



HAL
open science

Mimésis, narrativité, expressivité. Le cinéma dans son rapport au réel

Florence Gravas

► **To cite this version:**

Florence Gravas. Mimésis, narrativité, expressivité. Le cinéma dans son rapport au réel. Philosophie. Université Charles de Gaulle - Lille III, 2014. Français. NNT : 2014LIL30022 . tel-01146227

HAL Id: tel-01146227

<https://theses.hal.science/tel-01146227>

Submitted on 15 Sep 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ CHARLES DE GAULLE - LILLE 3
École doctorale Sciences de l'Homme et de la Société (S.H.S.)
UMR 8163 « Savoirs Textes Langage » (CNRS, Lille 3, Lille 1)

Thèse en vue de l'obtention du grade de docteur
Discipline : Philosophie

Présentée et soutenue publiquement par

Florence GRAVAS

Le 12 juin 2014

MIMÈSIS, NARRATIVITÉ, EXPRESSIVITÉ,
LE CINÉMA DANS SON RAPPORT AU RÉEL

Volume 1

Thèse préparée sous la direction de Philippe SABOT,
Professeur de philosophie contemporaine et sciences humaines, Université de Lille 3

Composition du jury :

Dominique CHATEAU, Professeur d'esthétique et de cinéma, Université Paris 1
Eric DUFOUR, Professeur de philosophie allemande et d'esthétique, Université Grenoble 2
Bernard SEVE, Professeur d'esthétique et de philosophie de l'art, Université Lille 3
Laurent VAN EYNDE, Professeur de philosophie, Université Saint-Louis Bruxelles
Dork ZABUNYAN, Maître de conférences en études cinématographiques, Université Lille 3

Je tiens avant tout à remercier Philippe Sabot, mon directeur de thèse, qui a généreusement accompagné ce travail et l'a rendu possible en y croyant. Ses conseils et son soutien m'ont guidée ; son propre travail de philosophie littéraire a orienté mes pas vers une philosophie du cinéma.

Ce travail de recherches a constamment été nourri de conversations régulières et fructueuses avec mes proches et amis sur l'expérience de spectateur de film.

Je souhaite particulièrement remercier deux d'entre eux, qui ont soutenu l'écriture de ce travail grâce à leur lecture critique et attentive : Gérard Engrand et Jean-Jacques Melloul.

TABLE DES MATIERES

TABLE DES MATIERES	3
INTRODUCTION	5
PROBLEME :	6
LECTURE :	11
HYPOTHESE DE TRAVAIL :	30
METHODE :	41
CHAPITRE I : METTRE A L'EPREUVE UN REEL/PRODUIRE UNE REALITE	45
PROFIGURANT/FIGURATIF/FIGURAL :	46
FIGURATION/PRESENTATION, A PROPOS DE <i>VALSE AVEC BACHIR</i>, D'ARI FOLMAN :	68
PRESENCE/ABSENCE, A PROPOS DE <i>CACHE</i>, DE MICHAEL HANEKE :	104
OBJECTIF/SUBJECTIF – LA FIGURE, A PROPOS DE <i>LOST HIGHWAY</i>, DE DAVID LYNCH :	137
CHAPITRE II : FABRIQUER/REALISER	161
CONSIDERATIONS PRELIMINAIRES	162
CONTEXTURE A L'ŒUVRE, A PROPOS DE <i>VALSE AVEC BACHIR</i> :	178
ELABORATION D'UN POINT DE VUE : UN EXEMPLE DE MONTAGE CONTRE TOURNAGE, A PROPOS DE <i>EUT-ELLE ETE CRIMINELLE...</i>, DE JEAN-GABRIEL PERIOT :	204
POETIQUE/PLASTIQUE, A PROPOS DE <i>MULHOLLAND DRIVE</i>, DE DAVID LYNCH :	220
PERCEPTIBILITE/LISIBILITE, A PROPOS DE <i>L'HOMME A LA CAMERA</i>, DE DZIGA VERTOV :	240

<u>CHAPITRE III : PERCEVOIR/IMAGER</u>	259
PROBLEMES RELATIFS A L'ACTIVITE SPECTATORIELLE :	260
SUIVRE UNE LOGIQUE NARRATIVE/EPOUSER UNE POSTURE PERCEPTIVE:	274
DUREE FILMIQUE/TEMPORALITE SPECTATORIELLE :	313
JUGEMENT ET DUPLICITE SPECTATORIELS :	349
<u>CONCLUSION</u>	378
<u>GLOSSAIRE</u>	388
<u>INDEX DES CONCEPTS MIS AU TRAVAIL</u>	394
<u>INDEX DES FILMS CITES</u>	396
<u>INDEX DES NOMS CITES</u>	398
<u>BIBLIOGRAPHIE GENERALE</u>	400
<u>LISTE DES EXTRAITS DE FILMS ETUDIÉS</u>	407

INTRODUCTION

Problème :

L'origine de mon travail repose sur une question d'apparence naïve : « que perçoit-on quand on voit/entend¹ un film ? » Se poser cette question invite à s'interroger sur la teneur et le sens de la réalité qui nous est ainsi donnée. Il s'agissait de s'interroger sur ce qu'a rendu possible l'invention du dispositif cinématographique.

Commençons par nous interroger sur le sens d'une telle généralité. Certes, nous ne doutons pas en parlant « du » cinéma de convoquer une réalité immédiatement repérable, constituée d'activités socioculturelles, de réalités économiques, d'objets artistiques ou de communication, mais cette apparente aisance à préciser ce dont il s'agit s'estompe dès lors qu'on l'examine un peu attentivement. De quoi parle-t-on ? Au début du Cinématographe, cela désigne une invention technique, l'appareil qui a le pouvoir d'enregistrer et de projeter des images animées issues de prises de vue. Mais très vite, le mot évoque un type de divertissement, pour lequel on se rend dans une salle obscure. Le « cinéma » devient alors un genre de film, le film de fiction, par l'adoption d'un rétrécissement sémantique lié à l'engouement du public, et le mot prend le sens de « représentation » - faire son cinéma – voire d'affabulation - faire du cinéma. Parallèlement, le cinéma a continué d'explorer des formes nouvelles, et les innovations techniques de fleurir, à tel point qu'aujourd'hui, on parle volontiers d'« audiovisuel » pour embrasser le champ des activités liées à l'enregistrement d'images animées et sonores, en ajoutant aujourd'hui les images de télévision, l'enregistrement vidéo et sa très grande banalisation via l'enregistrement sur les téléphones portables, la miniaturisation des appareils numériques et l'existence d'internet.

¹ L'expression consacrée dit bien « aller voir un film » ; néanmoins, il me semble essentiel de souligner d'une part l'importance du son depuis l'invention du cinéma sonore, qui le met à égalité avec l'image, et d'autre part, en construisant un conglomérat de deux verbes, d'insister sur le caractère global de la perception spectatorielle.

Néanmoins, le cinéma reste le terme générique, à défaut de mieux, pour désigner tout cet ensemble d'activités liées à l'enregistrement de vues réelles et leur diffusion à un large public.

Ainsi, si l'on persiste à parler « du » cinéma, c'est bien parce qu'il désigne en effet un *dispositif technique* qui d'une part rend possible la production d'un objet singulier – le film – parce qu'il actualise le mouvement en inscrivant une durée dans le support, et qu'il permet une restitution de ce qui a été filmé à volonté, grâce à la projection. D'autre part, il permet une représentation du monde révolutionnaire, dans la mesure où celle-ci s'opère à partir d'une inscription mécanique, sur un support matériel, d'une image et d'un son. Cette inscription, nous le verrons, doit être pensée dialectiquement à la fois comme une conservation et une production.

Le spectateur se trouve ainsi mis en relation avec un spectacle possédant les traits essentiels du réel : formes en mouvement, animation des objets dans une durée inscrite dans le *dispositif technique*, illusion d'une profondeur de champ... Dès lors, s'interroger sur la nature de ce que l'on voit/entend dans un film pourrait consister à se demander dans quelle mesure celui-ci peut être pensé comme *mimèsis*. Si le cinéma se présente communément comme un art fondé sur une technique d'enregistrement d'un réel, comment penser correctement cette représentation ?

Peut-on dire du cinéma qu'il propose une représentation sous la forme d'une duplication du monde ? Telle serait la première manière d'envisager le problème¹, en se fondant sur l'extraordinaire propriété technique que possède le cinéma de mettre en place une perception filmique qui a une forte parenté avec la perception ordinaire. Si tout film est vu/entendu, non pas seulement comme une image, mais aussi comme l'image de quelque chose qui semble à la fois *donné et présent*, ce qui est ainsi donné doit-il être pensé comme une reproduction ou une production ? Derrière cette question, se cache une thèse concernant la vocation du cinéma, qui, selon André Bazin² tient de sa spécificité technique

¹ Même si, historiquement, les premières théories du cinéma ne mettent pas l'accent ici, mais plutôt sur la notion de langage. Nous verrons pourtant que Dziga Vertov introduit dès les années 20 l'idée d'une « révolution du réel » intimement liée à l'invention du cinéma. (Cf dernière section du chapitre II.)

² Le cinéma « s'ajoute réellement à la création naturelle au lieu de lui en substituer une autre », *Qu'est-ce que le cinéma ? I Ontologie et langage*, Paris, Le Cerf, 1976, p.16

de reposer sur un enregistrement mécanique d'objets mondains. Cette première affirmation concernant le cinéma prend bien en compte un aspect du problème, dans la mesure où elle renvoie d'une part à un élément indéniable du cinéma : sa spécificité technique et l'enregistrement qu'il produit d'une « empreinte digitale »¹ du réel. Mais elle correspond aussi à une préoccupation esthétique, qui interroge l'engagement du cinéma dans le monde, son rôle actif : si le cinéma établit un rapport particulier à l'objet représenté, comment filmer pour transmettre et que transmet-on ? Quelles relations les images filmées entretiennent-elles avec le réel dont elles portent la trace par-delà sa disparition ? Quelle action en retour peuvent-elles produire sur notre réalité ? Bazin, et plus récemment François Niney, Jacques Rancière, Alain Badiou, s'efforcent de penser l'implication du cinéma dans la sphère politique par l'interaction constante des images filmées avec ce qu'elles filment, montrant ainsi la complexité du rapport de ce *dispositif technique* avec ce qu'il représente.

Mais c'est peut-être mettre un peu vite de côté le caractère déterminant de la production dans la nature du film, et oublier de s'interroger sur sa fabrication, que d'insister sur le caractère d'enregistrement du *dispositif* cinématographique. On peut aussi envisager autrement le type de réalité que produit le cinéma, en se rappelant qu'un film est le résultat d'actes volontaires décidés par les membres d'une équipe de *réalisation*, laquelle est productrice d'une réalité issue d'une série d'opérations qualifiées. Dans la mesure où ces agents sont dotés d'intentions, l'objet filmique ne saurait être un simple enregistrement mécanique des objets, événements, situations du monde qui ont été filmés. Sélectionnant les aspects sous lesquels ceux-ci sont donnés, la réalisation produirait un film, qu'il faudrait alors penser en terme de signification et/ou de narration. N'est-il pas plus fécond alors de le penser sous le régime du récit ? Telle est la deuxième manière d'explorer le rapport du cinéma au réel : il serait un art narratif et figuratif, dont il convient de penser les deux aspects ensemble, parce qu'il raconte en actualisant ce qui est raconté par une image se déployant dans le temps. Mais il reste à penser ensemble, précisément, la figuration et la narration : certes le cinéma raconte en donnant à voir/entendre, mais il le fait à partir d'opérations qui orientent de manière très forte l'appropriation par le spectateur de ce qu'il perçoit : le cadre et la valeur de plan qui engagent un rapport déterminé à l'objet filmé,

¹ Selon la belle expression de Jean-Marie Schaeffer, dans *L'image précaire, Du dispositif cinématographique*, Paris, Seuil, 1987.

l'angle de prise de vue, la composition du plan, les choix du son, du montage - durée, ordonnancement des plans, types de raccord - sont autant de manières pour la réalisation d'infléchir la compréhension du spectateur, et même d'intervenir dans sa perception des objets représentés. Ces choix peuvent-ils être réduits à une narration ? Dans cette perspective, un film ne serait pas tant porteur d'une image du réel, que d'une proposition interprétative qui implique la présence d'un « point de vue », y compris dans les films qui se prétendraient « objectifs¹ ».

Peut-on pour autant passer aisément de l'idée de narration à l'idée d'énonciation, et considérer que l'image cinématographique soit un équivalent d'un énoncé discursif ? Tel est le pas franchi par certains théoriciens du cinéma qui comparent le film à un fait linguistique. Pour cela, il faut se demander ce que fait le spectateur lorsqu'il perçoit un film : peut-on comparer ce qu'il fait à un acte de lecture ? De quelle nature est l'activité spectatorielle ? Cette question, surgie au cours de mon travail, l'a progressivement guidé.

En effet, si l'on reprend les différentes formulations de ma question de départ concernant la nature de l'image filmique, on peut l'explicitier ainsi : un film serait un type d'image singulier, qui est à la fois *image de*, renvoyant à quelque chose d'autre qu'elle-même, et ce à quoi elle renvoie ne peut être simplement réduit à une analogie. Nous verrons que l'image filmique, comme l'image photographique, peut être pensée dans un rapport analogique et indiciaire à l'objet profilmique* enregistré, ce qui bouleverse les cadres de pensée concernant le rapport de l'image à ce qu'elle représente. Mais elle est aussi *image par*, c'est-à-dire production, du fait d'un opérateur qui, en même temps qu'il la fabrique, la rend signifiante, même s'il faut aussi s'interroger sur ce qui rend une image filmique signifiante. Enfin, elle est *image pour*, c'est-à-dire objet suscitant une activité spectatorielle spécifique. Nous verrons que l'expérience du spectateur, loin d'être neutre et passive, concourt à l'expérience filmique. Constitution du spectateur par le film, constitution du film par le spectateur, ce double rapport doit être pleinement identifié. Quel type d'expérience se noue pour la conscience à l'occasion de la projection d'un film ?

¹ Creusant le sillon d'une telle analyse, François Niney affirme ainsi qu'on peut authentiquement parler de propagande dès lors qu'un film se présente comme un pur équivalent du réel, un reflet fidèle et transparent, et non pas pour ce qu'il est vraiment, à savoir une certaine interprétation du réel présenté. (Cf *L'épreuve du réel à l'écran, Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck, 2006.)

Cette question est loin d'être facile, car elle engage d'une part ce que Sartre appelle la « conscience imageante », spécifiquement liée à la visée d'un objet posé comme irréel, et d'autre part la conscience perceptive.

Ainsi, il m'a semblé très vite que l'intérêt de ces questions résidait d'une part dans la prise en compte de la place du spectateur dans le dispositif technique, et partant, qu'il me fallait y réfléchir à partir de films précis, dont l'étude ne consisterait pas à en rendre compte nécessairement dans leur globalité, mais plutôt d'entrer dans l'expérience spectatorielle pour comprendre ce que nous percevons et comment nous le percevons à partir de l'analyse scrupuleuse d'extraits filmiques. Il s'agit donc d'interroger ce que permet de fabriquer le *dispositif* cinématographique, en réfléchissant sur ce que nous voyons/entendons devant *des films*. En effet, s'il faut sans doute – posons-le comme une hypothèse de travail – continuer de parler du « cinéma » pour envisager un certain type de réalité rendu possible par ce *dispositif*, il s'agit dans le présent travail d'explorer attentivement *des films* pour étudier quels gestes de *réalisation* concourent à susciter une expérience spectatorielle dont il m'intéressera d'étudier les traits essentiels, mais aussi les éléments de variation. C'est à partir de films précis, et étudiés dans le détail de leurs opérations cinématographiques, que je compte étudier ce que nous fait un film. Si j'ai choisi de réfléchir « au cinéma », en m'interrogeant sur ce *dispositif technique*, il n'en demeure pas moins qu'aucun film n'est « le » cinéma, sauf à nier le caractère historique et foisonnant de la *réalisation* cinématographique. C'est donc en me concentrant essentiellement sur cinq films, qui seront l'objet de ma constante étude, que j'entreprends cette analyse. Il s'agit de *Caché*, de Michael Haneke, de *Valse avec Bachir*, d'Ari Folman, et de deux films de David Lynch, *Lost Highway* et *Mulholland Drive*. D'autres films seront l'objet d'études plus circonstanciées, à partir des questions découlant de l'élaboration du présent travail.

Les films ont été retenus selon deux critères ; un premier critère, tout à fait arbitraire, est la manière dont ces films m'ont donné à penser ce qui se passe dans un film, et dont ils ont, ce faisant, infléchi et nourri ma propre réflexion sur le *dispositif technique* cinématographique. Le deuxième critère réside dans le fait que, s'ils ont pu conduire ma réflexion, c'est parce qu'indubitablement, les réalisateurs de ces films ont pensé eux-mêmes *ce que fait le cinéma*.

Lecture :

Avant d'en venir à l'étude de ces trois films, il me semble important d'approfondir la notion de *dispositif cinématographique* : en parlant « du » cinéma, on désigne donc un ensemble résultant d'une opération technique tout à fait singulière au regard des autres arts de la représentation parce qu'elle met en œuvre une machine aux possibilités spécifiques, la caméra, qui procède par enregistrement d'images. Cette technique, née il y a un peu plus d'un siècle, n'a pas seulement donné des outils esthétiques nouveaux, elle a aussi produit une véritable révolution dans les relations que nous entretenons avec les objets du monde

Afin de spécifier le caractère singulier de ce *dispositif* technique, il m'a paru fécond d'étudier la manière dont Walter Benjamin, contemporain des débuts du cinéma, a mis en évidence un certain nombre de ses traits essentiels, aussi bien concernant la production d'objets nouveaux, que la révolution anthropologique de la perception du monde qui en résulte, dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*.¹ En cherchant dans ce texte difficile et très riche des points d'appui à l'orientation de mon propre travail, j'ai fait l'hypothèse que la réflexion de Walter Benjamin ne portait pas seulement sur la manière dont l'invention technique du cinéma bouleverse le champ esthétique, en condamnant à la désuétude une certaine manière qu'ont les objets artistiques de se présenter à nous. En creux – et peut-être que ce texte m'a conduit là où son auteur ne pensait pas aller – Walter Benjamin esquisse une esthétique de la réception filmique qui ouvre des horizons de recherche particulièrement stimulants.

Dans un premier temps, l'auteur s'intéresse aux effets de l'invention du procédé technique de reproduction cinématographique sur l'art, en développant l'idée que le cinéma

¹ Je m'appuie sur la quatrième version, datant de 1939, traduite par Maurice de Gandillac.

métamorphose les relations de l'artiste avec l'objet d'art comme celles du public avec le réel. Dans un premier geste de pensée, c'est ce déplacement fondamental des relations entre objet artistique, perception de la réalité et monde social que Walter Benjamin se propose de mettre en évidence. Concentrant d'abord sa réflexion sur les effets de cette révolution technique des moyens de production de l'objet artistique, Benjamin se place dans la lignée de Marx : établir un pronostic. Ce dernier analysait les conséquences du mode de production de la société capitaliste, donc l'avenir de l'infrastructure ; le pronostic de Benjamin concerne la superstructure de la société capitaliste - les conditions de production de l'objet culturel - et porte donc sur les « tendances évolutives de l'art dans les conditions présentes de production », c'est-à-dire sur l'avenir de l'œuvre d'art. Ce texte ne se propose pas d'emblée de traiter pour elle-même l'invention du *dispositif* cinématographique et photographique, mais s'intéresse à ses conséquences esthétiques, sociales et anthropologiques.

Le philosophe commence par repérer une accélération, à l'époque contemporaine, d'un processus qu'il juge déjà présent dans l'histoire des arts, celui de la *reproduction technique* d'objets artistiques. Cette accélération induit selon lui un saut qualitatif qui ne transforme pas seulement l'accès à l'objet culturel à travers sa massification, mais elle établit aussi, plus fondamentalement, un nouvel usage social de l'œuvre d'art.¹ Pour autant, ce que cette invention entraîne n'est pas radicalement nouveau, et Benjamin d'insister sur les effets de l'invention d'une reproductibilité technique qui ne l'intéresse que latéralement dans un premier temps, c'est-à-dire dans la stricte mesure où elle précipite un bouleversement du statut de l'œuvre d'art. Ainsi Benjamin étudie l'effet que provoque sur les œuvres d'art l'invention technique de la photographie puis du cinéma, sans pour autant envisager le statut des objets produits par ces dispositifs. Néanmoins, il ajoute bientôt un trait supplémentaire à son analyse qui détourne son propos de son orientation première :

« Vers 1900, la reproduction technique avait atteint un niveau où elle était en mesure désormais, non seulement de s'appliquer à toutes les œuvres d'art du passé et d'en modifier, de façon très profonde, les modes d'action, mais de

¹ « Le procédé beaucoup plus direct, qui distingue l'exécution du dessin sur une pierre de son incision dans un bloc de bois ou sur une planche de cuivre, permit pour la première fois à l'art graphique de mettre ses produits sur le marché, non seulement en masse (comme il le faisait déjà), mais sous des formes chaque jour nouvelles. Grâce à la lithographie, le dessin pût accompagner désormais la vie quotidienne de ses illustrations. » *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit par Maurice de Gandillac, Paris, éditions Allia, 2007, p.11.

conquérir elle-même une place parmi les procédés artistiques. A cet égard rien n'est plus révélateur que la manière dont ces deux manifestations différentes – la reproduction de l'œuvre d'art et l'art cinématographique – agissent en retour sur les formes artistiques traditionnelles. »¹

Un glissement s'opère donc par rapport au programme théorique de l'auteur, qui consiste à déplacer son champ de réflexion vers l'objet artistique rendu possible par ces deux inventions. Il s'agit aussi d'explorer les conditions d'un art cinématographique et photographique.² Il n'en demeure pas moins que ce qui intéresse au premier chef Benjamin concerne la disparition de l'usage traditionnel de l'œuvre d'art, et cela le pousse à porter un jugement ambivalent à l'égard du cinéma, qu'il considère tout autant comme le fossoyeur d'un univers esthétique, que comme le promoteur d'usages radicalement nouveaux de l'œuvre d'art. Néanmoins il n'est pas sûr, selon l'auteur, que l'œuvre d'art y survive.

La reproduction technique affecte en effet le rapport traditionnel³ à l'œuvre d'art en mettant à mal ses caractères constitutifs : ce que Benjamin appelle son « unicité », son « *hic et nunc* », son « authenticité », et son « autorité ». Le mouvement par lequel il définit ces propriétés corrélatives est négatif pour autant qu'il les caractérise à travers l'analyse des dommages qu'elles sont susceptibles de subir et leurs altérations telles qu'il les constate déjà. Mais c'est aussi cette fragilité de l'œuvre d'art qui, selon l'auteur, fonde son autorité et sa valeur.

« Les conditions nouvelles dans lesquelles le produit de la reproduction

¹ *Op. cit.*, p.12. Les guillemets sont de l'auteur.

² Dominique Château, dans *Cinéma et Philosophie*, définit ainsi la posture de Benjamin vis-à-vis du cinéma : La théorie de Benjamin « est parcourue par deux mouvements contraires : le premier, décrivant les conséquences sur l'art du développement des techniques mécaniques de reproduction, est une sorte de descente dans l'enfer de la perte d'aura et de la récession du sens traditionnel de l'art ; le second, situant cette involution dans le cadre de l'expansion de la culture de masse, met en évidence l'émergence de nouvelles valeurs qui profitent en tout premier lieu au cinéma. Les techniques de reproduction peuvent servir à reproduire des œuvres traditionnelles ; elles peuvent aussi être employées comme des nouveaux modes de représentation. » (Paris, Armand Colin, 2005, p.46)

³ Il faut bien évidemment comprendre ici la tradition comme la cristallisation d'une situation historique. Mais, il y a une forme d'ambiguïté de l'auteur concernant le statut qu'il donne à cette tradition ; tantôt pur moment historique, parfois et le plus souvent quintessence de ce que devrait être l'art et qui est malheureusement, selon l'auteur, voué à disparaître. Ce jugement esthétique ne concerne pas toutefois le sujet de mon propre travail.

technique peut être placée ne remettent pas en cause l'existence même de l'œuvre d'art, elles déprécient en tout cas son *hic et nunc*. Il en va de même sans doute pour autre chose que l'œuvre d'art, et par exemple pour le paysage qui défile devant le spectateur dans un film ; mais quand il s'agit de l'objet d'art, cette dépréciation le touche en son cœur, là où il est vulnérable comme aucun objet naturel : son authenticité. »¹

Remarquons à nouveau le déplacement qui s'esquisse dans le texte : des effets de la reproductibilité cinématographique et photographique vers une approche spécifiant les caractéristiques de l'image cinématographique. Ce que Benjamin entend par « dépréciation du *hic et nunc* » désigne l'altération, par la reproduction technique, de la singularité de l'objet artistique². Mais je lis aussi l'intuition par l'auteur d'un trait propre à l'image cinématographique, qui consiste en une suspension du *hic et nunc* de l'objet filmé. Conservée, enregistrée, l'image filmique offre une disponibilité nouvelle de ce qui est filmé aussi bien dans l'espace que dans le temps, mais aussi une indétermination, un brouillage, de son cadre spatio-temporel.

Poursuivant l'objet premier de son analyse, Benjamin définit les propriétés traditionnelles de l'œuvre d'art à travers le constat de leur mise en péril, tout en situant historiquement dans une perspective dialectique les conditions sociales et économiques qui sous-tendent le rapport au monde induit par les pratiques sociales et culturelles qui rendent possible l'œuvre d'art. Cette détermination des propriétés de l'œuvre d'art dessine en creux les propriétés émergentes de l'image filmique. Ainsi en est-il, par exemple, de ce que Benjamin condense dans la notion d'« aura », terme qu'il explicite en deux temps. D'abord, par un exemple d'objet doté d'aura, qu'il emprunte non aux artefacts, mais à la nature :

« Suivre du regard, un après-midi d'été, la ligne d'une chaîne de montagnes à l'horizon ou une branche qui jette son ombre sur lui, c'est, pour l'homme qui repose, respirer l'aura de ces montagnes ou de cette branche. »³

¹ *Op. cit.* p.15-16.

² Il me semble que l'auteur désigne ainsi ce qui rend le rapport à l'œuvre d'art fragile et irremplaçable : le moment de sa réception est une rencontre singulière, et ce fait est constitutif du rapport du public à l'œuvre d'art.

³ *Op. cit.*, p.19-20.

Notons que la perception de l'aura d'un objet est d'emblée associée à l'activité de repos, et à une forme de contemplation retirée. Benjamin reprend ensuite l'élaboration de ce qu'il entend par « aura » dans une note :

« Définir l'aura comme « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il », c'est exprimer la valeur culturelle de l'œuvre d'art en termes de perception spatio-temporelle. Lointain s'oppose à proche. Ce qui est *essentiellement* lointain est inapprochable. En effet, le caractère inapprochable est l'une des principales caractéristiques de l'image servant au culte. Celle-ci demeure par sa nature un « lointain, si proche soit-il ». La proximité que l'on peut atteindre par rapport à sa réalité matérielle ne porte aucun préjudice au caractère lointain qu'elle conserve une fois apparue. »¹

Ainsi, cette propriété de l'œuvre d'art se caractérise-t-elle du côté de celui qui la perçoit par un type d'activité, la contemplation au repos, et pour l'objet auratique lui-même par un type de présence, qui trouve son apogée dans la pratique du culte : c'est une *épiphanie*, laquelle rend compossibles présence et distance. L'œuvre d'art se trouve ainsi à la lisière, en quelque sorte, entre deux rapports au monde : le rapport magique de l'inapprochable, l'inaccessible, et le rapport technique à une nature distanciée, certes, mais objectivée, et soumise aux transformations de l'homme. Elle porte en elle à la fois les traits d'un vécu essentiellement religieux et ceux d'une maîtrise techniciste de la nature. L'aura appartient aux valeurs d'un monde dans lequel la relation à l'œuvre d'art est ordonnée à partir d'une verticalité qui confère à cette dernière une force centripète et énigmatique. Elle est le centre d'un monde enchanté, dont l'homme de l'ère industrielle est sorti, mais dont il conserve la magie par le biais de l'expérience esthétique.² Il est à remarquer que Benjamin inscrit son analyse du statut de l'œuvre d'art dans une analyse plus large de sa fonction sociale et de son ancrage dans des pratiques socio-politiques.

Lorsque Benjamin diagnostique la perte de l'aura, il signale en effet une mutation profonde de la manière dont nous sommes susceptibles de nous rapporter au monde. Les objets,

¹ *Op. cit.*, note 1, p.22-23.

² « Or, c'est un fait de la plus haute importance que ce mode d'existence de l'œuvre d'art, lié à l'aura, ne se dissocie jamais absolument de sa fonction rituelle. En d'autres termes, *la valeur unique d'œuvre d'art « authentique » se fonde sur ce rituel qui fut sa valeur d'usage originelle et première*. Aussi indirect qu'il puisse être, ce fondement est encore reconnaissable, comme un rituel sécularisé, jusque dans les formes les plus profanes du culte de la beauté. Au moment du premier ébranlement grave qui l'affecte, le culte profane de la beauté, né à la Renaissance et resté en vigueur durant trois siècles, révèle ce fondement. » *Op. cit.*, p.23-24.

photographiés ou filmés, perdent leur unicité et deviennent disponibles à une perception nouvelle :

« Dans le cas de la photographie, par exemple, elle peut faire ressortir des aspects de l'original qui échappent à l'œil et ne sont saisissables que par un objectif librement déplaçable pour obtenir divers angles de vue ; grâce à des procédés comme l'agrandissement ou le ralenti, on peut atteindre des réalités qu'ignore toute vision naturelle. »¹

Là encore, Benjamin ne réfléchit aux mutations que produit l'invention de la technique cinématographique et photographique qu'à l'occasion de ses effets sur le statut de l'œuvre d'art ; mais ses remarques valent comme diagnostic fécond sur la nature plus générale de ces mutations. Le dispositif cinématographique et photographique permet un nouveau regard sur l'objet, par le truchement de *la prise de vue*. L'expression française² indique que cette opération technique *décolle* en quelque sorte de l'objet considéré quelque chose qui concerne son aspect, et qui peut être transféré en dehors de lui, accédant à une vie propre. Ce *semblant*, qui s'autonomise, ne prétend pas remplacer l'original en se faisant passer pour lui. Mais il offre au regard un accès à l'objet inédit dans la vie ordinaire. En outre, la caméra offre des vues du monde qui, tout en témoignant de lui, construisent de nouvelles réalités, c'est-à-dire produisent un monde qu'ignore toute vision naturelle. Ce que le dispositif cinématographique invente, c'est une vue du monde en même temps qu'une construction d'une réalité nouvelle, comme j'aurai l'occasion de l'analyser précisément

¹ *Op. cit.*, p.15. On trouve une profonde parenté dans les remarques de Vertov, réalisateur et théoricien contemporain de Benjamin, qui, dans son *Manifeste* de 1923, annonce la révolution du regard que rend possible le « ciné-œil » :

« Je suis un œil. Un œil mécanique. Moi, c'est-à-dire la machine, je suis la machine qui vous montre le monde comme elle seule peut le voir. Désormais je serai libéré de l'immobilité humaine. Je suis en perpétuel mouvement. Je m'approche des choses, je m'en éloigne. Je me glisse sous elles, j'entre en elle. Je me déplace vers le mufler du cheval de course. Je traverse les foules à toute vitesse, je précède les soldats à l'assaut, je décolle avec les avions, je me renverse sur le dos, je tombe et me relève en même temps que les corps tombent et se relèvent. Voilà ce que je suis, une machine tombant avec des manœuvres chaotiques, enregistrant les mouvements les uns derrière les autres, les rassemblant en fatras. Libéré des frontières du temps et de l'espace, j'organise comme je le souhaite chaque point de l'univers. Ma voie est celle d'une nouvelle conception du monde. Je vous fais découvrir le monde que vous ne connaissez pas. » *The writings of Dziga Vertov*, traduit par Kevin O'Brien, Berkeley, University of California press, 1984, p.71, traduit par moi de l'anglais.

² La traduction anglaise « shooting » rejoint, du point de vue de la connotation, l'expression française en ayant en suggérant également une action d'emprise, tout en déployant, en outre, la métaphore du chasseur, ou de celui qui atteint une cible.

dans la première partie, en interrogeant cette ambiguïté de la prise de vue.

Il en résulte que, pour Benjamin, l'épiphanie de l'œuvre d'art est mise à mal par la manière dont l'œil mécanique s'en saisit pour produire un double qui n'est pas pour autant inféodé à l'original, et par conséquent inférieur, comme l'est la réplique manuelle. L'objet filmé ou photographié est mis à disposition, *en tant que prise de vue*, par l'image, qui peut, de surcroît, le démultiplier en différents *points de voir*¹, selon les différents choix d'angle et de cadrage. La reproduction technique opère ainsi une transmutation des conditions matérielles d'existence de l'objet en lui permettant une forme de *dématérialisation* : le public peut en disposer, entrant dans un rapport plus intime à elle grâce à l'ubiquité rendue possible par la reproduction technique.² La perception de l'objet n'est dès lors plus tributaire de l'assujettissement à ses conditions matérielles d'existence : localisation, fragilité, conditions de conservation³, etc.

Mais ce qui m'intéresse au premier chef ici, c'est, à travers la modification du rapport à l'œuvre d'art, le changement culturel que l'auteur pressent ; l'œuvre d'art était le résultat, selon lui, d'un processus social porteur d'une tension dialectique entre valeur culturelle, issue de pratiques magiques, et valeur d'exposition, apparue avec la maîtrise technique de la nature. L'apparition de la reproductibilité résout cette tension interne au profit de la valeur d'exposition, par un effet de bascule : d'une part, « l'œuvre d'art s'émancipe de l'existence parasitaire qui lui était impartie dans le cadre du rituel »⁴ ; d'autre part, elle

¹ Je propose, pour désigner ce que perçoit le spectateur grâce à la caméra, cette expression, parce qu'elle permet d'éviter d'utiliser l'expression « point de vue », très ambigu, car désignant à la fois une posture perceptive et une opinion. Il s'agit donc de nommer la perception rendue possible par la caméra pour le spectateur. Que cette perception induise des effets cognitifs et affectifs sur le spectateur est évident, mais nous verrons qu'ils sont suggérés au spectateur, et non directement imposés. Ce que le dispositif cinématographique offre donc, c'est bien un ensemble de points voir/entendre. (cf Chapitre II, section : « Point de vue/points de voir : un exemple de montage contre tournage, à propos de *Eût-elle été criminelle...*, de Jean-Gabriel Périot », et Chapitre III, section : « Suivre une logique narrative/épouser une posture perceptive »)

² « La cathédrale quitte son emplacement réel pour venir prendre place dans le studio de l'amateur. » *Op. cit.*, p.15.

³ C'est du moins ce qui peut être affirmé théoriquement. Dans les faits, les supports cinématographiques – pellicule ou vidéo – sont eux-mêmes susceptibles d'être affectés par la destruction. Il n'en demeure pas moins qu'ils restent, tant qu'ils sont conservés en bon état, duplicables.

⁴ *Op. cit.*, p.24-25.

entraîne le risque d'une disparition de la notion même d'œuvre d'art, du moins telle qu'elle a été pensée jusqu'à présent.¹ Basculer définitivement du côté de la valeur d'exposition, c'est pour l'œuvre d'art vivre une forme de désenchantement, au sens premier du terme ; mais la valeur d'exposition ne signifie pas seulement, négativement, l'abandon de l'usage de l'objet artistique comme objet rituel, voire sa disparition ; elle engage une nouvelle place affectée au public et au regard. Il me paraît décisif qu'elle recentre le rapport de l'œuvre artistique au monde vers une primauté de sa visibilité.²

Accélééré et confirmé par l'invention du cinéma, ce changement de cadre de pensée a des effets massifs sur le rapport que l'homme entretient avec l'héritage culturel, et, plus généralement, la manière dont il se rapporte à l'histoire. Ce que le cinéma introduit selon lui, c'est une « liquidation de la valeur traditionnelle de l'héritage culturel. » Si donc le cinéma, *du fait seul de sa technique*, rompt le rapport à la tradition qui caractérisait la réception de l'œuvre d'art en faisant disparaître jusqu'au sentiment de perte de la reproduction à l'égard de l'original, il en découle qu'une certaine axiologie s'effondre, qui valorisait l'authenticité, c'est-à-dire la conscience aiguë de la singularité des conditions matérielles de l'existence de l'objet culturel. Surgit à la place une activité que Benjamin désigne comme « politique » : d'une part l'œuvre d'art acquiert la prétention de « s'adresser aux masses »³ ; d'autre part, elle modifie le regard du spectateur en déplaçant

¹ « De même, en effet, qu'à l'âge préhistorique, la prépondérance absolue de la valeur culturelle avait fait avant tout un instrument magique de cette œuvre d'art, dont on n'admit que plus tard, en quelque sorte, le caractère artistique, de même aujourd'hui la prépondérance absolue de sa valeur d'exposition lui assigne des fonctions tout à fait neuves, parmi lesquelles il se pourrait bien que celle dont nous avons conscience – la fonction artistique – apparaisse par la suite comme accessoire. » *Op. cit.*, p.30.

² « L'élan que l'homme figure sur les parois d'une grotte, à l'âge de pierre, est un instrument magique. Cette image est certes exposée aux regards de ses semblables, mais elle est destinée avant tout aux esprits. Aujourd'hui, la valeur culturelle en tant que telle semble presque exiger que l'œuvre d'art soit gardée au secret : certaines statues de dieux ne sont accessibles au prêtre dans la *cella*, et certaines Vierges restent couvertes presque toute l'année, certaines sculptures de cathédrales gothiques sont invisibles si on les regarde du sol. *A mesure que les différentes pratiques artistiques s'émancipent du rituel, les occasions deviennent plus nombreuses de les exposer.* Un buste peut être envoyé ici ou là ; il est plus exposable que la mosaïque ou la fresque qui l'ont précédé. Et s'il se peut qu'en principe une messe fût aussi exposable qu'une symphonie, la symphonie cependant est apparue en un temps où l'on pouvait prévoir qu'elle deviendrait plus exposable que la messe. » *Op. cit.*, p.28-30.

³ *Op. cit.*, p.56. Et juste avant :

« L'élément décisif est ici que, plus que nulle part ailleurs, les réactions individuelles, dont l'ensemble constitue la réaction massive du public, prennent en compte, dès le départ leur

son attention de l'objet d'art exclusivement, vers le rapport que celui-ci entretient avec ce qu'il représente.¹ Benjamin a ici glissé du côté d'une réflexion sur l'œuvre d'art cinématographique, si du moins, pour cet auteur, l'expression a un sens, en se demandant quel public il conquiert. Mais ce qui m'intéresse est surtout le fait que Benjamin articule au surgissement d'une invention technique et à son succès auprès du public deux modifications qui n'affectent pas seulement le rapport que celui-ci entretient à l'œuvre d'art : ce sont ces deux modifications sur lesquelles je vais m'attarder, parce qu'elles concernent, de manière plus directe, ce que le cinéma fait au public, et la manière dont il transforme, selon Benjamin, son rapport au monde.

C'est une caractéristique de l'art cinématographique, selon l'auteur, de produire un public de masse, mais, surtout, d'une manière inédite en art, de modifier l'identité de ce public. Il faut relire les deux longues notes que Benjamin consacre à ce qu'il présente comme la conséquence directe d'un art appuyé sur une reproductibilité technique ; le cinéma « exige » sa diffusion massive.² Il fabrique un public nouveau, non seulement pour des raisons économiques, comme le met en avant la première note, mais parce qu'il crée la possibilité pour le public de se voir lui-même comme réalité nouvelle : la visibilité inédite qu'offre le cinéma fabrique une réalité politique, comme le pressent de manière visionnaire la deuxième note.³

transformation imminente en un phénomène de masse et que, au moment même où elles se manifestent, ces réactions se contrôlent mutuellement. »

¹ « Ce qui caractérise le cinéma n'est pas seulement la manière dont l'homme se présente à l'appareil de prise de vues, c'est aussi la façon dont il se représente, grâce à cet appareil, le monde qui l'entoure. » *Op. cit.*, p58.

² « A la différence de ce qui se passe en littérature ou en peinture, la reproductibilité technique des films n'est pas une condition extérieure de leur diffusion massive. *La reproductibilité technique des films est inhérente à la technique même de leur production. Celle-ci ne permet pas seulement, de la manière la plus immédiate, la diffusion massive des films, elle l'exige.* » *Op. cit.*, note 1, p.24

³ *Op. cit.*, p.74-75 : « Il faut le souligner ici, par référence surtout aux actualités filmées, dont la valeur de propagande ne saurait être sous-estimée : à la reproduction en masse correspond, en effet, une reproduction des masses. Dans les grands cortèges de fête, dans les monstrueux meetings, dans les manifestations sportives qui rassemblent des masses entières, dans la guerre enfin, c'est-à-dire en toutes ces occasions où intervient aujourd'hui l'appareil de prises de vues, la masse peut se voir elle-même face à face. Ce processus, dont il est inutile de souligner la portée, est étroitement lié au développement des techniques de reproduction et d'enregistrement. En règle générale, l'appareil saisit mieux les mouvements de masses que ne peut le faire l'œil humain. Des centaines de milliers d'hommes ne sont jamais aussi bien saisies qu'à vol d'oiseau. Et si le regard humain peut les atteindre aussi bien que l'appareil, il ne peut agrandir, comme fait l'appareil, l'image qui s'offre à lui. En d'autres termes, les mouvements de masses, y compris la guerre,

Benjamin entre enfin dans l'examen des conditions de fabrication d'un film pour mettre en lumière les bouleversements qui en découlent pour le spectateur, dans sa manière de se rapporter au réel. Il le fait en trois temps : d'une part, il considère, pour la première fois dans le texte, des œuvres photographiques en les considérant comme des objets esthétiques. Il se demande à leur propos ce que signifie qu'elles aient perdu toute forme de valeur culturelle, pour devenir strictement « exposables ». Cela ne concerne pas, me semble-t-il, sous la plume de Benjamin, leur accessibilité concrète au public. Ce qu'il pointe par là relève d'une modification du *statut de la représentation*. C'est à propos des photographies de Atget montrant des rues de Paris qu'il fait cette remarque, en assimilant leur réception de celle de pièces à conviction dans le cadre d'une enquête policière. La photographie produit un cadre de la représentation nouveau car elle met le public en présence d'une réalité disparue, mais conservée par elle de manière ambiguë¹. Ainsi la photographie est-elle perçue par le spectateur comme une preuve de l'existence d'une réalité convoquée par delà sa disparition, mais dont la teneur est à questionner. Loin d'être une mise à distance détachée du réel, une contemplation libre ou enchantée, la

représentent une forme de comportement humain qui correspond tout particulièrement à la technique des appareils. »

Gilles Deleuze partage cette intuition, dans un texte où il cite Paul Virilio :

« Paul Virilio montre comment le système de la guerre mobilise la perception non moins que les armes et les actions : aussi la photo et le cinéma passent-ils par la guerre, et sont mis en couplage avec des armes (par exemple la mitrailleuse). Il y aura de plus en plus une *mise en scène* du champ de bataille, à laquelle l'ennemi répond, non plus par le camouflage, mais par une contre-mise en scène (simulations, trucages, ou bien gigantesques illuminations de la défense aérienne). Mais c'est toute la vie civile qui passe sous le signe de la mise en scène, dans le régime fasciste : « Le pouvoir réel est désormais partagé entre la logistique des armes et celle des images et des sons » (*Guerre et cinéma I, Logistique de la perception*) ; et, jusqu'au bout, Goebbels rêvera de dépasser Hollywood, qui était la ville-cinéma moderne par opposition à la cité-théâtre antique. Le cinéma à son tour se dépasse vers l'image électronique, civile autant que militaire dans un complexe militaro-industriel. » *L'image-temps*, Paris, Les éditions de Minuit, 1985, p.214, note 16.

¹ « On a dit à juste titre qu'il avait photographié ces rues comme on photographie le lieu d'un crime. Le lieu du crime est lui aussi désert. Le cliché qu'on en prend a pour but de relever des indices. Chez Atget les photographies commencent à devenir des pièces à conviction pour le procès de l'histoire. C'est en cela que réside leur secrète signification politique. Elles en appellent déjà à un regard déterminé. Elles ne se prêtent plus à une contemplation détachée. Elles inquiètent celui qui les regarde ; pour les saisir, le spectateur devine qu'il lui faut chercher un chemin d'accès. » *Op. cit.*, p.32.

Il m'intéresse ici que Benjamin, à propos de ces photos, insiste sur la mise en relation qu'elles opèrent entre le spectateur et l'objet photographié, d'autant qu'il présente ce rapport comme « inquiet », littéralement dérouté.

photographie et le film proposent une mise à disposition de traces d'objets qui réorientent esthétiquement le regard du spectateur, en le concentrant, dans l'image, sur son extériorité. Pour condenser la pensée de l'auteur, il me semble qu'on peut dire que l'œuvre d'art classique valait par sa présence auratique, tandis que l'œuvre d'art cinématographique ou filmique vaut par son témoignage. Cette prise de position de Benjamin a ses limites : d'une part, elle identifie l'expérience face à une photographie et l'expérience face à un film. Or nous verrons qu'on ne peut les identifier, du point de vue du spectateur. Mais surtout, elle semble cantonner le dispositif technique cinématographique à la production d'images qui établiraient un rapport documenté au monde. Si cette prise de position tranchée de Benjamin ne rend pas hommage aux œuvres d'art cinématographiques ou photographiques, et d'une certaine manière apparaît comme excessive – je reviendrai sur l'étude des rapports plus nuancés et complexes entre objet profilmique¹ et objet filmique - elle livre en revanche ce que l'auteur entend par la signification politique de la reproductibilité technique : il s'agit de l'assujettissement du spectateur à des « directives » inscrites dans l'image qui concernent ce qu'elle représente. Ce décentrement de l'objet artistique vers ce qui lui est externe a pour corrélat une deuxième indication concernant la métamorphose du public ; Benjamin soutient qu'avec l'invention de la reproductibilité technique, apparaît dans le champ esthétique un concept nouveau, et qui semble hétérogène, celui d'expertise. Ce faisant, ce sont les frontières entre art, technique et science qui s'en trouvent brouillées.

En effet, le cinéma rend possible une manière d'être inédite pour le spectateur, qui consiste à associer divertissement, distraction, et la possibilité d'une perception de la réalité, qui tient de l'inventaire ou de la documentation. Tel est en tout cas ce qu'entend Benjamin par expertise. Ainsi, en même temps que l'attention du spectateur se déplace de l'objet artistique vers ce qu'il montre, se trouve créée une nouvelle forme de réalité, parce que disponible de manière illimitée et que l'on peut donc soumettre sans condition à des tests. Qu'en est-il de ce nouveau réel que découvre le cinéma au public? Pour se faire comprendre, et par un rapprochement qui aura un certain héritage du côté de la théorie du

¹ « Est profilmique tout ce que l'on met devant la caméra (ou devant quoi on la met) pour qu'elle le « prenne ». (Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, t.II, « Trucage et cinéma », Paris, éditions Klincksieck, 1971, p.177.)

L'objet profilmique est donc celui qui a rendu possible la prise de vue par sa présence lors de l'enregistrement et permet de distinguer par exemple le cinéma de prise de vue du cinéma dit « d'animation ». (Sur la différence entre ces deux formes d'images animées, je reviendrai à l'occasion de l'analyse du film : *Valse avec Bachir*, en chapitre I).

cinéma, Benjamin compare la révolution qu'a permis l'invention de la psychanalyse pour notre perception de la *psyché* humaine, à l'élargissement de l'aperception du monde que rend possible le cinéma.¹ Il est frappant de constater que Benjamin articule le pouvoir techno-scientifique d'expertise du réel du cinéma au pouvoir que celui-ci lui confère de nous ouvrir à un « inconscient visuel ». Ce rapprochement entre psychanalyse et cinéma, souligné par la coïncidence historique de leur naissance en 1895, ainsi qu'il l'a été rappelé à maintes reprises par certains théoriciens du cinéma qui utilisent les outils théoriques inventés par Freud, est ici porté à un niveau supérieur : comment comprendre en effet cette analogie que Benjamin propose entre cinéma et psychanalyse ?

On peut l'interpréter comme la reconnaissance par l'auteur d'un certain nombre de caractères communs qui consistent d'une part en l'attention portée à des faits de la vie quotidienne jusque là tenus pour négligeables. Ainsi, de même que, grâce à la psychanalyse, les confusions de langage, par exemple, entrent dans le champ des faits relevant d'un savoir au titre de lapsus, de la même manière, selon Benjamin, le cinéma offre la possibilité d'étudier de manière objective les mouvements et gestes de la vie quotidienne jusque là non remarqués.² D'autre part, l'image filmique mène une existence indépendante, distincte aussi de la conscience qui la perçoit. A la fois détachée du réel dont elle est la trace vivante, et existant par soi-même, selon un nouveau mode d'existence. Ce que cette comparaison fait surgir dans l'analyse que Benjamin propose du *dispositif cinématographique*, c'est que de même que pour Freud, l'Inconscient est indépendant de la conscience sur laquelle il exerce ses forces, de même, pour Benjamin, l'image filmique est une réalité hétérogène au réel, mais qui pour la conscience spectatorielle, y est étroitement associée. Si l'on se laisse conduire par cette comparaison, il faut comprendre que ce que fabrique le cinéma, c'est une nouvelle réalité, tenue pour substituable à celle de la vie ordinaire, mais différente néanmoins.

Voir autrement le réel, le soumettre à une expertise, le voir par le biais d'un *dispositif*

¹ « En même temps qu'elle les isolait, la méthode de Freud a permis l'analyse de réalités qui jusqu'alors se perdaient, sans qu'on y prît garde, dans le vaste flot des choses perçues. En élargissant le monde des objets auxquels nous prenons garde, dans l'ordre visuel et désormais également dans l'ordre auditif, le cinéma a eu pour conséquence un semblable approfondissement de l'aperception. » Op. cit., p.59.

² J'ai déjà eu l'occasion de souligner les remarques pertinentes que fait Benjamin à propos de ce qu'offre le ralenti, ou les possibilités de cadrage et de valeurs de plan de la caméra, p.13

technique, qui fonctionne aussi comme *révélateur*, tels sont les enjeux du cinéma qui, selon Benjamin, ne produit pas une œuvre d'art, au sens classique du terme, mais bien une médiation sociale du monde. L'invention du cinéma n'est pas seulement une innovation technique ; si elle entre dans le champ de l'art, c'est pour le subvertir et en modifier les règles en modifiant le regard du public : l'objet filmique entraîne une perception particulière à la fois par la disponibilité de son support, et par son lien étroit avec ce qui lui est extérieur, le profilmique*, qui fait partie intégrante de son dispositif de production. Ainsi, la prise de vue, en isolant certains phénomènes, les révèle par ce que Benjamin désigne comme une expérience double, à la fois artistique et scientifique, le film prenant également la valeur d'expertise d'un réel. Néanmoins, il faut distinguer, ce que ne fait nulle part Benjamin, la manière dont la médiation au monde s'opère variablement, selon qu'on se trouve confronté à un film de fiction ou à un film relevant du « cinéma du réel ». J'aurai pour ma part l'occasion de revenir sur les enjeux et les conséquences réelles de cette distinction.

Benjamin insiste en deuxième partie de son texte sur les pouvoirs respectifs de la valeur des plans – gros plans, plans cadrant tel objet ou tel autre – et de la vitesse de projection, qui peut être accélérée ou ralentie. Ces « procédés » techniques introduisant une rupture qualitative dans notre expérience du monde et rendant visible ce qui jusqu'à présent ne l'était pas.¹ Je propose donc de lire dans l'analyse de Benjamin une proposition de définition du film comme construction dialectique entre témoignage, révélation d'un réel, et fabrication d'une réalité autonome, ces deux instances étant à la fois hétérogènes et homogènes pour le spectateur.² Je m'attacherai, en première partie, à analyser la difficulté

¹ « En effet, lorsqu'on considère un comportement en l'isolant bien proprement à l'intérieur d'une situation déterminée – comme on découpe un muscle dans un corps -, on ne peut plus guère savoir ce qui nous y fascine le plus : sa valeur artistique ou son utilité pour la science. Grâce au cinéma – et c'est là une de ses fonctions révolutionnaires – on pourra reconnaître dorénavant l'identité entre l'exploitation artistique de la photographie et son exploitation scientifique, le plus souvent divergentes jusqu'ici. » *Op. cit.*, p.60.

² De manière particulièrement stimulante en effet, Benjamin voit la nature illusionniste du cinéma non dans l'absence d'artifice, mais au contraire dans son caractère ostensible : « La nature illusionniste du cinéma est une nature au second degré : elle est le fruit du montage. En d'autres termes, les appareils, sur le plateau de tournage, ont pénétré si profondément la réalité elle-même que, pour la dépouiller de ce corps étranger que constituent en elle les appareils, il faut recourir à un ensemble de procédés techniques particuliers : choix de l'angle de prise de vues et montage réunissant plusieurs suites d'images du même type. Dépouillée de ce qu'y ajoutent les appareils, la réalité est ici la plus artificielle que l'on puisse imaginer et, au pays de la technique, le spectacle de la réalité immédiate s'est transformé en fleur bleue introuvable. » *Op. cit.*, p.52. Je reprendrai en

que pose, pour comprendre ce qui se passe devant un film, la porosité entre trois dimensions présentes dans l'objet filmique, qu'il faut néanmoins distinguer pour mieux comprendre ce que nous y voyons : ce que figure un film, sa texture d'image, et l'objet profilmique* qui l'a rendu possible. C'est l'hypothèse que je compte explorer. Mais je voudrais auparavant montrer comment, dans la dernière partie du texte de Benjamin, on trouve une série d'intuitions de ce que le *dispositif technique* opère sur l'objet filmé, et les conditions par lesquelles celui-ci se trouve métamorphosé. Il insiste pour montrer que ce qui est filmé est en effet *mécaniquement* hétérogène à ce qui est devant la caméra : le réel filmé ne correspond pas au réel de l'objet filmique. Il commence par faire remarquer qu'une scène de tournage est plus haut point dissemblable du résultat obtenu dans l'objectif, l'artificialité du dispositif (éclairage, angle de prise de vue, mouvement de caméra) éloignant de toute « naturalité » la performance des artistes. Benjamin insiste en effet, en grossissant parfois le trait, sur la différence, qu'il juge radicale, entre le travail du comédien et celui de l'acteur de cinéma ; d'une part, la performance de l'acteur est *médiatisée* par la machine qui en devient le seul « juge ». L'acteur est isolé du public, son jeu est fragmenté en prises, et son travail absorbé par la machine.¹ La relation immédiate, issue d'une présence symbiotique du comédien à son public dans l'espace commun de la salle de théâtre disparaît, et avec elle, la possibilité pour ce dernier d'offrir son jeu, ou de l'adapter, aux spectateurs présents en même temps que lui. L'acteur, privé du « retour » du public, est *incorporé* par la machine, digéré en quelque sorte, et aliéné à elle dans la mesure où sa performance se dissout en un pur matériau, qui ne sortira de sa gangue que par le révélateur qu'est pour son jeu la machine. Au théâtre, le comédien produit sa propre performance jusqu'à l'état définitif ; l'acteur, non. Il semble qu'implicitement, Benjamin utilise ici la différence que Marx conceptualise entre l'artisan et l'ouvrier aliéné à la machine, privé par elle d'une partie du procès du travail, puisque l'acteur est dépossédé de l'initiative essentielle. Si en effet l'acteur ne perd pas la possibilité de corriger son jeu - les différentes prises d'un même plan le démontrent aisément - son jeu est enfermé dans les conditions de son enregistrement, et c'est la caméra qui opère « différentes prises de position » par rapport au jeu de l'acteur, lequel devient une force de travail à partir de

dernière section du chapitre III la question des rapports entre illusion et artifice à propos de l'analyse d'un extrait du documentaire de Clouzot : *Le mystère Picasso*.

¹ « Les appareils grâce auxquels la performance de l'acteur parvient au public ne sont pas tenus de la respecter intégralement. <...> La performance de l'acteur se trouve ainsi soumise à une série de tests optiques. » *Op. cit.*, p.37.

laquelle s'opère la production du réalisateur et du monteur, à l'égal de la qualité des décors, ou de la compétence du chef opérateur. La performance de l'acteur se trouve privée du résultat de son action :

« Au moment où il accomplit la tâche qui lui est destinée, il ne peut pas plus se le représenter que ne peut le faire un quelconque produit fabriqué en usine. »¹

C'est la machine, dès lors, qui a le dernier mot, par l'épreuve qu'elle fait subir à la performance de l'acteur : épreuve encore une fois au sens de révélateur et de transformateur, et c'est en cela que Benjamin parle d'expertise. Pour souligner cette aliénation de l'acteur, Benjamin, rappelant ce que Pirandello désigne par le sentiment d'étrangeté de l'acteur éprouvé devant la caméra, emploie l'expression forte d'image « détachable », « transportable », et il faut insister sur le fait qu'il y a, pour Benjamin, solution de continuité entre le travail de l'acteur et la performance qui en résultera, cette rupture opérant une modification radicale du statut même de l'acteur par rapport à celui du comédien de théâtre ; il est un « accessoire », au même titre que les décors ou l'espace filmé.² Dans le prolongement de cette éclairante remarque de Benjamin, il faut ajouter que cette réduction de l'acteur à l'accessoire, et corrélativement la sublimation de l'objet en acteur, font partie des possibilités esthétiques singulières du cinéma, et ont créé un genre né en même temps que lui : le burlesque. Celui-ci repose en effet pour une bonne part sur la mise en concurrence et la lutte des personnages et des objets à *égalité*, créant un univers absurde, hilarant et inquiétant à la fois, en recomposant notre rapport aux objets d'une manière qui l'interroge par le rire.³

¹ *Op. cit.*, p. 45. On voit qu'ici Benjamin pense même davantage, pour la performance de l'acteur, au produit confectionné qu'à la force de travail de l'ouvrier...

² Citant Rudolph Arnheim, Benjamin ajoute dans une note :

« Dans cette perspective, telles particularités apparemment secondaires qui distinguent la mise en scène cinématographique de la pratique scénique, deviennent plus intéressantes, entre autres la tentative de certains réalisateurs, comme Dreyer dans sa *Jeanne d'Arc*, pour supprimer le maquillage des acteurs. Dreyer a mis des mois pour rassembler les quarante interprètes qui devaient représenter les juges au procès d'inquisition. La quête de ces interprètes ressemblait à la recherche d'accessoires difficiles à se procurer. » *Op. cit.*, p.41.

³ Comme le souligne Petr Král, le cinéma burlesque explore cette possibilité toute filmique de réduire l'homme à l'état de chose ; les gags s'articulent sur la lutte et la défaite des héros burlesques contre les objets :

« Un de plus célèbres courts-métrages de Chaplin est ce *One A.M. (Charlot rentre tard, 1916)* où Charlot, retournant chez lui après une bordée, doit pendant vingt minutes faire face uniquement à

De cette objectivation par la caméra de la performance de l'acteur, Benjamin fait découler une rupture dans la manière dont le réalisateur peut être spécifié en tant qu'artiste. Benjamin propose à cette occasion une nouvelle manière de penser l'opposition entre peinture et cinéma, et qui dessine selon lui deux rapports au monde opposés : d'une part l'art pictural se range du côté de celui du mage, ou du médecin, d'autre part l'art du cinéaste est apparenté à celui du chirurgien. Il est frappant de constater que pour penser l'opposition somme toute classique entre peinture et cinéma – et qui à l'époque se pense essentiellement comme la question de savoir si le cinéma peut ou non, au même titre que la peinture, appartenir aux Beaux-Arts - , l'auteur choisit des savoir-faire dont la caractéristique commune consiste en ce qu'ils opèrent sur l'homme lui-même, en le soignant, tout en entrant en concurrence les uns vis à vis des autres par leur appartenance à des cultures dont Benjamin est en train de penser la succession dialectique et la disparition de la première au profit de la seconde.¹

des objets usuels, saisis d'une subite envie d'indépendance et refusant obstinément de remplir leurs fonctions habituelles ; perdant sans cesse, c'est finalement le héros seul qui fait figure d'une chose impuissante, les objets lui imposant allégrement leur propre volonté. » (*Le burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, Paris, Ramsay Poche Cinéma, 2007, p.111-112) De la même manière, l'opération d'enregistrement peut dessaisir l'acteur de sa silhouette, au point que, comme le rappelle toujours Král, Chaplin fut classé troisième à un concours d'imitateurs de Charlot... (*Op. cit.*, p.106)

¹ « Ce caractère du cinéma, qui s'oppose si nettement à celui du théâtre, il est encore plus instructif de le confronter à celui de la peinture. Il faut ici nous demander quel est le rapport entre l'opérateur et le peintre. Pour répondre, qu'on nous permette de recourir à une comparaison éclairante, tirée de l'idée même d'opération telle qu'on l'emploie en chirurgie. Le chirurgien représente l'un des pôles d'un univers dont l'autre pôle est occupé par le mage. L'attitude du mage, qui guérit un malade par l'imposition des mains, diffère de celle du chirurgien qui pratique sur lui une intervention. Le mage maintient la distance naturelle entre lui et le patient ; plus précisément, s'il ne la diminue que très peu – par l'imposition des mains - il l'augmente beaucoup – par son autorité. Le chirurgien, au contraire, la diminue considérablement – parce qu'il intervient à l'intérieur du malade, - mais il ne l'augmente que peu – grâce à la prudence avec laquelle sa main se meut parmi les organes du patient. En un mot, à la différence du mage (dont il reste quelque trace chez le médecin), le chirurgien, à l'instant décisif, renonce à s'installer en face du malade dans une relation d'homme à homme ; c'est plutôt opérativement qu'il pénètre en lui. Entre le peintre et le cameraman nous retrouvons le même rapport qu'entre le mage et le chirurgien. Le peintre observe, en peignant, une distance naturelle entre la réalité donnée et lui-même ; le cameraman pénètre en profondeur dans la trame même du donné. Les images qu'ils obtiennent l'un et l'autre diffèrent à un point extraordinaire. Celle du peintre est globale, celle du cameraman se morcelle en un grand nombre de parties, qui se recomposent selon une loi nouvelle. *Pour l'homme d'aujourd'hui l'image du réel que fournit le cinéma est incomparablement plus significative, car, si elle atteint à cet aspect des choses qui échappe à tout appareil et que l'homme est en droit d'attendre de l'œuvre d'art, elle n'y réussit justement que parce qu'elle use d'appareils pour pénétrer, de la façon la plus intensive, au cœur même de ce réel.* » (*Op. cit.*, p.53-55.)

Dans le premier cas, l'homme de l'art maintient une « distance naturelle » entre l'objet et lui : entre le malade et les mains du mage, entre le modèle et le tableau du peintre, par l'autorité que lui confère son art. Il faut donc comprendre cette « distance naturelle » comme le résultat d'une tension entre deux mouvements contraires : le rapprochement du praticien à son objet qui consiste à le prendre en mains – à le soigner, à le prendre pour modèle – et l'éloignement qui découle de son autorité de praticien, laquelle ne saurait exister sans une distance qui installe celui-ci en face et au-dessus de l'homme qu'il soigne, en face de l'objet qu'il peint, voire en face d'une réalité idéale qu'il représente par la peinture. Cette relation au monde s'établit ainsi comme une distance dynamique dans laquelle la pratique ne s'abolit pas dans sa fin, mais se pose comme un geste constituant ce qu'il produit en un objet qui procède du savoir du praticien. Le médecin soigne parce qu'il est médecin, comme le mage, et le peintre produit un objet qui est une œuvre d'art parce qu'il opère à l'intérieur de la toile une distance avec la réalité profane, distance qui charge l'œuvre d'art d'une valeur auratique, selon Benjamin. A l'opposé, le chirurgien comme le cinéaste établissent un rapport à leur objet – le patient, la scène de tournage – qui abolit « la distance naturelle », car cette mise en relation consiste en une pénétration dans l'objet lui-même, opérant, dans le corps du patient, dans l'objet filmé, une *modification intrinsèque* en vue soit de le remodeler ou de le réparer, pour ce qui concerne le geste chirurgical, soit pour ce qui relève de la pratique du cinéaste, de l'explorer, le composer d'une manière telle que ce qui en résulte produit une nouvelle réalité. Cette dernière opération est ainsi *dénaturation* de notre donné immédiat, le geste du chirurgien ne procédant pas d'une relation avec le patient lui-même par sa collaboration, mais d'une mise à disposition d'un corps en vue d'une transformation salutaire pour lui. A partir d'une telle analogie, on peut à bon droit penser que, pour Benjamin, le réalisateur dénature ce qu'il filme en vue de proposer une réalité issue de cette dénaturation. Ce sera l'objet de la chapitre II de mon travail que de m'interroger sur le type de geste qu'implique la « réalisation¹ » d'un film.

¹ Le terme de « réalisation » désigne ici tout le travail visant à produire un film. Il ne saurait donc être réduit au seul travail d'un homme. C'est toute une équipe de réalisation qui rend possible un film. Si donc j'utilise le terme de « réalisation », pour plus de commodité, c'est bien pour désigner l'ensemble du travail de cette équipe. Nous verrons par ailleurs, en chapitre II, que le réalisateur peut également être désigné comme un « auteur » d'intentions, dans la mesure où il possède le « final cut » et organise l'élaboration de ce film selon des orientations qu'il choisit.

Ainsi, à la lumière de la lecture attentive du texte de Benjamin, on peut poser autrement la question de la spécificité du cinéma : il ne consisterait pas tant en un geste technique nouveau certes, mais qui s'intégrerait à la lignée d'une histoire continue, dont il faudrait seulement se demander s'il peut faire l'objet d'un usage artistique ; la lecture de Benjamin m'invite à le considérer comme un rapport révolutionnaire au réel, dans la mesure où tout en mettant au centre de l'opération filmique l'objet filmé, - qui n'est pas un modèle, mais le cœur même du processus de représentation - il le recompose en le morcelant, ce morcellement devant à la fois être pensé comme un effet de cadrage – filmer, c'est choisir un cadre qui découpe, sélectionne et cache des éléments de réalité – donc relevant d'un morcellement spatial, et comme un effet de montage : tout enregistrement produit un temps du film qui n'épouse pas celui de la réalité filmée : le « Coupez ! » prononcé rituellement au moment du tournage indiquant bien l'effet de césure introduit dans l'opération et procédant de sa modalité même. Nous verrons qu'il est possible de penser des modalités spécifiques de temporalité que rend possible le film. Tel est l'apport décisif de l'analyse de Benjamin à mon travail de recherche que de déplacer la question d'une opposition entre technique et art à propos du cinéma, pour esquisser une série de pistes d'analyse à propos de ce que l'image filmique propose d'inédit dans notre rapport au monde. Découpage spatial, recombinaison temporelle, la réalité filmée est ainsi mise à disposition par le film dans une structure spatio-temporelle qui métamorphose ce qui a été filmé, dans le processus même du film. Proposant une nouvelle image du monde, la technique cinématographique en modifie donc notre perception, par le bouleversement des conditions de la perception elle-même, telle est l'intuition de Walter Benjamin sur laquelle je m'appuierai pour le présent travail.

Il me semble important de souligner que cette modification sensorielle n'est pas simple recombinaison, ou montage d'éléments fragmentaires du réel, mais bien bouleversement de l'acte perceptif lui-même ; Walter Benjamin considère qu'à cette occasion, nous sommes passés d'une contemplation absorbée de l'objet, mais libre des associations créées par lui, à une stimulation « tactile », c'est-à-dire qui résulte tout entière du film : la durée des images, leur mouvement, imposent au spectateur leurs propres logiques de succession et d'association.¹ Ainsi la contemplation qui s'absorbait dans l'objet artistique comme en une

¹ « Effectivement le processus d'association du spectateur qui regarde ces images est aussitôt interrompu par leur métamorphose. C'est de là que vient l'effet de choc exercé par le film et qui, comme tout choc, ne peut être amorti que par une attention renforcée. » (*Op. cit.*, p.68.)

totalité enfermée sur elle-même, se transforme en « inquiétude » et « distraction » à la fois : inquiétude, car ce qui est vu, l'objet filmique, est travaillé *de l'extérieur*. A travers lui, quelque chose d'autre s'offre, recueilli par lui : les photos des rues de Paris ne sont pas seulement des images closes, c'est-à-dire existant par elles-mêmes et se suffisant ; elles témoignent aussi d'un Paris jamais vu, inexistant en dehors de ces photos, mais perçu à travers elles comme existant indéniablement. Nous aurons l'occasion de revenir sur les problèmes posés lorsqu'il s'agit de penser le cinéma comme « témoignage ». Distraction aussi, car le spectateur ne peut plus se livrer à une contemplation libre ; il est *impulsé* par l'objet, *mis en branle*, selon l'expression de Benjamin, travaillé par la temporalité contrainte que lui impose le rythme de composition des images. Dès lors, sa perception de l'objet cinématographique ne peut se calquer sur sa perception d'une œuvre picturale, selon Walter Benjamin, parce que la perception ne peut plus être contemplation, mais *projection*, au sens où la perception s'éprouve dès lors comme choc : l'image nous percute, en nous imposant un rapport à l'objet filmé qu'elle ordonne et déroule selon une logique spatio-temporelle qui lui est spécifique. Le *medium* prend le pas sur le médié : l'objet filmique offre au spectateur un réel enregistré – et c'est là son sens politique - mécanisé, et donc disponible, mais selon une forme perceptive nouvelle, induite et produite par la machine, par l'entremise du cadrage et du montage, tout en adoptant la forme d'une épreuve à travers laquelle tester le réel : celui-ci est soumis à une expertise de la part du spectateur, qui s'y réfère non plus seulement sur le mode d'une maîtrise technique, mais d'une expertise du visible.¹

¹ Cf la note de la page 38 : « En élargissant le champ soumis aux tests, le rôle des appareils par rapport à l'interprète est analogue à celui que jouent, pour l'individu, les conditions économiques qui ont augmenté de façon extraordinaire les domaines où il peut être testé. Ainsi voit-on les épreuves d'aptitude professionnelle prendre de plus en plus d'importance ; elles consistent en un certain nombre de découpages opérés dans les performances de l'individu. Prise de vues cinématographique, épreuve d'aptitude professionnelle, l'une et l'autre se déroulent devant un comité d'experts. Le chef opérateur, au studio, occupe exactement la même place que le directeur des tests, lors de l'examen d'aptitude professionnelle. »

Hypothèse de travail :

Mise en péril d'une pratique, celle qu'on désignait par le terme « Beaux-Arts », modification du rôle et de l'activité du public, bouleversement, surtout, de notre rapport au monde, le diagnostic que Benjamin pose sur la naissance du cinéma confère à celui-ci le rôle d'un catalyseur de changements qui ne sont pas seulement esthétiques, mais également, et surtout, sociaux et politiques, voire anthropologiques, dans la mesure où le spectateur est mis en relation avec les objets du monde par le truchement d'un appareil, qui, tout en les mettant à sa disposition d'une manière inédite, les *compose* sous forme de réalités nouvelles. Rencontre particulière avec *un réel*, et construction de nouvelles réalités, cette *révolution du regard* telle que la pense intuitivement Walter Benjamin offre des pistes de réflexion fécondes, me semble-t-il, tout en suscitant un certain nombre de difficultés.

On a vu, en effet, l'insistance avec laquelle, dans un premier temps, Walter Benjamin a cantonné le cinéma à une pure technique de reproduction, pour en esquisser, dans la lignée d'une orthodoxie marxiste, les conséquences de l'ordre de la superstructure. L'invention de cette technique produirait un monde nouveau en changeant les conditions de notre rapport au *réel*. Le premier écueil, et non le moindre, consiste à ne pas se laisser piéger par la référence au *réel*. Notion difficile entre toutes, elle cristallise en philosophie des enjeux et des difficultés théoriques qu'il ne peut s'agir ici de prendre en charge dans le cadre de cette étude. Pour autant, il s'avère nécessaire de s'arrêter quelque peu sur la valeur et la fonction que la notion de réel prend dans notre contexte d'étude, afin d'éviter un certain nombre de malentendus. D'une part, rappelons qu'il n'y a pas d' « œil innocent ni de donné absolu »¹ : si l'on ne peut souscrire à une définition du *réel* comme d'un donné que nous

¹ Comme le résume avec beaucoup d'élégance et d'humour Nelson Goodman, « Les mythes de l'œil innocent et du donné absolu sont de fieffés complices. Tous deux renforcent l'idée, d'où ils dérivent, que savoir consiste à élaborer un matériau brut reçu par les sens, et qu'il est possible de

recevriens, c'est d'une part parce que, comme l'a fort bien montré la phénoménologie à partir de l'héritage kantien, percevoir un objet, c'est toujours en quelque manière l'élaborer, à partir d'un donné, et que l'objet visé par la perception est dans cette mesure produit par elle à l'occasion de quelque chose qui lui est extérieur. Que la réception produise une constitution, cela n'en est pas moins vrai pour un objet fabriqué par l'homme, la caméra, même si les termes de la question se déplacent quelque peu. En effet, une considération rapide et naïve sur les pouvoirs de la caméra pourrait l'envisager comme un outil objectif et neutre de *captation*, capable d'attester d'un *réel* dépouillé des conditions de la perception humaine et comme conservé à sa primitive apparence. Cette opinion s'appuie sur un fait indéniable, à savoir l'enregistrement mécanique opéré par la caméra. Or si l'on veut, à partir des éléments dégagés grâce à la lecture de Benjamin et en particulier à partir du concept d'« expertise », réfléchir sur ce que produit cet « œil mécanique »¹, il me paraît essentiel de distinguer d'une part ce que produit la caméra, d'autre part la façon dont un agent s'en empare pour fabriquer un objet filmique, et enfin la manière dont le spectateur s'y rapporte.

En effet, d'un côté, on peut affirmer que la caméra enregistre bien une apparence d'objets, qui en forme une « image », à condition de se rappeler que cette image se forme selon un procédé physico-chimique qui n'est préalablement la « vue » d'aucun œil humain. Le viseur de l'appareil permet à l'opérateur de regarder ce que retient la caméra, ce qui sera impressionné sur la pellicule, ou encodé par la vidéo, pas ce qu'il verrait sans elle. Il faut insister, en effet, sur l'indépendance de l'image filmique par rapport à la perception ordinaire, et si la caméra produit une duplication mécanique, ce n'est pas celle de notre perception elle-même. C'est parce que le mot « image » est porteur de confusions théoriques, qu'il a amalgamé, concernant l'image photofilmique, l'idée d'une reproduction, non de l'apparence de l'objet, mais de son mode d'apparaître pour nous.² Si

découvrir ce matériau brut soit au moyen de rites de purification, soit par une réduction méthodique de l'interprétation. Mais recevoir et interpréter ne sont pas des opérations séparables ; elles sont entièrement solidaires. La maxime kantienne fait ici écho : l'œil innocent est aveugle et l'esprit vierge vide. De plus, on ne peut distinguer dans le produit fini ce qui a été reçu et ce qu'on a ajouté. On ne peut extraire le contenu en pelant les couches de commentaires. » *Langages de l'art*, Paris, éditions Jacqueline Chambon, 1990, traduit par Jacques Morizot, p.37.

¹ ou « ciné-œil », selon la belle expression de Dziga Vertov, *op. cit. supra*.

