le spectateur." Cyrulnik ajoute ensuite que "l'observation est un acte de création qui doit rester adéquat aux lois générales." Nous nous attacherons donc pour notre part à montrer comment le spectateur crée du sens à partir du matériau de base que constituent les images, en leur appliquant les "lois générales" du cinéma que sont les codes cinématographiques : codes de l'échelle (plan d'ensemble, rapproché ou plan serré), de l'angle de prise de vue (utilisation de la plongée ou de la contre-

---

1 Dans son livre *Sous le signe du lien,* Paris : Hachette, 1989, Cyrulnik donne de l'éthologie la définition suivante : "psychologie du comportement qui cherche à observer les êtres vivants dans leur milieu naturel."

2 Cyrulnik, *Lien*, 7-23.

plongée par exemple), des mouvements de caméra (travelling, panoramique ou toute combinaison de ces deux techniques de base), de la lumière, de la couleur (dans *The Purple Rose of Cairo* par exemple, l'alternance du noir et blanc et de la couleur permet au spectateur de distinguer l'univers du film de celui du film dans le film). A ces codes spécifiques au cinéma s'ajoutent les codes de la communication que sont les dialogues, les codes kinésiques rendant compte de l'importance des gestes, et les codes vestimentaires. Deux éléments nous semblent devoir retenir notre attention dans la citation ci-dessus : les mots "acte de création" d'une part, et "lois générales" d'autre part. "Création" met en effet l'accent sur la naissance du sens, et sur la participation active du sujet spectateur dans le système de communication complexe que constitue le cinéma. Quant aux "lois générales", elles garantissent en quelque sorte la validité du message construit, en écartant toute interprétation "anarchique" de la séquence analysée.

Les travaux de Cyrulnik nous permettent donc de nous appuyer sur un discours scientifique pour bâtir notre propre discours sur le cinéma. En outre, la richesse du signifiant filmique justifie pleinement que l'on se tourne vers d'autres disciplines (on pense notamment à la psychanalyse) si l'on veut tenter de cerner ce qui fait la spécificité du discours cinématographique, à savoir la nature de la relation et des échanges qui s'établissent, au moment de la projection, entre le film et le spectateur.

Avant de passer à l'analyse proprement dite, rappelons que l'action dans *The Purple Rose of Cairo* (que nous appellerons, pour plus de clarté, film I, par opposition au film dans le film, ou film II) se situe aux États-Unis dans les années trente, en pleine période de dépression économique. Le personnage principal, Cecilia, interprété par Mia Farrow, est serveuse dans un bar. Son unique distraction, et son seul plaisir, pour échapper à la grisaille du quotidien et à son mariage raté avec Monk, est le cinéma. Aussi revoit-elle sans jamais se lasser les mêmes films au Jewel, le cinéma de son quartier. Un jour, Tom Baxter, le héros du film de la semaine, *The Purple Rose of Cairo* (film II), regarde Cecilia, lui adresse la parole, et traverse l'écran pour la rejoindre dans la salle et s'enfuir avec elle. L'absence de Tom Baxter à l'écran crée un chaos indescriptible puisque l'histoire ne peut plus se poursuivre, et que ses partenaires, impuissants à le suivre dans sa fuite, se retrouvent prisonniers d'un film désormais suspendu. Un dialogue s'instaure alors entre eux et les spectateurs qui, dans la salle, assistent, médusés, à des règlements de comptes entre tous ces personnages désœuvrés que la désertion de leur partenaire rend agressifs. En parallèle, nous suivons l'escapade de Tom et Cecilia, ce qui donne lieu à une série d'épisodes à la fois inattendus, drôles et absurdes, causés par l'entrée d'un personnage fictif dans la réalité, et par son comportement peu approprié aux situations de la vie réelle. Le producteur du film et l'acteur jouant le rôle de Tom Baxter, Gil Sheperd, lequel est rendu responsable de la désertion de sa "création", sont alertés et envoyés sur place pour essayer de

raisonner Tom et lui faire réintégrer l'écran. C'est ainsi que Cecilia rencontre Gil et en tombe amoureuse. Son coeur se trouve donc partagé entre deux hommes qui sont, en quelque sorte, les deux facettes d'un même individu : Tom le personnage, et Gil l'acteur. A la fin du film, obligée de choisir entre ses deux prétendants, elle choisit Gil parce qu'il fait partie de son monde, la réalité, et se voit promettre la vie facile à Hollywood. Gil, en fait, repart sans elle, et Cecilia se retrouve, comme au début du film, au Jewel, captivée par le nouveau film de la semaine, *Top Hat*, avec Fred Astaire et Ginger Rogers.

