

LA FIGURE DE LA DÉESSE ET SES MÉTAMORPHOSES MORPHOGÉNÉTIQUES DANS QUELQUES FILMS DE FRITZ LANG (PREMIÈRE ET SECONDE PÉRIODES ALLEMANDES)

Monique CARCAUD-MACAIRE
Institut International de Sociocritique
Grès de Nîmes RIRRA 21, Université Paul Valéry
Montpellier

1) ORIENTATIONS MAJEURES DE L'EXPOSÉ

Analyse formelle et sociocritique (Analysis textual y sociocritica)

Introduction générale

Aujourd'hui, après avoir continué de m'efforcer — dans une visée matérialiste — à faire se rencontrer le champ théorique de la sociocritique, celui des sciences cognitives et celui de la neurobiologie¹, j'en suis à m'interroger sur la nature et les modalités des réajustements des sujets culturels, agis à la fois par circonstances socio- historiques particulières, et par les représentations multiples que leur interaction génère².

Je dois pour ceci convoquer certains aspects théoriques qui sont complémentaires et opérationnels pour ce qui est du champ de questionnement. Pour commencer, la notion de "conscience imageante"³, et la question de la motivation créatrice, que j'emploie à la suite de Gilbert Durand :

...« A toute époque donnée, deux mécanismes antagonistes de motivation s'imposent : l'un oppressif au sens sociologique du terme, et qui contamine tous les secteurs de l'activité mentale surdéterminant au

¹ Congrès de l'Institut international de Sociocritique, Montpellier, 2005, 2007.

² Congrès de l'Institut international de sociocritique (2009 - 2013).

³ Qui se trouvait au centre de l'intervention que j'ai présentée sur *Cheyenne Autumn* de J Ford, lors du Congrès de l'Institut international de Sociocritique de Perpignan (2011)

⁴) Il sont à la fois sous-jacents/sur-réalité et font l'objet d'une négociation quand à leur formes dans l'acte de création cinématographique.

Le mémoriel — historisé par nature — induit des horizons d'attente.

² Congrès de l'Institut international de sociocritique (2009 - 2013).

³ Qui se trouvait au centre de l'intervention que j'ai présentée sur *Cheyenne Autumn* de J Ford, lors du Congrès de l'Institut international de Sociocritique de Perpignan (2011)

maximum les images et les symboles véhiculés par la mode : l'autre, au contraire, esquissant une révolte, une opposition dialectique qui, au sein du totalitarisme d'un régime imaginaire donné, suscite les symboles antagonistes... » (p. 450)

Le cadre de cet exposé n'est pas propice à une critique d'ensemble de ces affirmations, mais, pour ma part, il me semble possible de retenir comme féconde l'idée de sur-détermination de l'activité mentale structurante. Quant à la conscience imageante, il suffit de retenir de celle-ci qu'elle est constituée sémantiquement d'images concrètes qui se caractérisent par la mobilité et le dynamisme liés aux circonstances socio-discursives.

Ce qui précède peut, me semble-t-il, être rapproché de ce que la Sociocritique (École de Montpellier) nomme *préconstruit culturel* et que la création manipule et profile en vue d'un objectif : générer une mise en forme (filmique ou autre) au service de telle ou telle structure de contenu. Ce préconstruit est, en tant que tel, (re)-codé et sa généalogie est identifiable à l'analyse.

La pensée de Paul Ricœur, par ailleurs, lorsqu'elle s'attache à explorer la problématique de la référence dans sa relation à la figuration, nous invite à questionner la lisibilité de la forme ainsi produite : puisque, selon lui, les processus culturels "*génèrent des formes symboliques de caractère structuré*", d'où procède dès-lors, la structuration ? Où, et comment germe-t-elle ? D'où naît sa signifiante ? Ces formes « *pénètrent l'homme dans son intimité, structurent les instincts, orientent les émotions* » (E Morin, 1975) ; j'ajouterai, en en appelant à sa mémoire, qu'elles nourrissent. Par ailleurs, elles instaurent pour partie la productivité sémiotique mobilisable dans/par les actes de paroles et les pratiques — parmi lesquels l'acte de création artistique, qui fait transiter du préconstruit (« magma » retravaillé) dans l'œuvre achevée. Ainsi la société se trouve-t-elle liée à ses représentations, elles mêmes issues du social — et de l'Histoire.