² Comme le montre très bien Jean-Marie Schaeffer à propos de la photographie dans *L'Image précaire*, l'usage du concept d'image a amalgamé avec lui celui de reproduction d'une vue préalable :

la photographie ou le cinéma produisent donc une « image fidèle », ce n'est pas à une perception antérieure, à un « visible » déterminé par ses conditions perceptives, mais à une situation optico-chimique d'enregistrement. En ce sens, la photographie et le cinéma sont des *dispositifs techniques* qui rompent avec le registre antérieur de l'image plus qu'ils ne le prolongent, car ils procèdent d'une trace et non d'une vue. Du point de vue de leur processus opératoire, ils sont en rupture avec la *camera obscura* du peintre.¹

Dès lors, il est essentiel de distinguer l'« impression de réalité » que le spectateur est susceptible de ressentir à propos des images filmiques, impression liée – nous aurons l'occasion d'y revenir - aux conditions perceptives par lesquelles le film nous est donné, et son mode de fabrication, qui est une empreinte, produite à distance, d'un objet sur un support. Il ne faut pas se laisser prendre à la confusion habituelle entre le fait perceptif – le dispositif cinématographique et photographique produit un « visible » - et ses conditions de production, issues d'une projection physico-chimique d'un objet. Que la photographie ou le cinéma donnent à voir un ensemble d'objets, d'événement, de lieux appartenant au monde ne signifie pas - nous y insistons - qu'ils le donnent dans des conditions qui soient

« Lorsque nous disons qu'une chose est visible, nous sous-entendons toujours qu'elle est visible pour nous. Affirmer que la photographie est une reproduction du monde visible, c'est la considérer comme une réduplication, à la fois quant à l'objet présenté et quant aux modalités de la présentation. Or, le champ du rayonnement photonique n'est jamais une réduplication du visible humain. » *L'image précaire*, Paris, éditions du Seuil, 1987, p.20-21.

¹ « Le dispositif photographique produit des traces visibles de phénomènes qui sont radicalement invisibles pour l'œil humain, en ce sens qu'elles ne sauraient donner lieu à une image aérienne ou rétinienne.

La photographie se distingue donc profondément de la *camera obscura*. Elle renferme toujours un hiatus virtuel entre le dispositif purement optique, support d'une image aérienne éventuelle, et l'appareillage optico-chimique complet en tant qu'il est le support d'une empreinte chimique. Dans le cas de la *camera obscura*, on assiste bien à une reproduction, non seulement du visible, mais du vu, puisque c'est en partant d'une image aérienne et de sa projection rétinienne que le peintre va exécuter le dessin. Rien de tel en photographie : la production de l'empreinte est un processus autonome qui n'est pas nécessairement médiatisé par un regard humain. » *Op. cit.*, p.22.

Svetlana Alpers montre que la conception de la peinture comme imitation d'une vision naturelle hérite des recherches de Kepler qui distingue d'une part l'*imago rerum*, ou image du monde extérieur à l'œil, et la *pictura*, qui est la peinture du monde projetée sur l'écran rétinien. La « vue » est alors « image », ou peinture. « C'est Képler qui, pour la première fois, a laissé le monde de côté pour se tourner vers sa représentation, sa peinture sur la rétine. Dit en termes structuraux, non seulement Képler définit la peinture sur la rétine comme une représentation, mais encore il se détourne du monde réel pour s'occuper du monde qui est « peint » sur cette rétine. » (in *L'art de dépeindre*, Paris, Gallimard, 1990, traduit de l'anglais par Jacques Chavy, p.83) Selon cette conception, la fidélité du peintre se fait à l'image rétinienne, c'est-à-dire à un visible préalable.

celles de l'œil humain. L'empreinte photographique résulte d'un processus de sensibilité optico-chimique dont, comme Jean-Marie Schaeffer le rappelle à juste titre, les rayons les plus actifs du point de vue de la luminosité ne sont pas ceux qui sont le plus actif chimiquement. Ce que donne à voir l'appareil photographique ou la caméra, ce n'est pas le monde tel qu'en lui-même, pas plus qu'un monde regardé par la rétine humaine, mais bien des réalités construites selon un procédé qui les compose à partir de traces d'objets du monde : elles ont des spécificités, comme, par exemple, le fait d'être cadrées, c'est-à-dire délimitées, perçues sur un plan horizontal et vertical, et ramenées à la forme rectangulaire. Pour autant, cette forme rectangulaire est capable de se mouvoir autour de l'objet, de modifier son axe de prise de vue, comme d'enregistrer le mouvement des objets, sans que le spectateur puisse, lui, cesser d'être immobile.¹ Ces quelques exemples non exhaustifs des conditions de fabrication d'une image cinématographique sont là pour indiquer qu'il ne saurait y avoir de fidélité de la caméra à un « visible » qui précède l'enregistrement.

Néanmoins, et c'est une deuxième source de difficulté, ce qu'enregistre la caméra est bien l'indice d'événement, d'actions, qui ont eu lieu, et l'image porte, *d'une certaine manière*, témoignage de quelque chose qui s'est passé. Nous insistons sur cette tension dynamique à l'oeuvre dans la trace enregistrée, car l'image filmique - il faudra y revenir pour y prêter davantage attention - capte le mouvement, c'est-à-dire l'inscription du temps dans l'espace.² J'insiste sur cet élément afin d'éclaircir une deuxième source de débat qui

¹ Comme l'écrit Clélia Zernik, dans *Perception-cinéma, les enjeux stylistiques d'un dispositif* :

« Le cadre est l'élément premier qui distingue la perception cinématographique de la perception ordinaire. Il la distingue aux trois sens du terme, puisque premièrement il trace une frontière entre ce qui relève du film et ce qui relève du rapport ordinaire au monde, deuxièmement il introduit une différence radicale de fonctionnement entre perception ordinaire et perception cinématographique et, enfin, il lui confère la dignité de ce qui ressortit à l'art. Plus largement, le cadre coupe le spectateur d'un environnement englobant en continuité avec lui-même pour opérer une dissociation, un prélèvement artificiel d'un fragment perceptif du monde. Le cadre rappelle inexorablement le caractère d'image de ce qui est perçu à l'écran. De plus, par sa forme rectangulaire, il différencie également la perception du film de la perception ordinaire qui, si elle n'est pas sans limites, se présente du moins avec des bords arrondis. » (Paris, Vrin, 2010, p.21)

² Le grand réalisateur Andréi Tarkovski définit le pouvoir du cinéma comme déterminé par cette inscription du temps :

« Le cinéma est apparu comme un moyen de fixer le mouvement de la réalité, dans ce qu'il a de factuel, de concret, d'unique, et d'en reproduire les moments, instant par instant, dans leur courant instable, que nous ne parvenons précisément à dominer que par leur impression sur la pellicule. C'est cela qui définit les moyens du cinéma. » (*Le temps scellé*, Paris, éditions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, 1989, traduit du russe par Anne J-Kichilov et Charles H. de Brantes, p.88)

consisterait à faire de l'image cinématographique une pure chose, fermée sur elle-même, dont le mode de fabrication n'aurait aucune incidence sur la manière dont elle travaille le spectateur. Ainsi, je vais tenter de montrer en quoi on peut renvoyer dos à dos une certaine tendance à faire de l'image filmique une simple duplication du monde visible, et celle, symétrique, qui consisterait à la refermer sur elle-même, sans considération de son ouverture à un *réel* dont elle signalerait à la fois l'absence et la présence. Si l'image travaille, c'est par transformation de quelque chose d'autre auquel elle reste extérieure, et qu'elle a le pouvoir de convoquer.¹ Voilà ce qu'il me faudra essayer de penser dans la première partie de ce travail : mise en relation paradoxale certes avec un réel, et néanmoins spécifique au cinéma, qui invente de ce fait une nouvelle médiation du et au monde, un

Si Tarkovski définit les moyens du cinéma ainsi, ce n'est pas pour lui assigner une fonction purement documentaire, mais bien pour insister sur le pouvoir propre du cinéma, son matériau artistique, comparant cette inscription du temps, ce « temps scellé » à la couleur pour le peintre, les mots pour l'écrivain, les sons pour le compositeur.

¹ Georges Didi-Huberman, dans l'entretien qu'il donne à Frédéric Lambert et François Niney insiste sur la valeur d'usage du *medium* photographique. Il me semble que nous pouvons à bon droit envisager dans les mêmes termes l'image filmique, à savoir comme un objet qui renvoie à autre chose que lui-même, et par là même se constitue dans un rapport à cette extériorité qui peut être celle, aussi bien, de l'attestation comme de la manipulation, selon la manière dont la réalisation opère et affecte le spectateur :

« Oui, les images mentent, comme on le dit à foison : elles sont l'occasion des plus scandaleuses manipulations, elles nous révoltent le plus souvent par leur vulgarité et l'étroitesse des affects qu'elles suscitent. Mais il en est de l'image comme de la parole, c'est-à-dire qu'un même *medium* – la langue allemande, par exemple – est à l'œuvre dans un discours de Goebbels et dans un poème de Celan. Tout système de signes existe pour être manipulé, c'est-à-dire capable de transformation, de métamorphose : pour le pire ou pour le meilleur.

Il faut donc poser le problème, non pas au niveau de la *valeur de vérité*, mais au niveau de la *valeur d'usage*. Pour revenir à l'exemple évoqué tout à l'heure, la photographie prise par Georges Méryllon au Kosovo, <La Pietà du Kosovo> je constate que cette même image aura fonctionné dans les deux économies que vous désignez : elle a d'abord fonctionné comme un exercice de liberté du regard à une époque où personne ne regardait en direction du Kosovo, et c'est pourquoi le magazine *Time*, qui avait payé Méryllon pour son reportage, jugea inutile de publier l'image, parce qu'elle n'entrait pas dans l'« économie de l'infondé » qui était, globalement, la sienne. Puis, lorsque « Pietà du Kosovo » reçut le World Press Prize – au terme d'une discussion passionnée, Christian Caujolle s'attachant à convaincre les membres du jury qu'il ne fallait pas récompenser un événement d'actualité, mais une image en tant que telle -, les magazines du monde entier l'auront publiée, mais en-dehors de son contexte, en-dehors de ce pour quoi elle était apparue comme une « chance politique ». Censure d'un côté, malentendu de l'autre : le résultat était presque identique.

Le grand défaut de la critique contemporaine des images consiste à vouloir se prononcer sur une ontologie de l'image. J'oserai dire que, par définition – parce que l'image est d'abord l'image de quelque chose d'autre -, il ne peut pas y avoir d'ontologie de l'image. On ne peut pas dire : l'image, *c'est ceci* ou *c'est cela*. On peut seulement dire : cette image *travaille* comme ceci ou comme cela, *transforme* ceci ou cela, *se transforme* comme ceci ou comme cela. » (« La condition des images », *Médiamorphoses*, N°22, INA, Bry-sur-Marne, 2008.)

« discours » d'un mode inédit ; je prends ici le mot « discours » au sens le plus large et le plus indéterminé qui soit et il me faudra revenir sur les problèmes que pose l'imputation d'une signification, au sens linguistique du terme, à l'objet filmique¹. Telles sont les pistes qu'il me faudra emprunter concernant la manière dont un film est travaillé par la notion de *réel*. Ce sera mon objet dans le chapitre I.

En outre, la caméra est une invention technique construite et modifiée selon des intentions qui s'ajustent à l'usage qu'on en fait ; on peut donc rendre les images filmiques ou photographiques plus proches des conditions perceptives de l'œil humain par des choix techniques qui visent à ressembler à celles-ci. Le choix des focales permet, par exemple, de calquer la distance optique aux objets, sur celle qui est la plus conforme à la vision humaine. C'est ainsi que Bresson déclare préférer la focale 55mm parce qu'elle ressemble à la perception ordinaire. Le choix d'optique induit donc une proximité avec notre perception ou une étrangeté par rapport à celle-ci, selon que l'on choisisse des objectifs à longue focale, qui aplatissent les distances et produisent une profondeur de champ écrasée, ou des objectifs à courte focale, qui augmentent l'impression de profondeur de champ tout en produisant une légère courbure aux verticales situées aux extrémités latérales du champ.²

De même, la manière dont l'opérateur cadre peut imiter ou s'éloigner de la vision humaine ordinaire. Par exemple, une zone de netteté qui sélectionne un objet net en floutant tous les autres éléments qui l'environnent rompt avec le régime perceptif habituel, dans lequel notre œil s'adapte spontanément à ce qu'il vise pour le voir nettement, et où « voir flou », du point de vue de la perception ordinaire, est vécu comme un dysfonctionnement optique, et non une manière dont les choses se perçoivent. L'horizontalité du cadrage peut lui aussi,

¹ Cf en particulier chapitre II, section : « Point de vue/points de voir : un exemple de montage contre tournage, à propos de *Eût-elle été criminelle...*, de Jean-Gabriel Périot ».

² Ainsi Schaeffer distingue soigneusement la photographie comme indice, de la photographie comme icône, en montrant que son caractère indiciel tient à ses conditions de production, et à sa nature technique, tandis que son iconicité est un choix d'usage particulier de cette technique, une construction délibérée :

« L'industrie photographique s'est évidemment appliquée à corriger l'écart focal, devenu visible dès lors que le daguerréotype était remplacé par des formats plus grands. On voit ici sur un cas précis comment, historiquement, l'empreinte a été modalisée selon une finalité analogique. Mais cette modalisation est aussi un indice *a contrario* de l'autonomie de la production de l'empreinte. » (*Op. cit.*, p.23)

bien entendu, contribuer à la défamiliarisation de l'image par rapport aux conditions perceptives normales : Vertov, dans *L'homme à la caméra*, utilise très souvent des cadrages obliques qui donnent à voir des objets – en particulier des bâtiments ou des rues – en rupture avec la ligne d'horizon, tandis que l'œil humain compense toujours, dans des conditions perceptives non altérées, de manière à voir les objets en plan horizontal. Si tout film est résultat d'une certaine opération vis-à-vis d'un *réel*, alors il rend compte d'une certaine disposition du réalisateur par rapport à lui. Dans *Notes sur le cinématographe*¹, Robert Bresson écrit :

« Le réel arrivé à l'esprit n'est déjà plus du réel. Notre œil trop pensant, trop intelligent. Deux sortes de réel : 1° Le réel brut enregistré tel quel par la caméra ; 2° ce que nous appelons réel et que nous voyons déformé par notre mémoire et de faux calculs.

Problème. Faire voir ce que tu vois, par l'entremise d'une machine qui ne le voit pas comme tu le vois. (et faire entendre ce que tu entends par l'entremise d'une autre machine qui ne l'entend pas comme tu l'entends.) »

Dans ce texte, la position de Bresson semble consister à distinguer le « réel brut » issu d'un enregistrement mécanique de l'appréhension humaine « déformant » cette donnée. Cela pourrait sembler reconduire l'impasse d'une opposition facile qui oublierait que ce fameux « réel brut » enregistré par la caméra est choisi par le réalisateur à l'aide des partis-pris de réalisation, lesquels impliquent des choix techniques et des pratiques qui *déterminent* la prise de vue de la caméra. Mais il me paraît essentiel, dans ce texte, de faire apparaître trois instances incorporées au film : d'une part l'enregistrement d'un réel, de l'autre, ce que le réalisateur voit et entend, enfin, ce qu'il veut faire voir et entendre au spectateur. Ainsi, l'opposition de départ est-elle détournée par Bresson lui-même lorsqu'il formule le « problème » de réalisation qu'il se pose : comment arraisonner ce que fait la caméra, ce qu'elle fixe sur la pellicule ou la vidéo, à ce que souhaite faire voir et entendre le réalisateur ? C'est pourquoi ce réel scindé : réel enregistré par la caméra/réel déformé par notre mémoire n'est pas ici source d'une ontologie substantialiste chez Bresson, mais posé à partir de l'hypothèse qu'un film est une réalité qui entretient des rapports de vraisemblance avec le monde ordinaire :

« Le vrai n'est pas incrusté dans les personnes vivantes et les objets réels que

¹ Ce texte se trouve en tête d'une section intitulée « Le réel », *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1988, p.79

tu emploies. C'est un air de vérité que leurs images prennent quand tu les mets ensemble dans un certain ordre. A l'inverse, l'air de vérité que leurs images prennent quand tu les mets ensemble dans un certain ordre confère à ces personnes et à ces objets une réalité. »¹

Robert Bresson rappelle à l'occasion que l'acteur, comme le décor, sont des matériaux – des modèles, écrit-il en peintre – employés dans ce processus de transformation par lequel ce que la caméra enregistre est composé, agencé, de manière à posséder un « air de vérité ». Ce problème des rapports entre élaboration d'un ensemble d'images et de sons enregistrés et signification qu'on peut leur prêter est essentiel pour comprendre la nature de l'objet filmique. Je m'emploierai à l'étudier en chapitre II, en réfléchissant à ce que signifie exactement l'opération de *réalisation*.

Pourquoi alors maintenir cette référence ambiguë au *réel* ? Parce que l'enregistrement est une opération qui fabrique une disponibilité des choses à notre regard, disponibilité de l'image elle-même, qui contrairement aux choses, se tient à notre disposition et brise, comme le remarquait finement Walter Benjamin, le *hic et nunc* de notre rapport quotidien au monde. Cette disponibilité du film est redoublée par les conditions par lesquelles un film est donné : le spectateur est un homme provisoirement retiré du monde, absorbé dans un spectacle, mis en position de voyeur/auditeur d'un monde irréel, certes, mais qui s'actualise devant lui du fait de l'animation du mouvement : la « vibration des choses »² est donnée au spectateur de manière ambiguë. L'image cinématographique produit une réalité nouvelle tout en fonctionnant à la fois comme attestation d'un état du monde et écart par rapport à lui. Il faut, et c'est toute la difficulté, tenir ensemble ces deux

¹ *Op. cit.*, p.81

² cf Jean-Louis Comolli : « Et ce qui naît de la rencontre du monde et de la machine cinématographique, et s'enregistre, échappe en partie sinon en tout aux pouvoirs du cinéaste, le mouvement des corps, le tremblement des feuilles sur les arbres, les cheveux que le vent fait voler, un geste que personne n'a voulu et souvent que personne n'a vu, sauf la caméra, l'ombre d'une nuque, un éclat au coin d'un œil, la poussière des rues, la vibration des choses, le grain de la peau sous la lumière électrique, le passage du temps, tout simplement. Le monde lui-même s'improvise seconde après seconde ; et ce monde improvisé – c'est-à-dire plus qu'involontaire : involu, impensé, non prévisible et non calculable – paraît exactement fait pour la précision indifférente de la machine cinématographique. » (« Quelques pistes paradoxales pour passer entre musique et cinéma », *Voir et pouvoir*, Lagrasse, Verdier, 2004, p.318-319)

L'enregistrement machinique produit ainsi une réalité – le film – qui porte témoignage d'événements réels que personne n'a jamais remarqué, que la perception habituelle ne discrimine pas, et c'est ce paradoxe d'une réalité produite qui atteste d'un réel n'apparaissant qu'au travers son évanouissement qui sollicite toute mon attention ici.

affirmations qui pourtant ne coïncident pas : cette construction doit aussi être pensée comme un témoignage de ce qui d'un *réel* survient et nous échappe, mais dont atteste le film.¹ Ainsi, le cinéma, comme la photographie, ne sont pas tant des « prises de vue », si on entend au sens propre cette expression comme la production d'une image fidèle à une vue, mais font preuve d'un *réel*. Il faut alors penser aussi la « vision » d'un film comme une *activation* par le spectateur d'une réalité proposée par le film grâce à un ensemble complexe de phénomènes perceptifs, affectifs et intellectuels. Un film met au travail, d'une certaine manière, le spectateur ; et c'est l'activité spécifique du spectateur de cinéma que je compte explorer dans le dernier chapitre du présent travail.

Nous avons vu préalablement qu'on pouvait s'interroger sur la nature du cinéma en s'interrogeant sur le rapport qu'il entretient à ce qu'il montre : enregistrement de la réalité ? Imitation d'une situation dans le cadre d'une narration ? Discours sur le monde ? Nous pouvons dorénavant formuler d'une tout autre manière ces questions, en orientant notre réflexion vers trois instances qui contribuent à l'élaboration de tout film, et concourent, telle est mon hypothèse, à fabriquer son mode d'être spécifique. Première instance : l'objet profilmique*. Si un film est le produit d'un enregistrement, il nous met en rapport d'une certaine manière à cet objet. Deuxième instance, un film est le produit d'un travail de réalisation qui actualise un récit ou un argument ; objet, du point de vue de la perception, il doit aussi être pensé comme « discours », à condition de donner pour l'instant à ce terme un sens très général. Dernière instance, le spectateur, qui produit par son activité perceptive et imageante, une élaboration du film, appuyée sur le savoir que ce qu'il perçoit a été composé en vue de sa production : ce qui apparaît dans le film comme un perçu est en même temps lu comme *choisi* et donc *signifiant* ; la perception d'un film repose sur l'hypothèse d'une énonciation, qui induit une réception attentive à la signification. Comme l'écrit de manière remarquable Roger Munier :

¹ Jacques Rancière écrit, dans son Prologue à *La fable cinématographique* :

« Au principe du cinéma, il y a un artiste « scrupuleusement honnête », un artiste qui ne triche pas, qui ne peut pas tricher, puisqu'il ne fait qu'enregistrer. Mais cet enregistrement n'est plus cette reproduction des choses à l'identique où Baudelaire voyait la négation de l'invention artistique. L'automatisme cinématographique règle la querelle de la technique et de l'art en changeant le statut même du « réel ». Il ne reproduit pas les choses telles qu'elles s'offrent au regard. Il les enregistre telles que l'œil humain ne les voit pas, telles qu'elles viennent à l'être, à l'état d'ondes et de vibrations, avant leur qualification comme objets, personnes ou événements identifiables par leurs propriétés descriptives et narratives. » (Paris, Seuil, 2001, p.8)

« Dans le cinéma <...> la feuille réellement tremble : elle s'énonce elle-même comme feuille tremblant au vent. C'est une feuille telle qu'on en rencontre dans la nature et c'est en même temps beaucoup plus dès le moment qu'étant cette feuille réelle, elle est aussi, elle est d'abord, réalité représentée. Si elle n'était que feuille réelle, elle attendrait d'être signifiée par mon regard. Parce que représentée, dédoublée par son image, elle s'est déjà signifiée, proférée en elle-même comme feuille tremblant au vent. Ce qui fascinait les spectateurs des projections Lumière c'était, beaucoup plus que l'exacte répétition d'un rythme naturel, cet auto-énoncé du mouvement dans l'image. La feuille ainsi projetée était, par la force de cet autolangage, plus « réelle » et chargée de sens dans son tremblement sous la brise que la feuille d'arbre signifiable. Ce qui fascinait, c'était moins le spectacle du double que la puissance photogénique de l'énoncé, par la vertu du double. Une chose était dite ici qui n'avait pas, qui ne pouvait avoir d'équivalent dans la nature. »¹

Il ne faut pas comprendre, me semble-t-il, que le « double » serait duplication, mais que ce qui apparaît sous forme de perception est une proposition de sens, dont le spectateur sait qu'elle provient d'un opérateur qui la lui adresse. Nous devons revenir, en troisième partie, sur ce qu'implique, pour le spectateur, d'être convié à une expérience perceptive qui associe appréhension d'une *actualisation* des objets filmés et savoir que cela résulte d'une composition délibérée. Je poserai donc le spectateur comme un « activant », en tant qu'il oriente, ou interprète, la réalité de l'objet filmique : résultat d'un acte de tournage, et témoignage de ce qui s'est passé – c'est l'orientation du documentaire – objet construit pour se dérouler dans un écart ostensible avec la réalité – c'est la voie générale de la fiction – message destiné à produire une émotion ou une action précise de la part du récepteur – c'est le choix du film de propagande ou du film publicitaire.

En distinguant ces trois instances, j'essaye de comprendre l'objet filmique comme résultant de trois opérateurs qui le *rendent effectif*. Cela me permet ainsi de suspendre la poursuite des débats sur la vocation réaliste du cinéma, ou sur son caractère de langage. Ils reposent en effet sur des prises de positions théoriques, qui, prises séparément, insistent sur un aspect pertinent de l'objet filmique, mais disloquent sa dynamique spécifique en la tronquant d'une partie de ses moyens. Il s'agit dans ce travail d'aborder autrement ces questions, en distinguant trois ordres de production impliqués dans un film, et de le faire à partir de l'analyse attentive d'extraits de film. J'introduis délibérément le rôle du spectateur comme déterminant. Il a orienté, d'une certaine manière, mon travail ; c'est bien à partir d'une expérience spectatorielle que je compte mener ce travail de réflexion sur le

¹ « L'image fascinante », *Diogène*, N°38, Paris, P.U.F. avril-juin 1962, pp.91-99.

cinéma, et une expérience étudiée au plus près de ce que nous font les films. Je dois, donc, pour clore cette introduction, expliciter mes choix de méthode.

Méthode :

Mon travail porte sur des *films*, à propos desquels je me poserai des questions concernant le *cinéma*. C'est en effet par un travail d'exploration d'œuvres singulières que la réflexion philosophique peut se faire jour sans substituer à la puissance spécifique des œuvres cinématographiques un discours qui les raterait en les surplombant, ou en réduisant leur portée à leur simple structure de récit. Il s'agit de comprendre le rapport spécifique que nous un spectateur à un film. Pour ce faire, je compte mener mon analyse en travaillant à partir d'extraits précis, ce qui me permettra de réfléchir à ce que produit la combinaison des images et des sons, leur texture singulière. La méthode que j'utilise consiste ainsi à me placer au plus près d'une séquence de film, en adoptant la posture d'un spectateur honnête.

J'insiste, dans le présent travail, sur le rôle du « spectateur » dans la dynamique de production d'un film. Il me faut poser quelques jalons à propos de ma propre condition de spectateur et indiquer d'emblée que si ce travail est né de mon plaisir à voir des films et de ma passion pour le cinéma, le rôle que j'endosse dans ce travail ne me permet pas d'être un « simple spectateur ». Honnête spectateur, mais pas simple spectateur, qu'est-ce à dire ? Ma position au cours de ce travail repose bien évidemment sur une attention et un regard qui me constituent en spectateur particulier, méticuleux, boudant parfois son simple plaisir pour décortiquer par l'analyse ce que le film *produit*. Cela implique des conditions de spectateur marginales.¹ Mais j'ai cherché, autant que possible, à ne pas étudier ces films en

¹ Ces conditions sont adossées à une certaine expérience de visionnement chez soi, à l'aide de DVD, et me rappellent l'ouverture publicitaire d'une certaine maison de production de cassettes vidéo, qui faisait entendre la voix de Claude Berri rapportant les propos de François Truffaut:

« Je n'aimerais voir pour la première fois un film en vidéo ou à la télévision. On voit d'abord un film en salle. Cinéma et vidéo, c'est effectivement la différence entre un livre qu'on lit et un livre qu'on consulte. Pour moi, comme cinéophile, la vidéo bouleverse ma vie. Prenez *Sérénade à trois* de Lubitsch par exemple, avant s'il passait quelque part j'y allais, sachant que je devrais attendre peut-être deux ans avant de pouvoir le revoir. Depuis, il m'arrive de le visionner trois fois dans la même

cinéphile, en les regardant à partir d'une culture cinématographique ou littéraire avec lesquels ils peuvent entrer en conversation pour un spectateur cultivé. Il s'est agi de rendre compte de la manière dont *nous entrons dans un film*.

Je propose en annexe à mon travail un DVD comportant les extraits précisément travaillés. Mais il m'a semblé important, en outre, d'opérer un travail de description des séquences, préalables à l'examen des réalités qu'elles offrent, et des effets qu'elles produisent sur le spectateur. Ces descriptions constituent, du point de vue de la méthode que j'ai choisie, une originalité dans ma démarche, et une difficulté. Cette description en mots d'opérations cinématographiques ne saurait pleinement rendre compte des éléments présents dans une séquence, dans la mesure où ceux-ci nouent des relations de simultanéité d'apparition et de réciprocity dans les effets perceptifs qu'ils provoquent¹. Ainsi la description de plans est rendue difficile par l'écart entre la discursivité du régime linguistique et l'alliage de simultanéité et successivité du déroulement d'un film. Je m'efforcerai donc de décrire ces extraits sans prétendre en diluer le caractère hétérogène par rapport à l'écriture ; au contraire, je m'efforcerai de pointer, au cours de l'analyse, ce qui résiste, dans l'image filmique, à sa simple description linguistique. Ce sera bien sûr l'occasion de pointer et d'analyser ce qui la travaille spécifiquement. Il me faut m'expliquer sur ce procédé : en décrivant des extraits de séquence de film, je note ce que je vois/entends² ; je note, c'est-à-dire je transcris dans l'ordre du langage l'expérience perceptive à laquelle je suis confrontée. Mes descriptions, apparaissant dans le texte dans une autre police de caractère

semaine. Avoir un film en vidéo m'en donne une connaissance beaucoup plus intime. En tant que cinéphile, je suis un fanatique de la vidéo. » (Présentation des *films de ma vie*, propos recueillis par François Guerif, 1984.)

¹ Robert Bresson met en évidence cet écart entre l'expressivité cinématographique et la discursivité linguistique dans une remarque à propos de l'art cinématographique, qu'il oppose ici à la littérature : « Expression par compression. Mettre dans une image ce qu'un littérateur délaierait en dix pages. » (*Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1988, p.95.)

Il désigne ici à la fois une spécificité du cinéma, et une exigence à y obéir, en tant que réalisateur. Ce qui m'intéresse ici, c'est qu'il souligne le caractère « compressif » de l'expressivité cinématographique. Si l'image filmique se déploie temporellement, elle y produit des effets de simultanéité.

² L'expérience perceptive d'un spectateur de cinéma consiste à se trouver face à un objet visuel et sonore. La double dimension du visible et de l'audible n'est pas une simple addition ; l'invention du sonore a proposé une nouvelle manière de « voir » les films, c'est-à-dire un nouage entre ces deux dimensions perceptives. C'est pourquoi je choisis, pour plus de facilité et pour insister sur leurs effets réciproques, de noter ainsi la perception cinématographique.

- afin de les démarquer de l'analyse que j'en fais ensuite - ne prétendent donc pas se donner pour un équivalent de l'extrait. Néanmoins, cela rend compte de ma position de spectatrice, et des éléments sur lesquels porte mon attention dans l'extrait. D'autres descriptions sont sans nul doute possibles, mais il m'a semblé important d'établir par là à partir de quoi je construisais l'analyse que je mène des effets du *dispositif cinématographique*.

En choisissant de travailler précisément la texture cinématographique, j'ai été contrainte de ne réduire mon analyse à des extraits, préférant choisir la minutie à l'exhaustivité de l'étude d'une œuvre. Mais cette méthode comporte un inconvénient : celui de passer sous silence les effets de construction globale d'un film. C'est pourquoi, au chapitre II, me suis-je efforcée de produire une analyse de la longue première partie de *Mulholland Drive* : cette analyse s'est voulue en extension, travaillant à mettre à jour les effets de composition spécifiques à cette œuvre.

Deuxième ordre de difficulté : qu'est-ce qu'une honnête description de films ? Une description qui se soucie d'être fidèle, mais à quoi ? Doit-elle décrire les objets présents dans l'image, sans se soucier de se demander ni pourquoi ils y sont, ni comment ils y sont « représentés » ? Quels sont, pour être plus précis, ces « objets » ? L'acteur, le personnage, la valeur de plan choisie qui découpe le corps ? En effet, cette deuxième difficulté ne relève pas tant d'un problème de « traduction » de l'extrait filmique en mots que d'imputation de ce qui s'y joue ; on pourrait poser la question autrement : *de quelle sorte de réalité* relève ce que l'on voit et entend ? On voit bien ainsi qu'on entre d'emblée dans les questions initiales posées en introduction.

J'ai donc choisi, afin de rendre mon propos le plus clair possible et le plus vérifiable, d'analyser des moments particuliers de film, en proposant d'abord une description de ces séquences, afin que mon commentaire sur ces extraits soit directement en relation avec des textures cinématographiques, des procédés filmiques, des techniques mises en jeu¹.

Je vais donc tenter de réfléchir aux trois instances, que j'ai distinguées précédemment,

¹ J'utilise, pour ce faire, un vocabulaire technique d'analyse filmique ; les mots accompagnés d'un astérisque sont définis dans le glossaire, présent à la fin de ce travail.

pour mieux voir comment elles collaborent ensemble dans un film ; j'essaierai ainsi de concentrer mon attention successivement sur chacune d'elles, dans chacun des trois chapitres, en montrant comment elles sont à l'œuvre dans un film. Cela m'a conduit, comme hypothèse générale de méthode, à reprendre, quand c'était possible, dans chacune des parties, les mêmes films, en les abordant sous ces trois angles d'attaque différents : il s'agit de *Caché*, de *Valse avec Bachir* et des deux films de Lynch, qui constituent selon moi un diptyque intéressant : *Mulholland Drive* et *Lost highway*. Seul *Valse avec Bachir* n'a pas été repris en chapitre III. Je lui ai substitué l'étude d'un extrait du documentaire *Le mystère Picasso*.

CHAPITRE I : METTRE A L'EPREUVE UN REEL/PRODUIRE UNE REALITE

Profigurant/Figuratif/Figural :

Le cinéma - c'est un trait distinctif par rapport aux autres arts de la représentation - ne se met pas seulement en rapport avec ce qu'il représente sous le régime de l'*analogie*. Il est aussi, et parfois indépendamment de ce qu'il représente, l'*indice* de quelque chose qui a existé et qui l'a rendu possible, dont il témoigne, sous un certain rapport, de l'existence passée ; en cela, il est en forte parenté avec la photographie. Néanmoins, dire de l'image photofilmique qu'elle enregistre du *réel* ne signifie pas qu'elle le redoublerait ou le livrerait. Ce qui est capté par elle l'est sous un certain angle, dans une certaine lumière, dans une certaine durée, celle du plan tourné, puis celle du plan monté¹, et cette production d'objet invente une réalité nouvelle. Ainsi, alors que la perception sensible vise une réalité du monde, l'invention de la photographie et du cinéma fabrique un objet qui « image » le monde, et comme toute image, à la fois possède des caractéristiques inhérentes à son *dispositif technique* (planéité, composition, cadrage, durée objective, etc.) et des propriétés renvoyant à sa qualité de représentation². Il serait donc vain de vouloir distinguer ce que le

¹ Je reviendrai en chapitre II sur cette distinction entre plan monté et plan tourné, section : « Considérations préliminaires ».

² C'est pourquoi, de ce point de vue, il est inutile de distinguer le film documentaire du film de fiction ; leur différence sera à chercher dans le régime du récit, c'est-à-dire le pacte de lecture avec le spectateur, mais pas dans la présence ou l'absence de narration et de construction. Dans *L'épreuve du réel à l'écran, Essai sur le principe de réalité documentaire*, François Niney montre bien, en analysant le travail du documentariste Fred Wiseman, que celui-ci relève, comme toute fiction, d'une construction :

« Si Wiseman certifie que les choses se passent à peu près de la même manière en présence de la caméra que quand elle n'y est pas, il ne croit pas pour autant à une objectivité toute faite de l'enregistrement cinématographique. Il a toujours soutenu que ce qu'il élabore est bien une forme de fiction : « Vous bricolez la relation entre le temps réel et le temps filmé ou monté, et vous bricolez l'ordre des séquences, et vous vous dites qu'elles apparaissent en relation alors qu'elles n'ont en fait aucune relation ni dans le temps ni dans l'espace. Vous êtes en train de créer une fiction avec des matériaux documentaires : ces choses qui apparaissent en relation, peut-être ne sont-elles liées que dans votre esprit. Et la réussite du film dépend de sa capacité globale à créer l'illusion que ces événements ont en fait quelque connexion les uns avec les autres. Mais le film ne

cinéma capte d'un *réel*, et qui échappe, par l'enregistrement même – le pouvoir proprement mécanique du cinéma - à toute préméditation, et la réalité constituée par le cinéaste, le point de vue par lequel il donne à voir quelque chose.¹

peut créer cette illusion que si le processus, qui vous a amené à la conclusion qu'il y avait effectivement relation, semble avoir une certaine validité au niveau de la forme finale du film. » (Ira Halberstadt, *An Interview with Fred Wiseman*, in *Nonfiction Film*, Richard Barsam, p.303). Il faut bien saisir l'importance de ce que dit Wiseman, qui n'est paradoxal qu'aux yeux des fanatiques de l'objectivisme : ce travail délibéré de la forme comme fiction est incontournable en tant qu'expression ; l'ignorer ou le récuser (en prétendant filmer le réel tel quel), c'est se condamner au contraire à la pire des manipulations, celle qui s'ignore et ne veut rien savoir du langage qu'elle utilise, donc à l'indigence esthétique et à la malversation éthique. La position paradoxale n'est pas du côté qu'on croit.

Reste la question philosophique de fond : « le monde existe-t-il en dehors de ma conscience ? » ; en l'occurrence : « *ces choses que je relie au montage peut-être ne sont-elles liées que dans mon esprit ?* ». La réponse de Wiseman est épistémologiquement et esthétiquement conséquente : le monde existe certes en dehors de moi, je l'ai éprouvé quand j'y ai filmé, mais son sens n'est ni immanent ni évident, il doit être produit, c'est-à-dire découpé, monté et montré, et c'est précisément l'objectif de tout récit, de toute œuvre plastique. Pour reprendre les termes de Paul Ricoeur (*Temps et récit 1*, Points Seuil, 1983), si le sens est *préfiguré* dans le lieu institutionnel, il se trouve *configuré* au tournage, et *refiguré* au montage. Nécessaires détour et contour par la fiction qui condense et enchaîne le temps des événements dans le temps du récit. C'est de l'articulation pertinente de ces trois niveaux (préfiguration, configuration, refiguration), à travers un jeu de correspondances et transpositions réglées, que peut sortir une bonne traduction. En clair, c'est la cohérence formelle du film abouti qui, par sa structure et les relations qu'elle établit, peut produire une juste intelligence des situations filmées. » (Bruxelles, éditions De Boeck et Larcier, 2002, p.152-153)

¹ Jean-Louis Comolli pose ainsi les termes de cette difficulté, insistant sur deux points qui me semblent essentiels : d'une part le cinéma saisit le monde comme filmable, d'autre part, il est une « écriture ».

« Le monde nous est donné à travers des récits. Le réel, ce serait alors cette part du monde qui n'est prise dans aucun récit, qui échappe à tous les récits déjà formés. Qui demande un nouveau récit, ou qui met le récit au défi. Réel – ce qui est déjà là sans être saisissable et qui nous saisit, nous, sur le mode de l'accident, du lapsus, de la surprise, du gag, de la panne, de l'aphasie, du silence ou du cri.

En revanche, ce que nous appelons « réalité », et qui se met au pluriel, concerne les élaborations pratiques conduites par les différents récits des différents pôles de pouvoir. Réalité syndicale, patronale, etc. A chacun sa réalité, à chacun son récit. Ça coïncide ou pas. Ça se recoupe. Ça se dispute. Mais on est toujours dans l'ordre du récit, dans les représentations.

Dans le foisonnement des « réalités », c'est-à-dire des récits qui se croisent, se superposent, se combinent, se concurrencent, se combattent, le cinéma vient tirer le fil d'un récit supplémentaire qui s'ajoute aux autres ou qui s'enlève du fond des récits déjà là, qui s'arrache, qui se soustrait à eux. Le cinéma fait advenir le monde comme filmable. Cinématographie : que s'agit-il d'écrire par le cinéma ? Le monde. » « Etudes à Toulouse : représentation, mise en scène, médiatisation », in *Voir et pouvoir*, Lagrasse, Verdier, 2004, p.213

Dire du cinéma qu'il enregistre le monde, ce n'est donc pas dire qu'il le reproduit, mais qu'il en produit un nouveau récit, une forme de déchiffrement et de figuration dont l'origine est à trouver, selon Carlo Ginzburg, dans une pratique qui confère à cette élaboration une valeur efficiente : la

Qu'il me soit permis d'oser une comparaison qui, pour insolite qu'elle paraisse au premier abord¹, me semble s'autoriser de ce qu'elle permet de franchir certaines difficultés

chasse. Selon l'historien italien, la collecte de « traces » et leur déchiffrement serait à la pratique narrative :

« Pendant des millénaires l'homme a été un chasseur. Au cours de poursuites innombrables il a appris à reconstruire les formes et les mouvements de proies invisibles à partir des empreintes inscrites dans la boue, des branches cassées, des boulettes de déjection, des touffes de poils, des plumes enchevêtrées et des odeurs stagnantes. Il a appris à sentir, enregistrer, interpréter et classer des traces infinitésimales comme des filets de bave. Il a appris à accomplir des opérations mentales complexes avec une rapidité foudroyante, dans l'épaisseur d'un fourré ou dans une clairière pleine d'embûches.

<...>

Ce qui caractérise ce savoir, c'est la capacité de remonter, à partir de faits expérimentaux apparemment négligeables, à une réalité complexe qui n'est pas directement expérimentable. On peut ajouter que ces faits sont toujours disposés par l'observateur de manière à donner lieu à une séquence narrative, dont la formulation la plus simple pourrait être « quelqu'un est passé par là ». Peut-être l'idée même de narration (distincte de l'enchantement, de la conjuration ou de l'invocation) est-elle née pour la première fois, dans une société de chasseurs, de l'expérience du déchiffrement d'indices minimes. » (« Traces, Racines d'un paradigme indiciaire », in *Mythes, emblèmes, traces*, traduit de l'italien par Monique Aymard, Christian Paoloni, Elsa Bonan et Martine Sancini-Vignet, Paris, Flammarion, 1989, p.148-149)

Qu'il me soit permis de rappeler la polysémie par laquelle l'anglais réunit dans le verbe « to shoot » le fait d'atteindre quelque chose d'une arme à feu et le fait d'enregistrer un plan, appelé « shot ».

¹ Je dois cette métaphore au saisissement dans lequel je me suis trouvée lorsque, lisant un entretien avec David Lynch, j'ai lu la curieuse comparaison qu'il établit entre les idées qui guident son œuvre et les poissons des profondeurs :

« Les idées sont comme des poissons. Si l'on veut attraper un petit poisson, on peut rester près de la surface de l'eau. Mais si l'on veut attraper un gros poisson, alors il faut descendre plus en profondeur.

Dans les profondeurs, les poissons sont plus vigoureux et plus purs. Ils sont immenses et abstraits. Et ils sont très beaux. Moi, je cherche un certain type de poisson qui a une grande importance à mes yeux, un poisson que je puisse transposer au cinéma. » (*Entretiens avec Chris Rodley*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004, p.11)

Très curieusement, on trouve sous la plume de Robert Bresson la même métaphore, à propos de son propre travail de réalisation, sous la forme de cet aphorisme : « Vider l'étang pour avoir les poissons. » (*Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1988, p.97)

J'aurai l'occasion, dans ce chapitre, de revenir sur la manière dont Lynch propose un cinéma d'exploration, qui « transpose » quelque chose et le donne à voir.

concernant les relations de l'objet filmique au *réel*¹. Si le rapport entre l'objet extérieur à la représentation et le film ne se déroule pas dans les mêmes conditions que pour les autres arts dits de la représentation, c'est dans la mesure où, pourrait-on dire, l'opération cinématographique procède d'une *mise en conserve*, à la manière dont les sardines du grand large, une fois pêchées, sont conditionnées afin qu'une fois cuites, elles deviennent disponibles à la consommation. S'il y a *conservation*, ce n'est pas par *homogénéité* d'état ; celle-ci doit être pensée, au contraire, comme une *production*. Dans les deux cas, en effet, ce qui est conservé est radicalement transformé : des animaux vivants, se déplaçant par banc en eau profonde, ont disparu pour laisser place à des aliments prêts à être mangés. Ce qui est conservé, ce n'est pas une homogénéité d'aspect, qui persévérerait *en dépit* du conditionnement ou de la préparation culinaire, mais une *révélation*² de qualités gustatives et nutritives de la sardine *grâce* à cette transformation qui fait d'un animal capable de mouvements et vivant, un aliment comestible ; entre les deux, on pose certes une identité, mais elle est, pourrait-on dire, *généalogique*. Ce qui est conservé, donc, ce sont des propriétés que la sardine vivante avait assurément : petit format, contours du corps, chair ferme, etc. mais qui sont réorganisées pour un usage de bouche, et réorientées : la date de péremption de la boîte de conserve, sa disponibilité au consommateur, le mode d'accès aux sardines, et même beaucoup d'éléments de leur aspect – leur texture, leur couleur – sont dus au conditionnement et à la préparation de la mise en conserve. On peut même affirmer que certaines propriétés de la sardine de haute mer n'existent que par la possibilité qu'offre sa mise en conserve de les mettre à jour : sa texture, sa saveur en tant qu'aliment existaient bien dans l'animal, mais ne se *révèlent* véritablement que par son conditionnement. Si je m'efforce maintenant de comparer le processus par lequel la sardine est transformée et conservée à la fabrication d'un enregistrement filmique, il me semble pouvoir dire que le film n'existe que par l'enregistrement d'objets existant indépendamment de lui, mais qu'il reconfigure, et ce dès le tournage : au-delà de la transformation de l'usage, et la fabrication d'un objet nouveau, si l'on s'en tient au seul rapport aux objets filmés, on peut dire que les

¹ Je prends donc ce terme redoutable philosophiquement au sens que propose Comolli : la « part du monde qui n'est prise dans aucun récit <...> ce qui est déjà là sans être saisissable. » phrase citée dans la note 1 p.48. Et je laisse de côté la discussion sur son existence effective... Ce qui m'intéresse ici, c'est d'envisager comment s'élabore la réalité filmique, dont la production, qui procède d'un enregistrement, relève de ce fait d'une modalité singulière par rapport à d'autres formes de représentation.

² Rappelons que le révélateur photographique désigne la solution employée pour son développement, qui rend visible l'image latente. Il s'agit donc de manifester ce qui était présent, mais de manière cachée, de produire une visibilité inédite.

conditions perceptives, et la signification donnée à ce qui est vu sont *inscrites* une première fois par le geste d'enregistrement¹. L'objet filmé est bien reconnu, c'est un homme, c'est tel acteur, c'est une ville, c'est Dunkerque, etc., mais la manière dont il m'est *donné* par le film en fait un objet auquel je me rapporte dans un mode d'usage et une lecture toute différente. Ce qui a été filmé m'est *révé*lé, au sens photographique du terme, qui joue sur la continuité comme sur la transformation, puisqu'il désigne la production – le développement – d'une photographie qui fabrique un visible tout en gardant la trace de ce qui a été enregistré. Cette élaboration se poursuivra au montage avec la fabrication particulière que cette opération entraîne. Mais revenons d'abord à l'enregistrement.

Quel rapport ce qui est enregistré entretient-il avec l'objet enregistré ? Si l'on s'avise de regarder la sardine dessinée sur la boîte de conserve, elle possède également une relation à la sardine de haute mer : elle lui ressemble, sous un certain rapport. Mais elle n'apparaît pas de même nature que la sardine dans la boîte. La sardine dessinée *représente* une sardine, qui vaut pour toutes les sardines, et l'évoque en s'y rapportant par un jeu codé d'analogies. Le consommateur de la boîte de conserve peut trouver le dessin ressemblant, et grâce à lui rêver à la sardine de haute mer, il a néanmoins l'impression que la sardine *réelle* est dans la boîte, et non dessinée. Pour autant, cette impression n'est due qu'au savoir qu'il a, savoir qui du reste n'est jamais vérifié – il faudrait être un consommateur paranoïaque, et les moyens de vérification ne sont pas à sa portée - que la sardine rangée dans la boîte *a été* la sardine de haute mer, et que la chair qu'il mange fut un poisson se mouvant².

¹ Cf ce qu'écrit Robert Bresson à ce propos :

« Ta caméra non seulement attrape des mouvements physiques inattrapables par le crayon, le pinceau ou la plume, mais aussi certains états d'âme reconnaissables à des indices non décelables sans elle. » (*Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1988, p.106.) Il va de soi que le montage poursuit cette élaboration, comme nous aurons l'occasion d'y revenir en chapitre II.

² Je suis bien consciente des limites d'une comparaison qui pourrait donner l'illusion que le cinéma capte la *substance* du réel : en effet, la sardine *en chair et en arêtes* est bien dans la boîte ; néanmoins, ce qui m'intéresse n'est pas tant l'identité substantielle entre la sardine conservée et celle qui nage, que le rapport qu'établit le consommateur entre ce qu'il a dans son assiette et le poisson vivant, rapport qui ne va pas de soi, mais qui s'établit malgré la profonde transformation qu'a subi l'animal. Ce rapport, Roland Barthes l'énonce magnifiquement à propos de la photographie comme le pouvoir d'*authentification* de ce qui a été. Je cite *in extenso* ce texte extrait de *La chambre claire*, qui me semble fondamental à propos de la discussion autour du « réalisme » photographique et cinématographique :

Si l'on revient maintenant à l'opération d'enregistrement et au processus de fabrication auquel il donne lieu, on peut dire que l'image filmique donne l'impression qu'il y a conservation de l'objet filmé *en dépit de* sa transformation. Pour le dire autrement : l'objet perçu grâce à l'image filmique constitue une réalité nouvelle par rapport à l'objet filmé, il est le résultat d'une élaboration due aux partis pris de réalisation comme aux propriétés inhérentes au *dispositif technique*, mais le spectateur ne doute pas de percevoir un objet « réel », quand bien même il sait que ce qui lui apparaît appartient à une matière imagée, qu'il est une *réalisation*¹.

« C'est parce que la Photographie est un objet anthropologiquement nouveau, qu'elle doit échapper, me semble-t-il, aux discussions ordinaires sur l'image. La mode, aujourd'hui, chez les commentateurs de la Photographie (sociologues et sémiologues), est à la relativité sémantique : pas de « réel » (grand mépris pour les « réalistes » qui ne voient pas que la photo est toujours codée), rien que de l'artifice : *Thésis*, non *Physis* ; la Photographie, disent-ils, n'est pas un *analogon* du monde ; ce qu'elle représente est fabriqué, parce que l'optique photographique est soumise à la perspective albertinienne (parfaitement historique) et que l'inscription sur le cliché fait d'un objet tridimensionnel une effigie bidimensionnelle. Ce débat est vain : rien ne peut empêcher que la Photographie soit analogique ; mais en même temps, le noème de la Photographie n'est nullement dans l'analogie (trait qu'elle partage avec toutes sortes de représentations). Les réalistes, dont je suis, et dont j'étais déjà lorsque j'affirmais que la Photographie était une image sans code – même si, c'est évident, des codes viennent en infléchir la lecture – ne prennent pas du tout la photo pour une « copie » du réel – mais pour une émanation du *réel passé* : une *magie*, non un art. Se demander si la photographie est analogique ou codée n'est pas une bonne voie d'analyse. L'important, c'est que la photo possède une force constative, et que le constatif de la Photographie porte non sur l'objet, mais sur le temps. D'un point de vue phénoménologique, dans la Photographie, le pouvoir d'authentification prime le pouvoir de représentation. » (*La Chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980, p.136-139.) Il me semble que ce pouvoir d'authentification, d'affirmation que « quelque chose s'est passé » est un point commun entre cinéma et photographie. Je reviendrai peu après sur la distinction que Barthes opère néanmoins dans ce texte entre ces deux arts sur la question de l'authentification.

¹ Je donne à ce moment ici le sens que lui donne Nelson Goodman dans *Langages de l'art*, ouvrage dans lequel il insiste sur le conventionnalisme de toute dépeintion réaliste.

« La théorie de la représentation-copie est donc condamnée à l'origine par son incapacité à spécifier ce qui est à copier : ni l'objet dans sa manière d'être, ni toutes ses manières d'être, ni sa manière d'apparaître à l'œil dépourvu de toute préoccupation. Qui plus est, il y a quelque chose de faux dans l'idée même de copier l'une des manières d'être d'un objet, n'importe lequel de ses aspects. Car un aspect n'est pas simplement l'objet-vu-à-une-distance-et-sous-un-angle-donné ; c'est l'objet tel que nous le regardons ou le concevons, une version ou une interprétation de l'objet. En représentant un objet, nous ne copions pas ladite version ou interprétation, nous la *réalisons*. » En note il ajoute : « Ceci n'est pas moins vrai lorsque l'instrument que nous utilisons est un appareil-photo plutôt qu'une plume ou un pinceau. Le choix et le maniement de l'instrument prennent part au déchiffrement. Une œuvre de photographe, comme celle d'un peintre, peut faire preuve d'un style personnel. » *Langages de l'art*, traduit de l'anglais par Jacques Morizot, Paris, Editions Jacqueline Chambon, 1990, P. 37-38.

Je suis parfaitement d'accord avec lui, lorsqu'il affirme que la photographie est une version ou interprétation du réel, mais il ne me semble pas qu'on puisse pour autant présenter comme

Il faut donc distinguer deux choses : d'une part l'authentification, qui est due à un savoir du spectateur que ce qu'il voit a été filmé. C'est un savoir général : il déduit spontanément de ce qu'il perçoit l'existence d'objets profilmiques* qui ont rendu possible sa perception actuelle ; pour autant, il distingue aussi, selon l'état de sa culture et les marques de régime de réalisation, s'il a affaire à un film qui propose une fiction, ou qui filme des situations réelles. Cela ne signifie pas qu'il y aurait moins de production, ou d'élaboration filmique dans le documentaire que dans la fiction ; simplement, l'authentification est un savoir général concernant l'origine de l'image cinématographique ; elle se module en régimes de savoir concernant cette fois le statut de la réalisation.

D'autre part, il faut relever l'impression donnée par le *dispositif technique* d'une présence paradoxale de l'objet. Jean Mitry décrit ainsi cette relation de curieuse présomption d'identité posée par le spectateur entre l'objet filmique et l'objet profilmique* :

« L'image filmique n'est pas un *analogon*. Le terme en effet ne saurait se rapporter qu'à la peinture. Dans la toile de Van Gogh qui représente sa chambre à coucher, la chaise paillée est l'*analogon* de celle qu'on peut supposer lui avoir servi de modèle ou qu'on imagine à travers elle. Mais la chaise peinte n'existe qu'en vertu et à la faveur du tableau. Tout analogue qu'elle soit, elle est distincte et autonome. Au cinéma on n'imagine pas un objet à la fois distinct et semblable : *on voit la chaise réelle dans le même temps que l'image affirme, en tant qu'image, l'absence de cet objet cependant perçu comme présent.* »¹

semblables la version photographique ou cinématographique d'un objet, et sa version dessinée. De ce point de vue, le texte de Barthes, cité *supra*, a le mérite de permettre de distinguer deux choses : d'une part, le cinéma, ou la photographie, sont, comme d'autres arts de la représentation, en rapport d'analogie avec l'objet représenté, et cette analogie suit des codes de représentation, que l'on peut dater historiquement, et qui sont susceptibles de mutations. La représentation n'est jamais, en effet, copie du réel. Mais le cinéma et la photographie sont, par ailleurs, des *arts* – selon le mot de Roland Barthes – qui *pour le spectateur* font apparaître l'objet représenté sous forme d'une « émanation » d'un objet présent ailleurs et dans un autre temps. Il faut donc penser l'objet filmique comme relevant à la fois d'une élaboration, du point de vue de sa fabrication, et d'une authentification. Pour le dire autrement, le spectateur, face à un tableau, établit éventuellement un rapprochement avec un objet représenté ; il peut même être saisi, dans une peinture en trompe-l'œil, par l'illusion provenant de la toile ; mais le spectateur de cinéma doit symétriquement, lui, se détacher de l'immanence de l'objet filmique par rapport à l'objet filmé. Je reprendrai cette question, en comparant le type d'effet que produit le dessin animé et celui que produit le tournage réel, dans la section B du présent chapitre.

¹ *La sémiologie en question*, Paris, Les éditions du Cerf, 1987, p. 101-102.

Ainsi, l'image filmique a tendance, selon Mitry, à effacer, en quelque sorte, son statut de re-présentation. Le spectateur la reçoit comme une *actualité* se déroulant devant lui. C'est donc bien cette présentation réalisante qui domine la conscience du spectateur, produisant une « impression de réalité », selon l'expression de Christian Metz, alors même que, d'une part, le spectateur sait qu'il s'agit d'une image, et que d'autre part, il ne doute pas de ce que cette image procède d'un enregistrement. C'est l'*actualisation* du mouvement qui confère à l'image cinématographique une présence spécifique. Ainsi, pour reprendre l'exemple de Jean Mitry, voir une chaise dans un film en noir et blanc, ce n'est pas voir une image en noir et blanc de chaise, mais bien voir une chaise en noir et blanc, même si nous savons que cette chaise n'est pas affectée dans son existence « réelle » par le noir et blanc. Car la chaise filmée m'apparaît - telle est le pouvoir d'illusion du dispositif technique - comme chaise réelle, et si j'ai conscience des conditions de cette expérience – il s'agit d'un enregistrement, la chaise n'est pas actuellement là – ce savoir peut être suspendu si ce que je perçois concentre toute mon attention et si les partis pris de réalisation mettent en valeur sa qualité de présence¹. Ce que je perçois n'est donc pas une image de chaise, mais dans le cadre du savoir qu'il s'agit d'un film, une chaise. C'est le sens qu'il faut donner à l'expérience qui consiste à avoir peur devant un danger qui n'existe que dans le film. Si celui-ci existe uniquement par la vertu du film, il s'offre néanmoins comme danger *actuel*, et la conscience qu'il s'agit d'un film peut être atténuée, voire suspendue, par la force émotionnelle que crée la perception de ce danger. Nous ne nous levons plus de la salle de spectacle, paniqués, en voyant arriver le train en gare de la Ciotat, comme le faisaient les spectateurs des débuts du cinéma, mais nous réagissons à la perception que nous avons et maîtrisons cette réaction – l'impulsion à fuir – par le savoir que nous avons qu'il ne s'agit que d'un film. Cette tension entre la réaction perceptivo-motrice et le savoir qu'il s'agit d'une fiction me semble constituer l'essence même du plaisir éprouvé devant un film d'action. Il consiste à surmonter la réaction immédiate, qui signe l'identification à une situation qui motive une réaction – de fuite, de combat, etc – *en la dénonçant comme fiction*.

¹ A l'inverse, la réalisation peut viser à déréaliser les objets ou les événements présentés par l'image filmique en utilisant des effets qui éloignent la perception cinématographique de la perception des objets de la vie réelle. Cette impression de réalité repose donc sur des choix d'optique, de cadrage, de mise en scène, qui peuvent être parfaitement traités en sorte, à l'inverse, de rendre l'objet filmé non familier. Il n'en reste pas moins un objet du monde réel filmé.

Ainsi, la chaise filmée est du point de vue de la perception une chaise réelle et absente, c'est-à-dire un être-là sans que cet être-là s'ancre dans une détermination spatio-temporelle précise. Elle est comme détachée de ces conditions d'expérience, de son *hic et nunc* ; l'objet filmé m'est donné en l'absence des conditions spatio-temporelles par lesquelles il a pu être là. Les conditions spatio-temporelles de ma perception de l'objet constituent une sorte de décollement des conditions de la perception dans le monde réel. Il s'agit d'un voir/entendre¹ privé des conditions initiales qui l'ont rendu possible. Ainsi, la chaise filmée est là, je la rencontre maintenant ; mais ce « là » est indéterminable : quel est le lieu réel de la chaise filmée ? L'écran, qui me rend possible la perception, mais que j'oublie parce qu'il ne fait que véhiculer ce que je perçois, ou l'endroit où la chaise a été filmée, dont je ne sais rien – sinon ce que l'image filmique m'en donne - au moment où je la perçois ? Je peux seulement en avoir des indices par un savoir médiat, qui consiste en la connaissance que je peux prendre des conditions du tournage, de même que le « maintenant » de la chaise

¹ J'utilise cette expression afin d'insister d'une part sur l'importance du son au cinéma, à partir du moment où celui-ci devient sonore, et d'autre part sur la collure perceptive entre ces deux sens ; on voit/entend au cinéma comme dans la vie réelle, en percevant de manière globale les impressions sonores et visuelles, de sorte à ce qu'on peut même voir un son ou entendre du visible... Michel Chion va jusqu'à affirmer qu'au cinéma, il n'y a pas de bande-son :

« En formulant qu'*il n'y a pas de bande-son*, nous voulons donc dire, pour commencer, que les sons du film ne forment pas, pris à part de l'image, un complexe en soi doté d'une unité interne, qui se confronterait globalement à ce qu'on appelle la bande-image. Mais aussi, nous voulons dire que chaque élément sonore noue avec les éléments narratifs contenus dans l'image – personnages, action – ainsi qu'avec les éléments visuels de texture et de décor, des *rappports verticaux simultanés* bien plus directs, forts et prégnants que ceux que ce même élément sonore peut nouer parallèlement avec les autres sons, ou que les sons nouent entre eux dans leur succession. C'est comme une recette : auriez-vous mélangé à part les constituants sonores avant de les verser dans l'image, qu'une réaction chimique se produira qui désolidarisera les sons et les fera réagir chacun individuellement au champ visuel. <...> Il n'y a donc pas dans le cinéma une bande-image et une bande-son, mais un lieu d'image et des sons. » (*L'audio-vision, Son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005, p.36-37.)

Robert Bresson écrit à ce sujet :

« Il faut qu'images et sons s'entre-tiennent de loin et de près. Pas d'images, pas de sons *indépendants*. » (*Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1988, p.83.)

De son côté, Merleau-Ponty insiste sur la forme globale par laquelle nous percevons, qu'il s'agisse d'objets du monde, ou de films :

« Si maintenant nous considérons le film comme un objet à percevoir, nous pouvons appliquer à la perception du film tout ce qui vient d'être dit de la perception en général. <...>

Un film sonore n'est pas un film muet agrémenté de sons et de paroles qui ne seraient destinés qu'à compléter l'illusion cinématographique. Le lien du son et de l'image est beaucoup plus étroit et l'image est *transformée* - C'est moi qui souligne – par le voisinage du son. » *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, Paris, Gallimard, 2009, p.17-18.

filmée est soit son procès actuel, mais cela n'est pas le temps de la chaise, soit un temps qui est celui de la date de tournage, dont je ne peux, là encore, que posséder un savoir médiat. Cela indique quelque chose des propriétés même du *dispositif technique* cinématographique : me faire percevoir réellement un espace-temps, extrait néanmoins de ces conditions matérielles d'existence.

Il me faut ajouter à la remarque de Jean Mitry que ce brouillage susceptible de s'opérer pour le spectateur entre l'objet réel et l'image d'objet, procède d'une spécificité de l'image filmique qui rend la dénomination d'« image », quoique commode, fort maladroite, car elle induit l'idée qu'il s'agirait d'une sous-catégorie des images « fixes ». Or, il y a loin entre le cinéma d'une part, et la peinture et la photographie d'autre part lorsqu'on veut les caractériser en tant qu'image. L'image filmique se caractérise non tant par la photographie que par l'enchaînement à moments réguliers et quelconques, de manière continue, de photographies discrètes qui fixent l'objet sans le figer, conservant de lui une somme d'images qui n'existent que dans leur continuité. On peut par exemple remarquer que si le photogramme est travaillé dans le cadre d'analyses filmiques, il se hausse rarement au statut de « photographie de plateau », qui précisément engage un autre type de pose et de travail.

Ainsi, on peut parler d'« image animée », mais à condition de penser ce qui la rend paradoxale au regard des autres régimes d'image, à savoir qu'elle ne peut pas se conjuguer au singulier, qu'on ne peut parler que d'un déroulement d'images, ou plutôt d'une fusion d'images - en somme d'un flux - qui tout en étant composé de photogrammes, les abolit dans la perception du spectateur¹. Dans son cours de 1981, Deleuze distingue l'invention technique rendant possible le cinéma, de l'invention d'une perception nouvelle du mouvement :

« La perception du mouvement, c'est une synthèse du mouvement. C'est la même chose, dire synthèse du mouvement, perception du mouvement ou reproduction du mouvement. Si Bergson veut nous dire que le mouvement au cinéma est reproduit par des moyens artificiels, c'est évident. Bien plus, je dirais une chose simple : quelle reproduction du mouvement n'est pas artificielle ? C'est compris dans l'idée même de reproduire. Reproduire un

¹ Merleau-Ponty déclare, dans *Le cinéma et la nouvelle psychologie* : « Disons d'abord qu'une film n'est pas une somme d'images mais une *forme* temporelle. » Paris, Gallimard, 2009, p.16.

mouvement implique évidemment que le mouvement n'est pas reproduit par les mêmes moyens par lesquels il se produit. <...> Bien sûr, c'est du mouvement reproduit, c'est-à-dire, mouvement reproduit, j'ai essayé de dire ce que ça voulait dire, ça veut dire : perception du mouvement ou synthèse du mouvement. C'est une synthèse du mouvement. Seulement voilà, quand je dis le mouvement ne s'ajoute pas à l'image, je veux dire que la synthèse n'est pas une synthèse intellectuelle. C'est une synthèse perceptive immédiate, qui saisit l'image comme un mouvement. Qui saisit en un, l'image et le mouvement, c'est-à-dire je perçois une image-mouvement. Avoir inventé l'image-mouvement, c'est ça l'acte de création du cinéma. »¹

La remarque de Deleuze, qui paraît héritée du texte de Barthes, *La chambre claire*, me semble ici très éclairante : il note l'abolition, dans le régime du film, de la « pose ». La photographie, en effet, fige : elle résulte d'un instant extrait à tout jamais et qui deviendra le moment élu, et transcendant son ancrage temporel, par lequel le photographe « immortalise » son sujet. Tel homme rit devant le photographe, ou cligne des yeux, et ces moments sont contingents, tant que la photographie n'a pas rendu cette expression représentative, emblématique de l'être photographié : la figuration photographique hausse un instant au rang de caractère. A l'inverse, devant la caméra, l'objet arrive, advient, se transforme, « est passé », selon la belle expression de Roland Barthes :

« Ce qui fonde la nature de la Photographie, c'est la pose. Peu importe la durée physique de cette pose ; même le temps d'un millionième de seconde (la goutte de lait de H.D. Edgerton), il y a toujours eu pose, car la pose n'est pas ici une attitude de la cible, ni même une technique de l'*Operator*, mais le terme d'une « intention » de lecture : en regardant une photo, j'inclus fatalement dans mon regard la pensée de cet instant, si bref fût-il, où une chose réelle s'est trouvée

¹ Cours du 10/11/1981, transcription Fanny Douache, (www2.univ-paris8.fr/deleuze/article). Deleuze me semble ici insister sur l'originalité de l'image cinématographique, parce que loin d'être une reproduction du mouvement réel, elle consiste en une image qui se fait mobile. Jean-Louis Comolli montre qu'on ne peut parler au cinéma d'image au singulier, c'est-à-dire, en somme, d'« image célibataire » parce que : « Au cinéma, les images entrent en rapport les unes avec les autres, elles s'entretiennent, se relancent, s'oublient, se souviennent les unes des autres. Elles forment des suites, des ensembles, des trames, des motifs de tapisserie, des figures de puzzle, des entrelacs de labyrinthe. Pourquoi ? Personne n'a jamais vu (pas même les monteurs) un film tout entier image par image. On peut faire des arrêts sur image, des prélèvements d'images, des citations, des coupes. Mais faire défiler tout un film image par image, le voir photogramme par photogramme, ce serait mettre fin, précisément, à l'opération cinématographique en tant que telle – celle de la *projection* qui, tour à tour les animant et les effaçant, place le destin des images sous le signe de la *substitution*. Si les images d'un film se connaissent et se combinent, c'est bien parce qu'elles s'échangent l'une en l'autre. Chaque photogramme à la fois prolonge et efface le précédent, annonce le suivant et s'abîme en lui. Et ce n'est pas le rectangle de toile blanche tendu sur un mur aveugle qui porte trace et mémoire de cet enchaînement fatal. Seul l'écran mental du spectateur recueille dans ses plis et replis les traces de vie et de mort des images d'un film. » (In « L'idiot à la manivelle », *Voir et pouvoir*, Lagrasse, Verdier, 2004, p.296)

immobile devant l'œil. Je reverse l'immobilité de la photo présente sur la prise passée, et c'est cet arrêt qui constitue la pose. Ceci explique que le noème de la Photographie s'altère lorsque cette Photographie s'anime et devient cinéma : dans la Photo, quelque chose *s'est posé* devant le petit trou et y est resté à jamais (c'est là mon sentiment) ; mais au cinéma, quelque chose *est passé* devant ce même petit trou : la pose est emportée et niée par la suite continue des images : c'est une autre phénoménologie, et partant un autre art qui commence, quoique dérivé du premier. »¹

Ainsi, de la photographie au cinéma se creuse une rupture essentielle, malgré le continuum technique car, du point de vue phénoménologique, le cinéma propose tout être comme existant dans le temps, tout événement comme se déroulant devant nous, *actualisant*, durant la projection, le déploiement du monde.² A l'inverse, la photographie élude la compénétration des instants et propose un discontinu. Au cinéma, on ne peut à bon droit parler d'images qu'au pluriel, que d'un flux imageant qui rend possible la perception du mouvement comme la conscience d'une durée inscrite dans ce flux même. Le texte du prospectus qui annonçait en 1895 la première projection cinématographique est à cet égard très éclairant, car il met l'accent sur cette spécificité du cinématographe qui le distingue radicalement de la photographie :

¹ *La chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980, p.122-123.

² Cf Paul Audi, dans *Créer*, Lagrasse, Verdier, 2010, p.765, note 3 :

« L'image cinématographique n'existe pas vraiment comme telle. Et en ce sens, ce n'est pas une *eikon*. Non seulement elle n'est pas isolable, comme l'est une image photographique, mais elle n'a rien à voir non plus avec un composé ou un complexe de photogrammes. Elle est prise dans un déroulement qui à la fois la déborde et la conditionne. Parler d'image cinématographique revient donc à se référer à un pur artefact heuristique qu'il faut toujours rendre tributaire de la « machine-cinéma », c'est-à-dire du couple caméra-projecteur, et qu'il ne faut donc jamais soustraire à l'enchaînement des séquences, à la mise en temps de l'espace, à l'étrange loi de succession (qui contredit toujours la linéarité chronologique du temps) qui fait toute la réalité d'un film. »

Cf également ce qu'écrit Jean-Louis Comolli, auquel Paul Audi se réfère de nombreuses fois dans la partie de *Créer* consacrée au cinéma : « Qu'est-ce qu'une image donc ? Ou mieux, comme le dit et le redit Godard, qu'est-ce que *des* images ? Images, toujours au pluriel. C'est évidemment la différence première entre le cinéma et la photographie. Il pourrait n'y avoir qu'une seule photo pour fonder et clore la photographie. Il faut au moins vingt-quatre photogrammes pour faire une seconde de cinéma. Isolé des autres, un photogramme n'est qu'une image. Il y a cinéma seulement quand ces photogrammes, suite d'images inertes et insignifiantes, se mettent à passer dans la fenêtre de la caméra ou dans celle du projecteur, c'est-à-dire, en dernière instance, sur l'écran mental du spectateur.

Passer, être projetées ? Oui, mais les unes *avec et dans* les autres. Toute suite d'images est déjà montage, jeu sériel, cascade d'enchaînements, juxtaposition, opposition, collage. Une image dans un film est toujours la trace à la fois de celles qui la précèdent et de celles qui lui succèdent. Il n'y a pas d'image célibataire au cinéma. » (*Voir et pouvoir*, « L'idiote à la manivelle », Lagrasse, Verdier, 2004, p.295-296.)

« Cet appareil, inventé par MM. Auguste et Louis Lumière, permet de recueillir, par des séries d'épreuves instantanées, tous les mouvements qui, pendant une durée donnée, se sont succédé devant l'objectif, et de reproduire ensuite ces mouvements en projetant, grandeur naturelle, devant une salle entière, leurs images sur un écran. »¹

Ce qui m'intéresse ici est l'importance soulignée par les frères Lumières d'une possibilité inédite, celle d'enregistrer « tous les mouvements, qui, pendant une durée donnée, se sont succédé devant l'objectif. » Comment mieux dire ce qu'offre le cinéma ? Une *figuration* certes, mais mobile, inscrivant les objets filmés dans leurs mouvements propres en fonction d'une temporalité dans laquelle s'effectuent ces mouvements. Ces quelques phrases sont néanmoins écrites alors que le cinématographe ne possède pas encore deux caractéristiques qui deviendront essentielles à partir de leur invention : d'une part, la possibilité, pour la caméra elle-même, d'imprimer un mouvement au plan ; d'autre part, l'innovation fondamentale qu'a représenté le montage, c'est-à-dire l'association de plans qui rompt la continuité spatiale et temporelle de l'enregistrement en produisant des associations, raccords spatiaux et temporels qui composent le film selon un rythme et un mode d'avènement propre.²

¹ Cité par André Berthomieu, dans *Essai de grammaire cinématographique*, Paris, La nouvelle édition, 1946, p.13

² Cf Deleuze, dans *L'image-mouvement*, Paris, Les éditions de Minuit, 1983, p.39-40 :

« Que se passait-il au temps de la caméra fixe ? On a souvent décrit la situation. En premier lieu, le cadre est défini par un point de vue unique et frontal qui est celui du spectateur sur un ensemble invariable : il n'y a donc pas communication d'ensembles variables renvoyant les uns aux autres. En second lieu, le plan est une détermination uniquement spatiale indiquant une « tranche d'espace » à telle ou telle distance de la caméra, du gros plan au plan lointain (coupes immobiles) : le mouvement n'est donc pas dégagé pour lui-même et reste attaché aux éléments, personnages et choses, qui lui servent de mobile et de véhicule. Enfin, le tout se confond avec l'ensemble en profondeur tel que le mobile le parcourt en passant d'un plan spatial à un autre, d'une tranche parallèle à une autre, chacune ayant son indépendance ou sa mise au point : il n'y a donc pas changement ni durée à proprement parler, pour autant que la durée implique une tout autre conception de la profondeur, qui brasse et disloque les zones parallèles au lieu de les superposer. On peut donc définir un état primitif du cinéma où l'image est en mouvement plutôt qu'elle n'est image-mouvement ; et c'est par rapport à cet état primitif que s'exerce la critique bergsonienne.

Seulement, si l'on demande comment s'est constituée l'image-mouvement, ou comme le mouvement s'est dégagé des personnes et des choses, on constate que ce fut sous deux formes différentes, et dans les deux cas de manière imperceptible : d'une part bien sûr par la mobilité de la caméra, le plan devenant lui-même mobile ; mais d'autre part aussi bien par le montage, c'est-à-dire par le raccord de plans dont chacun ou la plupart pouvaient parfaitement rester fixes. Une pure mobilité pouvait être atteinte par ce moyen, extraite des mouvements de personnages, avec très peu de mouvement de caméra : c'était même le cas le plus fréquent, et notamment encore celui du

Si l'enregistrement produit une conservation, c'est que la figure filmique s'offre au spectateur comme image mobile, l'animation ouvrant son regard à des événements ou des objets qui s'actualisent devant lui, tout en n'étant pas actuellement là. Ainsi, du fait de l'enregistrement, se produit la curieuse impression d'un *hic et nunc* détaché de son ancrage spatio-temporel. Le brouillage n'est donc pas confusion, mais double niveau d'appréhension – un objet réel, une image d'objet – ou plutôt triple, car il va nous falloir distinguer l'image d'objet et la figure imagée, ou plastique, susceptible de s'émanciper de la représentation de l'objet.¹

Il faut donc, à partir de là, déplacer la question de savoir si ce qui a été enregistré, puis monté, est restitué par le film, pour plutôt se demander quel rapport noue le spectateur à ce qu'il voit, étant donné cette confusion partielle, spécifique du cinéma, entre l'objet représenté et l'objet présent dans l'image filmique. En effet si je veux préciser ce qu'il en est de ce « brouillage », il me faut établir ce qui s'offre au regard du spectateur ; ce qu'il perçoit est d'une part par exemple une chaise réelle, dans la mesure où il ne doute pas que ce qu'il voit est une chaise. C'est en même temps un élément jouant un rôle signifiant dans

« *Faust* » de Murnau, la caméra mobile étant réservée pour des scènes exceptionnelles ou des moments remarquables. »

¹ Il me semble déterminant de maintenir, à côté de l'objet profilmique, un objet filmique, dans la mesure où, si l'objet profilmique est celui qui a rendu possible l'objet filmique, en revanche les propriétés de l'objet filmique qui l'actualisent aux yeux du spectateur sont liées aux conditions de la perception du film, et non à l'objet profilmique. Le brouillage entre perception ordinaire et perception d'un film n'est donc pas lié à une quelconque fidélité de la caméra à l'endroit du réel, mais aux conditions perceptives du film. Jean Mitry analyse cette difficulté avec pertinence :

« Alors que l'image offerte par la photo donne une impression de profondeur tout en demeurant confinée dans le plan, l'image filmique, de par le mouvement qu'elle reproduit, accuse cette impression qui devient une véritable *sensation*. Par là, elle *tend à se détacher du plan sur lequel elle se produit*. Le relief, la profondeur, perçus comme dans la réalité, font apparaître l'écran tel qu'une ouverture donnant sur un espace qui serait situé *de l'autre côté* de cet écran et plus du tout tel qu'une surface plane. <...>

L'erreur de bien des théoriciens est de n'avoir jamais considéré que l'un seulement de ces deux aspects. L'un ou l'autre, mais l'un à l'exclusion de l'autre en raison de leur apparence contradictoire. Néanmoins, le *représenté* n'est jamais perçu qu'à travers sa *représentation*. Il s'ensuit que, du fait de leur analogie formelle, la perception filmique agit à un double niveau. L'image, immédiatement perçue, impose ses structures à la réalité filmée de qui cependant elle les tient. *L'effet-lucarne se superpose à l'effet-cadre*. Mais en des degrés divers qui permettent toutes les stylistiques possibles selon qu'on met l'accent sur l'image (à la limite, l'expressionnisme) ou sur le réel enregistré (à la limite, le néoréalisme ou le « cinéma direct »). » (*La sémiologie en question*, Paris, les éditions du Cerf, p. 103-104)

le récit qui lui est fait, ou dans la situation qui lui est décrite : prenons l'exemple d'un siège vide dans une assemblée parlementaire. Et enfin c'est un certain assemblage de lignes, de masses et de couleurs par lequel cette chaise est donnée à voir et prend corps et volume dans le film.