Superposition et simultanéité des deux côtés du miroir

Nous avons pour notre part choisi de montrer que *The Purple Rose of Cairo* est un film sur le monde du spectacle et nous analyserons pour ce faire la séquence dans laquelle Cecilia rejoint Tom Baxter sur l'écran, et se trouve donc inopinément dans le monde du film II.

Pour présenter ou qualifier la séquence retenue, le terme de métalepse[3] paraît particulièrement approprié. La structure énonciative de *The Purple Rose of Cairo* est en effet basée sur l'existence d'un film dans le film, et donc pour nous spectateurs, de deux plans d'énonciation distincts. Le premier nous fait entrer dans l'univers du film de Woody Allen, tandis que le second nous fait découvrir la fiction du film dans le film. Contrairement à celui produit sur le lecteur par des récits enchâssés, où un débrayage introduit une nouvelle situation effaçant momentanément une situation moins débrayée, l'effet, au cinéma, s'apparente à un effet de perspective. Comme le disent Gaudreault et Jost, "Contrairement à la langue, qui est vouée à la succession que lui impose la linéarité de la phrase, le cinéma peut montrer simultanément plusieurs actions."[4] L'irruption de Cecilia dans le monde du film II crée donc, de par la coexistence des deux situations, un effet de perspective pour le spectateur qui se doit d'appréhender, au risque de ne pas pouvoir intégrer tout un pan de signifiés, une multiplicité de signifiants créée par la superposition des codes gérant chacune des situations.

Par ailleurs, considérée sous l'angle syntagmatique, la séquence comporte deux parties distinctes. La première partie (plans 1a à 12a) est en effet une narration, dans le sens où elle constitue le déroulement de la diégèse du film I : le spectateur assiste à la suite des aventures de Cecilia. La seconde partie est au contraire une séquence de montage.

Nous avons choisi d'associer les premiers plans à la notion de regard, et les plans suivants à la notion de miroir, dans la mesure où la première partie de la séquence nous semble

---

[3] Terme créé par Genette pour désigner la confusion entre deux niveaux d'énonciation.

[4] A. Gaudreault et F. Jost. *Le Récit cinématographique, Cinéma et récit II.* Paris : Nathan, 1990, 27.

constituer une description du concept de spectacle[5], par opposition à la séquence de montage qui constituerait davantage une réflexion sur sa fonction.

Un fondu enchaîné marque le passage du plan 1a au plan 2a, c'est-à-dire l'entrée des personnages dans l'univers du Copacabana. Toutes les transitions sont ensuite assurées par des coupes franches qui soulignent ainsi l'unité de temps et de lieu, et confèrent un rythme soutenu à la séquence. La nature du lien entre les plans est événementielle, on peut donc parler de montage invisible, avec effet d'effacement de la caméra.

Si le procédé du film dans le film, en introduisant un effet de perspective ainsi qu'il a été dit plus haut, permet au réalisateur de jouer sur la notion même de regard — le spectateur regarde Cecilia qui regarde Tom Baxter et les autres personnages du film II — la séquence choisie, quant à elle, permet d'ajouter un nouveau maillon à cette chaîne des regards puisqu'à leur tour Tom, Cecilia (qui a rejoint les personnages du film II) et les autres assistent à un récital de la chanteuse Kitty Haynes, et, de façon moins "orthodoxe", à un numéro de claquettes improvisé sous leurs yeux par Arturo, le maître d'hôtel du cabaret.

Par un mécanisme de double identification, le spectateur explore donc le Copacabana en même temps que Cecilia. Dans un premier temps, il identifie un lieu culturel : un cabaret, et donc un effet de spectacle débrayé. Les numéros de la chanteuse et du maître d'hôtel introduisent ensuite un nouveau décalage par débrayage énonciatif; ils constituent un spectacle dans le spectacle. Le spectateur identifie également des personnages, dont on peut dire qu'ils sont des caricatures de stéréotypes tant ils sont conformes aux clichés auxquels ils sont associés. Le cérémonial auquel ils se prêtent, dont participent leurs vêtements, leurs attitudes et leurs gestes empruntés, comble l'attente du cinéphile qui les identifie à des figures familières de la comédie américaine des années trente. Un examen détaillé des plans 1a à 12a nous permet en effet d'affirmer que le Copacabana est une sorte de microcosme qui cristallise toutes les valeurs associées à la comédie américaine des années trente, genre cinématographique qui exaltait le luxe, la beauté, la vie facile et insouciante, l'aventure, l'amour et les sentiments nobles.

La réussite de la séquence tient justement à la surprise que constitue soudain le dérapage dans l'absurde, lorsque Kitty s'évanouit, Tom et Cecilia quittent le cabaret, et Arturo, considérant que l'intrigue n'a plus lieu d'être, se lance dans un numéro de claquettes.