S'il est concevable comme (op)pression et conditionnement socioculturels complexes (cf. l'interactivité conflictuelle des traits qui le constituent), et, selon les termes de Edmond Cros, comme « bâillon du sujet authentique », le **Sujet Culturel** ne peut qu'orienter et infléchir, je dirai même « *paramétrer* » le processus distributif et inférentiel du **Tiers Interprétant**.

L'activation, par ce dernier, des *morpho – gènes*, qui produit les mises en rapports sémiotiques spécifiques effectuées par l'acte de création artistique, filtrant et recomposant ainsi le *donné* social et historique, dévoile le sujet d'écriture et exhibe, tout ou les définissant, des espaces de territorialisation culturelle et par là même identitaire.

2) SCÉNOGRAPHIE ET POINTS DE VUE (COMME BASE DE DÉPART)

Étude des paramètres majeurs de l'énonciation, facteurs de métamorphisme

- La part et l'incidence du technologique dans les déclinaisons de cadre (dé, re, sur -cadrages)
- Les espaces spécifiques et leur imbrication sémiotique : espace *scénique*, espace *chorégraphique* et espace *filmique*

La **mise en scène** cinématographique s'approprie l'*espace chorégraphique* (il est l'interprétation des données spatiales de l'espace *scénique*), reconfiguré par l'espace filmique (MÉTAMORPHISME SPATIAL LIÉ AUX CODES SPÉCIFIQUES DU CINÉMA ET GÉNÉRATEUR DE SENS).

Le « **spectacle dans le spectacle** » est de même générateur de sens. En effet, le spectacle de danse sacrée, qui repose ici sur un *code classique* (voir infra), est d'une part scénarisé, détaché de sa réalité à la fois culturelle et culturelle, pour être introduit en tant que matériau dans le spectacle cinématographique qui correspond, cela est connu, à un système de références établi répondant, pour ce qui est des films en question, au code hollywoodien (même si le film lui-même n'est pas tourné à Hollywood).

Cette « **morphologie** » nouvelle, liée à l'interaction codique dont il vient d'être question, prend place dans une autre « morphologie » connue/ apprise : celle de l'espace scénique traditionnel de la danse, héritière comme on le sait de l'organisation spatiale de fêtes de Cour antérieures, et devenue progressivement dépendante, au cours du temps, des évolutions (codes et pratiques) et des progrès (domaine du technologique) accompli en matière de scénographie. La morphologie de l'espace scénique est donc une réalité physique et culturelle complexe qu'appréhende à sa manière l'écriture filmique.

Or, la scénographie du plan (réalité autonome en soi) et celle issue du montage de plans, travaillent et reconfigurent celle-ci. (On se reportera à l'emploi, fait par Lang, de l'axe médian, du point d'appui visuel et du décadage / recadrage.

Dans *Le Tigre du Bengale*, on peut relever des éléments de composition qui renvoient à la scénographie à l'italienne première, lorsque le décor se conçoit en tant que tel et s'organise dans un fond de salle (toile peinte) avec un plateau incliné (nouvelle spatialité scénique) introduisant dans le spectacle vivant la « forme symbolique » (Panofsky) qu'est la perspective. L'exemple bien connu est celui des Ballets de Cour dont la visée à l'époque est double : il s'agit à la fois de dire la grandeur du roi et de servir sa puissance, tout en divertissant.

Plusieurs séquences du film de Lang offrent cette symétrie du cadre, un travail sur la profondeur de champ dans laquelle s'équilibre l'horizontalité du filmique donné à voir comme « spectacle à contempler et grâce auquel rêver.

- L'écran- scène et la scène écran ←---→ le plein cadre et sa saturation (par un seul objet parfois, comme le visage de la déesse de pierre – statue du commandeur), ou sa vacuité géométrique proche de l'abstraction.

- L'alternance, clef du système narratif
- La *comparatio* sémiotique comme *effet* du texte

3) DU *TOMBEAU INDIEN* AUX FILMS DE F. LANG : ÉCRITURE ET VARIATIONS D'UN TEXTE FICTIONNEL

Deux épisodes pour un « film –événement » :

Le Tigre d'Ishnapur et *Le Tombeau Hindou*.

