

L'ÉCONOMIE POUR ELLE-MÊME

Note sur *Meet John Doe* de Franck Capra

En 1941, l'Amérique traverse une crise politique, économique : chômage, famine. Les relations du médiatique et du politique se font plus étroites, l'ombre du totalitarisme hante les consciences américaines (*Citizen Kane* paraît la même année). Alors que la guerre s'installe en Europe, Franck Capra enchaîne succès sur succès. Il réalise, avec *Meet John Doe* son premier long-métrage en tant que producteur indépendant. La crise économique n'est pas seulement un phénomène national, séparé de la création des artistes, le film de Capra en est le reflet plus ou moins direct. Mais au delà de cette réflexion regroupant la Sainte trinité du social, du politique et du médiatique, il est intéressant de noter que c'est en tournant ce « premier » film que le cinéaste s'est heurté à un problème touchant l'économie narrative de son scénario. L'argument (tiré d'une pièce de théâtre) en est le suivant :
Pour se venger, une journaliste licenciée envoie (en guise de dernier article)

une fausse lettre au courrier des lecteurs de son journal : un certain John Doe menace de se suicider pour protester contre la politique de chômage du gouvernement. La lettre suscite des réactions en chaîne : toute la ville en parle. La journaliste propose alors (c'est sa dernière chance) d'utiliser ce succès pour entretenir le suspense, faire vendre le journal, et réintégrer son poste. Un nouveau contrat voit le jour, à partir de cette lettre. Il faut bientôt, pour être crédible, trouver quelqu'un qui en sera l'auteur officiel. John Willoughby (Gary Cooper), un homme du peuple, incarnera désormais le personnage de Doe. La mystification prend de l'ampleur, le personnage acquiert une dimension quasi nationale. Discours, radio, presse, mouvements de clubs, tout un attirail médiatique diffuse les discours qu'on écrit pour lui et le propulse au rang de nouveau messie. Jusqu'au moment où le principal intéressé commence à s'apercevoir qu'il est utilisé par certains politiciens (Norton) à des fins qui le

« L'économie produit de l'apparence »
Guy Debord

dépassent et l'inquiètent. Il essaie alors de dénoncer la machination en plein rassemblement de campagne nationale, devant quinze mille personnes. Devancé, contredit, effacé par les instances qui l'ont porté au pouvoir (Norton et sa milice), il ne reste à l'« imposteur » qu'une solution pour prouver sa bonne foi et ne pas trahir le peuple dont il est le représentant : se suicider le jour de Noël comme il l'a annoncé dans « sa » lettre.

Le trou d'une histoire

Pendant que se déroule le film que nous venons de résumer, et sur un autre plan, nous assistons à la création et à la réalisation d'un spectacle dont le personnage principal est John Doe. L'économie narrative est une machine à deux temps (et non pas deux niveaux dont l'un serait littéral et l'autre, par exemple, métaphorique), deux temps enchâssés l'un dans l'autre, réunis et séparés. Il y a le temps chronologique qui déroule l'histoire de John Doe et

un autre temps, qu'on pourrait appeler le temps du *comme si*. Tout se passe *comme si* on nous racontait l'histoire de la création, de la distribution, de la mise en scène de John Doe. Il y a donc dans le film, un autre film qui nous relate les phases de sa construction, où le spectacle se met en scène pour se représenter. C'est une sorte d'opération du film à l'intérieur de son temps, qui le travaille, le transforme, met le film hors de lui-même et le scinde.

Le personnage de Doe est évidemment la figure emblématique de cette scission. Dans la lignée des personnages précédents (« Smith » et « Deeds »), « Doe » est, selon la formule éprouvée du cinéaste, « un homme du peuple, honnête et plein de bon sens catapulté dans un conflit avec les forces du mal »¹. L'innocence même du personnage (Doe veut dire « biche » en anglais) est à la mesure de son impossibilité. Mais sans doute n'est-ce pas la raison pour laquelle, dans ce film, la formule mise au point par Capra a du mal à s'imposer. Quelque chose résiste apparemment. D'abord le public américain, cette fois, n'a pas suivi (le succès fut uniquement critique). Ensuite, le réalisateur a eu de la peine à conclure, à trouver une issue au destin de son personnage. L'économie narrative s'est trouvée étrangement bloquée. Il aura fallu le travail de plusieurs scénaristes, le tournage de cinq versions pour établir un épilogue :

« Nous appelions ça le « mystère de la conclusion introuvable » (*the mystery of the Unsolved Ending*). C'est incroyable, mais c'est vrai : *Meet John Doe* faillit devenir un grand classique du cinéma parce que nous ne savions quelle conclusion lui donner »².