Pour mieux éclairer ces trois aspects, je vais les rapporter à un exemple cinématographique célèbre dans lequel l'objet profilmique* et l'objet filmique ne peuvent être confondus. C'est celui du *King-Kong* de Cooper et Schoedsack. Je ne me demande pas si l'animal a existé *réellement* ; en revanche, King-Kong est à la fois l'objet visé par le film, l'objet qui a rendu possible le tournage et l'ensemble des propriétés visuelles et sonores du film contribuant à sa plastique. S'agissant de King-Kong, nous dirons que l'objet représenté est le grand singe, animal appartenant au registre du fantastique, et l'objet qui a rendu possible le film, l'objet profilmique* donc, la magnifique marionnette de Willis O'Brien, tandis que la composition plastique des plans et leur enchaînement offre un troisième ordre de réalité au spectateur, concourant à produire un effet illusionnant ou donnant au contraire par moments conscience de la construction de l'artifice ; les nombreuses transparences* utilisées pour les décors confèrent en effet au film un espace très découpé, avec une forme d'à-plat : les personnages – acteurs et marionnette – déambulent la plupart du temps *sur* - et non *dans* - un espace qui ne les environne pas, mais se déroule derrière eux, à l'arrière-plan. Or, quand nous regardons *King-Kong*, nous sommes susceptibles d'être mis en présence de trois ordres de réalité, qui jouent les uns avec les autres : tantôt nous sommes arrêtés par la force des valeurs de cadre et axes de prise de vue, et admirons la virtuosité de la réalisation, tantôt nous sommes pris par la puissance extraordinaire du monstre, et nous *voyons* l'animal fantastique, acceptant d'être dupes du récit qui nous est fait, tantôt c'est la marionnette dont le mécanisme et la texture nous apparaissent et retiennent notre attention.¹

En effet, la mise en valeur d'un de ses trois aspects de la réalité filmique est intimement liée aux choix de réalisation : si nous pouvons supposer qu'au moment du tournage de

¹ Que l'un de ces trois ordres de réalité dominant davantage dans la perception du film doit être pensé à partir de ce que *fait* le réalisateur, ou l'équipe de réalisation, en terme de partis pris de réalisation, mais aussi de ce que *veut* le spectateur, en terme d'implication ou d'expérience face au film. Je reviendrai longuement, en deuxième et troisième partie de ce travail, sur leur part respective.

King-Kong, les modes de trucage ne permettaient pas de faire disparaître le caractère parfois artificiel et mécanique de la marionnette, on trouve dans l'histoire du cinéma d'autres exemples d'usages cette fois délibérés d'effets spéciaux visibles. Hitchcock, par exemple, a beaucoup utilisé les transparences* pour fabriquer les décors. Au-delà des économies en argent et en temps que ce procédé lui permettait, il consistait en un choix esthétique rendant hommage aux maîtres de la peinture qu'Hitchcock admirait. Le spectateur voit les transparences, tout en étant pris dans un suspens qui l'empêche de se détourner du cours du récit ; mais en même temps, la présence du décor en transparence lui offre une distanciation possible par rapport à ce qu'il voit en détachant en quelque sorte le personnage du lieu dans lequel il se trouve et se meut, à tel point qu'une curieuse sensation peut surgir. Il semble au spectateur que le personnage agit devant l'espace où il se trouve, plutôt que dedans. Prenons par exemple la très célèbre scène où Cary Grant tente d'échapper à un avion épandeur pour récoltes, dans *La Mort aux trousses*. Les extérieurs se découpent autour du personnage, selon un effet de décalque de la silhouette qui la détache de son « environnement », qui n'apparaît alors que comme un à-plat, tandis que la lumière qui l'éclaire n'est pas exactement de même nature que celle qui inonde le lieu. Nous avons dès lors, par ce procédé, affaire à trois ordres de réalité : celui figurant l'action, que j'appellerai donc *figuratif*, et qui nous fait participer à la scène comme si nous étions directement impliqués, celui figurant les conditions de tournage, qui nous apparaissent dans la mesure où d'une part nous sommes un spectateur perspicace et attentif, capable de basculer dans la perception de l'écran derrière l'acteur, et dans la mesure d'autre part où le réalisateur fait délibérément affleurer les conditions de tournage¹. Ce deuxième aspect est également rendu sensible par le recours, presque systématique chez Hitchcock, à des acteurs célèbres, aisément identifiables par-delà le personnage qu'ils incarnent. J'appellerai ce deuxième ordre de réalité *profigurant*, puisqu'il contribue à délier la fiction, renvoyant dans le cas qui nous occupe aux conditions même de la figuration. Enfin, il se présente un troisième aspect, celui de la plasticité même de l'image, sa *figuralité* : dans le cas de l'usage des transparences d'Hitchcock, les plans filmiques s'offrent alors comme une forme de « collage » autour des personnages placés devant la transparence, tandis que la multiplicité parfois contradictoire des modes d'éclairage produit un effet plastique très particulier, ainsi que la légère vibration de la toile de transparence, qui rend le décor animé

¹ Je pense également au dernier plan de *Marnie* dans lequel l'écran projetant le décor du paquebot amarré au loin sur le quai vibre légèrement.

d'une infime mobilité¹.

Reprenons ces trois aspects de la réalité filmique : nous comprenons mieux comment ils jouent les uns avec les autres, se nourrissant l'un l'autre en se distinguant ; le personnage qui se découpe du fond sur lequel il apparaît permet, du point de vue de l'engagement dans la fiction, une forme de retrait, suspension de l'adhésion du spectateur, ouvrant l'image filmique vers autre chose qu'une pure image-action, selon l'expression de Gilles Deleuze, par la présence soit du dispositif filmique rendu ostensible, soit d'une réalité plastique singulière et décollée, en quelque sorte, de la figuration comme de la réalité profilmique.²

¹ Cf l'article de Dominique Païni, « Les égarements du regard (à propos des *transparences* chez Hitchcock) » :

« A quoi reconnaît-on une transparence ? Comment le spectateur, y compris celui peu averti des effets spéciaux, repère-t-il ce trucage ? Car il ne fait aucun doute que la transparence est un des effets spéciaux les mieux identifiés comme tels par les spectateurs. A quels signes le spectateur reconnaît-il qu'un fond d'images figurant l'infini n'est précisément pas infini, qu'il est au contraire bouché, non par les limites de la perception optique – naturelle ou technique – mais bouché par un écran, un voile qui obstrue et se substitue au monde en n'en gardant que la projection d'une parcelle ? Voile qui limite l'espace de la représentation en imposant une illusion quasi délibérée de son infinité, surtout lorsqu'il s'agit d'un paysage, naturel ou urbain, qui est projeté derrière les acteurs.

Alors à quoi reconnaît-on une transparence ? Il y a fréquemment plusieurs signes. Parfois le grain de l'image projetée en transparence est plus épais, une coloration, une pigmentation colorée légèrement différente, plus saturée que le reste de l'image. L'exposition lumineuse est différente, plus surexposée souvent, car plus de lumière dans le document filmé est souvent nécessaire pour être re-filmé sur le plateau de tournage et servir de décor derrière les acteurs obligatoirement et prioritairement éclairés.

Les contours du cadre au sein duquel est projetée la transparence s'avèrent fréquemment fluctuants, plutôt que tremblants : une vibration. Les contours des fenêtres d'une automobile, d'un train ou de tout autre véhicule, fenêtres qui cadrent un paysage qui défile, sont souvent moirés, parfois même légèrement solarisés. » (*Hitchcock et l'art, Coïncidences fatales*, sous la direction de Dominique Païni et Guy Cogeval, Centre Pompidou, Milan, Editions Mazzotta, 2000, p.54.)

L'analyse de Dominique Païni montre bien que ce recours systématique dans l'œuvre de Hitchcock à la transparence produit une réalité plastique qui « défigure » la représentation en prêtant à l'image cinématographique certaines composantes de la représentation picturale, et en conférant ainsi à certaines séquences une irréalité en parenté avec certaines représentations picturales symbolistes.

² Commentant la définition de Jacques Aumont (dans *Matière d'images, redux*, Paris, éditions de la Différence, 2009, p.31) selon laquelle il faut « se souvenir qu'avant d'être un drame, un document ou un blason, l'image de film est une présence visuelle, polymorphe et qui nous atteint directement. », Luc Vancheri rappelle que « si l'esprit redresse les couleurs et les lignes pour en faire des motifs et des figures, les images, elles, procèdent de rapports de couleurs, de diagrammes plastiques, d'effets de lumière qui, pour s'ajuster au programme d'une fable ou au projet d'une sensation, n'en ont pas moins une autonomie relative, qui est toujours libre d'ajouter de la signification à la signification. » (*Les pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, 2011,

S'interroger sur la manière dont ces trois ordres de réalité : *profigurant*, *figuratif*, *figural*, se nouent dans l'acte perceptif et intellectuel par lequel un film est reçu, pourra, c'est l'hypothèse que je pose, rendre compte ce qui fait la spécificité du *medium* filmique dans son rapport au *réel*. Il s'agira donc de réfléchir à ce que produit cette tension au sein de l'objet filmique entre l'actualisation d'une figuration spécifique, une présence d'objets visés par-delà leur appartenance au film et une certaine texture d'image. Ainsi, si à côté du terme « profilmique* », qui désigne l'objet présent au moment du tournage – acteur, lieu de tournage, accessoires, etc – j'introduis le terme de *profigurant*, c'est qu'il me semble nécessaire de bien comprendre que le spectateur ne *perçoit* pas l'objet profilmique, mais est susceptible, en regardant le film, de poser certains objets vus comme existant par-delà le tournage : le témoin interrogé, l'acteur, le lieu réel qui a été filmé, le décor. Le rapport que le spectateur noue avec ce qu'il voit dans un film est fondé sur une extériorité de l'image à elle-même ; l'image est *image de* en même temps que pleinement *image*. J'appelle donc *profigurant* l'ensemble des réalités que le spectateur reconnaît dans le film comme hétérogènes à l'image tout en étant attestées par elle. Cette reconnaissance n'est pas le fait seul du spectateur, elle relève tout autant de stratégies de réalisation, dans la mesure où le *profigurant* est plus ou moins appuyé selon le genre, ou les choix de réalisation du film. Le documentaire, pour ne citer que ce genre, s'inscrit dans une allégeance à l'égard du *profigurant*, qui n'est pas simple miroir du profilmique* : rappelons, pour mémoire, comment Robert Flaherty dirige Nanouk l'esquimau comme un acteur dans le cadre du documentaire qu'il consacre à son mode de vie. Le *profigurant* n'abolit donc pas le « faire image », mais atteste que pour le spectateur, dans le film, travaille de manière dynamique la désignation plus ou moins insistante d'une hétéronomie. Le *profigurant*, à la différence de l'objet profilmique*, ne renvoie donc pas tant à l'origine de l'image qu'à sa relation complexe à une réalité qui, pour n'être pas perçue actuellement, constitue un des horizons possibles de la perception de l'image filmique. Il constitue, de ce point de vue, une sorte d'équivalent d'un référent sans référentiel, même si le renvoi à un vocabulaire linguistique peut poser le problème de l'homogénéité entre l'image et le

p.26) C'est dire si la réalité plastique filmique ne relève pas d'un pur *muthos*, d'un récit, mais bien d'une *figuralité*, qui consiste un un mode d'apparaître spécifique.

Robert Bresson, en peintre, recommande aux réalisateurs :

« Vois ton film comme une combinaison de lignes et de volumes en mouvement en dehors de ce qu'il figure et signifie. » (*Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1988, p.90)

langage.¹

Je désigne donc par le terme de « figural » ce qui, de l'image filmique, échappe à la représentation, pour produire une réalité autonome, constituée de formes, et de masses, de lignes et de textures susceptibles d'être en mouvement. Ce terme, apparu chez Merleau-Ponty, a été repris par Lyotard dans une perspective bien particulière². Je me contente, ici, d'en user pour désigner une certaine plasticité cinématographique, ce que Merleau-Ponty pense comme émergence sous le regard, force d'apparition du visible³. Il s'agit pour moi en effet de définir ce qui échappe, dans l'image cinématographique, à toute représentation, pour produire un réseau de forces autonome, contrevenant à tout renvoi à autre que lui-même en imposant sa présence audio-visuelle. Le cinéma produit un visuel/audible susceptible de jouer avec les modes d'apparition du visible/sonore. L'image cinématographique possède une réalité irréductible à ce qu'elle représente et à ce dont elle est l'enregistrement. Jacques Aumont le définit ainsi :

« Le figural, c'est donc dans l'image <...> ce qui vit sa vie, de manière inattendue, irréductible à toute narration et à toute représentation, la part d'*opsis* pure de toute *mimesis*.⁴ »

¹ J'aurai l'occasion, en deuxième partie, de revenir sur ces questions, et en particulier celle de savoir si l'on peut parler d'énonciation au cinéma. Je me contenterai ici de citer Jean Mitry sur la nature du rapport à l'objet profilmique : « Dans le langage verbal le référent est étranger au mot qui le désigne. Au cinéma au contraire, il est *dans* l'image ; il est *cette image même* qui n'existerait pas sans lui. Le représenté n'a d'autre référent que sa propre représentation : l'image du fauteuil ne se réfère pas à un *autre fauteuil* mais à celui dont elle est l'image. Il n'y a pas à chercher une autre réalité que celle donnée par le film si ce n'est par comparaison ou par opposition avec un réel concret qui peut servir de référentiel mais non de référent. » (*La sémiologie en question*, Paris, Les éditions du Cerf, 1976, p.101)

² Chez cet auteur, le concept de « figural » est en intime relation avec le désir au sens freudien. Ainsi le figural résulte-t-il des traces que laisse l'énergie du désir dans les objets artistiques. Le désir « déconstruit » la mimésis en faisant apparaître une modalité poétique de la figure selon trois modalités : la « figure-image », qui révèle le désir comme transgression d'une figuration mimétique traditionnelle, la « figure-forme », qui porte atteinte à la possibilité même de la figuration, et enfin la « figure-matrice ». L'intérêt de cette analyse me semble l'affirmation d'une force poétique plastique autonome par rapport à la mimésis. Je ne rentrerai pas dans la question de savoir s'il faut l'interpréter, c'est-à-dire la mettre en regard avec les formes fantasmées du désir.

³ « Dans la mesure même où je *vois*, je ne sais pas *ce que* je vois (une personne familière est non définie), ce qui ne veut pas dire qu'il y ait là *rien*, mais que le *Wesen* dont il s'agit est celui d'un rayon de monde tacitement touché. Le monde perçu (comme la peinture) est l'ensemble des chemins de mon corps et non un multitude d'individus spatio-temporels. » *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p.300.

⁴ *Matière d'image, redux*, Paris, La Différence, 2009, p.25.

Pour étudier ces trois aspects, j'ai choisi d'étudier quelques films précis, en considérant comment, dans leur espace même, des tensions entre ces ordres de réalité produisent une dynamique singulière, et comment ces tensions se réélaborent différemment pour chacun d'entre eux. La réalité d'un film résulte d'une série de forces antagonistes qui s'entrecroisent et qui fabriquent une expérience paradoxale, telle est l'hypothèse que je soutiens. Je vais dans un premier temps m'orienter vers la manière dont peuvent se nouer ces différents aspects en travaillant trois couples de concepts qui me semblent rendre compte de ces tensions à propos des films que j'ai choisis : figuration/présentation, absence/présence, objectif/subjectif.

Nous venons de voir que la réalité filmique est dynamique, plastique, tant elle s'articule à trois régimes bien différents, mais qui travaillent ensemble : ce qui a été tourné et qui rend possible l'enregistrement, ce qui est actualisé, par la mise en présence du déroulement du film, sous forme de séries d'actions et d'événements, et enfin la texture plastique de l'image, sa « matière d'image ». Il faut alors, me semble-t-il, penser, non pas ses ordres de réalités de manière indépendante, mais étudier comment ils produisent une tension et un processus spécifique au cinéma. Les couples de concepts choisis me permettent donc d'étudier comment s'opère ce travail. Par exemple, en comparant la différence entre ce qui se passe dans un film d'animation, qui raconte à partir de dessins produisant une figuration, mais qui ne procède pas d'images enregistrées, je me propose d'étudier quel rapport peut se nouer entre la matière du film, son étoffe, et la réalité de ce qui est raconté. Cela ne me conduit pas à opposer, bien évidemment, le dessin d'animation et le cinéma en prise de vue réelle comme une opposition entre fiction et documentaire, bien au contraire. Le choix que je fais de travailler à partir d'un film qui mêle les deux modes de représentation – l'animation et la prise de vue réelle – me permet au contraire d'étudier comment, à propos d'un même événement, le récit qui se fait n'offre pas le même rapport au réel quand il s'agit d'un dessin d'animation et quand il s'agit d'images d'actualités. En effet, c'est à partir du film d'Ari Folman, *Valse avec Bachir*, que je compte mener cette étude, et le mot « actualités » prend à propos de ce film un sens chargé, puisqu'il ne désigne pas seulement un registre d'images et leur fonction – relayer une information – mais parce qu'il permet de réfléchir à la manière dont, à la différence du dessin d'animation, la prise de vue réelle peut *actualiser* un événement passé. Loin de moi l'idée, pour autant, que ces images livrerait la « réalité » de l'événement passé. J'y reviendrai au

moment de l'étude de ce film. La question qui m'occupera donc consistera à me demander ce que produit, *pour un spectateur*, le choix du dessin animé plutôt que de la prise de vue réelle dans le lien que le film établit à quelque chose – ici un événement historique – qui lui est extérieur.

Je souhaite, dans un deuxième temps, réfléchir à ce que produit le *medium* filmique du seul fait de sa composante d'image en mouvement, et quelles possibilités il offre de représenter la présence d'un objet, d'un événement, ou d'une personne. Or, si l'on considère la plasticité de l'image en mouvement, sa dynamique propre, il faut prendre en compte le fait que le mouvement au cinéma n'induit pas seulement une perception de ce qui se passe à l'intérieur du cadre, à la façon de la délimitation du tableau en peinture. L'image cinématographique offre la possibilité d'un monde par deux ouvertures, sans cesse renouvelées dans le corps du film : celle, spatiale, du cadre, lequel ne se présente pas comme une totalité, mais comme un élément partiel d'un monde qu'image aussi le spectateur. Ainsi une dynamique est à l'œuvre dans l'objet filmique entre ce qui s'offre au regard et à l'écoute du spectateur, et ce qui, tout en étant posé comme présent, non seulement par le récit, mais en creux à travers ce qui est vu ou entendu, lui apparaît sous la forme du masquage, de l'entrevu, de l'intuitionné. Deuxième composante d'ouverture de l'objet filmique : la succession des plans rend le phénomène d'apparition, de disparition, d'attente d'objets ou d'actions comme interne à ce que l'on voit et entend d'un film. En effet, constamment, les plans filmiques offrent des objets susceptibles de se déplacer, d'apparaître et de disparaître, et les plans se succèdent eux-mêmes, faisant *advenir* la réalité filmique comme en devenir constant, c'est-à-dire toujours susceptible de montrer ce qui, juste avant, n'était pas présent, mais qui pouvait l'être, ou ce qui était imprévisible alors. C'est en cela que le *dispositif technique* filmique peut être pensé comme en connivence avec le phénomène de hantise. Si l'objet filmique est en effet susceptible de convoquer des objets sur le mode de la présence comme sur celle de l'absence, il se trouve très disposé à rendre compte de ce qui vacille, trouble la perception ordinaire, perturbe l'ordre consistant des choses. C'est ce pourquoi Marc Vernet peut affirmer que proposer du cinéma une conception qui en ferait un art essentiellement et exclusivement réaliste consiste à nier l'incroyable plasticité du cinéma à la production de dispositifs jouant de différents degrés de réalité, ou de déréalisation de la perception : des dispositifs d'« évanouissement », comme il les appelle, comme des modalités de mise en présence

troublée.¹ C'est à partir d'un film de Michaël Haneke : *Caché*. que je réfléchirai à ces questions, dans la mesure où ce film - telle est mon hypothèse de lecture - fait advenir par le récit filmique une réalité historique, celle de la décolonisation de l'Algérie et ses effets sur la société française, sur le mode même d'une présence masquée, partiellement occultée, qui contamine souterrainement le monde décrit par la fiction. Il m'a semblé que le travail de Haneke rejoignait ce qu'ont pu écrire Jacques Derrida et Judith Butler sur les modes d'occultation et de production du cadre social, et je m'intéresserai alors, symétriquement, à la reprise, par ces deux philosophes, d'un vocabulaire cinématographique pour penser cette question du cadre social et de ses effets d'exclusion.

Enfin, je m'intéresserai à un film qui met en récit un réel psychique. Tournant le dos à la fois à la monstration du monde extérieur, et aux multiples jeux par lesquels le cinéma peut nous faire entrer dans un monde imaginaire comme si on y était, c'est-à-dire sur le mode, du point de vue de la perception, d'un monde vraisemblable, certains films s'attachent en effet à rendre sensibles des objets psychiques. Il me faudra, grâce à cette étude, m'interroger sur la nature de l'effet de présence de ce que l'on voit et entend, et comment des objets vus et entendus peuvent être référés à un univers mental. Il s'agira dès lors de se demander comment, par delà leur origine profilmique*, des êtres et des choses peuvent incarner, du fait de la texture d'image et de la puissance de métamorphose du montage, un *mode d'être psychique*. Je m'appuierai pour mener cette interrogation sur l'étude d'extraits de *Lost Highway* de David Lynch. Plongée dans l'imaginaire, non pas sur le mode du jeu ou de la fantaisie, mais de l'exploration systématique, tel me semble être le parti pris du travail de ce réalisateur.

1 « Il est coutumier de penser le cinéma en termes d'effet de présence, d'impression de réalité devant le spectacle offert. Le cinéma trouverait là sa marque distinctive, l'opposant à tous les autres arts. Dans cette coutume, il faut inclure aussi que le cinéma narratif serait celui de la transparence, celui qui bien sûr se fait oublier en tant que langage et discours pour procurer le sentiment rassasiant d'un accès direct à l'histoire, aux événements, aux objets et aux personnages, mais aussi celui qui serait réaliste et présenterait l'espace dans sa consistance, comme nous le percevons, à très peu près, dans la vie quotidienne. Dans ces conditions, le rôle du cinéma narratif classique serait de leurrer son spectateur en lui faisant prendre l'image pour le réel, le fictif pour le possible. <...> Je suis, pour ma part, frappé du contraire. <...> Au cinéma, du côté de l'histoire racontée, je suis frappé par l'importance des disparitions, des évanouissements, des apparitions, et des distances instaurées. Du côté du dispositif, du peu de réalité de l'image cinématographique et de ses « incohérences », comme du plaisir que prend, justement à cela, un spectateur désirant, tendu vers quelque chose qui n'est pas là, fuit, se dérobe ou est escamoté, un spectateur conscient de l'infranchissable écart entre la salle où il est et la scène où se déroule l'histoire. » *Figures de l'absence*, Paris, éditions du Seuil, 1988, p.1

Figuration/Présentation, à propos de *Valse avec Bachir*, d'Ari Folman :

Ce film, datant de 2008, est un dessin d'animation dans lequel le réalisateur, Ari Folman, qui a participé vingt six ans auparavant à la guerre du Liban dans l'armée israélienne, cherche à reconstruire la mémoire de ce qu'il a vécu. Or, l'inscription du projet cinématographique dans une démarche de remémoration conditionne un certain rapport entre *profigurant*, *figuratif* et *figural*, en s'inscrivant dans un rapport direct avec le choix d'écrire un dessin d'animation qui adopte les contraintes du genre documentaire. L'amnésie dont souffre Ari Folman à propos de son expérience de soldat le pousse en effet à mener un travail d'enquête qui fait surgir les souvenirs des soldats interrogés¹.

¹ Voilà comment ce réalisateur décrit ce qui a déclenché le désir de réaliser ce film, et nourri la méthode même de son écriture :

« Tout a commencé il y a cinq ans, quand j'ai eu quarante ans. Je voulais sortir plus tôt de l'armée de réserve. En Israël, le service militaire dure trois ans, puis on sert jusqu'à quarante-cinq ou cinquante ans dans l'armée de réserve. <...> L'armée m'a dit que je pouvais partir à quarante ans si j'allais voir le thérapeute de l'armée pour une expérience qu'ils faisaient, et que je lui racontais ce que j'avais vécu dans l'armée. Je me suis dit que ça valait le coup et j'y suis allé. J'ai suivi quelque chose comme huit ou dix séances. Je lui ai dit tout ce que j'avais traversé depuis le début. Et j'étais stupéfait, à la fin des séances, à l'idée que c'était la première fois que j'entendais mon expérience de l'armée. Je n'y avais jamais pensé, je n'en avais jamais parlé. Je n'y avais jamais réfléchi, ni essayé d'oublier. J'avais simplement effacé cette période de mon présent. Je suis donc parti de l'armée, et quand j'en ai parlé à mes amis proches et à ma famille, j'ai réalisé que les gens, assez fréquemment, préféreraient effacer cette expérience, surtout s'ils avaient vécu la première guerre du Liban des années 80. C'était une guerre dont on parlait peu en rentrant à la maison, parce qu'il n'y avait pas de quoi être fier. Plus je creusais dans mon vécu, plus je voulais rassembler les pièces manquantes. Je n'ai pas souffert d'amnésie totale, comme à la suite d'un accident de voiture, lorsqu'on ne se souvient plus du tout de son passé. Je me rappelais les grandes lignes de l'histoire, l'histoire de mon service, mais j'avais des trous noirs. Et je voulais remplir ces trous. Puis mon ami Boaz m'a raconté l'histoire des chiens qui ouvre le film. C'est à ce moment que j'ai décidé de faire un film d'animation. » Entretien présent dans *Valse avec Bachir*, DVD distribué par les Editions Montparnasse, dans les compléments, « L'histoire d'un film ».

Les commentaires des artistes sur leur propre travail constituent toujours une source intéressante mais problématique dans la réflexion à propos du cinéma. En effet, il faut reconnaître une

Plusieurs choses retiennent tout particulièrement mon attention dans la manière dont le réalisateur décrit la genèse du projet : d'une part, l'intérêt qu'Ari Folman nourrit à l'égard de sa participation à la guerre du Liban n'a rien de spontané ; il est déclenché par la médiation d'une demande faite par l'armée de participer à un programme de recherches. L'objectif d'Ari Folman, lorsqu'il consent à y collaborer, se limite dans un premier temps à être quitte de ses obligations en tant que réserviste. Ce n'est qu'en prenant conscience d'une sorte de dysfonctionnement de la mémoire, qui ne se traduit pas par une amnésie, mais prend plutôt la forme d'un « déni » - il n'en avait jamais parlé auparavant, cela n'avait plus jamais fait partie de ses préoccupations présentes, et surtout, il ne se souvenait, à propos de ces événements, que de la trame narrative, comme si l'expérience vécue était occultée par un récit collectif et anonyme – que le projet du film voit le jour, s'inscrivant alors comme la réponse à une interrogation personnelle à propos du fonctionnement de la mémoire. Pour autant, cette interrogation ne porte pas sur un souvenir intime, mais bien sur un événement, particulièrement tragique, et qui a un poids historique tant par l'importance politique qu'il a pris dans les relations israélo-palestiniennes que par sa médiatisation internationale : les massacres de Sabra et Chatila. Ainsi le *profigurant* désigne essentiellement le flux de la mémoire des soldats israéliens impliqués dans cet événement, sa dynamique de production de mémoire et d'oubli, et non pas l'événement lui-même, dont nous verrons pour autant qu'il n'est pas occulté, mais condensé dans les quelques secondes de la fin du film. Le *figural* – le travail d'animation – s'autorise donc d'un *profigurant* singulier, déjà lui-même à la frontière entre construction fictive et traces du passé.

Le choix de l'animation peut dès lors paraître paradoxal puisqu'il s'associe à une enquête menée par le réalisateur auprès d'anciens soldats dont il obtient des témoignages insérés en voix off dans le film, et qui vise à lui faire retrouver la mémoire à propos de sa participation effective à l'opération « Paix en Galilée ». Souvenirs personnels et mémoire historique sont ainsi le double enjeu d'un film dont le genre, problématique, suffit à en montrer l'originalité¹ : « documentaire d'animation », comme Ari Folman le qualifie lui-

autonomie fondamentale de l'œuvre artistique par rapport aux intentions de leurs auteurs. Néanmoins, je ferai référence à des textes d'artistes lorsqu'ils me permettent l'accès à des faits permettant de comprendre le mode de fabrication des films, ou parce qu'ils rendent compte de prise de position de réalisateurs qu'il m'intéresse d'étudier, sans être forcément les miennes.

¹ Le « documentaire d'animation » n'est pas inventé par Ari Folman à cette occasion : l'usage du dessin animé a permis déjà de pallier le manque d'archives à propos d'un événement, comme dans

même. Mais ce n'est pas tout : le film, de bout en bout animé même lors des séquences dans lesquelles les témoins interrogés racontent leur expérience, se clôt néanmoins sur des images d'actualités tournées au moment de l'entrée de l'armée israélienne dans les camps de Sabra et Chatila, le lendemain des massacres des 16 et 17 septembre 1982. Le réalisateur fait donc coexister des images photofilmiques¹, en prise de vue réelle, qu'il n'a pas tournées lui-même, et du dessin d'animation.² Devant ce parti-pris original, et qui a d'ailleurs valu au réalisateur bien des difficultés pour financer son film, je voudrais m'interroger, dans le cadre de ma réflexion sur la nature de la représentation que produit la prise de vue réelle, sur les enjeux d'un tel choix dans *Valse avec Bachir*, et comparer ce faisant le traitement opéré par la prise de vue réelle et celle proposée par le dessin animé lorsqu'il s'agit de rendre compte d'un événement à caractère historique, et de faits attestés. En effet, la question qui ne peut manquer de surgir devant ce film reprend la réticence des producteurs interloqués devant l'audace d'Ari Folman qui, lorsqu'il a écrit son scénario, n'a dès le début envisagé ce film qu'en adoptant la technique de l'animation pour la majeure partie du film, et je voudrais corrélativement m'interroger sur la fonction que prennent les 50 secondes finales, extraites du reportage de la B.B.C par rapport aux autres séquences, toutes en animation. Ainsi, il s'agit de comparer l'effet que produit l'image en dessin d'animation et l'image en prise de vue réelle lorsqu'elles visent toutes deux à représenter un même événement, et quel écart nous ne manquons pas de constater entre ces deux modes de figuration. J'étudierai en quoi la texture de l'animation rompt avec celle de la prise de vue réelle, du point de vue du *figural*, mais aussi comment le *figuratif* n'est pas le même, le spectateur nouant, à propos du même événement profilmique*, un rapport différent selon qu'il regarde un dessin animé ou une prise de vue réelle. Il s'agira alors aussi de se demander quel *profigurant* surgit pour le spectateur et si le choix fait par Ari

le dessin animé, *The sinking of the Lusitania*, de Winsor McKay, en 1918, considéré comme le pionnier du genre. Mais justement, comme nous le verrons plus loin, le parti pris d'Ari Folman ne repose pas sur une carence d'images réelles, mais sur un mode particulier d'exploration du passé, qui ne prétend pas l'expliquer ou en rendre compte, mais comprendre le rapport que nous entretenons avec lui, et en quoi il nous affecte. On peut ajouter à ceci que ce film est le premier long-métrage documentaire d'animation.

¹ La source de ces images est indiquée dans le générique de fin comme tournées pour être diffusées par la B.B.C.

² Pour être plus précis, dans les deux cas, les images produites sont le résultat d'une captation optique sur un support photochimique, puisqu'Ari Folman a produit un travail d'animation traditionnel, et le dessin animé est lui aussi le résultat d'un enregistrement. Mais dans le cadre du dessin animé, la figuration des événements racontés qu'il produit est une figuration graphique avant d'être une captation physico-chimique.

Folman permet au spectateur d'accéder à une expérience le mettant en rapport avec cet événement historique.

Dans sa structure générale, le film consiste presque jusqu'à la fin en l'association au son de voix de témoins, interrogés lors d'interviews ou de conversations libres avec le réalisateur, et d'un dessin animé qui fait alterner la figuration de ces face-à-face avec la mise en image de ce qui est raconté. Sont ainsi entremêlés, sans qu'on puisse parfois les discerner pleinement, trois types de figuration en animation : d'une part, du dessin animé qui met en image l'enquête que le réalisateur a menée pour interroger les témoins, deuxièmement, les souvenirs eux-mêmes, tels qu'ils sont racontés, et enfin les images oniriques ou mentales que les anciens soldats y ont associées.

Lors des séquences d'interview, le dessin d'animation reproduit un dispositif, classique dans le documentaire, qui confronte en vis-à-vis l'interviewé avec l'enquêteur, et qui maintient hors-champ* ce dernier, pour montrer, face à la caméra, le protagoniste répondant aux questions qui lui sont posées. Dans le cas des deux amis proches du réalisateur, Carmi et Boaz, en revanche, le dispositif est plus informel et la figuration rend compte d'une conversation intime, mise en scène, comme lors d'un trajet en voiture en Hollande, ou pendant un verre pris dans un bar. Dans ces deux types d'entretiens, le choix graphique est celui d'une figuration « réaliste », représentant les protagonistes interrogés avec un grand souci du détail : ombres portées visant à restituer l'illusion de la profondeur, précision des traits des visages, des expressions des yeux, utilisation d'une palette nuancée de couleurs. De même, les décors sont soignés, avec des effets de reflet et de matière, qui contribuent à produire un univers diégétique vraisemblable. Ce traitement graphique peut apparaître comme paradoxal dans la mesure où il vient « remplacer » des images en prises de vue réelle qui ont été tournées, mais uniquement utilisées au son. Paradoxal donc parce qu'il entend imiter ce à quoi il se substitue, ce procédé relevant d'une figuration qui masque autant qu'elle montre : le *figural* de l'animation venant à la fois feindre et obturer la prise de vue.

Pour autant, Ari Folman précise que les dessins ne sont pas réalisés en rotoscopie¹, et que

¹ Ce procédé consiste à projeter image par image les prises de vue réelles sur un verre dépoli sur lequel le dessinateur calque chaque position du personnage. On obtient donc un « décalque »

chaque dessin est peint d'après des modèles interrogés. Ainsi, je comprends ce choix de Folman comme la volonté de mettre le spectateur dans une situation inconfortable vis-à-vis des témoins, en le soumettant à un double mouvement : d'une part, une dynamique centrifuge, qui l'oblige à une distance - celle de la figuration par dessin¹ - par rapport aux soldats qui témoignent ; d'autre part, une dynamique centripète, qui le met en empathie avec les méandres du souvenir, portés par la voix réelle des protagonistes et un parti pris graphique accréditant la vraisemblance de l'entretien. Le *figural* réaliste entre en tension avec le *figuratif* hybride, produisant un personnage fantomatique.

Deuxième statut graphique présent dans ce film : celui qui figure l'expérience mentale des soldats soumis à la guerre : leurs rêves, leurs fantasmes liés, de leur propre aveu, à la guerre du Liban ; il n'est pas anodin que le film s'ouvre sur une telle séquence, durant laquelle, sans explication préalable, est représenté un cauchemar dont nous ne comprenons le statut d'image mentale que progressivement, à mesure que nous interprétons ce récit comme empreint d'une puissance imaginaire.

Extrait DVD N°1

Le film s'ouvre sur un paysage urbain, dessiné dans des tons gris, à l'exclusion d'un ciel jaune, qui vient se refléter sur le sol mouillé par endroits. Une nappe sonore exclusivement rythmique accompagne un mouvement dans le plan, comme si l'on reculait rapidement dans la rue dessinée. De la gauche du plan surgit un chien courant, qui emprunte la rue défilant en arrière. Le chien vient sur nous : il est gris, avec des yeux du même jaune un peu sale que le ciel. Il passe à côté d'une poubelle sur laquelle est inscrit le chiffre 26. Mixé à la musique, le martèlement des pattes du chien sur le sol mouillé est mêlé au bruit de son souffle bruyant. Le chien court et le plan défile en arrière selon une distance qui donne

dessiné d'objets filmés en prise de vue réelle. Tel est le cas, par exemple, du film *Sin City*, de Robert Rodriguez.

¹ Il me semble qu'on peut à bon droit reconnaître dans le choix du dessin d'animation un élément comparable à ce qu'opère les techniques de distanciation par rapport à la *mimèsis* telles que les théorise Bertold Brecht au théâtre. Entendre une voix sans voir le visage filmé de celui qui parle produit une césure dans la vraisemblance cinématographique, que le dessin animé « réaliste » vient souligner par son effet ostentatoire d'imitation : « À quoi reconnaît-on un Chinois sur une scène de théâtre ? À son maquillage jaune. » déclare Brecht. À quoi reconnaît-on un protagoniste réel ? Au souci du détail du dessin, dans le film de Folman.

l'impression que le chien est au plus près, qu'il pourrait traverser l'écran. A côté de sa gueule baveuse, le générique défile : le titre, le nom du réalisateur. Dans un deuxième plan, un autre chien court de gauche à droite, le long du trottoir. Un troisième plan montre maintenant les deux chiens de face, dessinés très proches, courant comme sur nous, tandis que le plan suit leur course, faisant défiler la rue en imitant un travelling arrière. Un troisième chien les rejoint. La musique et les sons de la course des chiens sont de plus en plus présents, en crescendo, avec des nappes sonores qui se mêlent au rythme de départ. A nouveau un plan de côté montrant la course des chiens, qui sont maintenant une dizaine. Les chiens croisent une femme effrayée avec son bébé, puis un bar où un homme assis est renversé par la meute, et un chien, momentanément arrêté, le menace, en grondant. La meute finit sa course devant un immeuble, vu depuis le niveau de la rue, dont la dernière fenêtre est ouverte : une tête apparaît dans l'encadrement. Les chiens sont maintenant vus, à l'arrêt, depuis cette fenêtre, en contreplongée : ils regardent dans notre direction, grondant, menaçants. Une voix se fait entendre en off : « Ils sont là et ils aboient, vingt-six chiens. Je vois leurs gueules féroces. Ils viennent pour tuer. » Pendant ce temps, un mouvement dans le plan nous éloigne progressivement des chiens vus depuis la fenêtre, comme se rapprochant de celui qui les regarde par la fenêtre.

Cette introduction place la voix off dans une situation originale. La situation imagée avant son irruption est effrayante, elle a un statut un peu indéterminé, d'autant que sa fonction d'ouverture du film ne permet pas encore au spectateur de comprendre le registre dans lequel ce qu'il voit doit être compris : s'agit-il d'un récit fictionnel ? Quelle valeur faut-il donner à la présence de ces chiens dans cette ville ? Progressivement, cependant, la situation développée – une meute terrible semblant prendre le pouvoir sur les hommes – accrédite un univers onirique, porté en outre par le choix d'une palette qui met l'accent sur le caractère diabolique de la présence canine : le cauchemar des vingt-six chiens est traité chromatiquement dans un dégradé de gris, que seul vient rompre le jaune violent des yeux des animaux, conférant à l'ensemble de la séquence une tonalité expressionniste. Le *figural* est ici accentué, comme souligné par la qualité du resserrement chromatique sur le jaune. La voix off, masculine, commence par décrire au présent ce que le dessin animé figure, en plaçant rétrospectivement ce que nous venons de voir comme une « vision » du personnage qui devient doublement présent : il est à la fois la figure muette et effrayée à la fenêtre de l'immeuble, et le narrateur en voix off, l'usage du présent rendant sensible le caractère onirique et la puissance de l'affect qui porte le récit. La voix est par ce biais mise

au centre, constituant le *moteur* à partir duquel l'animation forge une *figuration* de ce qui est dit. Cette séquence est emblématique du rôle des voix dans le film ; ce sont elles, ce qu'elles cherchent à dire, ce qu'elles peinent à retrouver, ce sur quoi elles s'interrogent, qui se trouvent mises *en quête d'images*, comme si les paroles des témoins engendraient leur propre *figuration*. De manière générale, sur l'ensemble du film, les tons des dessins figurant les rêves travaillent des dégradés de gris, de bruns, ou de bleus, et proposent une palette plus resserrée, qui distingue le *figural* de ces séquences de celles qui mettent en scène les interviews.

Un troisième type d'animation propose une *figuration* des événements eux-mêmes, qui ne sont ainsi rendus accessibles qu'après le cheminement mêlé, au sein du film, entre le premier et le deuxième type d'images animées. Ce troisième statut graphique occupe essentiellement, mais pas exclusivement, les dix-huit dernières minutes du film, et le dessin devient à ce moment parfaitement monochrome¹, selon un choix d'orange et d'un brun tirant vers le sépia, qui use comme d'un code esthétique des tons de la photographie ancienne, préparant ainsi de manière classique² le spectateur à la confrontation aux événements dont le réalisateur veut retrouver la trace disparue dans sa mémoire. Mais il me semble surtout que le *figural* du film, qui oscille entre différents chromatismes tout en gommant l'hétérogénéité des objets figurés – souvenirs, rêves, hallucinations –, contribue à mettre en évidence le processus de remémoration produisant, tel qu'il apparaît à la conscience, le tissu subjectif entremêlé des images qui « portent », pour les anciens soldats, la trace de ce qui s'est passé à l'époque. Les univers de couleurs incarnent les affects des témoins, dans un travail de la mémoire dans lequel la narration est encore comme étrangère

¹ Ari Folman indique que le choix des tons a été essentiel pour distinguer les différents régimes d'images :

« Dans cette partie, nous avons utilisé un style mélancolique par le jeu des couleurs monochromes, allant de l'orange au noir. Il n'y a aucune autre couleur. Ce choix de couleurs contribue à créer une ambiance lugubre pour le spectateur qui l'amène jusqu'aux images d'archives à la fin. » (*Op ; cit.*) Ce qui m'intéresse surtout dans ce commentaire d'Ari Folman sur la genèse de son travail, c'est qu'il affirme que c'est le choix des différentes palettes de couleurs qui a décidé des différents partis pris graphiques du dessin d'animation, comme si les registres de couleurs s'étaient comme imposés :

« Ces choix de couleurs impliquent un graphisme et un dessin différents, ils influençaient directement la technique d'animation. » (*Ibid*)

² On trouve dans bien des films de fiction l'utilisation en prise de vue réelle d'images aux teintes sépia pour indiquer au spectateur que nous sommes dans un temps antérieur, celui de la mémoire d'un des personnages. Il s'agit de ce qu'on peut appeler un « cliché » cinématographique.

au sujet, extériorisée. Ari Folman et les témoins qu'il rencontre savent ce qui s'est passé pendant la guerre du Liban, mais ne raccordent pas précisément leur expérience singulière au souvenir général qu'ils en gardent. Le film prend alors la forme d'un travail de réappropriation laborieuse et incertaine d'un passé occulté, et le réalisateur fait, me semble-t-il, le pari d'une indiscernabilité dans le traitement visuel entre imaginaire et souvenir, visant à épouser la forme même de la subjectivité des soldats, et rendant compte par là même de ce que ces « images mentales » construisent un rapport ambigu à ce qui s'est passé, le ratent et le maintiennent à l'œuvre dans la mémoire des soldats, n'en finissant pas de passer et de revenir. Les registres de couleurs apparaissent dès lors comme le prisme de la mémoire et des affects des protagonistes, à travers lesquels les événements vont prendre forme. De la mémoire, ce qui surgit d'abord, c'est, en quelque sorte, une tonalité.

Cela implique aussi que le *figuratif* est discontinu, discret, parce que ce qui surgit de la parole des soldats n'est pas un récit élaboré, mais des bribes fragmentaires issues d'une occultation. Cette parole chorale rassemble, peu à peu, des bribes éparées, sans produire véritablement un fil discursif cohérent d'événements, accréditant l'idée selon laquelle la mémoire se construit pour protéger le sujet par un travail d'élaboration, de masquage, de travestissement. La couleur et la structure du film sont ainsi traitées comme un prisme à travers lequel l'opération « Paix en Galilée » resurgit grâce à la mémoire des soldats, mais c'est leur contexte psychique, celui des soldats israéliens impliqués dans cette guerre. La figuration animée se fait alors point de vue, qui s'affirme comme tel, ne s'effaçant pas derrière ce qui est montré, mais portant au contraire de manière ostensible sa nature *artefactuelle*. Ce n'est pas une réalité constituée qui est restituée, de manière transparente et neutre, mais bien le travail de la mémoire singulière.

Ce n'est qu'en toute fin du film que l'événement du massacre est visé, non pas tant dans sa factualité concrète, mais dans son résultat, et le spectateur est mis, au sens littéral, *devant le fait accompli*. L'événement prend ainsi rétrospectivement la valeur d'un foyer convergent, que les interviews visaient à rejoindre. La présence de ces images en prise de vue réelle, ainsi que le basculement brutal du point de vue de soldats sur « leur » guerre vers la réalité du massacre de civils palestiniens, opèrent un tournant dans le film, tournant brutal dont le sens est à interroger. Il est à noter qu'Ari Folman souligne le fait que ces

images faisaient partie du projet initial du film, au même titre que le choix de l'animation¹. Nous revenons donc ici à ce paradoxe d'un documentaire *en animation*, et qui se clôt par des images *d'actualités*. Ari Folman indique que cette fin « recentre » le film, en empêchant le spectateur d'en sortir avec une conscience en paix, soulagée d'avoir vu un film contre la guerre, et ayant apprécié dans le même temps un spectacle agréable esthétiquement. Cette remarque vise à mettre en avant un motif déontologique pour justifier la fin du film. Il me semble plus décisif encore de comprendre pourquoi un tel choix de réalisation – le recours aux images d'actualités après un long passage par l'animation – contribue à faire en sorte « qu'on se rende compte clairement que ce massacre a eu lieu. » Il s'agit d'interroger, à partir de ce parti pris de réalisation d'Ari Folman, le statut de l'image en prise de vue réelle, et la manière dont elle se rapporte à ce qu'elle montre.

L'enquête, qui avait débuté de manière intime, par l'entretien avec des amis proches, se clôt par le témoignage d'un officier ayant directement assisté au massacre : Dror Harazi, ainsi que celui du journaliste Ron Ben-Yishaï. Cet événement est donc raconté depuis leur point de vue, celui de témoins israéliens présents au moment du massacre et qui affirment ne comprendre que progressivement ce qui est en train de se passer. Ce n'est qu'à partir de ce moment qu'Ari Folman choisit d'insérer, à la suite de plans d'animation qui mettent en scène la présence sur les lieux de ces hommes, ainsi que la sienne, des images enregistrées au lendemain du massacre, lors de l'entrée de l'armée israélienne dans les camps. Cette insertion prend la forme d'un montage CUT* entre les images animées et les prises de vue réelles, selon une logique de passage de relais : aux dessins succèdent les plans de la B.B.C., sans que leur hétérogénéité soit amoindrie ou maquillée d'une quelconque façon

¹ « Les images d'archives de la fin étaient prévues depuis le début. J'y avais pensé dès le début, dès l'écriture du scénario. Je voulais simplement éviter que quelqu'un, quelque part, n'importe où, regarde *Valse avec Bachir* et sorte de la salle de cinéma en se disant : « C'est un film d'animation génial. Un film anti-guerre avec de super dessins. La musique est superbe ; la guerre, c'est terrible et inutile. » Et c'est tout. Je voulais qu'on se rende compte clairement que ce massacre a eu lieu. Ce week-end-là, à Sabra et Chatila, des milliers d'innocents sont morts, pour la plupart des gamins, des femmes, des personnes âgées qui n'étaient pas protégés. Et bien que cela semble durer une éternité, ces cinquante secondes d'images d'archives replacent tout le film dans son contexte. Oui, c'est une histoire personnelle, oui, ce qu'ont vécu les soldats est terrible, mais le véritable problème, les vraies victimes sont celles-ci. Et c'est à ça que ça ressemblait dans la vraie vie. Ce n'étaient pas des dessins, ce n'était pas joli. Et je crois, chaque fois que je visionne le film, que j'ai fait le bon choix, parce que cela recentre le film ; voilà ce que c'était réellement. » (*Op ; cit.*)

au montage. Ce passage sans transition aucune provoque une irruption brutale dans le régime des images vidéo, accentuée par le fait que la représentation du massacre est comme redoublée, les prises de vue réelles venant, dans un premier temps, authentifier le dessin animé. L'événement - l'amoncellement des corps suppliciés, les visages morts d'enfants, de femmes, de jeunes gens ou de vieillards, et les cris de désespoir des femmes survivantes – est alors « perçu » par le spectateur et son mode de présence s'en trouve radicalement changé. Mais s'il ne s'agissait que de rappeler le caractère réel et historique de ce qui est montré, la démarche serait bien maladroite. Ce qui se produit ici me semble relever d'une autre nature : c'est la position du spectateur par rapport à ce qu'il voit qui est bouleversée, sans qu'il y ait rupture dans la narration elle-même. Le changement de *figural* présente autrement le *profigurant* aux yeux du spectateur, sans rompre la logique du *figuratif*.

Extrait DVD N°2 - a

La dernière séquence du film vient juste après une rencontre entre Ari Folman dans les années 2000 et son psychanalyste : il lui confie son sentiment de culpabilité. Elle commence sans transition à 1h13mn, par un plan qui figure en animation une rue déserte dont les immeubles sont détruits par la guerre. La rue qui la traverse pointe vers l'horizon désert, et le soleil se lève progressivement, unique mouvement dans ce plan fixe, dans une tonalité de couleurs monochrome tirant vers le sépia. Une nappe sonore souligne le caractère lugubre de cette aube. Venant de la gauche, une jeep militaire avec deux hommes à son bord emprunte la route : l'un porte à son épaule une caméra. C'est alors que la voix du journaliste Ron Ben-Yishai surgit en voix off : « Je crois que je me suis levé à 5h-5h30... » tandis qu'à l'image nous passons à un autre plan qui figure le bout de cette route, devant un camp entouré de barricades, vu depuis la jeep des deux hommes. Le soleil est maintenant plus haut dans le ciel, d'un jaune décoloré, tandis que le ciel, très présent dans le cadre, est ocre dans différentes nuances. Le rétroviseur de la jeep, parfaitement circulaire ajoute un deuxième soleil en réfléchissant un jaune lumineux, mais à la teinte comme salie. Un tank arrêté se tient à gauche sur une butte, tourné vers le camp. Nous nous rapprochons du camp, en même temps que la jeep, et nous apercevons maintenant une troupe de gens devant les portes du camp. La voix off poursuit : « J'ai réveillé les gars et je suis parti pour Sabra et Chatila. » Nous revenons immédiatement sur

un plan, toujours en dessin animé, figurant Ron Ben-Yishai, assis de face, sur un fond vert, et parlant devant la caméra : « Je suis arrivé, c'était la pagaille. » Son regard se tourne vers la gauche du cadre, visant celui qui l'interroge et qui est hors-champ : « Tu connais la fameuse photo du ghetto de Varsovie ? » Ses mains s'animent, entrant dans le champ, se lèvent devant lui pour ponctuer ce qu'il dit. On entend en hors champ* Ari acquiescer. Le journaliste poursuit toujours en s'adressant à Ari Folman : « L'enfant avec les bras en l'air. » Le journaliste mime de ses bras le mouvement de l'enfant. Immédiatement, nous passons à un plan en dessin animé figurant un enfant les bras en l'air, à côté de femmes et d'un vieil homme, avançant vers nous sous la poussée d'un homme brandissant une mitraillette. Le soleil de tout à l'heure est présent haut dans le ciel, marquant la continuité spatiale : nous sommes devant le camp du plan précédent ; les civils palestiniens avancent très lentement sous la menace tandis qu'en voix off, le journaliste raconte : « Une longue file de femmes, de vieillards et d'enfants avançait comme ça. J'ai d'abord pensé aller au QG du général de brigade Amos... » Un mouvement dans le plan nous rapproche de l'enfant, toujours au centre, avançant bras levés. Puis nous revenons au plan depuis la jeep, qui se rapproche d'une foule, et tandis que la voix poursuit : « Mais alors que je m'apprêtais à y aller, Amos est arrivé. », une voiture double sur la gauche la jeep du journaliste. A partir de ce moment, la voix et l'action de l'image animée sont strictement synchrones et redondantes. Le journaliste indique, toujours en voix off : « Il était en tête de convoi et, avec ses gestes énervés, les a arrêtés. » Un homme de dos, en uniforme militaire, s'extirpe de la portière de la voiture qui a doublé, et debout sur le marchepied du véhicule, fait de grands gestes. Pendant toute la description de la scène, la nappe sonore lugubre n'a pas cessé d'accompagner en sourdine les paroles du journaliste. Retour sur le journaliste parlant devant Ari Folman : « C'est ce qui a mis fin à toute l'histoire. » Un plan nous montre cette fois le militaire israélien de face, debout à côté de sa voiture, se tenant toujours à la portière et brandissant un mégaphone. Nous sommes donc maintenant placés à l'endroit où se trouvent les civils palestiniens, et la jeep où se tient le journaliste est désormais face à nous, sur notre gauche, en retrait par rapport à Amos. Celui-ci parle dans le mégaphone en anglais : « Stop the shooting ! Stop the shooting immediately. » Un plan rapproché le cadre de plus près, jusqu'à la ceinture : « It's an order to stop the shooting, immediately. Everybody go home. Go home, now ! » Nous revenons à un plan depuis l'arrière de la voiture, Amos de dos, et derrière lui au loin les civils palestiniens et les phalangistes, petites silhouettes strictement immobiles. Tous les personnages dessinés apparaissent comme des ombres noires dans un décor en sépia mêlant poussière du sol et ciel embrasé

par l'aube. Amos remonte en voiture, qui démarre. Le plan suivant adopte un point de vue aérien, en contre-plongée totale : nos voyons du ciel le véhicule militaire qui fait demi-tour devant la foule immobile à l'entrée du camp. Puis doucement, certaines silhouettes noires se détachent de la foule, s'éloignant du camp. La voix du journaliste se fait à nouveau entendre : « Les phalangistes sont partis en remontant la rue. Les femmes et les enfants sont retournés dans le camp. » La voix d'Ari Folman interrompt le récit : « Les Palestiniens ? » « Oui. Les Palestiniens. » La même nappe sonore depuis le début scande toute cette séquence, avec une présence légèrement *crescendo*. Sa persistance s'accompagne d'une légère complexification progressive : d'une note, elle est passée à une mélodie très simple de 6 ou 7 notes, jouée très lentement.

La fin du film s'articule en deux ruptures successives. La première opère le passage entre les récits des témoins, leurs souvenirs, qui portaient de manière diffuse sur la période de la guerre du Liban durant l'opération « Paix en Galilée » et le recentrement sur l'événement précis des massacres de Sabra et Chatila. La deuxième sera marquée par l'entrée dans les images d'archives, filmées par la B.B.C. A chaque rupture, ce qui frappe d'abord, c'est la modification dans la matière de l'image. Dans le passage que je viens de décrire, l'usage d'un monochrome sépia orangé pour colorer les images des camps tranche avec la matière du dessin qui montre le journaliste racontant à Ari Folman, sur un fond vert, ce à quoi il a assisté. Les choix graphiques aussi sont en opposition, le journaliste étant dessiné avec du relief, et ses mouvements - les gestes de ses mains, la direction de son regard, l'animation de son discours - soigneusement imités par l'animation. En revanche, les plans dessinés des camps adoptent un graphisme stylisé, jouant de masses plantées en tons dégradés, et d'une composition du cadre géométrique*. Ainsi, les choix graphiques distinguent nettement un univers, celui du journaliste, qui est notre époque et notre monde, de l'événement qu'il raconte : le dessin alors s'y subordonne à la monochromie, qui dirige l'organisation des figures et des masses. Ce qui est figuré est ainsi comme doublement raconté : par la voix off, et par le choix d'une *figuration* qui ne prétend pas imiter la texture des choses, mais, d'une certaine manière, mettre l'accent sur le caractère personnel du récit du souvenir. Le travail de mise en valeur d'un soleil levant paradoxal, diffusant une lumière intense et sombre à la fois, est emblématique de ce souci de produire un *figural* qui renvoie non pas à l'événement lui-même mais au récit qui en est fait par le protagoniste et à l'affect qui l'accompagne. Ainsi, le figuratif donne accès au souvenir, tout en ouvrant néanmoins vers la *figuration* d'un événement qui déborde le cadre de la mémoire

individuelle, et c'est le moment où Folman choisit un autre régime du *figural*, celui de la prise de vue réelle, qui donne accès à ce qui s'est passé. Le récit mémoriel se mène sous le régime d'images d'une assertion qui n'est plus : « Je me souviens... », mais : « J'y étais. »

C'est ici encore le journaliste Ron Ben-Yishai qui s'adresse à Ari Folman, mais dans la suite de la séquence, le journaliste va être remplacé par Ari Folman lui-même, figuré dans le camp.

Extrait DVD N°2 - b

Juste au moment où la voix off d'Ari Folman confirme : « Les Palestiniens », le plan suivant nous fait entrer dans le camp derrière la masse silencieuse et lente des femmes, vieillards et enfants qui, en cortège, retournent dans le camp. Ils sont des silhouettes noires de dos, les femmes se distinguant uniquement par le voile qui couvre leur tête. Retour sur le journaliste interviewé par Ari Folman : « J'ai dit à mon équipe de suivre ces femmes et ces enfants... » On revient à l'intérieur du camp, dans un plan en mouvement qui figure le journaliste de dos ou de profil, marchant lentement au milieu des maisons dévastées, derrière les Palestiniens. En voix off, Ron Ben-Yishai poursuit : « ...qu'on allait voir ce qui se passait dans le camp et on y est rentrés. J'ai vu énormément de destructions dans le camp. Et soudain, je vois une petite main, une main d'enfant, sortant des décombres... » Le plan figure maintenant le journaliste tourné vers sa gauche : nous sommes devant lui et entre lui et nous un amas de décombres qu'il fixe, immobile. La voix off poursuit : « Je regarde encore et je vois des boucles, une tête bouclée... » C'est à ce moment seulement que le plan figure ce que voit le journaliste, en gros plan après un très lent panoramique gauche-droite qui permet à la voix de faire entendre ce qui va être vu avant qu'on puisse le regarder : « ...couverte de poussière. C'est pour ça que je ne l'avais pas remarquée, mais c'était une tête visible jusqu'au nez. » Une tête d'enfant est découverte peu à peu, le mouvement dans l'image en quelque sorte mimant le rythme d'énonciation de la parole. Retour à une image animée du journaliste racontant ce qu'il a vu, et imitant de ses mains la position de la tête et de la main de la petite fille. Il dit : « une main et une tête. » Puis l'animation revient au dessin du visage de l'enfant, en poursuivant le lent panoramique de découverte qui le cadre en médaillon élogiaque. En voix off, le journaliste commente : « Ma fille avait presque le même âge et la même tête bouclée. » Les tonalités monochromes

sépia et noir offrent dans ce gros plan sur la tête tout un dégradé de nuances qui permettent de percevoir un luxe de détails : traces de poussières sur les joues et le front de l'enfant. Néanmoins, la couleur uniformise le traitement des décombres et la tête elle-même, qui semble ainsi pierre parmi les pierres. Ce qui la détache pourtant nettement des gravats qui l'entourent est un contraste graphique fort, à savoir la rondeur de la *figuration* de l'enfant, en opposition aux angles aigus et tranchants des blocs. Volutes des boucles brunes, rehaussées d'effets de lumière sépia dessinés eux-mêmes en boucles, rondeur de la forme de la joue et du nez délicat, ovales des paupières fermées que le trait noir des cils vient souligner. Autour de cette rondeur, la circonscrivant et lui portant atteinte, le saillant des blocs de pierre amoncelés sur le corps menu. Seul détail macabre – l'enfant semblant dormir - qui signale l'horreur du contexte, de petites mouches noires virevoltent, constituant le seul mouvement d'objets de ce plan. C'est l'unique animation indiquant la présence de vie, et elle est soulignée encore par le bourdonnement insistant des insectes, qui constitue le seul son « d'ambiance » perceptible au-dessus de la musique.

Le journaliste marchant dans le camp est figuré parmi les Palestiniens, mais à la différence des autres personnages présents, dessinés en simples silhouettes, nous pouvons apercevoir son visage de profil qui regarde autour de lui ; il est identifiable, tandis que les Palestiniens autour de lui sont des anonymes. Il me semble qu'Ari Folman fait le choix de réserver toute la force de la personnification d'un visage à celui de la gamine, dont la découverte est mise en scène par l'anticipation du récit du journaliste sur sa *figuration* visuelle. Le dessin d'animation propose alors un hommage douloureux à ce jeune et beau visage par un traitement graphique qui le magnifie : le contraste entre le tranchant des pierres et la rondeur du visage lui confère une douceur particulière ; et ce choix figural énonce au-delà de l'enfant mort, et sous forme d'oxymore, l'absurdité et l'horreur de ce meurtre qui est ici travaillé en exemplification ; le style graphique épouse l'émotion du journaliste qui raconte.

Extrait DVD N°2 - c

Pendant encore une minute de film, le journaliste décrit les corps amoncelés, tandis que le dessin d'animation figure la découverte du camp juste après le massacre. Puis, la voix du journaliste se tait, ainsi que la musique extradiégétique, laissant place au seul cri des

femmes parcourant le camp. Elles se pressent dans une rue étroite, et le plan imite le mouvement d'une caméra se déplaçant au milieu d'elles, les doublant, pour remonter de plus en plus vite devant ces femmes en lamentations. Au loin, au bout de la rue, l'entrée du camp se rapproche peu à peu, et, laissant les femmes derrière nous, nous découvrons en face de nous, à l'orée du camp, des soldats israéliens, devant lesquels la caméra s'arrête tandis que les cris des femmes continuent de se faire entendre : il y a deux soldats, et celui du centre est Ari Folman. Son visage vient en gros plan : il regarde devant lui, dans la direction que nous venons de quitter, son souffle soulevant lourdement sa poitrine. Le plan se fige sur ce visage ne sachant où regarder, bouleversé. Puis, en quelque sorte comme s'il s'agissait du contrechamp*, c'est-à-dire de ce qu'Ari est en train de regarder, l'image photofilmique d'une femme, le visage ravagé par la douleur et le désastre, avec un voile blanc autour de la tête, qui fait face à la caméra. Elle est en plan rapproché épaule, puis s'approche, mettant ses mains sur sa tête en signe de désespoir. La caméra, qui est une caméra portée, la suit tandis qu'elle marche rapidement. Elle sort du champ. Puis un autre plan, toujours en vidéo, - toutes les images du film le seront jusqu'à la fin - sur une autre femme les deux bras levés au ciel, qui se lamente face à des décombres de béton et de fers de construction tordus. Là encore, la caméra à l'épaule suit le mouvement de la femme qui contemple le désastre, posant ses mains sur sa tête, et hurlant sa douleur. Un troisième plan fait apparaître une troisième femme, le visage décomposé par la douleur, d'abord en gros plan, puis la caméra dézoomant rapidement pour la suivre, tandis qu'elle s'avance, accompagnée d'une autre femme qui pointe du doigt des bâtiments effondrés sur la gauche.

La scène finale se déroule donc en deux temps : d'abord traitée par l'animation, elle bascule, par le jeu d'un contrechamp* du visage d'Ari Folman jeune soldat, traité en animation, à ce qu'il a vu, à l'époque, et qu'il a oublié, en prise de vue réelle. Ce passage est audacieux, il ne consiste pas seulement à ajouter au film d'animation des images en prise de vue réelle ; le passage en champ-contrechamp* crée un choc chez le spectateur dont je voudrais, ici, analyser la portée pour comprendre comment fonctionnent ces plans vidéo dans l'économie d'ensemble du film. On a vu que le choix de l'animation visait à figurer la matière et le travail même de la mémoire, sa plasticité, les forces d'interprétation et de refoulement qui y sont à l'œuvre par la présence de choix graphiques. Le massacre de Sabra et Chatilah reste hors de toute visibilité ; catastrophe autour de laquelle tout le film tourne et se rapproche en cercles concentriques, il n'est pas représentable. Le raccord-

regard* qui passe du film d'animation aux prises de vue réelle, le regard manquant d'Ari Folman sur son rôle à l'époque est produit par le choc brutal du passage à la vidéo. On peut comprendre cela de deux manières : d'une part, la prise de vue réelle nous oblige à passer de la dimension du récit à celle d'un enregistrement, par le savoir que nous avons que les images que nous voyons ont été tournées sur la scène du massacre ; après le dessin animé qui juste auparavant esquissait graphiquement les Palestiniennes en lamentations, la vidéo témoigne de la présence de journalistes sur le terrain, ayant enregistré caméra à l'épaule ces quelques plans. Le régime de l'image, reconnaissable, exhibe ses conditions de fabrication qui la plonge dans l'univers même qu'elle montre : une équipe était là qui filmait. La vidéo en est la trace indiciare, même si c'est par le montage avec le dessin animé que nous identifions à quel lieu et quelle date nous avons affaire. Mais le choc tient également à « l'impression de réalité », comme l'appelle Christian Metz, qui est véhiculée par l'image vidéo, à son iconicité : texture des objets et des corps présents à l'image, fluidité de leurs mouvements dans un monde qui n'est pas, comme dans le dessin animé un fond, un décor. Je voudrais ici vérifier l'hypothèse que la construction du film – d'abord du cinéma d'animation, puis ces quelques minutes de vidéo - permet de rendre ces prises de vue pleinement visibles pour un spectateur parce qu'elles le prennent à témoin. Or elles fonctionnent ainsi grâce au contraste fort avec le dessin d'animation, *figuratif*, mais stylisé. Au delà des choix graphiques du dessin d'animation, le basculement dans un autre régime *figural* ménage au spectateur une entrée différente dans ce que *figure* la séquence d'archives. Je voudrais ici étudier ce qu'entraîne le changement de *figuralité* dans le régime de la *figuration* et aussi dans la manière de se référer au *profigurant*, ici le massacre de Sabra et Chatilah.

Pour cela, il me faut revenir plus précisément à ce qu'affirme Christian Metz à propos de « l'impression de réalité » au cinéma, par laquelle il spécifie ce *medium* par rapport à d'autres formes d'art de la représentation. Ce qu'il énonce n'est pas tant un « réalisme » inconditionnel des images filmiques, qu'un degré plus grand dans la *mimésis*, par rapport d'une part au théâtre, d'autre part à la photographie. Que la différence soit affirmée comme « de degré » me semble protéger l'analyse de Christian Metz d'une objection sur la naïveté d'une conception identifiant la perception dans le cadre d'un film à celle d'un objet perçu dans le monde. D'autre part, cette approche méthodologique m'intéresse d'autant plus qu'elle étudie les effets du *dispositif technique* cinématographique au regard d'autres *mediums*, ce qui est précisément à l'œuvre dans le passage du film d'Ari Folman que nous

études.

Dans un premier temps, Metz rend compte de « l'impression de réalité » de l'image filmique par la perception du mouvement.¹ Il m'appartiendra de tirer les conséquences de cette analyse tout en prenant en compte le fait que cet auteur pense, ainsi, l'écart entre photographie et cinéma, mais laisse de côté le mouvement dans le dessin d'animation², qui devrait dès lors, lui aussi, être rangé du côté d'un *dispositif technique* plus « réaliste ». Christian Metz affirme en effet que c'est en grande partie le mouvement de l'image cinématographique qui crée l'impression de réalité. Selon cet auteur, en effet, le mouvement s'offre à la perception visuelle, qu'il s'agisse d'un mouvement d'objet dans un film ou dans le monde, et dans les deux cas, le mouvement est perçu comme ayant lieu *réellement* au moment où il se produit. Or, comme il s'offre à la vue – et à l'ouïe, pourrait-on ajouter, l'effet stéréo y contribuant aussi – il ne saurait être perçu comme « feint », dans la mesure précisément où il n'est attesté que par la vue :

« La photographie fixe étant en quelque sorte la *trace* d'un spectacle passé, comme le disait André Bazin, on s'attendrait à ce que la photographie animée (c'est-à-dire le cinéma) soit ressentie de façon parallèle comme la trace d'un mouvement passé. En fait, il n'en est rien, car le spectateur perçoit toujours le mouvement comme *actuel* (même s'il reproduit un mouvement passé), de sorte que la « pondération temporelle » dont parle Roland Barthes – cette impression d'un « autrefois » qui irrealise la visée d'une photographie – cesse de jouer devant le spectacle d'un mouvement. Les objets et personnages que nous donne à voir le film n'y apparaissent qu'en effigie, mais le mouvement dont ils sont animés n'est pas une effigie de mouvement, il apparaît réellement.»³

¹ Pour ce qui suit, je renvoie au texte de Christian Metz « A propos de l'impression de réalité au Cinéma », *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, Paris, Klincksieck, 2003, p.18-19

² sur lequel à ma connaissance il ne réfléchit pas.

³ Il poursuit ainsi :

« Le mouvement est « immatériel », il s'offre à la vue, jamais au toucher, c'est pourquoi il ne saurait admettre deux degrés de réalité phénoménale, le « vrai » et la copie. C'est bien souvent par référence implicite au sens tactile, suprême arbitre de la « réalité » - le « réel » est irrésistiblement confondu avec le tangible – que nous ressentons comme des *reproductions* les représentations des objets : voici un arbre qui est là, fidèlement livré à la vue sur l'écran du cinéma, mais si nous avançons la main, elle se refermerait sur du vide troué d'ombres et de lumières, non sur une écorce inégale et rugueuse avec quoi elle devrait compter. C'est en mainte occasion le critère tactile, le critère de la « matérialité », confusément présent à notre esprit, qui divise le monde en objets et en copies, ne permettant jamais (sinon dans certains cas considérés comme pathologiques) que ce grand partage soit sérieusement transgressé. Roland Barthes a bien raison de rappeler que les « participations » photographiques les plus fortes n'entraînent jamais l'illusion vraie. Mais la

Le mouvement s'actualise sous le regard, et dès lors dote l'objet en mouvement d'un réalisme qui tient à ce qu'il ne saurait y avoir de mouvement illusoire, « d'effigie de mouvement ». Ainsi, une propriété spécifique du cinéma – son animation - permettrait de rendre compte de son exemplification particulière au regard de l'objet qu'elle figure; elle a en commun avec lui le mouvement, qui se déployant selon une temporalité extérieure à ma conscience, et que celle-ci *adopte* pour le percevoir, ne saurait être qu'un « mouvement réel ». C'est l'actualisation du mouvement dans la perception qui suspend, en quelque sorte, le savoir qu'il a été enregistré, et qu'il appartient donc au passé.

Pour autant, il devient difficile, en s'en tenant à cela, de comprendre comment le dessin animé ne produit pas une « impression de réalité » équivalente à la prise de vue réelle. En effet, il faut bien que le mouvement, tel qu'il se perçoit à l'intérieur de l'image filmique, ne soit pas perçu de manière équivalente à ce qui se passe dans le film d'animation, présentant lui aussi des objets en mouvement. Je repartirai de la méthode de Metz qui consiste à réfléchir aux caractéristiques du cinéma par contraste et écart avec d'autres arts de la représentation. Certes, le dessin d'animation produit, lui aussi, un mouvement. Néanmoins, il ne produit pas le même rapport au mouvement : dans le cas de l'image filmique, les objets en mouvement sont perçus dans leur texture et leur corporéité en mouvement elles aussi ; le mouvement affecte l'objet sans l'isoler, venant en deçà du découpage par lequel, par l'acte de le nommer ou de le penser, nous détachons l'objet de ce qui l'entourne immédiatement. Le mouvement des objets est immergé dans leur espace contigu, lui-même affecté par ce mouvement en de multiples petites modifications de lumière, d'ombre, de vibrations. A l'inverse, dans le dessin d'animation traditionnel, l'objet en mouvement se déplace sur un fond qui est le décor, lui-même figé ou en mouvement, mais les personnages ou objets bougent *devant* ce fond. La profondeur de champ dans l'image filmique n'est pas seulement la perception illusoire d'une troisième dimension ; elle se

rigueur de cette partition vient échouer au seuil du mouvement : le mouvement n'étant jamais matériel mais *de toute façon* visuel, en reproduire la vision, c'est en reproduire la réalité ; au vrai, on ne peut même pas « reproduire » un mouvement, on ne peut que le re-produire, par une deuxième production qui est du même ordre de réalité que la première pour celui qui en est le spectateur. Il ne suffit donc pas de constater que le film est plus « vivant », plus « animé » que la photographie, ni même que les objets y sont plus « corporalisés » ; il y a davantage : au cinéma, l'impression de réalité, c'est aussi la réalité de l'impression, la présence réelle du mouvement. » (*Op. cit.* p.18-19.)

perçoit comme la saisie des mouvements des objets dans l'épaisseur même de l'espace.¹ Cela a une conséquence pour le regard qui n'est pas simplement la différence entre des formes dessinées et des formes enregistrées ; ce qui se joue, c'est le découpage des objets dans leur espace, qui dans le dessin animé est en quelque sorte proposé d'emblée – les objets étant figurés sur un décor - tandis que dans l'image filmique, le regard doit constituer les objets dans l'espace, les y trouver : le plan de *Valse avec Bachir* d'une tête d'enfant mort enseveli sous les décombres est de ce point de vue hautement significatif ; Ari Folman en a donné une première version en animation, comme nous l'avons vu précédemment ; voyons maintenant celle qui, dans une position identique, a été enregistrée par la caméra de la B.B.C.