- Place des films dans la carrière du cinéaste :

LANG – 1890 / 1976

* *Naissance* à Vienne

* *Enfance et adolescence* au tournant du siècle (= apogée puis fin de la luxuriance culturelle et artistique de l'Europe)

* *Formation* d'architecte

* *Bain culturel* : l'Expressionnisme et la mouvance « fonctionnalisme < vs > utopie » (dont celle de la réconciliation finale des hommes et des classes en lutte)

* *Histoire des Idées* : rénovation des Sciences Humaines et de la conception de l'Art du fait de l'impact de 3 philosophies « révolutionnaires » : Marxisme, Freudisme, Linguistique Saussurienne

* *Vie d'artiste* à Paris

* *Première guerre mondiale* : engagement volontaire, blessure, handicap

* *Berlin* écriture scénaristique, réalisation ensuite (travaille pour Joe May)

* *Vie privée* : aiea marquants (adultère avec Thea von Harbou et suicide de sa femme, accusation d'assassinat)

* *Gloire cinématographique* vite atteinte avec des films phares tournés sur la même décennie (années 20) : *Der Mute Tod* / *Les Trois lumières* (21), *Mabuse* (2 volets, 1922), *Les Nibelungen* (2 volets, 1924) *Metropolis* (26), *Les Espions* (2 volets, 1928), *M* (premier film parlant 1931)

* Exil en 1933. Réfugié aux USA après avoir fui l'Allemagne nazie, il n'y jouit ni de la même notoriété, ni du même pouvoir lorsqu'il se met à travailler pour Hollywood où il s'installe en 34, et dont il subit les diktats.

Obtention de la nationalité américaine (1938)

* Production cinématographique riche, ce qui va définitivement enraciner sa futur notoriété : tournage de films de genre (policiers, westerns, films engagés pour la plupart

* Inquiété par la Commission d'enquête sur les activités anti-américaines (*chasse aux sorcières*)

* Retour en Allemagne et derniers films : *Le Tigre du Bengale* et *Le tombeau Hindou* correspondent assez fidèlement, dit-on, aux scénarii écrits en 1920, mais témoignent d'écarts tout de même significatifs avec la version de 1938. Ces deux volets (encore) d'une même histoire constituent une sorte de volte face cinématographique, mais quelque part aussi, un retour aux sources pour le cinéaste.

Superproduction germano- italo- française, tourné en Inde et à Berlin (studio) qui concrétise son rêve de tourner des grandes fresques populaires.

REMARQUES :

1) La carrière et la production cinématographiques de Lang ont alimenté des débats, deux en particulier :

- celui sur ses possibles orientations idéologiques sous la République de Weimar

- celui sur ses choix écriture (ambiguïté des films quant à de possibles implications sectaires voire racistes pour *Metropolis* et pour *Les Nibelungen* en particulier ; complaisance Hollywoodienne < vs > engagement ; retour « décalé » au film à grand spectacle en fin de carrière)

2) On observe dès le départ des constantes de réalisation qui constituent une marque stylistique : les décors monumentaux, la théâtralité, la découpe du champ / cadre par la lumière franche (= architecture de plan très personnelle, sans doute très en rapport avec la formation reçus et les contacts noués en début de carrière

- Institutions et évolutions technologiques

- Incidence des contextes économiques de production

- Le « grand spectacle » hollywoodien et la poétique des corps dans la mise en scène

4) AVANT ET APRÈS L'AMÉRIQUE : LES MÉTAMORPHOSES DISCURSIVES D'UNE FIGURE POÉTIQUE

Au seuil de l'écriture, contexte et « magma »

Pour traiter des métamorphoses de la figure poétique de la Déesse dans les films de Lang, il est nécessaire d'établir clairement les éléments contextuels majeurs caractérisant le passage à l'écriture. On relèvera donc :

- Un *texte culturel* qui se redistribue dans plusieurs champs socio culturels (image de la féminité, glamour / grimoire à décrypter, convictions humanistes et spiritualistes affrontées etc)

- Une *expérience individuelle* (la relation de Lang avec Thea von Harbou, la connaissance de l'art cinématographique expressionniste et du patrimoine culturel allemand, en particulier les légendes populaires),
et

- Une *expérience collective* (interaction Histoire, société, fiction : montée de l'idéologie nazie, crises et bouleversements politiques jusqu'en 1933 pour la première période de réalisation, l'exil et la confrontation à la société nord- américaine, du New deal à l'aube des « ravageuses sixties » en passant par la « chasse aux sorcières », pour ce qui est de la seconde période)

- une *modélisation* (le cinéma, étroitement dépendant des institutions dédiées et des avancées technologiques)

et

- une *écriture* reposant sur l'*adaptation cinématographique*.