Un effet de sens supplémentaire est créé par l'enchaînement des plans 4b et 7a, et cela par le biais du jeu des regards. En 4b, la chanteuse regarde hors-champ, ce qui laisse supposer au spectateur, qui connaît les liens qui unissent l'explorateur et la chanteuse, que ses regards sont adressés à Tom. Mais c'est le visage de Cecilia qui apparaît en 7a, créant ainsi pour le spectateur un effet de surprise, et une mise en concurrence des deux "prétendantes" de Tom.

---

[5] Spectacle : "ce qui se présente au regard." Définition donnée dans *Le Petit Larousse*, 1989.

C'est une fois encore le regard qui se trouve chargé de sens en 7a, puisque le plan est un plan très serré du visage de Cecilia. L'émerveillement que le spectateur est amené à lire dans ses yeux figure également l'effet que produit chez elle la rencontre du rêve et de la réalité. Par le passage du vécu à la fiction dont Cecilia fait l'expérience, c'est l'opposition réel vs. imaginaire qui se trouve ici mise à nue.

Pour conclure sur ce point, nous dirons qu'il y a, dans la première partie de la séquence, création d'un effet de réel, puisque le spectateur s'identifie à Cecilia et reprend à son compte, grâce à la technique du montage invisible, l'illusion qu'elle est en train de vivre. En outre, l'illusion réaliste est renforcée par l'origine populaire de Cecilia qui rend tout à fait crédible sa fascination pour *The Purple Rose of Cairo*. Et enfin, il y a également lieu de parler d'un effet d'intertextualité créé par la dénudation de la présence d'une source narratrice que l'on pourrait appeler, par analogie avec la théorie de l'énonciation en littérature, l'auteur implicite. Les références à la comédie américaine sont en effet des connotations culturelles qui s'adressent au seul spectateur, à un niveau moins figuratif que celui de la diégèse.

Le plan 13a et les plans suivants marquent une rupture énonciative : ce qui caractérise la seconde partie de la séquence, c'est la technique du montage affiché, avec dénudation de la caméra. Le lien entre les plans est de nature esthétique et non plus événementielle comme dans la première partie de la séquence. L'impression de profondeur produite par l'agencement des images qui tout à la fois se superposent, apparaissent inclinées sur une diagonale, et pivotent sur elles-mêmes, crée un effet kaléidoscopique. En outre, la rapidité avec laquelle ces images défilent sur l'écran isole le segment d'une façon plus nette encore, lui conférant une unité propre.

Il y a, cependant, tout comme dans les premiers plans de la séquence, création d'un effet de réel. Les plans fixes cadrant successivement plusieurs entrées de cabarets assurent en effet la continuité de la diégèse, en permettant au spectateur de continuer à suivre Cecilia dans ses aventures. Toutefois, les noms utilisés sur les images-clichés, à savoir "Club Arlequin", "The Hot Box", "Broadway Dance Palace", "Club Harlem" ou encore "Latin Quarter", renforcent non seulement un sentiment de merveilleux, mais aussi l'illusion de réalité. Ils contribuent donc fortement au processus d'identification à un élément à la fois "réel" et "merveilleux" en ce qui concerne le spectateur.

Mais c'est surtout la création d'un effet symbolique qu'il est important de considérer ici. Les images qui figurent l'émerveillement de Cecilia offrent au spectateur une représentation de ce que pourrait être une expérience de l'autre côté de l'écran, et l'amènent à s'interroger sur la notion même de spectacle. On peut donc parler de miroir, de métatextualité, voire, de "cinéma qui se regarde".

En outre, les images de Times Square, lieu réel de New-York, renvoient le spectateur à une instance supérieure qui

organiserait la fiction à sa guise et prendrait la liberté de mêler des éléments fictionnels et des éléments extra-fictionnels. Par le biais de ce clin d'oeil au spectateur, ce n'est plus, comme dans la fiction, le personnage qui fait un geste vers la spectatrice, mais bien le "grand imagier" (l'expression est, comme chacun sait, de Christian Metz), qui fait un geste vers nous, "englobant" l'ensemble de la fiction, nous dévoilant à la fois le pouvoir évocateur des images, et la puissance de l'illusion créée par le cinéma. Et ce n'est certes pas un hasard si le mot "purple" apparaît dans la fiction avec le choix de "Purple Grotto", puisqu'il s'agit d'un élément de la fiction qui nous renvoie au titre du film : *The Purple Rose of Cairo*, et donc d'un élément métatextuel.

Le numéro de claquettes dans lequel se lance Arturo, le maître d'hôtel, participe également de la thématique du miroir. Au plan 12a en effet, le personnage exprime son désir d'émancipation : "I can do what it is I've always wanted to do!"[6] dit-il, non sans jubilation. Il ne se contente d'ailleurs pas d'exprimer son désir, mais le concrétise immédiatement. Ce numéro de claquettes renvoie le spectateur au désir d'émancipation dont font montre Tom Baxter et Cecilia qui quittent chacun leur monde respectif pour vivre une expérience, l'un dans la vraie vie, et l'autre dans la fiction.

