

# ÉCRITURE FILMIQUE ET ÉNONCIATION DE LA SUBJECTIVITÉ DANS LA LETTRE-VIDÉO

Jean-François MOULIN  
IUFM d'AMIENS

---

**Résumé :** A côté du genre fictionnel dominant jusque-là (1) dans les productions d'élèves, apparaissent des tentatives pour faire exister d'autres formes de production vidéographique : tel est le cas de la "lettre-vidéo" message audiovisuel envoyé par des élèves à d'autres élèves dans le cadre d'une correspondance scolaire (2). Cet article propose de rendre compte, en fonction des principaux caractères du genre épistolaire, des possibilités de l'écriture filmique. Il montre à travers une typologie des lettres-vidéo existantes (3) comment à des degrés divers l'intersubjectivité propre à la lettre s'inscrit dans ces productions d'élèves. Mais la correspondance scolaire par vidéo en est encore à des balbutiements et ce travail, tout en ouvrant quelques perspectives, provoque plus d'interrogations qu'il ne donne de réponses.

---

Autrefois réservée aux professionnels et aux amateurs avertis la production d'images vidéo se vulgarise et ses usages s'en trouvent de plus en plus diversifiés. "Le développement récent et continu des technologies suscite l'apparition de nouvelles fonctions sociales du film et de l'audiovisuel en général. L'audiovisuel ne sert plus seulement au spectacle : il s'introduit progressivement dans un certain nombre de secteurs de la vie collective quotidienne, dans l'usine, l'entreprise ou l'école où il devient une pratique instrumentale : autrement dit, l'audiovisuel change peu à peu de statut. Le passage d'une situation de communication où le langage est parlé par une minorité de spécialistes à celle où il est pratiqué par tous les usagers risque de modifier considérablement les formes de ce langage". Cette réflexion de Geneviève Jacquinet (4) formulée en 1977 au moment où la vidéo légère entrait à peine dans le milieu scolaire, semble encore plus d'actualité aujourd'hui où avec l'évolution technologique l'usage des machines à fabriquer des images devient accessible au plus grand nombre, en particulier dans les écoles qui s'équipent en matériel vidéo: le caméscope devient un outil facile à utiliser par les élèves (miniaturisation, automatisme) si bien qu'on a pu parler de "caméra-stylo". Sous l'impulsion du R.V.C (cf. note 2) la correspondance scolaire par vidéocassettes qui se développe depuis peu fait peut-être partie de ces nouvelles pratiques qui tendent à s'écarter des modèles dominants et à créer de nouveaux usages de la vidéographie. La question est alors de savoir comment les élèves s'approprient le langage audiovisuel compte tenu de la nécessaire adaptation des codes cinématographiques et télévisuels à la spécificité du genre épistolaire. Comment parviennent-ils à inscrire dans le texte filmique cette intention de communiquer avec un autrui bien circonscrit ? Ils ont à leur disposition les matières de l'expression filmique: le son (verbal mais aussi non verbal : musique, bruits) et l'image (images réelles et inscriptions gra-

phiques). Quels usages en font-ils pour construire leur message épistolaire? C'est en se référant aux caractères propres au genre épistolaire et en analysant de façon précise ces productions que l'on peut apporter quelques éléments de réponse et éventuellement dégager quelques perspectives de travail.

## **1. PROPRIÉTÉS DE LA LETTRE, GENRE LITTÉRAIRE ET VIDÉOCORRESPONDANCE**

Faut-il que dans la correspondance par vidéo, les réalisations se réfèrent à la structure et aux caractères de la lettre écrite pour que la notion de lettre soit maintenue comme telle ou bien doit-elle être entendue de façon métaphorique? Il paraît nécessaire de rappeler ce qui caractérise de façon essentielle la lettre, genre littéraire. La lettre est un "message généralement motivé par une nécessité précise - urgence ou rituel -, adressé par un destinataire à un destinataire bien circonscrit, dont l'énoncé porte à l'envi les marques de ces deux instances et les traces d'une volonté de contact entre elles, dont le code, à défaut de n'en avoir aucun, est de les accepter tous, et qui à l'abri de son statut privé, se veut sans limite et sans ordre, allusif et elliptique" (5).