L'être subjectif sensible et l'être social se trouvent ainsi "conjugués" dans la *figuralité* de l'œuvre, fournissant à cette dernière un *ancrage* affectif, culturel et sociohistorique. Ces éléments d'ancrage de l'histoire événementielle et culturelle qui se rencontrent dans les œuvres sont aussi, selon moi, la manifestation des *scripts mémoriels* et autres structures de mémoire (R. Schanck, 1982)⁴, sans cesse réinvestis dans le devenir des mots et des représentations. Par ailleurs, les processus collectifs de mémorisation culturelle (ils sont liés à des pratiques et à des discours)

⁴) Il sont à la fois sous-jacents / sur-réalité et font l'objet d'une négociation quand à leur formes dans l'acte de création cinématographique.
Le mémoriel — historisé par nature — induit des horizons d'attente.

sont générateurs non seulement de comportements mais aussi d'images s'agrégant au préconstruit.

LA DÉESSE, FIGURATION CULTURELLE MÉDIÉE

Il est donc nécessaire d'interroger -- et ceci reste une priorité du questionnement sociocritique de la culture-- la **réalité** de l'image (qu'elle soit visuellement concrétisée ou qu'elle reste une abstraction) dans « l'image » (mentale) -- qu'a le *sujet* -- de la réalité du monde et de lui-même.

Questionner parallèlement l'espace du cognitif et de ses modalités, en pointant les **relations énergétiques** existant entre forme, savoir et mémoire, et en instruisant les connexions entre forme et « **sémiosphère** » (T. Sebeock, 1997), paraît tout aussi important.

Les formes culturelles, on le sait, sont issues de l'Histoire, espace-temps structuré en fonction de représentations et figurations symboliques, de discours multiples dont la circulation est réglée par les institutions. L'**écriture** (E Cros, théorie des médiations) qui les fait naître puise dans un magma d'objets et de références (discursifs, symboliques, trans-textuels, idéologiques) qu'elle redistribue et produit en « **substance** » nouvelle (Hjemslev).

Il s'agit tout autant, en conséquence, d'identifier des « donnés » culturels pouvant relever de la réalité objective dans les représentations générées par la création artistique (dans le « créé » des films de Lang, par exemple, le religieux et ses rites), que d'interroger la capacité générative, et donc sémiotique, du Tiers interprétant lors de l'émergence des représentations culturelles et des références socio-discursives qui viennent « habiter » intellect et sensibilité réactive des individus participant d'un même groupe social ou d'une même « idée d'identité ».⁵

Parmi les représentations à l'œuvre, que je citerai à titre d'exemple,

⁵ Je renvoie le lecteur à l'article publié dans la revue *Kanina*, Universidad de Costa Rica, Octobre 2009. *Proceso esencial de estructuración (se puede también decir de sintonización), el Tercer Interpretante es articulador, en la morfogénesis de las creaciones artísticas y culturales, de los morfogenes, pequeñas unidades conceptuales participando de los discursos que circulan en la sociedad*

se trouve l'association du féminin à la divinité. Participant à la fois du sujet individuel et collectif, la **femme comme "déesse"** (*image d'altérité projetée en image d'identité rêvée*) est une réalité culturelle configurée par le langage et des images plus ou moins figées. Relevant du transculturel (E. Cros, 1983 et sqq), elle est une "figura" qui se décline dans l'imaginaire selon des caractères propres, des comportements spécifiques et des lieux assignés, oeuvrant en figure poétique contradictoire dans la mesure où elle focalise des enjeux, de même que des tensions de contemplation, d'attraction et de rejet, voire de fascination et d'affrontement. Dans le cas étudié, la figure s'étoffe d'une autre corrélation liée au culturel : le **glamour**, né de l'industrie du rêve, justement, (Hollywood) et relayé par des représentations multiples⁶.