Extrait DVD N°2 - d

Il s'agit du dernier plan du film, à partir duquel se fait le fondu au noir préliminaire au générique de fin. Ce plan est précédé d'une série de plans qui d'abord cadrent les femmes du camp prenant à parti les journalistes, hurlant leur douleur, puis sur un silence complet : le son a été coupé. Un premier plan cadre en plan rapproché fixe des cadavres de civils, étendus par terre, puis, dans un panoramique de découverte vers la droite, suit la procession de corps amoncelés, tombés les uns sur les autres. Un deuxième plan cadre une rue dans laquelle un homme marche au milieu des cadavres, se tenant un foulard sur le nez, tandis que plus loin, dans la profondeur de champ, un groupe d'hommes passe. Un troisième plan montre en très gros plan le bas d'un camion écrasant des corps, et la caméra qui dézoome découvre encore des corps à côté de ce camion, un homme mort tenant encore ses mains sur sa tête, comme en un geste ultime de soumission. Enfin, un plan fixe très bref, sur une fillette allongée, de dos, le bras gauche retournée derrière elle, portant une jupe écossaise et une chemisette rouge. La caméra est fixe, mais un très léger mouvement atteste de l'impossibilité du caméraman de rester parfaitement immobile devant ce corps-là : la caméra semble légèrement vaciller. Le dernier plan commence alors en cadrant d'abord le corps d'une femme renversée sur des décombres, les jambes couvertes par d'autres corps, et le pied nu d'un autre corps, celui d'un enfant, reposant sur sa poitrine ; elle est à moitié écrasée par un objet imposant, qui n'apparaît qu'en

¹ Il faut d'ailleurs signaler que les films d'animation en 3D, qui travaillent cette mise en mouvement de l'espace lui-même et de la texture des objets, donnent une impression de réalité plus intense que le dessin animé traditionnel.

amorce au bord droit du cadre. La caméra opère un zoom avant qui cherche la tête de cette femme en plan rapproché, les traits du visage noircis et déformés par la trace de blessures et de sang, la tête reposant sur un bloc derrière elle. Un autre pied nu apparaît derrière la tête, les corps semblant enchevêtrés et morcelés à la fois par le cadrage et parce qu'ils ont subi. Puis la caméra zoome encore au-dessus de cette tête et du pied, et découvre une tête d'enfant de profil, insérée dans les décombres. Un gros bloc de pierres masque le corps qui semble écrasé entre les gravats : seuls se distinguent la chevelure noire, une oreille, l'arc du sourcil droit, la paupière close et le nez fin. Une petite feuille noircie d'arbre passe devant le visage et épouse très brièvement la courbe du nez. Le fondu au noir du générique commence.

L'image vidéo dans cette dernière séquence apparaît comme « sale » doublement : parce que le grain de la vidéo brouille légèrement les formes, en ne les restituant pas comme le fait avec précision le trait graphique, d'autant que la vidéo produit un léger papillotement de l'image. Parce que, d'autre part, chaque élément visible doit y être en quelque sorte désincarcéré des objets qui le jouxtent, comme si les masses dans la vidéo étaient fondues, légèrement indistinctes. Ce brouillage des formes est renforcé par les effets de floutage produits par la caméra qui, portée à l'épaule par un caméraman découvrant au fur et à mesure ce qu'il filme à travers le viseur, règle sa netteté tantôt sur tel objet, tantôt sur tel autre : l'œil de la caméra est devenue l'œil du caméraman, qui, contrairement à la perception humaine, doit choisir sa zone de netteté, et accommoder la focale en sélectionnant l'objet à distinguer ; dans le champ de la caméra, certains objets sont comme légèrement gommés par le floutage, tandis que d'autres se trouvent en quelque sorte désignés par leur netteté. Ainsi, par exemple, au-dessus de la tête de l'enfant parfaitement distincte, le fond dans le bord haut à gauche fait apparaître une forme orange brouillée. Enfin, les couleurs de la vidéo sont elles-mêmes brouillées, ternies par la qualité vidéo, n'existant qu'à peine comme couleurs ; on distingue bien, sur la chemise bleue que porte l'enfant, un petit col bleu foncé à deux traits d'un bleu plus clair ; la fillette étendue morte sur le ventre du plan précédent porte bien un maillot rouge, mais les teintes ne se distinguent qu'à peine des masses et des volumes, elles n'existent pas comme couleurs, car l'œil ne les reconnaît pas comme dans le dessin animé, elles sont fondues dans les détails. Les masses et les formes elles-mêmes ne sont pas dessinées, figurées, mais comme immergées dans leur environnement immédiat.

De ce fait, on peut dire que, par contraste avec le dessin d'animation, la vidéo offre un continuum d'espace et de temps dans lequel ce que l'on voit n'est pas d'emblée reconnaissable, étant comme frappé d'étrangeté devant l'impassibilité optique de la caméra.¹ C'est au regard à les discriminer, et à leur faire retrouver leur identité de corps, de victimes, ou d'objets. Ainsi la réalité *figurale* produite par la qualité vidéo produit une autre *figuration* que le dessin animé : les corps figurés sont découverts par l'œil, qui se trouve en quelque sorte pris en défaut par ce qui s'offre à lui. On peut en effet ajouter que ces plans en vidéo proposent un univers que le spectateur est impuissant à contempler avec exhaustivité, la caméra à l'épaule produisant une forme d'analogie avec la perception ordinaire ; elle se déplace, suivant telle femme explorée ; pour autant, c'est le caméraman qui a choisi de la suivre ; le spectateur, lui, est condamné à percevoir, sur les pas de l'opérateur, ce qui semble déborder toute perception. La *figuration* apparaît ici *en excès* par rapport à ce que l'œil peut saisir, ce qui est vu s'offrant comme un éclat, une fulgurance, à comprendre comme en deçà du réel dont elle procède. Ce que je vois est en deçà de ce qui se passe, qui, lui, est à jamais inaccessible, hors d'atteinte de notre perception. Et en même temps, *cela se passe*, sous nos yeux. S'il y a un *excès* de l'image filmique, excès qui ne porte pas seulement ici sur le caractère insoutenable, atroce, de ce qui est montré, c'est que

¹ Sur l'impassibilité de la caméra, voir l'article de Ginzburg « Détails, gros-plan, micro-analyse », dans *Le fil et les traces*. Il y analyse la manière dont Kracauer, à la fin de sa vie, réfléchit sur les rapports entre histoire et cinéma ou photographie :

« On saisit mieux alors pourquoi Kracauer a présenté son livre inachevé sur l'histoire comme un prolongement des thèses formulées dans la *Theory of Film*. L'identification de l'historien avec l'exilé est le point d'arrivée d'une réflexion prolongée sur la photographie. Le comportement de « passivité active » que Kracauer recommande aux historiens permet de reconstruire (comme l'a noté justement Volker Breidecker) une page de la *Theory of Film* consacrée aux photographies urbaines pleines de désolation de Marville ou d'Atget. « La « mélancolie » qu'on a pu trouver dans ces paysages parisiens incite à l'auto-étrangeté, et ainsi à s'identifier à toutes sortes d'objets. L'individu déprimé se perdra volontiers dans les configurations fortuites que lui offre son environnement et s'en imprégnera avec une intensité qui ne devra plus rien à ses goûts antérieurs. Il est d'une réceptivité qui ressemble à celle du photographe de Proust jouant le rôle de l'étranger. » Mais loin d'être une pure passivité, cette réceptivité comporte une part de choix et de construction : la photographie n'est pas le simple miroir de la réalité. On pourrait comparer le photographe, souligne Kracauer, à « un lecteur plein d'imagination, appliqué à étudier et à déchiffrer un texte dont il ne parvient pas à saisir la signification. » (*Le fil et les traces*, Lagrasse, Verdier, 2006, traduit de l'italien par Martin Rueff, p.345-346)

Ne pas parvenir à saisir la signification, se trouver comme étranger à ce qu'on voit, telle est, me semble-t-il, l'expérience qui frappe le spectateur de *Valse avec Bachir*, devant ces quelques plans vidéo, grâce au contraste que fabrique le réalisateur entre le dessin animé, dont la figuration permet d'entrer dans le monde raconté par les témoins, et les images vidéo, qui semblent échapper à toute narration possible parce que, littéralement, étrangères à toute signification.

les plans en vidéo produisent une profusion de formes, de silhouettes, d'objets qui s'actualisent dans un déploiement temporel réel, mais qui ne peuvent être appréhendés que durant le temps qu'offre leur durée objective ; ce que je vois m'apparaît donc comme *en défaut* par rapport à ce qu'il y a à voir : cela est lié d'une part aux conditions de tournage d'un reportage le lendemain de l'événement, devant l'urgence de filmer ce qui peut l'être alors même que le bruit des armes résonne encore. Mais cela est du aussi à la passivité corporelle du spectateur filmique. Car, comme dans la perception ordinaire, ce que je vois à l'écran prolifère, déborde mes capacités perceptives, mais à l'inverse de la perception ordinaire, je ne dispose pas des moyens de voir mieux, ou sous un autre angle, *de moi-même*. Je suis tributaire des mouvements et accommodations de la caméra, et de la durée qui m'est imposée. Ainsi, ce qui est perçu par le spectateur est *en défaut* dans la mesure où d'une part, il ne voit pas en totalité ce qui a été filmé, et d'autre part les conditions de tournage, ostensibles, témoignent que ce qui a été filmé ne peut que rater ce qui s'est passé. Ce qui est vu apparaît donc comme une trace, et un vestige, que je ne peux pas comparer avec d'autres en me déplaçant, mais seulement recomposer imaginativement. Paradoxalement, c'est ce *défaut*, du visible par rapport au visuel, et du visuel par rapport au réel, qui est susceptible d'attester de la « réalité » de ce que je vois, comme si ce qui confirmait l'épreuve de vérité était un dessaisissement, un ratage par rapport au réel lui-même.

Il nous faut en effet distinguer deux caractéristiques de l'image filmique : d'une part le fait de son archè, c'est-à-dire le savoir qu'elle procède d'une captation optique par une caméra, et qu'il s'agit, précisément, d'une image, c'est-à-dire d'une représentation fabriquée ; d'autre part, le fait de sa réception par le spectateur, intimement liée à ce qu'accentue le réalisateur. Ainsi le rapport au « réel » de l'image n'est-il pas tant ontologique que technologique d'une part, et scriptural de l'autre¹. Si l'image filmique, au contraire du dessin d'animation, construit, de manière générale, un rapport ambivalent du spectateur vis à vis de l'action racontée, elle peut se présenter aussi bien comme une attestation que comme une sortie du réel, un « divertissement » : car voir la trace de quelque chose qui a

¹ Il s'agit ici de souligner que le geste du réalisateur est autant de travailler la matière de l'image, la manière dont elle s'offre comme texture au spectateur, que la construction d'une réalité comme image. Si, comme j'essaie de le montrer, une image en prise de vue réelle est travaillée de l'intérieur par trois régimes de réalités – profigurant, figuratif, figural – le réalisateur peut ainsi jouer de ces régimes de réalité comme différents modes d'accès à l'image.

eu lieu ne nous dit pas ce qui a eu lieu : la photographie comme le film montrent les vestiges d'un fait qui n'est pas énoncé comme tel, qui n'est pas présent dans l'image elle-même et dont l'image peut précisément s'émanciper. La trace étant écart, selon la belle formule de Jacques Derrida, qui remarque que ses deux mots sont anagrammes parfaits¹, l'image propose l'actualisation d'un événement qui est à jamais aboli, et réitère non l'événement lui-même, mais le *rapport* à l'événement, c'est-à-dire quelque chose qui peut s'y rapporter sous certains aspects, mais sans jamais s'y substituer. C'est pourquoi l'image filmique entretient une relation ambiguë à la réalité profilmique* qu'elle a enregistrée : celle-ci est nécessaire à l'enregistrement, qui s'origine en elle, mais l'image en prise de vue réelle n'en est pas un double, mais bien un vestige, à savoir une nouvelle réalité qui n'équivaut pas à la réalité enregistrée, mais renvoie à elle d'une certaine manière, en portant certaines caractéristiques. C'est en cela qu'il me semble nécessaire de parler de profigurant à propos de ce que le spectateur est susceptible de poser comme contexte de réalités auquel le film se rapporte d'une manière ou d'une autre.

Revenons à ce qu'est une trace. C'est à la fois une empreinte, mais qui n'est identifiable comme telle dans la tentative de lire l'objet dont elle est empreinte que si un travail d'interprétation nous livre au moins à titre d'hypothèse ce dont elle serait l'empreinte – tel est le talent des chasseurs qui réfèrent à la patte de l'animal la forme laissée sur le sol² – mais aussi une propriété infime, un « tenant lieu » qui est en défaut par rapport à quelque chose d'autre auquel il se rapporte. Reprenons ces deux derniers sens : la « petite quantité » est ce qui subsiste d'un événement qui a eu lieu, et qui a disparu, à la trace près. Ainsi la trace est la mise en acte de l'absence, de ce qui, pour avoir vécu, n'est plus. On peut dire d'une certaine manière que l'image filmique est, par rapport au réel profilmique* en relation d'indice, parce qu'elle est issue d'une projection laissant une empreinte, et en relation de vestige, en défaut par rapport à l'excès du réel, détail, ou part infime. Et c'est cette part infime qui fait travailler l'image par dénotation en tant qu'elle s'écarte suffisamment du réel dont elle est issue pour « faire signe » ; elle réfère par sa différence

¹ dans « Envois », *La carte postale, de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Aubier-Flammarion, 1980, p.43.

² Pour la relation entre la naissance de la narration et l'art du déchiffrement des traces, cf l'article de Carlo Ginzburg, « Traces, Racines d'un paradigme indiciaire », *Mythes, emblèmes, traces*, Paris, Flammarion, 1989, traduit de l'italien par Monique Aymard, Christian Paoloni, Elsa Bonan et Martine Sancini-Vignet.

même. L'image filmique ne peut ainsi signifier une réalité qu'à échouer à la reproduire, et c'est ce ratage même qui met le spectateur en demeure d'un travail d'élaboration, comme j'aurai l'occasion d'y revenir en troisième partie.

Ainsi la manière dont l'image filmique est porteuse d'un sens tient aux choix esthétiques de l'opérateur davantage qu'à l'empreinte elle-même, en tant qu'elle surgit par écart avec ce dont elle est empreinte. La trace étant aussi le lieu d'intersection, en géométrie, avec le plan de projection, si l'on s'en rapporte à l'image filmique, celle-ci est le point d'intersection entre un objet filmé, l'acte même de le filmer, et la perception par un spectateur de cette image même. C'est dire donc que l'effet de réel que peut produire l'image filmique est lié à la conduite du récit, au geste « scriptural » ; dans *Valse avec Bachir*, au choc, au frottement des images animées avec les images en prise de vue réelle.

En effet, je fais l'hypothèse que c'est la conscience d'un *ratage* de l'image filmique, et la mise en oeuvre, par le réalisateur, d'un dispositif narratif précis qui fasse pleinement prendre conscience au spectateur de ce ratage, qui permet que l'image filmique puisse attester d'un *réel*. Encore faut-il s'entendre sur ce que l'on désigne ici par *réel*. Les images vidéo n'attestent pas d'un savoir, d'une connaissance historique. Si elles montrent en les actualisant des corps mutilés, des dépouilles entassées à même leur habitation, elles ne peuvent prouver des faits. En effet, le savoir du spectateur que ces images sont indicelles, qu'elles ont donc été tournées, est un savoir générique de leur archè ; elles ne sauraient constituer une preuve de ce qui a eu lieu précisément. En ceci, toute information qui prétendrait rendre compte, à partir de ce type d'images, de la réalité d'un tel événement est condamnée à l'échec, et l'image ne peut prétendre attester de ce qui a eu lieu, car si elle se présente comme désignant quelque chose d'extérieur à elle-même, elle ne le livre que d'une manière bien paradoxale. Ce qu'elle désigne lui reste en effet extérieur, ce qui signifie aussi que l'image, se refermant sur elle-même, peut déréaliser ce qu'elle montre, en produisant un effet d'immanence. Telle est, me semble-t-il, la magistrale leçon que Didi-Huberman donne à propos de la « nature » des images, fondamentalement ambivalente, par rapport à laquelle il faut donc se montrer méfiant, pour étudier bien davantage leur usage :

« Les images ne donnent pas tout, bien sûr. Pire, nous savons qu'elles « paralysent » quelquefois, comme l'écrit Susan Sontag : « Les images

paralyse. Les images anesthésient. Un événement connu par des photographies acquiert un surcroît de réalité <...> mais aussi, après que ces images ont été imposées à notre vue de façon répétée, il perd de sa réalité. » Mais il faut compter encore avec ce *double régime* des images, ce flux et ce reflux de la vérité en elles : quand leur surface de *méconnaissance* se trouve atteinte par une turbulence, une lame de *connaissance*, nous traversons alors le moment difficile et fécond d'une *épreuve de vérité*. »¹

Ainsi les images se présentent comme traces d'autre chose qu'elles-mêmes tout en restant néanmoins images, c'est-à-dire constructions mimétiques ; vecteurs d'autre chose, elles ne le « livrent » pas, y *renvoyant* à condition qu'on n'oublie pas leur paradoxe : enregistrement d'un événement, elles sont la preuve que cet événement a eu lieu et qu'il n'est plus : il n'est de ce fait que *médiatement* accessible. D'où la déréalisation qui est aussi susceptible d'accompagner la réception de l'image filmique, qui n'est, après tout, qu'une *image*². Ainsi l'image filmique n'est pas ontologiquement réaliste. Elle peut

¹ *Images malgré tout*, « Image-fait ou image-fétiche », Paris, Editions de Minuit, 2003, p.107-108.

² C'est le sens à donner à l'injonction de Godard :

« Ce n'est pas une image juste. C'est juste une image. » dans le film, *Vent d'Est*, de Jean-Luc Godard, 1969. François Niney commente ainsi cette affirmation:

« La fameuse phrase (« *ce n'est pas une image juste, c'est juste une image* ») affirme la distinction (anti-objectiviste et anti-médiatique) entre réalité et vérité, et renverse la préséance au profit de la seconde, entendue comme justesse esthétique (mais comme la morale est aussi question de travelling).

Pourtant, en aura-t-on jamais fini avec l'illusoire transparence de la prise de vue ? avec la pleine adéquation de l'image à la chose ? et avec la soi-disant essence des choses ? Nietzsche ne disait-il pas (sous-entendant les leurres substantiels du verbe Etre) que « *nous n'avons pas fini de croire en Dieu puisque nous croyons encore à la grammaire* ». Voilà que trente ans après le creusement des images-signes par le *cinema nuevo* dont parle Bonitzer (rappelons-nous *Pierrot le fou* : « *c'est pas du sang, c'est du rouge* »), voilà que les vieilles lunes réalistes – qui n'ont d'ailleurs jamais quitté les écrans commerciaux – reprennent du service jusque dans les propos de... Jean-Luc Godard. Interviewé par Régis Debray, dans *Vie et mort de l'image* (INA/Cinétévé, 1994), Godard glose sur l'opposition cinéma/images de synthèse : « *Avec le numérique, Le Pen ou Berlusconi pourra produire toutes les visions idylliques des camps de concentration qu'ils veulent, et ma petite fille dira : mais qu'est-ce que tu racontes, regarde tous ces espaces verts... Le cinéma, c'était une vision qu'on accepte : le mari jaloux qui voit sa femme filmée avec un amant dans la rue reconnaît cette image. Quand le numérique sera venu et qu'on saura que tout est fabriqué... peut-être sera-t-il plus heureux car il ne sera même pas sûr que sa femme le trompe. L'image ne sera plus une preuve.* » Retour à la case départ. Ne reprochait-on pas exactement le même artifice au cinématographe, du temps des actualités reconstituées ! Voilà, sur le tard, Godard rallié à l'ontologie bazinienne de l'image argentique... contre l'inconsistance de l'image numérique.

Mais même photographique, l'image a-t-elle jamais été une preuve ? Elle traduit et trahit. C'est justement du rapport (variable et interprétable) entre ces deux fonctions que l'image tire sa signification ; et c'est sous ce rapport que le spectateur en tirera un sens et qu'il accordera sa

oblitérer ou ouvrir à un profigurant, faire bouche-trou ou trouser les apparences, selon la belle proposition de Didi-Huberman¹.

En effet, on pourrait dire que l'image filmique est prise dans un double mouvement, réalisant et déréalisant à la fois. Nous avons évoqué l'analyse par Christian Metz de « l'impression de réalité » qu'il attribue à l'image filmique en la distinguant d'une part de la *mimèsis* théâtrale, d'autre part de la reproduction photographique. Cette « impression de réalité » fonctionnerait, selon lui, dans tout film, c'est-à-dire qu'elle serait produite par le *dispositif technique* lui-même, qui :

« s'emploie tout entier à effacer les traces de ses pas, à s'ouvrir immédiatement sur la transparence d'un signifié, d'une histoire, qui est en réalité fabriquée par lui mais qu'il fait semblant de seulement « illustrer », de nous transmettre comme après coup, comme si elle avait existé auparavant. (= illusion référentielle) »²

Cela signifie donc que l'impression de réalité est pour Metz un phénomène d'abord psychologique, lié à la réception même de l'image filmique, et qui fonctionne quel que soit le récit qui nous est fait.

croissance. » in *L'épreuve du réel à l'écran, essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, éditions De Boeck Université, 2002, p.241.

¹ Cf les propos de Didi-Huberman lors d'un entretien donné à Mathieu Potte-Bonneville et Pierre Zaoui :

« Il n'y a pas d'ontologie à faire sur ce qu'est « l'image ». Dire « l'image », c'est penser, quoi qu'on fasse, de façon métaphysique. Il n'y a que des images, il n'y a que chaque image comprise dans sa relation avec les autres. Si l'on veut bien reprendre la réflexion de Lacan — adressée à Heidegger — selon laquelle « la métaphysique n'a jamais rien été et ne saurait se prolonger qu'à s'occuper de boucher le trou de la politique », alors on dira, pour ce qui nous concerne, qu'une image peut fonctionner, selon sa valeur d'usage, alternativement comme un bouche-trou métaphysique et comme un trou politique dans la texture des discours en usage dans la société. L'iconographie sulpicienne du XIXe siècle est un bouche-trou métaphysique dans l'histoire (celle de la Commune, notamment), tandis que les Désastres de Goya sont un trou politique dans la culture de son temps (voilà pourquoi le recueil de ses gravures n'a jamais pu être publié du vivant de l'artiste).

Il y a peut-être, dans toute image, un double aspect ou, mieux, un double régime (j'emploie ce mot dans un sens fonctionnel et non pas épocal, comme le fait Rancière) : bouche-trou et trou, voile et déchirure dans le voile, sublimation et désublimation. Il s'agit, à chaque fois, d'interroger dans l'image ce qui fait refoulement et ce qui fait retour du refoulé ou, autrement dit, ce qui résulte des pouvoirs de l'imaginaire et ce qui surgit de l'effraction du réel. » (« S'inquiéter devant chaque image », in *Vacarme*, N°37, automne 2006).

² *Le signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgois, 1993, p.56

« Ce sentiment si direct de crédibilité joue aussi bien pour les films insolites ou merveilleux que pour les films « réalistes ». Une œuvre fantastique n'est fantastique que si elle convainc (sinon, elle est simplement ridicule), et l'efficacité de l'irréalisme au cinéma tient à ce que l'irréel y apparaît comme réalisé et s'offre au regard sous les apparences du surgissement événementiel, non de la plausible illustration de quelque processus extraordinaire qui serait purement *conçu*. Les *sujets* de film peuvent se diviser en « réalistes » et « irréalistes », si l'on y tient, mais le pouvoir réalisant du *véhicule* filmique est en facteur commun à ces deux « genres », assurant au premier sa force familière si flatteuse pour l'affectivité, au second sa puissance de dépaysement si nourrissante pour l'imagination. »¹

Néanmoins, nous pouvons répondre à cette analyse ontologique concernerait le *dispositif technique* lui-même, elle ne contribue pas à opérer une discrimination prenant en compte ce que distingue pour autant le spectateur, à savoir que le film figure des événements réels ou de simples fantaisies ; cette « impression de réalité » concourt en effet à produire une sorte d'accoutumance, qui paralyse l'adhésion du spectateur, en *anesthésiant*, je reprends le mot de Susan Sontag, la faculté de juger du spectateur. Je voudrais donc ici, dans la lignée de la mise en garde de Didi-Huberman contre une lecture ontologique de l'image, proposer une analyse de l'usage de la prise de vue réelle telle qu'elle est travaillée par contraste dans le film d'animation d'Ari Folman. Nous venons de voir en effet que si la prise de vue réelle produit une « impression de réalité », qui relève d'un phénomène de réception du spectateur, cela n'indique en rien au spectateur si ce que montre l'image renvoie ou pas à un événement réel. Il faut donc bien, me semble-t-il, distinguer d'une part « l'impression de réalité » de « l'effet de réel » que peuvent produire certaines images filmiques lorsque le réalisateur fabrique un dispositif dans lequel le spectateur soit dans une relation avec le *profigurant* de l'ordre de l'attestation. A l'inverse, dans la fiction, le réalisateur opère un masquage du *profigurant*, en travaillant à faire oublier l'acteur derrière le personnage, ou le décor derrière l'univers fictionnel.

Jessie Martin, dans son article : « Le choc des images artefactuelles dans le récit cinématographique », reprend l'analyse de Christian Metz à propos de « l'impression de réalité », en affirmant que le *dispositif technique* filmique « naturalise » l'image, c'est-à-dire qu'il fait oublier que l'image est produite, et qu'elle re-présente quelque chose, pour

¹ « A propos de l'impression de réalité au cinéma », *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, Paris, Klincksieck, 2003, p.15.

faire entrer le spectateur de plain-pied dans ce qu'elle « présente ». Selon cet auteur, l'effet de réel et l'impression de réalité seraient un même processus, par lequel le spectateur :

« a beau savoir qu'il regarde une fiction, il est entraîné dans un univers diégétique auquel il attribue une réalité, ce qui lui permet de ressentir des émotions. A ce titre, le temps de la projection, le film naturalise ses images. Le spectateur ne voit plus des images de cinéma, c'est-à-dire des projections lumineuses, mais directement ce qu'elles représentent. »¹

Après avoir rappelé que les images filmiques sont des images « artefactuelles », c'est-à-dire issues d'un procès de fabrication, il poursuit le sens de l'analyse de Christian Metz en attribuant au dispositif technique filmique une forme de transparence.

Or, je voudrais, à partir de *Valse avec Bachir*, montrer que si l'impression de réalité est au cinéma liée aux propriétés du *dispositif technique*, et consisterait en un certain pouvoir d'effacement de son statut d'image, en revanche, l'effet de réel qu'un film peut susciter chez le spectateur est tributaire du dispositif fabriqué par le réalisateur, ainsi que d'une forme de consentement de la part du spectateur. Ce faisant, je m'appuierai aussi sur des points de l'analyse que propose Jessie Martin dans son article sur l'usage des prises de vue réelle dans *Valse avec Bachir*. Mon point de désaccord consiste donc en l'amalgame d'« impression de réalité » avec « effet de réel ».

D'une part, si comme l'affirme Jessie Martin, l'image photofilmique tend à se présenter comme un *medium* transparent, c'est bien par un processus dans lequel le spectateur suspend un temps la conscience qu'il a d'être face à une image, tout en sachant que ce qu'il voit en est une. Ainsi, l'impression de réalité est-elle le produit de cette suspension, suspension produite comme nous l'avons vu plus haut, selon Christian Metz, par la caractéristique de l'image filmique d'être en mouvement. Ce qui signifie que toute image filmique, de par sa nature d'image en mouvement, a tendance à « naturaliser » son contenu, que celui-ci soit fictif ou non. Cette impression de réalité est donc, contrairement à ce qu'écrit Jessie Martin, à l'opposé d'un effet de réel, car elle ne repose pas tant sur des choix narratifs du réalisateur que sur l'actualisation en temps réel de mouvements d'objets devant le spectateur. Il me semble que dans *Valse avec Bachir*, l'impression retirée à la

¹ Jessie Martin, « Le choc des images artefactuelles dans le récit cinématographique », Revue *Textimage*, N° 4, printemps 2011.

confrontation entre images animées et images en prise de vue réelle va à l'inverse de « l'impression de réalité ». En effet, en reprenant la distinction opérée par Jessie Martin entre images artefactuelles – ce que sont, de fait, toutes les images filmiques – et images naturalisées – ce qu'elles tendent à devenir du fait de l'acte perceptif, on pourrait affirmer que le montage que propose Ari Folman de plans en prise de vue réelle à la suite d'un film d'animation, qui prolongent un même récit, oblige le spectateur à percevoir la nature artefactuelle des images en prise de vue réelle. Ce que le spectateur voit, en effet, me semble-t-il, ce sont des « plans tournés », dont le processus de fabrication lui apparaît par contraste avec l'autre sorte d'artefactuel qu'est le dessin d'animation. Ainsi, le « choc », selon la belle expression de Jessie Martin, entre animation et prise de vue réelle conduit le spectateur à se réveiller d'une forme de torpeur pour appréhender le caractère d'*image* des plans d'actualités. Mais dans le même temps, si cette stratégie vise à lever la transparence du *medium*, et donc suspendre un court instant l'entrée dans ce qui est raconté, et voir la texture d'image, il ne s'agit pas, pour autant, de rendre inopérant un effet de réel, bien au contraire. C'est parce que les images sont *vues* comme indicielles qu'elles ouvrent au spectateur la possibilité d'attester, non de ce qu'il voit, mais, par ce qu'il voit, de ce qui s'est passé. *Ce qui s'est passé* : ce n'est pas aux faits qu'il accède ainsi, mais à un événement, qui résiste à la compréhension, qui laisse le spectateur devant ce qui a eu lieu et qui dépasse toute familiarisation : le massacre de civils.

Il me semble nécessaire ici de rappeler comment Roland Barthes définit l'« effet de réel » ; il résulte selon lui d'indications qui alourdissent, ralentissent le récit littéraire, car elles ne prennent pas place dans une logique strictement narrative ; purement descriptives, elles se présentent même comme insignifiantes. C'est le fameux exemple du baromètre suspendu au-dessus du piano que Flaubert insère dans *Un cœur simple*. Ainsi, l'effet de réel, résultant de la « résistance » de certains détails à toute logique interne au récit, surgit, pour le lecteur, de l'« impropriété » de ce qui est dit à toute structure signifiante ou intelligible, sortant, en quelque sorte, pour un temps, le lecteur de l'adhésion à la narration.

« Sémiotiquement, le « détail concret » est constitué par la collusion *directe* d'un référent et d'un signifiant ; le signifié est expulsé du signe, et avec lui, bien entendu la possibilité de développer une *forme du signifié*, c'est-à-dire, en fait, la structure narrative elle-même (la littérature réaliste est, certes, narrative, mais c'est parce que le réalisme est en elle seulement parcellaire, erratique, confiné aux « détails » et que le récit le plus réaliste qu'on puisse imaginer se développe selon des voies irréalistes). C'est là ce que l'on pourrait appeler

l'illusion référentielle. La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le « réel » y revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier : le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel* : c'est la catégorie du « réel » (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée ; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un *effet de réel*, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité. »¹

Ce qui m'intéresse ici, c'est que le réel n'est pas dénoté par le texte ; hors d'atteinte en quelque sorte, il ne peut entrer dans le texte qu'à titre d'extériorité dont la présence ne peut se faire qu'en creux, par des scories dans le récit. Ainsi, le réel ne peut se signifier que par des indications qui ne désignent pas tel ou tel signifié – le baromètre ne dénote rien sinon sa « pure » présence – mais indiquent quelque chose comme un reliquat du récit, un dépôt, quelque chose comme un grain de sable dans l'économie purement narrative. Ainsi « l'effet de réel » tel que le définit Barthes ne consiste pas en une immersion du lecteur dans le récit, mais au contraire une forme de rupture ou d'écart avec la fonction narrative, une boiterie, qui viennent produire l'illusion qu'il y a dans le texte un extérieur au texte. Ce rappel ne se fait pas par dénotation, indique Barthes, mais par connotation, les détails concrets venant, par leur insignifiance, trouer l'immersion dans le récit, et, en creux, se signifier comme « réels ». Leur présence dans le texte relève de l'ordre d'un constat qui ne contribue en rien à la narration elle-même.

Je dirai pour ma part qu'une telle stratégie existe dans l'écriture cinématographique, et consiste à trouer « l'impression de réalité » du *medium*, qui fait adhérer le spectateur à ce qu'il voit en « effaçant les traces de ses pas », pour réactiver, chez le spectateur, l'écart entre ce qu'il voit et le réel dont il est question. L'effet de réel se construirait ainsi en rupture avec la « naturalisation » des images, dès le moment qu'un acte d'écriture du réalisateur vise à rappeler, par certains éléments, le caractère artefactuel de l'image.² Ce

¹ Roland Barthes, « L'effet de réel », in *Communications* N°11, 1968, p.88-89.

² Cf Jessie Martin, op. cit. :

« Aussi, parler d'une image dans le récit cinématographique, c'est faire appel à cette distinction entre image naturalisée et image artefactuelle. Si toute image de cinéma est en principe artefactuelle nous pouvons cependant affirmer que certaines ont été naturalisées. Les images naturalisées sont des images dont le *medium* est devenu transparent et qui, à ce titre, effacent la

faisant, il introduit dans l'image ce qui lui est extérieur, non par dénotation, mais là aussi, par connotation : la prise de vue réelle, dans le film de Folman intervient non comme *dispositif technique* permettant d'accéder directement à ce qu'il représente, mais comme *artefact*, qui par la visibilité même de son caractère d'image, connote d'un effet de réel les événements désignés par l'image vidéo. Dans les images extraites de ce reportage de la B.B.C., vient se signifier un *profigurant*, qui déborde la *figuration* des images, car il s'atteste à partir du *figural* particulier que créent les conditions de tournage, et la position de l'opérateur, lesquelles rompent brutalement - tel est l'effet indéniablement voulu par Ari Folman - avec la figuration lisse et fluide du dessin animé : c'est le grain spécifique de la vidéo, le cadrage tremblé d'une caméra à l'épaule, le point de vue à hauteur d'homme. Pour autant, cette matière d'image n'apparaît pas seulement pour elle-même. Elle désigne aussi le *profigurant* : ces mêmes éléments pourraient produire, dans d'autres conduites de récit, un effet déréalisant ; ainsi en est-il la plupart du temps dans les journaux télévisés où le flux d'images mises sur le même plan, et se succédant, gomme toute référentialité, et donne lieu à des « informations » désincarnées, qui ne permettent pas au spectateur d'être affecté par ce qu'il voit, c'est-à-dire conduit à faire l'expérience d'autre chose que de la perception d'une image. Telle est, nous le verrons dans la section suivante, la leçon féroce de Haneke dans *Caché*, les journaux télévisés y étant épinglés comme parlant d'un monde qui « n'estrange¹ » pas le spectateur, n'interrompant en rien son expérience quotidienne.

Ainsi, la prise de vue réelle d'un massacre ne peut en donner la mesure – incommensurable, débordant toute perception – qu'à la condition que le réalisateur produise une écriture qui permette de faire surgir, pour le spectateur, la disjonction entre ce qu'il voit et ce qui a eu lieu. C'est à ce prix que l'image peut faire signe vers un réel. Le pari du réalisateur, me semble-t-il, consiste dans *Valse avec Bachir* à faire basculer le

notion représentative qui les caractérise pour une dimension présentative. Elles ne se donnent plus à la place de quelque chose (re-présentation) mais elles rendent présentes totalement ce qu'elles donnent à voir. Dans le mouvement inverse, l'image artefactuelle au cinéma est l'image dont le *medium* n'a pas disparu sous elle ou en elle, et qui se pose comme présence d'une absence. Les images naturalisées sont présentations, les images artefactuelles représentations, leur nature d'image est soulignée et valorisée. Le récit cinématographique peut donc, même s'il est lui-même constitué d'images naturalisées, procéder d'une poétique narrative qui prend appui sur la valeur représentative suggérée par la notion d'image. »

¹ Je forge ce verbe à partir du concept d'« estrangement », traduction de l'« ostranenie » créé par Viktor Chklovski pour désigner une fonction de la littérature qui consiste à présenter un phénomène familier sous un jour inattendu, imprévu, de manière à attiser l'impression qu'il suscite chez le lecteur.

spectateur dans le régime de l'image « indicielle » après un temps long de *figuration* durant lequel le contexte de l'événement est posé ; le dessin animé insiste, pourrait-on dire, sur le caractère signifié, raconté¹. Les images en prise de vue réelle, quant à elles, grâce à ce dispositif d'écriture, témoignent de ce que ce qui est vu demeure en deçà de l'événement lui-même, et ceci à un double niveau : d'abord parce que ces images sont tournées après, lorsqu'il est trop tard, et parce que ces images ne peuvent pas donner accès à ce qui s'est passé. Ce n'est pas l'événement qui est filmé, il est hors de toute visibilité, et le seul « éclairage » sur l'événement est dans ce film celui des fusées éclairantes que l'armée israélienne a lancées pendant les massacres, et qui ont facilité la tâche des bourreaux. L'actualité de ces images n'est pas celle d'une identification du spectateur à ce qu'il voit, d'une reconnaissance ou d'une attestation : elles font signe vers un *hic et nunc* indicible, elles signalent l'absence à tout jamais de ce qui s'est passé. Elles sont de *pauvres images*, qui ratent ce dont elles témoignent, et le livrent par ce ratage même. Ainsi, ces images sont « d'actualité », car détournées de leur usage informatif, elles ne représentent plus un événement dont on peut parler, mais elles donnent accès à ce qui est susceptible de prendre le spectateur à témoin en montrant l'impossibilité à rendre compte de « ce qui s'est

¹ cf la conclusion de l'article de Jessie Martin à propos de *Valse avec Bachir* :

« Le film d'Ari Folman mêle trois régimes d'images et élabore un lien discursif par le biais du récit entre l'existence d'images d'archives photofilmiques de l'après-massacre que nous avons tous pu voir et la capacité imageante de l'homme à produire deux sortes d'images, des images psychiques d'événements qui n'ont en réalité pas eu lieu, des images fictives et artefactuelles d'événements advenus, vécus ou rapportés. Le film est réalisé en animation mais il s'achève sur une séquence en images d'archives photofilmiques – le générique nous apprend qu'elles proviennent du fond de la BBC Worldwide – au grain manifestant son origine vidéo (caméra de reportage télévisé). Dans cette rencontre violente entre images animées et images en prise de vues réelles se constitue toute la puissance du film et sa capacité à penser l'image dans son rapport au réel et à la mémoire et au souvenir flottant et lacunaire. Cette fin semble vouloir attester l'impuissance de l'image animée non tant à rendre l'horreur du massacre qu'à le donner pour réel, c'est-à-dire à le réinscrire dans une mémoire collective. Pour le comprendre, il faut voir précisément comment ces images s'insèrent dans le film, comment elles raccordent avec les images animées qui les précèdent et fondent la presque totalité du récit filmique. Ari, jeune soldat Israélien témoin du massacre, est en poste à la limite du périmètre du camp de réfugiés de Sabra et Chatila. Avant d'arriver à lui nous avons suivi la caméra se faufilant avec fluidité entre les femmes éplorées qui s'avancent vers lui. Les ayant dépassées, la caméra vient s'arrêter sur Ari en plan rapproché, face à la caméra, le regard d'abord fuyant puis droit vers l'objectif, vers le contre-champ invisible désormais : les femmes affligées en procession. C'est alors que les images en prises de vues réelles se substituent, raccordées avec ce regard-caméra montrant en premier lieu une femme en pleurs de face, contre-champ de ce regard-là, qui voit le lien entre ces images et le regard d'Ari en 1982, alors que le massacre a eu lieu, donne toutes leurs significations aux images. Elles ne sont pas des réminiscences, ce qu'Ari quarantenaire tente de retrouver dans ce film, elles sont les images mémorielles, celles qu'il a fallu aller chercher, dont l'accès avait été un temps bloqué. Et en même temps, nous les reconnaissons comme des images médiatiques, journalistiques, donc accessibles et visibles. » (*op. cit.*)

passé ».

En outre, ces plans de la B.B.C. soulignent le paradoxe de toute image qui atteste, par son archè, de ce que « ça s'est passé » : c'est-à-dire qui « dit » deux choses en même temps : c'est ainsi, et ce n'est plus ; cela a été. Ces femmes qui hurlent, qui prennent à parti le cameraman, sont devant nous, non pas figurées, construites, mais extraites de l'événement lui-même et à jamais, comme images, « survivantes »¹. Pour autant, nous ne les confondons pas avec la réalité elle-même, mais, le temps du visionnement, nous entrons dans le camp tout autrement que par la médiation du dessin. Et c'est parce que le dessin animé a porté un récit sur la mémoire manquante des soldats, et a présenté des images psychiques de ce qu'ont vécu les soldats que ces images là peuvent devenir visibles. Mais si elles sont visibles, c'est parce qu'elles barrent l'accès à l'événement incommensurable dont elles sont le signe.

Ainsi, dans la conduite du récit par Folman, le frottement brutal des images vidéo avec le dessin d'animation fabrique un effet de réel, effet de réel non de ce que montrent les images, mais de ce qu'elles peinent à désigner. Images vues par tous, « médiatisées », elles prennent la charge d'une mémoire, qui n'est celle de personne, mais qui atteste de l'événement disparu.

L'image d'animation se présente donc, par les choix de réalisation de Folman, comme une *figuration*, que celle-ci concerne les hommes interrogés, ou les événements qu'ils narrent pour les avoir vécus, dont l'intérêt tient précisément à ce qu'elle homogénéise le traitement visuel des témoignages, des souvenirs et des constructions de souvenirs ou cauchemars, de manière à constituer une matière qui souligne le caractère subjectif, interprétatif, imaginaire, de la mémoire de ces soldats. Le réel de la guerre passée ne peut pas être

¹ Ce beau terme d'image « survivante » a été proposé par Georges Didi-Huberman dans *Images malgré tout*, à partir de la controverse très vive qui l'a opposé à Gérard Wajcman et Elisabeth Pagnoux à propos du statut de photographies prises par des membres du Sonderkommando d'Auschwitz : « Arracher quatre images à l'enfer du présent signifiait enfin, en ce jour d'août 1944, arracher à la destruction quatre lambeaux de survivance. De survivance, dis-je, et non pas de survie. Car personne, devant ou derrière cet appareil-photo – sauf David Szmulewski et le SS, peut-être -, n'a survécu à ce dont les images témoignent. Ce sont donc elles, les images, qui nous demeurent : ce sont elles les *survivantes*. Mais de quel temps nous parviennent-elles ? Du temps d'un *éclair* : elles ont capté quelques instants, quelques gestes humains. » *Images malgré tout*, « Semblable, dissemblable, survivant », Paris, Les Editions de Minuit, 2003, p. 63

atteint, montré, directement ; ce à quoi nous pouvons avoir accès c'est à la matière même de la mémoire, dynamique et vivante, construisant, par des mécanismes de défense, des souvenirs écrans : ainsi la scène phare du dessin d'animation, qui est le point de départ de l'investigation du réalisateur, à savoir son « souvenir » d'une sortie de la mer, nu, devant Beyrouth en flammes, est interprétée par le psychanalyste que va interroger Folman comme une *figuration*, non de ce qu'il a vécu, mais de sa mémoire elle-même. Il s'agit donc de figurer des images subjectives, ce que les soldats se représentent de leur passé, non ce qu'ils ont vu. Il n'y a pas de « souvenir réel ». La seule réalité du souvenir, c'est sa qualité de construction imageante. C'est ce qui, semble-t-il, est le propos de ce film et la fonction du choix de l'animation.

C'est à la fin du film que le réel disparu finalement ressurgit de manière fulgurante, et comme un « après-coup », par les images de la B.B.C., mais il ne s'agit pas pour autant d'attester de la réalité des massacres ; les images en prise de vue réelle qui ferment le film concernent « l'après » ; les massacres des camps de Sabra et Chatilah sont appréhendés par leur effet sur les témoins ou acteurs : femmes désespérées, soldats à la mémoire traumatique. Ce qui me semble par cette *figuration* visé, ce n'est pas l'affirmation de l'existence de cette réalité, qui ne saurait être déniée, que l'énonciation de son horreur irréductible : il s'agit donc de montrer les effets bouleversants, ravageants, du massacre à travers l'exploration du cheminement intérieur d'une conscience *exposée* à cette horreur. C'est bien cette exposition qui est l'objet du film en tant qu'elle induit par ses effets – refoulement, interprétation, production de fantasmes – un travail de blessure et de réparation nécessaire qui signifie le caractère désintégrateur de l'événement, y compris pour celui qui n'a été, pendant l'événement, que témoin ou complice complaisant et passif.

Je viens d'essayer de montrer que paradoxalement, « l'effet de réel » se construit contre « l'impression de réalité » : cette dernière est intimement liée à certaines propriétés du *dispositif technique* filmique, qui tendent à rendre transparente l'image filmique, c'est-à-dire à actualiser non pas l'acte de représentation, mais ce qui est représenté, l'image s'effaçant devant l'imagé. Pour autant, cela ne détruit pas le savoir du spectateur concernant la nature de ce qu'il voit ; mais cette impression étant liée au *medium* lui-même, elle est indifférente au contenu de l'image, se manifestant aussi bien dans le champ de la fiction que dans celui du documentaire. Dès lors, le documentaire a à inventer des « effets de réel », comme je les désigne à la suite de l'analyse de Barthes, pour rendre

visible que le *medium* filmique ne peut prétendre remplacer ce qu'il désigne, que le visuel ne peut que « faire signe » vers le réel ; là est, en quelque sorte, le cahier des charges éthique du documentaire. J'ai essayé de montrer que, dans *Valse avec Bachir*, la position de Folman vis-à-vis de cette question consistait d'une part à choisir de restituer le point de vue des soldats dont il faisait partie, point de vue exprimé par les souvenirs, fantasmes, cauchemars qu'évoque pour eux la période de leur participation à l'opération « Paix en Galilée » et que, pour ce faire, il a opté pour le dessin d'animation, choix, qui, comme je l'étudierai plus précisément en deuxième partie, repose sur une certaine conception du fonctionnement de la mémoire, celle des témoins comme celle du spectateur. Mais la dernière séquence rompt ce régime, comme nous l'avons vu, pas seulement en modifiant le dispositif antérieur ; les images en prise de vue réelle sont proposées dans un cadre qui déjoue leur transparence, et rend visible leur facture d'images, ce qui souligne l'impossibilité de l'image à viser ce qu'elle représente autrement que par un *ratage* que cette construction permet de mettre en valeur. Nous verrons en troisième partie quel rôle est alors réservé au spectateur face à des images qui ne peuvent qu'être *en défaut* par rapport à ce qu'elles représentent, parce qu'elles affirment leur impuissance à rendre compte de « faits ». Le massacre en lui-même, le fait historique n'est pas l'objet du film de Folman, et même si beaucoup le lui ont reproché, cette position est une manière d'affirmer que la réalité du massacre est incommensurable. Cela est particulièrement évident si on remarque que dans le film, nulle tentative n'est faite pour représenter le massacre lui-même : entre les souvenirs en dessin animé des soldats israéliens et les images de la découverte des dépouilles, pas de « reconstitution », juste un trou temporel, et le choc du passage du dessin animé à la prise de vue réelle. Car l'événement ne réside pas dans le fait, son effectuation, mais dans la « catastrophe » qu'il représente, qui le rend, en tant que fait, non transmissible, car incommensurable. J'ai emprunté ce terme de « catastrophe » à Sylvie Rollet qui, dans *Une éthique du regard, Le cinéma face à la Catastrophe d'Alain Resnais à Rithy Panh*, analyse la manière dont certains cinéastes ont construit une écriture filmique qui puisse rendre compte de génocides :

« Le cinéma est, en effet, l'art par excellence dont la possibilité même est menacée par l'événement catastrophique, cette « attaque historique contre l'acte de vision ». Hausser leur art à la hauteur d'un « art-témoin » de « l'événement-sans-témoin » implique alors, pour les cinéastes, d'affirmer qu'il peut exister un régime de vérité propre à la poétique filmique, mais radicalement hétérogène aux modes de véridiction historico-juridiques. Considérer l'image non comme preuve, mais comme *signe* d'un réel qui reste à

imaginer et à penser suppose d'en faire non un instrument d'attestation des faits, mais le lieu d'une relance de l'interrogation sur l'événement. La fonction heuristique du « film-témoin » tiendrait donc à un déplacement essentiel de la vérité, objet de la *connaissance*, à la signification, horizon de la *pensée*. C'est à la condition de ce déplacement que pourraient être assumés, à la fois, une fidélité au réel incluant son « irréalité » et un mode de transmission incluant l'intransmissibilité de l'événement. »¹

¹ *Une éthique du regard, Le cinéma face à la Catastrophe d'Alain Resnais à Rithy Panh*, Paris, Hermann éditions, 2011, p.39.

Présence/Absence, à propos de *Caché*, de Michael Haneke :

L'étude de *Caché* nous fait quitter le registre du documentaire : on reconnaît dès le déroulant du générique le nom d'acteurs célèbres – Daniel Auteuil, Juliette Binoche, crédités tout deux sur le premier plan du film – dont les visages, dès qu'ils apparaîtront, nous seront familiers autant dans les rôles qu'ils ont pu incarner que parce qu'ils sont des personnes publiques, médiatisées par leur vedettariat. Leurs présences signalent, s'il y en avait besoin, la fiction, car leur présence corporelle engage le spectateur dans le plaisir d'une certaine forme d'ambivalence vis-à-vis des personnages, démultipliés qu'ils sont par les autres rôles dans lesquels nous les connaissons. Nous sommes confrontés à une tension très classique à l'orée de ce récit fictionnel entre *profigurant* actorial, et *figuration* des personnages, les deux venant peu à peu se fondre à mesure que nous entrons dans la fiction¹.

Pour autant, la narration s'ancre dans un régime de vraisemblance fondé sur un contexte historique, social et politique qui est celui du public à la sortie du film, en 2005. L'intrigue est campée dans un horizon d'extrême familiarité avec la réalité contemporaine, à la fois parce que le couple des personnages principaux sont des habitants d'un Paris reconnaissable sans être pittoresque, mais surtout parce que Georges, le mari, est lui-même un homme médiatique, qui travaille pour la télévision, et qui fait partie de ces animateurs

¹ Pour Robert Bresson, cette ambivalence est fâcheuse, car elle tire le cinéma vers le théâtre, qui relève pour lui, à la différence du cinéma, du jeu, en attirant l'attention du spectateur sur le travail spécifique du comédien :

« Admettre que X soit tour à tour Attila, Mahomet, un employé de banque, un bûcheron, c'est admettre que X joue. Admettre que X joue, c'est admettre que les films où il joue relèvent du théâtre. Ne pas admettre que X joue, c'est admettre que Attila = Mahomet = un employé de banque = un bûcheron, et c'est absurde. » *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, 1975, p.26

Cette remarque de Robert Bresson nie la tension qui peut exister, chez le spectateur, entre la perception de l'acteur et celle du personnage.

de télévision censés « entrer » dans tous les salons, par le biais du petit écran, aux heures de grande audience : il est journaliste d'une émission littéraire célèbre et consensuelle. La fiction, proposée par Haneke, installe donc le récit au cœur d'une situation qui fait écho à d'autres images perçues quotidiennement par une grande majorité de spectateurs : le personnage principal est joué par un acteur célèbre, interprétant le rôle d'un homme de télévision – auquel nous pourrions associer Patrick Poivre d'Arvor, ou Bernard Pivot, figures emblématiques dans le panorama télévisuel français du présentateur littéraire – dans un Paris bourgeois. Ainsi, nous sommes dans une fiction, mais le personnage principal est un homme d'« image », que nous sommes disposés à associer à d'autres hommes médiatiques, vus et rendus familiers par le biais du petit écran.

Extrait DVD N°3 - a

Le premier plan du film montre une rue déserte, traversée de quelques rares passants, en plan fixe. Ce premier plan, très long - il dure 1mn 50 - se prolonge au-delà de l'inscription sèche et homogène d'un générique produisant en lettres blanches le nom des principaux ouvriers de ce film. En dessous, par transparence, une vue d'un coin de rue, dont l'unique particularité est qu'elle produit une impression d'enfermement ; cadré en largeur sur les deux rangées de maisons qui bordent une première rue, le plan offre la vue d'un ensemble de façades frontalement alignées, qui longe une deuxième rue perpendiculaire à la première. Le cadre bas est découpé par la rue elle-même, tandis que le cadre haut est encombré : pas de ciel, des barres d'immeubles en arrière-plan ayant vue par derrière sur les maisons qui nous font face. Un plan long, courant au-delà du générique, dont le son d'ambiance, très feutré, dénote la vie tranquille d'un quartier protégé. La durée du plan, sa fixité et l'absence d'action qui le caractérise focalise l'attention du spectateur sur sa platitude même, et lui confère une fonction purement descriptive, tout en créant chez le spectateur une forme d'attente. Puis font irruption au son deux voix, dont l'origine acoustique est hétérogène au son de la rue : deux voix off* donc, se surajoutant au son d'ambiance, et le couvrant partiellement, qui interviennent comme un commentaire de cette vue ; dès lors, la rue que nous voyions jusque là devient une *image de rue*.

Ce premier plan, réaliste parce qu'il offre, sans effets de caméra visibles, une prise de vue d'un paysage reconnaissable génériquement – une ville, un quartier tranquille, des maisons

bourgeoises non loin de barres de HLM – est détourné en *représentation* par un commentaire qui vient dans le même temps lui donner le statut *d'image vue comme image* par les personnages du récit. L'ouverture du film est ainsi emblématique de l'ambiguïté tissée par Haneke à propos des images que nous voyons. Le pli fictionnel opéré – le commentaire accordant au premier plan une forme de réflexivité, et introduisant également les deux personnages principaux de la fiction dans le récit - est d'autant plus déroutant qu'il intervient en tout début, ne livrant aucune indication sur la nature des deux voix : un homme, une femme, qui échangent énigmatiquement quelques paroles à propos d'un paquet. Ce premier plan est offert au spectateur en plein champ, c'est-à-dire sans surcadrage* indiquant, par un cadre bordant la césure de l'écran, le statut de l'image intégrée dans le champ : le surcadrage n'est ainsi que « sonore », l'espace du récit étant dès lors un hors champ* suggéré par ces voix qui ne sont pas dans la rue que nous voyons, mais qui parlent de la rue que nous regardons comme d'une *image* de rue. C'est la *figuration* qui est ainsi modifiée brutalement, sans que le *figural* change pour autant. La matière d'image reste la même, mais l'introduction des voix propose un glissement dont toute la mesure est à apprécier à l'aune de la distension produite dans la *figuration* ; si les voix sont « off » par rapport à ce que nous voyons, elles ne sont des commentaires que par rapport à un univers, celui de la fiction, que nous n'appréhendons pour l'instant que par le truchement de ces voix qui, du point de vue de l'univers du récit, sont donc hors champ*. Cette manière de *faire jouer* le regard du spectateur à l'intérieur même de ce qui, ayant été vu, d'une certaine manière, doit être refiguré autrement, produit un malaise chez le spectateur¹. Haneke retourne ainsi comme un gant le premier plan, exhibant par la double lecture consécutive de ce premier plan les « coutures » de toute image filmique – son statut de « prise de vue » - sans pour autant indiquer le sens de ce retournement. Ce faisant, et en continuité avec ce premier geste, il procède à une série de nouages qui déplacent la manière dont la question du réalisme cinématographique peut être posée, en obligeant le spectateur à expérimenter de manière perturbante la lisière entre la perception du film et ce que nous voyons *par* le film, et en l'incitant également à prendre en compte différentes temporalités possibles pour une même image, ainsi que nous le découvrons dès les

¹ Malaise dont Haneke s'est quasiment fait une marque de fabrique, notamment dans *Funny games US* : lorsque l'épouse sequestrée réussit à tuer un des deux tortionnaires, l'autre attrape une télécommande et rembobine la scène à laquelle nous venons d'assister, transformant l'action que nous venons de voir en séquence filmée, modifiable selon le désir spéculaire, et basculant ce bourreau sadique tout à côté du spectateur, dans la proximité de sa toute-puissance, celle qui lui fait détenir la télécommande...

premiers raccords entre les plans suivants.

Extrait DVD N°3 - b

Au deuxième plan, c'est la maison au centre du plan précédent qui est filmée en plan rapproché, légèrement de biais ; la lumière est maintenant celle du crépuscule. Un homme sort de cette maison, joué par Daniel Auteuil ; il est suivi d'une femme qui reste sur le pas de la porte ; il traverse la rue, et nous suivons son mouvement par un panoramique gauche-droite de la caméra, il se rend au croisement avec la rue d'où était filmé le plan précédent. Il est de profil, et regarde hors champ, dans la direction d'une rue adjacente à celle où il se trouve ; « Il aurait dû être là, non ? », demande-t-il, en se retournant, à sa femme restée sur le pas de la porte. On entend la voix de celle-ci : « Rentre ! ». Il hésite, traverse à nouveau la rue, puis entre avec sa femme dans la maison.

Ce qui est interrogé par cette question, c'est l'origine de l'image cinématographique que le spectateur vient juste de voir : le lieu où se tenait la caméra, et aussi hypothétiquement, l'agent d'une action : celle de produire ce que nous avons vu au premier plan. Un plan résulte d'une prise de vue, telle est la première boucle, signalée par l'audace de cette réplique qui explore l'image comme production : ce que le spectateur a vu, et qui était une rue, acceptée comme décor vraisemblable de la situation d'une fiction contemporaine, devient un cadrage, un dispositif, une captation incorporée au récit à titre d'énigme.

Extrait DVD N°3 - c

Au troisième plan, nous revenons au premier : nous retrouvons la rue ensoleillée et la façade de la maison, et rebasculons dans l'espace et le temps – le jour – du premier plan, mais presque immédiatement, nous entendons les voix off* de Daniel Auteuil et de Juliette Binoche. Lui dit : « Demain je demanderai aux Rochant et aux Bouffet s'ils ont vu quelque chose... Il a du rester là un bon moment... Elle : « J'ai téléphoné à Antoine, il n'a rien vu... Et Marie n'est pas là, répondeur... La cassette était de 2 heures. » Les voix, enregistrées dans une ambiance feutrée d'intérieur qui contraste avec le paysage visible de la rue, et le sens de l'échange dialogué signalent qu'il s'agit de la poursuite linéaire chronologiquement du visionnement de cet enregistrement, qui n'a été interrompu que

pour aller tenter de comprendre d'où il avait eu lieu. Ainsi, l'alternance jour-nuit-jour, et le retour au plan précédent suggère une boucle, tandis que la compréhension de la situation - visionnement d'une cassette, interruption, reprise - suggère une continuité temporelle. Cette discordance temporelle - la continuité temporelle du récit allant à l'encontre des indices de lumière de la succession des plans - s'intègre dans le récit par le statut de ce premier et troisième plan, dont le *figural* rend identifiable le statut de cassette : au troisième plan, le spectateur voit plein cadre les stries et entend le bruit caractéristique d'un rembobinage. Ce plan est dès lors perçu comme image filmique, avec les propriétés spécifiques de celle-ci : réversibilité, défilement accéléré, arrêt sur image, qui révèlent sa matérialité. « Comment j'ai fait pour ne pas le voir, ce type, c'est un mystère. » s'interroge en voix off* Georges, le mari.

L'image filmée est rendue dans sa matérialité spécifique, à la fois par l'accélération du défilement, qui rompt avec la durée de l'action filmée : nous passons ainsi d'une durée de ce qui se passe dans le film, à une temporalité qui est celle d'une action possible sur la scène filmée : pour autant, nous ne sortons pas de la durée imposée par le film ; mais celle-ci fait apparaître, par l'accélération du plan, que ce que nous voyons résulte d'un enregistrement que les personnages de l'histoire peuvent visionner à l'envi. En outre, les bruits qui accompagnent cette action – liés à la texture propre de la cassette vidéo – sont des « indices sonores matérialisants », comme les appelle Michel Chion¹, qui font sentir la matière spécifique de la cassette vidéo, sa *figuralité*, qui en même temps est un des éléments de la *figuration*. Pour autant, les personnages commentant la vidéo continuant d'être invisibles, et la vidéo épousant le cadre du film, nous sommes mis en position de confondre l'image du film vu par ces personnages et l'image du film que nous spectateurs, regardons. Ainsi, ce sont les conditions de production de l'image qui sont interrogées : la source énigmatique de l'image devenant un personnage, absent, *caché*, désignant par la référence évidente au titre le sujet réel de la fiction. En trois plans, Haneke place ce qui est vu par le spectateur comme une menace possible pour deux personnages, et scinde tout

1 « L'utilisation variable des *indices sonores matérialisants* est un autre moyen d'expression audiovisuelle, concernant dans ce cas la perception de la matière. Un son de film peut contenir plus ou moins de ces indices sonores matérialisants, et à la limite pas du tout. Une voix, un bruit de pas, une note peuvent en comporter, en situation d'écoute *in situ* comme dans un film ou dans une musique concrète, plus ou moins (crissements, craquements ou chuintements dans un bruit de pas ; légers accidents d'attaque, de résonance, de régularité rythmique ou de justesse dans une séquence musicale.) » (*Le son*, Paris, Armand Colin, 2004, p.228)

plan vu en une alternative qui va présider à l'économie générale du récit : ce que je vois, est-ce un plan par lequel le récit se fait, ou est-ce un plan intégré comme plan au récit ? Tout plan est ainsi comme potentiellement doublé de la cachette dont il résulte, l'angle, aveugle pour l'objectif, où se tient la caméra : *caché* évoquant alors le verso de toute image, le dispositif qui l'a rendue possible. Ainsi ce qui est « caché » désigne à la fois un élément diégétique objet d'une recherche de la part du couple, et un élément extradiégétique, qui relève du dispositif filmique interrogé par ce biais.

Le film s'ouvre donc sur une interrogation sur le dispositif même de tournage. Comment cela a-t-il pu être filmé ? D'où ? Par qui ? Le premier plan qui nous semblait banal au moment du générique et « transparent », c'est-à-dire invisible en tant que plan produit, est maintenant interrogé à partir de ce dont il résulte, et se trouve ainsi rendu à son épaisseur problématique de « prise de vue ». Ce qui est caché, et qui est interrogé dès l'orée du film, c'est ainsi l'angle mort de la caméra, à savoir le point d'où s'origine l'enregistrement qui rend possible tout film, y compris celui que nous percevons actuellement. L'entrée dans la fiction se fait donc par le biais de ce qui apparaît après-coup comme une image posée comme image du point de vue diégétique, et cet événement, de taille, consiste en l'incorporation de l'enregistrement filmique dans le corps du récit. L'événement catalyseur de la narration n'est pas une « action », au sens classique du terme - dans le théâtre classique, la tragédie se met en place à partir d'une action - mais bien un « point de vue », au sens le plus fort, le point d'où part la vue, et partant un « contrôle », une « captation », c'est-à-dire une image qui signale une surveillance. La production d'image est dès lors mise en scène et en jeu dans sa dimension sociale et politique ; enregistrer un plan, c'est opérer une prise de contrôle sur ce que l'on filme. Le récit s'ancre sur la recherche de ce qui a pu rendre possible une image, et qui est hors de l'image, « hors champ* », en occupant une présence cruciale dans le récit, à titre d'opérateur filmique et d'agent d'une surveillance énigmatique.

Ce qu'on appelle traditionnellement le hors champ* au cinéma, c'est ce que ne montre pas la caméra, mais qui est supposé par le spectateur comme existant bien qu'invisible, dans l'univers créé par le récit. Le hors champ constitue dès lors un élément essentiel de la *figuration* cinématographique. Si en effet, on parle de « hors champ » en peinture, pour désigner par exemple ce que regarde un personnage, et qui n'est pas figuré dans le tableau, on peut dire que le cinéma se déploie dynamiquement à partir du hors champ dans la

mesure où le hors champ s'adosse à une image mobile. En effet, le double mouvement rendu possible par la caméra – un premier mouvement, celui des objets dans le plan, qui est rendu possible par l'incorporation de la durée dans l'enregistrement filmique, et le mouvement de la caméra elle-même, susceptible de se déplacer pour restituer un point de vue mobile – tisse indissolublement le champ et le hors champ dans une continuité spatio-temporelle fondée à la fois par le regard et par l'anticipation du spectateur : d'une part, ce qui est dans le champ peut devenir hors champ et réciproquement ; d'autre part, le hors champ bénéficie d'une potentialité d'apparition toujours opérante, et qui crée, dans la temporalité du film, temporalité interne que ne possède pas la peinture, une attente chez le spectateur¹, dont procède la mise en intrigue. C'est ce que souligne fort justement Robert Bresson lorsqu'il montre que la singularité du récit filmique réside dans le pouvoir de suggestion, d'attente et d'attention que crée la possibilité du hors champ pour le spectateur de cinéma : « Que la cause suive l'effet et non l'accompagne ou le précède. » déclare-t-il dans *Notes sur le cinématographe*. Et d'ajouter en note :

« L'autre jour, je traverse les jardins de Notre-Dame et croise un homme dont les yeux attrapent par-derrière moi quelque chose que je ne puis voir et tout à coup s'illuminent. En même temps que l'homme, si j'avais aperçu la jeune femme et le petit enfant vers lesquels il se mit à courir, ce visage heureux ne m'aurait pas autant frappé ; peut-être même n'y aurais-je pas fait attention. »²

Ainsi, ce qui frappe Bresson, c'est un visage dont l'expression ne peut pas s'expliquer encore, un visage qui au cinéma appelle pour le spectateur sa résolution dans un hors champ, mais qui lui impose aussi d'accréditer l'existence, dans le récit qui lui est fait, d'autres éléments, non visibles, parfois audibles, mais produisant un effet sur ce que le spectateur voit. Ce qui retient l'attention, selon l'auteur, c'est l'expression heureuse d'un homme provoquée par un pan de son existence auquel nous n'avons pas accès, pas encore peut-être, ou bien n'y aurons-nous jamais accès, mais qui existe, qui est indéniable, en tant qu'il est attesté par ce visage et ce regard. Deleuze déclarait à propos du visage qu'il est « un monde possible ».³ Robert Bresson comme Gilles Deleuze insistent tous deux sur la

¹ L'activité suscitée chez le spectateur par le hors champ sera largement développée aux sections : « Suivre une logique narrative/épouser une posture perceptive » et « Durée filmique/temporalité spectatorielle » du chapitre III.

² *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1988, p.102

³ « Un visage effrayé, c'est l'expression d'un monde possible effrayant, ou de quelque chose d'effrayant dans le monde, que je ne vois pas encore. Comprendons que le possible n'est pas ici une

dynamique d'ouverture du visage à un monde exprimé, dynamique qui est proprement celle du champ-contre-champ cinématographique dans la mesure où le spectateur peut s'attendre à voir ce qui pour l'instant n'est que supposé comme existant. Il faut comprendre ici que la *figuration* excède le simple champ du perceptible, en nouant une complicité avec le spectateur, issue de sa participation effective à la production de l'univers figuré. La potentialité de surgissement joue avec les attentes du spectateur qui sait l'existence de quelque chose dont il n'a pas fait encore l'expérience perceptive. Ce qui est ici « caché » est alors non pas seulement un invisible, mais quelque chose qui fabrique une temporalité spécifiquement cinématographique, en tant que le spectateur suppose que ce qu'il n'a pas encore vu, et qui est là, sans appartenir au visuel, est susceptible de devenir visible, car il est susceptible d'entrer dans le champ. Le spectateur n'est alors pas seulement en contemplation de ce qu'il peut voir ; il est mis en mouvement vers ce qu'il ne voit pas encore, qu'il attend et dont il sent la présence.

Pascal Bonitzer désigne, quant à lui, le hors champ de la belle expression de « champ aveugle »¹ et décrit le type de participation que provoque, chez le spectateur ce dispositif central du récit cinématographique :

« Le champ visuel, au cinéma, se double donc d'un champ aveugle. L'écran est un cache et la vision partielle. Le cinéma en l'occurrence raffine ou renchérit sur un effet qui ne lui est pas absolument spécifique, puisqu'on le trouve aussi bien au théâtre – dans le vaudeville notamment (l'amant dans le placard) mais pas seulement – ou même au Guignol. La différence entre le cinéma et ce dernier, à cet égard, est qu'au cinéma il est vain de crier « attention ! », comme nous voudrions parfois le faire, mais aussi que nous n'avons pas toujours le privilège, qui est celui du public enfantin, de repérer le gendarme qui se dissimule avec son gros bâton dans les replis du rideau de scène. L'ennemi est virtuellement partout si la vision est partielle. « Quand un personnage sort du champ, écrit Bazin, nous admettons qu'il échappe au champ visuel, mais il continue d'exister, identique à lui-même, en un autre point du décor, qui nous est caché. » Mais où ? Voilà le point. Car le phénomène que décrit Bazin n'est en rien propre au cinéma : lorsqu'au théâtre un personnage sort de scène, nous

catégorie abstraite désignant quelque chose qui n'existe pas : le monde possible exprimé existe parfaitement, mais il n'existe pas (actuellement) hors de ce qui l'exprime. Le visage terrifié ne ressemble pas à la chose terrifiante, il l'implique, il l'enveloppe comme quelque chose d'autre, dans une sorte de torsion qui met l'exprimé dans l'exprimant. », « Michel Tournier et le monde sans autrui », *Logique du sens*, Paris, éditions Minuit, 1969, p.356-357.

¹ C'est d'ailleurs le titre de l'ouvrage qu'il consacre à la question du hors champ : *Le champ aveugle, Essais sur le réalisme au cinéma*, Paris, éditions des Cahiers du cinéma, 1999.

admettons également qu'il continue d'exister « identique à lui-même » dans une antichambre adjacente ou ailleurs, et lorsque Horace tue Camille en coulisse, il ne cesse pas pour autant d'être Horace. Le cinéma veut simplement que ce qui a lieu dans la contiguïté du hors champ ait autant d'importance, du point de vue dramatique – et même parfois davantage – que ce qui a lieu à l'intérieur du cadre. C'est tout le champ visuel qui est dramatisé : le cinéma est plus proche, de ce point de vue, du Guignol que du théâtre. »¹

Ainsi, le hors champ n'est pas seulement au cinéma un élément du récit. Il est à la fois un élément de composition spatiale, une certaine *figuralité* – direction des regards, lignes de force, placement des objets dans le cadre, en amorce ou décadrés, susceptibles de produire le champ comme une vision partielle d'un ensemble plus vaste qui est attesté sans être vu – et un potentiel d'agencements temporels, puisqu'il assure la continuité et le raccord logique entre les différents plans, ce qui constitue une dynamique spécifique de la *figuration*. Il se distingue de la scène de théâtre donc moins par son existence, que par la fécondité des liens qu'il tisse avec le champ lui-même. Les objets existant dans le récit débordent le cadre de que je peux voir, telle est la force *réalisante* du cinéma, bien davantage que tout mimétisme perceptif. Au cinéma, le spectateur est immergé dans un univers, qui même lorsqu'il est posé comme fictionnel, est un monde dans lequel, comme dans le monde réel, certaines choses se déroulent qui échappent à sa vigilance parce qu'elles sont là, tout en n'étant pas vues. Elles sont là parce qu'elles produisent quelque chose dans le champ : Georges, dans le film de Haneke, regarde un endroit que nous ne voyons pas, mais d'où une caméra a enregistré un plan que nous avons vu.

Alors que le texte écrit ne peut suggérer qu'en nommant, même de manière indirecte, et biaisée, l'image filmique détricote la clôture du récit, en produisant un certain type de présence, une présence qui peut être induite par une *extrapolation* de perception, ou, au contraire, à peine enregistrée dans le flux des impressions. Mais cet excès de l'image est aussi générateur d'angoisse : ce qui n'est pas dans le champ, mais simplement supposé, induit par la composition du plan, est aussi un lieu d'incertitude, d'indétermination, qui constitue un ressort dramatique fort.

Or dans le film de Haneke, le hors champ cinématographique est interrogé d'une manière systématique et délibérée : désigné par le titre – *Caché* - comme ce qui n'est pas vu, il est

¹ *Op. cit.*, p.68-69.

non seulement cela, mais, plus fondamentalement, ce qui hante le cadre en interrogeant l'origine de sa production et en apparaissant dès lors comme « occulté ». Lorsque le personnage de Georges va repérer le lieu où était placée la caméra, il va certes à un endroit qui était hors champ au plan précédent, et qui devient accessible par le déplacement du personnage et le changement d'axe de la caméra. Ainsi, il rend compte de la logique d'une monstration cinématographique, et aussi du récit, dont le déroulement offre différents axes de prise de vue, préparés par ce que le spectateur supposait comme devant se produire au plan précédent. Un des ressorts classiques du suspense est précisément de retarder ce « devenir-champ ». Le morcellement spatial qu'impose le cadrage se suspend et s'ordonne donc à une éventuelle composition ou ordonnancement temporel : ce qui n'a pas été vu, mais supposé pouvant être donné à voir ultérieurement, selon un temps et un rythme qui oriente l'anticipation du spectateur. En même temps, le hors champ demeure toujours reconduit, dans la mesure même où tout champ s'articule à un hors champ qui le poursuit.

Mais ce hors champ dans la première séquence de *Caché* est particulièrement déroutant, car il désigne le dispositif qui, normalement, n'est jamais offert au spectateur dans le cadre du récit de fiction, et rarement dans le documentaire ou le reportage.¹ C'est celui que Pascal Bonitzer désigne comme un hors champ « radical », c'est-à-dire non susceptible d'entrer dans le champ, sauf à trouer le dispositif même du récit : il consiste à masquer les conditions de production du tournage, afin de garantir un effet de vraisemblance. Pascal Bonitzer le désigne ainsi :

« Mais quelque chose (de la réalité) est resté radicalement hors champ. Hors scène. Le « gain de réalité », de cette réalité continue et homogène qui constitue le milieu ambiant de la fiction, ne s'effectue que d'un rejet fondamental, rejet d'une « autre scène » : celle de la réalité matérielle, hétérogène et discontinue, de la *production* de la fiction. Scène aussi, mais

¹ On a beaucoup reproché à Michael Moore de « tricher » avec les protagonistes qu'il interviewe, oubliant que c'est justement parce qu'il exhibe ce qui d'habitude reste hors champ, à savoir la manière dont le documentariste met en condition les protagonistes qu'il interroge, afin d'obtenir d'eux ce qu'il souhaite. Ainsi, c'est parce qu'il rend visible ce qui, la plupart du temps, reste invisible, à savoir les moyens d'obtenir un entretien, la préparation du tournage, et les truquages propres à toute démarche documentaire, que le spectateur peut se poser la question de l'éthique du documentariste. Ce qui est dit là ne préjuge en rien du caractère « véridique » de ce que Moore montre avec ostentation, et c'est bien parce que le spectateur se rend dès lors compte de ce que le cinéma fabrique comme « supercheries » lorsqu'il se prétend en adéquation avec ce qu'il montre, qu'il peut être indigné par l'entreprise de Moore. Celle-ci a justement le mérite d'indiquer la valeur toute relative de la frontière entre visible et invisible dans le documentaire, « vrai » et « faux », et d'interroger par là même les conditions de production de la visibilité documentaire.

aveuglée, retranchée de la scénographie classique, où s'agite l'équipe de tournage et fonctionne l'appareil plus ou moins lourd de l'outillage technique. Le plateau. La machinerie, la scène du travail. »¹

Ainsi, d'une part, le hors champ classique permet de donner de l'épaisseur à ce qui est montré, en le dotant d'un substrat d'absence qui renforce l'effet de vraisemblance, mais c'est à la condition de faire disparaître dans un hors champ définitif ce qui rend possible le film lui-même : les objets servant à tourner, les opérateurs, la limite des décors, etc. Il convient alors de distinguer d'une part un hors champ qui accrédite l'effet de vraisemblance du récit en conférant au champ l'épaisseur du réel, toujours en excès sur mes capacités perceptives. D'autre part, Bonitzer désigne un hors champ en quelque sorte tabou, celui de la production du film, constitué par l'angle mort de la caméra et l'appareillage lié à l'enregistrement, en tant qu'il désigne l'activité même de production de la *mimésis*. Dans la mesure où un film montre ce hors champ « radical », il met alors à mal la transparence de la représentation :

« A faire retour dans l'espace scénographique et dramatique dont elle avait été retranchée, forclosée, elle fait sauter de la réalité la prétendue « robe sans couture », elle réintroduit un certain conflit interne de la représentation ; un *malaise dans la représentation*, une division, une boiterie. »²

Ainsi des fictions de Godard, par exemple, qui sont trouées, investies par le plateau lui-même : une perche entrant dans le champ, par exemple. La rupture avec le cinéma classique passe par la levée du tabou qui consiste à montrer que « c'est du cinéma ». Godard ou Vertov, comme le rappelle Pascal Bonitzer, font donc entrer sur scène la machinerie même du cinéma, quitte à le relancer en une spirale infinie : une perche dans le champ, ou une caméra, comme dans l'œuvre de Vertov, supposent une perche et une caméra autres, opératoires de ce que l'on voit et entend, qui ne sont pas objets du champ, mais opérateurs d'enregistrement du film. Néanmoins il s'agit chez ces deux réalisateurs de rappeler avec insistance au spectateur, par un choix de mise en scène, le processus de fabrication de l'image, afin de l'extraire de l'illusion réalisante qu'entretient la fable.