### **1.1 Un message motivé**

Initialement les élèves n'ont aucune raison personnelle pour nouer des relations avec d'autres jeunes qu'ils ne connaissent pas. Comme dans la correspondance écrite traditionnelle à l'École primaire, l'écriture de la lettre-vidéo ne correspond pas, en général, à une urgence ; il s'agit plutôt d'un rituel instauré par l'enseignant. Si le message est "motivé par une nécessité", selon l'expression de D. Noguez, c'est une nécessité d'ordre institutionnelle. Comment pourrait-on alors trouver dans l'énoncé de ces productions "les traces d'une volonté de contact entre elles". Pourtant l'initiative prise par l'enseignant peut déclencher un intérêt chez les élèves. D'une part le support de communication est nouveau et d'une efficacité apparemment plus accessible que celle de l'écrit pour de jeunes enfants et pour ceux qui sont en difficulté scolaire ; dans certains cas la présence de l'outil vidéo peut même provoquer chez les élèves le besoin de s'exprimer sur certaines de leurs préoccupations, voire créer une "urgence à dire" ; d'autre part les correspondants ont des références communes, même s'ils ont une culture différente, ils vivent dans le même système scolaire. Ils peuvent éprouver le besoin de faire partager leur vie quotidienne, le besoin de se raconter : "la lettre est une manière de se présenter à son correspondant dans le déroulement de la vie quotidienne" (6). Le genre épistolaire est bien adapté pour satisfaire ce besoin, car la lettre "constitue aussi une certaine manière de se manifester à soi et aux autres" (7). On peut fréquemment observer le plaisir que les élèves éprouvent dans l'autoscopie.

### **1.2 Un regard porté sur soi et sur l'autre**

La vidéo semble bien convenir pour répondre à cette fonction de la lettre que Michel Foucault essaie de cerner : "écrire c'est donc se montrer, se faire voir, faire apparaître son propre visage auprès de l'autre, et par là, il faut com-

prendre que la lettre est à la fois un regard qu'on porte sur le destinataire (...) et une manière de se donner à son regard". Il est intéressant de constater que l'auteur insiste, même si c'est d'une manière métaphorique, sur les aspects visuels du message épistolaire, bien que son propos concerne le domaine de l'expression écrite et non celui de l'audiovisuel. Les scènes de présentation de soi et de l'environnement scolaire sont d'ailleurs présentes dans la quasi-totalité des premières lettres-vidéo, réalisées avec plus ou moins de bonheur par manque de recherche et d'imagination : la forme la plus stéréotypée étant une image en plan moyen ou rapproché de l'élève qui se présente dans une attitude figée : *"bonjour, je m'appelle etc."* L'enseignant doit alors mettre en place des situations de recherche de mise en scène qui valorise l'individu et enrichit les informations qu'il donne en faisant porter l'attention sur le jeu de l'acteur, sur le cadrage et les angles de prise de vue, sur le choix de l'arrière plan ; ce dernier étant souvent oublié en tant qu'élément signifiant du message.

### 1.3 Liberté de l'écriture

Revenons sur la définition donnée par Dominique Noguez à propos de la diversité des codes utilisés dans la lettre qui donne une grande liberté au scripteur : "un message (...) dont le code, à défaut de n'en avoir aucun, est de les accepter tous". Cette propriété de la lettre peut favoriser un accès au genre, car elle autorise une grande latitude dans le choix des moyens utilisés pour s'exprimer et communiquer. On trouve dans les productions de correspondance par vidéo cette liberté des formes d'expression et une certaine diversité des genres utilisés, y compris la fiction, pourquoi pas? Il arrive bien que l'on raconte des histoires dans les lettres écrites. Mais cette liberté est soumise à une condition : celle de ne pas oublier ce qui fait l'essence de la lettre, une relation intersubjective. Il est vrai que, bien souvent lorsque la réalisation traîne (on a plus vite fait une lettre écrite que réalisé une vidéo), l'existence du ou des destinataires s'estompe avec le temps qui passe; de plus l'usage de l'outil vidéo qui fascine peut faire oublier le but de la production et occulter la relation. C'est pourquoi il est nécessaire, lorsque le délai de production de la réponse est long, de raviver chez les élèves le souvenir de ce destinataire par l'envoi d'un mot écrit, accompagné éventuellement de photographies. Il arrive même que l'on expédie une vidéo vite faite et non montée, sorte d'accusé de réception de la lettre-vidéo reçue, pour faire patienter les correspondants.

### 1.4 Une forme allusive et elliptique

Enfin en ce qui concerne les derniers caractères de la lettre énumérés par D. Noguez : "la forme épistolaire est volontiers allusive et elliptique", c'est pourquoi elle n'est pas toujours compréhensible par le lecteur indiscret ou non concerné parce qu'elle fait référence à des lettres antérieures (je pense ici à une citation d'images d'une lettre-vidéo initiale reprise dans la réponse envoyée : exemple qui rappelle dans la lettre écrite le "tu me dis que..."). Elle peut faire allusion à d'autres propos échangés, peut-être aussi à un vécu commun, lorsque les interlocuteurs ont eu l'occasion de se rencontrer, ce qui est le cas par exemple dans les échanges et les voyages scolaires qui motivent souvent une correspondance vidéo. L'image est bien adaptée, me semble-t-il à l'expression de l'allu-

sion, une image peut facilement renvoyer à des faits, des objets, des événements communs aux deux partenaires. Quant à l'ellipse elle est une des figures essentielles de l'expression cinématographique.