Mais ce spectacle dans le spectacle constitue aussi un clin d'œil à un genre cinématographique particulier, celui de la comédie musicale de l'âge d'or des studios. Cette réflexivité plus générale se retrouve dans l'ensemble du film : le générique de *The Purple Rose of Cairo* (film I) est une chanson interprétée par Fred Astaire, et le film qui remplace *The Purple Rose of Cairo* (film II) est *Top Hat*, avec Fred Astaire et Ginger Rogers, couple fétiche et "monstres sacrés" de la comédie musicale. Dans la dernière séquence du film I, le spectateur voit d'ailleurs en même temps que Cecilia une séquence de *Top Hat*. On peut donc également parler d'intertextualité et de dénudation dans ce cas.

Le dernier plan de la séquence nous montre une coupe de champagne qui déborde. Les bulles finissent par envahir la totalité de l'écran, et les personnages apparaissent alors au spectateur à travers ce qui est devenu un écran de bulles. Les deux éléments que le spectateur repère d'emblée sont d'une part le champagne, symbole traditionnel de la fête, du bonheur, et du luxe, et d'autre part, le flot ininterrompu de liquide et de bulles. Celui-ci met l'accent sur les sèmes /pétillant/ et /étourdissement/ qui caractérisent le motif culturel "champagne". En éclatant, ces petites bulles figurent aussi, nous semble-t-il, la légèreté et la nature éphémère des plaisirs, la subjectivité de la notion de temps, et le pouvoir de l'illusion. Ces derniers plans renvoient à la magie du spectacle, et plus particulièrement, bien sûr, au cinéma. On peut même dire que la métaphore du champagne, pleinement explicitée ici au niveau visuel, est en réalité déjà présente dans la première partie de la séquence, comme en témoignent ces quelques mots qu'échangent Cecilia et Rita :

---

[6] Les citations sans numéro de note sont extraites du scénario du film, paru dans *Three Films of Woody Allen.* (1987), London : Faber & Faber, 1990.

Cecilia : Those champagne bottles are filled with ginger ale!
Rita : That's the movies, kid!
Cecilia : Oh! I don't care, I love every minute of it.

Au cinéma tout est illusion. Le cinéma, comme le champagne, possède le pouvoir de nous transporter momentanément dans un monde plus brillant que celui dans lequel nous vivons, et peu importe s'il n'est qu'un monde d'illusions, ce qui compte, c'est la magie qu'il apporte à nos vies, c'est la vie qu'il donne à nos rêves. Il nous semble difficile de ne pas évoquer ici Edgar Morin tant ses mots semblent avoir été écrits pour nous et le sujet précis qui nous intéresse. Dans *Le cinéma ou l'homme imaginaire,*[7] il évoque ce qu'il nomme la "photogénie", à savoir la fascination exercée sur l'homme par l'image de la vie. Il nous rappelle également que l'image cinématographique maintient "le contact avec le réel et transfigure aussi le réel jusqu'à la magie."[8] Ces quelques mots saisissent, en un formidable raccourci, ce qui fait la spécificité du signifiant filmique. Le spectateur de cinéma en effet, parce qu'il reconnaît à l'écran son monde quotidien, peut s'identifier aux personnages. Mais le phénomène va bien au-delà de l'identification, dans la mesure où l'imaginaire prend ensuite le relais de la perception pour amener le spectateur jusqu'à des contrées interdites ou du moins inexplorées pour lui jusque là. Morin écrit à ce propos :

> A nouveau revient le mot "magie" entouré du cortège de mots "bulles" — merveilleux, irréel, etc. qui éclatent et s'évaporent dès qu'on tente de les manipuler. Non qu'ils ne veuillent rien dire; ils ne peuvent rien dire. Ils expriment le désir impuissant d'exprimer l'inexprimable[9] .

Magie, merveilleux, irréel, nous dit Morin, sont des mots par lesquels l'homme tente d'exprimer ce qui dépasse le champ de l'expérience humaine, et le cinéma est un moyen privilégié pour accéder à un monde extra-ordinaire. Il nous semble intéressant de nous attarder sur la pensée de Morin qui a si bien décrit le phénomène cinéma, et dont les mots constituent une aide précieuse pour la compréhension du thème qui nous occupe, à savoir les rapports entre réalité et fiction. Dans la préface de son livre, Morin explique en effet sa recherche, et précise que :

> Le problème est fascinant : le cerveau/esprit ne connaît pas directement la réalité extérieure. Il est clos, dans une boîte noire cérébrale, et ne reçoit, via les récepteurs sensoriels et les réseaux nerveux (qui sont eux-mêmes des représentations cérébrales), que des excitations, qu'il transforme en représentations, c'est-à-dire en images. La seule réalité dont

---

[7] E. Morin. *Le Cinéma ou l'homme imaginaire, Essai d'anthropologie* (1956), Paris : Les Editions de Minuit, 1977.