Il semble que le suicide de John Doe, autour duquel tout le film s'organise, ne laisse rien subsister après lui, emporte tout dans un devenir présent sans écho, véritable « trou noir ».

« Pourquoi ? Pourquoi des centaines de scènes s'assemblant harmonieusement pour former un puzzle magnifique à tout point de vue étaient-elles défigurées par un trou béant qu'aucune scène finale ne pouvait combler. Je ne le sus jamais »³.

Que faire, en 1941, aux États-Unis pour ne pas faire mourir le personnage principal d'un film joué par Gary Cooper ? Dans la solitude, le désespoir, par un suicide ? Pour que cette mort ne soit pas perçue comme l'aboutissement logique et inéluctable de la fiction ? Réponse : faire comme John Doe lui-même, envoyer des lettres.

On le sait, c'est la lettre d'un admirateur qui finira par emporter le morceau et suggérer à Capra la scène finale du film, après bien des hésitations, et sans grande conviction, semble-t-il. John Willoughby ne sautera pas dans le vide, il choisira in extremis de refaire les clubs John Doe, cette fois-ci, sans imposture. Mais si c'est une lettre (hors film) qui comble le trou laissé par la fin du film, c'est aussi par une lettre, symétriquement, que commence le film⁴.

Le Programme

Les envois, chez Capra, recèlent d'étranges pouvoirs. Non seulement dans ce film, où une lettre joue un rôle déterminant, mais dans sa vie même, si l'on en croit le réalisateur. L'*incipit* de ses mémoires en témoigne :

« Tout commença par une lettre »⁵. Cette lettre va changer le cours de son existence de façon radicale. Et aussi sa façon d'être : « La manie d'apprendre que je manifestai plus tard trouve sa genèse dans cette lettre »⁶.

Plus tard, nous apprenons que c'est une petite annonce aperçue dans un train pris au hasard qui décide de son goût et de sa carrière cinématographique. Encore plus tard c'est par une carte de vœux qu'il a l'idée de

L'Extravagant Mr. Deeds : « Le scénario complet de ce que j'estime être mon meilleur film fut tiré d'une carte de vœux »⁷.

Ce thème n'est ni isolé, ni insignifiant dans l'œuvre de Capra. Si l'on regarde ses films, nombreux sont ceux où les envois jouent un rôle décisif. Ce sont en général des messages plus ou moins pervertis, détournés, non lus, ou simplement induisant un autre régime de narration, une sorte de film dans le film. Lorsqu'il y a un choix à faire, par exemple, l'héroïne de *Forbidden* répond au courrier des lecteurs d'un magazine, alors que parallèlement c'est sa propre vie qui est en jeu. La relation des protagonistes (l'enjeu du film) de *Dirigible* est suspendue à la lecture d'une lettre. Celle-ci est finalement lue par quelqu'un d'autre que son destinataire. Qui plus est : le contenu est inventé au fur et à mesure de la lecture et la vraie lettre jetée par la fenêtre. Dans *Le Thé amer du général Yen*, le faux laissez-passer écrit en chinois (« cet homme préfère faire la guerre plutôt que de s'occuper de sa femme ») provoque une catastrophe et change le cours du film en introduisant les personnages au « vrai » film, celui qui mettra en évidence les rapports de l'héroïne et du Général Yen, rapports de séduction où les forces morales de l'un et l'autre vont s'affronter. L'héroïne de *Milliardaire pour un jour* (jouée par Bette Davis) reçoit une lettre de sa fille qu'elle n'a pas vue depuis des décennies. La mère est très pauvre, son entourage provoquera une seconde vie, artificiellement mise en scène durant toute la journée où sa fille sera présente. Ici encore, la lettre provoque un nouvel état de choses auquel il faut faire face, le film s'ajuste sur cet envoi. Comme on le voit, les combinaisons sont multiples : une fausse lettre pour une vraie situation ou l'inverse.