Abordons maintenant ce qui constitue la difficulté majeure dans l'écriture de la lettre-vidéo : il s'agit du problème de l'énonciation dont la notion est centrale dans la définition de D. Noguez : "un message (...) dont l'énoncé porte à l'envi les marques de ces deux instances" (le destinataire et le destinataire) ; en fait on est confronté là à deux problèmes : problème de l'énonciation filmique, problème de l'énonciation collective.

## 2. LA PROBLÉMATIQUE DE L'ÉNONCIATION DANS LA LETTRE-VIDÉO

### 2.1 L'énonciation filmique

"Le problème de l'énonciation c'est l'étude de la relation que le locuteur entretient avec l'interlocuteur, mais aussi et corrélativement l'attitude du sujet parlant à l'égard de son énoncé, le surgissement plus ou moins grand du sujet dans l'énoncé" (8). Cette définition de G. Jacquinot met l'accent sur la présence à la fois du destinataire et du destinataire dans le texte. Qu'en est-il dans le domaine filmique? Pour Francesco Casetti "l'énonciation est le fait d'user des possibilités expressives offertes par le cinéma pour donner corps et consistance à un film" (9). Comme quelques autres auteurs de travaux dans ce domaine (10), sa préoccupation porte sur la recherche des traces de l'énonciation dans le film de fiction. Ce qui caractérise le film de fiction c'est le fait que l'instance énonciatrice cherche à se cacher dans le récit, de telle sorte que "l'histoire semble se raconter toute seule". La recherche sur l'énonciation au cinéma s'est donc attachée à démasquer l'instance qui raconte : Grand Imagier, narrateur omniscient, intradiégétique ou extradiégétique, l'énonciateur cherche toutes les formes possibles pour passer inaperçu car s'il se manifestait il détruirait l'effet de fiction, le spectateur se dirait : "tiens, c'est du cinéma !", et donc corrélativement le film de fiction doit ignorer que le spectateur est là, à le regarder. Au contraire dans la vidéocorrespondance les auteurs doivent se montrer, ils sont censés assumer ouvertement leur énoncé, ils parlent et surtout ils parlent d'eux. Selon la distinction opérée par E. Benveniste entre histoire et discours (11), à l'opposé du film de cinéma classique qui se présente comme une histoire, la lettre-vidéo voudrait être un discours et un discours sur soi. Elle devrait chercher à acquérir cette propriété de la lettre définie par M. Foucault : "elle constitue une manière de se manifester à soi-même et aux autres. La lettre rend le scripteur présent à celui à qui il l'adresse, et présent non pas seulement par les informations qu'il lui donne sur sa vie (...), présent d'une sorte de présence immédiate et physique" (12). On peut donc dire que parmi tous les genres cinématographiques ou vidéographiques, la lettre-vidéo devrait être celui qui présente le moins de transparence, c'est-à-dire celui où l'énonciateur apparaît le plus dans son énoncé. On est dans le cas de ce que F. Casetti appelle "une énonciation énoncée (...) une énonciation qui cherche à se montrer pour ce qu'elle est dans l'énoncé dont elle est le fondement" (13). Revenons à la définition de l'énonciation proposée par G. Jacquinot qui met aussi l'accent sur la place de l'interlocuteur dans l'énoncé.

Si le cinéma classique oublie ou fait semblant d'oublier son spectateur, la lettre-vidéo doit ménager une large place à son destinataire, l'impliquer dans le texte filmique, requérir de lui une présence participante comme doit le faire le bon film didactique avec l'élève apprenant (14) ; c'est pourquoi on ne parle plus de spectateur mais de destinataire pour bien ancrer l'idée que la réalisation est faite pour quelqu'un de bien circonscrit. Et il est souvent nécessaire de rappeler aux élèves l'identité de leurs interlocuteurs.