Dans *Caché*, nous oscillons entre un hors champ susceptible d'être montré, homogène au

¹ *Le regard et la voix*, Paris, 10/18, 1976, p.17

² *Op. cit.*, p. 17.

champ lui-même et un « hors champ radical » puisqu'il désigne les conditions de production du récit cinématographique. Nous hésitons car le « hors champ radical » des images filmées et vues par les protagonistes devient, dans la logique de ce récit, ce qui est l'objet de l'enquête des personnages, et ce que nous, spectateurs, souhaitons découvrir avec eux. Ainsi nous sommes pris entre son oblitération définitive et son dévoilement. De ce fait, ce qui est littéralement *mis en scène*, c'est la réalité de l'image filmique, par un jeu reconduit jusqu'au bout dans le film entre plans narratifs et plans intégrés à la narration. A tout moment, le spectateur est en droit de se demander : qu'est-ce que je vois ? Est-ce une image montrée à titre d'image, ou un plan racontant l'intrigue ? Or tandis que le premier type de hors champ peut être dit contigu au champ, le second lui est hétérogène du point de vue narratif, il relève des conditions de production du champ. Toute la subtilité de Haneke dans *Caché* consiste à produire un hors-champ radical en le rendant homogène au champ ; du fait de son statut diégétique, la césure normalement étanche entre ce qui est dans le film et ce qui est en dehors, est abolie, de la même manière que l'insertion d'images télévisuelles banales vient aussi défaire toute coupure entre l'expérience quotidienne du téléspectateur et « l'intériorité » du récit fictionnel.¹ Ce hors-champ radical devient un hors-champ diégétique, mais garde, tout au long du film et par un effet de grande cohérence, son statut d'invisibilité, non dévoilée, part d'énigme.

Dans l'ensemble de la première partie du film, qui relève classiquement en narratologie de l'exposition de la situation initiale, Haneke fait fleurir les dispositifs d'interrogation sur le hors-champ comme autant de variations sur un même thème et c'est par le biais d'un travail sur les voix, et leur source - D'où proviennent-elles ? Comment se marient-elles avec le champ ? - que se construit pour le spectateur cette interrogation sur le hors-champ. Par exemple, la deuxième séquence du film, rompant en apparence avec le questionnement de l'ouverture, ne fait que le compléter.

Extrait DVD N°4 - a

¹ La proposition de Haneke est plus radicale qu'une simple mise en abyme, dans laquelle la fiction cinématographique incorpore comme espace diégétique un plateau de tournage, comme dans *Chantons sous la pluie*, de Stanley Donen, *La nuit américaine*, de François Truffaut ou *Sunset boulevard*, de Billy Wilder. Dans *Caché*, la frontière entre hors champ et devenir-champ est de manière tout à fait systématique explorée comme le fil rouge du film.

Nous avons laissé le couple dînant avec Pierrot, leur fils adolescent. Nous retrouvons Pierrot nageant dans une piscine, filmé en plan rapproché depuis le bord du bassin ; il s'entraîne à faire des « coulées », en arrivant au bord de la piscine et en repartant sans s'arrêter. Remarquons, là encore, la figure de la boucle. Ce plan, qu'aucun plan plus large, découvrant le lieu lui-même et d'autres protagonistes, ne vient introduire, est à nouveau un plan long, suivant par un léger mouvement de la caméra les trois jeunes gens qui, alternativement, viennent s'essayer à la coulée. A nouveau donc, le film épouse la forme d'une « prise de vue » : un plan-séquence, captant un instant de vie, dans sa durée propre. Mais ce qui est surtout remarquable, dans cette séquence d'apprentissage de la natation, c'est qu'une voix d'homme - ce personnage reste hors-champ - vient commenter les retournements des nageurs : « Pierrot, ne respire pas à la sortie de la coulée !... André, même chose, ne respire pas en sortant de la coulée. » Nous reconnaissons que c'est une voix hors-champ*, car elle est homogène, du point de vue acoustique, à la piscine elle-même, tandis que le corps de l'entraîneur n'est pas visible ; la voix vient simplement commenter, comme si elle provenait de la place de la caméra elle-même, les essais des jeunes gens, comme l'atteste leur regard, braqué tour à tour en direction de la caméra vers celui qui leur parle.

Cette voix qui commente ce que le spectateur voit à l'image sans que le corps dont elle émane soit visible relève, pour la deuxième fois dans le film, de ce qu'on appelle en cinéma la production d'un acousmètre*, personnage qui n'est connu du spectateur que par sa voix, parce qu'il reste hors-champ¹. Dans le premier et troisième plan du film, déjà, Georges et Anne commentaient ce que nous voyions également, mais l'analogie entre les deux situations n'est qu'apparente : dans le cas du maître-nageur, ce qui est commenté, ce n'est pas la production de l'image, mais ce qui se passe dans le champ de l'image, du point de vue de quelqu'un qui fait partie de cette situation, même s'il n'est pas visible pour le spectateur. Ainsi, le plan épouse le point de vue, c'est-à-dire très exactement le point d'où le maître-nageur voit les nageurs. Il commente leurs gestes, et non pas, comme dans le cas des deux époux, une séquence de film. Il fait partie de la situation montrée par le champ ; la voix est d'ailleurs clairement intégrée à l'ambiance sonore très particulière d'une

¹ Ce phénomène peut être temporaire – le personnage devient visible en entrant dans le champ – ou être définitif : c'est le cas de ce maître-nageur qui n'intervient plus dans le film après cette séquence. A l'inverse, Georges et Anne ne restent des acousmètres que le temps du premier plan : dès le deuxième plan, ils apparaissent à l'écran sur le pas de leur porte.

piscine ; elle ne se juxtapose pas à l'ambiance visuelle et sonore en étant placée légèrement en avant, comme dans le cas où Georges et Anne visionnent la cassette. Elle est coalescente à l'univers de la piscine, existant dans ce monde-ci, même si son existence n'est pas visuellement attestée par ce que nous montre le champ. Ainsi, le champ s'augmente directement d'un hors-champ limitrophe au champ, auquel cette voix vient donner son existence, celle de la place d'un homme au bord de la piscine.

Ce dispositif de reprise et de variation du montage d'une voix avec un plan semble proposer dès le début du film une comparaison entre deux dispositifs de montage, en faisant entendre la différence entre une voix de commentaire, une *voix off**, qui fait voir au spectateur un plan cinématographique comme une prise de vue, et pose l'existence d'un autre monde, dans lequel « on » regarde ce plan, et une voix extérieure au champ, *hors-champ*, mais en contiguïté avec lui, qui, à l'inverse, conforte l'adhésion à l'univers que l'on voit, son actualité *im-médiate*, non médiatisée par son statut de prise de vue.¹ Dans le

1 Je reprends, en utilisant les termes de « voix off » et « voix hors champ », une distinction proposée par Michel Chion, même si l'on trouve également sous la plume d'autres auteurs l'opposition entre « voix off » et « voix over ». La distinction de Chion a le mérite de bien faire apparaître le caractère diégétique, et donc homogène au champ, de la « voix hors champ », tandis que l'utilisation de l'expression « voix off » crée une forme d'équivoque, puisqu'elle est indifféremment employée dans un scénario pour désigner une voix de commentaire, ou bien une voix hors champ, et ce n'est que par opposition à « voix over » qu'elle désigne une voix diégétique.

Deleuze préfère, pour désigner ces questions de montage du son et de l'image et de leur interprétation par le spectateur, parler de différences de cadrage, l'un étant « sonore », l'autre « visuel », et il désigne par la notion d'« interstice » la soustraction opérée lorsque l'un ne correspond pas avec l'autre, le cadrage sonore débordant alors le cadrage visuel, et se définissant par rapport à ce qui est vu dans le plan.

« Lorsque le cinéma est devenu parlant, le hors champ semble avoir trouvé d'abord une confirmation de ses deux aspects : d'une part les bruits et les voix pouvaient avoir une source extérieure à l'image visuelle ; d'autre part une voix ou une musique pouvaient témoigner pour le tout changeant, derrière ou au-delà de l'image visuelle. D'où la notion de « voix off » comme expression sonore du hors champ. Mais, si l'on demande dans quelles conditions le cinéma tire les conséquences du parlant, et devient donc vraiment parlant, tout se renverse : c'est lorsque le sonore devient lui-même l'objet d'un cadrage spécifique qui *impose un interstice* avec le cadrage visuel. La notion de voix off tend à disparaître au profit d'une différence entre ce qui est vu et ce qui est entendu, et cette différence est constitutive de l'image. Il n'y a plus de hors champ. L'extérieur de l'image est remplacé par l'interstice entre les deux cadrages dans l'image. » *L'image-temps*, Paris, éditions de Minuit, 1985, pp.235-236.

Ainsi, le hors champ qui dans le muet n'existait qu'imaginativement, prend une existence cinématographique avec l'invention du parlant et la matérialité du son, qui donne une réalité audible à ce qui n'est pourtant pas perçu visuellement. Pourtant, en faisant disparaître la notion de « hors champ », Deleuze fait également disparaître la distinction entre la voix hors champ, voix présente dans l'espace au-delà du cadrage visuel, et la voix off, ou over, voix présente dans le

premier cas, le montage souligne la réalité plastique de l'image, son statut d'image ; dans le second, il accentue la réalité fictionnelle fabriquée par l'image. Nous voyons donc bien comment, d'un plan à l'autre, par le dispositif même de la mise en scène, le réel de l'image peut se troubler, se brouiller, et hésiter. La *figuration* joue, à la manière dont deux pièces de bois peuvent légèrement se disjoindre sans pour autant cesser d'être contiguës. Mais nous pouvons constater également, à travers cette variante, à quel point l'existence du hors champ transforme le cadre cinématographique en univers, c'est-à-dire en un ensemble d'objets et d'espace qui, perçus par le spectateur, sont constamment en relation et en contiguïté avec d'autres objets et espaces qui existent hors de notre portée sensorielle immédiate. Le débordement du son par rapport à l'image, sa manière de poser l'existence d'objets non visibles, mais aussi de faire entendre ce que nous n'écoutons que distraitement – une ambiance, celle feutrée d'un appartement, ou bien celle, habitée de cris réverbérés d'une piscine - confère une texture qui imite la texture du réel tel qu'on le perçoit.

Dans la séquence suivante, Haneke semble poursuivre l'exploration des possibilités du montage vertical*, et enchaîne ce court plan-séquence à la piscine, qui ne se soutient narrativement que de l'interrogation qu'il permet de poursuivre sur le hors champ et sur *ce qui fait champ*, avec un plan extérieur de la maison homogène à celui du premier plan du film.

Extrait DVD N°4 - b

Cette fois, la maison de Georges et Anne est filmée de nuit. Le plan dure, sans qu'aucune action : passage d'une voiture, d'un passant, vienne dans un premier temps rompre la fixité du plan. Le spectateur est convié à se concentrer sur l'acte de filmage, son caractère énigmatique et vaguement menaçant. Puis, au bout de 35 secondes, une voiture passe sans s'arrêter et disparaît. Enfin, après encore 30 secondes – soit une minute en tout d'un plan-séquence vide de toute action significative - les phares d'une voiture éclairent en partie la maison de Georges et Anne, indiquant qu'une voiture surgit de la rue même où est installée la caméra. Nous apprenons par le son hors champ qu'elle se gare. Les phares

dispositif cinématographique, mais intervenant à la fois à l'intérieur et au-dessus de l'image, dans un emboîtement de poupées russes où la voix off fait exister un espace qui n'est pas celui qui est vu dans le champ, mais un espace dans lequel ce qui est vu dans le champ est déjà une « image ».

s'éteignent, le bruit du moteur cesse. Une porte s'ouvre, se claque. Des pas résonnent sur le trottoir. Puis, une silhouette d'homme entre de dos dans le champ à droite du cadre. C'est Georges, qui marche sans se retourner vers la caméra, en direction de sa maison et y pénètre. Une lumière s'allume alors à une fenêtre. Le plan suivant voit apparaître Georges en plan rapproché épaule, regardant la caméra, devant un décor de studio de télévision ; il déclare les yeux plantés dans l'objectif : « On se retrouve dans quinze jours pour une nouvelle table... » Derrière lui, un mur imitant une bibliothèque de livres. Un nouveau plan, plus large, découvre Georges de profil assis face à quatre invités installés dans des fauteuils. Nous identifions immédiatement le dispositif d'une émission de télévision dont nous reconnaissons aisément le décor ; Georges poursuit : « ... ronde, d'ici là, bonne lecture... » Retour au cadre précédent ; Georges parle à la caméra : « ...Et merci d'être de plus en plus nombreux à nous regarder. Bonsoir. » Il a le regard planté dans notre direction, le visage fixe, pour signifier la fin de l'émission, et ce plan se poursuit par un travelling arrière cadrant plus largement le plateau et ses invités, ainsi dévoilés ; Georges continue de regarder fixement en notre direction, le sourire aux lèvres, tandis qu'une voix masculine, qui résonne comme de l'intérieur d'une cabine d'enregistrement, indique : « S'il vous plait, personne ne se lève pendant le générique. » Puis, Georges s'adresse à un de ses invités comme s'il reprenait une conversation suspendue par l'arrêt de l'émission.

Voici deux séries de plans – le plan-séquence de la maison et les trois plans de l'émission de télévision – qui produisent un véritable télescopage narratif. D'une part, nous prenons acte de ce que la surveillance du couple se poursuit, sans que nous en comprenions le dessein, les enjeux, ni en connaissions l'auteur. Cette action n'est connue que par son résultat : un enregistrement, que nous découvrons pour la première fois avant ses victimes, Georges et Anne. Ils ne sont pas en train de regarder la cassette qui leur est envoyée ; nous, spectateurs, avons en quelque sorte la primeur du visionnement de cet enregistrement. Néanmoins ce plan n'étant pas accompagné des commentaires de Georges et Anne, cela induit que nous le voyons en même temps qu'il se fait, à l'insu de celui qui en est la victime, comme si, en basculant dans un temps qui est en amont du visionnage du plan, nous nous trouvions propulsé dans le temps du tournage, à proximité immédiate de l'auteur de ce plan. Mais l'action continue de nous apparaître sans que nous puissions identifier l'agent, ni reconnaître un mobile. Dans ce plan, le personnage de Georges est clairement désigné comme l'objet de cette surveillance ; c'est lui que nous voyons épié, malgré lui,

dans l'intimité solitaire d'un retour chez lui. Le fait que la caméra semble optiquement¹ très proche du lieu où il gare la voiture ajoute au sentiment de toute-puissance anonyme du filmeur. Ce personnage posé par l'action qu'il produit, induit donc seulement par l'inférence que nous faisons de ce que nous voyons, à l'activité que cela suppose, ne gagne aucune caractéristique ; en revanche, la persistance de ce plan « en direct », non médiatisé par le visionnement des deux époux, donne de l'épaisseur à l'action entreprise en l'inscrivant dans un projet qui épouse la temporalité du film. Les deux premiers plans associés à cette surveillance avaient été montrés au moment de leur visionnement ; nous en découvrons dorénavant un au moment où il se fait, dans le dos, au sens propre, du personnage qu'il vise. Ce qui est ainsi posé c'est l'efficacité du contrôle du filmé par le filmeur, et au-delà de l'intrigue, l'angoisse, qui s'infiltré dans le spectateur, d'une réalisation de panoptique². Le réel de l'image, ce n'est pas seulement le visible, mais aussi, plus secrètement, le contrôle que la visibilité permet.

Le plan suivant nous bascule dans un lieu, et un dispositif de filmage et un cadrage en opposition brutale : là, Georges est parfaitement conscient qu'il est filmé ; il s'offre même à l'optique de la caméra dans le cadre très classique de la présentation d'une émission télévisée où le regard du journaliste, rivé à l'objectif de la caméra, donne l'illusion au spectateur d'être convié à une relation optique directe. C'est le traditionnel face-à-face du

¹ En effet, une caméra peut, tout en étant située topographiquement assez loin d'un objet, le filmer en proximité, grâce à la possibilité du zoom. C'est ce que font les paparazzis. Néanmoins, l'optique de la caméra dans ce plan ménage une profondeur de champ assez grande, la maison au fond apparaissant sans impression de flou, ce qui suppose une focale plutôt grand-angle, et donc une proximité « réelle » de la caméra avec l'homme filmé. La menace s'agrandit en se précisant : celui qui est filmé est bien proche de son filmeur, sans pour autant manifester la moindre conscience de cette présence incongrue.

² « La visibilité est un piège. [...] Avec le panoptique, un assujettissement réel naît mécaniquement d'une relation fictive. De sorte qu'il n'est pas nécessaire d'avoir recours à des moyens de force pour contraindre le condamné à la bonne conduite, le fou au calme, l'ouvrier au travail [...] Celui qui est soumis à un champ de visibilité, et qui le sait, reprend à son compte les contraintes du pouvoir ; il devient le principe de son propre assujettissement. " (Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, éditions Gallimard, 1975, p.204)

Il me semble que Haneke fait apparaître là cet assujettissement réel, sa réalité inquiétante, au sein d'une fiction qu'il construit comme trouée par le dispositif panoptique lui-même. Le fait que le spectateur soit lui aussi privé de l'origine de la surveillance – l'identité de son agent et sa motivation – place le spectateur dans une forme de réalisation panoptique. Cette interprétation est d'ailleurs renforcée par le fait que les seules pistes, dans le film, désignant un agent de cette surveillance – Magyd, puis son fils – sont écartées au cours du récit. L'agent de ce contrôle reste anonyme, peut-être même n'existe-t-il pas : ce qui existe, réellement, froidement, c'est une surveillance, d'autant plus inéluctable qu'elle n'est référée à aucune motivation particulière.

journaliste d'émission télévisuelle et du téléspectateur. Ainsi, ce regard-caméra vise à indiquer que les propos de Georges s'adressent au téléspectateur et que nous sommes mis à sa place. Dans la mesure même où Georges nous est d'abord apparu comme un personnage de la fiction que nous regardons, nous reconnaissons dans ce plan un type de réalité plastique, *figural*, d'organisation du cadrage selon un code et une habitude très identifiable¹ : ce regard ne nous est pas adressé à nous, qui avons vu Georges à son insu au plan précédent, et dans le cadre de la vie privée du personnage. Il contribue donc à introduire un autre aspect de l'image, sa codification extrême, et Haneke se sert de ce regard-caméra adressé à d'autres que nous, pour garantir la caractérisation de son personnage en animateur célèbre. Par là même, il rend connexe le cadre de sa fiction avec les images télévisuelles que nous offre le monde contemporain. Ainsi l'utilisation d'une forme d'images interdite par la fiction classique - le regard-caméra - permet d'asseoir la vraisemblance de ce récit et de la poser aux confins des images dites d'information. Georges est bien un homme d'image, un professionnel de la télévision, et ce plan cadré face nous distingue, nous spectateurs de la fiction, des téléspectateurs fictifs de cette émission littéraire.

Par ailleurs, Haneke produit un décrochage dans le même plan, d'un dispositif où nous sommes mis en position du téléspectateur, au dispositif – créé à nouveau par une voix, celle du technicien - qui nous fait entrer dans la construction de l'émission télévisée : nous passons donc de l'émission comme si nous y étions, à sa mise en œuvre, sa production, qui, comme dans l'emboîtement des poupées russes, fait basculer de spectateur de l'évidence d'une situation d'image extrêmement populaire au dévoilement des conditions de sa production. Nous sommes ainsi confrontés à un troisième hors champ, celui du temps

¹ Dans un article publié dans le recueil *La guerre du faux*, « TV : la transparence perdue », Umberto Eco analyse le sens du regard-caméra à la télévision :

« D'habitude, à la télévision, celui qui parle en regardant la caméra se représente lui-même (le speaker, le comique qui fait un monologue, le présentateur d'une émission de variété ou de jeux), tandis que celui qui parle sans regarder la caméra représente quelqu'un d'autre (l'acteur qui interprète un personnage fictif). C'est une opposition grossière, car il peut y avoir des solutions de mise en scène qui permettent à l'acteur d'un drame de regarder la caméra et aux participants à un débat politique de parler sans regarder la caméra. L'opposition nous paraît tout de même valable sous cet aspect : on pense (ou l'on feint de penser) que les actions de ceux qui ne regardent pas la caméra se produiraient aussi si la télévision n'était pas là, alors que celui qui regarde la caméra souligne que la télévision est présente et que son discours « se produit » justement parce qu'il y a la télévision. » (*La guerre du faux*, Paris, Grasset, 1985, Livre de poche, traduit par Myriam Tanant, p.201)

de l'enregistrement de l'émission : l'analyse du statut de la voix du technicien permettra de mieux le faire comprendre. Il s'agit d'une *voix off** par rapport à l'émission littéraire, qui accompagne son déroulement, et équivaut en quelque sorte au « coupez » du réalisateur à la fin d'un plan. Mais du point de vue du récit, qui se poursuit au-delà de l'émission télévisée, c'est une voix *hors champ*, dans la mesure où elle émane d'un lieu du plateau et qu'elle est audible pour les personnes présentes, quand bien même ils font semblant de ne pas l'entendre. Cet agencement place le spectateur dans le temps qui précède la diffusion, c'est-à-dire dans les conditions du tournage. Il exhibe par là les modalités et contraintes de la construction de l'image : les invités sont conviés à faire comme si de rien n'était, à « poser » tandis que, sans doute, un générique se déroule ; mais nous, spectateurs du film, qui ne sommes pas les téléspectateurs, nous restons avec les opérateurs de l'image au-delà du temps de l'émission filmée, dans ce qui se déploie après la fin de l'émission sur le plateau, que nous découvrons lorsqu'une assistante vient chercher Georges et le conduire dans un coin pour rappeler au téléphone sa femme. Plus loin dans le film, à une heure et vingt-trois minutes, Haneke reprend cette oscillation en plongeant le spectateur brusquement – c'est-à-dire sans transition ni préparation – dans une émission littéraire animée par Georges. Comme nous allons le voir immédiatement, ce retour à une situation connue du spectateur s'augmente d'une nouvelle exploration du statut de l'image filmée.

Extrait DVD N°5

Le plan nous plonge *in medias res* : le décor est celui de l'émission littéraire, avec ses rangées de livres immédiatement reconnaissables. Georges est de dos, en amorce à gauche du cadre : face à nous, Jean Teulé et Philippe Besson discutent vivement de Rimbaud et de ses rapports avec sa sœur Isabelle, comme nous ne le comprenons que progressivement, car le plan a commencé au milieu de leur échange. Le plan suivant est un gros plan sur Jean Teulé s'adressant hors champ à Philippe Besson que nous avons vu à sa droite : « et après, Isabelle a fait un contrôle sur l'œuvre de Rimbaud » Hors-champ, une voix intervient à sa droite en déclarant : « Elle en a fait son fond de commerce ! » Jean Teulé se tourne vers ce nouvel interlocuteur : « oui, oui, c'est ça !... Elle a commencé par construire sa propre petite auréole... » Une voix féminine à droite le coupe. Un nouveau gros plan visage nous fait découvrir Jean-Jacques Brochier, qui écoute Jean Teulé en le regardant. Nouveau plan sur Jean Teulé qui poursuit son exposé : « ...comme un petit maçon construit son jardinet de banlieue... ». Nouveau plan épaulement sur Mazarine Pingetot, écoutant en

souriant Jean Teulé, tout en se caressant les cheveux. Elle acquiesce. Retour sur Jean Teulé : « c'est-à-dire il y a des poèmes qui l'ont choquée, et qu'elle les a carrément brûlés ! » Nouveau plan court sur Georges, silencieux, qui écoute. Hors-champ, la voix de Philippe Besson interrompt Jean Teulé. Le plan suivant est l'équivalent du premier plan : un cadrage large avec Jean Teulé et Philippe Besson, et Georges en amorce de dos ; cette fois, c'est Philippe Besson qui argumente : « Je ne suis pas d'accord avec le portrait que vous faites d'Isabelle. C'est d'ailleurs... » On passe à un gros plan de Philippe Besson : « ... celui, l'image que j'avais moi avant de commencer ce livre-là. On est d'accord vous et moi sur ça, et en même temps, il y a... plusieurs choses que je veux dire : la première, c'est que... » La voix de Georges vient, par dessus la voix de Philippe Besson : « Non, ça devient trop théorique, là... » L'image se gèle par un arrêt sur image. La voix de Georges poursuit : « Coupe à : « On est d'accord sur ça... » et va voir plus loin quand... » En même temps, l'image défile en accéléré. Georges : « ... il parle de l'homosexualité, c'est vers... » L'image s'arrête à nouveau. On entend Georges tourner des pages : « C'est vers, vers... 30. » L'image reprend en défilement rapide, dans une succession de plans où l'on entrevoit les différents interlocuteurs de l'émission littéraire. L'image reprend à un rythme normal sur le visage souriant de Mazarine Pinget, puis un nouveau plan sur le visage souriant de Philippe Besson. La voix off* de Georges intervient : « Mais je me dis que... On va essayer de... » Plan suivant : nous sommes dans une salle de montage ; Georges et le monteur sont assis devant des écrans d'ordinateur et de télé. Le téléphone sonne.

La séquence mettant en scène une émission littéraire est parfaitement accréditée sur le plan de la vraisemblance ; le sujet – l'œuvre de Rimbaud au prisme de la petite histoire - les invités, qui sont tous d'authentiques personnalités du monde littéraire français, avec même la présence de Jean-Jacques Brochier, à l'époque rédacteur en chef du *Magazine littéraire*, et la vivacité du débat, dans lequel la parole circule - les invités se coupant la parole ou s'écoutant - peaufinent l'illusion d'une émission littéraire véritable. Cette illusion est à la fois dénoncée et renforcée, dans un même geste, qui consiste une fois encore à faire surgir par la voix hors champ et off à la fois de Georges, la modalité de production de cette séquence. Dans un certain sens, le déroulement de l'émission est interrompu, et sa temporalité propre brisée, par l'irruption de la voix de Georges. Sa présence est *off* par rapport à ce que nous venons de voir, puisqu'il contrôle la diffusion de la séquence, gèle l'image, coupe une partie de l'émission, intervenant comme monteur de ce que nous venons de voir : sa voix vient cisailer la coïncidence que nous avons avec l'émission littéraire telle qu'elle se déroulait. Mais en même temps, comme dans un agencement de

poupées russes, Georges parle hors champ dans une salle de montage dont nous ne voyons que l'écran de contrôle. Cette interruption de Georges vient renforcer l'illusion d'assister, depuis les coulisses, à la production d'une émission télévisuelle : Haneke rend son personnage homogène, par ce procédé, avec les invités réels d'une émission littéraire. Ainsi, il fait côtoyer dans la même séquence une forme de déploiement du mensonge cinématographique et de dévoilement de l'image comme production. Haneke me semble ici explorer méthodiquement les conditions de la *figuration* cinématographique en faisant osciller le point de vue du spectateur, de l'image visionnée à l'image tournée, du plan en tant que produit fini au plan en tant que production... Car malgré l'apparente hétérogénéité des plans visant Georges comme homme privé et ceux qui le montrent dans l'exercice de son métier, nous sommes sensibilisés à ce que notre regard lui-même est *encadré*, grâce à un jeu subtil de variations d'un même procédé de montage du son sur l'image, qui exhibe les ficelles de la *figuration*, fictionnelle aussi bien que médiatique, tout en incorporant le *profifurant* à la *figuration*, barrant toute extériorité à l'image filmique. Haneke déploie un monde captivé tout entier par la *figuration* médiatique ; non qu'il n'y ait plus aucun univers extérieur à l'image, mais celle-ci oriente notre regard, le piège et le fascine. Ce qui est *figuré* est l'origine même de l'image, perçue à la fois comme produit fini, mais aussi comme une activité dont on perçoit les effets, inquiétants ou familiers, agressifs ou lénifiants, mais toujours suspects de constituer une *prise* sur le monde, une captation et une emprise tout à la fois. Dans un article publié sur *Cadrage.net*, Saad Chakali écrit à propos du film :

« Si *Caché* est envisageable comme « exorçanalyse » cinématographique, c'est bien parce que, en saisissant admirablement dans son film l'essence hantologique de toute image quelle qu'elle soit et pour peu qu'on y soit attentif (incluse bien sûr – surtout – l'image la plus banale, la plus impersonnelle, d'une émission littéraire de télévision enregistrée à celles issues de l'inflation de la vidéosurveillance actuelle en passant par les images produites par le développement à bas coût des petites caméras numériques à usage domestique) par l'utilisation perverse du numérique Haute Définition (HD) troublant en les indifférenciant les différents régimes d'images du film (essentiellement les images diégétiques d'un côté et les images intra-diégétiques de l'autre que reçoit anonymement le couple bourgeois que jouent ici Juliette Binoche et Daniel Auteuil et qui lance la fiction <...>) Michael Haneke établit les cadres d'une visibilité possible produite par l'idéologie étatique du contrôle comme par les circuits marchands de l'audiovisuel dominant et à partir d'une invisibilité concomitante dont l'insistance spectrale à venir (comme avenir

aussi) pourrait être nommée « Mal d'archive ». ¹

Avec ce film, il me semble que nous sommes conviés aux confins de la visibilité : la *figuration* ne procédant pas seulement de ce qui est visible, actuellement perçu, mais relevant tout autant d'une *hantologie*² ; Nous avons vu qu'avec l'entrée affichée dans la fiction, le régime du *profigurant* relevait d'un renvoi aux conditions de la fiction tout autant que d'une proximité forte entre le monde fictionnel et le monde du spectateur. Il s'agit donc d'un *profigurant* ambigu tirant tour à tour le spectateur du côté de la fiction et du côté de la confusion de celle-ci avec le monde. Mais l'univers évoqué par Haneke n'est pas seulement celui d'un monde ordonné dans sa visibilité par le rôle des médias ; son envers, sa face cachée, est l'objet d'une mise en œuvre savamment distillée par la narration, celui de la décolonisation de l'Algérie, et son corollaire, la place précaire, invisible, des Algériens en France. Ce pan de l'histoire française n'apparaît que peu à peu, comme une ombre portée sur le présent, et au premier chef celui de Georges, qui apparaît en savoir davantage qu'il ne l'avoue à propos de l'origine des cassettes.

Au cours d'une soirée chez Georges et Anne, on assiste à un repas animé, les différents invités jouant le jeu d'une certaine complicité mondaine ; parmi eux, un homme joué par Denis Podalydès raconte une histoire qu'il présente comme lui étant arrivée, mais qui, telle qu'il l'énonce, paraît hautement invraisemblable ; une vieille dame rencontrée au restaurant a reconnu en lui son chien mort lors d'un accident de la route. Cette blague mondaine, magnifiquement interprétée par Denis Podalydès, joue un rôle déterminant dans la stratégie de dynamitage du récit fictionnel que met en place Haneke. Tout en permettant au spectateur un instant de répit par rapport à la tension dramatique occasionnée par la situation du couple, cette performance du personnage, qui persuade son auditoire cultivé d'une fable parfaitement surréaliste, est redoublée par le numéro de haute voltige de l'acteur, et du réalisateur lui-même, ce dernier opérant une forme d'analyse, à l'intérieur même du film, des conditions d'accréditation d'un discours. Sur quoi se fonde l'adhésion d'un public à un récit ? Sa vraisemblance, ou les conditions de son énonciation ? C'est bien évidemment vers la deuxième piste que nous entraînent Podalydès et Haneke, opérant par là même un nouveau nouage dans l'exhibition des conditions de la fiction. Premier élément

¹ « Le spectre du colonialisme, l'actualité du néocolonialisme postcolonial – Caché (2005) de Michael Haneke », publié sur *Cadrage.net*, mai 2006.

² Selon le néologisme forgé par Derrida dans *Spectres de Marx*.

de l'instauration d'une adhésion du public : la « blague » n'est pas introduite ; nous sommes plongés *in medias res*, écoutant le récit déjà entamé du personnage joué par Podalydès sans transition ni exposition des débuts de ce repas.

Extrait DVD N°6

Dans un plan rapproché taille, six invités sont réunis autour de la table du couple ; derrière, une bibliothèque de livres envahit tout le décor. La caméra est placée face à un des coins de la table rectangulaire, ce qui cadre les invités de manière oblique par rapport à elle. De chaque côté du coin opposé, face à nous, le personnage joué par Denis Podalydès s'adresse à Anne à sa gauche ; elle l'écoute souriante, tandis que les autres invités, tout en mangeant, sont aussi tout ouïe. Il est en train de dire : « ... assis tout au fond, près de l'estrade, à côté du miroir... » Il s'adresse à l'ensemble des invités, balayant du regard son auditoire et ponctuant son récit d'un mouvement de la main gauche. « ... Vous voyez où ? On ne doit pas faire attendre les dames, et encore moins quand elles sont âgées, donc j'y suis allé. Je me présente, et je lui demande pourquoi elle désire me parler. » Les invités peu à peu cessent de manger pour mieux suivre le récit. « Elle était visiblement gênée de m'avoir envoyé le patron, elle me prit de m'asseoir, elle avait l'air très ému, je me suis donc assis à côté d'elle. Elle me dit que c'est la première fois qu'elle vient dans ce bistro, qu'elle n'a pas l'habitude d'aborder des inconnus, mais que je lui rappelle quelqu'un de façon incroyable, et qu'elle n'a pas pu faire autrement. » Tous les regards sont fixés sur le conteur. « ... Il s'agit de quelqu'un qu'elle a beaucoup aimé ! » Il s'adresse maintenant à Anne, visiblement ravie du récit qui leur est fait : « Qu'est-ce qu'on peut dire dans ces cas-là ? » Anne rit, la table est pendue aux lèvres du conteur. « Elle avait dans les soixante-dix ans, de plus c'était vraiment émouvant, ses mains tremblaient, et bon, en fin de compte, vous savez que je ne suis pas sentimental... » Il s'adresse maintenant à sa voisine de droite, qui opine et rit. Il poursuit : « Mais elle m'impressionnait ; j'attends donc avec impatience qu'elle me parle de cette personne que je lui rappelais si intensément, et alors c'était qui d'après vous ? » Silence autour de la table, tandis qu'il embrasse du regard son auditoire. « Son amante, son père, son mari ? » Anne répond : « Je ne sais pas. » Il poursuit : « C'était son chien ! Exactement » Eclats de rires autour de la table. « Comment auriez-vous réagi ? Bon, je me lève et je lui dis : « Et bien c'est parfait madame, vous vous êtes bien amusée. » Et je veux m'en aller, mais elle reste tout à fait sérieuse, et me supplie

de me rasseoir, me disant qu'elle sait à quel point cela peut paraître ridicule, mais que je dois lui consacrer encore un peu de temps car elle doit me raconter son histoire. » L'auditoire est à nouveau captivé et immobile. « .. Elle ne se permettrait pas de se moquer de moi. » Le conteur fait une légère pose, avant de reprendre : « C'était très étrange, et elle avait l'air si désespéré que je me suis rassis. Et donc elle commence à raconter : son chien est mort en 64 dans un accident de la circulation. Ah, tiens ! C'est curieux, je lui dis que je suis né en 64 ! Ah, ah ! » Rires de l'auditoire. « Elle a paru offensé, visiblement, je ne la prenais pas au sérieux. Elle m'a regardé d'un air triste, et m'a dit : « Il a été renversé par un camion, le 17 avril 64, alors que nous allions traverser la rue. » Les visages autour de la table sont maintenant sérieux. « Le 17 avril, c'est mon anniversaire... » L'auditoire s'esclaffe : « C'est pas vrai », dit la voisine du conteur. Il reprend, désignant de sa main une rieuse : « Ben oui, c'est aussi ce que j'ai dit. Alors elle me raconte la chose en détails. Elle est sortie avec son chien de derrière un véhicule assez haut qui lui cachait un camion qui arrivait, et le chien s'est fait renverser. Le pare-choc l'a heurté à la nuque, la blessure était profonde, le chien en est mort peu de temps après. » Petit silence pendant lequel les auditeurs semblent interdits. Le conteur se tourne vers Anne : « Et, tu ne vas pas me croire... Donne ta main. » Il lui prend la main et la conduit vers sa nuque, tout en disant : « Tu vas voir, j'ai une cicatrice au même endroit. » Elle se laisse faire, et au moment où sa main va toucher sa nuque, il lui aboie au visage. Elle hurle de surprise et tout le monde éclate de rire, comprenant enfin la supercherie. La voisine de droite s'adresse au conteur : « Mais alors, c'est vrai ou pas ? » Les rires reprennent de plus belle. Anne commente : « Pas mal ! »

C'est un plan séquence de plus de 3 minutes, durant lequel Bruno Podalydès fait un numéro d'acteur devant un public constitué par Georges, sa femme et trois autres invités. Leur présence dans le champ nous invite à comprendre, en même temps que se déroule le récit, leurs réactions – incrédulité, sourire, étonnement – et ainsi à emboîter le pas à leur propre adhésion. Le récit de Podalydès adopte une série de figures du discours : apostrophe au public et euphémisme ironique, participation du public au récit par des questions qui lui sont directement adressées, mise en abyme du récit - le personnage indiquant qu'il a lui-même cru que c'était une blague que lui faisait cette vieille dame. Ainsi le personnage montre à ses amis médusés et ravis qu'un public adulte peut croire à n'importe quelle histoire, fût-elle celle qui consiste à affirmer qu'un homme est la réincarnation d'un chien, si le dispositif d'énonciation est tel qu'il force l'adhésion du public. Une telle

démonstration n'a bien évidemment rien de neuf, mais elle trouve sa place dans la stratégie du réalisateur, visant à brouiller, dans le régime de l'image, le statut de la *figuration*, de manière à interroger comment se forme notre rapport à la réalité historique dans un monde constitué de représentations télévisuelles. De plus, de manière plus implicite, ce récit me semble introduire sous forme grotesque la question de la hantise, par le choix des dates : 17 avril 1964, ce n'est pas tout à fait le 17 octobre 1961. Et pourtant, il n'est pas anodin que la plaisanterie racontée par cet histrion mondain consiste à faire croire à son public qu'un homme est la réincarnation – le spectre - d'un chien écrasé par une voiture, alors même que le récit oriente la recherche de l'auteur des cassettes, vers le fantôme du massacre, le 17 octobre 1961, d'une centaine d'Algériens à Paris, lors d'une manifestation du F.L.N. Ceux qui seront nommés plus tard dans le film « de bons ouvriers », mais aussi des « bougnoules » occupent le statut intermédiaire, dans l'histoire familiale de Georges, de l'animal de compagnie, auquel on s'attache, mais dont on n'hésite pas à se débarrasser s'il ne convient plus. Nous apprendrons en effet peu à peu, au cours du récit, que Georges soupçonne un homme, Magyd, qui a été élevé avec lui par ses parents à la suite du meurtre des siens pendant la journée d'octobre 1961. Ils appartenaient tout trois à une famille algérienne qui avait choisi de suivre les parents de Magyd à leur retour d'Algérie, C'est le secret de famille qui hante le passé de Georges : celui-ci, petit, a fait renvoyer le petit Magyd, redoublant, dans son geste d'enfant, le meurtre des parents à Paris. Ainsi le fantôme du chien, introduit comme une boutade de soirée mondaine, s'insinue dans le récit, qui va prendre le tour, de manière insidieuse, d'une question posée au personnage principal et aux spectateurs, à propos de l'absence, dans ce qui est visible, actuel, et donc réel, au sens politique, des rapports d'exclusion et de pouvoir qui prorogent la colonisation. Car la présence de Magyd va d'abord relever d'un *hors champ mental*, d'un non-dit de Georges, qui semble savoir quelque chose qu'il tait à son entourage et que le spectateur ne comprend d'abord pas. La logique du thriller me semble ici mise au service de la fable historique par le réalisateur, qui plonge le spectateur dans un récit en familiarité avec son présent, tout en le confrontant aux errements d'un personnage qui part à la recherche d'un passé collectif tout autant qu'individuel. Ce *hors champ* de la vie de Georges correspond au non-dit de la société française à l'égard de la décolonisation. Dès lors, c'est aussi le passé de la France qui est mis en question par la fiction ; en s'interrogeant sur ce qu'il ne sait pas, et qui le perturbe, le spectateur est convié à regarder son propre présent comme hanté par un *hors champ* politique, celui des conflits qui, tout en étant médiatisés, sont comme rendus invisibles par la place qui leur est réservée dans notre quotidien. Nous

voyons Georges regarder la télévision tout en mangeant, et nous voyons plein cadre ce qu'il voit, à savoir des extraits de journal télévisé, télescopant les événements de l'année 2005 comme un arrière-fond de notre quotidien : reportage sur la guerre du Golfe, la situation en Palestine, ou la grippe aviaire en Chine. Ces images sont donc visibles, mais elles sont comme anesthésiées par la manière dont elles entrent dans notre monde familier - celui des émissions télévisées, de la vidéosurveillance, et de l'oubli de notre passé historique. Tel semble être bien le sous-texte du film, qui ne se prononce pas sur le fil tissé entre ces différents conflits, mais qui confronte le spectateur à leur mise en relation, comme d'événements politiques dans la carence de visibilité effective les rend en parenté profonde.

Ainsi, à la manière d'un retour du refoulé, Haneke introduit les effets de la décolonisation, et l'existence du néocolonialisme, en instillant peu à peu dans le film ces réalités, mais comme déniées, c'est-à-dire très exactement comme un hors champ, ayant des effets sur le champ institutionnel, tout en restant invisible. La dénégation vise d'abord le personnage de Georges, puisqu'il apparaît très nettement, par le décalage entre l'attitude d'Anne et le silence embarrassé de son mari, que celui-ci en sait beaucoup plus qu'il ne veut bien le dire. De ce fait, ce que nous avons à chercher n'est pas tant un secret que, comme la lettre d'Edgar Poe, quelque chose qui est à la fois susceptible d'être visible, et rendu invisible par l'appareil idéologique qui nous conditionne. Comme dans le cas d'un travail psychanalytique, Haneke ne nous montre pas ce que nous ne saurions voir, mais nous oblige à le désirer, en nous le présentant comme « caché ».

Extrait DVD N°7

La première image du « retour du refoulé » apparaît à la fin de la 12^e minute du film, sous la forme d'un plan très court sur un petit garçon encadré par une fenêtre fermée, filmé de l'extérieur, et regardant en direction de la caméra ; il a la bouche en sang. Préalablement, le couple avait reçu une nouvelle cassette, enveloppée dans un papier sur lequel figurait le dessin d'un petit garçon avec la bouche en sang. A quoi le spectateur reconnaît-il, dans ce film mêlant toutes sortes de régime d'images, qu'il s'agit d'une « image mentale », c'est-à-dire d'un souvenir de Georges ? En effet, au cinéma, pour qu'une image soit dite « mentale », il faut souvent qu'elle prenne un traitement *figural* particulier, qui la distingue

des plans montrant ce que voient réellement les personnages : changement de couleurs, passage au noir et blanc, réverbération des sons, ou effet de ponctuation introductif au plan (fondu au blanc, floutage, etc.) Ici, rien de tel, le plan n'est pas traité autrement que les autres. Si donc, il apparaît au spectateur comme relevant de la mémoire de Georges, c'est d'abord par son caractère furtif - un plan-insert de quelques dixièmes de secondes - insinué entre deux plans dans lesquels on voit les images de la maison du couple, sur une nouvelle cassette envoyée anonymement, que Georges et Anne visionnent en la commentant en voix off. Il est en outre identifiable à son étrangeté, au sens propre, par rapport aux autres images que nous avons jusqu'à présent vues, et qui ont constitué l'espace et le temps de la fiction : c'est un plan de nuit, sur un petit garçon inconnu, mais qui présente une forme de ressemblance avec le dessin joint à l'envoi des cassettes : une bille ronde, des cheveux bouclés noirs, et du sang qui coule de la bouche. Nous *reconnaissons* le dessin, selon un schéma subtilement inversé où c'est la représentation graphique qui sert de modèle au petit garçon en prise de vue réelle, où c'est ainsi la représentation qui est première, et qui donne la clé de l'analogie avec le représenté. Enfin, ce petit garçon regarde dans la direction de la caméra, confrontant son regard à ce qui le regarde, et son regard nous interroge tout autant que nous nous interrogeons sur lui.

Magyd qui n'est, pour l'heure, aux yeux du spectateur, qu'un prénom connoté situant le personnage dans la culture arabe, et aussi un dessin d'enfant, apparaît dans la fiction comme la figure paradoxale de l'exclu, qui n'est évoqué que pour être évacué. Ainsi, Haneke focalise l'attention du spectateur sur une présence, celle de l'opérateur des cassettes enregistrées, et sur un souvenir, celui que refuse de partager Georges avec Anne, qui est de l'ordre du spectral. Présence/absence donc, transpirant de l'image même, comme son négatif, et son origine, puisque ce à quoi est associé ce prénom est l'agent anonyme de l'envoi des cassettes. Le tour social du récit prend forme dans un nouveau plan-séquence en caméra subjective, enregistré comme le précédent de l'intérieur d'une voiture, et se déplaçant dans une banlieue populaire : il s'agit d'une tour HLM. Sur ces images, les voix de notre couple d'enquêteurs improvisés, Georges et Anne, qui cherchent à situer géographiquement les lieux. L'humour grinçant de Haneke rend Georges incapable de lire correctement le panneau de rue sur lequel Anne déchiffre : « Avenue Lénine ? » Cette lecture enquête qui consiste à visionner une image pour retrouver les signes de ce qui y est caché a été rendu célèbre par le film d'Antonioni *Blow-up*, mais il s'agit maintenant de faire entrer le personnage médiatique de Georges dans des zones invisibles, non

médiatiques, car dites « populaires », et qui sont habituellement maintenues hors champ par le cadre de la médiatisation : il s'agit dès lors d'un double *recadrage* qu'opère Haneke : *recadrage* spatial, avec l'entrée dans un logement social ordinaire de Romainville – et non une banlieue rendue spectaculaire par des confrontations de bandes de jeunes – et un *recadrage* temporel par l'inscription du récit dans le passé proche mais maintenu à distance de la décolonisation de l'Algérie. Il consiste donc en un déplacement du cadre vers ce qui était jusque là hors champ et qui pourrait, ainsi, devenir visible.

Ainsi le cadre de la fiction est inséré dans le cadre de l'Histoire, dans laquelle la dénégarion des crimes d'Etat au moment de la décolonisation hante l'inconscient collectif à la manière d'un spectre. Ce que Haneke nous donne à voir, c'est bien, à travers la fable qu'il propose, une réalité qui hante l'imaginaire collectif ; en la faisant surgir à la manière d'un refoulé, il place cette réalité à l'endroit qu'elle occupe dans la structure sociale : une « hantise », déniée dans le régime du réel, et déréalisée dès lors qu'il s'agit d'en parler : en témoignent les débats autour de son apprentissage à l'école, et les polémiques autour des films visant à mettre en scène la décolonisation en Algérie et le rôle des Algériens dans la nation française.¹

En se sentant surveillé par un homme qu'il a oublié depuis sa plus tendre enfance, Georges fait surgir un « spectre », qui n'est pas seulement un oublié de l'histoire, mais aussi, du point de vue du récit, quelqu'un qui est en déni de justice, et que la violence de Georges continue de viser. Le récit qui nous est fait par Haneke me semble reprendre cette manière d'envisager l'exigence de justice comme un *invisible* présent dans le réel, un « spectre », un refoulé pourrait-on dire, au sens où celui-ci est doté d'une force itérative de surgissement. Et on peut effectivement dire que le travail de Haneke dans *Caché* relève d'une « hantologie », qui dynamite l'opposition entre fiction et documentaire en travaillant la manière dont les images peuvent accueillir les morts, les absents, ce qui fait retour par héritage ; c'est ainsi moins ce que nous regardons que ce qui nous regarde, nous interpelle, nous inquiète, un hors champ donc qui n'est pas directement visible, mais qui travaille *depuis son extériorité* la visibilité : une instance itérative et impérative qui contamine le régime du réel en faisant retour à la fois comme héritage possible et comme

¹ *Indigènes*, de Rachid Bouchareb, *Mon colonel*, de Laurent Herbiet, ou *La trahison*, de Philippe Faucon.

recommencement¹. C'est ainsi que Derrida fait de cette « spectralité » un regard qui nous regarde ; il désigne ainsi dans un premier temps *l'héritage*, comme un impératif qui s'impose comme une *surveillance* :

« Le spectre, ce n'est pas simplement quelqu'un que nous voyons venir revenir, c'est quelqu'un par qui nous nous sentons regardés, observés, surveillés, comme par la loi : nous sommes « devant la loi », sans symétrie possible, sans réciprocité, là où l'autre ne regarde que nous, nous qui l'observons (comme on observe et respecte la loi), sans même pouvoir croiser son regard. »²

Haneke ne travaille pas seulement la spectralité par le recours narratif aux événements d'octobre 1961. Il fabrique un dispositif dans lequel le retour de Magyd dans la vie de Georges s'inscrit dans un quotidien qui pour Georges est dominé par les images médiatiques de conflits faisant écho – et retour - à la guerre d'Algérie : la guerre en Irak, le conflit israélo-palestinien³. De surcroît, l'image que voit le spectateur dans cette fiction est,

¹ « Ce qui s'est passé en France bien avant et pendant la deuxième guerre mondiale, et plus encore, dirais-je, pendant la guerre d'Algérie, a superposé, et donc surdéterminé, des strates d'oubli. Cette capitalisation du silence est particulièrement compacte, résistante et dangereuse. De façon lente, discontinue, contradictoire, ce pacte du secret cède à un mouvement de libération de la mémoire (surtout de la mémoire publique, si on peut dire, de sa légitimation officielle, qui n'avance jamais au rythme du savoir historique ni de la mémoire privée, s'il y en a une et qui soit pure). Mais si ce descellement est contradictoire, dans ses effets comme dans sa motivation, c'est justement à cause du fantôme. En même temps qu'on se rappelle le pire (par respect pour la mémoire, la vérité, les victimes, etc.), le pire menace de faire retour. Un fantôme rappelle l'autre. Et c'est souvent parce qu'on voit s'annoncer la résurgence, la quasi-résurrection de l'un qu'on en appelle à l'autre. On rappelle combien il est urgent de commémorer officiellement la rafle du Vel d'Hiv ou de déclarer une certaine responsabilité de l'Etat français dans ce qui arrive de « pire » sous l'Occupation au moment où (et parce que) des signes annoncent ce retour, dans un contexte totalement différent, parfois avec le même visage, parfois sous d'autres traits, du nationalisme, du racisme, de la xénophobie, de l'antisémitisme. Les deux mémoires se renflouent, elles s'exaspèrent et se conjurent l'une l'autre, elles se font nécessairement, encore et encore, la guerre. Toujours au bord de toutes les contaminations possibles. Quand les fantômes abhorrés, si on peut dire, sont de retour, nous rappelons les fantômes de leurs victimes, pour sauver leur mémoire mais aussi, indissociablement, pour le combat d'aujourd'hui, et d'abord pour la promesse qui l'engage, pour l'avenir sans lequel il n'aurait pas le moindre sens : pour l'avenir, c'est-à-dire au-delà de toute vie présente, au-delà de tout vivant capable de dire « maintenant, moi ». La question – ou la demande – du fantôme, c'est aussi celle de l'avenir comme celle de la justice. » (« Artefactualités », *Echographies de la télévision*, Paris, éditions Galilée, 1996, p.31-32.)

² « Spectographies », op. cit., p. 135.

³ Saad Chakhali écrit à ce propos :

« L'angoisse relative à l'image ne se comprend que de façon hantologique, et ce d'emblée dans *Caché* : une image expose peut-être moins qu'elle ne cache beaucoup, l'image ne désignerait au fond – c'est là son impensé – que ce qu'elle rate (involontairement) ou masque (consciemment). Si

à tout moment, susceptible d'être questionnée comme issue d'un enregistrement sans agent détectable, puisque ni Magyd ni son fils n'apparaissent finalement comme des coupables vraisemblables : la subtilité du réalisateur est d'introduire un spectre dans son récit - l'opérateur des prises de vue - et d'en faire l'agent d'un retour du refoulé colonial qui oblige Georges, et avec lui le spectateur, à affronter cette question lancinante qui appartient à notre réalité contemporaine.

Pour ce faire, on peut affirmer que Haneke mobilise d'autres images de la mémoire collective française. Lorsque Georges, s'inquiétant de la disparition de son fils Pierrot, convoque la police au domicile de Magyd, il arpente le couloir du HLM flanqué de deux policiers qui cognent à la porte. Cette mise en scène avive la mémoire médiante du spectateur - c'est-à-dire nourrie des images produites au sujet des rafles durant l'occupation – et crée une parenté de situations troublante. Cette séquence se clôt sur une scène de rue nocturne : Georges est monté à l'avant d'un camion de police, toujours avec son imper de flic, et depuis l'intérieur de la camionnette, dans la vitre qui sépare la cabine de la cellule, Magyd et son fils apparaissent. Les deux hommes arrêtés sont filmés devant le grillage qui recouvre les fenêtres du camion, en clair-obscur, comme deux ombres silencieuses, déjà dressées en coupables, ne protestant pas. Symétriquement, le réalisateur montre un agent d'encadrement – un homme des médias – cadré lui-même de manière insolite, à la fois comme l'arroseur arrosé, mais aussi parce que le nouveau cadrage auquel il est soumis interroge l'origine de sa situation sociale, et le cadre auquel il appartient.

Butler s'empare de son côté de la question du *hors champ* : il s'agit pour elle de penser comment la vie est cadrée par des normes qui opèrent un cadrage, départageant ceux qui sont reconnaissables de ceux qui ne le sont pas. Cela signifie que les normes fonctionnent comme des cadres, c'est-à-dire incluant et excluant, cadrant et cachant les individus. Cela signifie également qu'il y a des vies hors-cadre, hors champ, qui sont précarisées par ce

ce constat important que dialectise la nature de n'importe quelle image (comme cache et comme cadre avait déjà en son temps remarqué le critique de cinéma André Bazin) n'est pas une radicale originalité esthétique <...>, on doit par contre reconnaître la singularité de la démarche hanekienne qui subordonne cette dialectisation à une logique derridienne – donc déconstructive – de la hantise (comme trouble brouillant toute approche compréhensive du réel sur une base seulement ontologique et historiciste, positiviste) et de l'archive comme manque d'une mémoire à venir. » (« Le spectre du colonialisme, l'actualité du néocolonialisme postcolonial – Caché, de Michael Haneke », *Cadrage.net*, mai 2006.)

statut, mais qui ne sont pas pour autant des non-vies, car les normes sont prises dans une dynamique de maintien et de survie qui les rend elles-mêmes vulnérables :

« Qu'une vie soit produite suivant les normes qui permettent à la vie d'être reconnue n'implique ni que tout ce qui concerne cette vie se produise suivant de telles normes, ni qu'il faille rejeter l'idée d'un reste de « vie » - suspendu et spectral – délimitant et hantant toute instance normative de vie. La production est à la fois partielle et perpétuellement hantée par son double ontologique incertain. Chaque instance normative est en effet suivie par l'ombre de son propre échec, et cet échec prend très souvent une forme figurale. La figure ne prétend pas à un statut ontologique certain et, bien qu'elle puisse être appréhendée comme « vivante », elle n'est pas toujours reconnue comme vie. En fait, une figure vivante située en dehors des normes de la vie n'est pas seulement un problème à régler pour la normativité, mais semble être ce que la normativité doit nécessairement produire : c'est vivant, mais ce n'est pas une vie. Une telle figure *tombe hors du cadre* <c'est moi qui souligne> fourni par la norme, mais seulement comme un double obsédant dont l'ontologie ne peut être garantie et dont le statut vivant est offert à l'appréhension¹. »

Reprenant le geste derridien, Butler établit donc une parenté profonde entre le cadre de production sociale des normes de vie et le cadre cinématographique, en faisant remarquer que le propre de la reproductibilité photographique, comme l'affirmait déjà Walter Benjamin, est de permettre un déplacement, une « dégradation du contexte » de prise de vue. Cette spécificité technique de ce qui est « cadré » induit pour Butler un effet politique possible de recadrage, par la circulation de l'image, son déplacement dans l'espace et le temps. A la fois le cadre délimite, départage, rendant invisible, spectral, ce qui est hors champ, mais en même temps il est lui-même soumis à sa reproductibilité, qui fait qu'il est déplaçable, décontextualisable, ce qui le rend « vulnérable à la subversion » critique. Ainsi, ce qui le rend efficace – sa puissance de détermination de ce qui vaut d'être vu – le soumet également à une fragilité, qui ne le fait pas disparaître pour autant, mais être déplaçable².

¹ *Ce qui fait une vie, Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, Paris, Zones, 2010, traduit par Joëlle Marelli, p.13

² « Cette circulation fait ressortir ou, plutôt, est la structure itérative du cadre. Quand les cadres rompent avec eux-mêmes pour s'instaurer eux-mêmes, d'autres possibilités d'appréhension apparaissent. Quand se défont – un aspect du mécanisme même de leur circulation – les cadres qui régissent la reconnaissabilité relative et différentielle des vies, il devient possible d'appréhender quelque chose de ce qui vit, ou de celui qui vit, mais n'a pas encore été généralement « reconnu » comme vie. Quel est ce spectre qui ronge les normes de la reconnaissance, cette figure qui, portée à sa plus haute intensité, vacille entre le dedans et le dehors ? En tant que dedans, il doit être expulsé pour purifier la norme : en tant que dehors, il menace de défaire les frontières qui délimitent le soi. Dans les deux cas, il figure la possibilité d'effondrement de la norme ; en d'autres termes, il est un

Le cadre social, « the frame », est défini par Butler dans des termes qui pourraient très bien s'appliquer à la définition du champ cinématographique :

« En d'autres termes, le cadre ne fait rien tenir ensemble à un endroit, mais devient lui-même une espèce de perpétuelle rupture assujettie à une logique temporelle en vertu de laquelle il se déplace d'un endroit à un autre. Comme le cadre est en constante rupture par rapport à son contexte, cette auto-rupture devient partie de sa définition même¹. »

Ainsi ce que montre le champ n'est pas nécessairement ce qu'il désigne : cadré et cadrant, il se soutient d'une présence-absence qui fait surgir dynamiquement des modes d'être en suggérant un « ailleurs », qui est contenu dans l'« ici ». Ainsi, les foyers de visibilité produits par la logique industrielle audiovisuelle, produisent les représentations collectives. Mais l'invisible du postcolonial est inséparable de l'édification étatique : elle ne peut faire disparaître ce qu'elle laisse dans l'ombre, ou hors du cadre, dans la mesure où s'instituant, elle se maintient par la possibilité de son propre déplacement, qui rend alors visible ce qui était jusque là hors champ. Georges fait bien partie de ce que Butler appelle les vies reconnues, *dans le cadre*, et dont les malheurs ou aléas de l'existence suscitent d'abord l'empathie du spectateur. Mais le cadre dans le film est soumis à une logique de dérèglement dynamique qui produit un déplacement d'un cadre de reconnaissance institutionnel – Georges homme des médias – à un cadre déterritorialisé – Magyd oublié dans sa barre HLM, vie brisée ; interdit donc de l'espace public, non reconnu, invisible, si la logique du récit ne conduisait pas le spectateur à rechercher le hors champ, comme puissance de questionnement du champ, et de son origine. Ce que Haneke opère par là même, ce n'est pas tant un nouveau cadre, qu'une continuité créée entre la vie reconnaissable et celle qui ne l'est pas : continuité cinématographique de deux personnages pris dans le même cadre, et continuité historique : aux deux vies opposées, se substitue le récit d'une vie construite sur la destruction de l'autre, sur une lutte fratricide donc, par effacement de la mémoire. Cette question est bien travaillée par Haneke comme une question collective tout autant qu'individuelle, qui engage la manière même dont le spectateur reconnaît ce qu'il voit, et est sensibilisé : d'abord une empathie attendue pour un personnage médiatique, puis un décadage inconfortable et inquiet vers les angles morts de

signe de ce que la norme fonctionne précisément en faisant avec la perspective de sa défaite une défaite inhérente à tout son faire. » *Op. cit.*, p.18.

¹ *Op. cit.*, p.16.

notre mémoire historique, et une visibilité rendue aux hors champs de la société française.

Objectif/Subjectif – La Figure, à propos de *Lost Highway*, de David Lynch :

Nous venons d'étudier avec *Valse avec Bachir* et *Caché* deux œuvres cinématographiques dans lesquelles le réel est questionné, car il revêt un enjeu politique et historique prégnant. Dans les deux cas, la réalité historique est travaillée comme un insaisissable qu'une certaine opération de contournement, une stratégie médiate, peut arraisonner pour le spectateur : confrontation de deux modes de représentation et questionnement sur la texture du souvenir, pour *Valse avec Bachir*, et traversée du visible, et de la représentation, par le détour du hors champ, pour témoigner d'existences déniées, non visibles, dans *Caché*. Dans les deux cas donc, l'enjeu politique est décisif, et dote le *medium* filmique d'une visée objectivante, tout en permettant d'appréhender en quoi ce qu'on appelle la « réalité » est affaire de construction. On pourrait alors m'objecter que le choix de ces films infléchit mon étude du côté d'un cinéma qui, précisément, désigne certaines réalités historiques. Dans cette perspective, cela orienterait ma réflexion à propos du statut du réel dans l'image filmique du côté d'un rapport certes problématique, car fulgurant ou spectral à l'événement profilmique*, mais qui n'en viserait pas moins, toujours, une réalité indépendante du récit filmique : des événements historiques, politiques, agissant comme référents de l'action filmique.

Or nous savons qu'une des forces du cinéma consiste aussi à offrir un *divertissement*, au sens fort, par rapport à notre monde quotidien. On ne peut nier le succès rencontré par le cinéma lorsqu'il s'empare de récits détachés tout soucieux de réalisme, et qu'il met en image des fantaisies. Nous avons vu, à propos de l'étude de *Valse avec Bachir*, que l'impression de réalité et l'effet de réel doivent être dissociés, ce qui permet de comprendre le succès du cinéma de fantaisie, dans lequel le plaisir du spectateur tient justement à ce qu'il est

confronté à un double mouvement d'adhésion et d'évasion : adhésion à la puissance d'actualisation de ce qu'il perçoit, et savoir que ce monde perçu est irréel. Néanmoins il peut sembler paradoxal que le *dispositif technique* filmique permette de construire un monde qui se présenterait comme véritablement imaginaire : d'une part, parce qu'il semble exister une inféodation entre ce qui est montré et ce qui est tourné - et donc entre ce qui est proposé à la perception spectatorielle et ce qui existe comme réalité profilmique* - qui limiterait le champ des possibilités de la fantaisie. D'autre part, le mode de perception des images cinématographiques semble en connivence profonde avec la perception que nous faisons du monde. Ainsi, le cinéma tirerait sa faiblesse de sa force, en paraissant rivé à une proximité avec le réel, au double sens indiciaire - il provient d'un enregistrement - et iconique - il donnerait à voir quelque chose qui se présente sous une forme perceptive proche des conditions de la perception ordinaire. Pour identifier précisément la nature de cette question, il me faut partir de quelques remarques de Christian Metz, qui résume cette position, laquelle semble porter un coup d'arrêt à toute forme d'images qui prétendrait rendre compte d'autre chose que d'une réalité perceptible :

« Les plans qui composent un film ne peuvent livrer que du visible, ils restent impuissants devant ce que nul n'a jamais pu voir. L'image qui se veut subjective – du moins en un tel sens – est toujours ressentie par le spectateur comme objective au même titre que ses voisines, et de ce fait elle perturbe plus qu'elle n'éclaire, puisque en tant que vision réelle elle n'a aucun sens satisfaisant par rapport au reste du film. Ainsi, le cinéma est trop « réel » pour traduire efficacement les visées imaginaires de ses héros. »

Il ajoute en note :

« En même temps, pourrait-on ajouter, le cinéma est trop irréel, et ces deux causes contraires aboutissent au même effet (= extrême difficulté à matérialiser des images mentales dans un film). Expliquons-nous : le quasi-réel que nous présente le film est toujours visé comme imaginaire par le spectateur, puisque ce dernier sait qu'il est au cinéma, et que l'« impression de réalité » ne tourne jamais à l'illusion vraie. Dès lors, ne peut-on pas penser que l'embarras du film devant les visées d'irréalité des héros diégétiques est dû également à ce que le décalage a toujours-déjà été opéré une première fois, et ne saurait l'être une deuxième à moins d'une singulière torsion psychologique ? Il faudrait en effet que le spectateur vise comme absents (puisque c'est du cinéma) des objets que le héros lui-même vise comme absents (puisque c'est une rêverie, une crainte, etc.). Or le spectateur a l'habitude de viser comme absents (parce que le film est un récit) des objets que le héros est supposé viser comme présents *et dont il fait d'ailleurs partie*, puisque aux yeux du spectateur le héros est au nombre des données diégétiques. Peut-être l'image filmique ne peut-elle avoir qu'un seul statut, celui d'un imaginaire-pour-le-spectateur qui est aussi un réel-pour-le-héros. C'est à la fois parce que l'image est trop réelle et parce qu'elle est

trop imaginaire que le film est sans ressource devant l'imaginaire au carré. »¹

Ce qui retient mon attention dans ce texte, c'est la manière dont Metz critique l'efficacité de ce qu'on appelle au cinéma l'image mentale, assignant par là même le cinéma à un « visible » qui devrait se cantonner entre deux limites. D'une part celle d'être un visible/audible justement, c'est-à-dire de relever de ce que les yeux et les oreilles appréhendent dans les conditions sensorielles d'une perception. Expérience d'emblée perceptive donc, elle interdirait de saisir comme imaginaire ce qui est pour le spectateur un ensemble d'objets et d'actions se déroulant « sous ses yeux », et ayant la platitude et la finitude d'une saisie perceptive. Pour autant, immédiatement, cette limite se complèterait par une seconde, symétrique : ce « voir/entendre » n'étant qu'un « quasi-voir/entendre », le spectateur ne pourrait oublier tout à fait qu'il n'a affaire qu'à un quasi-objet, qui en aurait l'aspect, certes, mais qui n'en resterait pas moins une image spéculaire. Il semblerait donc que le cinéma soit assigné à montrer sur le mode réaliste quelque chose dont le spectateur sait qu'il est imagé, ce qui le conduirait d'ailleurs à proposer sur un mode très attractif un univers imaginaire qui revêt pour une part les propriétés perceptives d'un réel, mais serait corrélativement impuissant à explorer les rêveries, et l'univers mental autrement que sous une forme trop mimétique de l'expérience sensorielle pour prétendre les restituer dans leur puissance créatrice.

Je voudrais discuter ces propos de Christian Metz, et étendre l'horizon de mon étude, en me tournant vers un cinéma qui justement explore un univers mental : le cinéma de David Lynch. En effet, le cinéma de ce réalisateur confronte le spectateur à une exploration sensorielle inédite, une « abstraction sensorielle » selon l'oxymore du réalisateur lui-même², et à un rapport systématiquement énigmatique aux images, l'énigme se présentant

¹ *Essais sur la signification au cinéma II*, « Problèmes actuels de théorie du cinéma, Paris, Klincksieck, 2003, pp.43-44

² Il ne faudrait pas comprendre cette expression comme l'indication de ce qu'au cinéma, un objet vaut pour tous les objets, qu'il en est la généralisation. A ce propos, David Lynch se montre définitif :

« Il est dangereux, je pense, de dire qu'une femme dans un film représente toutes les femmes, ou qu'un homme dans un film représente tous les hommes. Certains critiques raffolent des généralisations. Mais attention, il s'agit de *ce* personnage particulier dans *cette* histoire particulière, engagé sur *cette* voie en particulier. Ces spécificités créent leur propre monde. Et il arrive que ce soit un monde dans lequel on ait envie de pénétrer, et qu'on ait envie d'expérimenter. » David Lynch, *Mon histoire vraie*, (titre original : *Catching The Big Fish*), Paris, Sonatine Editions, 2008, p. 88.

comme ce qui résiste à l'élucidation, et partant, à toute signification définitive. En effet, on pourrait également comprendre les remarques de Metz en affirmant que c'est la prépondérance du statut de signe de l'image filmique – indice et icône – qui l'empêche de fonctionner comme objet en soi, porteur d'une expressivité qui ne soit pas orientée par une référentialité trop directe au monde réel. Or à côté de ces deux aspects de l'image filmique, il faut en retenir un troisième, déterminant pour comprendre ce que nous fait le cinéma : nous mettre en présence de figures nouvelles, inédites, qui s'agencent selon une logique qui ne dépend ni d'une simple *figuration* narrative, ni d'une simple représentation de la réalité, mais qui produit une réalité nouvelle, *figurale*. C'est ainsi qu'il me semble que le cinéma de Lynch dynamite toute distinction entre objectivité et subjectivité, ce qui ne manque pas de produire, nous y reviendrons, un sentiment d'inquiétante étrangeté.

Je m'appuierai, dans le présent chapitre, sur différents extraits de *Lost highway*, en m'astreignant à un principe de méthode spécifique pour l'étude de ce film, guidée en cela par les réticences du réalisateur face à certains commentaires de son œuvre :

« Il est des choses qu'on ne peut pas dire avec des mots. Et c'est un peu de ça qu'il est question dans la peinture. Pour moi, c'est un peu la même chose avec le cinéma. Il y a des mots et des histoires, mais il y a des choses qu'on peut dire sur la pellicule qu'on ne peut dire avec des mots. C'est la beauté du langage cinématographique. Il est rapport avec le temps, les juxtapositions et toutes les règles de la peinture. »¹

Or si l'on ne peut, pour réfléchir à ce qui est au travail dans l'œuvre de David Lynch, renoncer à « dire avec des mots » ce qui s'y produit, il est néanmoins impératif de se garder de certaines tentations, et en particulier celle qui consisterait à livrer une

Le terme d' « abstraction » me semble donc signifier pour Lynch bien davantage une forme d'écart décisif entre le monde filmique et le monde réel, écart qui rend possible au cinéma d'inventer un univers tout à fait singulier.

¹ *Entretiens avec Chris Rodley, films, photographies, peintures*, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, traduit par Serge Grüneberg, p.21.

David Lynch écrit aussi dans *Mon histoire vraie* :

« Un film devrait tenir tout seul. Il est absurde qu'un réalisateur soit obligé de recourir aux mots pour dire ce que signifie le film. Le monde du film est une création, et les gens aiment parfois pénétrer dans ce monde. Pour eux, ce monde est réel. Or si les gens apprennent comment telle ou telle chose a été faite, ou entendent dire ce que ceci ou cela est censé signifier, la prochaine fois qu'ils verront le film, leur vision en sera altérée. » (*Op. cit.*, p.27.)

interprétation narrative à partir des éléments présents dans ses films ; ce serait d'une part tenter d'y plaquer une construction diégétique classique, avec des événements et des actions en cohérence dramatique, et ce serait d'autre part être rattrapé par la logique temporelle d'un récit qui veut que même quand celle-ci ne respecte pas un déroulement linéaire, la fable racontée puisse malgré tout être comprise comme un enchaînement temporel de situations et d'actions. C'est vouloir par exemple que le déroulement temporel obéisse aux lois des modes grammaticaux : passé, présent, futur, alors que précisément dans l'œuvre de Lynch, la dimension temporelle est constamment déroutée, inquiétée, comme interrogée.

Ainsi, aucun récit ne saurait restituer le pouvoir plastique et la nécessité interne du déploiement filmique de *Lost highway*. Et si récit on doit trouver chez Lynch, il faut alors lui donner un sens infiniment plus ample que l'enchaînement d'actions et d'événements, et plutôt travailler des formes visuelles et auditives récurrentes, ainsi que des connexions ou répétitions entre des situations ou des gestes. Lynch me semble proposer un « univers filmique » inquiétant, parce qu'obtenu à partir de l'enregistrement d'objets et d'éléments reconnaissables de notre monde familier¹. Il va de soi que je renonce, ce faisant, à toute

¹ Chris Rodley écrit à ce propos dans l'introduction à ses *Entretiens avec David Lynch*:

« La narration cinématographique traditionnelle, avec son exigence de logique et de lisibilité, n'intéresse que très peu David Lynch, tout comme le fait de se limiter à travailler dans un seul genre à la fois. Dans l'univers de Lynch, des mondes entrent en collision. La sensation de « malaise » ressentie par le public vient de cette confusion des genres et de l'absence des conventions ou de règles qui assurent normalement le confort et, plus essentiellement encore, orientent habituellement le spectateur. La « sensation », ou le « sentiment », que Lynch cherche à véhiculer est fortement associée à une forme d'incertitude de la raison, qu'il définit comme l'impression d'être « perdu dans les ténèbres et la confusion ». L'inquiétante étrangeté de ses films réside plus là que simplement dans l'étrange, l'absurde ou le grotesque ; elle s'y oppose même quand ils sont exagérés au point de ne plus du tout inquiéter. Les attributs de l'inquiétante étrangeté, dans ce que Freud appelle « le champ de l'effrayant », sont ceux de la peur plus que de la véritable terreur, de la hantise plus que de l'apparition. Elle transforme l'« ordinaire » en « extraordinaire » et produit une « infamiliarité » dérangeante dans ce qui est à l'évidence familier. » (*Op. cit.*, p.6)

Il écrit plus haut : « En 1992, Vidler expliquait combien il a été difficile de définir l'inquiétante étrangeté – cette sensation de « malaise » dont on commence à parler à la fin du XVIII^e siècle – mais il pourrait tout aussi bien s'agir des problèmes que rencontrent parfois la critique et le public face au cinéma de David Lynch. S'il est difficile de définir l'expérience que représente la vision d'un de ses films et encore plus la nature même de ce à quoi on vient d'assister, c'est que l'inquiétante étrangeté – dans toute son imprécision – est au cœur même de l'œuvre de Lynch.

Inconsciemment, Lynch a mobilisé toutes les facettes du cinéma pour tenter d'exprimer cette propriété insaisissable. Rares sont les cinéastes contemporains qui travaillent à partir des fondements du cinéma avec autant de constance que lui. Sa sensibilité aux textures du son et de

étude globalisante du film, pour le saisir par bribes, éclats, dont la force réside dans leur pouvoir poétique singulier; il s'agira donc d'étudier comment la *figuralité* très particulière chez David Lynch émancipe la *figuration* de son cadre classique et l'ouvre à un monde dans lequel l'horizon *profigurant* est distordu, inquiété, mis à mal, dotant la *figuration* d'un coefficient de densité autonome tout à fait spécifique à cet auteur.

Partons de l'étude du plan qui structure, par la systématité de son retour, et par la place qui lui est donnée dans l'ordonnancement du reste du film, *Lost highway*. A la manière d'une boucle, il constitue aussi bien le générique de début que de fin du film. Premier plan donc, il me semble donner d'emblée une idée précise de ce que Lynch entend par « abstraction filmique » :

Extrait DVD N°8

Il s'agit d'un plan dans lequel la voie d'une autoroute file à grande vitesse devant nous, comme si nous étions propulsés très rapidement dans un engin la nuit. Aucune indication de pare-brise, même si nous sommes en quelque sorte à la place du conducteur, pas de cadre délimitant la vision, sinon les bords même de la tache grise qui se déroule et s'agite convulsivement devant nous. Nous voyons un ensemble gris aux formes changeantes, un peu comme les flammes dansantes d'un feu, et en même temps nous reconnaissons l'asphalte et l'impression que donne la vitesse lorsque nous roulons en voiture. C'est donc un mouvement d'objet – la tache grise – qui produit en même temps pour le spectateur l'impression d'être soi-même en mouvement dans une fuite en avant d'autant plus vertigineuse qu'aucun repère ne signale l'espace parcouru. Seule signalétique qui concourt à l'identification : les lignes discontinues jaunes qui scindent verticalement en deux le plan et orientent dans un champ presque totalement obscur – le haut et les côtés sont intégralement noirs - la tache grise mouvante. Après une courte ouverture où l'on entend juste le léger souffle d'une voiture à grande vitesse, c'est une chanson de David Bowie¹ qui

l'image, aux rythmes de la parole et du mouvement, à l'espace, à la couleur et au pouvoir intrinsèque de la musique, en fait un cas unique. *C'est à l'épicentre même du médium qu'il travaille.* » <C'est moi qui souligne.> (op. cit., p.5)

¹ Elle est composée par David Bowie et Brian Eno en 1995 pour l'album *Outside*. Les paroles sont les suivantes :

constitue l'accompagnement sonore de ce plan : une voix masculine très langoureuse sur une basse et une batterie très rythmées, avec quelques nappes de synthétiseur et des accords de piano. Le générique, en lettres du même jaune que les pointillés de la ligne centrale, arrivent sur nous, comme propulsés du fond de la route jusqu'à la distance d'un pare-brise, où ils s'affichent avant de disparaître.