1. Franck Capra, *Hollywood Story*, Ed.Stock, Paris, 1976, p. 341.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, p. 342.

4. C'est d'ailleurs un apport de Capra par rapport à la pièce dont le film est issu. Dans cette pièce, John Doe annonce sa décision oralement dans une soirée.

5. *Ibid.*, p. 21.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*, p. 251.

C'est aussi par une lettre que le scandale arrive dans *Meet John Doe*. Elle programme toute la narration et change complètement les données de départ en quelques minutes. Elle a le même impact et la même fulgurance que la lettre reçue par le petit Franck Capra du fond de son Italie natale. « Tout le monde disait que c'était une lettre étonnante - incroyable - qui venait d'un endroit dont personne n'avait jamais entendu parler, en Californie : Los Angeles ! Écrite par un inconnu : Morris Orsatti. La nouvelle se répandit comme une traînée de poudre »⁸.

Dans *Meet John Doe*, elle est inventée de toutes pièces par Anne Mitchell (jouée par Barbara Stanwick) qui se l'envoie à elle-même. Mais lisons le contenu de la lettre :

« Chère Mlle Mitchell : j'ai été licencié, il y a trois ans et n'ai pas retrouvé d'autre emploi. J'en ai d'abord voulu à l'état car c'est sa politique pourrie qui cause tout ce chômage. Mais c'est le monde entier qui s'écroule. Pour protester je vais me jeter du toit de l'Hôtel de ville.

Signé : un citoyen américain éccœuré. John Doe ».

Note de l'éditeur : à mon avis ce ne sont pas ces gens-là qui devraient sauter.

Après ce passage à l'acte (la publication de la lettre dans le courrier des lecteurs du journal), la nouvelle se répand « comme une traînée de poudre ». La lettre de John Doe devient l'événement dont tout le monde cherche à s'emparer. Mais il n'y a personne pour la signer. Faut-il dévoiler la vérité (c'est-à-dire perdre sa place et ridiculiser le journal) ou essayer de répondre à l'appel de cette lettre fictive (au manque de son auteur) en essayant de combler la brèche ouverte par la lettre ? De combler ce trou noir qu'est John Doe lui-même en tant qu'il *manque* à sa

place ? Un pur signifiant dirait le psychanalyste⁹, sur lequel va se greffer une image, un corps.

La Distribution

À partir de ce mensonge (un mouvement d'humeur finalement assez anodin), et pour en quelque sorte le valider, va se mettre en place une falsification d'une envergure nationale. Le film est l'histoire de cette mystification spectaculaire. Ann Mitchell en assure la mise en scène. Tout son effort va consister à *développer* la lettre en synopsis, puis en scénario. Lequel est organisé autour de la figure de John Doe, l'« auteur » fictif de la lettre.

Précisons néanmoins : il n'a pas écrit cette lettre (il n'écrira pas les autres plus tard), il est juste payé pour en être l'auteur, pour assumer l'image de cette signature. Willoughby n'est que la pure apparence de Doe. Le film en son entier fonctionne comme la mise en scène d'un spectacle (c'est la dimension du fictif) qui se constitue sous nos yeux dans la formation de ses composants autour de la lettre. La société en tant que spectacle est prise à la lettre. Et les mécanismes de production, d'échange, de distribution sont à penser sur les deux versants (social et spectaculaire). C'est dans cette perspective que nous nous proposons de relater les moments forts du film. Guy Debord nous accompagnera dans ce parcours avec ses *Commentaires*¹⁰.