De quels moyens dispose l'expression filmique pour marquer cette présence des interlocuteurs dans l'énoncé de la lettre-vidéo? On se heurte d'emblée à une difficulté : il n'existe pas pour l'image, contrairement à la langue, de marques explicites qui permettent aux énonciateurs de se manifester. C'est la première remarque faite par les auteurs qui se sont intéressés au problème de l'énonciation filmique. F. Jost note : "il n'est pas possible de repérer dans les films l'équivalent de ces indicateurs qui dans la langue, renvoient au locuteur" (15), et G. Jacquinet : "L'énoncé iconique, lui, ne possède pas de marques d'énonciation : il n'a pas la possibilité de nier, d'interroger, d'exprimer le général et le particulier" (16) ; comment dès lors la vidéo peut-elle servir de support d'échange avec des partenaires si elle ne dispose pas de ces possibilités-là? Plusieurs solutions sont envisageables pour compenser cette faiblesse énonciative de l'image :

- Parce qu'elle ne possède pas ces marques, parce qu'elle prête à l'équivoque (face à l'image on ne sait pas si on est dans le registre du récit ou dans celui du discours), "elle cherche à réinstaurer cette distinction par des indicateurs comme l'attitude des personnages à l'écran, la disposition des visages, l'orientation des regards" (17). Cette image plus "interpellante" est fréquemment utilisée dans les lettres-vidéo, c'est un des moyens les plus accessibles aux élèves pour se manifester dans leur message. Par les indicateurs paralinguistiques qu'elle donne (attitudes, gestes, mimique, distance à la caméra...) l'image permet d'apprécier la relation que le locuteur entretient avec son interlocuteur (sympathie, connivence, polémique...); "le regard dirigé vers la caméra et, plus généralement, l'interpellation se présente comme un cas d'énonciation énoncée : les coordonnées qui situent un film à partir de son énonciation non seulement peuvent s'inscrire dans le texte, mais peuvent y devenir des signes explicites" (18).
- Au-delà de ce procédé classique d'adresse directe au destinataire (classique dans la correspondance par vidéo qui l'emprunte aux genres télévisuels mais non dans la fiction où il est en principe interdit) les situations d'énonciation sont très diverses, "la présence du metteur en scène à l'image ou l'existence de cadrages excentriques n'épuisent pas, et de loin, une typologie des marques d'énonciation cinématographique" (19). Pour Alain Bergala "le montage est un moment fort du travail de l'énonciation" (20). Outre les difficultés que pose l'usage des machines pour les élèves et l'opération technique qui consiste à sélectionner et assembler les différents matériaux (sonores et visuels) recueillis lors du tournage, le problème le plus sérieux auquel ils sont confrontés, c'est celui du choix et de l'agencement des images pour créer du sens. En effet le montage est

un des lieux privilégiés de la manifestation des subjectivités (21). Il est regrettable que cette étape importante du processus de production soit souvent négligée ou bien, faute de temps ou de moyens, entièrement prise en charge par l'enseignant. Par ailleurs le discours filmique utilise des éléments hétérogènes comme matériaux d'expression ; on privilégie souvent l'image en oubliant que l'énoncé linguistique possède ces marques qui permettent à l'énonciateur de se manifester. Cet usage n'est pas spécifique au langage cinématographique, mais ce qui en fait la spécificité c'est qu'il y est associé à l'énoncé iconique et quelquefois à d'autres éléments (scripto-visuels, sonores). Cette association peut en modifier la portée et le sens (le phénomène de contamination réciproque de l'image et des mots est bien connu). Les élèves sont souvent étonnés des effets de sens produits par des montages sonores différents sur la même bande image ou l'inverse. L'articulation des éléments visuels et sonores déterminent le fonctionnement du film et sa lecture ; c'est ce qui fait la spécificité du discours filmique : "c'est pourquoi ce n'est qu'en étudiant en détail, dans chaque message filmique, les marques d'énonciation dans ses rapports avec le reste de l'énoncé linguistique d'une part, et avec l'énoncé iconique d'autre part, que l'on peut voir exactement comment se réalisent, pour un film donné, les multiples aspects du processus d'énonciation" (22). G. Jacquinet met ainsi en évidence la complexité des situations d'énonciation qui ne peuvent être appréhendées que dans la perspective d'une étude du texte filmique considéré dans sa globalité et nous convainc de l'importance de l'agencement des différentes matières de l'expression dans l'émergence du sens.

