

Joachim Paech

L'échange symbolique. LA BELLE CAPTIVE,
image, roman et film, de Magritte à Robbe-Grillet.¹

(Cf. Et.Lojacono, H.Dethier, S.Keuleers, D.Bilteyst, W.Elias, S.Schillemans (eds) :
Cinéma&Littérature, Brussels 1991, S.105-124)

Une peinture de Magritte, un roman et un film d'Alain Robbe-Grillet portent le même titre: LA BELLE CAPTIVE. Ne sommes-nous pas ainsi amenés à penser qu'il existe un lien étroit entre peinture, roman et film? En suivant Lessing, en quelque sorte, il se pourrait que l'imaginaire littéraire de l'écrivain Robbe-Grillet ait libéré une 'belle captive' de sa forme fixée par la peinture - comme jadis *Laokoon*² - pour la raconter dans le roman, pour qu'il ne s'agisse plus finalement que du récit dans et par les images tel qu'il est dans le 'Gesamtkunstwerk' du film.



Notons que l'avertissement référentiel de Magritte sous l'image d'une pipe *Ceci n'est pas une pipe* s'applique davantage à cette belle captive, qui ne comporte même pas une image représentant ce que le titre LA BELLE CAPTIVE indique; ou plus exactement, il y a six peintures qui portent ce titre et toutes représentent quelque chose de différent.

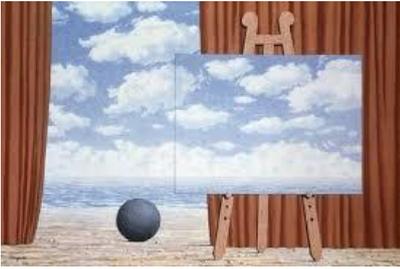


En 1931, il a peint LA BELLE CAPTIVE, qui montre un chevalet posé dans un paysage, et la partie cachée par ce chevalet est exactement celle représentée sur la toile. Magritte se moque ici du

¹ Cet exposé se réfère en partie à une version de cet article qui est paru sous le titre *La Belle Captive* (1983). Malerei, Roman, Film. (René Magritte/Alain Robbe-Grillet) dans le volume "Literaturverfilmungen", publié par Franz-Josef Albersmeier et Volker Roloff chez Suhrkamp, Frankfurt/M - Je remercie beaucoup Françoise Herbin pour son aide de traduction

² Cf. Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Stuttgart, Reclam, 1983

trompe l'œil de la peinture réaliste qui cache ce qu'elle est: une image, pour se donner pour ce qu'elle n'est pas: la reproduction de la nature.



Par contre le tableau fait en 1966 qui porte le même titre, nous indique une toute autre direction: au lieu de vouloir rendre invisible la toile comme scène de la représentation picturale, Magritte souligne son rôle et l'installe comme une estrade où se jouera le jeu de ses signifiants. Cette peinture représente un ciel et une surface qui ressemble à une plage, ces deux éléments formant, dans le tiers inférieur de la toile, un horizon commun. Ciel et plage donnent la connotation de l'infini. Cet effet est renforcé par un rideau rouge ouvert sur la moitié gauche de l'image qui cache la limite que constitue le cadre. Le rideau fait ainsi partie, de même que le ciel et la plage, de la surface peinte, et pourtant il apparaît tout de suite comme étant d'une autre nature: dans notre perception normale, ciel et plage n'ont en général pas de rideau! Par ailleurs, le rideau est également une partie qui se trouve sur le plan peint, donc qui se réfère à la peinture elle-même, ce devant quoi il semble avoir tiré le rideau. La frontière esthétique entre les deux niveaux se trouve être, dans l'image elle-même, la ligne où le rideau rencontre la plage, constituant une sorte d'avant-scène où se trouve le chevalet avec une toile peinte. L'image ainsi inscrite (ou plutôt imag(e)inée) montre sur le niveau de la représentation ce que le rideau cache sur la droite, mais aussi, en partie, ce que l'image elle-même cache: le ciel. La toile devient ainsi la scène de l'imag(e)ination dans le sens de mise en image (mise en cadre); chaque objet, chaque signifiant peut, comme la boule qui se trouve au premier plan, devenir la 'belle captive' de cette mise en scène ou mieux: de cette imag(e)ination.