Dans un premier temps, Ann Mitchell, en bon agent médiatique qui « se sait remplaçable »¹¹ met en branle le dispositif spectaculaire en développant la lettre fictive (le synopsis). Elle l'élargit aux dimensions d'un scénario et lui donne l'espace réel dont il a besoin pour se justifier. Rapidement, elle propose la fiction de « Meet John Doe »

jusqu'à son suicide, exactement de la même façon qu'un metteur en scène raconterait son projet à un producteur pour obtenir de l'argent (elle obtiendra d'ailleurs de l'argent et sa réintégration). En quelques mots, cela donne : John Doe dénonce les maux du monde, son suicide est un acte de protestation : « Le débat : doit-il ou non se suicider ? Quoi qu'il arrive, le soir de Noël, il saute, vu ? ». Le producteur séduit, lui répond : Qui sautera ? (entendez : qui voyez-vous dans le rôle ?). Commence alors la « distribution » : un « Américain moyen », monsieur tout le monde, « n'importe qui » dit Ann Mitchell, de préférence un type sans histoire, sans famille, bref « l'homme de la rue », anonyme, d'un physique suffisamment séduisant pour que l'on ait confiance en lui. Après avoir auditionné beaucoup de monde, survient John Willoughby (Gary Cooper). Le personnage est pauvre, il a faim, accepte ce qu'on lui propose. Il n'a pas le choix. Et son « innocence » le préserve de toute arrière-pensée. Il signe sans même comprendre ce qu'il fait. À partir de ce moment, tous les rôles vont se mettre peu à peu en place, réalisant le film du spectacle en train de se faire. Chaque personnage renvoie à une instance du spectacle « hors champ ». Nous avons :

- Le producteur délégué : Connel
- Le metteur en scène : Anne Mitchell
- L'acteur principal : John Willoughby
- Le dialoguiste : le père d'Anne Mitchell
- Le producteur exécutif : le grand patron de la firme, Norton.

Tous les éléments de l'entreprise sont unis par le secret de John Doe, véritable moteur de l'économie du film en train de se faire. « Le secret généralisé se tient derrière le spectacle, comme le complément décisif de ce qu'il montre et, si l'on descend au fond des choses,

8. *Ibid.*, p. 21.

9. Dans le nom et le sobriquet, la lettre « O » est d'ailleurs surdéterminée : l'Ong John DOe. Il est joueur de base-ball... Même la balle « manque à sa place » : dans la seule séquence où le spectateur le voit en action, il utilise, si l'on peut dire, une balle fictive

10. Guy Debord, *Nouveaux commentaires sur la société du spectacle*, Ed. Champ-Libre, Paris, 1988. Il ne s'agit pas d'illustrer les thèses de Guy Debord avec le film de Capra, ni de conduire le film sur une route aventureuse. Il nous semble simplement qu'un montage est possible entre les deux. Même si le concept de « spectacle », chez Guy Debord est beaucoup plus large que ce que nous suggérons dans ce texte, il reste que : « l'insatisfaction elle-même est devenue une marchandise » (p. 55), « le spectacle est l'affirmation de l'apparence et l'affirmation de toute vie humaine, c'est-à-dire sociale, comme simple apparence » (p. 19), « La condition de vedette est la spécialisation du vécu apparent » (p. 55), « le spectacle est la reconstruction matérielle de l'illusion religieuse » (p. 24), les « moyens de communication de masse » sont « sa manifestation superficielle la plus écrasante » (p. 22). (*La Société du Spectacle*, Folio-Gallimard, Paris, 1992).

11. Guy Debord, *Op. Cit.*, p. 26.

comme sa plus importante opération »¹². Un secret dont le noyau serait la nature du contrat qui lie les personnages autour de l'inexistence de John Doe, et dont la teneur et l'intérêt varient selon les personnages considérés, c'est-à-dire finalement selon le grade qu'ils occupent dans la hiérarchie du spectacle.

Si l'on met de côté le père d'Ann Mitchell, qui est mort (la seule parole du film), et dont le journal intime servira aux discours de John, on pourrait dire qu'un des fondements du secret réside dans le fait que chacun croit y trouver son avantage. Nous avons donc au plus bas de l'échelle, John Willoughby, le comédien (Ann Mitchell ne dira-t-elle pas plus tard en parlant de lui : *Mon personnage*), persuadé en dernière analyse du bien-fondé du rôle qu'on lui fait jouer (celui très chrétien de l'amour du prochain ou du « voisin ») : « content d'être dans la confiance, guère porté à la critiquer ; ni donc à remarquer que, dans toutes les confidences, la part principale de réalité lui sera toujours cachée »¹³.