Mais il faut pousser l'investigation plus loin, non seulement étudier les rapports entre les marques d'énonciation et les différents énoncés (iconiques, linguistiques, sonores), c'est-à-dire faire une recherche intratextuelle, mais dans le cas de la correspondance par vidéo, référer aussi ces marques au contexte de production et de réception des messages filmiques, références sans lesquelles ils peuvent être incompréhensibles pour un lecteur extérieur à la relation épistolaire. On pourrait même parler de références intertextuelles lorsqu'il s'agit d'une correspondance suivie. Un message n'a de sens que par rapport aux précédents ; on ne saisit telle allusion (qui peut être de nature visuelle ou même sonore non linguistique), on ne perçoit tel énonciateur derrière un énoncé que par référence à d'autres énoncés qui nous obligent à sortir du texte que l'on est en train d'étudier. Les images peuvent prendre une valeur énonciative en fonction du contexte de l'échange. Bien plus un plan peut avoir un sens différent et même opposé à sa signification ordinaire selon le contexte que seuls les interlocuteurs sont à même d'apprécier. C'est pourquoi une approche pragmatique me paraît très justifiée pour aborder l'analyse de ces productions d'élèves. La lettre-vidéo est adressée à un destinataire bien précis et non à un public anonyme comme dans le cinéma de fiction pour lequel le spectateur n'a pas besoin d'autres références que celles internes au texte filmique (23). Dans le cas du cinéma spectacle la relation entre celui qui a réalisé le film et son spectateur est à créer alors qu'elle existe déjà entre les partenaires d'une correspondance dont le processus est engagé.

## 2.2 Une énonciation collective

L'autre difficulté concernant l'énonciation tient au fait que la lettre-vidéo est dans la plupart des cas une réalisation collective ; il est difficile d'imaginer un compromis possible entre une expression subjective, donc singulière et une réalisation collective. Pourtant il faut bien admettre que cette situation existe au cinéma: on ne peut pas dire que le réalisateur soit le seul énonciateur du texte filmique. La réalisation rend compte de cette somme d'interventions des différents spécialistes (scénariste, cadreur, preneur de son, éclairagiste) ; chacun apportant sa touche personnelle, on pourrait dire que le film est le résultat du travail d'un collectif d'énonciation. Ce qui n'empêche pas de repérer dans un film d'auteur des manifestations de la subjectivité de celui-ci. Cependant on peut considérer que les membres de son équipe peuvent revendiquer à juste titre une participation partielle à cette énonciation. Cette remarque peut être valable, me semble-t-il, pour les réalisations de vidéocorrespondance. En effet le plus souvent les élèves adhèrent à une idée proposée par un des leurs, quand ce n'est pas celle de l'enseignant! On peut aussi envisager un autre cas : celui où le vidéogramme est constitué par une juxtaposition des propositions individuelles ; un peu à la manière de cette carte postale où chacun "met son mot". Cette situation est moins fréquente car elle a l'inconvénient de donner un résultat décevant et une production qui manque de cohérence. Le plus souvent la réalisation est une résultante de ces deux tendances. Dans ce cas on pourrait parler d'un "agencement collectif des subjectivités" (24). Au terme de la réalisation on a un accord de la majorité des membres du groupe qui se reconnaissent dans le produit final et le revendiquent comme leur. Il est bien évident que les enfants ne s'y expriment pas de façon égalitaire mais tous s'approprient l'œuvre réalisée. Même si les conditions matérielles et pédagogiques permettaient des réalisations individuelles, on devrait se rendre à l'évidence : leurs auteurs ne seraient pas les seuls énonciateurs du message: de nombreux éléments et acteurs (liés aux dispositifs institutionnel, pédagogique et technique) interviennent dans l'élaboration des vidéogrammes. Ce qui nous amène à penser non pas qu'il n'y a plus de place pour une expression personnelle des élèves, mais que la possibilité d'une émergence de leur subjectivité est cependant limitée. Aussi y aurait-il lieu de parler non pas d'énonciateur mais d'instance d'énonciation.

## 3. TYPOLOGIE DES LETTRES-VIDÉO

Compte tenu des caractères spécifiques du genre épistolaire, en particulier de cette présence de l'instance d'énonciation dans le message, compte tenu de cette possibilité plus ou moins limitée de l'écriture filmique pour prendre en charge la relation épistolaire, essayons de voir maintenant dans quelle mesure ces productions d'élèves qui se veulent être des lettres-vidéo manifestent cette intention de communiquer. Pour ce faire il m'est apparu utile de proposer une typologie de ces lettres-vidéo qui rende compte de leur énonciation. En fait il s'agit d'une double typologie : l'une prend en compte le statut du destinataire, l'autre le positionnement du destinataire.

### 3.1 Selon le statut du destinataire, on pourrait distinguer trois types de lettres-vidéo :

**3.1.1 la lettre ouverte :** adressée à un public potentiel, qui peut être plus ou moins ciblé, le destinataire a un message à faire passer mais il ne connaît pas nominativement ceux à qui il va l'adresser. Le vidéogramme est cependant réalisé à l'intention d'un public qui devrait se sentir concerné. C'est par exemple le cas de cette lettre-vidéo réalisée par une classe d'Amiens à la suite d'une sensibilisation aux problèmes de pollution de la baie de Somme. Initialement elle n'avait pas de destinataire précis. Elle a finalement été envoyée à la Fondation Cousteau en espérant que cette dernière prenne le relais et diffuse le message auprès d'un public plus large. Dans ce type de message c'est la fonction référentielle qui est dominante, le contenu y est privilégié, le destinataire peu impliqué.