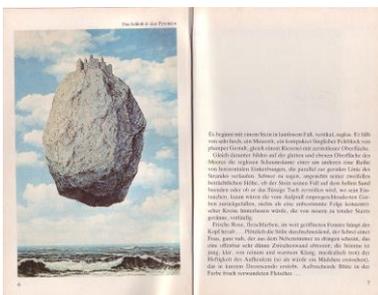


En 1947, LA BELLE CAPTIVE fonctionne également, même sans rideau, comme une scène pour les imag(e)inations. Le tuba et la pierre font partie du répertoire que Magritte utilise régulièrement dans ses représentations picturales. Ils font partie d'un ensemble d'objets qui reviennent dans beaucoup de ses tableaux. Ils constituent un paradigme de signifiants dont Magritte se sert pour

s'exprimer par la peinture sur la scène de sa toile. La 'scène vide' est comme un courant aspirant, et en même temps elle est une productivité, elle force les objets à devenir visibles sur le lieu où ils seront représentés par composition ou mise en scène.

Parmi les objets, il y a aussi les mots qui, sur la scène picturale elle-même ou en tant que titres, peuvent être librement échangés, avec leur environnement iconique pour devenir, par une sorte d'effet 'magique' lisibles. Ainsi comme le dit Magritte, c'est le spectateur "qui regarde, qui représente le tableau, ses sentiments et ses idées représentent le tableau"³, c'est celui-ci, qui participe à la productivité de l'imag(e)ination picturale. Dans la lecture du tableau et de ses titres, le spectateur effectue l'échange des objets et des mots et, dans cette constellation qui se répète en permanence, tous les autres tableaux de Magritte sont impliqués, et ainsi de suite sur la scène de l'imag(e)ination picturale.

LA BELLE CAPTIVE est d'emblée, mais avant tout dans la version de 1966 et en tant qu'elle est un lieu potentiel de l'imag(e)ination narrative, un modèle de l'échange symbolique comme procédé intertextuel, tel que Robbe-Grillet va l'élargir à la narration littéraire et filmique. Au répertoire d'objets et de mots de Magritte vont s'ajouter les imaginations tout autant obsessionnelles de Robbe-Grillet et tous deux vont se rencontrer sur la même scène, qui se nomme LA BELLE CAPTIVE. Le roman de Robbe-Grillet, qui porte le titre LA BELLE CAPTIVE, est tout d'abord matériellement un livre qui contient les quelque 70 tableaux de Magritte, entre autres LA BELLE CAPTIVE (de 1966) et un texte littéraire, et ce sont les deux éléments qui, ensemble, constituent le roman. Mais le récit du roman, ce que la lecture lit, n'existe -tout comme dans l'interaction des tableaux de Magritte entre les objets et les mots-, qu'à partir du moment où se produit l'échange symbolique entre la représentation picturale et la représentation verbale par la mise en scène qui se prête aux changements de la surface lisible des pages du livre. Je vais donc commencer à lire. ...



Cela commence par une pierre, ou plus exactement le roman commence par une image qui montre une pierre suspendue au dessus de la mer. L'image se trouve sur le côté gauche, et en face, à droite commence le texte, comme écriture:

³ René Magritte, *Ecrits complets*, André Blavier (ed), Paris (Flammarion) 1979 p 462

"Ça commence par une pierre qui tombe ..." ⁴

La redondance image-texte se réduit au cours de la description

"... dans le silence, verticalement, immobile. Elle tombe de très haut, aérolithe, bloc rocheux aux formes massives, compact, oblong, comme une sorte d'œuf géant à la surface cabossée."