Au plus haut : Norton, qui espère se servir de tous pour arriver à ses fins. Il est l'incarnation du pouvoir politique, le vrai « gouvernement du spectacle, qui détient tous les moyens de falsifier l'ensemble de la production aussi bien que de la perception »¹⁴. Entre les deux : le délégué (Connel) qui en sait beaucoup mais pas assez pour percevoir la finalité de tout ça : « Il connaît, par la bienveillante protection des tricheurs, un peu plus de cartes, mais qui peuvent être fausses ; et jamais la méthode qui dirige et explique le jeu »¹⁵. Enfin, Ann Mitchell, qui a donné l'impulsion première, mais qui semble ignorer à quoi servent ses talents de metteur en scène, et qui serait un peu à la place de ces « spectateurs de première classe : ceux qui ont la sottise de croire qu'ils peuvent comprendre quelque chose, non en se servant de ce qu'on leur cache, mais en croyant ce qu'on leur révèle »¹⁶.

Le Produit

L'entreprise va bon train, le spectacle se développe au-delà des espérances. Norton songe à la Maison-Blanche, les collaborateurs sont rétribués comme jamais, le public en redemande. John Willoughby épouse de mieux en mieux l'apparence d'un nouveau messie, prononce avec de plus en plus de conviction les discours fraternels et humanitaires du père d'Ann Mitchell (un des intérêts du film, son actualité, est entre autres de montrer comment l'humanitaire peut servir les puissances d'argent et une politique fascisante). Néanmoins, d'une façon générale et du début à la fin du film, le spectacle est menacé. Les risques qui pèsent sur le secret du contrat sont de trois ordres :

- Extérieur : les journaux adverses qui fonctionnent de la même façon mais dont les intérêts immédiats sont opposés (certains essaient de transmettre d'autres discours à John).

- Intérieur : le principal intéressé (John lui-même), dont on ne sait pas grand-chose. Rien sur ses origines, sa famille, ses amours, son travail, si ce n'est qu'il aime jouer au base-ball (autant dire aux USA : tout le monde). Encore que la seule vision qu'on ait de lui pratiquant ce sport soit la séance de simulation qui a lieu dans un appartement. À bien des égards, en dehors de son personnage public, Capra nous suggère que « Long John » est une apparence, une illusion, un trou noir comme nous l'avons suggéré précédemment. Le danger viendrait du fait qu'il épouse trop bien cette apparence (c'est d'ailleurs lui qui vendra la mèche quand il apprendra une partie de ce qu'on lui cache).

- Entre les deux : le compagnon de route de Willoughby, sorte de « clochard céleste » qui, lui, résiste, refuse périodiquement et, à la fin, définitivement de participer au spectacle. Mais auparavant il aura exprimé le mépris dans lequel il tient les faux besoins créés par la société sur un mode plus

ou moins comique, il aura montré à John l'enfer du confort social qui le guette en indiquant périodiquement la porte de sortie. C'est un peu l'instance critique du scénario, celle qui remet en question la bonne marche de celui-ci, tempère le populisme du film, les bons sentiments des personnages par son attitude de dérision.

Mais ces contre-pouvoirs partiels ne menacent jamais gravement l'économie globale du dispositif, la marche du pouvoir n'est en aucun cas mise en péril. Simplement un de ses rouages peut être retourné, réutilisé à des fins contraires (Norton : *j'ai prévu cela aussi*). Dans une société où règne le faux, et ce depuis le commencement (la lettre), le vrai n'apparaît que comme un « moment » de celui-ci.

Que tout le film soit construit sur un absent (John Doe) n'a rien de surprenant. Un peu plus tard, dans un film célèbre, que certains considèrent comme son chef-d'œuvre, Capra mettra en scène un personnage qui, par l'entremise d'un ange, verra le déroulement de sa vie *comme s'il n'y était pas*. Que nous montre Capra dans cette fable ? Que la vie ne prend son sens et sa valeur (« La vie est belle ») qu'à partir d'un point zéro, d'une absence. Le personnage assiste à la mise en scène de son retrait, et le spectateur verra avec lui les conséquences que ce retrait produit dans l'économie globale de sa vie : du lieu où il a vécu, des relations qu'il avait pu côtoyer en étant présent. À chaque fois, le spectateur verra les événements nouvellement distribués, en quelque sorte provoqués par son absence. Et la prise de conscience du personnage, sa vision du monde sera réévaluée à l'aune de cette disparition.