**3.1.2 la lettre initiale :** elle est réalisée pour un correspondant dont on ne connaît guère que l'adresse, ce qui donne cependant un certain nombre d'informations sur le destinataire et permet aux destinataires de se faire une certaine image de leurs partenaires. S'adressant à une classe de Londres les élèves de CE2 d'une école amiénoise vont s'efforcer dans leur première lettre-vidéo de se faire connaître, mais en se présentant ils ont conscience qu'ils s'adressent à des anglais, et par certaines expressions (exemple : "bye, bye!") dans le générique final, des allusions à Londres ou des questions qui demandent réponses ils rendent déjà présents leurs correspondants bien qu'ils ne les connaissent pas encore. Ici la fonction phatique (celle qui concerne le destinataire) est peu marquée, celle qui l'est davantage est la fonction expressive qui met en avant la présence des destinataires qui cherchent à se montrer pour être mieux connus.

**3.1.3. la lettre réponse :** c'est celle dans laquelle l'intersubjectivité est la plus manifeste, celle qui implique davantage les interlocuteurs et en particulier le destinataire car le processus de correspondance est engagé, la relation existe et a déjà un passé. Dans ce texte filmique des allusions à la lettre précédente sont repérables. C'est le cas des lettres réponses qui incluent des fragments de lettres initiales, sortes de citations en image, en son ou les deux à la fois. Ces références à la lettre reçue peuvent prendre des formes très variées mais bien souvent elles ne peuvent être comprises que dans le contexte de l'échange.

### 3.2 Selon le positionnement du destinataire, on peut encore distinguer trois sortes de lettres-vidéo :

**3.2.1** D'abord celle qui se présente comme un documentaire ou un reportage "objectif" marqué par *l'absence apparente de toute subjectivité* (c'est-à-dire d'un sujet parlant à un autre sujet), sorte de rapport réalisé sur un thème, en général assez proche cependant des occupations ou des préoccupations scolaires des élèves (compte-rendu de voyage, exposition réalisée ou tout autre événement marquant de la vie de l'école). C'est un document d'information envoyé aux correspondants soit à leur demande soit le plus souvent à l'initiative des expéditeurs. Bien que ce type de production n'ait pas le caractère énonciatif de la lettre, mais plutôt celui du "paquet-cadeau" (c'est aussi le cas de celles qui se présentent sous forme de clips) on ne peut les écarter du genre "lettre". En

effet il apparaît que de la subjectivité se glisse sous la surface du texte filmique, que ces productions sont souvent riches d'implicite plus ou moins conscient de la part de leurs auteurs. En tout état de cause l'intention qui préside à leur élaboration leur donne le caractère d'un acte de communication, contrairement à toutes ces productions audiovisuelles qui une fois achevées restent dans des placards, au mieux sont diffusées dans quelque festival de vidéo scolaire.

**3.2.2** La lettre-vidéo dans laquelle les auteurs de la production sont *présents à l'image* mais dont la *relation au destinataire n'est pas explicite*. Il y a mise en scène manifeste. Les élèves y jouent un rôle qui n'est pas censé correspondre à leur identité. Ils peuvent ainsi se montrer tout en se cachant derrière le masque d'un personnage. La plupart des réalisations qui utilisent le régime fictionnel répondent à ce type de lettre-vidéo. Bien souvent il s'agit d'un usage métaphorique pour exprimer ce que l'on est, ce que l'on vit : ainsi cette lettre réalisée par une classe de perfectionnement du quartier multiéthnique de la Goutte d'or à Paris dans laquelle on trouve une scène de demande d'hospitalité d'un enfant à un autre enfant, les élèves manifestant ainsi les préoccupations quotidiennes d'une vie aux conditions précaires. Il y a absence d'adresse directe au destinataire. Les auteurs entretiennent cette situation de simulation tout en sachant que leurs correspondants ne s'y laisseront pas prendre (d'ailleurs la mise en scène est très sommaire) car ils ne lisent pas la lettre-vidéo comme ils regardent un film de fiction et sont capables de percevoir la réalité sous l'illusion..