La description, face au visible, introduit insensiblement le savoir et elle nomme l'objet: Aérolithe ou un œuf géant. L'oxymoron

"une pierre qui tombe, ... immobile"

introduit maintenant le 'Laokoon' comme étant tout de même un problème de la peinture et c'est par l'image que la narration épique commence. Mais une peinture de Magritte n'est pas un 'film immobilisé' qui pourrait tout simplement être remis en mouvement sur le mode de la narration. Et le mode narratoire de Robbe-Grillet lui-même obéit à la lois du 'vertige fixé' comme le dit Genette ⁵, celui d'objets mis en scène par l'imag(e)ination picturale. Le paragraphe suivant reprend la description du premier tableau:

"A la surface lisse et plate de la mer, juste en dessous, les franges d'écume successives, immobiles, forment une série de raies horizontales, parallèles au bord rectiligne de la longue plage. Il est difficile de dire, en raison de son altitude sans doute considérable, si la pierre va terminer sa chute sur le sable blond, ou bien va crever la nappe liquide où son engloutissement, une fois retombées les gerbes soulevées par l'impact, ne laissera plus qu'une série indéfinie de cercles concentriques, de nouveau suspendue dans une totale fixité, provisoire."

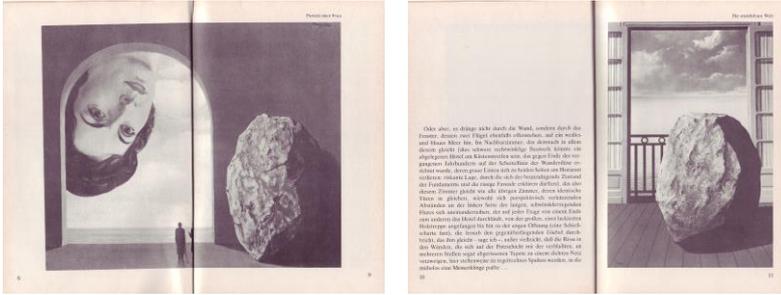
L'imagination narrative devrait dire où s'arrête la chute, mais elle la laisse en suspens, provisoirement.

"Fraîche rose couleur chair, pendue la tête en bas dans l'embrasure de la fenêtre grande ouverte ..."

Rose, fenêtre, et tête n'ont pas de correspondance picturale sur cette page du livre, ce qui est dit n'a pas de référence et se trouve être déplacé. "Déchirant soudain le silence, en entend alors un cri de femme, tout proche, qui paraît venir de la chambre à côté, à travers une cloison sans doute très mince." La paix de la chute dans le silence est soudain rompue, tout à coup, il n'y a plus immobilité, un nouveau lieu intervient s'ou surgit le cri, une pièce à côté de celle-ci, derrière une mince cloison. Le cri 'off' vient en effet d'une pièce située sur le verso de la page: il nous faut tourner cette page ...

⁴ Alain Robbe-Grillet, René Magritte: La Belle Captive, Roman. Bruxelles 1975 (passim)

⁵ Gérard Genette: Vertige fixé, in: Figures I, Paris 1966, p 69-90



Le lecteur doit se rendre dans ce nouveau lieu et trouve une image qui confirme la description de la tête pendante qu'il avait lue auparavant, et la pierre est en outre posée d'une manière toute différente de celle, qu'on pouvait attendre. Mais qu'en est-il du cri? L'auteur propose une autre possibilité sur la page suivante, qui est une page texte-image cette fois.

"Ou bien ça ne serait pas à travers la cloison, mais par la fenêtre ouverte à deux battants, là aussi, sur une mer blanche et bleue ..."