Les deux temps qui étaient séparés dans « La Vie est Belle » sont réunis dans le cas de *John Doe*, scellés par le pacte de la lettre. Par ce contrat, John Willoughby « accepte » de s'unir avec sa propre fiction. Que l'Absent prenne corps, c'est le défi du film. Son impossibilité aussi : John Doe ne coïncidera

12. *Ibid.*, p. 22.

13. *Ibid.*, p. 70.

14. *Ibid.*, p. 20.

15. *Ibid.*, p. 70.

16. *Idem*.

jamais avec lui-même. Ce décalage scande le film et crée un temps intérieur qui le divise. Une suite de retours, de scissions rythment la séparation, et programment l'issue du film à différents niveaux. Ce dysfonctionnement est annoncé dès le générique. On peut y lire comme dans tous les génériques une liste de noms propres. Mais ces singularités défilent sur fond d'images de masses anonymes (foules, travailleurs, militaires, enfants...). Le hiatus entre image et texte se poursuit, se transforme. Dans le premier plan, l'image nous montre la suppression violente de lettres au bulldozer (FRee PRess), qui sera vite suivie de la suppression de plusieurs membres du *personnel* (chacun est en attente du verdict de licenciement : *je coupe les branches mortes*). Même le nom propre du directeur n'arrive pas à s'inscrire dans l'image, d'abord perturbé, puis annulé (effet de gag à répétition). L'avènement de la fausse lettre va inscrire enfin un nom qui restera toujours sous la menace d'une dissolution car la structure de cette inscription inclut toujours un décalage. Nous distinguons trois moments où le décalage atteint un point significatif.

- Le premier est au début, lorsque John Willoughby est choisi par Ann Mitchell et Connel. Au moment précis où ils prononcent en chœur la phrase : *C'est notre homme*, celui-ci s'évanouit. Ce qui en quelque sorte l'authentifie comme tel. C'est le premier pas, la pure position de principe d'une absence faite homme.

- Dans le deuxième moment, John est immergé au cœur du spectacle, il commence à avoir une conscience. Nous sommes dans la seconde partie du film, dans cette scène de foule magnifique où John décide d'avouer son imposture au public, de faire en quelque sorte de la « désinformation ». Nous touchons la pointe ultime du même paradoxe : John Willoughby devient vraiment John Doe (c'est-à-dire rejoint intimement le discours qu'on lui fait dire) au moment où il

avoue à la foule son imposture et par cet acte s'oppose au spectacle construit sur lui. Oubliant que c'est seulement en tant qu'il n'est pas qu'il lui est permis d'apparaître. Mais le spectacle veille et montrera une fois de plus qu'« il n'est pas permis de dire ce à quoi l'on s'oppose »¹⁷.

John subit donc l'humiliation publique de ne pouvoir parler. Lorsqu'il tente de s'expliquer, on coupe l'électricité qui permet d'alimenter la sonorisation de sa voix. « Les diverses agences de l'organisation du silence »¹⁸ ont fait leur œuvre : personne n'entend sa voix. C'est Norton qui parlera. « Puisque personne ne peut plus le contredire, le spectacle a le droit de se contredire lui-même, de rectifier son passé »¹⁹. C'est ce que fait Norton avec sa « milice » tant il est vrai que « N'importe quelle réputation personnelle est devenue malléable et rectifiable à volonté par ceux qui contrôlent toute l'information, celle qu'on recueille et aussi celle, bien différente, que l'on diffuse ; ils ont donc toute licence pour falsifier »²⁰.

En toute logique, hué, rejeté par le public, il ne reste plus à John Willoughby d'autre possibilité que la fuite, protégé par ses gardes du corps dans une scène d'une violence et d'une beauté toute documentaire. Si John Doe revient au néant une seconde fois, « c'est simplement parce que la désinformation se déploie maintenant dans un monde où il n'y a plus de place pour aucune vérification »²¹.