[8] Moussinac, *L'âge ingrat du cinéma*, cité dans Morin, *Cinéma*, 24.

[9] Morin, *Cinéma*, 24-25.

nous soyons sûr, c'est la représentation, c'est-à-dire l'image, c'est-à-dire la non-réalité, puisque l'image renvoie à une réalité inconnue[10].

Morin évoque dans ces quelques lignes le problème de la relation de l'homme au monde, et met en évidence la place de l'imaginaire et le rôle de l'image dans la façon dont l'homme appréhende la réalité. Comment l'homme perçoit-il le monde, et qu'est-ce-que la réalité? La réponse de Morin peut se résumer ainsi : chaque individu possède sa propre réalité, laquelle est fonction de sa compétence personnelle à déchiffrer le monde. Le point de vue de Morin, et c'est cela qui est important pour nous, rejoint celui de Cyrulnik cité plus haut, confortant celui que nous avons nous-mêmes choisi d'adopter ici. A la lumière des écrits des deux auteurs cités ci-dessus, il semblerait que, de même que chaque individu construit sa propre réalité, chaque spectateur de cinéma construit son propre film.

Autres repérages spectatoriels

Toutefois, cette lecture personnelle et subjective n'en bénéficie pas moins d'effets de repérages tels que ceux créés par la répétition.

Par exemple, la ressemblance entre la séquence étudiée (nous l'appellerons séquence 2, par respect pour la chronologie de la diégèse) et celle dans laquelle Tom Baxter arrive pour la première fois au Copacabana (séquence 1) est pour le moins frappante. Le plan 2a (plan du trompettiste) est ainsi utilisé dans les deux séquences, et le plan 3a (arrivée du groupe au Copacabana, alors qu'Arturo s'apprête à les conduire à leur table) est également le même dans les deux séquences. La seule différence tient à la présence de Cecilia au sein du groupe dans la séquence 2.

Une autre répétition frappe l'attention du spectateur, lorsque Cecilia voit et revoit la même séquence du film II, celle où Tom Baxter fait son entrée dans le luxueux appartement dans lequel Jason lui sert un cocktail avant leur départ pour le Copacabana. Cette séquence est identifiée par les paroles de Tom qui s'exclame : "Well, I'm impressed! I really am. You yourself have quite a place here!" Cecilia, ainsi que le spectateur, entendent ce dialogue trois fois avant qu'il ne soit interrompu, ce qui arrive lorsque Tom s'adresse à Cecilia en disant : "My God, you must really love this picture." On notera en outre que cette répétition trouve son prolongement dans les derniers plans de la séquence que nous étudions. En effet, quand Cecilia pénètre à son tour dans le superbe appartement, elle aussi est éblouie et ses paroles font écho à celles citées plus haut : "It's so beautiful here", soupire-t-elle.

Quelle est la fonction de ces reprises de plans ou de séquences? Il semblerait qu'elles créent chez le spectateur une

[10] Morin, *Cinéma*, x-xi.

mémoire inhérente au film, mémoire qui prendrait dans ce cas le relais de la mémoire collective.

La mémoire collective se prête elle-même à quelques remarques. Rappelons tout d'abord que le spectateur y a recours pour identifier les clichés de la comédie américaine des années trente, ceux des films muets des années vingt, ainsi que les références à la comédie musicale. On peut aussi citer le clin d'œil à Humphrey Bogart, tant le trompettiste qui apparaît sur le plan 2 présente une ressemblance physique avec l'acteur américain. Pour le spectateur qui connaît Humphrey Bogart, cette ressemblance est un signifiant, dont le signifié est fonction de l'image publique de l'acteur à travers ses rôles. Or, ce qui frappe le spectateur, c'est le décalage entre l'image de héros qu'incarne dans son esprit l'acteur américain, et le rôle insignifiant joué par son presque sosie dans *The Purple Rose of Cairo*. Pour le spectateur, ce décalage constitue donc un commentaire ironique, c'est-à-dire un effet de sens adressé à lui seul par le film en quelque sorte "par-dessus" le niveau diégétique.

Une autre fonction des répétitions de plans ou de séquences serait qu'elles amènent le spectateur à établir un parallèle entre les personnages de Tom et de Cecilia qui jouent un rôle semblable, celui du non-initié, du novice ou encore, du candide.