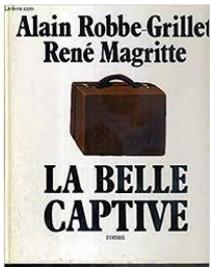
Ça, ce n'est plus le cri, mais seulement quelque chose, qui vient de la fenêtre ouverte, et que l'image montre sur le côté droit. Tourner la page se révèle être le moment de l'insécurisation, la rupture, qui, sur le lieu de la page suivante, rend possible ou exige une reprise altérée puisque l'imagination narrative trouve là un objet nouveau. Car l'imagination travaille avec ce qu'elle trouve et ce qui lui demeure longtemps caché, jusqu'à ce que la lecture le mette en lumière. Le moment de l'insécurité, de la rupture, ou du vide provisoire est par l...-même un moment de création, qui sera comblé par l'attente de la lecture (ou de l'imagination narrative en général). Roland Barthes:

"Chez Robbe-Grillet (...) les constellations d'objets ne sont pas expressives, mais créatrices; elles ont à charge, non de révéler, mais d'accomplir, elles ont un rôle dynamique, non euristique: avant qu'elles ne se produisent, il n'existe rien de ce qu'elles vont donner à lire: elles font le crime, elles ne le livrent pas: en un mot, elles sont littérales."⁶

Elles sont à prendre 'à la lettre' dans le sens précis de la lecture, car elles organisent l'acte de lire, qu'il soit pictural ou littéraire, en un glissement à travers le livre.

Le livre comme lieu du texte lisible qui constitue sa narration dans la lecture par l'échange symbolique du verbal et du pictural, fonctionne comme réceptacle d'histoires virtuelles, tout comme la scène vide de LA BELLE CAPTIVE, comme un piège dans lequel se prennent les souvenirs, les stéréotypes, les obsessions, les images et les mises en scènes, qui ne cessent de se répéter, pour être racontées de nouveau. Pour ce réceptacle de la narration, Robbe-Grillet donne l'image de la valise qui se trouve sur la couverture du livre et qui est un des objets qui reviennent toujours chez Magritte.

⁶ Roland Barthes: Littérature littérale, in: Essais Critiques, Paris 1955, p 66



Dans le roman, elle contient des instruments de musique, ou elle devient la *Bôte de Pandore* pour reprendre le titre d'un tableau de Magritte où un faux médecin prend ses ustensiles dans la valise. Elle avait déjà été un véhicule important de la narration dans le film TRANS EUROPE EXPRESS de 1966, où Jean-Louis Trintignant achète d'abord une valise avant de monter avec elle dans le train, dans lequel l'auteur Robbe-Grillet invente l'histoire du film 'en train de se faire ...'.



D'où proviennent les éléments narratifs dont se sert Robbe-Grillet? Après une discussion avec le lecteur⁷, le narrateur poursuit:

"Pourtant je voulais encore citer quelques-unes des scènes rituelles se déroulant dans le palais nocturne, celle par exemple qui est inscrite sous le titre 'la belle captive', dont les chevilles sont maintenues par de lourdes chaînes à des boulets en fonte ...".

En effet Robbe-Grillet cite non seulement un titre inscrit par Magritte, mais également toute une scène qui pourrait provenir de son propre cinéroman et film GLISSEMENTS PROGRESSIFS DU PLAISIR de 1974 et il anticipe une scène du roman *Topologie d'une cité fantôme*, qu'il écrira un an après LA BELLE CAPTIVE et qui fait ici la liaison avec le titre de Magritte. Plus encore, le paradigme de ces 'citations' comprend tout le premier chapitre de LA BELLE CAPTIVE: il va être identique au dernier chapitre de la *Topologie* sauf qu'il n'y a pas les images de Magritte.

Le 'déjà lu' de romans antérieurs et le 'déjà vu' de films précédents fournissent chez Robbe-Grillet pour la répétitions de leurs objets et de leurs mots, de leurs situations et leurs événements un terrain pour leur productivité narrative qui est tout à fait semblable à la mise en scène de LA BELLE CAPTIVE de Magritte: dans une histoire datant de 1956 déjà, des enfants et des oiseaux avaient laissé des traces sur la plage comme l'écriture sur un page de livre. Et dans le 8ème plan de L'IMMORTELLE tourné en 1964, on retrouve l'indication suivante:

⁷ Cf. Pierre van den Heuvel: Le mythe de la lecture dans La Belle Captive d'Alain Robbe-Grillet et René Magritte, in: J-L.Cornuille et al. (Hg.) Au grain du mythe. Rencontres Barthes. Groningen 1983, p 19-40

"Le décor est maintenant celui d'une immense plage déserte, dominée par de hautes dunes de sable blanc, avec çà et là quelques grosses touffes de graminées. La jeune femme y est nettement plus lointaine, debout dans la dune, regardant la mer et ses longs rouleaux qui déferlent en contrebas."