La Récapitulation

Le chemin de croix de Doe est terminé. Le mouvement est mort avec son guide. Comme le dit Connel : « Un point de plus pour les Ponce Pilate ». Fort de ce constat, et en toute logique, pour John Willoughby qui veut malgré tout ressusciter les clubs John Doe qui restent à ses yeux « l'espoir du monde », la seule solution, la seule preuve de son existence et de sa sincérité, serait de revenir au point de

départ, de réaliser le contenu de la lettre. C'est-à-dire de mourir et devenir ainsi vraiment John Doe aux yeux de tous, et en partie de lui-même sans doute, (puisque il est entendu « qu'un imposteur ne se suicide pas »). On voit que, dès le départ, le contrat de la lettre est infernal. Aucun moyen de se dérober.

- Nous arrivons au troisième moment, qui, nécessairement, a tant posé de problèmes à Capra : la fin. Comment échapper au programme de la lettre : le suicide ? Comment sauver le personnage joué par Gary Cooper sans lui faire perdre de son efficacité politique, sans le désavouer à ses propres yeux, sans le défaire du presque rien qui le constitue ? Que faire, en somme, pour sauver John Doe, et sauver par là même Franck Capra du suicide commercial ?

Économie vient de *nomos* (la loi) et de *nomein*, distribuer, répartir. Tout film est une machine qui gère son temps, le distribue selon un ordre, du début vers sa propre fin. *Meet John Doe* met en évidence l'exacerbation de cette loi. La lettre fictive a imposé un choix qui a structuré le film : se soumettre au spectacle ou mourir, être ou ne pas être John Doe. Le film est littéralement hanté par sa propre fin programmée dès le départ. Comme le messie, John Doe pourrait dire, *je suis le commencement et la fin*, à ceci près qu'il n'est ni l'un, ni l'autre : il est simplement le retour fictif et périodique de la fin dans le commencement et du commencement dans la fin sans qu'il y ait jamais, précisément d'amalgame. L'économie du film, son opération principale, consiste à ajourner le face à face entre le commencement du film (la lettre) et la fin de son temps, à différer continuellement ce rendez-vous, dans une sorte de *suspense* dont nous avons repéré les moments forts. Pourtant la fin manque. On pourrait dire que le final pose un problème économique au moment où il le résout. Qu'il *manque à sa place* (comme Doe). Le film n'est pas dans une impasse, il est cette impasse, produit par elle. C'est dans la

17. *Ibid.*, p. 57

18. *Ibid.*, p. 57

19. *Ibid.*, p. 37

20. *Ibid.*, p. 27

21. *Ibid.*, p. 57.

dernière partie qu'elle se rejoue, se redistribue. L'épilogue est, de ce point de vue, une sorte de « condensé eschatologique », qui a valeur de récapitulation. Des enjeux en présence, de la situation initiale, dramatisée, scénarisée, jouée enfin, tant attendue et tournée vers son achèvement. Une sorte de précipité de temps nous y introduit. Après cette grande scène de défaite et de mort du personnage public, très peu de choses nous indiqueront que la vie continue hors du spectacle. Ellipse indéterminée. Le personnage voit défiler les temps forts de son action un peu comme on voit le film de sa vie avant de mourir, prend conscience de sa mission. Puis : la nuit de Noël. Chacun se prépare dans son coin. On dirait que plus rien n'a d'importance, que le temps narratif s'accélère, qu'il faille aller directement au but, au trou : le suicide. C'est le véritable *rendez-vous* du film (le *meeting* de Doe), la véritable rencontre de tous les personnages du scénario mis en place, venant chacun tour à tour et ensemble comme un chœur antique énoncer les raisons (aux spectateurs et peut-être à Capra lui-même) qu'il y a de mourir ou non, d'être ou de ne pas être John Doe. Une sorte de jugement dernier. Et une supplication dernière du spectacle : le nom doit s'incarner (à un autre niveau, ce nom, c'est aussi celui de Capra : Le nom au-dessus du titre)²². Tous les personnages sont là :

- Le metteur en scène, Anne Mitchell, amoureuse et repentie
- Le producteur, Connel
- Le grand patron, Norton et son état-major
- Les spectateurs (les Clubs)
- Le compagnon de route de Willoughby.

Chacun, avec des motivations différentes, voire opposées essaie d'empêcher John de rejoindre son rôle de façon définitive en sautant dans le vide. Leurs discours visent à le faire sortir de son rôle, en minimisant son importance dans l'économie du spectacle.