Un autre système de repérage auquel la subjectivité spectatorielle est invitée à prêter attention est celui du film dans le film. La mise en abyme filmique crée en effet également un lien entre Cecilia et le spectateur, puisque ce dernier a l'illusion qu'il regarde le même film que Cecilia. Il y a donc "équivalence" entre Cecilia, héroïne du film I et spectatrice du film II, et le spectateur qui regarde le film II en même temps qu'elle. Cette "équivalence" est fortement soulignée, puisque Cecilia, et donc le spectateur, revoient trois fois la même séquence, celle du retour d'Égypte, lorsque Tom Baxter découvre le luxueux appartement new-yorkais dans lequel évoluent ses nouveaux amis. Cependant il importe de souligner que la séquence est vue sous trois angles différents. La première fois, le spectateur voit Jason en plan rapproché, et entend les voix de Rita et Henry. La seconde fois, l'échelle du plan change : Jason est cadré en plan large. La troisième fois, Jason disparaît de l'écran, et c'est Rita et Henry que voit le spectateur, tandis qu'il entend simultanément les paroles prononcées par Jason.

Ce procédé vise selon nous à montrer que non seulement deux spectateurs différents ne voient jamais rigoureusement le même film, mais aussi qu'un même spectateur, lorsqu'il voit un film plusieurs fois, ne sort jamais de la salle avec exactement les mêmes images en tête. Ceci corrobore ce qui a été dit précédemment sur la construction subjective du film par le spectateur : la réalité du "dispositif" filmique à l'état "brut" n'existe pas, et une seule et même séquence peut être "lue" différemment en fonction de ce que le spectateur va choisir de privilégier dans l'image.

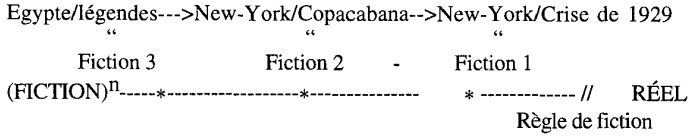
Puisque nous avons établi un lien entre Tom et Cecilia d'une part, et entre Cecilia et le spectateur d'autre part, n'est-il pas possible d'en proposer un troisième entre Tom et le

spectateur? La question est en effet de savoir quelle place occupe le spectateur dans un dispositif où tout élément fictionnel semble toujours pouvoir être confronté à un niveau plus débrayé que celui auquel il appartient. Toute la problématique du film, et de cette séquence en particulier, est ainsi liée à cette interrogation sur la place occupée par le spectateur face à ces différentes strates de fiction qui se font écho, se répondent et communiquent. Dans cette structure emboîtée, quelle est la part du rêve et quelle est celle de la réalité?

Une réponse semble pouvoir être donnée si l'on considère les attentes, ou les recherches, du spectateur de cinéma, de Cecilia, et de Tom. Tom Baxter, explorateur, est en effet à la recherche d'une vieille histoire, d'une légende. Il aspire donc à découvrir quelque chose de merveilleux, il est en attente d'un monde ancré dans le rêve et l'imaginaire. Cecilia aussi, en consacrant tous ses loisirs au cinéma, est à la recherche de rêve. Le spectateur, enfin, "combine" les attentes de Tom et de Cecilia, puisqu'il est non seulement spectateur comme Cecilia, mais spectateur privilégié car il lui est donné la possibilité de suivre deux fictions dans un seul et même film. Le procédé du film dans le film pourrait donc être vu également comme un moyen de multiplier les sensations liées à l'évasion que représente le cinéma.

On notera en outre que le fait que Tom Baxter soit explorateur est hautement signifiant : Tom est quelqu'un qui cherche. Le même effet de sens a d'ailleurs été créé dans *Manhattan Murder Mystery*, le dernier film de Woody Allen, dans lequel le personnage incarné par Diane Keaton se met dans la peau d'un détective. L'intrigue "policière" sur laquelle est basée l'histoire, le niveau anecdotique, prend alors valeur de symbole, et le film devient une interrogation sur le sens de la vie, sur ce qui est vrai et ce qui ne l'est pas, et sur la part de l'imaginaire dans le monde que chacun se crée pour exister.

On pourrait représenter les différents niveaux de fiction de *The Purple Rose of Cairo* de la façon suivante :



Si l'on considère le schéma ci-dessus, et si l'on se place du point de vue du spectateur, Tom effectue un parcours de la fiction 3 à la fiction 2 puis à la fiction 1, avant de réintégrer le niveau de la fiction 2. Cecilia, elle, effectue un parcours en sens inverse, de la fiction 1 à la fiction 2, pour finalement réintégrer la fiction 1. Quant au spectateur, parce qu'il embrasse l'ensemble des fictions, il se promène dans ces différents niveaux en fonction des débrayages énonciatifs qu'il est amené à percevoir. Il peut donc s'identifier à tous les personnages et vivre ainsi, par

personnage interposé, toutes les aventures relatées dans le film. Ce "voyage" à travers les différentes "strates" de fiction nous permet de mettre en évidence le caractère double de l'expérience vécue par le spectateur de cinéma. Ce dernier est en effet d'abord, par un processus de projection-identification, un "voyageur" passif qui se laisse porter par le plaisir de la fiction. Mais il est aussi et surtout le producteur actif du sens qui se dégage pour lui du film qu'il regarde. Ces deux activités complémentaires se produisent en même temps, au moment de la projection du film, et c'est sans doute ce caractère immédiat et simultané qui fait toute la complexité du signifiant filmique.