On comprend là une des raisons pour laquelle Robbe-Grillet revient toujours à ses objets car ici, c'est la mer qui apporte sur le sable des objets que Robbe-Grillet 'trouve' comme: un lit, une bouteille, une chaussure de femme et avec lesquels il raconte ses histoires. Il dit dans ses *Mémoires* (1984)

"les falaises, les dunes, les landes et les plages de sable entre les rocher (...) avaient marqué mon enfance bretonne".⁸

La mer elle-même apporte le 'miroir qui revient' de l'imagination narrative. Les rideaux rouges de LA BELLE CAPTIVE de Magritte s'ouvrent ainsi également à l'imaginaire de Robbe-Grillet où la plage attend d'être animée pour que quelque chose puisse être raconté sur un page ('mise en p(l)age'). Pour Magritte comme pour Robbe-Grillet cela représente la 'scène vide' prête à recevoir les traces de l'imagination. Cela représente aussi le lieu où le récit LA BELLE CAPTIVE se termine comme une vague qui ne cesse de revenir:

"Déjà tout au bout (...) la belle prisonnière encore toute neuve me sourit inexplicablement dans sa cage. Puis c'est l'image qui revient du lit de fer à demi noyé sous le sable humide sur le longue plage déserte juste à la limite des petites vagues...".

A la fin de LA BELLE CAPTIVE on a ainsi une image qui revient du film GLISSEMENTS PROGRESSIFS DU PLAISIR.

Les tableaux de Magritte qui s'intitulent LA BELLE CAPTIVE n'ont jamais prétendu être autre chose que des images. Et le roman de Robbe-Grillet LA BELLE CAPTIVE se rapporte constamment à lui-même comme récit "en train de se faire" et à la manière dont s'opère sa productivité. Le film qui porte ce titre indique dès le début qu'il s'agit avant tout d'un film. C'est le générique qui constitue le début du film et, comme dit André Gardies:

"que le film se donne comme un film et non comme la représentation d'une réalité existant en dehors de lui (...), puisque générique et film parlent tous deux de leur propre réalité, filmique".⁹

Un film, ce sont des images en mouvement, donc le film LA BELLE CAPTIVE débute par une image mise en mouvement: une femme est assise sur une moto qui roule, mais ce n'est pas elle qui roule,

⁸ Alain Robbe-Grillet: *Le miroir qui revient*, Paris, 1984, p 194

⁹ André Gardies: *Genèse, générique ou la naissance d'une fiction*, in: *Revue d'Esthétique* 4 'Voir, entendre' (1976), p 86-120

elle n'est qu'une image de mouvement tout comme un film n'est que la projection du mouvement sur une toile fixe.



Cette image de mouvement fait place à un tableau qui ressemble à LA BELLE CAPTIVE de Magritte (de 1949) et au dessus, on peut lire les noms du générique, donc également le titre du film: LA BELLE CAPTIVE.

Naturellement, cette surface de projection est encore une toile comme celle du peintre Magritte, mais en plus, elle a des rideaux de chaque côté, comme il y en a parfois aujourd'hui dans certains cinémas; c'est justement encore une fois une des scènes vides prêtes à se combler par le hors cadre de leur visibilité et de leur audibilité pour devenir le lieu des imag(e)inations.

Le générique aboutit à un troisième plan, dans un bar, où, avec un fondu enchaîné, la musique aussi change pour un tango et où une histoire peut maintenant commencer. La femme à moto réapparaîtra représentant des rôles différents: elle sera Sarah Zeitgeist qui donne ses ordres au héros Walter; elle sera le chef d'une organisation secrète, qui fera exécuter Walter; elle sera la femme de ce même Walter, lorsqu'il se réveillera brièvement de ses cauchemars. Au début du film, elle est l'image elle-même de l'imag(e)ination du cinéma, d'un mouvement apparent traversant l'image fixe de l'écran pour ainsi arriver dans le mouvement de l'imagination narrative du cinéma.