Exemple rapide : dans les films étudiés, la dénotation « visage de star » co existe et fonctionne sémiotiquement avec la dénotation « visage de madone » : (cf : « l'ovale parfait » forme travaillée par le maquillage et les mimiques demandées à Debra Paget par la direction d'acteur), ce qui greffe dans la signifiante du personnage une dimension sacrée et profane à la fois, d'autant plus que le facies expressif (lèvres ourlées etc..) signifie aussi, par métonymie, le sex – appeal de la femme.

Constater et analyser la médiation du *glamour* permet de démontrer une fois encore que les réalisations artistiques sont toujours porteuses d'une charge sociale et culturelle qui les rattachent à l'Histoire, indépendamment de l'intention de l'artiste et de l'intenté qu'il développe dans sa pratique. **Les images**, forgées par des choix esthétiques et de composition dans lesquels s'implique la conscience individuelle, certes, mais aussi les codes de genre et les intertextes, comme leur matière de contenu, **dessinent des représentations symboliques partagées**, qui peuvent être à la fois conscientes et non -consciente ne donnent pas à voir l'espace de l'altérité / étrangéité (géographique, culturelle, raciale, sexuelle) comme un espace ordinaire, mais bien comme un espace **territorial, indicié**, requalifié par la mise en film, espace aux frontières mouvantes, où se trouvent transcrits les enjeux et stratégies identitaires d'une société.

⁶ Dans la culture d'une époque, les objets aussi divers que sont les articles et illustrations de presse, les slogans, les images de communication usuelle ou même de propagande, les photos, les peintures, textes littéraires ou films proposent des ensembles structurés de représentations. Bien que différenciés, ils dessinent des convergences dans la mesure où ils sont soutenus par des systèmes de valeurs et des discours. Ceci témoigne de l'enracinement profond des perceptions subjectives et intersubjectives qui se sont fait « doxa ».

Les **figurations de la divinité**, également projection fantasmée d'un idéal féminin, se distribuent suivant une logique de dissémination fondant une sorte de « **dialogisme intertextuel** » (M. Bakhtine) et **intratextuel** (sociocritique d'Edmond Cros).

----- > Nous observerons en conséquence que les textes filmiques étudiés proposent des **modulations et un re balisage** tout de même assez conséquent de cette figuration, en fonction du « *paysage* » politique et culturel (notions de « champ » et d' « habitus » selon P. Bourdieu). C'est dans ce cadre que prend place ce que j'appelle « **la posture** » de sujet (ou ne serait-il pas mieux de dire *le postural* ?? car cet effet d'énonciation se conjugue avec le mémoriel).

La posture correspondrait à la manière d'occuper une position pouvant être dite « objective » dans un champ quelconque, alors que celle-ci se caractérise par la **variabilité** dans la mesure où elle n'échappe pas à la **socialité** ni à l'**historicité** forgeant la conscience imageante. Elle est donc à la fois balisée et profilée, elle relève des différents phénomènes de conscience, et elle canalise *de facto* les opérations psychiques liées aux phénomènes perceptifs. (Caractéristiques de cette posture : singularité, « image » et « conscience de soi », position de « locuteur autorisé »).

----- > C'est ainsi que **SCENOGRAPHIE, POINT DE VUE et MISE EN SCENE** fonctionnent comme des **OPERATEURS DE TRANS - DISCURSIVITE**.

Nous dirons en effet que le langage et l'acte de parole lui-même re - contextualisent (intra textuellement) la contextualisation première qui préside à l'écriture du film, à savoir le préconstruit socio -discursif, les opérateurs socio historiques, le transculturel.

- Le « créé » réinvestit le « donné » culturel d'une dimension exogène qui fonde dialectiquement un certain nombre de questions. Citons, celle de l'*archétype* de la fonction inconsciente, celle de l'*immanence* et de la *transcendance*, celle de l'exercice du *pouvoir* et celle de la *soumission au désir*

- Il y a imbrication de représentations hégémoniques en particulier derrière l'un des personnages majeurs, celui de la danseuse, en apparence lisse et sans grande profondeur fictionnelle, interprété par l'actrice Debra Paget, mais qui se décline en fonction de multiples références ; Virgen (dans tous les sens du terme), Eve, Reine (Maharani), vestale, déesse, « femme **glamour** et fatale », épouse rêvée, prostituée idéale (femme objet), mais cependant « être humain », « femme ordinaire »,

descendante d'immigrés irlandais découvreurs de mondes inconnus et fondateurs de richesse culturelle.