Sur l'axe fiction/réel ainsi représenté, Cecilia apparaît reliée au réel, dans la mesure où elle appartient au niveau de fiction le moins débrayé, tandis que Tom est relié à l'imaginaire, et plus encore à l'archaïque, parce qu'il est à la recherche de la vieille légende de "La rose pourpre" : " I've come in search of the purple rose of Cairo. It's an old legend that fascinated me for years. A pharaoh had a rose painted for his queen and now the story says purple roses grow wild at her tomb", explique-t-il à Rita, Jason et Henry lorsqu'il les rencontre à l'intérieur du tombeau égyptien.

L'exclamation de Rita, (le personnage du film II), "How romantic!" est en effet un commentaire du second niveau de fiction (film II), sur un niveau encore plus débrayé (la vieille légende) qui met à nu le mouvement fiction 3 ---> fiction 2 ---> fiction 1 évoqué précédemment.

La présence de la vieille légende égyptienne dans *The Purple Rose of Cairo* nous ramène à Edgar Morin, pour qui

> Il n'est pas de recherche que j'aie entreprise qui ne comporte la reconnaissance non seulement d'une latence mais aussi d'une renaissance de l'archaïsme dans le développement même de notre modernité. Là, dans, pour, par le cinéma, c'était l'émerveillement de l'univers archaïque de doubles, fantômes, sur écrans, nous possédant, nous envoûtant, vivant en nous, pour nous, notre vie non vécue, nourrissant notre vie vécue de rêves, désirs, aspirations, normes[11].

Ce que Morin met en lumière ici, c'est la double nature de l'échange qui s'établit entre le personnage de fiction et le spectateur de cinéma. Dans un premier temps en effet, le spectateur nourrit le personnage de ses désirs et de ses fantasmes, et, dans un deuxième temps, le personnage ainsi investi renvoie à son tour au spectateur une image positive de lui-même. Les personnages de fiction vivent pour nous ce qui nous est interdit, et nous apportent la part de rêve nécessaire à la vie. Cette citation est un prolongement de la citation précédente tirée du même livre. Elle nous dit que tout est représentation, et que le spectateur, à travers l'image qui lui est tendue, essaie de saisir une image de lui-même qui lui permet d'aller plus loin dans la quête fondamentale de son identité. La chaîne des regards que nous avons évoquée dans la première partie de cette étude semble

[11] Morin, Cinéma, xii.

donc se fermer ici, chaque regard sur les personnages permettant en fait au spectateur d'aller à la découverte de lui-même. Le cinéma, semblent alors nous dire Morin et Allen, c'est le miroir dans lequel chacun se regarde, projette ses désirs, ses ambitions, ses fantasmes. C'est, comme l'a dit Bernard Nave "le lieu de rencontre privilégié avec les ombres qui nous habitent et qui sur toile blanche trouvent une réalité."[12] Pour Nave, le cinéma permettrait donc au spectateur de s'identifier à un autre fictif, pour ensuite mieux se (re)connaître.

Nous conclurons sur ce point en citant une fois encore Edgar Morin. Dans la préface de *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, il explique que son propos "commence avec le 'double' et la mimesis, il commence avec la problématique de l'esprit humain, qui secrète le 'double' et effectue une mimesis à travers projections/identifications."[13] Pour Morin, chaque homme, et donc chaque spectateur, cherche à ramener ce qu'il voit à sa propre expérience, et a en lui le besoin de se reconnaître pour se sentir exister. De son côté Christian Metz, initiateur des études sémiologiques sur le cinéma, s'interrogeant sur l'importance que pourrait prendre la psychanalyse freudienne dans une analyse du signifiant cinématograhique, déclare :

> Le film repose sur l'imaginaire premier du 'double' photographique, si bien décrit naguère par Edgar Morin, et il vient ainsi réactiver chez l'adulte, à sa manière propre, les jeux de l'enfant devant le miroir et les incertitudes primordiales de l'identité[14].

Metz reprend donc le postulat de base de Morin, mais il va plus loin en établissant un parallèle entre écran et miroir. Il ouvre ainsi implicitement des perspectives nouvelles pour l'analyse du signifiant cinéma, en suggérant que la psychanalyse pourrait constituer un apport important.