A ce moment, le film se sait lui même être une image traversée par un mouvement apparent qui réalise tout autant le paradigme des objets, des sujets, des gestes, des mots et des sons que le syntagme de ses liens à l'histoire comme diégèse.

Walter, le héros du film, a rencontré une femme dans un bar; il va la retrouver étendue dans la rue, blessée et les mains attachées devant sa voiture. Il la conduit dans une maison d'où il pourra appeler un docteur. Tandis que, dans cette inquiétante maison, il dort avec la 'belle captive' apparaît l'image d'une plage avec les dunes et la mer, image dans laquelle se trouve un cadre avec des rideaux. La caméra entre dans l'image, pénètre 'l'image dans l'image', mais il reste le rideau soulignant la plage comme étant encore la scène des signifiants picturaux.



Le lendemain matin, au dessus du lit qui se trouve maintenant dans une toute autre pièce, un tableau semblable montre une chaussure de femme sur la plage, sous le rideau: le tableau a cette fois encore un cadre et un titre: LA BELLE CAPTIVE.



La belle captive a disparu mais elle a perdu une chaussure, d'abord dans l'image, puis le héros la retrouvera dans un caniveau, mais cela aussi, c'est la représentation dans un tableau d'une chaussure, dont le commissaire d'ailleurs possède depuis longtemps une reproduction sur carte postale, comme pièce à conviction.

A la fin, Walter et le commissaire vont échanger la chaussure contre l'image de cette chaussure dans le tableau LA BELLE CAPTIVE de Magritte tandis qu'une voix 'off' dira:

"Echange symbolique, rideaux de théâtre ...".

A partir de là, on peut reconstruire tout le procédé de l'imag(e)ination qui relie le tableau, le roman et le film: La toile du peintre, la plage, la page d'un livre, l'écran du cinéma sont des scènes où apparaîtront les signifiants qu'ils échangent entre eux: une chaussure sera échangée contre l'image de la chaussure dans un tableau, ou contre par exemple l'histoire de la *Fiancée de Corinthe*, que Robbe-Grillet a trouvée chez Michelet dans la version de Goethe qui, dans GLISSEMENTS PROGRESSIFS DU PLAISIR s'est transformée en sorcière et qui a laissé un comte de Corinthe qui lui-même devenu cavalier sur le cheval blanc (Schimmelreiter) complètera l'imaginaire de l'enfance bretonne de Robbe-Grillet dans son autobiographie romancée *Le miroir qui revient*.

Il n'est pas exclu que ce délire de l'imag(e)ination s'explique en partie par le travail du rêve:

A la recherche de la belle captive le héros Walter arrive dans la maison du père de celle-ci (il s'appelle Van de Reeves!). Dans la chambre de sa fille se déroule un spectacle de l'imag(e)ination tout à fait onirique: l'image de Marie-Ange, 'la belle captive', qui selon la ballade de la *Fiancée de Corinthe* est morte depuis de longues années, s'anime devant les yeux de Walter jusqu'à ce qu'elle apparaisse elle-même, d'abord en sortant d'un mur de la pièce, puis à la plage où elle revient donc dans la peinture de Magritte, LA BELLE CAPTIVE.



Lorsqu'on se trouve dans la chambre, Marie-Ange est double, dans l'image et en apparition, de même que Walter, qui se reflète dans le miroir d'une armoire située en face du lit où il est assis. Il ouvre l'armoire et y trouve le livre de Robbe-Grillet: LA BELLE CAPTIVE.