Frédéric Strauss dit de ce plan qu'il « semble sorti d'un antique Praxinoscope ou du Chronophotographe de Jules Marey¹ », ayant l'intuition très juste que cette image est une véritable *expérience*. Dans le cas de Jules Marey, il s'agit d'une analyse du mouvement, grâce à la capacité, pour la caméra, d'isoler expérimentalement un objet en mouvement et de l'enregistrer dans des conditions qui ne sont pas limitées par notre perception habituelle : filmer le galop d'un cheval pour l'étudier d'une manière que seule permet la captation cinématographique². Ce plan d'autoroute défilant à grande vitesse isole un phénomène par l'entremise du cinéma, en produisant également une analyse, qui, dans le film de Lynch, n'a pas la valeur d'une vérification d'hypothèse scientifique, mais d'ouverture à une expérience plus large, celle d'une désorientation perceptive, qui est rendue possible par l'isolement de la perception par rapport à ces conditions habituelles. Nous voyons bien défiler une autoroute, mais sans le contexte familier dans lequel nous voyons ce type de défilement, et ainsi nous le *voyons vraiment*, rendu qu'il est à son étrangeté³. Isoler un phénomène procède d'un découpage, qui abstrait la partie découpée

Funny how secrets travel, /I'd start to believe if I were to bleed /Thin skies, the man chains his hands held high /Cruise me blond /Cruise me babe /A blond belief beyond beyond beyond /No return /No return

I'm deranged /Deranged my love /I'm deranged down down down /So cruise me babe /cruise me baby /And the rain sets in /It's the angel-man /I'm deranged /The clutch of life /and the fist of love /Over your head /Big deal Salaam /Be real deranged Salaam /Before we reel /I'm deranged.

¹ « *Lost highway* de David Lynch », *Cahiers du cinéma*, N°509, janvier 1997.

² Médecin physiologiste, Jules Marey se sert dans un premier temps de la photographie pour l'étude des mouvements des animaux, affirmant contre l'opinion de l'époque que le galop du cheval comporte un temps durant lequel les quatre jambes sont suspendues sous le poitrail, sans pose sur le sol. Eadweard Muybridge met au point en 1879 le zoopraxinoscope qui permet de recomposer par la succession de photographies d'un galop de cheval, le mouvement tel qu'il est décrit par Marey.

³ David Lynch écrit à propos de la fragmentation :

« Pour moi un mystère est comme un aimant. Dès qu'une chose est inconnue, elle attire. Si vous êtes dans une pièce, qu'il y a une porte ouverte sur des escaliers et que la lumière s'éteint en bas, vous serez très tenté de descendre. Ne voir qu'une partie, c'est encore plus fort que de voir le tout.

du tout auquel elle appartient, et lui confère ainsi une autonomie énigmatique.

Le fragment est ici obtenu à partir d'une situation profilmique* facile à deviner : une caméra sur le capot d'une voiture, mais il ne fonctionne pas comme simple trouvaille visuelle : il invente une *figuralité* qui fabrique une perception singulière. Induisant en effet un trouble sensoriel, il présente un mouvement d'objet qui pourtant est reconnu comme l'illusion que fabrique la propulsion du point de vue lui-même, et fait jouer l'immobilité mobile du spectateur qui perçoit ce qu'il voit à la fois comme la danse d'une tâche grise sur un fond noir et comme son mouvement en avant depuis l'intérieur d'une voiture. En ce sens, les irrégularités de l'asphalte, le « grain » du sol changeant, produisent une double impression : perceptive, elle frappe par son étrange beauté ; inductive, elle confirme la grande vitesse de l'engin qui a permis ce jeu des matières. Ludique et vertigineux donc, ce plan d'ouverture revient à plusieurs reprises dans le film, opérant une scansion à des moments-clés tout en conférant au titre : *Lost highway*, une valeur autre que simplement connotative du film noir. L'autoroute perdue, c'est aussi celle qui est arrachée à tout contexte, déterritorialisée, pure présence d'une plongée en avant dans le noir. Ce plan ouvre ainsi le film sur un *indécidable* - qui est fixe ? Qui est en mouvement ? - amoindrissant pour le spectateur la frontière entre ce qui se projette devant lui et son propre basculement dans ce qui vient à lui. Ce plan est immédiatement suivi d'un très gros plan visage qui offre la texture irrégulière et grevée de trous d'une peau d'homme en train de fumer. A un objet filmé en plan large à grande vitesse dont la texture prend forme grâce à ce choix de prise de vue, répond un objet filmé en plan très rapproché, dont l'identification est derechef un instant suspendue précisément par son caractère fragmentaire. Il s'agit d'une tête, celle d'un homme, et la collure de ces deux plans révèle le motif du film : « portrait en mouvement »¹, qu'il faut rapprocher bien sûr du titre de la chanson de Bowie : « I'm deranged ». La collure entre les deux premiers plans du film raccorde donc un point de vue qui vacille, se perturbe, ne distinguant plus ce qui relève de l'objet perçu de ce qui relève des conditions de la perception, et la tête du personnage qui occupe toute la première partie du film : Fred Madison. David Lynch évoque, comme toile

Le tout peut avoir une logique, mais en dehors de son contexte, le fragment prend une incroyable valeur d'abstraction. » (*Entretiens avec Chris Rodley, op. cit.*, p.174)

¹ Selon le titre que lui donne le co-scénariste du film, Barry Gifford. (cf *Entretiens avec Chris Rodley, op. cit.*, p.166)

de fond de l'écriture du projet, l'affaire O.J Simpson¹ :

« Pendant que Barry Gifford et moi écrivions le scénario de *Lost highway*, j'ai été pour ainsi dire obsédé par le procès d'O.J. Simpson. Barry et moi n'en avons jamais explicitement parlé, mais je pense que, d'une certaine manière, le film est lié à ça.

Ce qui m'a frappé à propos de O.J.Simpson, c'est sa capacité à sourire et à rire. Il a pu ensuite retourner jouer au golf, manifestement très peu tracassé par toute cette histoire. Je me demandais comment quelqu'un qui aurait commis de tels actes pouvait continuer à vivre normalement. Et nous avons trouvé ce formidable terme de psychologie – « la fugue psychogène » - pour décrire le mouvement de l'esprit consistant à ruser de manière à échapper à l'horreur. Donc, d'une certaine manière, *Lost Highway* traite de ce sujet. »²

Prenons au sérieux cette déclaration : c'est la tête humaine, en fuite, en mouvement, comme nous le verrons, qui est explorée plastiquement³ dans *Lost highway*, et qui le structure comme leitmotiv : tête familière et étrangère, belle et horrible, même et autre, qu'il s'agisse de celle de l'homme-mystère, de Renée qui est aussi celle d'Alice, enfin la tête de Fred, l'homme dérangé dont le visage hanté ouvre et clôt le film. Or c'est bien de la tête dont il s'agit, et non de la conscience, ou de la folie, comme si Lynch souhaitait explorer les possibilités plastiques de notre rapport au visage, objet paradoxal s'il en est, interface entre le corps et l'esprit, et considéré comme le lieu même de l'expressivité singulière. Mais en isolant - comme un motif - la tête, Lynch produit plastiquement une « fragmentation », une sorte de « dissection » mettant en évidence les effets plastiques de la tête humaine.⁴

¹ Il s'agit du procès très médiatisé de ce sportif et acteur américain, qui a été accusé d'avoir tué sa femme et son amant.

² David Lynch, *Mon histoire vraie, Méditation, conscience et créativité*, traduit de l'anglais par Nicolas Richard, Sonatine éditions, 2008, p. 105. (Titre original : *Catching The Big Fish*, Bobkind, Inc., 2006)

³ Ce travail, qui est poursuivi tout au long du film, illustre bien ce que Luc Vancheri définit comme une spécificité formelle du cinéma :

« Si le cinéma commence là où s'annule la dette photographique <à l'égard d'un référent>, la figuration cinématographique naît véritablement lorsque des corps se mettent en quête d'échapper à la fiction de leur personnage, lorsque leur réalité figurative cesse d'être leur seule réalité filmique, lorsque se dessinent les agencements de leur réalité figurale qui commandent d'autres plans de signification. » *Les pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, 2011, p.16

⁴ A ce sujet, Michel Chion rappelle l'importance esthétique du goût de Lynch pour la dissection :

« After once shaving the fur from a mouse, Lynch dissected a cat in the hope of using the result in *Eraserhead* : « I examined all its parts, the membranes, the hair, the skin, and there are so many

La deuxième occurrence dans le film du plan d'autoroute se situe au moment de bascule entre le personnage de Fred Madison, joué par Bill Pullman, et celui de Pete, joué par Balthazar Getty. Pendant toute la première partie du film, nous suivons Fred, marié à Renée. Après cette séquence, nous suivrons Pete, amoureux d'Alice, les deux personnages féminins étant joués par la même actrice, Patricia Arquette. Le passage se situe à la quarantième minute :

Extrait DVD N°9 - a

Plan large sur un escalier vu de profil, l'espace autour étant barré de toutes parts par des murs et le plafond, dans lequel le trou de la trémie laisse apparaître des ombres : tandis que Fred Madison, les mains menottées dans le dos descend cet escalier, accompagné de deux gardiens, une voix féminine, off*, déclare : « We the jury find the defendant guilty of murder in first degree. »¹ Par le large trou de la trémie, parvient une lumière saturée, qui transforme les trois hommes en silhouettes, et projette sur le mur longeant l'escalier leurs ombres mouvantes. On entend juste leur pas, puis à nouveau une voix off, masculine, qui déclare : « Fred Madison, the jury has found you guilty for murder in first degree. It's my order that you will put to death in electric chair. »² La caméra opère un travelling arrière tandis que les trois hommes, au bas de l'escalier, s'engagent dans un couloir sombre, dont

textures which may be pretty gross on one side but when you isolate them and consider them more abstractly, they are totally beautiful. » (in *Ciné-Fantastique*, vol.4, n° 4-5, Special Double Issue, September 1984.) ; « Après avoir rasé la fourrure d'une souris, Lynch disséqua un chat dans l'espoir d'utiliser le résultat dans *Eraserhead* : « J'en ai examiné toutes les parties, les membranes, la fourrure, la peau et il s'y trouve tant de textures qui peuvent être plutôt répugnantes d'une certaine manière, mais si vous les isolez et les considérez plus abstraitement, elles sont tout à fait magnifiques. »

Sur ce travail d'analyse par l'image, il faut lire également ce qu'en écrit Robert Bresson :

« DE LA FRAGMENTATION

Elle est indispensable si on ne veut pas tomber dans la REPRESENTATION.

Voir les êtres et les choses dans leurs parties séparables. Isoler ces parties. Les rendre indépendantes afin de leur donner une nouvelle dépendance. » (*Notes sur le cinématographe*, op. cit., p. 93-94)

¹ « Nous, jury, déclarons l'accusé coupable de meurtre avec préméditation. »

² « Le jury vous a reconnu coupable de meurtre avec préméditation. Je vous condamne à la peine de mort sur la chaise électrique. »

une paroi est recouverte de portes sécurisées de cellule. Le plan suivant cadre une porte en gros plan, une petite fenêtre carrée grillagée apparaissant au centre. Au son, on perçoit un bruit de clés, puis la porte s'ouvre, mais de l'extérieur. Nous étions déjà à l'intérieur de la cellule : le gardien ouvre complètement la porte, laissant apercevoir au fond du plan l'autre mur du couloir, en briques vertes : le deuxième gardien tient par le bras Fred, dont le regard fixe marque une forme d'absence complète à la situation présente. Le premier gardien lui dit : « Make you feel home, old fellow.¹ » sans qu'il lève la tête. Le plan suivant nous fait à nouveau brutalement basculer dans le couloir sans que les repères spatiaux soient clairement identifiables ; le plan est rapproché sur les trois hommes dans l'encadrement de la porte, mais le gardien qui était dehors à l'arrière-plan au plan précédent est maintenant le plus près de nous, et Fred qui était de profil à gauche est maintenant de profil à droite. Le deuxième gardien lui parle : « If you need something, just ask the concierge.² » Ils commencent à refermer la porte. Raccord mouvement sur la porte qui se ferme dans un nouveau plan depuis l'intérieur de la cellule : Fred est de profil, mais la tête de dos, tournée vers la porte, Un nouveau plan, depuis l'extérieur de la cellule, cadrant les deux gardiens qui verrouillent la porte, puis l'un ouvre une fente dans la porte, tandis que l'autre s'approche avec des clés : « Take your hands off, chief.³ » Un nouveau plan sur Fred dans sa cellule, en plan rapproché taille, le visage face à nous, mais baissé : il passe ses mains, attachées derrière son dos, par la fente de la porte. Il baisse la tête jusqu'à sa ceinture, comme recroquevillé sur lui-même. Au plan suivant, les deux gardiens sont devant la porte, celui de droite détache les menottes de Fred. Un nouveau plan : Fred est face à nous, le corps presque droit malgré la position des mains, le visage visible, mais inexpressif, le regard vide. Il se redresse en récupérant l'usage de ses mains. Nouveau plan sur les gardiens, cette fois dans un axe qui permet de percevoir en ligne de fuite l'ensemble des portes de ce couloir. L'un d'eux finit de verrouiller la porte, puis ils s'engagent dans le couloir face à nous, la caméra opérant un travelling arrière de poursuite. Retour sur Fred, en plan poitrine, toujours devant la porte de la cellule : il bouge doucement la tête, marche très lentement pendant qu'un drone* s'amplifie peu à peu. L'homme s'arrête lorsque la caméra saisit sa tête de profil, en gros plan. Derrière lui le mur gris sombre : ses yeux sont crispés, le reste du visage parfaitement neutre. Sur le drone

¹ « Fais comme chez toi, mec. »

² « Si t'as besoin de quoi que ce soit, demande le concierge. »

³ « Passe tes mains à l'extérieur, chef. »

qui est maintenant très présent, un très gros plan de sang et de chair mêlés, un mouvement de caméra haut-bas explorant les lignes de sang coagulé sur un drap blanc ; le plan est brouillé, ne permettant que de reconnaître la couleur rouge et la texture visqueuse du sang. Le plan se coupe brutalement, interrompant net le drone. Retour sur Fred, dans la même valeur de plan que l'avant-dernier, le regard halluciné : il lève la tête vers le plafond, dont émane une lumière. Plan en plongée totale : nous voyons Fred à travers les barreaux qui surplombent la cellule, il regarde au-dessus de lui ; derrière lui un lit, devant lui un lavabo et une cuvette de toilettes. A droite, la porte de la cellule. Fred cesse de regarder le plafond et s'assoit sur le lit. Il met sa tête dans ses bras. Fondu au noir.

Le film fait l'économie de tout récit du meurtre de Renée par Fred, de son arrestation et de son jugement. L'essentiel est ailleurs, et les deux voix off* permettent simplement de comprendre la situation actuelle du personnage : enfermé dans le couloir de la mort, dans une prison sécurisée. Cette ellipse radicale permet à Lynch de focaliser l'attention du spectateur sur autre chose que les circonstances narratives : ce qui nous intéresse, c'est un homme en proie à un souvenir qui le hante. Le décor, en conformité avec la situation du prisonnier, est néanmoins également utilisé par Lynch pour rendre l'égarement intérieur du personnage perceptible : les plans d'entrée dans la cellule sont très courts, morcelant le rapport à l'espace de manière brutale et déstabilisante - nous sommes tantôt à l'intérieur, tantôt à l'extérieur de la cellule - ce qui crée une désorientation partielle du spectateur. Le cadre rapproché des plans et les raccords-mouvement* lui permettent certes de comprendre que ce qui se passe se poursuit dans un espace contigu, mais l'alternance rapide entre l'intérieur et l'extérieur de la cellule produit une forme de perturbation des repères spatiaux pour le spectateur, à l'instar des repères mentaux du personnage. Cette manière de filmer l'espace est tout à fait emblématique du travail de Lynch, qui construit des intérieurs dont on ne perçoit jamais que des fragments, et qui dresse une cartographie étrange, dédalique, des lieux. Les objets y sont moins des éléments permettant de se repérer que des figures identifiables d'un plan à l'autre, sans que la continuité spatiale puisse jamais être parfaitement opérée. C'est bien la logique du rêve que Lynch reproduit là : des objets de notre monde quotidien sont présents et reconnaissables, mais recomposés d'une manière qui les défamiliarise et confère à leur présence une intensité inhabituelle.

Le bref gros plan sur un cadavre ne peut être compris par le spectateur que comme le souvenir du meurtre de Renée, mais il s'offre selon une *figuralité* qui semble exprimer

l'état psychique de Fred : son brouillage et la valeur de très gros plan peuvent dire le rapport de Fred au meurtre ; Renée est absente du plan par l'extrême fragmentation qui la réduit à une mare de sang. Ce que nous voyons n'est qu'une texture, indiquant le déni, de même que la « vision » que nous en avons est altérée par cet extrême grossissement. Comment mieux indiquer la fonction d'une obsession qui se focalise à tel point sur son objet qu'elle ne parvient plus à le distinguer nettement ? Pour autant, aucune psychologie n'est présente, l'ensemble de la séquence présentant une factualité clinique. Le spectateur n'est donc pas convié à entrer en empathie avec ce personnage, mais à vivre une expérience troublante, celle de voir/entendre une obsession. Bien évidemment, l'image en insert du cadavre ne saurait imiter, au sens d'une ressemblance, une obsession ; il s'agit d'une *analogie*, dont il nous faut établir les termes. D'une part ce plan très court fait irruption dans un ensemble de plans par rapport auquel il fait contraste, tant dans ce qui est *figuré* que dans la *figuralité* : la couleur rouge vif, la luminosité qui met en valeur le caractère brillant de la matière, le brouillage qui efface les contours, crée une impression de texture¹ plutôt que d'objet. Ce plan se raccorde donc au visage absent de Fred comme un équivalent de l'image à laquelle cette conscience semble rivée. D'autre part, cette *figuralité* décroche ce plan de toute figuration réaliste, en renvoyant simultanément à un autre univers référentiel, celui de la peinture : il frappe par la présence de couleurs et de matières qui s'offrent comme telles, le plan se signifiant dès lors, par sa puissance intensément *figurale*, comme image.

Extrait DVD N°9 - b

Un plan en plongée totale sur Fred, allongé sur son lit : la caméra opère un mouvement de rotation très lent qui fait tourner le corps de Fred immobile, les coudes relevés au niveau de la tête, les mains posés sur le front. Au plan suivant, nous voyons en contre-plongée totale le plafond grillagé derrière lequel un plafonnier très puissant crée un cercle d'une

¹ David Lynch a été peintre avant de devenir cinéaste. Il continue de porter un regard de plasticien dans son travail cinématographique et avoue une fascination pour la texture des corps, dès lors qu'ils cessent d'être vivants :

« Je n'aime pas nécessairement les corps en putréfaction, mais il y a dans un corps en putréfaction une texture incroyable. Avez-vous déjà vu un petit animal en train de pourrir ? J'adore les observer, de même que j'aime regarder de près l'écorce d'un arbre, un petit insecte, une tasse de café ou une part de tarte. En observant de près, on apprécie la subtilité des textures. » (*Mon histoire vraie, op. cit.*, p.113)

très forte luminosité. Puis un nouveau plan en mouvement où nous distinguons un corps féminin, couvert de sang : la caméra opère un mouvement de haut en bas qui glisse depuis le buste jusqu'à la tête. Le plan est brouillé et un drone perçant cisaille la perception. Puis un plan rapproché épaule sur Fred, les yeux fixes. Fondu au noir.

Plan large sur une cour extérieure de prison, dont nous ne voyons pourtant qu'une partie du sol et un grand mur, comportant un retour. L'ensemble est glauque, le mur sale, et le sol marqué par des flaques de liquide. Fred est adossé au mur, près du coin, à droite, il se recroqueville, puis s'effondre au sol. D'imperceptibles sons contribuent à l'étrangeté de la scène : des cris de mouette, à peine audibles, et un drone* très bas. Au plan suivant, deux gardiens de prison sont cadrés en plan épaule, derrière un grillage par lequel ils regardent dans la cour. L'un d'eux demande dans un micro : « Something wrong ?¹ » Un nouveau plan montre Fred de profil, tentant de se relever ; il gémit, n'y parvient pas, mais gagne le mur à quatre pattes. Il répond au gardien : « My head. » Fondu au noir.

Plan en contre-plongée totale : nous voyons par en-dessous la tête renversée de Fred, auscultée par un médecin en blouse blanche. Derrière Fred, les deux gardiens de son entrée dans la cellule. Au dessus une rame de néons très puissants diffuse une lumière intense. Le médecin ausculte longuement les yeux de Fred. Il lâche la tête, qui bascule vers le sol, nous permettant de découvrir le visage de Fred, les yeux à peine ouverts, l'air hagard. Le médecin renverse à nouveau la tête vers le haut, ausculte le cou, puis prend le pouls de Fred qui respire bruyamment. Le médecin regarde Fred qui a toujours la tête basculée en arrière : « You're sleeping ok ?² » Au plan suivant, nous sommes maintenant en plongée totale, au-dessus des deux hommes. Nous ne voyons que le crâne du médecin, tandis que le visage de Fred est perceptible, les yeux clos, car sa tête est toujours renversée ; il murmure : « No. I can't sleep³. » Sa respiration est difficile, comme s'il ne parvenait pas à reprendre son souffle. Le médecin lâche la tête qui bascule complètement vers le bas. Au plan suivant, nous découvrons les quatre hommes en plan demi-ensemble*, dans une infirmerie. Le médecin attend, puis se retourne, il marche jusqu'à une vitrine, dans laquelle il prend un médicament. Pendant ce temps, Fred relève la tête. Les gardiens

¹ « Quelque chose ne va pas ? »

² « Vous dormez bien ? »

³ « Non, je n'arrive pas à dormir. »

derrière lui n'ont pas bougé. Un nouveau plan cadre la tête de Fred en plongée ; le médecin se rapproche, attrape sa tête, lui ouvre la bouche et enfourne des médicaments. Fred se laisse complètement faire. Plan suivant qui est en contre-plongée, comme le premier : le médecin prend de nouveaux médicaments, sous le regard attentif des deux gardiens, et il les enfourne dans la bouche de Fred, puis masse sa gorge pour le faire avaler. Il ouvre la bouche et vérifie que les médicaments n'y sont plus. Fred continue de respirer bruyamment. Le médecin lâche la tête de Fred, dont le visage hagard nous apparaît. Le médecin déclare : « You will sleep now¹. » Puis il s'adresse aux deux gardiens : « Take him back to the cell². » Les deux gardiens s'approchent et empoignent Fred. Le médecin et les trois hommes sortent du champ. Fondu au noir.

Le motif filé de cette séquence est la tête de Fred, traitée comme un objet hybride : tantôt en proie à des visions, à la souffrance, elle est conscience, sujette à des troubles dont nous comprenons le motif. Tantôt objet de manipulations, et comme séparée du reste du corps par le cadrage, elle inquiète notre rapport à ce visage, qui semble vide de toute subjectivité. Les axes de prise de vue qui filment la tête de Fred tantôt par en-dessous, tantôt en plongée totale, contribuent à interroger notre perception de cette tête, en la constituant comme énigme hermétique : son extrême passivité, son absence permettent de percevoir sa tête comme découpée, extraite de tout contexte psychologique, comme de toute expressivité familière : nous sommes confrontés à l'impossibilité d'entrer en empathie, de projeter sur cette tête nos propres motivations. Nous reconnaissons ici la grande cohérence du travail de Lynch, qui depuis *Eraserhead* explore cette limite pour la représentation entre crâne – l'objet principal des peintures de vanités – et conscience : ce qui est en jeu, c'est bien l'hésitation fascinante, dans l'image cinématographique de cette tête, entre l'appréhension d'un pour-soi et celle d'un en-soi. La présence des différents membres de l'administration pénitentiaire participe à cette étrangeté car ils constituent, comme souvent les personnages secondaires chez Lynch, un paradigme de l'homme ordinaire, ni bon ni mauvais, empreint de réactions de bon sens.

Extrait DVD N°9 - c

¹ « Vous allez dormir maintenant. »

² « Ramenez-le en cellule. »

Fred est dans sa cellule, assis sur le lit ; un rai de lumière dessine la diagonale du plan rapproché taille* sur lui ; il semble souffrir d'un terrible mal de crâne, secouant la tête, et gémissant. Il appelle : « Guard ! ». Plan demi-ensemble* sur le fond du couloir : derrière un grillage qui clôt le couloir, le bureau de deux surveillants assis. Au-dessus d'eux, nous apercevons la ligne d'un plancher et les pieds d'un autre surveillant, qui marche à l'étage supérieur. Nous entendons à nouveau, en voix hors champ : « Guard ! » Le surveillant de gauche se lève, va jusqu'à la porte grillagée, la déverrouille, tandis que le surveillant de l'étage supérieur passe à nouveau. Nous revenons sur Fred, en plongée : il titube sur son lit, se lève et gagne la porte tout près ; il hurle : « Guard ! ». La caméra, toujours au dessus de lui, se rapproche en travelling avant, tandis qu'il approche sa tête de l'ouverture grillagée de la porte ; il souffle bruyamment. Au moment où il crie, nous revenons au surveillant, en plan demi-ensemble, qui est maintenant dans le couloir et marche jusqu'à la porte de Fred. Plan sur Fred à travers la petite ouverture ; nous sommes du côté du surveillant, comme le grillage à travers lequel nous voyons le visage de Fred le fait comprendre. Celui-ci regarde devant lui le gardien, hors champ, qui demande : « What do you want ? » La mâchoire de Fred tremble, il a le regard fixe. Il chuchote : « aspirin. » Contrechamp* sur la tête du gardien en gros plan, le regard attentif et inquiet. Fred poursuit : « My head. » Retour sur la tête de Fred, le regard hagard, qui gémit. La petite ouverture est refermée brutalement, interrompant le plan par un noir. Retour en plan demi-ensemble sur le surveillant, qui s'éloigne de la porte et revient vers son bureau. Puis un plan sur Fred, en gros plan, la tête de profil, toujours près de la porte : il vacille de douleur, le visage grimaçant, tandis qu'on entend hors champ les bruits métalliques, légèrement réverbérés, d'ouverture et de clôture de la porte du couloir. Un nouveau plan nous place devant le grillage qui sépare le bureau des gardiens du couloir ; ceux-ci sont en plan taille ; celui qui n'a pas bougé lit un document posé sur le bureau, l'autre se rassoit, visiblement accablé par ce qu'il vient de voir ; il dit : « Sheet ! That man that killed his wife seems pretty fucked off !¹ » Le deuxième surveillant, sans lever la tête, lui répond : « Which one ?² » Ils s'esclaffent longuement tous les deux. Retour sur Fred : le plan le cadre assis, la tête au centre du plan, en contre-plongée ; nous apercevons au premier plan ses genoux et ses mains, puis au second plan ses épaules et sa tête, plus calme, le regard toujours vide. Au dernier plan, le plafond grillagé. Ses vêtements, et le mur arrière sont du même gris,

¹ « Merde ! Le type qui a tué sa femme a l'air plutôt flippé. »

² « Lequel ? »

détachant sa tête et ses mains du reste du décor. Il se balance sur lui-même, en tordant ses mains. Un chant flotte, à peine audible, dans l'air. Le plan suivant nous le montre de profil, il crispe son visage de douleur, tourne la tête, et semble entendre le chant comme s'il provenait de la porte à sa droite. Plan sur la porte, cadrée comme au début de la séquence, avec au centre l'ouverture carrée grillagée. Le chant se poursuit, sans qu'on puisse distinguer de paroles. Le milieu de l'image semble se déchirer comme une fente qui s'élargit en triangle, laissant apparaître une maison en bois sur pilotis, en proie aux flammes. Ce plan gagne la totalité du champ, effaçant l'univers de la prison : nous sommes maintenant dans un paysage désertique, la nuit : un sol ensablé devant, un poteau électrique à gauche, une fumée épaisse et éclairée comme de l'intérieur par les flammes qui occupent toute la droite du plan ; cette fumée produit une impression étrange : elle semble ramper jusqu'à la cabane, et non s'en échapper. Le chant est toujours perceptible, comme s'il venait de très loin. Ce plan d'ensemble très contrasté - la fumée blanche et rouge dans l'obscurité – obéit à une composition très soignée : à un petit monticule de sable derrière le poteau sur la gauche, répond un petit amas de sable sur le premier plan sur la droite. La cabane n'est pas centrée, mais décalée légèrement sur la gauche, selon une logique de composition picturale. Puis un plan rapproché de la cabane en flammes la centre parfaitement : nous n'apercevons plus que le haut des pilotis et sur la gauche la nuit noire. Les flammes et la fumée semblent envahir de *l'extérieur* la cabane, qui peu à peu se reconstitue et après une brève explosion prend sa forme intègre : c'est une cabane en bois, éclairée par une lanterne extérieure au-dessus de la porte, accessible par un escalier dont on ne perçoit que le haut, de profil à droite du plan.

Le plan d'incendie a été inversé temporellement, le début de l'explosion et l'incendie étant mis en mouvement à rebours de leur déroulement effectif. Les deux plans successifs déroulent donc l'incendie *à l'envers*, jusqu'à la cabane avant son embrasement, intacte, dans les ténèbres. Cette inversion spectaculaire de l'ordre temporel crée là encore une situation défamiliarisante, au sens où ce que l'on voit prend la forme ludique et perturbante à la fois, d'une inversion de l'ordre naturel et nécessaire des choses. Comme au moment de l'entrée de Fred dans sa cellule, les repères familiers du spectateur sont interrogés : nous voyons des lieux ou des objets que nous reconnaissons comme réalités de notre univers – l'univers carcéral, une cabane en train de brûler – mais ils sont comme perturbés dans leur être même, n'apparaissant pas tels qu'on les perçoit ordinairement. L'abstraction dont parle David Lynch doit donc être comprise comme un double processus dialectique : il

s'agit d'une déstabilisation – les objets étant dissociés, réassociés, fragmentés, ou retournés sur eux-mêmes, de sorte à être vus comme ils ne le sont pas d'ordinaire ; et en même temps, ce processus qui détache de l'expérience ordinaire, fabrique une réalité plastique à partir d'objets du monde, qui gagnent de ce fait une force de fascination singulière. Même l'expérience de l'irréversibilité du temps est l'objet d'un jeu qui décolle la perception des situations du film de notre perception ordinaire du monde.

Le motif de l'autoroute est ainsi systématiquement associé à un univers interne, mental, dans lequel l'identité vacille, se dédouble, explose. Et de la même manière que l'autoroute est forme et mouvement en même temps, la tête subit dans ce film différentes expérimentations qui catapultent la frontière entre le dedans et le dehors, le psychique et le mondain, le subjectif et l'objectif. Ainsi, s'il s'agit dans ce film d'un univers « mental », c'est qu'il est rapporté à un personnage, Fred, dont le monde intérieur est comme *réifié* par le film. Cette réification se produit à deux niveaux : d'une part, par une forme de refus de toute psychologie, Lynch s'interdisant les dialogues explicatifs ou simplement bavards : les personnages échangent très peu. Seul donc le visage de Fred, dérangé, perturbé, crispé sur une crise intérieure qui n'est portée à la connaissance du spectateur que par l'expression close du visage. D'autre part, Fred disparaît au profit de Pete au milieu du film, et ces deux personnages se substituent l'un à l'autre dans le récit autour d'un même corps féminin – celui, somptueux et inoubliable de Patricia Arquette – sans qu'aucune justification fantastique ou surnaturelle ne vienne infléchir la puissante étrangeté de cette substitution. Le fait d'utiliser la même actrice pour jouer les deux rôles est bien évidemment un hommage au film de Hitchcock, *Vertigo*. Mais là où celui-ci justifiait la présence d'une même actrice, par une résolution de l'intrigue qui l'impose aussi comme personnage unique, Lynch se montre plus radical : la présence de Patricia Arquette lui permettant de faire jouer un *profigurant* actorial identique contre toute cohérence *figurative*, la question de savoir s'il s'agit du même personnage est évacuée au profit d'une même présence *figurale*.

Ainsi le film semble s'ordonner autour d'une obsession masculine : celle pour le corps de Renée/Alice – ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre : la brune et la blonde jouant une partition symétrique de l'épouse et de la vamp à partir de la même incarnation. Obsession pour une femme donc, mais explorée comme la texture, la matière même de la conscience, selon un oxymore troublant. Si l'univers de Lynch est « étrangement

familier », c'est qu'il surdétermine le monde extérieur – appartement, voiture, mobilier, autrui – d'une présence plastique. L'image est donc à la fois « image de », c'est-à-dire qu'elle mobilise les objets du monde, mais aussi pleinement figure dotée d'une autonomie plastique.

C'est la frontière entre extérieur et intérieur qui est ainsi mise à mal, afin de rendre compte du fonctionnement même de l'imaginaire, et le donner à percevoir comme un monde. Ainsi, les cassettes que Fred et sa femme Renée reçoivent, qui les filment depuis l'extérieur de leur maison, puis depuis l'intérieur, sont-elles l'équivalent de la propre obsession de Fred, jaloux, à l'égard de ce qui peut se produire en son absence chez lui. De ce point de vue, le magnifique raccord au début du film entre un plan sur Fred s'isolant, durant une pause au club de jazz où il travaille, pour téléphoner, laissant sonner longtemps en vain, et un plan sur un autre téléphone, sonnant, sans que personne vienne décrocher, indique l'amorce de la projection du « souci » de Fred : ce téléphone qui sonne à vide, ce peut être la perception objective de ce qui se passe chez lui, en son absence - personne ne répond, Renée est sortie en son absence - mais ce peut-être aussi la représentation de ce que pense Fred. Ce raccord est indécidable : est-il un montage alterné, c'est-à-dire un montage qui fait passer de la situation d'un personnage à la situation d'un autre personnage dans le même temps mais dans des lieux différents, ou est-ce le raccord entre un personnage et l'image subjective qu'il se fait ? Lynch monte le film de sorte à ce que cette alternative n'ait plus de sens, et que le film devienne le lieu d'objectivation de l'univers mental du personnage. Ainsi, si l'on peut parler d' « image mentale », on aura du mal à distinguer celles qui relèvent de ce statut de l'ensemble des autres images du film ; il faut considérer l'ensemble des images comme potentiellement gagnée par l'imaginaire du personnage de Fred. Comme l'analyse Stéphane Delorme :

« Il semble évident que le monde mis sous nos yeux par le cinéaste n'est pas un monde naturel ou naturaliste, mais un monde mental. Ce n'est pas un hasard si son dernier film s'intitule INLAND EMPIRE, « l'empire du dedans », manière de préciser que chacun de ses films est une plongée dans la psyché. Or il faut préciser un point. A qui appartient le cerveau ? Qui pense ? Une première manière de répondre, qui nous semble trop commode, serait de poser que toutes les images sortent du cerveau, au mieux inspiré, au pire malade, du cinéaste. A ce compte-là, l'idée même d'image « mentale » serait inopérante, la notion d' « image » suffirait, l'ensemble serait une suite de « visions ». Il serait inutile de faire un partage simpliste entre image « réelle » et « mentale » : tout serait mental. Au contraire de cette allégation, nous partons de l'hypothèse que

les images sont rapportables à un personnage : un rêve, un souvenir, une hallucination, un fantôme. Ensuite le travail de fabrication et de contamination des images devient évidemment plus complexe. La complexité vient du brouillage provoqué par la projection des images en dehors de la psyché du personnage dans un réel contaminé par l'intériorité. »¹

« Un réel contaminé par l'intériorité » : c'est bien l'effet spectaculaire que produit sur le spectateur le récit d'un rêve que Fred fait à sa femme, récit qui, comme nous allons le voir, *actualise* davantage qu'il ne raconte ce cauchemar. Cette séquence prend place en première partie du film, à la 16^e minute ; Fred et Renée sont au lit, ils viennent de faire l'amour. Fred raconte son rêve à son épouse allongée à côté de lui :

Extrait DVD N°10 - a

C'est un gros plan sur la tête de Fred, décadrée à droite, le reste du plan montrant le drap de soie marron très foncé. Fred dit : « I had a dream last night²... » Il cligne des yeux. Un nouveau plan fait apparaître une paroi uniment sombre, avec à droite au bord du cadre un bout de paroi beige, d'où surgit Fred en plan poitrine, habillé d'un T-shirt noir : sa tête éclairée se détache du reste du champ, il regarde intensément quelque chose que nous ne voyons pas, vers le bas à gauche. En voix off*, on entend Fred chuchoter : « You were inside the house³... » Fred s'interrompt, respire bruyamment, tandis qu'à l'image, il avance très lentement en fixant toujours quelque chose hors champ. La caméra opère un pano droite-gauche qui centre presque Fred sur le mur noir : son visage est maintenant le seul élément visible sur le fond noir, comme un médaillon. En off : « ... You we're calling me⁴... » Ses yeux scrutent maintenant devant lui, tandis qu'il avance toujours très lentement. On entend en son lointain la voix de Renée : « Fred ! » Le plan s'interrompt brutalement pour laisser place à un gros plan sur une cheminée à l'intérieur de laquelle un feu crépite bruyamment, en vitesse accélérée. Puis retour sur le visage de Fred, cette fois en très gros plan ; il semble écouter très attentivement, tandis que derrière lui, le décor tourne. Plan suivant sur un meuble séparant le couloir du salon, avec des plantes vertes. A

¹ « Fantôme, affect, hantise : la question des images mentales chez David Lynch » *ImagoDrome, des images mentales dans l'art contemporain*, Blou, Monografik éditions, 2010, p.136-137.

² « J'ai fait un rêve la nuit dernière... »

³ « Tu étais dans la maison... »

⁴ « Tu m'appelais... »

droite un petit bureau avec une lampe de travail, tandis qu'on entend en off : « I couldn't find you¹... » De derrière le meuble de séparation monte une fumée blanche épaisse. Un léger drone se fait entendre, comme un léger vrombissement de moteur. A nouveau le plan sur Fred, avec le décor derrière lui qui tourne. Le drone se poursuit. Un nouveau plan, très court, découvre le sol d'un couloir, en plongée totale et travelling avant. Retour sur Fred : le décor derrière lui se stabilise. A partir de ce plan, un drone d'une fréquence aigue se fait entendre, d'abord de manière presque imperceptible, jusqu'à presque envahir le champ sonore à la fin de cette séquence. Plan en mouvement sur un grand rideau plissé rouge, filmé en travelling latéral, puis la caméra panote* vers la droite et découvre le sol, puis les pieds d'un lit. Elle va chercher Renée, allongée seule dans leur lit, tandis qu'en voix off, on entend Fred : « And then you were... lying in bed. It wasn't you. It looked like you². » La caméra se rapproche du lit en plongée sur Renée qui semble effrayée, puis la caméra accélère son mouvement sur Renée terrorisée : « ...But it wasn't³. » Elle lève les bras devant elle pour se protéger. On entend son hurlement, mais en voix lointaine, tandis que la caméra s'approche de son visage hurlant. Le son du drone est au plus fort.

Le cinéma de Lynch donne à voir un désaisissement du sens, au profit d'une présence des objets et des personnages d'une rare intensité. Cette présence est mise en scène de sorte à établir un véritable retournement pour le spectateur : le monde est mu en intériorité, d'abord par un travail sonore tout à fait saisissant, mêlant sons ambiants, vibration et voix off, en une texture qui habite l'espace donné à voir. Et si la voix off raconte le rêve, l'image n'est pour autant pas redondante avec ce qui est raconté : Lynch fait surgir au contraire la pure présence des objets, lentement découverts dans des plans qui mettent en scène une série de mouvements d'objets, ou de mouvements dans l'espace qui donnent l'équivalent d'un monde onirique. Une palette de rouge et de noir domine dans toute cette séquence, magnifiant les objets et les lieux. De plus, le montage vertical associé à ces images une rumeur continue et ascendante qui brouille un découpage possible de ce qui est vu : c'est comme si le déplacement de Fred, les flammes qui crépitent, la fumée blanche et le rideau rouge déployaient une vie secrète et inconnue.

¹ « Je ne te trouvais pas... »

² « Et te voilà allongée dans le lit. Ce n'était pas toi. Cela ressemblait à toi. »

³ « Mais ce n'était pas toi... »

Extrait DVD N°10 - b

Puis un plan cadrant Fred allongé dans le lit ramène le spectateur au point de départ du récit : il est de profil, et se contracte, en proie à une vive émotion, comme pris d'un spasme. Retour également au silence. Il se tourne vers la caméra, qui est pour le spectateur la place où se trouve Renée. Plan sur Renée, avec le corps de Fred en amorce ; elle se tourne vers lui et se relève sur son coude, le visage inquiet. Elle le regarde tandis qu'il reprend sa respiration. Contrechamp sur le visage de Fred de profil, comme si la caméra était à la place de Renée : il tourne son visage en gros plan vers elle, il a l'air triste. Puis son regard se fixe, terrorisé. Gros plan en contrechamp sur le visage de Renée, dans l'ombre : sa tête se découpe sur le fond, et sa longue chevelure noire l'auréole. Elle le regarde. Retour sur Fred qui halète, la tête tournée vers elle. Retour sur le visage de Renée : c'est le même plan que précédemment, mais à la place de son visage, au milieu de sa chevelure qui en constitue l'écrin, un visage autre : un visage aux traits accusés, ridés, qui dévisage fixement Fred.

Cette insertion du visage d'un homme sur la chevelure de Renée est tout à fait saisissante. L'effet de montage est triple : il résulte d'abord d'un « collage » entre deux têtes contrastant par leur aspect, et dont l'une, celle de Renée, est connue du spectateur et particulièrement photogénique, tandis que l'autre est indiscernable. Inconnu du spectateur à ce moment du film, il sera, plus tard, l'homme-mystère, mais à cet instant, ce n'est pas un visage, c'est l'autre du visage de Renée, son inversion effroyable. Lynch fait ici regarder en place de visage ce qui ne peut être perçu comme visage, mais comme *défiguration*, envers d'une belle face admirée du spectateur : il apparaît alors comme abyme de visage. Deuxième effet, c'est le rythme du montage, qui produit une surprise radicale pour le spectateur, à qui la succession des champs-contrechamps précédant ce plan avait assuré une sorte d'attente brutalement contrariée : la concision du montage - le montage est offert CUT - et la brièveté de l'apparition contribuent au choc éprouvé par le spectateur. Enfin, le montage consiste aussi, dans cette séquence, à avoir néanmoins préparé le spectateur à cette irruption grâce au récit du rêve – « Tu étais là, mais ce n'était pas toi... » - et l'extraction, hors de tout logique spatiale, de différents éléments constituant le décor de la maison. Le plan sur la cheminée ou le rideau constitue pour ainsi dire un avant-goût du décollement du visage par rapport à sa tête, et donne une sorte d'équivalent

à la logique du rêve, dans lequel la surprise cauchemardesque, qui fait hurler le rêveur, est suivie d'une sorte de justification après-coup de l'irruption du cauchemar : indices qui étaient présents mais qui n'ont pas été compris d'abord, étrangeté de situations non perçues comme telles, etc.

Lost highway produit ainsi une figuralité, en tant que ce que nous voyons/entendons n'est jamais simplement ce qui l'objet d'une *figuration*, mais aussi une forme d'*avènement* des objets qui interroge notre propre regard : que voyons-nous en effet ? Si ce que nous percevons n'est pas indépendant de toute référentialité - il s'agit d'un feu, d'une cabane, d'un rideau, d'une femme... - ces objets se comportent, existent, d'une manière qui prend la forme singulière d'un univers imagé tirant sa force et son pouvoir d'attraction de son écart par rapport au monde familier. Il s'agit bien, d'une part, de restituer aux objets mondains leur pouvoir d'attraction perceptive, à la manière dont Shklovsky appelait de ses vœux un art défamiliarisant, suscitant des perceptions nouvelles¹. Pour cela, Lynch s'amuse à brouiller les catégories par lesquels nous ordonnons le monde : le mouvement accéléré du feu, l'explosion inversée de la cabane confèrent à ces objets une vie propre, comme organique. A l'inverse, les mouvements lents, mécaniques, de la tête de Fred la réifient. Je me suis arrêtée longtemps sur la mise en scène des têtes dans *Lost highway*, parce qu'il me semblait y reconnaître un leitmotiv de l'œuvre. Il me semble aussi que la tête est un objet privilégié du cinéma de Lynch car il lui permet de mettre en œuvre un nouveau regard : alors que la tête humaine est la plupart du temps lue comme simple expression de la conscience d'un sujet, et donc regardée comme incarnant ce sujet, Lynch met en place des dispositifs qui nous obligent à arrêter notre regard sur ces têtes, à les regarder comme des objets autonomes, et ainsi à inquiéter notre rapport à la conscience d'autrui. A l'inverse, pourrait-on dire, les objets ne sont jamais purs objets : leur matérialité prend la forme d'une texture vivante, animée, qui sourd de l'image. Les objets et les lieux ne sont pas non plus signes de quelque chose, mais explorations plastiques se déployant par mutation et devenir, tel est le deuxième effet de la *figuralité* lynchienne.. Ainsi, voir un feu en plan accéléré, une autoroute qui vibre et se tord, c'est à la fois

¹ "Le caractère esthétique se révèle toujours par les mêmes signes : il est créé consciemment pour libérer la perception de l'automatisme ; sa vision représente le but du créateur et elle est construite artificiellement, de manière à ce que la perception s'arrête sur elle et arrive au maximum de sa force et de sa durée." (« L'art comme procédé », dans T. Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, p. 76-97.)

percevoir des caractéristiques reconnaissables d'un feu, d'une autoroute, mais dans un contexte qui les transfigure en phénomène nouveau, inquiétant et ludique à la fois. De même, voir un visage se superposer au visage de Patricia Arquette, c'est identifier le type d'affect qui accompagne la perception d'un visage en expérimentant sa déflagration. Lynch travaille cette voie de la *figuralité* cinématographique d'une manière décisive en produisant des formes qui, tout en émanant du monde des objets familiers, se métamorphosent en textures audiovisuelles. Ce faisant, Lynch construit un monde qui s'impose à la perception comme pleine présence, à rebours de l'idée que le cinéma serait re-présentation.

CHAPITRE II : **FABRIQUER/REALISER**

Considérations préliminaires

Si un film, comme nous l'avons vu, résulte d'un enregistrement, celui-ci est travaillé, mis en œuvre, agencé par une équipe de réalisation. Il est le produit d'une certaine *fabrique*, dont les différentes opérations relèvent de procédés appartenant à l'art cinématographique. Il s'agit donc maintenant d'essayer de préciser ce que *fait* un réalisateur¹, en tentant d'identifier les opérations grâce auxquelles se *réalise* un film.

Fabriquer/Mettre en œuvre : il ne faudrait pas pour autant - et c'est sans doute une pente dans laquelle il est malaisé de ne pas s'aventurer - produire un traité de poétique cinématographique, en prétendant définir ce que serait l'art cinématographique. Il y a risque néanmoins qu'en réfléchissant au travail du réalisateur, la ligne soit difficile à tenir entre l'examen de la fabrication, et l'étude des bons usages de la réalisation, en tant qu'ils concorderaient avec la spécificité du cinéma. Je me propose, pour éviter cet écueil, d'adopter la méthode qui consiste à examiner le mode de fabrication cinématographique, en cherchant à comprendre en quoi il diffère d'autres formes d'art. Pour autant, cela me conduira, presque nécessairement, à m'interroger sur ce qui se fabrique au cinéma lorsque le réalisateur use de ce *medium* en tenant compte de ses spécificités.² Mon propos, dans le

¹ Je suis consciente de ce que la réalisation d'un film est un ensemble d'opérations qui requiert de nombreux agents, techniciens concourant à la mise en œuvre. Je serai conduite à parler du réalisateur pour plus de commodité, celui-ci étant généralement considéré comme le « maître d'œuvre », même si parfois, c'est le producteur qui tient les commandes, et si, toujours, la réalisation est le résultat d'un travail collectif, usant de talents multiples.

² Gilles Deleuze se heurte aussi à cet écueil lorsqu'il se demande comment le cinéma nous force à penser :

« Nous demandons quel est le moyen du cinéma pour aborder cette question de la pensée, de son impuissance essentielle et de ce qui en découle. Il est vrai que le mauvais cinéma (et parfois le bon) se contente d'un état de rêve induit chez le spectateur, ou bien, comme on l'a souvent analysée, d'une participation imaginaire. Mais l'essence du cinéma, qui n'est pas la généralité des films, a

présent chapitre, vise ainsi à préciser ce qu'il faut entendre par *réalisation* d'un film, et partant d'où procède son mode d'expression.

Je me trouve également confrontée à une deuxième difficulté : réfléchir à un mode opératoire pourrait consister à se demander ce qui se fait à partir d'une fin posée. Il me faudrait alors poser de « sacro-saintes » intentions¹ auctoriales, dont la recherche risquerait de réduire la réalisation à une simple mise en œuvre d'idées préalablement existantes. La méthode qui consiste à analyser un mode de fabrication au regard des seules intentions préalables s'avère suspecte. Pour autant, les commentaires de réalisateurs sur leurs œuvres contiennent des ressources pour comprendre ce qu'ils s'efforcent de faire. Je convoquerai donc parfois ce type de documents, tout en m'efforçant de suivre là encore une méthode comparatiste : l'étude du mode de fabrication d'un film particulier se fera par comparaison avec un autre film dont le genre ou le sujet se trouve en parenté avec le premier.

Se demander ce que *fait* un réalisateur, c'est risquer en effet d'être piégé par le mythe d'un « auteur » démiurge, dont le film serait la création, « sujet » cause de « l'œuvre ». La critique de la notion d'auteur a été conduite, en particulier dans l'article fameux² où Roland Barthes dénonçait l'illusion de la conception auctoriale de la littérature, reposant selon lui sur le « prestige de l'individu » produit de l'idéologie capitaliste. Il affirmait, ce faisant, qu'en littérature, c'est bien davantage le langage qui fait l'œuvre que l'homme particulier désigné par le nom d'auteur, dont l'activité, selon lui, consiste à assumer la rencontre entre des forces sociales, culturelles et linguistiques qui s'affrontent en lui pour

pour objectif plus élevé la pensée, rien d'autre que la pensée et son fonctionnement. » (*L'Image-temps*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985, p.219)

¹ Selon le mot de Henri Michaux, repris par les Surréalistes : « A bas les sacro-saintes intentions de l'auteur »...

² « Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le « message » de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture. Pareil à Bouvard et Pécuchet, ces éternels copistes, à la fois sublimes et comiques, et dont le profond ridicule désigne *précisément* la vérité de l'écriture, l'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel ; son seul pouvoir est de mêler les écritures, de les contrarier les unes par les autres, de façon à ne jamais prendre appui sur l'une d'elles ; voudrait-il *s'exprimer*, du moins devrait-il savoir que la « chose » intérieure qu'il a la prétention de « traduire », n'est elle-même qu'un dictionnaire tout composé, dont les mots ne peuvent s'expliquer qu'à travers d'autres mots, et ceci indéfiniment. » (« La mort de l'auteur », 1968, in *Essais critiques IV, Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p.65.

aboutir au texte. Pour autant, le terme d'auteur s'est trouvé désigner au cinéma une réalité, dans le contexte militant de la critique cinéphilique des années cinquante-soixante. Le « cinéma d'auteur » avait en effet trouvé, une décennie avant l'écriture de ce texte de Roland Barthes¹, ses défenseurs théoriques pour désigner un certain cinéma, appelé de ses vœux par la Nouvelle Vague ; et il me semble important de bien cerner ce que les « jeunes Turcs », comme on les appelait alors, visaient par cette expression : d'une part il s'agissait de revendiquer la maîtrise du réalisateur sur le film, contre une certaine domination des studios et de la production, qui entraînait selon eux un académisme formel mortifère pour l'art cinématographique.²

D'autre part et surtout, me semble-t-il, il s'agissait d'opérer une charge contre « une certaine tendance » du cinéma français, trop littéraire, qui ne prenait pas en compte les spécificités de l'art cinématographique, en se contentant de porter à l'écran un texte scénarisé. Ainsi la notion de *cinéma d'auteur* chez Truffaut vise-t-elle à recentrer le travail du réalisateur sur la production d'une œuvre authentiquement cinématographique.³ Or ce

¹ Il faut également rappeler qu'en février 1969 Michel Foucault faisait une conférence à la Société Française de Philosophie, intitulée : « Qu'est-ce qu'un auteur ? »

² La notion d'auteur est par exemple portée aux nues par Rohmer à propos de Hitchcock, en ces termes :

« Quand un homme depuis trente ans, et à travers cinquante films, raconte à peu près toujours la même histoire – celle d'une âme aux prises avec le mal – et maintient le long de cette ligne unique le même style fait essentiellement d'une façon exemplaire de dépouiller les personnages et de les plonger dans l'univers abstrait de leurs passions, il me paraît difficile de ne pas admettre que l'on se trouve pour une fois en face de ce qu'il y a après tout de plus rare dans cette industrie : un auteur de films. » (octobre 1954, *Cahiers du cinéma*, Hors-série consacré à Hitchcock)

Il s'agit bien d'opposer la ténacité d'un « auteur » contre la pression de la production.

³ Dans « Une certaine tendance du cinéma français », article polémique paru en janvier 1954 dans *Les Cahiers du cinéma* (N°31), Truffaut se justifiait ainsi de l'attaque menée contre le « cinéma de scénaristes » :

« Mais pourquoi - me dira-t-on - pourquoi ne pourrait-on porter la même admiration à tous les cinéastes qui s'efforcent d'oeuvrer au sein de cette Tradition et de la Qualité que vous gaussez avec tant de légèreté ? Pourquoi ne pas admirer autant Yves Allegret que Becker, Jean Delannoy que Bresson, Claude Autant-Lara que Renoir ? " Eh bien je ne puis croire à la co-existence pacifique de la Tradition de la Qualité et d'un cinéma d'auteurs. Au fond Yves Allegret, Delannoy ne sont que les caricatures de Clouzot, de Bresson. Ce n'est pas le désir de faire scandale qui m'amène à déprécier un cinéma si loué par ailleurs. Je demeure convaincu que l'existence exagérément prolongée du réalisme psychologique est la cause de l'incompréhension du public devant des oeuvres aussi neuves de conception que *Le Carrosse d'or*, *Casque d'or*, voire *Les Dames du Bois de Boulogne* et *Orphée*.

geste consistant à désigner le réalisateur comme un artisan spécifique, qui doit rompre avec l'art scénaristique et s'émanciper véritablement du modèle littéraire, est déjà présent au début du cinéma, lorsqu'il s'agit de nommer l'activité du réalisateur en la distinguant de celle du metteur en scène de théâtre¹. D'après mes recherches, il semble que ce fut Jean de Rovera² qui le premier usa, dans un article de 1918, du terme de « réalisateur³ », qu'il ne trouve pas heureux, mais qui permet au cinéma de prendre son autonomie par rapport au théâtre⁴. Mais c'est Georges Méliès qui, un peu auparavant, utilise le premier le verbe « réaliser » pour désigner le travail spécifique du cinéaste, dans *Vues cinématographiques*. Parlant de cet art nouveau, il indique qu'on peut dorénavant « réaliser tout, même ce qui semble impossible, et donner l'apparence de la réalité aux rêves les plus chimériques. »⁵ Ce qui semble motiver le transfert de sens du verbe « réaliser » vers la désignation du mode de fabrication cinématographique est donc bien le pouvoir illusionnant de ce nouveau *dispositif technique*. Pour autant, le terme de réalisateur est controversé, et ne

Vive l'audace certes, encore faut-il la déceler où elle est vraiment. Au terme de cette année 1953, s'il me fallait faire une manière de bilan des audaces du cinéma français, n'y trouveraient place ni le vomissement des *Orgueilleux*, ni le refus de Claude Laydu de prendre le goupillon dans *Le Bon Dieu sans confession*, non plus les rapports pédérastiques des personnages du *Salaire de la peur*, mais bien plutôt la démarche de Hulot, les soliloques de la bonne de *La Rue de l'Estrapade*, la mise en scène du *Carrosse d'or*, la direction d'acteurs dans *Madame de*, et aussi les essais de polyvision d'Abel Gance. On l'aura compris, ces audaces sont celles d'hommes de cinéma et non plus de scénaristes, de metteurs en scène et non plus de littérateurs. »

¹ On trouve cette même préoccupation chez Robert Bresson, dans ses *Notes sur le Cinématographe*, lorsqu'il écrit :

« Deux sortes de films : ceux qui emploient les moyens du théâtre (acteurs, mise en scène, etc.) et se servent de la caméra afin de *reproduire* ; ceux qui emploient les moyens du cinématographe et se servent de la caméra afin de *créer*. » (Paris, Gallimard, 1988, p.17-18)

Et plus loin, il insiste :

« Film de cinématographe où l'expression est obtenue par des rapports d'images et de sons, et non par une mimique, des gestes et des intonations de voix (d'acteurs ou de non-acteurs). Qui n'analyse ni n'explique. Qui *recompose*. » (*Op. cit.*, p. 21)

² Il fut le documentariste des Jeux Olympiques d'hiver de 1924, et il est intéressant de noter qu'il utilisa à cette occasion le ralenti, pour permettre aux spectateurs d'admirer les sauts des patineurs.

³ Le mot « réalisateur » apparaît en 1842 pour désigner « celui qui réalise, qui rend réel ». Il ne prendra un sens artistique qu'avec l'apparition du cinéma.

⁴ « On devrait chercher un synonyme de réalisateur qui ne semble pas une dénomination très pratique, mais qui correspond à peu près à la fonction de celui qu'on nomme « metteur en scène » et que nous voudrions voir débaptiser. » *Le Film*, 28 octobre 1918, 6/2 in Giraud 1956.

⁵ Cité par Joël Magny, dans l'article « Cinéma (Réalisation d'un film) Mise en scène » de l'*Encyclopaedia Universalis*, 2004.

s'impose pas d'emblée, rencontrant des rivaux avec le terme de « cinéaste », inventé par Louis Delluc en 1921, ou encore « écraniste », proposé par Ricciotto Canudo. Au-delà d'une querelle de mots, de quoi s'agit-il ? De désigner la fonction de celui qui met en œuvre des savoir-faire proprement cinématographiques et qui, par là même, use d'un moyen d'expression spécifique.

Dès ses débuts, en effet, le cinéma a dû s'affranchir d'autres arts qui semblaient des figures tutélaires trop proches, et, partant, prendre le pas sur la création cinématographique : ainsi en fut-il du théâtre, qui a longtemps influencé le jeu des acteurs, mais aussi les choix de cadrage et l'organisation de l'espace au cinéma en imposant une vue frontale, sur le modèle d'une boîte ouverte d'un seul côté, celui où se tient le public de théâtre. Ainsi en fut-il de la musique, qui, avant d'être intégrée à la bande sonore, a longtemps accompagné la projection des films muets. D'une manière plus générale, le cinéma peut apparaître comme un art composite, résultant d'un ensemble d'opérations qui emprunte à d'autres arts plus anciens, et le réalisateur comme celui qui unifie l'extrême diversité des compétences mises en œuvre pour réaliser un film : de l'écriture scénaristique au réglage de la lumière, des choix sonores de prise de son au jeu des acteurs, de l'organisation de la production à l'opération du montage, etc. La tâche du réalisateur pourrait apparaître, dans un premier temps, comme la conduite de talents déployés autour de lui et renvoie, bien davantage qu'à celle d'artisan total, à une forme de centralisation des prises de décision concernant la structuration et la répartition du travail collectif.

Ainsi que le sens du mot anglais « director »¹ l'indique, il s'affirme comme le « directeur » d'une équipe, organisant les décisions, au nom d'une idée qu'il se fait du film². La fonction

¹ A côté de ce terme, existe « filmmaker », qui me semble pouvoir être considéré comme l'équivalent de « cinéaste » en français, c'est-à-dire renvoyant la fonction à la fabrication du film.

² Comme le résume sobrement Robert Bresson :

« Il faut être beaucoup pour faire un film, mais un seul qui fait, défait, refait ses images et ses sons, en revenant à chaque seconde à l'impression ou à la sensation initiale, incompréhensible aux autres, qui les a fait naître. » *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1988, p.120

De son côté, Andréi Tarkovski présente ainsi les difficultés du métier de réalisateur :

« Dire que le réalisateur risque à tout moment de se retrouver comme un simple témoin qui observe le scénariste en train d'écrire, le décorateur de construire, l'acteur de jouer, le chef-opérateur en train de filmer, le monteur de couper et de coller, n'est pas une exagération. C'est ce qui arrive souvent dans la production commerciale, où le réalisateur est chargé avant tout de coordonner entre

de réalisateur semble prendre son sens à partir du constat que c'est à partir de l'intervention d'une multiplicité de savoir-faire qu'un film se réalise, et qu'il s'agit, pour lui, de poursuivre une idée initiale, de la « rendre effective », en la donnant à voir/entendre. La spécificité du cinéma ne serait rien de plus que la fusion de talents divers, déjà déployés dans des formes d'arts plus anciens. Mais c'est une vision sans doute naïve du problème : si nombre de réalisateurs insistent sur la nécessité de garder la ligne initiale, c'est précisément parce que les opérations par lesquelles se fabrique un film n'engagent pas seulement des compétences diverses ; la réalisation passe par une série de transformations, de transcriptions d'un matériau et d'une forme à l'autre, qui ne sont pas homogènes¹. Si l'usage français du terme « réalisation » est intéressant, c'est parce qu'il marque donc une effectuation spécifique qui consiste à « faire exister, accomplir », c'est-à-dire traduire en actes une idée, mais aussi produire une réalité, rendre réel quelque chose aux yeux et aux oreilles du spectateur, au moyen de procédés très hétérogènes qui fusionnent leur expressivité. Si cette définition peut rendre compte²,

elles les tâches des différents membres de l'équipe de tournage. » (*Le temps scellé*, Paris, Cahiers du cinéma, traduit du russe par Anne Kichilov et Charles H. de Brantes, 1989, p.118)

Il faut aussi ajouter ce que Robert Bresson mentionne avec une pointe d'humour : « Metteur en scène ou *director*. Il ne s'agit pas de diriger quelqu'un, mais de se diriger soi-même. » (*Op. cit.*, p.16)

¹ Dans son *Essai de grammaire cinématographique*, André Berthomieu établit une série de règles de fabrication de films, qui m'intéressent car elles résultent d'une forme d'empirie artisanale ; ces règles procèdent à la fois d'une tradition de fabrication qui, même si elle a connu des changements très importants, a conservé un socle fixé très tôt :

« Imaginons dans une maison en construction une vaste galerie que l'architecte a décidé de revêtir d'une mosaïque. Chaque ouvrier qui sera dans son petit coin en train d'aligner les carreaux rouges, jaunes, verts, bleus, etc... devra se conformer strictement au modèle qu'il a devant les yeux pour le coin qu'il exécute, et surtout ne pas prendre l'initiative de changer la couleur de tel ou tel petit carreau sous prétexte que cela lui plaît mieux ainsi. Tous ces petits carreaux alignés les uns à côté des autres doivent fournir un grand dessin et le seul qui ait dans l'esprit le grand dessin conçu et réalisé sous sa direction, c'est l'architecte.

Il en est de même pour le film.

Le seul qui ait absolument la vision nette de ce que sera le film sur l'écran est le réalisateur du film. » (*Essai de grammaire cinématographique*, Paris, La nouvelle édition, 1946, p.62).

² On trouve dans la poétique de Francis Ponge cette extrême sensibilité à ce que l'écriture poétique n'est pas « représentation » des choses, mais production d'une réalité verbale :

« Cette sensibilité aux éléments matériels, à la matière première et aux outils de la technique selon laquelle je travaille est affirmée dans un texte qui s'appelle « L'Introduction au galet » où je m'écrie, de façon quasi lyrique : « O ressources infinies de l'épaisseur sémantique des mots ! »

elle porte une lumière particulière, me semble-t-il, sur la question de « l'écriture cinématographique ».

Trois difficultés doivent être posées, qui me semblent spécifiques au cinéma, et que je voudrais placer comme horizon régulateur afin d'orienter ma réflexion sur la fabrique d'un film. La première concerne la multiplication des « transcriptions » d'un matériau à l'autre au cours de la production. S'il y a « écriture cinématographique », où se situe-t-elle et comment la définir dès lors qu'on en constate les nombreuses étapes, dont chacune peut, en fonction des pratiques de chaque réalisateur, devenir déterminante ? Prenons, pour mieux éclairer cette question, différents exemples : on sait que Hitchcock se vantait d'avoir « réalisé » un film avant de commencer le tournage, et que l'usage de storyboards et de découpages techniques précis faisait de cette étape d'écriture le moment décisif de la réalisation. A l'inverse, Pialat propose un cinéma de tournage, qui prend sur le vif ce qu'élabore la chimie particulière des acteurs et de leur direction par le réalisateur. On se souvient aussi, dans *La nuit américaine*, de la manière dont François Truffaut épingle son propre travail en présentant un réalisateur – joué par lui-même – qui écrit le scénario et le découpage la nuit précédant le tournage de la séquence, et qui parfois utilise la vie du plateau et les épisodes sentimentaux qui s'y nouent. On peut enfin réfléchir à la manière dont Kieslowski avait envisagé, à la sortie du film, *La double vie de Véronique*, de proposer dix-sept montages différents pour chacune des dix-sept salles parisiennes dans lesquelles le film devait sortir¹ et ainsi d'offrir des films différents, à partir d'un montage qui produise des variations à partir des mêmes rushes.

Ainsi, pour désigner ce travail d'écriture spécifique, il faut d'abord insister sur ce point : celui de l'hétérogénéité radicale des différentes opérations de fabrication d'un film, qui est d'abord issu d'un texte, certes programmatique, et parfois purement et simplement

Il y aurait à revenir sur l'expression « rendue », parce que je pense qu'il s'agit de deux mondes absolument différents. Il ne s'agit pas de « rendre », de « représenter » le monde physique, si vous voulez, mais de *présenter* dans le monde verbal quelque chose d'homologue, étant bien entendu qu'on ne peut faire quelque chose de bon, dans le monde verbal, que si l'on est sensible à ce monde verbal. » (*Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Editions Gallimard/Editions du Seuil, 1970, p.44.)

¹ Pour plus de détails sur cette question, il faut se référer à l'analyse du montage que Vincent Amiel propose dans *Esthétique du montage*, Paris, Nathan, 2001, p.76-77.

abandonné par le réalisateur¹ : le scénario, puis le découpage, sorte de plan technique organisant le tournage pour l'ensemble de l'équipe, puis les rushes, puis le montage. Lorsque je relevais plus haut l'insistance avec laquelle la Nouvelle Vague promeut le réalisateur comme auteur, c'est parce qu'il faut y voir le symptôme *a contrario* d'un aspect essentiel de la fabrique d'un film : un film se fait – ou se refait, c'est-à-dire se défait – plusieurs fois : du scénario au découpage, du plan de tournage aux rushes, puis au montage. Cette série de transformations du projet initial s'illustre théoriquement par la difficulté à penser, de manière univoque, le concept cinématographique de « plan » : lorsqu'il s'agit de le définir, il faudrait distinguer le plan tourné du plan monté, parce qu'on ne parle pas de la même chose, l'un relevant de choix de distance optique, de position de la caméra vis-à-vis des objets filmés, l'autre se caractérisant par la coupe, la durée et le raccord - point de suture - avec d'autres plans². Cela signifie dans la pratique que les différentes opérations de réalisation s'organisent en vue d'un projet qui doit résister aux nombreuses métamorphoses par lesquelles il prend forme. Ainsi chaque opération vient

¹ C'est ce qui est par exemple arrivé au scénario écrit par François Truffaut de *A bout de souffle*, que Jean-Luc Godard lui a fait écrire, pour ensuite ne pas s'en servir.

² Cf Noël Burch, *Une praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, collection « Folio essais », Paris, 1986, note 1, p.23 :

« Il convient de distinguer entre les deux sens du mot « plan », selon qu'il s'agit du tournage ou du montage : dans le premier cas, un plan est délimité par deux arrêts de caméra, dans le second, par deux coupes ou changements de plan. En fait, il faudrait deux mots, mais aucune langue ne les propose à notre connaissance. »

Pascal Bonitzer consacre un article à cette question : « Qu'est-ce qu'un plan ? »

« De quoi s'agit-il finalement ? Le plan est-il une unité ? De quoi est-il l'unité ? Est-il quelque chose ? Ce quelque chose, peut-on le délimiter ? Tout paraît clair lorsqu'on envisage, concrètement ou non, un *gros plan*, ou un *plan d'ensemble*, et même les gens un peu avertis doivent avoir une vue claire de ce que peut être un *plan moyen large*, un *plan américain*, etc. Tout s'obscurcit dès qu'apparaissent les mouvements d'appareil, la profondeur de champ, bref la mise en scène. La notion de plan devient ambiguë et malaisée dès que les *limites* du plan ne sont plus précisément repérables, c'est-à-dire dès que cesse la superposition parfaite (l'homothétie, pour reprendre l'expression de Mitry) entre la portion du champ découpée par le cadrage et le segment filmé destiné au montage, entre la découpe spatiale et la coupe temporelle (plan-séquence), ou encore, entre la délimitation du champ et celle de l'action (profondeur de champ). Tout se passe comme si ce qu'on appelle un plan, loin d'être un corps simple, était l'effet d'une multiplicité de coupures de natures diverses, un nœud de coupures. » (*Le champ aveugle, Essais sur le réalisme au cinéma*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 1999, p.15-16.)

Il faut comprendre la difficulté à saisir l'unité d'un plan comme résultant donc des diverses opérations dont il procède : la distance optique, qui est le fait d'un cadrage, la lumière, qui contribue à délimiter avec le cadrage la profondeur de champ, le son, qui fabrique un espace perceptif autonome, le montage... Toutes opérations relevant du savoir-faire d'un technicien particulier et produisant une réalité particulière.

recréer ce que l'opération précédente avait échafaudé, en le transcrivant dans une matière nouvelle. Si ce mode opératoire n'est pas strictement spécifique au cinéma - l'esquisse en peinture, ou le brouillon littéraire en attestant – il s'accompagne au cinéma d'une « transcription » qui n'est pas seulement retour sur l'objet en train de se faire, mais mutation. De l'écriture au tournage, puis du tournage au montage¹, se prend le risque d'une « décréation ».² Ainsi, par exemple, le montage peut travailler contre le tournage, en

¹ Comme en témoigne la boutade célèbre du monteur américain cité par Vincent Amiel, dans *Esthétique du montage* :

« - Moi, le nom du scénariste, je le découvre le jour où je le vois écorché au générique...

Mais, et le scénario, alors ? insistai-je ? Vous ne lisez donc pas les scénarios ?

Bien sûr que si, voyons ! mais pas avant d'avoir découpé le négatif. Je les lis simplement pour voir si le scénario et le film ont quelque chose à voir. Avant, je commençais par lire le scénario, mais ça m'embrouillait les idées. »

Robert Parrish, *J'ai grandi à Hollywood*, Paris, Stock, 1980 (Vincent Amiel, *Op. cit.*, p.4-5)

² Sur cette question, le dernier film d'Eric Rochant, *Möbius*, apporte un éclairage particulier, le réalisateur ayant rendu accessible, sur un blog, les notes de travail qu'il a prises au cours de la réalisation du film. On y constate constamment la difficulté de faire aboutir une idée de départ, en la maintenant aux travers des différentes transformations du projet. Voici un exemple :

« Écriture

Je savais en l'écrivant que la scène était trop longue. Je me disais qu'on la réduirait au montage. On aurait alors une meilleure idée de la durée idéale pour la scène. Je ne voulais pas décider trop tôt de ce qui serait superflu ou non.

Dans ce scénario, la moindre coupe, la moindre modification des dialogues pouvait avoir des conséquences désastreuses sur ce château de cartes qu'est l'intrigue. C'est une histoire "ficelée" comme on dit. On ne peut couper les ficelles à la légère. On ne s'en rend pas compte sur le moment mais un jour on réalise que la coupe opérée déséquilibre d'autres séquences. C'est pourquoi j'étais plutôt rétif aux changements de texte suggérés par les comédiens. Dans l'urgence du tournage on peut manquer de lucidité et accepter une facilité de dialogue. Mais on n'en voit pas tout de suite les conséquences. Il faut rester froid sans pour autant être rigide car quelquefois le texte est tout simplement impossible, il faut le reconnaître. Le moment est difficile à gérer et tout peut basculer. C'est de la faute de l'auteur. Il n'avait qu'à y penser avant.

Préparation

Je me suis longtemps demandé à quoi devait ressembler la planque de Moïse. Pendant un temps, quand l'action du film était située à Londres, la planque était simplement le dernier étage de l'ambassade de Russie. Classique. Mais à Monaco il n'y a pas d'ambassade de Russie. J'ai réfléchi alors à un autre lieu, genre cabinet d'architectes, d'avocats, d'audit. Un endroit qui justifie qu'on se réunisse à plusieurs. Et finalement nous avons opté pour un simple appartement loué.

Cette hésitation sur la nature du lieu a des conséquences sur le décor final. Il n'est pas aussi fort qu'il devrait l'être. Parce qu'il ne s'appuie pas sur une idée forte. Les combles aménagées de l'ambassade de Russie à Londres, ça c'était mieux, plus fort et du coup toutes les scènes auraient été plus faciles à tourner. Là, malheureusement, à cause de cette indétermination sur la nature du décor, le tournage, le découpage, la mise en scène, ont été compliqués, laborieux. Le décor n'était pas en cause, c'est le concept sous le décor qui était responsable.

Tournage

Je voulais faire beaucoup de plans, j'ai fait beaucoup de plans, malheureusement, le Chef Opérateur n'a pas pu me laisser tourner à deux caméras dans des axes différents. C'est une des seules fois où je n'ai pas pu placer mes caméras dans un angle de 90°, je devais les placer dans le même axe. La lumière était compliquée et Pierre Novion m'a demandé d'accepter cette contrainte. Résultat : je n'ai pas la richesse de découpage souhaitée et n'ai pas pu suffisamment compenser le côté statique de la scène par un filmage riche.

Faute de s'appuyer sur un concept solide, le décor ne m'a pas inspiré. Il y avait peu d'amorces (contrairement à la salle des marchés) et j'avais l'impression de filmer platement. j'ai bien essayé de faire des mouvements comme dans *The Wire* mais le temps pris par la lumière ne m'a pas laissé assez de liberté. Bref, j'ai été frustré et ça s'est retrouvé au montage.

Comme toutes les scènes d'exposition, cette séquence était importante pour Jean Dujardin. Il fallait donner le ton du personnage dans un registre qu'on n'aurait pas le temps de beaucoup développer : son côté teigneux, irrité par son équipe, soucieux du travail bien fait, dur et sans indulgence pour ses collaborateurs.

Il y a eu un dosage à trouver entre les informations à distiller (sur Rostovski, sur la mission) et le caractère du personnage. Le côté informatif est toujours, TOUJOURS, une plaie. C'est ce qui ne peut pas être joué, ce qui ne devrait pas pouvoir être joué.

Un comédien qui sait très bien jouer ces textes informatifs est un faux ami. Il vous empêche de réaliser que votre texte est mauvais ou médiocre. En le jouant bien, il vous rend un mauvais service.