- Intertextualités (*Metropolis*) (« films – événements ») (S RAY : *La Déesse*)

- Retour sur soi : l'écriture comme dissimulation (impact d'une déesse en chair et en os –THEA—dans la vie de l'homme et du créateur artistique Lang)

- Affleurement discursif d'une *nouvelle conception de l'Homme*, entre humanité et bestialité, entre libre -arbitre et dépendance, entre « amour – piété profane » et « amour – piété sacré », entre soumission et révolte, *réalité profilée à l'image de Dieu et de Satan à la fois*.

Inscription du politique et du socio discursif (l'idéologique comme fond de trame) qui se distribue dans le texte selon in feuilletage constant : ici < vs > ailleurs, civilisation < vs > monde sauvage avec en lisière des deux mondes, le tigre ; Europe < vs Inde , pouvoir < vs > soumission et pouvoir < vs > transgression), engagement du cinéaste / créateur culturel (porteur d'une laïcité issue d'une réflexion sur le multiculturalisme religieux).

5) EN CONCLUSION PROVISOIRE

A) MODALITES DE LA REPRESENTATION

Nous sommes en présence d'un *imaginaire culturel actif* dans la négociation qui préside à l'écriture : imaginaire normé de l'Occident, mais aussi quelque part d'ores et déjà marqué par les catégories de conscience raciale qui affleurent dans le contexte socio politique de l'époque. Cet imaginaire est *de facto* un imaginaire contraint par des régimes de discours variés qu'il intègre sans les problématiser : discours anciens, valorisés par l'Histoire culturelle d'une Nation, ou discours nouveaux valorisant l'avenir du Sujet. La problématisation, si elle existe, ne prendra place que dans et par la création artistique (cf Macherey).

Le corps, féminin ou masculin, dans la conception même que s'en fait l'individu, est modélisé par des représentations, investi de hiérarchisations non –conscientes et de discours. En effet, on n'accède, on ne « dit » le monde que par la représentation discursive, ou, en d'autres termes, il n'y a pas de discours sans iconicité plus ou moins performative (et performante).

Or, représenter, c'est remplacer les choses du Monde par un tenant lieu, représenter, c'est donc structurer (cf Cros) dans et face à l'Histoire qu'il nous faut voir comme comme processus évolutif.

Il n'y a pas d'Écriture sans médiation culturelle. Lorsque la création artistique s'empare du « donné » du Monde, l'artiste manipule ce magma de tenant lieux et de discursivités hétérogènes qui le pétrissent en tant que sujet social. Peintures, dessins,

sculptures, littératures, légendes, traditions, constituent autant de médiations qui piègent (?) le sujet qui advient par l'Écriture (= le sujet d'écriture).

Nature spéculaire de la culture.

B) THÉÂTRALITÉ DE LA SCÉNOGRAPHIE

L'approche sociocritique nécessite en effet de s'intéresser aux *dispositifs* de représentation afin de mettre en évidence leur *articulation* au discours social et au sujet culturel. Tout fait sens dans ce domaine : la relation entre filmicité et théâtralité qui gère le dispositif spectatorial, le point d'appui de l'acteur dans sa performance du rôle qu'il interprète pour faire advenir le « personnage » qu'il s'approprie (qu'il « écrit », en quelque sorte, et en ce sens l'acteur lui aussi advient comme sujet d'écriture), le cadre et ses variations, le champ et ses degrés de profondeur.

Le *champ* comme *espace – lieu dialogique* envahi par les grandes tendances de la société : iconicité discursive, patrimoine, inter culturalité sont collectivement partagés et ancrés dans le discours identitaire (incluant celui, normatif, qui promeut la représentation du corps).

Scénographie et *performance*, deux actes de parole conjugués et inter motivés, facteurs de dramaturgie et qui vont produire du sens.