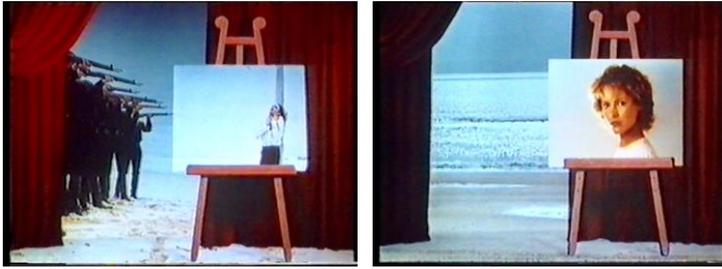


Puis, tandis que Walter est à nouveau visité par le vampire Marie-Ange (conformément à la ballade), la scène s'ouvre à la plage derrière le rideau rouge, mais cette scène n'est plus vide, on y voit des soldats vêtus de noir qui encerclent Marie-Ange, et qui viennent aussi emmener Walter. Mais il s'agit là de l'imagination de Walter que le professeur Van de Reeves a relié à un appareil visualisant les rêves de celui-ci sur vidéo. Et là on voit la chambre de *L'Assassin menacé* de Magritte que des hommes à chapeaux noirs regardent de l'extérieur avant de disparaître par le bas de l'image; la caméra s'avance et montre la plage où l'on voit la belle captive provoquante, Marie-Ange; puis le tableau de LA BELLE CAPTIVE de Magritte apparaît et dans l'image posée sur le chevalet qui y est inscrite, on voit Walter évoluant sur la plage.



Par un zoom de la caméra, l'image dans l'image remplit tout l'espace jusqu'à devenir la seule scène visible. On voit l'image encore une fois à l'intérieur du rideau rouge mais maintenant on y voit *L'Exécution de l'Empéreur Maximilien* de Manet, puis Walter attaché à un poteau que des soldats,

debout devant l'image, abattent ... Et sur l'image inscrite, on voit à nouveau Marie-Ange, la belle captive ...¹⁰



Le cinéma est une usine à rêves qui non seulement produit des rêves, mais qui se nourrit également de rêves dominés par les imag(e)inations qui nous ont été communiquées par la culture dans laquelle nous vivons, avec ses images, ses mythes, ses récits; le cinéma se les approprie, les retravaille et les restitue, les images reflètent d'autres images et ceci sans fin en abyme... Le héros de cette aventure rêvée va s'éveiller pour un temps, pour retomber tout de suite dans ses imag(e)inations.

Le tableau, le roman et le film qui portent le titre LA BELLE CAPTIVE ont en commun ce même rêve ou cet échange symbolique qui s'effectue entre les trois réalisations et, fondamentalement avec les imaginations nées de la culture dans laquelle nous vivons et à laquelle elles participent. C'est pourquoi on ne peut plus parler de mise à l'écran du roman ou du tableau, ce qui réduirait cet échange ouvert et large aux simples limites d'une oeuvre et de sa réplique redondante dans un autre medium. L'oeuvre, dans de telles limites, commence à devenir obsolète quand les 'miroirs qui reviennent' réfléchissent de plus en plus les images provenant du paradigme infini des représentations d'une culture qui a définitivement perdu ses limites nationales lorsque ces représentations sont mises sur orbite pour être diffusées. Ainsi se forme un syntagme narratif provisoire, dont, dans la lecture, la contingence se dilue aussitôt, dans celle d'une nouvelle productivité.

Il n'y a que l'analyse intertextuelle des relations entre images (comme mythes ou comme représentations), textes littéraires, filmiques ou autres, qui puisse rendre compte d'une culture qui se base justement sur une telle productivité signifiante. Il est important de souligner cette intertextualité pour comprendre enfin le cinéma et la télévision comme une extension des media traditionnels que sont la peinture et la littérature et pour que les échanges interculturels aient enfin une chance de se réaliser.

¹⁰ Cf. François Jost: Le picto-film (Manuscrit du Colloque de Chantilly, 22.6.1987) (Traduction en italien dans: Cinema & Cinema Vol 14, 1987, No 50, p 42-46; traduction en allemand dans J.E.Müller, M.Vorauer (Hg.) Blick-Wechsel. Tendenzen im Spielfilm der 70er und 80er Jahre, Münster 1993, S.223-236)