Quelle façon plus directe, pour explorer ce qu'est le spectacle, et le cinéma, que de faire entrer un personnage "réel" dans la fiction, et de confronter ensuite un personnage fictif à la réalité de la vie quotidienne? C'est en tout cas la liberté qu'a prise Woody Allen dans *The Purple Rose of Cairo*. Le résultat est un film souvent drôle, à cause des conséquences que peut avoir le postulat de base autorisant le réalisateur à faire passer ses personnages d'un côté de l'écran à l'autre. Mais *The Purple Rose of Cairo* est aussi et surtout un film sur le cinéma, et sur la place de l'imaginaire dans la vie, et dans l'amour. La fin du film, c'est le miracle du cinéma qui se reproduit : un autre film commence, et une fois de plus, Cecilia, envoûtée, est prête à se laisser porter

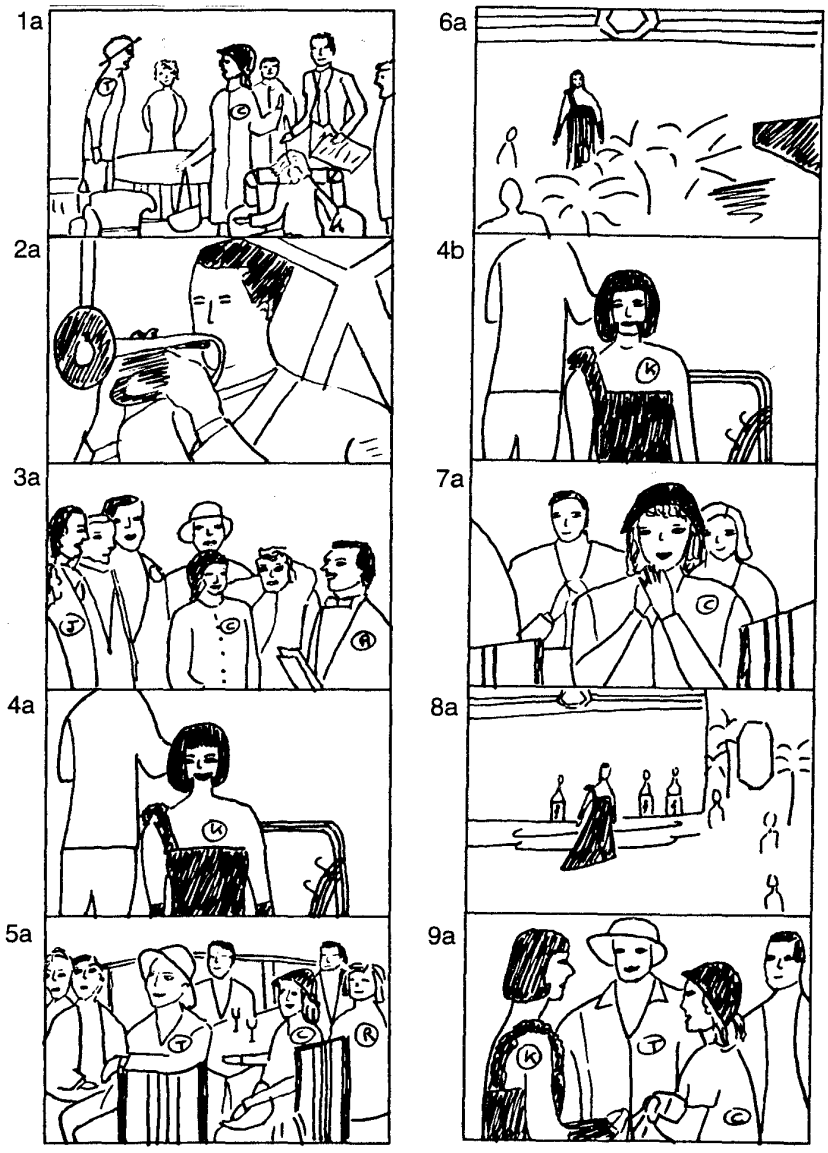
---

[12] B. Nave, *Jeune Cinéma.*, Août 1985, 37-39.

[13] Morin, *Cinéma*, xiv.

[14] C. Metz, *Le Signifiant imaginaire*. (1977) Paris : Christian Bourgois Editeur, 1984, III.

par un autre rêve, et un autre désir. Or, ce miracle diégétisé par le film trouve son équivalent, en ce qui concerne le spectateur extra-diégétique, dans le fait qu'après avoir analysé les rouages de la fiction, nous continuons à être envoûtés par les images qui défilent sur l'écran.

S'interroger sur le spectacle, et donc sur le cinéma, c'est aussi s'interroger sur soi-même, et c'est peut-être, suggérerons-nous en guise de conclusion, cette dimension "humaine" du cinéma qui justifie pleinement le nom de Septième Art qui lui a été attribuée.

Croquis des plans de la séquence de *The Purple Rose of Cairo*