Les très bons comédiens n'y parviennent pas. Un très bon comédien n'a pas le devoir de savoir tout jouer et certainement pas un mauvais texte. Le très bon comédien, au contraire, est une sorte de baromètre de qualité. Quand il n'arrive pas à jouer votre texte, c'est que le texte est nul.

C'est le cas de Jean Dujardin.

Le problème c'est que quand il galère pour jouer votre mauvais texte, on est en général sur le tournage et c'est trop tard pour en changer ou du moins pour amender le texte de façon satisfaisante.

D'où l'intérêt des répétitions.

Montage

renverser les intentions, même, comme je l'analyserai à partir du travail de Jean-Gabriel Périot, dans *Eût-elle été criminelle...* Il s'agira d'étudier comment s'opère un déplacement entre la démarche initiant la prise de vue, son cadrage, ses choix de mise en scène, et celle qui préside au montage des images ainsi obtenues.

La deuxième difficulté concerne cette fois, non pas le mode de fabrication, mais le type de composition qui aboutit à un film. J'ai rappelé plus haut la dette de l'art cinématographique à l'égard d'autres moyens d'expression artistique. Cette caractéristique oblige à penser l'expressivité filmique comme résultant d'une coalescence entre son, image, jeu d'acteur, cadrage, rythme du montage, etc. et à concevoir la présence de ces différents procédés expressifs comme agissant en transformant réciproquement leurs effets. Rappelons la manière dont Robert Bresson désigne l'expressivité cinématographique comme relevant d'une forme de contexture entre différents procédés :

« Film de cinématographe où l'expression est obtenue par des rapports d'images et de sons, et non par une mimique, des gestes et des intonations de

Peu inspirés, nous avons livré une première version de cette scène où nous avions quasiment tout coupé. Il ne restait même plus les emportements de Moïse, ce qui me plaisait pourtant le plus au tournage. Nous n'aimions plus le jeu des comédiens, le filmage, les idées de mise en scène. Tout nous irritait. Tout nous semblait mauvais. Nous n'avions gardé que le strict nécessaire.

Nous avons montré ce premier montage à Jean Dujardin qui n'en a pas cru ses yeux : où était passée la scène ? "Moïse n'existe pas" nous dit-il. Sans colère. Juste une constatation cruelle.

A force de couper nous avons fait disparaître le personnage. Nous sommes revenus à la raison. Ce n'est pas pour autant qu'on a tout de suite trouvé le bon rythme et le bon moment pour créer une ellipse dans la séquence qui était définitivement trop longue et trop explicative (voir le texte en jaune finalement coupé).

Cette séquence a eu un drôle de destin. A l'écriture je l'aimais beaucoup. Séquence jubilatoire comme la scène d'exercice du début des *Patriotes*. Puis, au fur et à mesure des ré-écritures successives, ici pour améliorer la compréhension, là pour ne pas trop froisser Monaco, la scène est devenue laborieuse. Résultat : un décor un peu flou, des acteurs qui courent derrière la scène, la lumière qui prend trop de temps, un montage bridé par un nombre trop faible de bonnes prises.

Et au final, une séquence que nous avons oublié d'apprécier.

Il a fallu faire beaucoup de détours pour retrouver l'enthousiasme du début d'écriture. Beaucoup de travail, de cogitations, de tentatives et d'engueulades. Pour finalement aboutir à quelque chose qui est quand même satisfaisant même si ce n'est pas tout à fait la séquence dont j'avais rêvé.

Le ver était dans l'écriture. Il est toujours dans l'écriture. » (*rochant.blogspot.fr*)

voix (d'acteurs ou de non-acteurs). Qui n'analyse ni n'explique. Qui *recompose*.

Il faut qu'une image se transforme au contact d'autres images comme une couleur au contact d'autres couleurs. Un bleu n'est pas le même bleu à côté d'un vert, d'un jaune, d'un rouge. Pas d'art sans transformation. »¹.

Ce que l'art cinématographique invente, c'est une expressivité nouvelle, relevant d'effets issus de modes d'expression hétérogènes, mais se mêlant intimement dans l'unité organique que constitue un film. J'étudierai, à partir de l'analyse de la première partie de *Mulholland drive*, comment des modes de présence visuelle et sonores, relevant de la musicalité, de la composition plastique, tout autant que de la mise en scène, viennent s'agencer pour produire une réalité artistique inédite.

Troisième difficulté, concernant le mode de fabrication d'un film, mais qui engage ses relations avec la réception de l'œuvre : comment procède le réalisateur pour *exprimer* quelque chose, à partir du matériau spécifique – images et sons - qui est à sa disposition ? Réaliser peut se comprendre comme une opération de production d'images et de sons dont l'organisation est signifiante. Si l'on en revient au sens du mot « réaliser », on peut le comprendre aussi comme le fait de rendre réel quelque chose, de donner à voir/entendre quelque chose au spectateur, qui le confronte avec un monde perçu, et dérouler pour lui la possibilité d'une *expérience* : on pourrait même distinguer l'expérience du film de l'expérience rendue possible par le film. La réalisation fabrique en effet un ensemble d'images et de sons qui donne à sentir au spectateur la présence d'un univers.

Pour mieux comprendre cette troisième difficulté, il faut considérer les raisons qui s'opposent à une analyse réduisant le cinéma à un langage. Voici par exemple la manière dont le réalisateur Andreï Tarkovski plaide contre une conception sémiotique du cinéma :

« Le cinéma, au contraire <de la littérature>, est le seul art où l'auteur peut créer une réalité absolue, littéralement son propre monde. La tendance innée à l'homme à vouloir s'affirmer lui-même, trouve dans le cinéma le moyen le plus complet et le plus direct de se réaliser. Un film est une réalité sensible, et il est

¹ *Op. cit.*, p.21-22. Il faut indiquer cependant que, dans son souci de définir un art véritablement cinématographique, Robert Bresson propose une poétique qui interdit toute expressivité singulière à l'acteur, au décor, à la musique, etc. C'est ce qui le conduit à traiter ses acteurs, non professionnels, en « modèles ». Mais il me semble souligner, par sa radicalité, une difficulté du cinéma, à savoir fusionner des modes d'expressivité hétérogènes.

perçu comme tel par le public : comme une seconde réalité.

Voilà pourquoi la conception assez courante, qui tient le cinéma pour un système de signes, me semble profondément et essentiellement erronée. Quelle est en effet, selon moi, l'erreur de base de l'approche structuraliste ?

Il s'agit ici des divers moyens d'établir un rapport avec la réalité, sur lesquels chaque forme d'art fonde et développe les conventions qui lui sont caractéristiques. Le cinéma et la musique sont en ce sens des arts directs, car ils n'ont pas besoin d'un langage intermédiaire. C'est là une propriété déterminante qui à la fois rapproche le cinéma de la musique et l'éloigne de la littérature, où tout est exprimé par la langue, c'est-à-dire par un système de signes, de hiéroglyphes. Une œuvre littéraire ne peut être perçue qu'à travers des symboles, des concepts, en l'occurrence les mots. Alors que le cinéma, comme la musique, nous offre de percevoir une œuvre d'art directement par les sens. »¹

Ce qui m'intéresse dans ce texte, c'est la manière dont Tarkovski fait de l'art cinématographique un art « direct », donnant à voir un « perceptible »². Les remarques du réalisateur visent à mettre en évidence ce que le réalisateur fabrique : un objet qui se donnerait sans l'intermédiaire d'aucune convention ni système intermédiaire. Ce faisant, il opère une confusion entre la réalité du film – sa réalité sensible d'image sonore en mouvement – et le monde rendu présent grâce à lui. C'est le monde filmé qui se redouble dans l'image filmique. Cette conception excessive, qui efface de la gamme cinématographique tout procédé conventionnel, a néanmoins le mérite d'inscrire le cinéma dans une écriture du temps, si l'on se fie au titre même de l'ouvrage de Tarkovski, c'est-à-dire à un art dont l'expressivité tient à ce qu'il permet d'établir un rapport sensoriel direct à la durée dans laquelle les choses existent et se donnent à nous.

A ce propos le théoricien Jean Mitry récuse également le modèle linguistique, mais en présentant l'expressivité cinématographique comme une opération réflexive :

¹ *Le temps scellé*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 1989, p.165-166.

² Il n'est pas étonnant qu'il soit cité par Gilles Deleuze dans le chapitre de *Image-temps* dans lequel celui-ci s'oppose vivement à la conception sémiologique de Christian Metz. « Dans un texte d'une grande portée, Tarkovsky dit que l'essentiel, c'est la manière dont le temps s'écoule dans le plan, sa tension ou sa raréfaction, « la pression du temps dans le plan ». Il a l'air de s'inscrire ainsi dans l'alternative classique, plan *ou* montage, et d'opter vigoureusement pour le plan (« la figure cinématographique n'existe qu'à l'intérieur du plan »). Mais ce n'est qu'une apparence, puisque la force ou pression de temps sort des limites du plan, et que le montage lui-même opère et vit dans le temps. Ce que Tarkovsky refuse, c'est que le cinéma soit comme un langage opérant avec des unités même relatives de différents ordres : le montage n'est pas une unité d'ordre supérieur qui s'exercerait sur les unités-plans, et qui donnerait ainsi aux images-mouvements le temps comme qualité nouvelle. » *Ibid*, p. 60

« L'image n'est donc pas, comme le mot, une simple dénotation. Elle témoigne au premier chef des significations qui sont propres à l'objet représenté, mais *par elle* et à travers elle cet objet prend un sens nouveau. L'image est donc plus riche, plus signifiante que la somme de ses parties. D'où l'on peut déduire que *tout objet donné en images animées acquiert un sens – un ensemble de significations – qu'il ne possède pas en réalité, c'est-à-dire en présence réelle*. Comme on l'a dit, *la représentation modifie le représenté*. L'image fait *comparaître* les choses. C'est une sommation du réel qui nous donne toujours à penser *sur* les choses en même temps qu'elle nous donne à penser *avec* elles. »¹

Ces deux auteurs insistent tout deux sur le hiatus entre système linguistique et art cinématographique : c'est le concret des choses, leur présence visuelle/sonore qui produit la force expressive du cinéma. Pour autant, cette présence se fait sous le mode d'une « comparution » qui ajoute une signification à cette présence : parce qu'elle est délibérée, voulue par le réalisateur selon une forme qu'il met en place ; parce qu'elle est d'autre part agencée au travers d'une temporalité qui reproduit le mouvement temporel des choses elles-mêmes et fabrique une succession, un déploiement ordonné, qui donne à voir/entendre les différents plans selon une logique². Ainsi, l'expression filmique émane de la présence même des choses, dans la vérité de leur durée effective – telle action, tel événement qui se déroule sous nos yeux – et de la combinaison réglée de cette présence –

¹ *La sémiologie en question*, Paris, Les éditions du Cerf, 1987, p.102-103.

² Siegfried Kracauer, de son côté, pose le problème comme une double contrainte qui pèse sur le réalisateur :

« Tout cinéaste qui entreprend une narration doit nécessairement satisfaire à deux contraintes qui semblent difficiles à concilier.

D'un côté, il doit faire avancer l'action en assignant à chaque plan une signification qui s'inscrive dans le propos d'ensemble de l'intrigue. Que ce rétrécissement des significations incombe au montage, c'est ce qu'a démontré l'expérience menée par Koulechov en collaboration avec Poudovkine. Afin de prouver l'influence du montage sur la signification des plans, il inséra dans des contextes narratifs différents un seul et même plan du visage délibérément inexpressif de l'acteur Mosjoukine. Il s'avéra que ce visage parut exprimer le chagrin dans des circonstances tristes et une satisfaction souriante dans un cadre agréable. Il en résultait qu'il incombait au réalisateur de monter ce plan de Mosjoukine de telle sorte qu'il revêtît la signification qu'exigeait à cet endroit-là l'histoire. <...>

D'un autre côté, le réalisateur désire montrer et explorer la réalité matérielle pour elle-même. Ce qui exige des plans qui conservent la multiplicité de leurs significations, qui restent capables d'exprimer leur potentiel de correspondances psychologiques. Aussi doit-il veiller à ce que le visage de Mosjoukine conserve quelque chose de son indétermination vierge. » (*Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Flammarion, 2010, traduit par Daniel Blanchard et Claude Orsoni, p.120)

le montage ordonnant ou confrontant entre eux des moments, ou des sons et des images, et les « mettant en regard ». Cette expression ici est à prendre au pied de la lettre, le regard – ou l'écoute – d'un plan étant inséparable du plan qui lui est contigu¹. Je reprends ici la distinction entre les deux modes de signifiante que propose Sartre dans *Saint Genet* :

« Les choses ne signifient rien. Pourtant chacune d'elles a un sens. Par *signification*, il faut entendre une certaine relation conventionnelle qui fait d'un objet présent le substitut d'un objet absent ; par *sens*, j'entends la participation d'une réalité présente, dans son être, à l'être d'autres réalités, présentes ou absentes, visibles ou invisibles, et de proche en proche à l'univers. La signification est conférée du dehors à l'objet par une intention signifiante, le sens est une qualité naturelle des choses ; la première est un rapport transcendant d'un objet à un autre, le second une transcendance tombée dans l'immanence. L'une peut préparer une intuition, l'orienter, mais elle ne saurait la fournir puisque l'objet signifié est, par principe, extérieur au signe ; l'autre est par nature intuitif ; c'est l'odeur qui imprègne un mouchoir, le parfum qui s'échappe d'un flacon vide et éventé. Le signe « XVII » *signifie* un certain siècle, mais cette époque entière, dans les musées, s'accroche comme une gaze, comme une toile d'araignée, aux boucles d'une perruque, s'échappe par bouffées d'une chaise à porteurs. »²

Cette dualité du cinéma – sens issu de la concrétude des choses et de leur relation, signification du fait de leur mode de présence et de présentation – rend difficile de penser son mode d'expressivité. Celle-ci peut toutefois être questionnée à partir de trois approches : celle d'abord qui consiste à envisager la possibilité d'une « énonciation » par le truchement du déroulement d'un film. Nous verrons à partir du travail théorique et cinématographique de Dziga Vertov ce qu'il en est de la possibilité cinématographique d'une énonciation et des difficultés qui se posent à considérer le cinéma comme un « langage ». Mais d'autre part, on peut aussi parler, à propos de ce que fait un réalisateur, de l'affirmation d'un « point de vue », lequel peut être pensé à la fois comme point de vision ou d'écoute et comme focalisation, c'est-à-dire adoption par le spectateur des degrés

¹ C'est le sens à donner aux expérimentations de Koulechov. Ce théoricien est célèbre pour avoir proposé comme exercice de réflexion sur le montage différentes associations de plans à un même premier plan. Selon Pascal Bonitzer ces expérimentations « consistaient essentiellement à établir systématiquement les automatismes, les réactions réflexes des spectateurs en présence des solutions de continuité dans le montage des films. Elles vont toutes dans le sens d'une « cicatrisation » imaginaire de l'espace fractionné par le montage ; elles tendent toutes à montrer qu'il est impossible de ne pas supposer un rapport (une contiguïté, un sens) entre deux images, entre deux corps arbitrairement collés l'un à la suite de l'autre. » (*Le champ aveugle, essais sur le réalisme au cinéma*, « Qu'est-ce qu'un plan ? », Paris, Les cahiers du cinéma, 1999, p.19-20)

² Paris, Gallimard, 1952, p.283.

de savoir et d'implication d'un narrateur. Enfin, on peut aussi s'interroger sur le travail du réalisateur à partir du mode d'expérience qu'il propose au spectateur, ce qu'il lui fait vivre et éprouver, et jusqu'à quel point il peut lui faire partager la présence du monde déroulé devant lui.

Contexture à l'œuvre, à propos de *Valse avec Bachir* :

Je voudrais tout d'abord répondre à l'objection qu'on pourrait aisément formuler à propos de la présence de ce film dans mon corpus d'étude sur la fabrique d'un film. En première partie, j'avais choisi d'analyser, grâce à ce documentaire d'animation, la différence de régime d'images entre l'animation et la prise de vue réelle, de façon à comprendre ce que produit, par contraste, le surgissement de cette séquence dans l'économie générale du film. J'avais aussi montré comment le choix de l'animation permettait de mêler différents régimes d'expérience psychique – souvenirs, rêves – dans la mesure où Ari Folman tente, à partir de son expérience personnelle d'oubli, de faire un travail de remémoration à partir du récit des témoins qu'il a interrogés. Mais il peut sembler curieux, dans le cadre d'une étude sur le cinéma, d'étudier la fabrique d'un dessin animé. Celui-ci ne procédant pas du tout du même mode de fabrication que le film en prise de vue réelle, les enjeux de sa « réalisation » peuvent apparaître comme bien différents.

Je voudrais néanmoins, afin d'examiner comment s'élabore une totalité filmique, réinterroger ce film à la lueur de deux hypothèses ; d'une part, même si l'animation ne relève pas du même régime d'images que la prise de vue réelle, le travail d'écriture et de montage y épouse les procédés cinématographiques dans la mesure où il s'agit d'images en mouvement ; ainsi, même si le mode de fabrication est différent – quoique la dimension sonore du film d'animation répond à un mode d'enregistrement en tout point identique à celui opéré pour un film en prises de vue réelle – et le statut des objets présents à l'image tout à fait autre, l'agencement entre eux de plans en mouvement fait fusionner le mode d'expression de l'image et du son : un dessin animé, comme un film en prise de vue réelle, est une unité d'images visuelles et sonores qui se combinent dans un double mouvement de simultanéité et de successivité. On peut ainsi parler d'une forme de *contexture* filmique, qui compose une totalité sonore et visuelle expressive.

Or cette contexture vise une double opération : celle d'abord d'une composition complexe, parce qu'à la fois relevant d'un montage horizontal¹ et d'un montage vertical de fragments dont les éléments constitutifs mêlent des formes d'expressivité hétérogène. Mais cette contexture peut aussi se comprendre comme la manière dont la réalisation oriente l'expérience du spectateur, en adoptant ce qu'on appelle communément un point de vue, terme entraînant toutefois quelques confusions car il est d'abord un terme d'analyse littéraire², tout en désignant à la fois le lieu d'où l'on regarde, la manière de voir, et l'opinion que l'on a sur quelque chose. Il est intéressant de rappeler cette confusion entre le sens perceptif et le sens littéraire de cette notion. En effet, indépendamment de ce qui peut se dire, par le biais de paroles entendues, dans un film, ce qui se pose ici, c'est la question de savoir comment un film « signifie » quelque chose par sa forme même : ce que le spectateur perçoit, il le perçoit comme originé à une certaine modalité d'appréhension de ce qui est visible/audible³, une prise de position le concernant. Guillaume Soulez reprend, dans *Quand le film nous parle*⁴, trois catégories aristotéliennes du discours en cherchant à montrer qu'on peut les appliquer au cinéma : logos, ethos, pathos. Ce qui est intéressant, dans l'analyse de Soulez, c'est qu'il détache la fonction rhétorique de la stricte fonction linguistique : le *logos filmique* peut consister simplement dans les paroles présentes, que le spectateur peut référer au réalisateur du film comme ce qu'il pense, mais aussi, et surtout, dans la manière dont celui-ci met en scène, à partir de schèmes de raisonnement par liaison/association ou par dissociation, des opinions identifiables pour le spectateur. Un exemple que prend Guillaume Soulez me semble particulièrement révélateur car il concerne un film muet : *L'Emigrant*, de Charlie Chaplin dans lequel Guillaume Soulez attribue au réalisateur le propos de dénoncer le discours misérabiliste à propos de la figure

¹ Il s'agit de l'association de plans l'un après l'autre, successivement, tandis que le montage vertical désigne l'association simultanée d'une image animée et de plusieurs pistes sonores ou bien même de deux images animées, dans le cas du splitscreen...

² Le point de vue est, comme le rappelle Gérard Genette, une perspective narrative, c'est-à-dire une focalisation qui implique une certaine modalité de la narration : « Par focalisation, j'entends donc bien une restriction de "champ", c'est-à-dire en fait une sélection de l'information narrative par rapport à ce que la tradition nommait l'omniscience. » (*Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, p.49)

³ Selon Albert Laffay, tout film prend en charge un récit, par le biais de ce qu'il appelle un « grand imagier ».

⁴ Paris, PUF, 2011.

de l'émigrant¹. Le *logos filmique* pourrait ainsi être détaché d'un énoncé linguistique, même s'il peut aussi en user, parce qu'il se construirait comme la manière dont le réalisateur mobilise chez le spectateur des opinions communes, mais aussi lui proposerait un discours non verbal². L'ethos relève de ce qu'Aristote nomme le caractère moral qui se dégage du discours de l'orateur : il procède donc de l'interprétation que l'auditoire fait, à partir du discours entendu, de l'attitude morale de l'orateur. Enfin, le pathos est la manière dont le public est habité de certaines passions au cours de la réception du discours.

Il me semble pertinent d'étudier, à propos de *Valse avec Bachir*, cette question du point de vue du réalisateur, dans la mesure même où Ari Folman y explore la difficulté et les limites de l'expérience du *témoignage* historique (logos), tout en proposant une forme filmique qui déploie une certaine conception de l'image dans ses rapports à la mémoire et à l'imagination, impliquant, pour le spectateur, une position éthique du réalisateur.³ Par

¹ « Observons simplement, pour l'heure, une courte séquence qui illustre la présence de l'argument par dissociation dans un film pour en tirer un effet comique. Au début de *L'Émigrant* (Chaplin, 1917) on voit de nombreux passagers se précipiter vers les balustrades pour se soulager du mal de mer. Charlot ne semble pas échapper à la règle puisqu'on le voit, de dos, s'agiter, les jambes en l'air, à moitié renversé sur la balustrade... jusqu'au moment où on le voit revenir en arrière sur le pont tenant un gros poisson au bout d'un fil à pêche ! Chaplin s'appuie ici sur ce que Perelman appelle le « prototype » de l'argument par dissociation (sans doute parce qu'il constitue un fond platonicien de notre culture), l'opposition apparence/réalité : « en apparence, Denys souhaite se protéger à l'aide d'une garde personnelle, *mais en réalité* il vise à accroître son pouvoir... », pourrait-on écrire par exemple. Chaplin trouve ici une matérialisation concrète de cette opposition à travers l'utilisation du *hors-vu* (alors que le cinéma recourt plus souvent au hors champ quand il joue sur les fausses apparences) : *en apparence*, Charlot est malade comme les autres passagers, *mais en réalité*... il supporte très bien le mal de mer et s'affaire à améliorer l'ordinaire, signe de sa profonde vitalité. C'est l'inversion maladie/vitalité (voire vomir/manger) qui nous fait rire, et rire de nous-mêmes qui avons été pris par le jeu des apparences, et de nos préjugés. » *Op. cit.*, p.25-26.

² Guillaume Soulez résume la difficulté ainsi : « Soulignons enfin que nous avons pris appui sur des phénomènes qui concernent la parole (visualisée ou non) mais aussi sur d'autres aspects de la bande-son (comme le bruitage) et de la bande-image (arrêt sur image, montage, décalage entre le vu et le hors-vu, entre le son et l'image, mouvement de caméra...). Se pose alors la question de la possibilité de passer d'un modèle rhétorique qui se fonde sur la dimension verbale du langage humain (avec quelques éléments de para-verbalité, comme la voix, le ton, voire les gestes dans certaines approches rhétoriques latines ou plus tardives), à la prise en charge par l'analyse rhétorique de dimensions sonores non verbales et de dimensions visuelles qui paraissent, à première vue, s'éloigner du modèle traditionnel du « discours ». (*Ibid*, p.40)

³ Guillaume Soulez rappelle que précisément parce qu'il s'agit de rhétorique, le film ne manipule pas, la preuve en étant l'absence de consensus dans la réception d'un film :

« L'ethos est donc une construction de l'auditoire, l'objectif n'est ainsi pas, pour l'analyste, de savoir ce que l'orateur « pense vraiment », s'il est « sincère », etc., mais de se demander quelle est l'attitude morale de l'orateur que différents auditeurs et spectateurs ont construite *à partir du discours*. Pas plus que les « arguments » ne sont toujours objets de consensus pour savoir si tel est

ailleurs, un certain type de pathos est attendu du public, et il sera intéressant de se demander comment et quelles émotions le point de vue du réalisateur mobilise.

Afin de mettre en valeur le travail de point de vue, j'ai choisi d'étudier conjointement les choix de réalisation de *Valse avec Bachir* avec ceux d'Avi Mograbi dans *Z32*. Dans ces deux documentaires en effet, on trouve une grande parenté de sujet et de genre : il s'agit de deux films dont le propos vise l'attitude de soldats israéliens pris dans la guerre. Par ailleurs, il m'intéresse également que dans les deux films, on puisse constater une même prise en compte de la difficulté, pour le cinéma, de témoigner : comment le cinéma peut-il rendre compte d'une expérience passée, qui engage l'humanité tout entière tout en s'offrant de premier abord comme incommunicable ? Le cinéma peut-il rendre possible la transmission d'un témoignage, qui ne se contenterait pas d'enregistrer et de prendre acte de l'assertion d'un témoin ? C'est bien ici une question éthique de réalisation qui est posée. Il s'agira ainsi d'analyser alternativement dans ces deux films la manière dont leur agencement, les différents partis pris de réalisation, peuvent exprimer le point de vue d'un narrateur pour autant qu'ils ont à la fois un retentissement sur la perception du spectateur et sur ses émotions. Néanmoins, il ne s'agira pas d'opposer la parole – celle du témoin – à l'image proposée par le réalisateur, mais d'étudier dans quelle mesure la totalité filmique – images, sons, paroles – peut se comprendre comme proposition induisant et orientant l'expérience du spectateur à l'égard du témoignage. Or si le sujet de ces deux documentaires est très proche, nous verrons que la mise en scène des deux films me semble proposer des *logoi* bien différents, comme engager de la part du spectateur une identification éthique du réalisateur comme susciter des émotions très distinctes. Revenons aux films eux-mêmes.

Sorti en 2008, soit 26 ans après les événements dont il est question, *Valse avec Bachir* se présente, nous l'avons vu en première partie, comme une enquête sur le travail de la mémoire : celle défaillante, du réalisateur lui-même, et celle de ses compagnons d'armes ; nous avons étudié comment au moment de l'ouverture du film, la séquence du rêve de

meilleur qu'un autre, le caractère moral de l'orateur n'est pas un donné mais une construction qui dépend de ce que chaque auditeur ou groupe d'auditeurs a privilégié dans le discours. Pour défendre la « sincérité » d'un orateur, un auditeur s'appuiera sur le ton employé à tel ou tel moment, tandis qu'un autre considérera ce même passage comme « forcé » ou « théâtral ». *Op. cit.*, p.30.

Boaz montre le caractère initialement intime du projet, mettant d'emblée le spectateur aux prises avec le cauchemar récurrent de cet homme, comme on l'apprend grâce à la voix off. Cette ouverture est de ce point de vue emblématique de l'enjeu du film : l'exploration d'une mémoire en panne, celle du réalisateur lui-même, à partir de la rencontre avec les images psychiques qui hantent les témoins qu'il interviewe.

On comprend dès lors que le parti pris du dessin d'animation est rendu nécessaire par le fait que le film rend compte d'un travail de la mémoire qui s'opère en même temps que la réalisation du film lui-même. En effet, la « mise en image » d'animation fabrique un tissu continu représentant les images mentales, sans que celles-ci soient identifiables d'emblée du point de vue de leur statut psychique.

« Il n'y avait aucune autre façon que l'animation pour moi pour parler de la mémoire, des souvenirs perdus, de la guerre, des souvenirs qui ressurgissent, ceux que l'on refoule : où se sont-ils enfouis ? Je veux dire que je n'aurais jamais voulu raconter cette histoire différemment que par le prisme de l'animation, seulement avec le dessin, parce que autrement, qu'est-ce que j'aurais mis sur l'écran ? des interviews faites en un plan, avec des gens qui témoignent ? et puis quoi ? Qu'auriez-vous vraiment vu ? »¹

« Qu'auriez-vous vraiment vu ? » Le sens de cette question réside, selon moi, moins dans un désintérêt du réalisateur pour l'enregistrement de ses témoins et leur photogénie, que dans l'insistance de Folman à accorder un rôle spécifique au spectateur dans le film. Si le film procède d'un questionnement très personnel, il résulte, me semble-t-il, d'une certaine conception du rôle que le cinéma peut jouer à l'égard de l'Histoire comme *production et procès d'images* pour le spectateur.

Ari Folman présente son film comme un « documentaire d'animation ». Pour autant, ce qu'il produit avec ce film consiste moins dans l'établissement d'un genre nouveau, que

¹ Paroles recueillies lors d'un entretien à Cannes, présent dans le bonus du DVD, éditions Montparnasse. Il est à noter que parmi les différents choix qui s'offraient à Folman de traitement cinématographique, il a inventé un mode original en inventant un procédé qui s'oppose terme à terme au docu-fiction : dans celui-ci, en effet, des acteurs jouent le rôle des protagonistes de l'histoire réelle, afin de convier, sur le mode de l'illusion, le spectateur à vivre cet événement. Ici au contraire, Folman choisit de dessiner des figures à partir des personnages qui ont participé réellement aux événements dont il est question, de les *fantômatiser* en quelque sorte.

d'un mélange de genres, et pour cela procède à une « fusion de codes »¹ entre des dispositifs relevant de la fiction et des procédés affilant le film au documentaire. Ce procédé d'*hybridation* lui permet de mobiliser la culture audiovisuelle du spectateur. Ce qui est notable par exemple, c'est qu'il décide de conserver dans la forme du film le matériau des entretiens préparatoires qu'il a menés auprès d'anciens soldats de l'armée israélienne², et ce de manière double : d'une part, en conservant les voix des témoins interrogés, c'est-à-dire en adoptant très exactement le fil conducteur d'un documentaire reposant sur des témoignages. Par là même, il donne à entendre ces voix, en disposant le spectateur à focaliser son attention sur la parole des témoins, et à travers elle, sur leur vécu, et les difficultés qu'ils ont à se souvenir. Il ne « reconstitue » pas d'événements ou d'actions, il ne s'intéresse que médiatement aux faits historiques, concentrant son effort de réalisation sur la possibilité d'une écoute des témoignages. Par ce biais, on peut dire qu'il opère une « focalisation » interne, d'autant que sa position hybride d'acteur des événements et de narrateur est en cohérence avec ce type de point de vue. Deuxièmement, le réalisateur souligne la provenance des voix en les habillant d'un dessin animé qui reproduit l'allure des témoins en situation de témoignage dans un documentaire : le dispositif d'entretien est ainsi « mimé » par le dessin, soit lorsqu'il figure les conversations prises dans le quotidien des amis d'Ari Folman, Boaz et Karmi, soit lorsqu'il reproduit le cadre d'interviews filmées, dans lesquelles le protagoniste est mis face à la caméra, le regard dirigé vers celui qui lui pose les questions et qui se trouve situé près de la caméra, à droite à ou à gauche. Ce dispositif très classique en documentaire, qui offre le regard du protagoniste au spectateur, est ainsi *enté* dans le dessin animé, alors même qu'il relève d'impératifs de tournage étrangers à ce dernier.

Les voix reçoivent un traitement qui les rattache à la tradition du documentaire : prise de

¹ L'expression est de Fanny Lautissier, dans son article : « *Valse avec Bachir*, récit d'une mémoire effacée, Conserveries mémorielles [En ligne], #6 | 2009, mis en ligne le 26 décembre 2009, URL : <http://cm.revues.org/370>

² Sur le travail de recherche mené par Ari Folman, et l'interview de nombreux témoins, nous possédons son propre témoignage :

« I advertised on the Internet that I was looking for stories from the first Lebanon War. I got a response from something like 100 men, and we heard all those stories, which were quite extreme. Afterward I wrote the screenplay. Most of the research, of course, is out [of the movie] because we had to keep a very narrow storyline. Then we shot everything on a sound studio. » (Nick Dawson, entretien avec Ari Folman, « Drawing from memory », *Filmmaker Magazine*, 19 janvier 2009.)

son travaillée, sans parasitage de bruits annexes, avec un mixage qui ajoute parfois juste un arrière-plan sonore, ce qui accrédite la vraisemblance de l'entretien en donnant à entendre l'ambiance du lieu : pluie légère pour le récit du rêve de Boaz, bruit du café que l'on verse ou du chant des oiseaux pour l'entretien avec le psychanalyste Ori Sivan, etc. Ainsi l'aspect documentaire du film s'ancre dans l'extrême attention accordée au son : voix des témoins, usage des sons d'ambiance, et même utilisation d'un univers musical qui correspond aux chansons de l'époque évoquée. Le double ancrage du témoignage – l'actualité des voix des témoins, l'historicité restituée par les musiques évoquant la période dont ils parlent – est ainsi opéré par la bande sonore qui en quelque sorte contribue à installer l'authenticité des propos recueillis, *par delà* le dessin d'animation.

Mais ce dispositif visuel d'imitation du documentaire par le dessin animé est régulièrement troué par l'irruption d'images qui, cette fois, figurent ce que les voix racontent. Les voix dans le film sont donc constamment prises entre leur valeur de témoignage, dans un cadre qui les contextualise et qui accrédite la vraisemblance du témoignage – des hommes, israéliens, du début du XXI^e siècle, interrogés par un cinéaste, lui-même israélien, qui a vécu une expérience semblable à celle des témoins interrogés – et leur pouvoir symbolique d'expression, qui fait littéralement surgir des images, que celles-ci soient de l'ordre du rêve, du fantasme, ou du souvenir.

Ce mélange produit une forme d'image filmique d'autant plus nouvelle que l'usage du film d'animation gomme la séparation entre acteurs et gens ordinaires, décors et univers réels. On peut dire que, d'une certaine façon, les protagonistes étant dessinés à partir de leur entretien filmé, ils deviennent par ce procédé leurs propres fantômes, les personnes dessinées se trouvant masquées sous le dessin.¹ Ce procédé s'apparente, malgré des choix de réalisation bien différents, à ce qu'effectue Avi Mograbi dans *Z32*, documentaire expérimental dans lequel le réalisateur interroge un jeune soldat démobilisé, ayant appartenu à un commando d'élite israélien. Le jeune homme témoigne donc, comme les protagonistes retrouvés par Ari Folman, mais dans un dispositif filmique très différent : il

¹ Il y a deux exceptions au dispositif : sur les huit individus interviewés, six seulement ont accepté d'être identifiables. Les deux plus proches compagnons de Folman : Boaz, l'ami qui fait le rêve avec les vingt-six chiens, et Carmi, auquel Folman rend visite aux Pays-Bas, n'ont pas souhaité apparaître à l'écran sous leur véritable identité. Leurs noms sont donc inventés et ce sont des acteurs qui ont joué leurs rôles pour servir de modèle à l'animation. Le générique donne le nom de ces acteurs : Miko Leon pour Boaz, et Yehezkel Lazarov, pour Carmi.

apparaît d'abord devant une caméra sans opérateur, interrogé par sa copine à propos de son implication dans une opération de représailles. L'attestation du témoignage n'est cette fois pas portée par la reprise formelle de procédés du documentaire d'enquête, comme dans *Valse avec Bachir*, mais par la présence d'un point de vue externe au jeune soldat comme au réalisateur, celui de la jeune femme : dans *Z32*, ce ne sont pas des témoignages convergents sur l'expérience du soldat qui sont montés, mais la difficulté pour le soldat à faire entendre son témoignage à un auditoire qui n'a pas vécu cette expérience.

Avi Mograbi fait ainsi le choix de concentrer l'attention du spectateur sur le témoignage, et la difficulté du témoin à répondre de ce qu'il a fait, en demandant au jeune couple de se filmer dans leur intimité, mais avec un dispositif de masquage des deux visages - celui de l'ancien soldat, celui de son amie - qui prend différentes formes au cours du film ; d'abord le jeune soldat est cadré en très gros plan, avec un choix de focale qui réduit la zone de netteté à son œil, puis dans un autre plan à sa bouche, floutant le reste de la surface du visage. Dans un premier temps donc, c'est la valeur de plan qui, au moment du tournage, crée l'absence d'identification possible. Puis, avec l'apparition dans le documentaire de séquences entièrement tournées sans opérateur, le jeune couple se confiant à la caméra, c'est au montage que le floutage des visages est opéré, par un procédé qui brouille le visage à l'exception des yeux et de la bouche. Enfin, un morphing* est utilisé, collant sur le visage des deux témoins un visage de synthèse en 3D qui ne laisse apparaître à nouveau que leurs yeux et leur bouche. Ces différents procédés permettent, bien entendu, de sauvegarder l'anonymat des deux jeunes gens, mais ils permettent aussi - et plus essentiellement - de donner à voir un dispositif dans lequel leur parole est dans le même temps présentée comme très proche - le spectateur étant plongé dans leur intimité - et étrange, associée à un visage disloqué, qui invite à penser au masque théâtral antique.¹ D'ailleurs, je fais l'hypothèse que cette référence à la tragédie antique est parfaitement délibérée chez Mograbi, qui propose ainsi un traitement de son sujet sous une forme authentiquement dramaturgique : la présence d'un chœur, composé de musiciens d'un orchestre de chambre et d'Avi Mograbi lui-même, chantant le commentaire qu'il a rédigé

¹ Les trois modes de masquage proposent un visage contrefait, mais qui laisse apercevoir les yeux et la bouche, à la manière d'un masque posé sur le visage. A cela s'ajoute dans les deux derniers cas un effet très particulier, lorsque les deux jeunes gens approchent leur main de leur visage, soit pour fumer, soit pour repousser une mèche de cheveux : la main disparaît alors sous le masque, puis réapparaît.

sur la difficulté de l'entreprise engagée dans ce film, pose les jalons d'une référence explicite à la dramaturgie tragique. Les paroles mises en musique décrivent et commentent tour à tour « l'action » à la manière du chœur antique : Avi Mograbi chante au milieu de son salon, entouré d'une dizaine de musiciens, le regard fixé en direction de la caméra :

« It happened somewhere out-there, don't bring it over-here ; it's a story about a soldier who was raised to be one of the hot-shots, who was cultivated to wait until they let him, until they let him charge. Until they let him feel the itch. His service will soon be over, so they ordered : « Go on, gallop ! Down the valley, up the mountain. Until they let him, until they let him charge. »¹

Cette adresse directe au spectateur est ainsi médiée par la mise en chant et la présence de l'orchestre, qui rendent ostensible l'artifice et instaurent une forme de distance et de

¹ « Cela s'est passé quelque part ailleurs, ne le ramène pas par ici ; c'est l'histoire d'un soldat formé pour devenir tireur d'élite, à qui l'on a appris à attendre jusqu'à ce qu'on le laisse, jusqu'à ce qu'on le laisse attaquer. Jusqu'à ce qu'ils le laissent ressentir l'envie. Son service était bientôt fini, alors ils lui ont donné l'ordre : Vas-y, fonce ! Dévale la pente, escalade la montagne. Jusqu'à ce qu'ils le laissent attaquer. » <C'est moi qui traduis.>

Plus loin, Mograbi incorpore dans son chant la réticence que sa femme éprouvait pour ce projet : « It 's a collaboration that began all of a sudden... My wife asks me not to film him here in my living room. She says : « This is not material for a movie ! » She doesn't understand where it all leads. Why help him find his way ? It's a filthy fable, not a three penny « musical » ! She says : « This is not material for a movie. He's playing the repentant sinner and you're in the role of the supposed observer. He's purging himself through you and you will can-in on another profound film. Stop flirting with evil. You and he are not in the same boat. And promise you won't film him here, in our living room. » (« C'est une collaboration qui a démarré d'un coup. Ma femme m'a demandé de ne pas le filmer ici, dans mon salon. Elle me dit : « Il n'y a pas de quoi faire un film ! » Elle ne comprend pas où cela va mener. Pourquoi l'aider, lui, à trouver son chemin ? C'est une sale histoire, pas une comédie musicale ! Elle dit : « Il n'y a pas de quoi faire un film. Il joue au pêcheur repentant et toi au prétendu témoin. Il s'absout à travers toi et tu tireras profit de cela dans un autre grand film. Arrête de flirter avec le diable. Lui et toi, vous n'êtes pas embarqués dans la même galère. Promets-moi que tu ne le filmeras pas ici, dans notre salon. »)

Plus loin encore, au milieu d'un dialogue entre le jeune couple dans lequel la jeune femme marque son incompréhension et sa difficulté à accepter ce qu'a commis son ami, Mograbi apparaît par surimpression à certains moments du dialogue, commentant l'action : « Oy, I'm harboring a murderer. Oy, inside my film, it should be between you and yourself »... « Oy, my wife says that, Oy, you cannot forgive a murderer. »... « Oy, but between us, Oy, you can forgive a murderer, Fact is, Oy, I'm harboring a murderer. Oy, inside my film. »... « How can I sing about it, instead of shrugging it off, instead of turning him into whoever may arrest him. How dan I live with all my good intentions when there is no table to bang on, no court-of-law to turn to, instead of shrugging it off, instead of turning him in, to whoever may arrest him. I just sing about it. » (« Oh ! J'abrite un meurtrier. Oh, à l'intérieur de mon film, cela devrait se passer de toi à toi. »... « Oh, ma femme me dit : tu ne peux pas pardonner à un meurtrier. »... « Oh, mais entre nous, oh, on peut pardonner à un meurtrier, c'est un fait. Oh, j'héberge un meurtrier. Oh, à l'intérieur de mon film. »... « Comment puis-je chanter à ce sujet, au lieu de m'en moquer, au lieu de le désigner à qui pourrait l'arrêter. Je me contente de chanter à ce propos. »)

connivence tout à la fois avec le spectateur ; elle travaille à la fois l'ethos et le pathos, dans la mesure où elle fait apparaître le réalisateur, Avi Mograbi, non pas, comme dans *Valse avec Bachir*, parmi les témoins potentiels, mais comme un homme qui entend adopter la position de l'homme du commun, un peu à la manière dont Mickael Moore se met lui-même en scène comme un « monsieur-tout-le-monde ». Mais en même temps, précisément parce qu'il choisit d'importer dans le cinéma une forme originelle du théâtre, il suscite une forme de distanciation émotive de la part du spectateur. Pour autant, très subtilement, cela engage à considérer, par association logique, le témoin comme une sorte de héros tragique, en proie à l'*hybris* d'une action qui le range définitivement hors du champ commun des hommes ordinaires.

Ainsi, comme dans *Valse avec Bachir*, l'usage de procédés insolites dans le cadre d'un documentaire permet au réalisateur d'introduire un point de vue sur le témoignage du soldat interrogé. Mais dans *Z32*, l'usage de la référence à la tragédie signale le franchissement d'une ligne, celle d'un crime impardonnable, tragique, que le personnage du jeune homme ne peut plus effacer, ni réparer. C'est en quoi, celui-ci est, comme le chante Mograbi, définitivement « out there », de l'autre côté, tandis que le réalisateur, sa femme, la petite amie du soldat et les spectateurs sont « over here ». L'excès de l'action perpétrée ne peut être dissout ni absout dans aucun discours de regret ou d'explication. On ne peut produire de « justification » à ce geste, il ne peut pas davantage être compris ; il peut être porté à la connaissance du spectateur qui, comme le spectateur de la tragédie antique, est exposé conjointement à l'*hybris* du geste du héros et, néanmoins, à l'appartenance de ce dernier au commun des mortels : l'ethos est produit à partir de la référence tragique : il s'agit du sentiment d'indignation vis-à-vis d'un crime impardonnable, absurde, disproportionné, sentiment qui est en partie proposé également par la petite amie du jeune soldat. Ainsi, la manière dont le témoignage du soldat est mis en scène propose une orientation et un sens à l'accueil que fait le spectateur du témoignage du soldat ; en même temps, ce témoignage oral est livré, mis à disposition, comme une parole à la fois rendue publique et présentée sous une forme qui accentue l'intensité et l'étrangeté radicale.

De son côté, Ari Folman importe également dans le genre documentaire des dispositifs qui lui sont étrangers, appartenant plutôt à la fiction, par des partis pris d'animation précis qui produisent une participation affective toute différente ; dans les séquences de récit de la

guerre dans lesquels des témoins racontent ce qu'ils ont vécu, par exemple, le dessin d'animation imite les tressautements de la caméra portée à l'épaule, ce qui est un procédé classique du film de fiction, par lequel celui-ci utilise une figure de style empruntée aux images de reportage, et qui s'est banalisée dans le genre du film de guerre.¹ Ainsi le dessin animé est conçu comme s'il était une prise de vue réalisée à l'aide d'une caméra. Je vais décrire précisément une séquence, représentative de cette greffe de la fiction sur le documentaire, dans laquelle le réalisateur s'entretient avec Ronny Dayag² ; cela me permettra d'étudier précisément cette double hybridation, du documentaire avec l'animation d'une part, du documentaire avec la fiction d'autre part :

Extrait DVD N°11 - a

Le dessin figure Ari Folman, au moment du tournage du film, et un homme assis à ses côtés dans un bureau qui doit être celui de l'homme. En haut à droite, apparaît son nom en lettres capitales : Ronny Dayag, et s'efface. Le réalisateur explique qu'il recherche des soldats blessés qu'il aurait pu évacuer le premier jour de la guerre du Liban. Il montre une photo de lui, prise à l'époque dans le secteur où ils se trouvaient tous les deux : le secteur ouest. Le dessin animé figure la photo qui nous apparaît dans les mêmes teintes grises sépia que le reste de cette séquence. Retour sur un plan des deux hommes : pas de couleurs vives, un dégradé de tons gris ou bruns, avec uniquement quelques touches de couleurs pastel dans le décor, permettant d'identifier des objets usuels (bouteilles de lait, photos accrochées au mur, etc.) Le témoin ne reconnaît pas Ari soldat, et le réalisateur blague sur le fait que lui non plus ne se reconnaît pas.

Le code formel du genre documentaire est respecté dans ses moindres détails : les témoignages recueillis sont l'objet principal du film, sous la forme des voix des protagonistes qui sont présentés nommément, leurs noms apparaissant à l'écran sous forme d'insert de texte, lorsqu'ils parlent pour la première fois. Ce procédé identificatoire,

¹ Il est ici d'ailleurs intéressant de noter les différents emprunts qui jalonnent la construction de codes : 1- la caméra à l'épaule qui signale la « prise sur le vif », et le « cinéma du réel », 2) la caméra à l'épaule qui crée la fiction d'une participation du spectateur à la guerre dans le cadre fictionnel du film de guerre, 3) la caméra à l'épaule imitée dans le dessin d'animation pour reprendre un procédé d' « images de guerre », empruntées aux classiques de la fiction.

² Cette séquence prend place à partir de la vingt-quatrième minute du film, et c'est le premier entretien avec un ancien soldat qui ne soit pas un ami ou un compagnon d'armes d'Ari Folman.

traditionnel dans le documentaire, a pour effet d'ancrer les protagonistes du film dans une position d'existence attestée. Il est renforcé par la structure même du film, qui consiste en l'enchaînement successif de ces entretiens, et leur mode de représentation qui figure les conditions de l'interview : certains sont filmés chez eux, d'autres sur leurs lieux de travail, les témoins « officiels » étant installés dans un dispositif qui concentre l'attention sur eux : assis devant un fond uniforme. Le travail d'enquête est ainsi mené à partir de trois sortes d'entretien : ceux recueillis auprès de proches de Folman : Boaz Rein-Buskila, Carmi Cna'an ainsi que le chef du régiment d'infanterie d'Ari Folman : Shmuel Frenkel ; ceux de soldats retrouvés pour les besoins de l'enquête, comme Ronny Dayag ou Dror Harazi ; enfin ceux d'« experts », le journaliste Ron Ben-Yishaï, le réalisateur Ori Sivan, les psychologues, le Professeur Zahava Solomon, spécialiste en recherches sur les traumatismes psychologiques. Dans l'entretien avec Ronny Dayag, qui se range dans la deuxième catégorie de témoins, ce qui m'intéresse, c'est que le réalisateur nous donne accès à la méthode d'enquêteur avec laquelle il a sollicité la mémoire des témoins ; elle consiste à concentrer leur attention, non sur un récit de « ce qui s'est passé », mais sur des images concrètes : « Tu me reconnais ? ». C'est une question qui n'a pas grand sens, puisque ces deux hommes ne se connaissaient pas à l'époque, mais l'utilisation par Folman d'une photo figurant Ari à l'époque remplit une autre fonction : il s'agit de raviver la mémoire directe, non médiatisée par un discours, du témoin, et ainsi de faire surgir des images mentales. Le témoin n'est pas mis en face d'un récit à produire, mais d'une image matérielle qui, ne figurant pas son expérience à lui, lui donne accès à des souvenirs qui n'ont pas encore été mis en récit.

Extrait DVD N°11 - b

La blague d'Ari déclenche un souvenir : le témoin prend dans ses mains la photo qu'Ari lui avait glissée sous les yeux en disant : « attends... » Un nouveau plan succède au précédent, et représente des soldats se tenant en haut d'un char à l'arrêt. Au loin, des collines apparaissent. L'ambiance est détendue, les soldats cherchent à se photographier tous ensemble en groupe. Puis l'image nous montre les quatre soldats depuis l'axe de prise de la photo, donnant à voir leur groupe qui pose. L'appareil, posé sur le canon du tank, tombe, les soldats rient. Une musique extradiégétique accompagne cette séquence : il

s'agit de *Boker tov Lebanon*, une reprise de *I bombed Korea*, du groupe Cake¹, écrite et composée par Navadey Ha-Ukaf, Ram Orion et Roger Alper.

L'irruption du souvenir du témoin se fait par le biais de la photo d'Ari, photo étrangère à ces propres souvenirs, mais qui, par association d'expériences, lui rappelle ce moment anodin, sans charge traumatique, d'une prise de photos de groupe. Or, ce souvenir, qui ne raconte pas, à proprement parler, la guerre du Liban, dit bien l'état d'esprit dans lequel se trouvent ces jeunes gens à ce moment. Ils ressemblent à un groupe de garçons partant en vacances, et la ballade qui accompagne cette séquence, et se poursuivra jusqu'à l'arrivée à Beyrouth, insiste sur leur insouciance. Tel est le propos du film : donner à entendre et à voir ce qui a rendu possible que des jeunes gens ordinaires participent à l'opération qui a rendu possible les massacres de Sabra et Chatilah. Les couleurs et le dessin sont en parfaite homogénéité avec la figuration d'Ari et le témoin au moment de l'enquête ; le souvenir s'est infiltré en quelque sorte dans le temps de l'enquête, un peu à la manière dont un souvenir peut faire irruption dans le cadre de l'analyse, à l'occasion d'un souvenir-écran, suscité par les paroles échangées.²

Extrait DVD N°11 - c

La séquence montre ensuite Ronny Dayag, dans son bureau, parlant devant la caméra. Le point de vue sur lui a changé : on est plus proche de lui, et le réalisateur a disparu du cadre. Son regard se fait intérieur, il se souvient : « On a passé la frontière à Rosh Hanikra, avec l'impression de partir en voyage, on a pris des photos, raconté des blagues, des histoires... » Au milieu de cette phrase, la voix du témoin devient off, et à la place de la figuration du témoin, est représenté le point de vue du jeune soldat, au-dessus du tank qui roule sur une route. Des sons figurent le bruit du tank et la musique devient pour partie diégétique* : les jeunes soldats chantent à tue-tête en rythmant leur chant d'une percussion tapée sur le tank lui-même : « Bonjour Liban, Bonjour Liban, que tes

¹ Chanson de l'album *Motorcade of Generosity*, 1994. Ce titre est donc postérieur aux événements. En revanche, la chanson *Enola Gay*, du groupe *Orchestral Moeuvres in the Dark*, date de 1980 : c'est elle qu'écoutent les soldats israéliens sur le bateau qui les emmène faire la guerre au Liban.

² J'essayerai de montrer plus loin que l'emploi d'une terminologie psychanalytique pour décrire ce que fait Folman n'est pas étranger au projet du film lui-même. La présence d'entretiens avec des psychanalystes ou psychologues, et surtout une séquence particulière mettant aux prises Folman et son psy l'indiquent clairement.

souffrances s'achèvent, bonjour Liban, Tes rêves se réaliseront, Tes cauchemars disparaîtront, Ton existence est une bénédiction, Tu es écartelé, Tu saignes à mort, Dans mes bras, Amour, De ma vie, Ma courte vie, Tu me déchires, Saignant... » Sur cette chanson, le dessin animé figure successivement des images des jeunes soldats se faisant des niches, mangeant des chips, ou regardant avec plaisir un paysage somptueux, puis le paysage de leur point de vue. Ce champ-contrechamp imite aussi la présence d'une caméra « sur le terrain » : ainsi, par exemple, le paquet de chips qui s'envole vient se « coller » sur l'objectif de l'appareil. Puis, l'arrivée à Beyrouth est figurée à partir de « Tu es écartelé », tandis que la voix de Ronny Dayag décrit l'état psychologique des jeunes recrues : « Dans un tank, on se sent en sécurité. Le tank est un engin très lourd, hermétique. Dans les tanks, on se savait protégés. » Les images montrent, pendant ce temps, le char pénétrant dans les rues de Beyrouth, écrasant tout sur son passage, voitures garées, murs des immeubles enfoncés, avec toujours une alternance entre le point de vue des soldats et un point de vue externe, mais qui s'est élargi : nous voyons les effets du passage du tank, insensiblement depuis les maisons, les rues, les hauteurs des immeubles. Trois tanks arrivent sur la plage.

Le mélange des codes – code du documentaire, code du film de fiction – s'effectue donc par un choix de montage qui est à la fois horizontal* et vertical* : horizontal, parce qu'aux images figurant le témoin dans une certaine palette de teintes succède immédiatement le jeune soldat qu'il était, dans la même palette de teintes. La voix du témoin accompagne le passage de l'une à l'autre image, mais la musique, qui a surgi au moment du souvenir de la photo de groupe, colore les images figurant le souvenir, d'une insouciance qui interpelle le spectateur, et fait écho à la phrase du témoin : c'est un voyage de plaisance. Les paroles de la chanson, écoutées dans ces conditions, prennent une dimension d'humour noir macabre, qui ne semble même pas volontaire chez ces jeunes hommes, mais résulte de la confrontation entre ce qu'ils croient faire et la réalité de ce à quoi ils participent. Ainsi le choix musical infléchit la palette des émotions du spectateur, par une sorte de commentaire implicite de leur état d'esprit : le montage de la chanson et de ses paroles sur ces plans de vacances militaires établit une dissonance entre l'état d'esprit des jeunes gens et ce qu'ils sont en train de faire. En même temps, le montage vertical associe à ces images le commentaire du témoin vingt ans après, qui décrit le vécu intérieur des jeunes soldats. Cette insouciance odieuse va être renversée brutalement par ce qui se faisait sentir insidieusement : la présence d'un regard autre, qui n'est référé à personne en particulier,

les rues de Beyrouth étant désertes, mais porté par la place de la caméra qui s'est faite spectatrice impuissante des exactions du tank.

Extrait DVD N°11 - d

Sur la plage, les tanks sont aperçus d'un plan assez large, puis le dessin imite un zoom rapide, qui se rapproche du soldat debout à côté de Danny Hayag jeune : ce zoom se termine sur un plan rapproché épaulé des deux soldats : le compagnon de Danny reçoit une balle dans le cou, comme si la caméra avait épousé le mouvement de la balle. A côté de son compagnon touché, Danny met un temps à comprendre ; regardant toujours devant lui, il commence par porter machinalement sa main à son propre cou, sur lequel a giclé le sang de son compagnon. La chanson s'est arrêtée brusquement, au profit de sons de synthétiseurs très rythmés.

L'effet consistant à imiter par un mouvement optique le rapprochement de la balle atteignant sa cible est un cliché contemporain du genre fictionnel du film de guerre. Ainsi, même si ce film est un film d'animation, il mobilise de façon constante et délibérée des genres appartenant au cinéma en prise de vue réelle, en faisant ainsi appel à la mémoire cinématographique du spectateur. Celle-ci est en quelque sorte mise à contribution par cette « hybridation » des régimes d'images. La stratégie du réalisateur consiste donc à provoquer un « travail » chez le spectateur, dans la mesure même où les dispositifs qu'utilise Folman ne fonctionnent comme « codes » que par le savoir que le spectateur en possède.¹ Cette mobilisation d'images filmiques issues d'autre genre que le documentaire

¹ On peut tout à fait rapprocher ces stratégies d'utilisation de la culture du spectateur de ce qui se passe dans le roman ou au théâtre. L'interdépendance entre stratégie de l'auteur et cheminement du lecteur a été fort bien étudiée par Umberto Eco dans *Lector in fabula* et *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*. Dans ce dernier ouvrage, il écrit :

« Auteur et lecteur modèle sont deux images qui ne se définissent l'une l'autre que durant et à la fin de la lecture. Elles se construisent réciproquement. A mon avis, c'est le cas pour les œuvres narratives mais aussi pour tout type de texte.

Au paragraphe 66 des *Investigations philosophiques*, Wittgenstein écrit :

- Considérons par exemple les processus que nous nommons les « jeux ». J'entends les jeux de dames et d'échecs, de cartes, de balle, les compétitions sportives. Qu'est-ce qui leur est commun à tous ? – Ne dites pas : Il faut que quelque chose leur soit commun, autrement ils ne se nommeraient pas « jeux » - mais voyez d'abord si quelque chose leur est commun. – Car si vous le considérez,

me semble susciter un pathos ambigu : identification à la situation vécue par le soldat, pitié pour sa jeunesse et son insouciance, colère envers la « situation de guerre », sans qu'on puisse référer véritablement à un responsable, participation déréalisée à une action présentée sous les codes de la fiction...

Mais si le réalisateur s'en tenait là, le film n'aurait un intérêt que médiocre ; je vais essayer de montrer que le véritable intérêt du film de Folman réside dans une tentative, par le réalisateur, de *mettre en chantier* la mémoire du spectateur. C'est-à-dire que, dans un premier temps, le réalisateur use de la culture cinématographique du spectateur pour lui donner à comprendre des expériences qu'il n'a pas vécues, mais il fabrique également, ce faisant, pour la conscience du spectateur, des images qui actualisent une certaine expérience de la guerre. Ainsi l'expérience de surgissement d'images pour l'ancien soldat Ari Folman épouse exactement le projet du film ; mais nous pouvons aller plus loin ; il me semble que la production imaginaire est aussi l'enjeu principal d'Ari Folman vis-à-vis du spectateur, comme je vais essayer de le montrer.

La fusion des genres a en effet une fonction précise ; le dispositif d'enquête couplé au choix de l'animation que le réalisateur adopte vise à faire surgir la manière dont les soldats israéliens se souviennent de leur participation à la guerre, et plus précisément *imagent* leurs souvenirs ; c'est leur récit en voix off qui semble répondre aux questions que réalisateur se pose lui-même et qui pourraient être formulées ainsi : à quoi ai-je participé, assisté ? Qu'est-ce qui fait que je ne m'en souviens pas ? Double questionnement intimement noué dans le film, que la présence dans le film de psychologues ou psychiatres atteste. La construction du film vise donc à mettre en scène un cheminement, qui s'effectue à travers les paroles des témoins, produisant le tissu même du souvenir : ce cheminement est celui de l'expérience menée par Folman, en quête de souvenirs ; mais il ménage la

vous ne verrez sans doute pas ce qui leur est commun à *tous*, mais vous verrez des analogies, des affinités, et vous en verrez toute une série.

Les pronoms personnels n'indiquent pas du tout une personne empirique nommée Ludwig ou un lecteur empirique : ils représentent de pures stratégies textuelles, disposées sous forme d'appel, comme le début d'un dialogue. L'intervention d'un sujet qui parle est complémentaire à l'activation d'un lecteur modèle qui sache continuer le jeu de l'enquête sur les jeux ; et le profil intellectuel de ce lecteur, voire la passion qui le poussera à mener ce *jeu* sur les jeux, sont déterminés uniquement par le type d'opérations interprétatives que cette voix lui demande d'accomplir : considérer, voir, observer, trouver des analogies et des affinités. » (*Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Paris, Grasset, 1996, p.37-38)

possibilité, pour le spectateur, d'opérer un travail, non pas de remémoration, mais d'appropriation d'images concernant cette guerre.

Le film se présente alors comme une exploration à travers la mémoire lacunaire et déformatrice des soldats, nécessairement individuelle, pour tenter de comprendre comment a pu advenir ce qui s'est passé à Sabra et Chatilah : les massacres sont par ces témoignages, qui ne portent pas directement sur eux, à la fois présentés comme des faits indéniables, résultat d'un enchaînement de décisions et d'actions, et déniés en tant qu'expérience subjective, parce que la mémoire procède essentiellement par oublis, en soustrayant à la conscience ce qui pourrait la perturber.¹ La démarche du réalisateur me

¹ Cette focalisation du film sur les difficultés psychologiques des anciens soldats israéliens a pu être lue comme une nouvelle forme de dénégaration des massacres, parce qu'elle placerait au centre non pas les massacres eux-mêmes, mais le vécu de ceux qui en ont été les complices objectifs. Cette lecture est présente par exemple dans l'article paru dans *Le monde diplomatique* du mercredi 11 mars 2009, à propos de *Valse avec Bachir* et *Z32*, d'Avi Mograbi, « Les hors champ de « Valse avec Bachir et Z32 », signé par Françoise Feugas : « Le lieu commun des deux films repose sur la figure emblématique du soldat, enrôlé, manipulé, pris dans l'engrenage de la violence, tout à la fois acteur et spectateur, complice ou témoin et qui, souffrant après-coup de ce que l'on identifie comme un « état de stress post-traumatique », devient amnésique – c'est le cas d'Ari dans *Valse avec Bachir*— ou ne cesse de raconter son histoire sans jamais exprimer la moindre émotion ni le moindre remords – comme dans *Z32*. Lieu commun, en effet, que les traumatismes psychiques très réels de ces soldats surarmés qui s'en vont faire des guerres « disproportionnées » à des populations démunies dans des pays qu'ils dévastent, au napalm ou au phosphore. Dans les bonus du DVD de *Valse avec Bachir*, le réalisateur nous le précise : « *Je pense que le film aurait pu être raconté par un vétéran américain du Viet-nam, ou un ex-soldat russe qui a combattu en Afghanistan, ou un ancien casque bleu hollandais intervenu en Bosnie, à Srebrenica au milieu des années 1990, ou encore par un Américain sur le front en Irak... par n'importe quel homme, qui se réveille un matin dans une ville reculée, loin de chez lui, qui se fait tirer dessus et qui renvoie les tirs, et qui se demande : "Mais qu'est-ce que je fous là ?" »*

Avi Mograbi confirme : « *Bien sûr, Z32 parle du Moyen-Orient, mais vous pouvez aussi y voir les soldats américains en Irak, les Français en Algérie ou les Russes en Tchétchénie. Au début du film, je pensais traiter du conflit israélien, et ce n'est qu'au cours du tournage que j'ai compris que le sujet est beaucoup plus large.* » (« *Z32*, d'Avi Mograbi », entretien avec Pierre Murat, Telerama.fr, 24 février 2009)

Cet universalisme de la figure du soldat instrumentalisé est malgré tout dérangeant, parce qu'étant indiscutable, il occulte la spécificité, pour ne pas dire la vérité historique de l'écrasante responsabilité de l'Etat d'Israël dans la situation faite au peuple palestinien depuis l'époque du plan de partage de la Palestine en 1947. Le caractère exceptionnel de ce conflit, eu égard aux autres guerres coloniales et massacres divers évoqués par les deux réalisateurs, réside dans sa durée d'une part, dans l'impunité absolue dont a toujours bénéficié Israël de l'autre. Les soldats qui ne savent pas ce qu'ils sont venus faire là, ni ne comprennent ce qui se passe sous leurs yeux, sont réfugiés en quelque sorte dans leur histoire personnelle, seul point de référence et seule construction narrative possible. Ils sont à la fois présents et absents à eux-mêmes et à leur environnement, métonymies d'une violence guerrière toujours déconnectée de ses causes, toujours considérée en situation, et que résume jusqu'à la caricature le : « *n'importe quel homme (...) qui se réveille un matin dans une*

semble viser à explorer, pour lui-même d'abord, et à travers le témoignage de témoins tout aussi meurtris que lui, les « images » qui s'offrent comme les tenants lieu psychiques des événements : anecdotes individuelles, rêves, cauchemars, et qui sont autant livrés par l'entremise de la parole des gens interrogés que par la figuration que propose Folman. Il semble donc bien que le film repose sur un présupposé concernant le rôle des images elles-mêmes dans l'économie subjective, et corollairement, la fonction que le cinéma peut occuper vis-à-vis de la conscience du spectateur. Ce présupposé me semble mis en scène dans le film lui-même à l'occasion d'une séquence dans laquelle Ari Folman rencontre son propre psychanalyste.

Cette séquence intervient à la neuvième minute, c'est-à-dire en tout début de film, après la séquence visuelle du rêve de Boaz, le récit qu'il en fait à son ami Ari dans un café, qu'il accompagne d'une interprétation : les chiens du rêve sont ceux qu'il a du réellement abattre dans un village palestinien pour les faire taire. Face à Boaz, Ari Folman est dans une position très curieuse, puisqu'alors qu'il a, lui aussi, participé à la guerre du Liban, il n'en a conservé aucun souvenir. Tandis que son ami lui dit : « Tu étais à 100m de Sabra », il répond curieusement : « 200m, 300m, non je n'ai pas imprimé, c'est tout. Mon disque dur est vide ». Puis le film se poursuit par la demande, formulée explicitement par Boaz à son ami Ari, de l'aider, puisqu'il « fait des films par thérapie ». Il s'agit donc en quelque

ville reculée, loin de chez lui, qui se fait tirer dessus et qui renvoie les tirs » par quoi Ari Folman nous décrit le soldat universel.

Ainsi, par une douteuse subversion des rôles, le jeune conscrit qui a tué ou participé à un crime de guerre devient la seule victime à laquelle le public est invité à s'identifier, à son corps défendant, quand les victimes palestiniennes demeurent dans l'ombre, passent en silence – comme la femme que croise Z32 revenu sur les lieux du meurtre –, sont déjà mortes ou pleurent leurs morts – comme dans les images d'archives qui bouclent le film d'Ari Folman. »

En effet, ce n'est pas un film portant sur les massacres eux-mêmes, mais sur la mémoire des soldats israéliens. On peut néanmoins ajouter à ceci que le recours au dessin d'animation, ou le port de masque déformant dans Z32, écarte, précisément, la tentation de toute identification avec les protagonistes interviewés, incitant en quelque sorte le spectateur à une forme de distanciation brechtienne. J'ai tenté de montrer un peu plus haut, en première partie, qu'avec le recours aux images finales de la B.B.C., il n'en va pas de même quand il s'agit des victimes du massacre. On bascule, à ce moment, dans un réel qui frappe le spectateur de plein fouet. Mais l'article cité plus haut a l'intérêt de mettre en évidence a contrario la nécessité d'envisager les partis pris de réalisation comme des formes de discours, induisant un propos, une position morale et des émotions suggérées, *indépendamment ou en plus* des paroles prononcées dans le film. Que les soldats interrogés « n'expriment jamais la moindre émotion ni le moindre remords », comme l'écrit l'auteur, n'implique pas que les propos du film lui-même ne suggèrent pas une position éthique et des émotions...

sorte d'une commande, visant à aider un ami traumatisé par sa participation à la guerre du Liban.

Extrait DVD N°12 - a

A la fin de cette séquence d'ouverture, la voix d'Ari Folman, en voix off, légèrement en retrait par rapport aux voix entendues précédemment, indique que cette conversation avec son ami Boaz a suscité en lui un souvenir effroyable, ce qu'il appelle un « flashback du Liban », celui du massacre dans les camps de Sabra et Chatilah : puis, sans le recours d'une voix narrative, par la pure logique de l'image portée par une musique de Max Richter, apparaissent dans la nuit des hommes nus dans la mer au bord d'une plage de Beyrouth. Ils sortent de l'eau, portant pour certains des armes, et s'habillent sur la plage. Le jour se lève, ils arpentent les rues désertes de Beyrouth, des photos de Bachir Gemayel sont placardées sur des devantures fermées de boutiques, et des femmes voilées, toutes en noir, croisent en procession les soldats. C'est la première occurrence de ce rêve, souvenir-écran d'Ari Folman, marquant le début de sa quête de souvenirs à propos de sa participation à l'opération « Paix en Galilée ».

Or la séquence qui m'intéresse pour comprendre la manière dont Folman considère les images cinématographiques et leur fonction auprès du spectateur se tient juste après cette ouverture. Si on peut parler alors de « manifeste » à propos de ce moment du film situé à son début, c'est que le réalisateur paraît indiquer la manière dont il faut considérer le rôle du cinéma dans la constitution de l'expérience psychique du spectateur. La séquence en question débute de manière assez subtile, comme un moment léger, marqué par l'humour de la rencontre entre Ari et le psy, réveillé à 6h du matin chez lui, avec son fils dans les bras, et qui proteste de cette irruption intempestive. Mais très vite, le dialogue porte sur ce qui me semble être le problème que pose le film, qu'il tente de résoudre et l'objectif de réalisation que semble s'être fixé Ari Folman.

Extrait DVD N°12 - b

Les deux hommes sont assis autour d'un café, le psychanalyste à gauche, Ari Folman à droite, tandis que le fils du psychanalyste, tout jeune, joue dans l'arrière plan avec un

ballon de basket. Sur la droite, de grandes fenêtres vitrées, qui laissent apercevoir un paysage bucolique. Ari pose la question suivante : « Tu sais, il y a un truc que je ne comprends pas. Pourquoi ai-je eu besoin du rêve de Boaz, avec ses chiens fous, pour réveiller ma mémoire ? Un truc complètement extérieur. » Au plan suivant, le psychanalyste est de face, s'adressant à Ari sur notre droite, une cuisine et ses différents plans de travail derrière lui ; par transparence, derrière une fenêtre vitrée, un paysage en ombres légères. Il répond : « La mémoire est très intéressante. Je vais te raconter une expérience célèbre en psychologie. » Dans l'arrière-plan à droite un petit garçon entre dans le champ sur une voiture d'enfant. Puis une sonate de Bach se fait entendre, jouée au piano, tandis qu'à l'image, on découvre un paysage de campagne : une prairie, bordée tout au fond par des arbres, et une montgolfière située sur la ligne du premier tiers de l'image ; tout le plan est construit dans une déclinaison de différents verts, doux, à l'exception du ciel, rempli de nuages blancs, à la manière de peintures de l'école hollandaise. Sur le côté droit, en amorce, une ferme dont on ne discerne que le toit, le reste du bâtiment étant plongé dans l'ombre. Pas un mouvement dans ce plan dessiné. En voix off*, le psy poursuit : « On a réuni un groupe de personnes. On leur a montré dix photos de leur enfance. Surgit en effet Méliès* un clown, de profil, à l'avant-plan à droite, qui jongle avec trois balles rouge, bleu et jaune. La voix off poursuit : « Neuf photos étaient vraiment liées à leur enfance... » Toujours dans le même plan, apparaît toujours en effet Méliès, sur la gauche du cadre, un équilibriste sur un vélo à une roue, puis un chapiteau de cirque dans l'arrière-plan, puis sur la droite, derrière le clown, un kiosque de jeu de tir au fusil. Le plan peu à peu se remplit, recouvrant progressivement le paysage de tout à l'heure, tandis que le psy continue à raconter l'expérience : « ... et une photo était un photomontage. On avait intégré leur image dans un parc d'attractions. » Il y a maintenant un petit garçon en culotte bleue qui tend la main vers une gigantesque barbe à papa au fond. Dans le paysage vert sont intégrés différents éléments d'une fête foraine, qui apparaissent fondus dedans par leur position respective dans un paysage en perspective, mais contrastés par les couleurs vives qu'ils ont ajoutées au paysage : du rose, du bleu, du jaune. Au fond, une grande roue. Apparaît un autre petit garçon centré dans le cadre, au premier plan, qui nous regarde. La voix off poursuit : « ... où ils n'avaient jamais mis les pieds. » Les deux petits garçons présents sont strictement immobiles, pendant que le clown et l'équilibriste répètent *ad libitum* des gestes comme s'ils étaient des automates. A l'image, on revient au psychanalyste parlant à Ari : ils sont comme au premier plan l'un face à l'autre, le psy de trois-quart, Ari de profil, attablés devant leur café. Un adolescent, sans doute un membre

de la maison, entre par la droite et passe derrière eux sur son skate ; le psy poursuit sa description face à Ari : « 80% d'entre eux se sont immédiatement reconnus... » On passe à un plan sur Ari de face, en plan rapproché épaule, le visage concentré : derrière lui une fenêtre par laquelle on peut voir, dans un dégradé de verts, le paysage imaginaire de l'expérience décrite par le psy : la montgolfière placée à la limite entre le premier et le deuxième tiers gauche, et en amorce à gauche, la grande roue et le chapiteau de cirque. En voix off, le psy poursuit : « dans le photomontage. Ils se sont identifiés ! » Ari acquiesce. Le psy continue : « Les 20% qui ne se sont pas souvenus sont rentrés chez eux. » Le plan suivant montre le psy de face, en contrechamp* par rapport au plan précédent ; ses deux enfants sont derrière lui, le petit sur sa voiture, l'adolescent de dos prend quelque chose sur le plan de travail. Il dit : « Les chercheurs leur ont dit : Ça vous reviendra peut-être. » On passe immédiatement au plan sur la campagne, d'abord vide, puis très vite repeuplé, avec un effet d'apparition des différents éléments de la fête foraine en arrière-plan, puis le petit garçon apparaît en tout premier plan, il nous regarde. En voix off : « Ils sont revenus avec la photo et ils ont dit en avoir des souvenirs. », pendant que nous nous rapprochons doucement du petit garçon souriant. Puis, le dessin animé imite le mouvement rapide d'une caméra qui s'éloigne en travelling du petit garçon qui tient la main à son papa. Le psy poursuit en voix off : « Quelle superbe journée au parc avec mes parents. » Le petit garçon et son papa se mettent en marche vers la gauche, passant devant l'équilibriste, tandis que nous les suivons en travelling latéral droite-gauche. Un forain à chapeau mou et chemise rayée surgit sur la gauche, tenant un bouquet de ballon. « Ils se sont souvenus de cette expérience entièrement fabriquée. » Le petit garçon est maintenant seul, tenant à la main un ballon rose, et regarde autour de lui une foule de gens présents à la fête : des couples, des familles. « La mémoire est dynamique, vivante. » dit le psy en voix off. Le petit garçon s'arrête et se tourne vers son père, son ballon toujours à la main, flottant au vent. « Et même s'il manque des détails et qu'il y a des trous noirs... » Tous les gens disparaissent de manière très rapide, laissant le petit garçon seul au milieu du paysage bucolique de départ. « ...La mémoire remplit les trous de choses qui ne sont jamais arrivées. »

Retour sur les deux hommes dans la cuisine du psy : cette fois, Ari est assis à l'arrière-plan, de face, le psy de dos par rapport à nous. Un jeu d'échec est posé sur la table. Les baies vitrées derrière les deux hommes laissent apercevoir un paysage d'arbres par ombres chinoises. Ari commente l'explication du psy : « Ce que tu dis, c'est que mon hallucination sur le massacre, c'est comme la photo au parc ? Ça n'a pas vraiment eu

lieu ? » Changement de plan : Ari est comme précédemment en plan rapproché épaule*, et derrière lui la fenêtre laisse maintenant apercevoir la montgolfière, le chapiteau, la grande roue. Il poursuit : « Je l'ai inventée ? Ce n'est pas réel ? » Le plan suivant montre les deux hommes comme au début de leur conversation, de profil par rapport à nous, se regardant ; le psy répond : « Je ne sais pas, mais on peut vérifier, non ? Qui était avec toi ? » Ari répond : « Carmi. Du lycée... Tu t'en souviens ? Et un autre, dont je ne me souviens plus. » Plan rapproché taille* sur le psy de face, avec derrière lui son petit garçon presque caché derrière un ballon gigantesque. « Va demander à Carmi ce dont il se souvient. » Ari, en voix off, répond : « Il vit en Hollande. Ça fait 20 ans qu'il y vit. » Le petit garçon lâche le ballon et court derrière. Le psy ajoute : « Si ça te préoccupe, va en Hollande et demande-lui. » En contrechamp*, plan sur Ari avec derrière lui toujours le paysage de l'expérience décrite par le psy, il demande : « Ce n'est pas dangereux ? Je découvrirais des choses sur moi que je ne veux pas savoir ? Le psy répond en voix off : « Non. Tu vas découvrir des choses. C'est important pour toi de savoir... » Retour sur le psy de face : « ... ce que tu veux savoir et tu ne dépasseras pas la limite. Tu n'iras pas plus loin que nécessaire. Il existe un mécanisme humain qui empêche d'entrer dans les zones obscures. Ta mémoire te conduira là où il faut. »

Dans la séquence, les éléments visuels du cirque – le clown, le chapiteau, etc. – sont d'abord utilisés pour figurer l'expérience que raconte Ori Sivan en voix off : il s'agit donc d'une illustration visuelle accompagnant la description orale d'une expérience de psychologie qui vise à montrer qu'on peut insérer dans la mémoire de quelqu'un une image en tant que souvenir, alors même que celle-ci n'appartient pas à son passé, mais lui est suggérée par la perception d'une image matérielle parfaitement étrangère à son existence. C'est la manière dont Ori Sivan rend compte de la présence, dans la mémoire d'Ari, de certaines images de la guerre qui ne semblent pas pouvoir avoir été vécues par lui ; elles sont en fait des constructions mentales, suscitées par les récits qu'on lui a fait, ou des images vues à leur propos. Mais dans cette séquence, le réalisateur ne se contente pas de donner la parole à un spécialiste de la mémoire, il fait un pas de plus en intégrant des éléments de la description de l'expérience dans l'arrière-plan de l'entretien, comme si ce qui était décrit dans l'expérience se « réalisait » au même moment, le récit produisant précisément ce qu'il décrit, et faisant entrer dans le quotidien d'Ari les images décrites dans l'expérience. Cette dernière est ainsi comme redoublée pour le spectateur : en tant qu'expérience psychologique, elle est offerte à sa compréhension par le biais de la voix de

Sivan et des plans dessinés qui l'illustrent ; mais elle est également « éprouvée » par l'irruption insidieuse dans l'univers quotidien d'Ari d'objets dont nous savons qu'ils sont fictifs : la barrière entre imaginaire et réel est ainsi mise en scène comme poreuse et malléable.