Théâtralité liée à des pratiques, à des modalités (exemple, l'expressionnisme) et à des intertextes (exemple, le Tragique), ce qui entraîne une surcharge sémantique, et donc un surcroît de sens potentiels. À ceci s'ajoute l'effet de réflexivité entre le matériau « cité » et le matériau « citant » (E . Cros)

On le comprend, La « Déesse » chez Fritz Lang constitue et opère comme un patrimoine culturel et idéal enfoui dans le non conscient (en partage au sein d'une collectivité) et dans la non -conscience créatrice (individuelle). L'hégémonie des représentations actives génèrent des attitudes et des « postures » qui viennent étoffer, voire paramétrer la position de « locuteur » « autorisé » (P Bourdieu). Il y a dé- re-contextualisation des structures discursives (v. supra).

Il existe un autre paramètre à prendre en considération s'agissant de Lang : celui de l'histoire individuelle face à (modélisée par) l'Histoire collective.

Ce qui nous amène **au jeu contingent entre identité nationale, identité culturelle et mémoire**, jeu dont l'impact se lit dans la morphogénèse (Tiers Interprétant).

C) L'ÉTUDE CONDUITE SUR LES FILMS DE LANG MONTRE QUE LA RÉSULTANTE DE L'ACTE D'ÉCRITURE FILMIQUE ÉTABLIT UN QUESTIONNEMENT

- des forces et formes obscures de pouvoir,
- du pouvoir et de la violence des systèmes symboliques,
- des comportements collectifs (en phase ou non avec les choix individuels)

et

UNE PROBLÉMATISATION DE L'ÊTRE

- dans ses rapports au divin d'une part et

- dans ses rapports au matérialisme, de l'autre

questionnement et problématisation dans lesquels s'affiche un sujet culturel hybride, forgé dans un entre-deux de continents et de systèmes de domination idéologique, et par le déplacement, l'exil.

DIRE DE CINÉASTE ET DISCOURS DE FILM

Cerner les **régularités de représentations** qui sont la forme concrète et visible des **régularités discursives** permet d'appréhender l'œuvre dans sa signification multidimensionnelle, réajustant pratique créatrice et héritages culturels non conscients.

C'est ainsi que l'on peut constater **l'émergence d'un infra-discours** qui fonde la cohérence du *dire* de Fritz Lang. Celui-ci repose sur des éléments notionnels susceptibles de venir nourrir la réflexion théorique s'agissant de l'artiste créateur et du regard qu'il pose sur l'environnement pré-déterminant de son écriture : l'Inde et ses divinités, la déesse comme réalité « habitée » par du discours, l'abandon amoureux sont des items majeurs de celui-ci, mais reconfigurés par la mise en film.

L'Inde est à la fois une réalité géographique et ce qu'il est convenu d'appeler un « texte culturel » dans lequel se mêlent des représentations multiples faisant coexister, sinon coïncider, la religion hindoue, ses divinités, le système de castes, une réalité économique et une Histoire qui l'affronte à la « vieille Europe ».

Dans le film, tout se joue en quelque sorte dans cette latence conceptuelle opposant le *ici* et le *là-bas*, et opposant surtout la *matérialité* et la *sacralité*. Dans cette dernière en effet se subsument les opposites sémiotiques sacré/profane et religieux/païen, qui se redouble d'un autre élément conceptuel : la dialectique haut/bas. Nous sommes donc bien face à une image culturelle qui s'origine dans un « point de vue situé » qui, en définitive, problématise, sous la facilité voire la caricature apparente que constitue cette « déesse laïcisée » qu'est Seetah, de grandes questions qui fondent les sociétés et les cultures.

6 – QUESTIONS IN FINE *LAS DIOSAS en Fritz Lang*

Une **ré-invention** de la déité ?? et/ou un **re-profilage** historicisé de ses figurations potentielles ?? ou encore les deux ??

De « *Metropolis* » aux « *Tombeau Hindou* » : **inscriptions** dé- et re-figuratives dans les images proposées et le re-profilage de la fiction via des **représentations hégémoniques**, sous l'action du *tiers interprétant*.

Réappropriation mythographique et « **charge** » de l'Histoire (la religion hindoue, sa vulgarisation, la modélisation hollywoodienne et le contexte de la fin des années 50)

Modèles et transferts : le texte culturel de la victime émissaire en remplacement de celui de Prométhée (à compléter)

L'image du **Dieu (de la Déesse)** comme *patrimoine symbolique* en partage, mais con- / re- / dé- figuré au cours du temps : vers une panoplie des signes langagiers et iconiques qui viennent moduler la fiction et inscrire le référent.