**3.2.3** Celle enfin où les *destinataires s'affichent et affichent leur subjectivité*, non seulement par la voix ("moi, je, nous..."), mais aussi à l'image. L'adresse est directe, le regard face à la caméra, ou bien ce qui est montré apparaît comme un regard personnel. Ainsi dans cette lettre de jeunes espagnols à leurs amis parisiens : "*regardez ce qu'on voit de la fenêtre de notre salle de classe*" et l'image de montrer en panoramique hésitant les quartiers défavorisés environnant l'école, en s'attardant sur le bidonville puis sur la ligne de haute tension qui le traverse. Il s'agit bien ici d'un point de vue (dans toutes les acceptions du terme, physique et psychologique) donné sur la réalité de leur environnement.

Au-delà de leur diversité et malgré le poids institutionnel qui s'exerce sur ces productions d'élèves, les lettres-vidéo sont marquées à des degrés plus ou moins importants par une intersubjectivité, tantôt apparente mais peut-être factice, tantôt cachée mais quelquefois plus certaine ; et c'est sans doute ce qui les différencie des autres productions audiovisuelles d'élèves. Pour un spectateur ordinaire non concerné par le message peu de choses permettent de les distinguer des autres vidéogrammes, il risque donc de s'ennuyer profondément devant une production qui n'a guère de sens hors de son contexte que cet observateur extérieur ne connaît pas. Il n'est donc pas étonnant de constater que ces productions n'aient en général aucun succès dans les festivals vidéo où elles ont été présentées. Elles ne sont pas faites pour fonctionner dans ce cadre. En tous cas on ne peut apprécier de tels films en se référant aux normes du cinéma classique qui sont bien souvent transgressées (25). A défaut d'utiliser ces normes-là d'autres sont à inventer et les élèves sont capables de trouvailles dont les sources se trouvent bien souvent dans ce que certains appellent la "néo-télévi-

sion" (26). Fort décriée par certains, elle n'en constitue pas moins le fonds culturel dans lequel les élèves puisent faute d'avoir d'autres modèles auxquels se référer. Car "les véritables films-lettres n'existent peut-être pas encore - j'entends par là des films qui ne soient pas seulement le placage d'une voix off sur des images (procédé intéressant mais monotone à la longue), des films qui soient, oui, des lettres en eux-mêmes, libres de ton et d'allures, allusifs et elliptiques, dans l'image même" (27).

## 5. DES ORIENTATIONS DE TRAVAIL EN CLASSE

Compte tenu des éléments de recherche précédents et des enseignements des expériences suivies il est possible de suggérer quelques pistes de travail.

Il est toujours souhaitable d'introduire un préalable à la réalisation de la lettre-vidéo par les élèves, celui d'un travail sur le genre épistolaire. C'est la démarche de certains maîtres de proposer aux enfants de passer d'abord par l'écriture d'une lettre traditionnelle motivée par la question: "**qu'est-ce qu'on va dire à nos correspondants?**" Il n'est pourtant pas sûr que ce choix soit le meilleur pour préparer la réalisation de la lettre-vidéo car bien souvent on se borne à "traduire" en image un texte écrit, ce qui a pour effet de couper court à toute recherche sur les ressources propres à l'expression filmique. Ce peut être pourtant l'occasion d'une réécriture de la lettre plus adaptée au support filmique et d'une prise de conscience par les élèves des problèmes de l'adaptation cinématographique.

Une autre entrée est possible dans le processus de réalisation de la lettre-vidéo. On ne s'attarde pas sur l'étude du genre épistolaire écrit avec tout ce qu'il comporte de conventions (en-tête, formules...). Il s'agit d'élaborer avant le tournage un document qui prenne en compte la spécificité de l'écriture filmique et qui fasse apparaître en parallèle ce que l'on souhaite montrer et ce que l'on souhaite faire entendre aux correspondants. Ce document peut avoir la forme d'un "story-board" précisant la succession de plans à filmer (réduits chacun à un dessin même rudimentaire) et des indications précises concernant les informations sonores (texte des voix, musique et bruits divers) qui les accompagnent. On a ainsi, avant de tourner, une présentation synoptique (et aussi chronologique) de ce que l'on devra voir et de ce que l'on devra entendre dans le film. Cette mise en oeuvre est la plus courante.

Les démarches précédentes ne favorisent guère la spontanéité des élèves dans la manière de s'adresser à leurs interlocuteurs et on observe bien souvent des attitudes figées d'enfants appliqués à énoncer une phrase qu'ils ont préparée. On peut alors envisager un autre processus : après une familiarisation préalable des enfants avec la caméra, elle est laissée à leur libre disposition dans un coin de la classe où, lorsqu'ils le souhaitent, ils peuvent par deux ou par petits groupes venir enregistrer des messages à l'adresse de leurs correspondants. Ensuite on choisira ensemble les séquences que l'on montera pour faire le film. Cette pratique nécessite du temps et beaucoup de disponibilité de la part du maître, mais parce qu'elle favorise d'avantage l'initiative des élèves elle me semble plus adaptée à la possibilité d'une expression des subjectivités. Ceci n'exclut pas des temps de travail plus structurés sur l'image, le son, la communi-

cation orale et l'écriture de façon à leur donner les moyens de concrétiser des intentions quelquefois imprécises mais souvent originales.