Passons sur les paroles de Norton (« personne ne saura qui vous êtes, vous mourrez comme un déchet... ») Nous retiendrons l'argument du metteur en scène (Ann Mitchell), conscient du *remake* qu'il a produit : Tu n'as pas à te sacrifier pour cette idée. Quelqu'un l'a déjà fait. Le premier John Doe. Il l'a perpétuée pendant presque 2000 ans (...). Les clubs sur-enrichissent : on a commencé sans vous, mais vous pouvez nous aider, cela sera plus facile, etc.

L'économie du spectacle vacille : Doe disparaît. John Willoughby sort avec, dans ses bras, le corps sans connaissance de son metteur en scène (qui auparavant l'aura considéré comme un individu en lui déclarant son amour). Fin du spectacle.

Une troisième fois, *in extremis*, la greffe ne prendra pas. Contredisant le scénario de départ, John sort du programme : il renonce au suicide et choisit de continuer le combat avec les Clubs. Capra également par une lettre « réelle » d'un spectateur qui décida de cette fin. Seul un envoi venant de l'extérieur du spectacle a pu faire dévier le programme, et mettre fin à l'alternative d'un choix scénaristique « économiquement » impossible : se soumettre ou mourir. Dans la foulée de la lettre, les « acteurs » ont déclenché une machine qu'ils n'arrivent plus à arrêter (John Willoughby n'est pas qu'un acteur, c'est aussi un « acteur social » comme on dit maintenant. Le ton amer du film – singulier dans l'œuvre de Capra – nous semble très contemporain). Ann Mitchell, Connel, Norton courent après. John Willoughby également, vers la fin. Nous ajouterons, même Franck Capra, qui ne comprend pas qu'on ne puisse pas l'arrêter. Finir. En posant d'emblée l'existence fictive et spectaculaire de Doe, la lettre a cette fonction d'ouvrir l'abîme sans pouvoir le refermer. Le film est cette mise en abyme, mise en scène de l'abyme spectaculaire, tentative abys-

sale de trouver un lieu à ce qui n'en a pas : l'incarnation du peuple en tant que tel dans un corps et un nom propres. Si le film fut un échec commercial, dans la fiction, le film est l'histoire d'un échec. L'échec est assumé, mis en scène au moment où il se produit et, dans ce mouvement, présente une idée difficile à admettre : le mensonge est la vérité du spectacle, sa fiction englobante nous tient prisonnier et cela, dès l'origine du contrat (la lettre) qui nous sépare de nous-mêmes en nous reliant à lui.

Une des explications que l'on pourrait donner du « mystère de la conclusion introuvable » serait de dire qu'elle a disparu dans l'espace qui sépare le temps du film du temps du spectacle (« Le Peuple n'existe pas » veut dire : « seul le spectacle existe »). Le spectacle se nourrit de cette déhiscence, il n'a pas de fin parce qu'il est sa propre fin. Son but n'est rien, il ne fait que se développer, s'étendre. « Il n'est rien que l'économie se développant pour elle-même »²³.

Tout se passe donc *entre*, dans l'indécidable d'une suite de hiatus, de séparations. Entre le trou d'une histoire (le mystère) et l'histoire d'un trou (Doe), l'impasse scénaristique réelle de Capra rencontrant celle du scénario du film en train de se faire. Entre Doe et Willoughby, fiction et vérité, le nom et l'image, le film et le spectacle, le commencement et la fin s'opèrent des croisements, des renversements passant par le livre, le film, la vie de Capra lui-même. Ces paramètres constituent l'économie du film dont nous n'avons fait, ici, qu'amorcer quelques pistes. Capra ne dit-il pas, dans son livre, que durant cette recherche (pendant qu'il cherchait la réponse au trou béant), lui naissait un fils : Tom, qui « allait combler le grand vide laissé par la mort du petit John »²⁴ ?

Hello, John ! Nice to meet you.

Éric RONDEPIERRE

22. Le titre original du livre de Capra est « The Name Above the Title ».

23. Guy Debod, *La Société du spectacle*, Paris, 1992, Folio-Gallimard, p. 22.

24. Franck Capra, *Op., Cit.*, p. 343.