## NOTES

- (1) Martineau, M. (1985) : "Des jeunes à la caméra", in *CinémAction* n°31, Cerf Corlet.
- (2) Cette pratique pédagogique se développe depuis une dizaine d'années grâce à l'impulsion du Réseau Vidéo Correspondance (R.V.C), dispositif de formation et d'échange créé au sein du BELC-CIEP.
- (3) C'est à partir d'un corpus d'une centaine de lettres-vidéo (dont une vingtaine ont été réalisées dans le premier degré) que cette étude est faite dans le cadre d'une recherche (doctorat en Sciences de l'Education) sous la direction de G.Jacquinot, professeur à l'Université de Paris 8. La méthodologie utilisée relève d'une approche sémiopragmatique: l'analyse des textes filmiques, constitués par les lettres-vidéo, prend appui sur des références à leur contexte de production.
- (4) Jacquinot, G. (1977) : "*Image et pédagogie*", PUF Paris.
- (5) Noguez, D. (1988) : "Epistula de Epistulis, Lettre à Patrick Rollet", in *Lettres de cinéma, Vertigo* n° 2.
- (6) Foucault, M. (1983) : "L'écriture de soi", in revue *Corps Ecrits* N°5, L'autoportrait, PUF.
- (7) Foucault, *ibid.*
- (8) Jacquinot, *ibid.* p.70.
- (9) Casetti, F. (1983) : "Les yeux dans les yeux, Énonciation et cinéma", in revue *Communication* N° 38, Paris Le Seuil.
- (10) Jost, F. (1988) : "La narratologie. Point de vue sur l'énonciation", *CinémAction* N°47. D.Chateau, "Diègèse et énonciation". J.P.Simon, "Énonciation et narration". J.Aumont, "Le point de vue". In revue *Communication* N°38.
- (11) Benveniste, E. (1966) : *Problèmes de linguistique générale*, Paris Gallimard, p.241.
- (12) Foucault, *ibid.* p.16.
- (13) Casetti, *ibid.* p.83.
- (14) Jacquinot, *ibid.* p.67. "Un discours centré sur le destinataire".
- (15) Jost, F. *ibid.* p.63.
- (16) Jacquinot, *ibid.* p.71.
- (17) *Idem* p.74-75.
- (18) Casetti, *ibid.* p.84.
- (19) Simon J.P. et Vernet M. (1983) dans l'avant propos de "Cinéma et énonciation", revue *Communication* N°38.
- (20) Bergala, A. "Initiation à la sémiologie du récit en image, *Les Cahiers de l'audiovisuel*", p.48.
- (21) F.Jost définit cette situation où "la subjectivité est construite par le montage" comme une "ocularisation interne secondaire, c'est-à-dire le point de vue d'un personnage intradiégétique qui ne peut être perçu que si on se réfère au contexte. "Théories du cinéma aujourd'hui", in *CinémAction* n°47.
- (22) Jacquinot, *ibid.* p.72.
- (23) Ceci n'est cependant pas tout à fait juste dans la mesure où le spectateur fait appel à des références culturelles voire cinématographiques pour comprendre le film qui se déroule devant ses yeux (il peut avoir vu d'autres films du même auteur, par exemple)

- (24) Selon l'expression fort juste de M.Maurice, chargée d'études au CIEP, dans la Gazette RVC (revue du Réseau Vidéo Correspondance, BELC, 9, rue Lhomont, Paris)
- (25) Cf. les travaux de Roger Odin sur le film de famille dans lesquels il montre qu'en dépit des manquements aux règles classiques, il fonctionne avec efficacité dans le cadre institutionnel qui lui est propre: "Rhétorique du film de famille", in *Rhétoriques Sémiotiques, Revue d'Esthétique* 1979.
- (26) *Communication* N° 51, "Télévision Mutations". Dans leur article, p.11, "De la paléo- à la néo-télévision" F.Casetti et R.Odin, caractérisent cette dernière par des traits que l'on retrouve dans nombre de lettres-vidéo: convivialité, familiarité, scénographie du quotidien, flux continu et mélange des genres (ce qu'ils appellent "émissions omnibus").
- (27) Noguez, op.cit. p.73.