La séquence s'ouvrirait sur une affirmation présentant la mémoire comme un « disque dur », ou un stockage d'informations ; or cette doctrine est immédiatement battue en brèche par la séquence suivante, qui fait de l'image mentale un processus vivant, mouvant, au sein duquel l'élaboration des images dément l'idée selon laquelle la mémoire ne serait qu'une pure « thésaurisation » passive et objective de souvenirs. Bien au contraire, ce qui est décrit là, c'est que l'image mentale est le produit d'une certaine activité de la conscience, dans laquelle la mémoire se montre réceptive à l'imagination comme à la suggestion. La mémoire est décrite comme une activité, façonnant des images pour préserver la conscience de ce qui est susceptible de la mettre en péril, et opérant un travail associatif de mise en récit susceptible d'être constamment activé, corrigé, amendé, reconstruit.

Il me semble, dès lors, qu'on peut lire en creux l'intention qui anime ce film : si la perception d'images active notre mémoire, il est possible de fabriquer, à propos d'un événement connu mais inassimilable par notre expérience quotidienne, des images qui s'immiscent dans le paysage quotidien du spectateur, fabriquant ainsi une mémoire artificielle.¹ Qu'elle soit artificielle ne signifie par qu'elle soit fausse. L'animation produit des « images » dont l'artefact est manifeste, mais qui font entrer dans l'univers du spectateur des éléments pour lesquels les images font défaut. Ces « images » artefactuelles sont combinées avec des paroles de témoins, dont la véracité n'est pas contestable, précisément du fait même de la difficulté qu'ils ont à témoigner. Il s'agit alors, par le biais du film, de transmettre la mémoire d'un événement qui nous est étranger à double titre : parce que ceux qui l'ont vécu comme victimes ne peuvent en témoigner, parce qu'il est tellement de l'ordre du désastre qu'il nous est radicalement extérieur.

Ainsi, dans cette séquence, Ari Folman se met en scène lui-même comme démuni face à ce

¹ Bernard Stiegler étudie à ce sujet ce qu'il appelle les « rétentions tertiaires », soit l'enregistrement par notre conscience de perceptions et de récits provenant de supports matériels indépendants de notre personne, et susceptibles d'être partagés par un groupe de gens. (cf *La Technique et le Temps, 3 Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Paris, Galilée, 2001)

qui s'ouvre à lui : alors si la mémoire construit, qu'est-ce qui me garantit que je peux savoir ce qui s'est passé ? Qu'est-ce qui me préserve d'une pure affabulation ? Cette question prend tout son sens lorsqu'elle est posée par un cinéaste : qu'est-ce qui garantit, en effet, que les images qu'il propose puisse fonctionner comme « mémoire », si la mémoire elle-même repose sur des suggestions, des illusions rétrospectives ? La réponse du psychanalyste est pragmatique : « Je ne sais pas, mais ça se vérifie : il y avait qui avec toi ? » Le travail d'enquête doit commencer, la mémoire individuelle n'a de valeur qu'autant qu'elle est confrontée à d'autres mémoires ; les images de la mémoire individuelle s'évaluent par confrontation avec les images d'autres mémoires individuelles. En outre, comme le dit le psychanalyste, la mémoire individuelle est façonnée, fabriquée, suggérée par les images produites. Ainsi, je pense raisonnable de considérer que les intentions d'Ari Folman dans ce film consistent à opérer une construction de mémoire, à la suite du traumatisme de la guerre du Liban, construction de mémoire qui doit passer par le crible d'un récit polyphonique des images mentales qui viennent en place de souvenirs. Il s'agit littéralement de proposer au spectateur des images qui lui fabriquent de la mémoire, et pour cela qui l'affectent, en imageant l'expérience de cette guerre. Le choix d'Ari Folman consiste à figurer, sur le mode de l'artefact, cette mémoire, en la proposant par le biais de l'animation. Face à l'événement en revanche, pas d'« image », mais quelques plans tournés juste après le désastre, sur des survivants qui viennent constater l'horreur.

Car, pour construire de la mémoire, il ne suffit pas de produire un « témoignage » racontant ce qui s'est passé. Nous trouvons chez les deux réalisateurs de *Valse avec Bachir*, comme de *Z32*, le constat de l'impossibilité, ou de la difficulté du discours du témoin à rendre compte de l'événement passé : pour *Valse avec Bachir*, il s'agit de la difficulté à se souvenir, c'est-à-dire à se confronter à la responsabilité de sa présence lors des massacres. Pour *Z32*, il s'agit de la difficulté pour le jeune soldat israélien à se désigner en première personne comme coupable de meurtre. Le long dialogue en tête à tête avec son amie est de ce point de vue hautement représentatif : lorsqu'il lui demande de trancher pour savoir s'il est un « meurtrier », ils n'arrivent ni l'un ni l'autre à utiliser le terme pour le désigner lui. C'est l'acte lui-même qui sera qualifié de meurtre. Surtout, c'est la difficulté à raconter ce qui s'est passé en première personne, à se l'imputer, qui est filmé par la caméra, tant le jeune soldat éprouve de la répugnance à parler lui-même et souhaite que son amie raconte à sa place, comme si elle pouvait adopter son point de vue. Dans les deux films, le témoignage ne peut advenir qu'en mettant à jour l'extrême difficulté à

l'obtenir de la part du témoin ; dans les deux cas également, le témoignage est présenté à la fois comme nécessaire – pour le témoin lui-même comme pour ceux devant qui ils témoignent, et qui sont, au-delà des réalisateurs eux-mêmes, les spectateurs – et questionné dans sa possibilité même. Si quelque chose rapproche les deux films du point de vue du dispositif, c'est cette tentative de rendre possible la transmission de l'expérience du soldat par la mise en évidence de l'extrême tension de l'affect et de l'événement, de l'implication entre effets actuels et faits passés. Ainsi, dans les deux cas, le film ne produit pas de point de vue direct sur l'expérience narrée, visant plutôt à rendre audible une parole qui, portant sur une expérience impossible à partager, est mise en scène dans cette difficulté même. Pour autant, les choix de réalisation diffèrent grandement : Folman croit pouvoir « imager », pour un spectateur étranger à cette expérience, la mémoire du soldat, en utilisant la *figuration* du dessin animé. Mograbi nous laisse de l'autre côté, explorant avec obstination cette ligne rouge infranchissable entre le criminel de guerre et nous.

Néanmoins, il me semble qu'on peut affirmer le même pari, chez les deux cinéastes, de rendre accessible au spectateur quelque chose qui a eu lieu, dont nous savons qu'il a eu lieu, mais qui résiste à la transmission. Que ces deux réalisateurs jugent bon d'user du *medium* cinématographique pour relever le défi doit nous pousser à réfléchir à la manière dont le cinéma peut faire le pari d'une « représentation » du passé. Mais ici, les témoignages d'agents de l'histoire sont filmés non seulement pour en conserver la trace, mais aussi, pour en montrer, par la mise en scène, ses difficultés et ses limites. Sur quoi, en effet, portent les témoignages ? Pas tant sur les faits eux-mêmes que sur la manière dont leurs agents les comprennent. Pas de reconstitution historique, mais un travail à partir de la mémoire des hommes impliqués. Pour autant, à travers les deux films étudiés, nous sommes confrontés à deux partis pris opposés : dans *Valse avec Bachir*, Folman semble considérer comme possible cette transmission, en proposant deux modes d'accès : l'un à la subjectivité des acteurs de l'histoire, par l'entremise du dessin animé ; l'autre à la facticité tragique de l'événement irréprésentable, par le seul biais de l'image d'archives. Avi Mograbi paraît bien plus circonspect : s'il fait raconter au jeune soldat devant la caméra ce dont il s'est rendu coupable, la difficulté de ce dernier à le faire semble correspondre à la difficulté que le spectateur a à comprendre ce qui a rendu possible cela : le voyage qu'entreprennent le cameraman, Avi Mograbi et le jeune soldat sur le lieu des exécutions ne donne lieu à aucune « reconstitution » possible. Il actualise, en revanche, pour le jeune soldat, toute l'ambiguïté de son rapport à ce qu'il a fait ; il y éprouve la peur en retour

d'une vengeance, dans un paysage vide à l'exclusion d'une femme qui passe sans se préoccuper de leur présence ; il y éprouve aussi comme la nécessité d'une punition, remarquant qu'il serait « symbolique » qu'il se fasse abattre à cet instant dans ces lieux. Ainsi le point de vue des deux réalisations diffère, concernant la distance proposée au spectateur par rapport à l'expérience des soldats : dans le cas de Folman, il s'agit de rendre proche ce qui leur est tellement inassimilable qu'ils l'ont recomposé ou oublié. Mais le parti pris de réalisation consiste à faire le pari d'une remémoration possible. Dans le cas du film de Mograbi, le point de vue de la réalisation se fait beaucoup plus nuancé : le propos du réalisateur me semble consister à pointer du doigt le caractère ordinaire du jeune soldat, sa veulerie tout autant que son extrême jeunesse, en même temps que la radicalité de ce qui le sépare maintenant des autres hommes. Pour autant, dans ces deux films, le passé disparu peut être évoqué, il convient même d'en traquer les traces dans le présent, mais aucune « représentation » cinématographique n'en est proposée, sinon, dans le film d'Ari Folman, à proposer un équivalent figuré de « l'imaginaire » des témoins à son sujet.

Elaboration d'un point de vue : un exemple de montage contre tournage, à propos de *Eût-elle été criminelle...*, de Jean-Gabriel Périot :

Revenons à la question du « point de vue » du réalisateur, et aux différentes étapes par lesquelles un film se réalise : nous avons vu, en introduction à la deuxième partie, que la question de la fabrique d'un film se nourrissait de la difficulté à penser un processus dialectique dans lequel différentes étapes transforment le projet tout en le réalisant. Je voudrais revenir sur cette question à la lumière d'un court-métrage qui permet d'identifier plus précisément comment peut se forger un point de vue de réalisation, parce que dans ce cas précis, il consiste à opérer un montage d'images qui non seulement n'ont pas été tournées sous les directives du réalisateur, mais, comme nous le verrons, dont les intentions qui ont présidé à leur tournage sont antagonistes avec celle du monteur : les événements sont filmés à partir d'une certaine conception de cet événement, qui est dénoncé par le montage. Ce court-métrage est en effet porteur de deux points de vue antinomiques, dont le second critique violemment le premier. Dernier point qui me semble rendre l'étude de ce film féconde : aucune parole n'est prononcée dans ce court-métrage de 10 mn réalisé en 2006. Deux textes seulement accompagnent les images : les paroles de la Marseillaise qui constitue pour l'essentiel la bande-son, et le titre : *Eût-elle été criminelle...*, qui fait mention d'une phrase de Jean-Paul Sartre, mais dont le statut de citation n'est pas explicité¹. Aucun guillemet ne mentionne, en effet, qu'il provient de ce

¹ Il s'agit d'une phrase extraite d'un texte publié dans *Combat*, le 2 septembre 1944, « Un promeneur dans Paris insurgé » :

« La victime était-elle coupable ? L'était-elle plus que ceux qui l'avait dénoncée, que ceux qui l'insultaient ? Eût-elle été criminelle, ce sadisme moyenâgeux n'en eût pas moins mérité le dégoût. »

texte. Le point de vue du réalisateur, affirmé par la construction des plans entre eux, n'est donc adossé à aucun énoncé proprement dit, ce qui renforce, comme nous allons le voir, la présence d'un point de vue de réalisation explicite, dont la forme est strictement - c'est là ce qui m'intéresse - cinématographique. Il reste à étudier comment se met à jour, pour le spectateur, ce point de vue de réalisation.

De quoi s'agit-il ? Le film n'explicite pas davantage le contexte historique, faisant le pari que le spectateur¹ identifiera au moins en partie ce qu'il voit :

Extrait DVD N°13 - a

Il s'agit d'abord d'images en couleurs de la toute fin des années 30, à l'orée de la deuxième guerre mondiale, puis, alors que le défilement des images s'accélère, des images d'archives de la guerre elle-même, immédiatement identifiables par le spectateur parce que ce sont des plans qui font partie de la mémoire collective, tant ils ont été montrés. L'accélération de leur vitesse de défilement est telle qu'elle permet seulement d'identifier de quoi il s'agit de manière générique, d'autant qu'ils se succèdent en quelque sorte par thèmes : exode, bombardements, renseignement, villes en flammes, débarquement, etc. Puis, alors que la nappe sonore rythmant le passage de ces plans se complexifie, intégrant peu à peu des bribes de la Marseillaise, des plans d'archives montrant la Libération de la

Le statut des trois points est ici double : d'une part, ceux-ci semblent indiquer que la phrase est un fragment, mais elle-même semble surtout, par cet ajout de ponctuation, mise en perspective. Une interrogation est posée au spectateur, qui se présente d'abord comme une énigme : qui est « elle » ? Elle suscite ensuite, nous y reviendrons, dans le cours du film, un questionnement éthique de la part du spectateur.

¹ Ce court-métrage suppose donc un public qui connaît une partie des images d'archives à partir desquelles le film a été monté, c'est-à-dire qui les réfère au moins à leur contexte historique général : la Libération de la France et la valeur politique que celle-ci revêt pour un citoyen français... Il faut donc ici distinguer les images se référant à la Libération elle-même, très médiatisées, des images présentes dans la deuxième partie du court-métrage, mettant en scène la tonte des « collaboratrices horizontales », qui le sont beaucoup moins. Il est intéressant de noter que le film procède donc de deux types d'images, en terme de prérequis pour le spectateur, certaines très largement vues, d'autres souvent ignorées du grand public. Or, elles appartiennent à la même période, bien sûr, et ne se distinguent aucunement du point de vue de la qualité et des conditions de tournage. Il est important de souligner qu'il y a continuité indicielle entre les images de la Libération et celles des femmes tondues, et rupture iconique, dans la mesure où le savoir des images de la Libération est comme saturé, tandis que les images des femmes tondues relèvent d'un déficit de publicité... C'est bien cet écart entre même appartenance indicielle et différence de réception que travaille, me semble-t-il, ce court-métrage.

France : tandis que les farandoles fêtant la victoire sont maintenant visibles en vitesse normale, on entend distinctement la Marseillaise en instrumental. Des visages d'hommes et de femmes épanouis, heureux, avec quelques regards-caméra. La caméra est en quelque sorte immergée dans l'événement, au milieu d'une foule en liesse qui brandit le « V » de la victoire en prenant à témoin l'opérateur.

Le choix des images d'archive du début du film place le spectateur en pays de connaissance : d'abord parce que la connivence entre les personnes filmées et les filmeurs le place, en quelque sorte, au milieu de ce mouvement de liesse, ensuite parce que ces images font partie d'une mémoire collective qui célèbre l'événement patriotique de la Libération comme une sorte de refondation nationale. Il reconnaît des gestes, des attitudes, des vêtements qui fonctionnent comme des clichés. Les femmes dansant en farandole, ou les hommes portant casquette, font signe vers une forme d'identité nationale jouée à cette occasion, et lue comme telle par le spectateur : ces images signifient l'événement plus qu'elles ne le donnent à voir, n'apprenant rien au spectateur qu'il ne sache déjà.¹

Extrait DVD N°13 - b

A la 3^{ème} minute film, les plans qui se succèdent semblent tous montrer différents défilés de la victoire : hommes et femmes marchant en brandissant fièrement le drapeau français, charrettes ou voitures transportant des hommes qui fêtent solennellement la victoire, etc. et plans d'hommes et de femmes qui saluent leur passage. Tous les visages sont souriants.

¹ Cet usage de l'image d'archives suppose donc un spectateur qui possède une culture audiovisuelle suffisante pour les recevoir ainsi. Il s'agit de ce que, pour paraphraser Umberto Eco, on pourrait appeler le Spectateur Modèle, c'est-à-dire celui qui possède le degré de connaissances supposé par le réalisateur :

« Pour organiser sa stratégie textuelle, un auteur doit se référer à une série de compétences (terme plus vaste que « connaissance de codes ») qui confèrent un contenu aux expressions qu'il emploie. Il doit assumer que l'ensemble des compétences auquel il se réfère est le même que celui auquel se réfère son lecteur. C'est pourquoi il prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable d'agir interprétativement comme lui a agi générativement. » (*Lector in fabula, Le rôle du lecteur*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985, p.67-68)

Il me semble qu'on peut dire ici que les compétences du spectateur sont à la fois référentielles - l'événement dont il s'agit - et idéologiques - la joie visible sur les visages comme paradigmatique d'une France réconciliée avec elle-même et libre.

Mais peu à peu apparaissent quelques plans qui semblent décadrés¹ : les hommes que nous voyons portent la main sur quelque chose qui est hors champ, à gauche du cadre, et qu'ils semblent exhiber à la liesse de la foule. Un plan en particulier fait rupture par rapport à ce que nous venons de voir : alors que jusqu'à présent les regards fixaient un hors champ que le spectateur pouvait aisément reconstituer, parce que le montage offrait le plan suivant en contrechamp*, un homme cadré à gauche, et derrière lequel on devine des hommes portant casques, bérets ou képis français, semble occupé à tenir quelque chose qui se trouve hors champ, et qu'il regarde, tout en prenant régulièrement à témoin la caméra de sa joie. Ce qui nous est caché n'est ici pas identifiable. Puis d'autres hommes, en très gros plan visage, rient et se réjouissent en regardant alternativement la caméra et ce qui se passe à gauche.

Insidieusement, quelque chose s'est enrayé dans l'enchaînement des plans que nous voyons : jusqu'à présent, ils valaient comme indices de faits historiques que nous connaissons, et symboles d'une ferveur nationale dont ils sont, en quelque sorte, le bréviaire. S'ils viennent signifier un moment historique, c'est aussi parce qu'ils suscitent, chez le spectateur, une reconnaissance qui vaut à la fois comme identification de l'événement et adhésion aux valeurs d'un certain patriotisme français. Mais avec l'émergence progressive d'un hors champ non identifiable, Jean-Gabriel Périot oblige le spectateur à s'interroger sur ce qu'il ne voit pas encore, et qui est simplement désigné, dans un premier temps, comme l'objet d'une monstration fière : le réalisateur crée une attente chez le spectateur, en donnant à contempler l'affect d'une foule à propos de quelque chose qui n'est pas perceptible et dont l'absence suscite une interrogation chez lui, car le rythme du montage s'est ralenti, le conviant à scruter davantage ces images. Pour autant, l'émotion qu'il lit sur les visages est en profonde continuité avec celui qu'il a pu constater dans les images précédentes : une explosion de joie collective à laquelle, d'une certaine manière, il participe. Ainsi, tandis que le rythme des images se ralentit, les plans montés étant de plus en plus longs – Jean-Gabriel Périot imprime un rythme de projection deux fois plus lent

¹ Ce terme signifie d'abord simplement le problème technique qui peut surgir à la projection d'un film, lorsque la mauvaise position du photogramme par rapport à la fenêtre de projection décale l'image, laissant apparaître sur l'écran de projection la barre de séparation des images, voire une partie de l'image précédente ou suivante. Mais je l'utilise ici selon l'usage qu'en a fait Pascal Bonitzer dans son ouvrage, *Peinture et cinéma, Décadrages* pour désigner l'usage, dans la facture du film, d'un angle de caméra ou d'une position qui ne semble pas justifiée, dans un premier temps, par ce qui est visible dans le champ ; c'est donc un cadrage qui vise à créer une tension visuelle chez le spectateur en attirant son attention sur son caractère atypique.

que le rythme de tournage original - le sens de ce que l'on voit perd son évidence, de sorte que « ce que l'on voit » se fasse interrogatif. Une autre compétence que celle de la reconnaissance de signes est alors requise de la part du spectateur : le ralentissement du montage et la création d'un hors champ non identifié le convient à *regarder* véritablement, c'est-à-dire à ne pas simplement référer les images à du connu, mais à explorer dans l'image ce qu'*elle contient* et ce *qui s'y passe*. Ce qu'elle contient : sur quelle base se fonde la connivence entre filmeur et filmés ? Ce qui s'y passe : quel est l'objet de cette exhibition ? Ce n'est en effet pas seulement le statut de l'événement qui est interrogé par le spectateur, mais aussi le rapport de la caméra, et de la prise de vue, à l'événement lui-même : l'implication de la caméra, neutralisée par la reconnaissance d'images signifiant un événement populaire célèbre, est maintenant l'objet d'une forme de malaise, renforcée par la lenteur des plans, qui vaut comme insistance à y scruter ce qui ne s'y trouve pas, l'objet des regards et de la liesse. Le montage invite à interroger la posture du tournage, son dispositif. La compétence requise de la part du spectateur n'est alors plus seulement sémantique : elle est « syntaxique », au sens où maintenant, le spectateur est sollicité dans sa capacité à s'interroger sur les liens qui unissent les différents éléments signifiants, présents dans l'image.

Extrait DVD N°13 - c

Les plans deviennent statiques : à partir des farandoles, les plans sont ralentis deux fois, et ils s'arrêtent longuement sur des groupes d'hommes dont les regards alternent entre ce que l'un d'eux tient hors champ sur la gauche du cadre et la caméra prise en quelque sorte à témoin. Puis, nous découvrons l'objet de l'attention collective des plans que nous venons de voir : des femmes en train d'être tondues, battues, en public. La destination de tous les regards ravis que nous venons de voir se révèle être la mise en scène d'une humiliation collective. La première femme que nous distinguons est en plan demi-ensemble, plantée sur des sacs amoncelés qui constituent une barricade ; deux personnes l'entourent, dont l'une la gifle régulièrement, tandis que la caméra, montée sur une voiture, se rapproche lentement de ce groupe entouré d'hommes et de femmes jubilant de ce qu'ils voient. La femme qui maltraite la femme tondu attrape sa tête au passage de la caméra, pour mieux montrer sa tête rasée. Puis se succèdent une série de plans, d'abord des plans d'ensemble donnant à voir l'isolement de ces femmes dans une foule hostile et rieuse, puis le même

plan répété en recadrant et en se rapprochant de la femme tondue. Une série de portraits de femmes paniquées, soumises, menacées, entourées d'une foule menaçante se succèdent, tandis que la Marseillaise est entonnée par une voix féminine immédiatement identifiable par un spectateur français : c'est Mireille Mathieu. Le chant est comme déstructuré, une réverbération parasitant la fluidité de la mélodie.

Ce que maintenant nous voyons, ce sont des plans que nous avons déjà vus, mais partiellement : grâce à un décadrage, par lequel il a amputé les plans initiaux d'une partie de leur champ, Jean-Gabriel Périot avait dans un premier temps centré ces plans sur les visages des vainqueurs, sur les hommes réjouis. En répétant les mêmes plans, mais augmentés de ce qui était auparavant hors champ, et ralentis de sorte à ce que nous soyons obligés de les scruter attentivement, nous sommes conduits à une relecture de l'Histoire. La joie de la Libération n'apparaît plus comme une joie pure ; elle met en jeu dans ces plans-là un sadisme d'autant plus odieux qu'il est montré comme celui qu'opère une masse toute puissante face à des femmes isolées. Le fait que ces scènes soient filmées achève de clôturer l'enfermement de ces femmes dans le jeu sadique : l'exhibition de leur humiliation est mise en scène pour une caméra complice et complaisante. Ce que le spectateur est obligé de voir, c'est que des images qu'il n'interrogeait pas parce qu'elles lui semblaient en continuité avec les images/icones de la Libération de la France, se révèlent être des plans de ce dont est capable une foule lorsqu'elle se sent légitimée à faire justice elle-même. Pire, ce que donne à voir le réalisateur, c'est le terreau sur lequel se construit le sentiment patriotique : les plans obligent le spectateur à regarder dans leur durée la succession de ces maltraitances, et c'est la durée qui fait sens. Nous savions que ces vengeances avaient eu lieu, mais maintenant nous le percevons actuellement¹. Mais la perception qu'en fait le spectateur s'opère sous des conditions précisément préparées par le montage : d'une part, il associe à des images connues de liesse populaire les plans de ces femmes humiliées en rétablissant la simultanéité historique de leur avènement ; d'autre part, il accumule, selon une logique de gradation, les cas de maltraitance ; il en remplit l'espace imaginaire de la représentation de la Libération, en rendant visible ce qu'on appelle les à-côtés de l'Histoire, et qui sont maintenant recadrés pour être le centre de la

¹ Selon l'expérience du réalisateur lui-même, peu de spectateurs connaissaient ces images de tonte, et l'épuration elle-même. Son propos consiste donc à confronter le spectateur à un événement auquel il n'est pas préparé, et dont la violence l'atteint par le poids du dispositif qui implique le voir comme outil de la violence commise.

représentation. Le montage a ainsi procédé en deux temps : d'abord la joie populaire a été montrée sans que son objet réel soit visible, et le spectateur a comblé le manque de lui-même, c'est-à-dire référé cette joie à une adhésion noble aux valeurs de la France : la Libération sonne comme le retour à une certaine fierté nationale, qui fait consensus, y compris pour un spectateur d'aujourd'hui. Puis, cette joie est dénouée de sa situation implicite, pour être mise en relation avec un tout autre contexte, même s'il s'agit bien d'images de la Libération : c'est la sinistre promenade des « collaboratrices horizontales ». Passant de l'invisibilité du hors champ au centre de plans qui les cadrent en en proposant un portrait, ces femmes sont désignées comme l'objet principal de ce qui doit maintenant être compris comme la vindicte de la foule. Le réalisateur rend alors public le lien entre la célébration de la Victoire et la manière dont ces femmes ont pu, au su et au vu de tous, être traitées comme des ennemis sans droits et subir une violence qui s'autorise de sa propre publicité.

Le point de vue du réalisateur émane donc d'un acte syntaxique se passant de tout discours, qui consiste à articuler deux régimes d'image ; c'est leur collure, et la continuité qu'il instaure entre des images célèbres et des images méconnues, qui incite le spectateur à s'interroger sur le fondement d'une joie collective, et les soubassements d'une cohésion patriotique. Ce faisant, il procède exclusivement d'un acte de montage qui dans un premier temps prive le spectateur de la partie du plan tourné où se trouvent ces femmes, recadrant l'image sur les regards et visages hilares. Puis il revisite les mêmes images, augmentées de ce dont elles étaient provisoirement amputées. Je reviens sur ce terme de « décadrage » qui prend ici un double sens, à élucider : d'une part il désigne un travail de montage des images, qui vise à les priver d'une partie de leur champ initial, en faisant disparaître, pour le spectateur, la marque de ce travail : l'image est en quelque sorte redécoupée de sorte à paraître entière, alors qu'une partie de ce qui la constituait a disparu : or ce qui m'intéresse ici, c'est précisément que Jean-Gabriel Périot explore en quoi ce qui a disparu par le recadrage opéré fait d'autant plus brutalement retour pour le spectateur comme un hors champ dont l'absence est visible dans le champ : quelque chose manque à ces images, et l'interrogation du spectateur face à cette carence le prépare à d'autant mieux voir l'humiliation de ces femmes qu'il avait produit une anticipation fautive du hors champ. Ainsi le point de vue du réalisateur est-il porté ici par la manière dont le montage fait travailler le hors champ comme lieu d'une tension pour le spectateur, venant *inquiéter la représentation* induite par le champ, et interroger le sens de la monstration elle-même.

Il me semble important que Jean-Gabriel Périot utilise deux séries d'images, les unes archi-connues, les autres beaucoup plus rarement vues, et que les premières soient emblématiques de valeurs collectives : c'est un « nous » d'appartenance que suscite chez le spectateur la reconnaissance de la première série d'images, qui appartiennent au terreau du sentiment national. Le deuxième régime d'image met en scène des actes cruels, sadiques, et produit par sa vision une forme de violence sur le spectateur qui consiste à l'interroger sur un autre type de « nous », appelé par la vision d'une torture infligée à des êtres humains, *eussent-ils été criminels...* C'est la nudité de la monstration - le face à face vis à vis de femmes dont on ne sait rien – sinon qu'elles sont victimes d'une barbarie collective et publiquement assumée – la caméra venant légitimer, en les rendant publics, les actes commis. De ce fait, ce que montre Jean-Gabriel Périot est d'autant plus brutal pour le spectateur qu'il ne s'agit pas de crimes isolés, mais bien d'une maltraitance dont le dispositif fait partie de la célébration de la victoire et du retour à l'indépendance nationale. Le crime est bien politique, telle est la leçon que dans le silence de tout commentaire, nous devons tirer de ce que la caméra est directement impliquée dans l'humiliation publique. Comme l'écrit Judith Butler dans *Ce qui fait une vie* à propos des photos prises à Abou Ghraïb :

« Le photographe enregistre une image de la scène qu'il aborde à travers un cadre devant lequel se sont également tenues et ont posé les personnes engagées dans la torture et ses suites triomphales. La relation entre photographe et photographié a lieu en vertu du cadre. Le cadre permet, orchestre et médiatise cette relation. Et, s'il est vrai que les photographes d'Abou Ghraïb n'avaient pas d'autorisation du département de la Défense pour les images qu'ils prenaient, peut-être leur perspective peut-elle être elle aussi adéquatement considérée comme une forme de journalisme embarqué. Après tout, leur perspective sur ce qu'on appelle l'ennemi n'avait rien de singulier, mais était largement partagée – si largement, semble-t-il, qu'il ne vint à l'idée de personne que quelque chose était peut-être en train de dérailler. Peut-on considérer que ces photographes non seulement répétaient et entérinaient une pratique destinée à anéantir certaines normes et pratiques culturelles islamiques, mais se conformaient aussi – tout en les articulant – aux normes sociales largement partagées de la guerre ? <...>

On ignore dans quelle mesure ces tortures ont été consciemment exécutées pour l'appareil, comme pour montrer de quoi les Etats-Unis sont capables, comme un signe de leur triomphalisme militaire, de leur capacité à accomplir une complète dégradation de l'ennemi supposé, dans un suprême effort pour remporter le choc des civilisations et assujettir les prétendus barbares à notre mission civilisatrice qui, comme on peut le voir, s'est si magnifiquement

débarassée de sa propre barbarie. Mais, dans la mesure où la photographie transmet potentiellement la scène aux journaux et aux médias, la torture est, en un sens, *pour* l'appareil : d'emblée, elle est destinée à être communiquée. Sa propre perspective est laissée en évidence, et le ou la photographe sont présents à travers les sourires que leur offre le tortionnaire comme pour dire : « Merci de prendre ma photo, d'immortaliser mon triomphe. »¹

Ainsi, ce qui rend particulièrement inconfortable la vision de ces images, c'est l'anesthésie de toute inquiétude, de tout scrupule vis à vis de ce qui est en train de se commettre, le partage commun d'une vindicte populaire, constatable dans les images elles-mêmes, adossée à l'impression, qu'a ressentie le spectateur précédemment, de faire partie de cette communauté politique reconstituée grâce à la Libération. Par ce montage, en effet, Jean-Gabriel Périot convoque l'adhésion du spectateur à un *eikos*, une signification vraisemblable de l'image, présente dans les cadres habituels de réception de cette image, puis met à l'épreuve cette adhésion. Il retourne ce faisant comme un gant le sens donné à ces images par celui qui les a filmées et par les protagonistes de ces scènes. Il le fait *en silence*, grâce au montage, qui vise à explorer l'image par différents mouvements de caméra sur les bancs-titres, c'est-à-dire à prendre l'image animée comme un lieu réel d'exploration, dans lequel on peut se déplacer, et dont on ne voit pas tout immédiatement, aveugles que nous sommes au fait que ce sont des images *produites*, et qu'elles fabriquent, par leur dispositif même, le cadre de ce qui est visible et invisible : en le modifiant, en le faisant jouer, Jean-Gabriel Périot révèle ainsi le dispositif qui légitime non seulement les faits, mais leur publicité même.

S'il construit un point de vue très explicite de dénonciation, il le fait en conviant le spectateur à percevoir quelque chose qui est d'abord hors champ², c'est-à-dire très exactement qui est présent, mais tenu dans l'ombre, et inconnu. Le réalisateur propose alors au spectateur de contempler l'origine d'une joie communautaire, d'une liesse populaire, en produisant une triple mise en cause : mise en cause de l'adhésion aux valeurs portées par la foule, aux communions collectives, mise en cause de l'adhésion au collectif lui-même - fût-il celui de la Résistance - mise en cause de l'adhésion spontanée du

¹ *Ce qui fait une vie, Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, traduit de l'anglais par Joëlle Marelli, Paris, Editions de la Découverte, 2010, p. 83 et 85.

² Je reviendrai longuement sur la manière dont le spectateur est amené à construire le hors champ à partir de ce qui lui est donné dans le champ ; c'est-à-dire répond à une sollicitation de la facture du cadre pour composer imaginativement ce qui le déborde, au chapitre 3, en deuxième section.

spectateur à ce qu'il voit et qu'il lit comme un pur reflet de la réalité : un beau jeune homme sourit le jour de la victoire... alors que ce sourire est en fait la joie mauvaise d'un homme qui participe à l'humiliation collective d'une femme. Enfin, il donne également à entendre les paroles de la Marseillaise, que nous entendons et identifions longtemps avant d'en entendre les paroles, qui ne sont chantées par Mireille Mathieu que dans la toute dernière partie du court-métrage, comme des paroles appelant à la violence et à la guerre. Ce faisant, le réalisateur fait le pari que non seulement toute parole de commentaire est inutile pour dénoncer, mais que le silence même fait apparaître ce que les images contiennent : la légitimation de l'intolérable. Il me semble que Judith Butler a raison d'écrire, à propos des photos dont Susan Sontag disait qu'elles ont besoin d'un commentaire pour être « comprises », que la photographie, ou le film, imposent une interprétation liée à la manière dont elles désignent ce qu'elles font et ce qu'elles visent :

« Nous n'avons pas besoin de légende ni de récit pour comprendre qu'un arrière-plan politique est explicitement formulé et renouvelé dans et par le cadre, que le cadre ne fonctionne pas seulement comme une limite de l'image, mais qu'il la structure. Si l'image à son tour structure la manière dont nous enregistrons la réalité, alors elle est liée à la scène interprétative dans laquelle nous agissons. La question de la photographie de guerre concerne donc non seulement ce qu'elle montre, mais aussi la manière dont elle le montre. Le « comment » n'organise pas seulement l'image, mais aussi notre perception et notre pensée <...> La photographie n'est pas exclusivement une image en attente d'interprétation ; elle interprète elle-même activement et, parfois, puissamment. »¹

Reste à comprendre comment se construit le point de vue du réalisateur hors de toute parole prononcée : il consiste à retourner l'*ethos* du spectateur, qui commence par adhérer à la joie collective, pour se trouver ensuite contraint à une distanciation brutale. C'est sans nul doute pour cela que ce choix de réalisation a pu susciter également une distanciation brutale avec le film lui-même, violemment critiqué par certains spectateurs considérant le court-métrage comme une attaque portée à la Résistance elle-même. L'association, tout au long du court-métrage, de ces images d'archives à la Marseillaise, propose en effet au spectateur une *adéquation* entre ces images de torture, muettes, et les emblèmes d'une certaine fierté nationale, portés par la danse, le mouvement de la foule, l'hymne national, par le champ-contrechamp, et par l'association entre le son et l'image. Ainsi, le point de vue consiste à dénoncer un discours consensuel, celui de la fierté française face à ses

¹ *Op. cit.*, p.72-73.

valeurs retrouvées. Mais il consiste aussi à *faire voir* au spectateur la relation entre une joie populaire et ce qui est présenté par le réalisateur comme son véritable objet, et ce, en lui faisant d'abord, dans un premier temps, vivre une expérience de participation à cette joie. En élaborant le film en temps successifs, et en retours sur ce qui a été vu, la réalisation ausculte progressivement ce que ces images ne permettaient pas de voir dans un premier temps ; elle associe, par le montage, expression de joie à la Libération, et expression de joie d'une vengeance populaire. Mais cette association est appuyée à l'imaginaire du spectateur : c'est parce que dans un premier temps, celui-ci ne voit pas encore ce qui suscite la joie de la foule qu'il l'associe spontanément – et avec l'aide de la mélodie de la Marseillaise – au sentiment de soulagement et de fierté recouvrée de la Libération ; ce que Jean-Gabriel Périot montre, c'est que ces images ne peuvent être réellement *perçues* qu'à *déconstruire* le discours qui les sous-tend. Par son travail, Jean-Gabriel Périot met également en évidence que les images d'archives proposent toujours, par la manière dont elles cadrent une réalité, une forme d'interprétation de celle-ci, indépendamment de tout commentaire. Cette question, qui est l'objet d'un dialogue que Butler mène avec le travail de Susan Sontag, est reprise par la philosophe à propos du sens à donner à la représentation visuelle, et son rapport à la détermination de ce qui compte pour nous, de ce qui vaut, ou de ce qui nous laisse indifférent :

« Si la notion d'« interprétation visuelle » n'est pas vouée à devenir un oxymore, il semble important de reconnaître que, en cadrant la réalité, la photographie a déjà déterminé ce qui comptera à l'intérieur du cadre – et cet acte de délimitation est sans aucun doute un acte d'interprétation, comme le sont potentiellement les divers effets de l'angle de vue, du point focal, de la lumière, etc.

De mon point de vue, l'interprétation ne doit pas être conçue restrictivement comme un acte subjectif. Elle se produit au contraire en vertu des contraintes structurantes du genre et de la forme sur la communicabilité de l'affect – et donc parfois de manière involontaire, voire malgré soi. Ce n'est donc pas seulement que la photographe et/ou le spectateur interprètent activement et délibérément : c'est que la photographie elle-même devient une scène structurante d'interprétation – une scène qui peut perturber tour à tour l'auteur et le spectateur. »¹

Pas d'images neutres, donc, pas d'images vides de toute signification. Dire que l'image propose par son cadrage une interprétation suppose de passer d'une étude strictement poétique à l'analyse de la part qui est ménagée au spectateur dans la réalisation. Il faut

¹ *Ibid.*, p.69.

alors distinguer, à propos de ce court-métrage, ce que l'on pourrait appeler, un peu rapidement, trois points de vue : celui des visages filmés, celui du réalisateur, celui du spectateur. Si l'on réfléchit à celui des visages sur lesquels la caméra s'arrête, il faut admettre que leur affect est particulièrement lisible, dans la mesure même où il est un affect collectif, partagé, pour lequel chaque visage semble redondant avec son voisin. Mais ce que construit la réalisation, c'est une erreur d'interprétation délibérée sur la motivation de cette joie, pour le spectateur. Il s'agit alors de faire réfléchir le spectateur à l'existence d'un point de vue dans l'image elle-même.

On pourrait donc caractériser le point de vue du réalisateur par la manière dont il donne à voir, et par le jugement qu'il convoque à propos du point de vue des visages. Il s'agit bien d'un point de vue, car il n'est pas sûr qu'il ait raison. Si le spectateur est forcé, comme je l'affirmais tout à l'heure, de rectifier son jugement quant à l'origine de la joie populaire par un effet de dévoilement de la totalité d'un champ qui ne lui avait été que partiellement donné, il lui est tout autant loisible d'adhérer à cette dénonciation, comme de crier à l'amalgame, le court-métrage s'offrant, par son caractère peu situé – il ne comporte aucune indication géographique ni historique précise - comme une généralisation sur la relation de cause à effet entre liesse populaire et lynchage collectif. Il faut ici distinguer entre l'effet que produit le revisionnement du plan du jeune homme souriant houspillant la femme en train à sa gauche d'être tondu et le montage des plans que propose Jean-Gabriel Périot dans l'économie générale du film : ce plan offre un *événement*, dont le spectateur peut constater sur lui les effets dérangeants ; ceux-ci proviennent des points de voir/entendre¹

¹ Joël Magny, dans *Le point de vue : de la vision du réalisateur au regard du spectateur*, propose, quant à lui, de distinguer le point de « vision » du « point de vue » :

« Toute prise de vue exige un point d'où l'on regarde, que l'on pourrait supposer, dans l'abstrait, dénué de toute intention, même si nous savons que ces intentions peuvent demeurer inconscientes et que le choix de l'objet regardé révèle nécessairement une intention, au minimum une pulsion. C'est le « point de vision » (ou « point de vue quelconque ») à l'œuvre dans toute image figurative, surtout au cinéma, héritière de la photographie, où les caméras sont construites (sauf exceptions rarissimes) selon les lois de la perspective monoculaire. Le « point de vue », c'est celui que choisit le cinéaste dans une intention particulière, un point de vision organisé, calculé dans un but particulier : voir l'objet, le paysage, un morceau de réalité sous un certain angle pour le faire voir à un spectateur sous cet angle particulier. »

Plus loin, il développe la série d'exemples suivante, qui me semble particulièrement féconde pour examiner les plans de foule tels que les a montés Jean-Gabriel Périot dans *Eût-elle été criminelle...* : « Face à un défilé, une manifestation de rue, supposons un observateur qui se rend à l'étage pour en estimer l'importance, descend pour lire les écriteaux, se mêle à la foule pour voir les visages. Mais on peut aussi constater que le point de vue de l'étage de l'immeuble est celui du bourgeois

que l'archive ménage au spectateur, et que le montage dénonce aussitôt : en effet, le spectateur est par le tournage mis au niveau des participants de cette liesse : les regards-caméra, l'accumulation des visages radieux, la mise en scène même des séances d'humiliation publique incorporent le spectateur dans une posture de participation à ce qui est en train de se produire. Le montage de Jean-Gabriel Périot, après avoir laissé le spectateur se prendre à cette première posture perceptive, l'en expulse brutalement en ne supprimant pas ce point de voir/entendre inhérent à l'image elle-même, mais en exhibant, par l'insistance du montage, la construction de l'image comme l'une des modalités de la torture. Ce point de voir/entendre n'est pas supprimé par le montage, mais au contraire lui-même rendu visible.

Dès lors, si je substitue à l'expression « point de vue » celle de « points de voir/entendre », j'entends distinguer la posture perceptive que le film réserve au spectateur, par l'entremise des choix de cadrage, d'angle de prise de vue, et de raccord-regard ou raccord-mouvement, de l'opinion que celui-ci peut se faire de ce qu'il voit à partir de ces points. Mais l'intérêt de la notion de point de vue consiste à devoir prendre en compte le fait que le point de vue au sens topographique et le point de vue moral, qu'il convient de distinguer, se nouent dans la première vision des images que propose Jean-Gabriel Périot : le spectateur étant placé par la valeur des plans et leur composition au sein de la foule en liesse, voire dans les chars de défilés de la victoire, participe à l'affect ambiant : s'il le fait, ce n'est pas nécessairement parce qu'il serait patriote, ou sensible à cette image d'Epinal, mais aussi – et en cela le réalisateur/monteur se montre particulièrement retors – parce qu'il voit dans l'agencement des plans une histoire qui semble se terminer bien : le film consacre sa première partie à la présentation en accéléré des désastres de la guerre, et les plans sur lesquels la foule se réjouit et danse peuvent s'offrir, dans une logique strictement narrative, comme la possibilité d'une « happy end ».

bien protégé qui domine la manifestation, voire la méprise, à la façon dont Gabin/François, réfugié dans sa chambre au sommet d'un immeuble, dans *Le jour se lève*, de Marcel Carné (1939), injurie avec mépris les ouvriers qui étaient, peu auparavant, ses semblables. Si l'on se mêle à la foule, la filme de face, à hauteur d'homme ou d'œil, comme on le disait autrefois d'un certain cinéma américain, celui d'Howard Hawks ou de Raoul Walsh, on participe à ce mouvement de foule, on situe le spectateur parmi les manifestants, du moins leurs sympathisants. Enfin, on peut aussi filmer ce défilé au ras du sol, en contre-plongée, magnifiant les protestataires dans une sorte d'aura cosmique, sur fond de ciel (de préférence bleu et plein d'espoir). C'est d'ailleurs ce que fait Poudovkine à la fin de son film *La Mère*, d'après le roman de Gorki, lorsqu'elle porte le cadavre de son fils, militant tué par les forces de l'ordre, et lorsqu'elle prend, elle, l'apolitique, la tête du cortège. » (Paris, Cahiers du cinéma, 2001, pp.16-18.)

Il reste à définir le point de vue du spectateur, qui me semble consister, lui, en l'interprétation, de ce qu'il voit/entend, en constant réajustement. Ce réajustement est lié à la possibilité que lui offre le point de vue du réalisateur d'avoir du temps : la reconnaissance du même plan, mais cadré plus large, offre au spectateur la compréhension qu'il n'avait qu'un point de vue partiel, et donc tronqué, de ce plan, et le conduit à le réinterpréter à partir de cette perception élargie. Il est intéressant que ce soit par un élargissement, c'est-à-dire par la comparaison entre deux vues sur un même objet, mais qui ont une focalisation différente : car c'est ainsi la comparaison entre deux focalisations, l'une resserrée, l'autre plus large, et englobant la première, qui fait surgir le point de vue du spectateur. Celui-ci peut d'ailleurs être en désaccord avec lui du réalisateur, par exemple en considérant, comme l'ont fait certains spectateurs, que le nouveau cadrage soit était trop didactique – en remontrant les mêmes images élargies – soit qu'il était trop idéologique – en assimilant la joie de la Libération à l'humiliation de ces femmes. Néanmoins, le grand intérêt du travail de Jean-Gabriel Périot n'est pas tant dans sa généralisation possible que dans, au contraire, la dénonciation d'une généralisation : toutes les images où l'on reconnaîtrait une fête liée à la Libération serait des images mettant en scène de bons patriotes... C'est au contraire par l'apprentissage du soupçon à l'égard d'une « lecture » inattentive de l'image que le travail de Jean-Gabriel Périot donne leçon.

Ce que le réalisateur rétablit, c'est la continuité entre la liesse populaire de la Libération et la joie mauvaise à la torture de ces femmes, c'est donc dans quel terreau se forge la fierté nationale, où il se féconde, et les liens, explicites dans le chant de la Marseillaise, mais inaperçus, entre joie collective et exclusion d'un certain nombre d'individus de cette communauté fondée. Si la Libération se fonde sur le sentiment d'avoir vaincu l'ennemi, alors il lui faut aussi la représentation de ces « ennemis » et leur défaite visible. Or, cet usage des tortures publiques des « collaboratrices horizontales » est le complément de ce sentiment recouvert de fierté nationale. Il devient plus ambigu dès lors que, le temps passant, la fierté nationale n'a plus besoin d'ennemis pour se rendre visible. Les images de la Libération sont alors maintenues, mais sans que soient publicisées les images des tontes de femmes ; Jean-Gabriel Périot restitue le lien entre elles, et tout en rendant visibles ces femmes et leur traitement atroce, rend perceptible ce qui est très dérangeant : la fonction collective de ces actes de torture...

Mais le point de vue du spectateur ne peut se modifier à l'égard des plans de femmes tondues qu'à être adossé de manière historique à des changements de cadre qui sont politiques, c'est-à-dire portés par de représentations visuelles témoignant de ces recadrages. On pourrait, en effet, s'interroger sur les raisons qui font que ces plans représentant des femmes tondues apparaissent *aujourd'hui*, à une majorité de gens, odieux, alors qu'ils ont pu être tournés et visionnés en toute bonne conscience, c'est-à-dire en pleine invisibilité de leur caractère criminel. La question est d'importance, car elle consiste à se demander comment les cadres de reconnaissance de ce qui est « grievable », selon le mot de Judith Butler, c'est-à-dire susceptible d'être reconnu comme une atteinte à notre humanité, peuvent se modifier. Il serait en effet léger de considérer simplement que ces images sont le fait de cas isolés. Elles appartenaient à une reconnaissance à l'époque de ce qui était supportable éthiquement. Ce qui est maintenant atrocement visible ne l'était pas au lendemain de la Libération. Comment l'expliquer ? Ce qui me frappe, dans ces plans, c'est que la torture de ces femmes, outre les coups et l'exhibition publique, passe par la tonte, c'est-à-dire ici clairement, par l'effacement sur leur tête de leur appartenance sociale, culturelle, genrée : elles ne sont plus ni femmes, ni citoyennes, ni membres de telle ou telle classe ou communauté : la tonte les efface¹ publiquement de la scène publique, en les reléguant au statut de sous-hommes, ou d'ennemis. Ainsi la mise en scène qu'offre la caméra tient-elle compte des normes de reconnaissance de qui mérite d'être traité humainement et qui ne le mérite pas, en utilisant, pour justifier la torture et l'exclusion publique, la transformation du visage en forçat. Or, ce qui me paraît précisément déterminer le changement de cadre, et donc aussi la possibilité de leur visibilité retrouvée, c'est que ces visages de femmes tondues ont pris plus tard un autre sens, après la vision des images de détenus sortant des camps d'extermination : soudain, ce ne sont plus à des prisonniers de droit commun ou à des fous que ces têtes tondues sont visuellement

¹ Cf ce qu'écrit très justement Judith Butler à ce sujet :

« Si, comme le soutient Emmanuel Levinas, c'est le visage d'autrui qui exige de nous une réponse éthique, alors il semble que les normes d'attribution de l'humanité nous parviennent sous forme visuelle. Ces normes travaillent à donner face et à effacer. En ce cas, notre capacité à répondre par l'indignation, l'opposition et la critique dépendra en partie de la manière dont la norme différentielle de l'humain est communiquée par les cadres visuels et discursifs. Certaines manières de cadrer font voir l'humain dans sa fragilité et sa précarité, nous permettent de défendre la valeur et la dignité de la vie humaine, de réagir par l'indignation quand des vies sont dégradées ou éviscérées sans égard pour leur valeur de vies. D'autres ont pour effet de forclure la sensibilité affective et morale (*responsiveness*), cette activité de forclusion étant alors effectivement et répétitivement exécutée par le cadre lui-même – par sa propre action négative, pour ainsi dire, à l'égard de ce qui n'est pas explicitement représenté. » (*Op. cit.*, p.78.)

associées, c'est-à-dire à des marginaux exclus de la société, mais aux victimes des pires crimes que l'Histoire ait commis. Ainsi, dans ce cas-là, ce qui permet de voir ces femmes comme êtres humains, et donc de s'indigner, d'être violemment pris à parti par leur sort, c'est que l'effacement de leur visage que fabrique la tonte publique est retourné par d'autres images – la sortie des camps – et *recadrée* à la lumière des autres victimes de ces temps. Visages dévisagés dans un premier temps par le chef opérateur et par les tortionnaires, c'est un visage qui interpelle, se révèle, surgit de la mise en image d'autres crimes que le travail du montage dans ce film, comme le processus de recadrage des conditions de visibilité de l'être humain dans nos sociétés, permettent parallèlement.

Ce qu'opère Jean-Gabriel Périot consiste en une mise en visibilité de vies qui ne comptaient pas, et on peut analyser cela en disant qu'il restitue le cadre de ces tortures, et c'est en cela qu'il les rend visibles et insupportables. La grande brutalité du point de vue du réalisateur est d'offrir ces images sans entre-deux : car elles portent en elles une violence à l'égard du spectateur qu'on peut formuler ainsi : « participe, réjouis-toi, c'est pour « nous » que nous les maltraitons, pour nous signifier dans notre toute-puissance et notre triomphe. » Par rapport à ces plans, il n'y a pas de position médiane possible : on peut être complices, ou on peut être violemment indignés, mais on ne peut rester neutres, parce que précisément le dispositif de filmage incorpore la cruauté au dispositif du film et à son visionnement même.

Poétique/Plastique, à propos de *Mulholland Drive*, de David Lynch :

Jusqu'à présent, dans ce présent chapitre, je me suis intéressée à des films dont le sujet concerne une réalité historique, existant indépendamment des films qui s'y rapportent. En revenant au cinéma de David Lynch, je me tourne vers un univers dont on a vu en première partie qu'il était essentiellement imaginaire : David Lynch conduit à l'existence un monde tout à la fois figuratif et figural, comme hanté par certains objets de notre quotidien. Mais parce qu'il les décolle du contexte habituel dans lequel on en fait l'expérience, ce réalisateur leur donne une présence plastique intense et inquiétante. J'avais, à cette occasion, étudié quelles modalités d'existence les êtres y prenaient, modalités hybrides de « quasi-phénomènes », s'imposant à nos sensations tout en les déjouant.

Je souhaite, à propos de mon étude sur la réalisation cinématographique, étudier, dans l'œuvre de Lynch, comment s'opère la mise en intrigue dans le récit cinématographique, en comparant les dispositifs lynchiens à ce qui se passe au théâtre et dans le roman. Je reprends ainsi la voie pleinement tracée par Paul Ricoeur dans *Temps et Récit II*, lorsqu'il compare la mise en intrigue dramatique et le récit diégétique¹ : pour le dire autrement, il suppose à cette occasion que la configuration de l'intrigue, qui constitue ce qu'il appelle la *mimèsis*, a des ressorts communs, qu'il s'agisse de la *mimèsis* dramatique - celle qu'étudie

¹ « Le droit d'user du terme de récit en un sens générique, tout en respectant dans les contextes appropriés la différence spécifique entre le mode diégétique et le mode dramatique, me paraît fondé dans le choix même de la notion de *mimèsis d'action* comme catégorie dominante. En effet le *muthos*, d'où dérive notre notion de mise en intrigue, est une catégorie de même amplitude que la *mimèsis* d'action. Il résulte de ce choix que la distinction entre mode diégétique et mode dramatique passe au second plan : elle répond à la question du « comment » de la *mimèsis* et non à celle de son « quoi » ; c'est pourquoi on veut prendre indifféremment chez Homère ou chez Sophocle des exemples d'intrigues bien faites. » (In *Temps et Récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984, p.287-288)

Aristote - et la *mimèsis* diégétique, dont Ricoeur prend comme modèle le roman. Or on peut affirmer que le cinéma apporte un troisième type de mise en intrigue, qui se distingue par certains traits de ces deux premiers modes narratifs.

Je voudrais donc, avant d'en venir à l'étude des opérations « narratives » dans *Mulholland Drive*, et abonder dans le sens de Ricoeur vers l'affirmation d'une autonomie de la mise en récit cinématographique par rapport à son écriture strictement linguistique, esquisser quelques traits, nécessairement sommaires, d'une distinction entre narration romanesque, (ou diégétique, pour reprendre le vocabulaire de Ricoeur), narration dramatique, et narration cinématographique, en m'appuyant sur un spectacle vivant contemporain, dont le caractère hybride m'a donné l'occasion de réfléchir à ces différentes modalités du récit. Il s'agit d'*Adolphe*, pièce de théâtre créée en 2012 par Antoine Lemaire¹, à partir du roman de Benjamin Constant. En travaillant à partir d'un texte littéraire romanesque, qui mène un récit diégétique, la mise en scène d'Antoine Lemaire contribue à faire émerger les distinctions à établir entre mise en intrigue dramaturgique et récit diégétique, mais surtout, parce qu'il incorpore sur la scène théâtrale une projection vidéo mettant en scène les deux comédiens qui sont par ailleurs sur scène, il sollicite également notre compréhension de la manière dont le dispositif technique filmique peut se distinguer de la mise en scène théâtrale pour mener une narration.

Le roman de Benjamin Constant a un trait caractéristique bien connu : il adopte le point de vue exclusif d'un narrateur et personnage du roman, Adolphe, au cours de ses aventures amoureuses avec Ellénore, une femme mariée plus âgée que lui. En choisissant ce mode narratif, qui est un mode d'énonciation en focalisation interne, l'auteur ne déroule pas seulement l'intrigue à partir du filtre singulier d'un jeune aristocrate désœuvré ; parce que le héros/narrateur se raconte, le texte littéraire poursuit un enjeu par le truchement même du corps du texte. En effet, l'énonciation des sentiments intimes qui le lient à Ellénore semble abolir, suspendre, toute réalisation de ces sentiments dans le cours de son existence. Car le roman énonce en première personne ce que le personnage vit, et éprouve – ou plutôt peine à éprouver – les sentiments d'Adolphe pour Ellénore se caractérisant par leur écart, leur retard, ou leur absence, par rapport à l'amour qui lui est porté. Il semble que

¹ Il s'agit d'un spectacle coproduit par l'Hippodrome, à Douai, la Comédie de Béthunes et la Rose des Vents, à Villeneuve d'Ascq, en novembre 2012. Antoine Lemaire signe l'adaptation du texte et la mise en scène, et Franck Renaud une création vidéo qui accompagne la mise en scène.

le narrateur empêche le personnage d'être l'acteur de ses sentiments. Ainsi, l'enjeu de ce récit pourrait être la disparition de ce qui voulait se raconter, au profit du récit même qui voudrait le décrire.

La reprise d'Antoine Lemaire sur la scène théâtrale de ce roman déplace l'intrigue, pas seulement parce qu'il place les méandres amoureux des deux amants dans notre monde contemporain, mais surtout parce qu'il fait entrer sur scène Ellénore aussi bien qu'Adolphe. Car si Ellénore existe comme objet de description et personnage du roman, dans la pièce de théâtre, elle prend corps et parole. Ainsi, une double mutation s'opère avec la mise en scène théâtrale : une première, inhérente à la mise en scène théâtrale : ce sont les corps présents des comédiens qui portent l'intrigue en même temps que le dialogue qu'ils jouent ; il faut bien entendre *mimèsis* au sens ricoeurien ; il ne s'agit pas d'imiter les actions d'Adolphe et d'Ellénore, ce qui n'a pas de sens, mais bien de configurer, par le dialogue et le jeu, l'intrigue énoncée dans le roman de Benjamin Constant : c'est une incarnation par la voix et le corps qui permet le récit.

Une deuxième métamorphose est liée cette fois à l'adaptation d'Antoine Lemaire : elle réside dans la présence à égalité des deux personnages sur scène. Ainsi l'adaptation théâtrale bouleverse et métamorphose le roman initial car la relation entre les deux amants est dans la pièce de théâtre non plus narrée par le seul Adolphe, mais jouée par les deux protagonistes de cette joute amoureuse ; le point de vue unique d'Adolphe disparaît par une sorte de rééquilibrage de leur présence et de leur parole. Ce sont leurs échanges, leur affrontement, leur confrontation au cours de différentes scènes qui entreprennent de raconter les points de vue des personnages. Que reste-t-il alors du choix narratif de Benjamin Constant d'écrire un récit en première personne¹ ? Il est pris en charge par la présence, sur la scène elle-même, de courts extraits de vidéo projetés durant le spectacle sur certains éléments du décor, que l'intrigue présente comme filmés par Adolphe lui-même : Adolphe tient parfois sur scène une caméra qui est mise en marche durant la représentation elle-même, et donne lieu à une forme de projection en direct de ce qui s'y passe. De plus, certains plans vidéo mettent en scène des lieux et des temps autres, au cours desquels quelque chose de l'expérience amoureuse des deux amants est montrée,

¹ A l'exception, notable sans doute, de la lettre finale d'Ellénore à Adolphe, et de la courte *Lettre à l'éditeur*, dans laquelle un narrateur externe vient rendre justice *in fine* à Ellénore et porter un jugement moral sur l'attitude d'Adolphe.

comme s'il s'agissait d'analepses par rapport au récit dramatique. Ces deux interventions de la vidéo ne sont donc pas équivalentes, pour le spectateur, car même si les vidéos apparaissent sur scène de la même manière - sur un panneau de séparation de deux parties du décor - elles participent au récit de façon très différente. Dans le premier cas, elles transposent, par le truchement de l'appareil, ce qui se voit sur scène à travers l'optique de la caméra : il y a alors coïncidence temporelle pour le spectateur entre ce qui se passe sur scène et son équivalent filmique projeté ; pour autant, la proximité du corps d'Ellénore, et son éléction comme objet exclusif de la caméra d'Adolphe, créent une sorte de distorsion étrange. Le spectateur sait qu'il s'agit de la même action, du même corps, et, d'une certaine manière, de la même représentation ; il voit donc deux fois la même chose, et pourtant, le dispositif de représentation étant radicalement différent, le *medium* filmique métamorphose ce qui est filmé, en donnant une version qui tranche avec la vision d'Ellénore sur scène : la proximité optique par rapport au corps, et la possibilité de filmer en modifiant les axes de prise de vue, fabriquent un écart par rapport à la scène. Le deuxième type de vidéos, qui se présentent comme des analepses, fait apparaître des lieux, et des moments qui tranchent radicalement avec ce qui se passe sur scène : ce que nous voyons alors s'est passé en un temps et dans des lieux qui ne sont pas ceux de la scène, tout en étant actualisés par leur présence sur l'écran de projection.

Déployons rapidement les différences entre les trois *media* convoqués par la mise en scène d'Antoine Lemaire. D'abord, concernant la temporalité du récit : le roman écrit par Benjamin Constant se déroule au passé, il se déploie en énonçant ce qui s'est produit comme révolu. L'adaptation théâtrale *actualise*, quant à elle, par la présence des comédiens sur scène, l'intrigue, qui ne peut ainsi se raconter qu'au présent. Lors des moments de projection vidéo, les choses se compliquent : certaines séquences se présentent comme « filmées en temps réel », ce qui est vu sur scène étant visible en même temps sur l'écran de projection, la caméra étant présente dans les mains du personnage d'Adolphe. D'autres racontent des moments antérieurs par rapport à ce qui se passe sur scène, mais qui sont vus par le spectateur en train de se dérouler, par l'actualisation qu'offre le *medium* filmique. Le temps cinématographique est donc à la fois référé à un passé du point de vue du récit, comme l'usage littéraire d'un temps passé déploie une action au moment de sa lecture comme ayant déjà eu lieu ; mais l'image vidéo se déroule selon une présence actualisée de corps, de lieux, qui brouille l'inscription révolue de l'action montrée. Ainsi, la temporalité cinématographique rejoint la temporalité littéraire parce qu'elle scinde le

temps du spectateur/lecteur du temps du récit, tandis que le temps de la représentation, dans le spectacle vivant, est un temps commun au comédien et au public.

Deuxième différence de taille : nous avons rapidement esquissé en quoi le personnage du jeune héros, dans le roman de Benjamin Constant, expérimente une identité narrative dans l'écriture qui défait même, d'une certaine manière, la possibilité d'une expérience affective. Le corps d'Adolphe est le texte lui-même, et Benjamin Constant en tire avec beaucoup de pénétration toutes les conséquences. Dans la mise en scène d'Antoine Lemaire, nous avons affaire non pas à une disparition des corps charnels, mais au contraire à une forme de prolifération étonnante : par le jeu de la constante comparaison, offerte au regard du spectateur, entre ce qu'il perçoit sur scène et ce qu'il voit/entend sur la projection vidéo, ce qui surgit avec une force étonnante, c'est le hiatus entre le corps de l'acteur de la vidéo et le corps du comédien de théâtre, quand bien même les corps en question sont les mêmes. L'action dramatique ne revêt en effet pas les mêmes modalités d'incarnation que l'action cinématographique : le corps filmé me semble abolir l'acteur au profit du seul personnage, particulièrement dans des choix de cadrage très près où les grains de la peau, les larmes, le visage semblent exhiber le moment vécu, sans distanciation possible d'avec le personnage. Les prises de vue apparaissent comme des « prises de vie », selon le mot de Pialat, c'est-à-dire une capture de l'état de la chair, du corps, qui brouille la distinction entre acteur et personnage. A l'inverse, les corps des comédiens sur scène restent en tension avec l'incarnation de leur rôle. Ainsi que le rappelle fort bien Christian Metz :

« Au théâtre, écrit de son côté Giraudoux, « on présente bien au spectateur des imaginations, mais chacune masquée d'un corps entier et rigoureusement sexué ». Le spectateur, selon Rosenkrantz, est sommé de prendre position par rapport à ces acteurs bien réels, plutôt que de s'identifier aux personnages qu'ils incarnent. Le poids de chair des comédiens vient s'opposer à la tentation, toujours éprouvée pendant le spectacle, de les percevoir comme les protagonistes d'un univers fictionnel, et le théâtre ne peut être qu'un jeu librement accepté qui se déroule entre complices. »¹

Dans la salle du théâtre, un même espace rassemble spectateurs et comédiens en un temps commun et ce phénomène interdit la dissolution complète du comédien dans son

¹ « A propos de l'impression de réalité au cinéma », in *Essais sur la signification au cinéma I*, Paris, Klincksieck, 2003, p.19.

personnage. A l'inverse, l'absence, dans la vidéo, de toute présence charnelle actuelle favorise une forme de coïncidence, jamais totalement achevée cependant, entre le personnage et l'image du corps perçue. Ainsi la contiguïté spatiale/temporelle du théâtre interdit une abolition des conditions de la représentation. A l'inverse, l'entrée dans l'intrigue étant d'emblée imaginaire dès lors que le plan perçu se constitue pour le spectateur en champ constitué, un monde s'invite qui abolit le dispositif de représentation : par le truchement de la vidéo, nous entrons dans une rue, une place que nous connaissons, une plage, etc.

Ainsi la *mimèsis* théâtrale, comme celle du cinéma, passe par l'effectuation, devant le spectateur, des actions racontées : il n'en demeure pas moins que cette effectuation ne s'incarne pas de la même manière : la temporalité, les corps et le point de vue narratif y sont très différents. La scène est bien ce terme de théâtre qui désigne le lieu où l'action dramatique se déroule en contiguïté avec l'espace dans lequel se trouve le public, la salle. Il y a ainsi – tel est le spectacle dit « vivant » - concomitance entre l'action représentée et la représentation elle-même, et cette contiguïté s'éprouve aussi pour le spectateur comme une mise en concurrence entre l'espace/temps de l'action et de l'espace/temps de la représentation.

Rien de tel au cinéma : si le spectateur voit s'effectuer des actions devant lui, elles se déroulent par le biais d'une abstraction de son espace/temps à lui. La réalisation met en place les conditions d'une expérience par l'image qui opère une rupture stricte avec l'espace/temps du spectacle théâtral. Mais la différence d'avec le théâtre ne réside pas seulement dans cette abstraction plus forte des conditions de la représentation, elle porte, me semble-t-il, sur le fait que la fabrique filmique produit une écriture de l'expérience perceptive du spectateur : c'est sur ce point essentiel que je voudrais revenir précisément à propos de *Mulholland Drive* de Lynch.

Une séquence, dans ce film, permet d'approfondir les pistes que nous venons d'esquisser à propos d'Adolphe car elle se présente comme une sorte de versant symétrique de ce travail d'incorporation de l'image vidéo à la scène de théâtre : il s'agit de la séquence où les deux héroïnes se rendent au *Silencio*, qui propose une mise en intrigue cinématographique d'une mise en scène théâtrale :

Quelques plans montrent le trajet en taxi des deux femmes, en champ/contrechamp sur elles, installées sur la banquette arrière, puis sur les rues de Los Angeles la nuit, qui défilent par le mouvement du véhicule. Le son qui accompagne le trajet s'apparente au vrombissement d'un moteur de voiture, c'est un drone*. Puis un plan avec une longue focale*, qui montre une rue déserte entourée de deux murs aveugles, sans trottoir : le sol est jonché de débris qui volent au vent, au fond une porte sur laquelle s'illumine une enseigne indiquant « Silencio ». Le taxi surgit de la droite du cadre et vient se garer devant, puis repart. Le drone s'amplifie, tandis que des petites vibrations sonores le complexifient. La caméra est agitée de haut en bas, comme mise en mouvement brutalement, avant de s'approcher par un travelling avant épaule de la porte du club, rattrapant les deux femmes qui entrent par la porte massive. Derrière celle-ci, des rampes lumineuses bleu sombre obturent l'entrée : le drone s'intensifie, faisant taire tout autre bruit. Les deux femmes disparaissent sur la gauche. Cut brutal sur le plan suivant toujours habité du drone* sonore : nous voyons un plafond orné de moulures dorées, qui défilent par un traveling lent avant-arrière jusqu'à découvrir le rideau rouge sombre, fermé, d'une scène de théâtre. Au plan suivant, les deux femmes pénètrent dans la salle de spectacle, ornée de fauteuils rouges, sur lesquels un public parsemé est assis, regardant fixement la scène. Au son, le drone s'est transformé progressivement en souffle. Plan sur un homme sur scène, devant le rideau fermé, en plan italien* : il est habillé de sombre, le visage absorbé dans une contemplation intérieure. On revient en contrechamp sur les deux femmes, elles aussi en plan italien, qui descendent les marches de la salle et cherchent une place où s'asseoir. Cut pour revenir sur l'homme sur scène ; il déclame en exagérant son articulation : « No hay banda¹. » Au milieu de la phrase, nous revenons sur les deux femmes, en plan poitrine désormais : Rita regarde fixement l'homme, tandis que Betty surveille sa compagne. La voix de l'homme poursuit hors champ : « Il n'y a pas d'orchestre. » Quelques notes de trombone se font entendre. On revient sur un plan de la scène, fermée d'un rideau de velours rouge aux lourds plis : l'homme, sur la droite de la scène, se dirige vers le centre, où se trouve un micro sur pied, tout en disant : « No hay orchestra. Tout ceci n'est qu'un enregistrement. »

Depuis le trajet en taxi, le montage entre son et image laisse planer une ambiguïté qui

¹ « Il n'y a pas d'orchestre. »

s'accentue avec les paroles de l'homme sur scène : les sons que nous entendons sont-ils diégétiques, c'est-à-dire censés être entendus par les personnages, ou extradiégétiques, accompagnant uniquement la perception de l'intrigue par le spectateur ? C'est cet indécidable qui est ici interrogé : le vrombissement du taxi n'est-il pas un effet d'ambiance ? La voix de l'homme fait réagir Rita, qui tourne la tête, mais a-t-elle entendu le son du trombone ? Cette hésitation sur le sens du montage entre son et image permet de comprendre cette séquence comme une exploration de ce qu'offre à percevoir le cinéma : une intrigue, dont nous suivons les circonstances grâce aux réactions des personnages à leur milieu ambiant ? Ou bien une expérience visuelle/sonore dans laquelle ce que nous entendons altère, modifie, déjoue, oriente, ce que nous voyons ? David Lynch fabrique ainsi une mise en abyme de ce qui se passe au cinéma, alors même qu'il filme un décor de théâtre : l'homme qui affirme, sur scène, qu'il n'y a pas d'orchestre, que tout est enregistré, vocifère une évidence, à laquelle cependant le spectateur de cinéma, crédule, résiste : si ce qu'il voit/entend n'est pas là véritablement, c'est en dépit de l'impression qu'il en a : c'est donc un simulacre qui pourtant s'offre comme incarnation. Le reste de la séquence va en faire la démonstration brillante : une chanteuse venant dans un premier temps chanter sur scène, puis, s'effondrant, inerte, sa voix poursuit seule. Techniquement, cela repose sur une évidence connue de tous : le son comme l'image sont un enregistrement se passant de toute présence effective de la voix et du corps qui l'ont rendu possible. Mais pour le spectateur, il en va autrement ; cette voix somptueuse, en dépit de l'évanouissement de la chanteuse, circule comme un fantôme : le cinéma n'a pas besoin des corps actuels pour donner l'illusion d'une présence charnelle.

Je voudrais reprendre cette question, en revenant au refus, chez ce réalisateur, de traduire en mots l'expérience visuelle et sonore à laquelle il convie ; comment David Lynch raconte-t-il une histoire en usant d'un langage qu'il veut strictement cinématographique ?¹

¹ « Le cinéma est un langage. Il peut dire des choses – de grandes choses abstraites. Et c'est ce que j'adore au cinéma.

Les mots, ce n'est pas nécessairement mon fort. Il y a des gens qui sont poètes et s'en tirent à merveille avec les mots. Mais le cinéma est son propre langage. Il permet de dire beaucoup de choses grâce à lui, car il offre un moyen de scander le temps. <...>

Pour moi, c'est magnifique de penser à ces images et à ces sons qui défilent ensemble dans le temps, pour accomplir ce qui ne peut être accompli que par le cinéma. Il n'y a pas que les mots et la musique – c'est tout une gamme d'éléments qui s'allient pour créer quelque chose qui n'existait pas auparavant. On raconte des histoires. On imagine un monde, une expérience que les gens ne

Reprenons les éléments du problème : il y a narration dès lors qu'il y a présentation d'actions qui s'articulent entre elles et configurent une intrigue¹. Le cinéma narratif use de ce point commun avec le théâtre, et l'invention du cinéma sonore a renforcé cette tendance à raconter une histoire selon une logique de découpage d'actions qui, par leur exposition successive, nouent une intrigue. Mais au cinéma, cette narration procède dans sa *facture* d'un découpage d'espaces/temps².

Or ce découpage m'intéresse dans *Mulholland Drive*, dans la mesure où il semble obéir à deux logiques distinctes, dont les effets se combinent : une logique strictement narrative qui procède d'un découpage de plans dont l'agencement produit le récit d'actions menées par des personnages – mode très banal au cinéma - , et une logique métaphorique d'associations de plans qui produit des déplacements de sens à propos de ces actions et des personnages qui y sont impliqués. La combinaison de ces deux logiques contribue à créer cette atmosphère onirique propre à beaucoup de films de Lynch, et à celui-ci en particulier. Je me bornerai à travailler, pour plus de commodité, sur la première heure de ce long film de quelque deux heures trente.

Comment est donc composée cette première heure ? D'une série de séquences, d'une durée variable – de 1mn 20 à 10mn – dont chaque unité correspond à une logique narrative : il s'agit à chaque fois d'un ensemble de plans qui s'organisent autour de la présentation d'une action, respectant une relative continuité de temps et de lieu³. La séquence, à la

peuvent vivre qu'en voyant ce film. »¹ *Mon histoire vraie*, Paris, Sonatine éditions, 2006, traduit de l'anglais par Nicolas Richard, p. 25-26.

Ces quelques remarques de Lynch me semblent doivent être prises d'autant plus au sérieux qu'elles sont subsumées sous le titre : « Cinéma »...

¹ C'est la leçon qu'on peut tirer de *Temps et Récit*, dans lequel Paul Ricoeur fait l'hypothèse qu'un *muthos* est à l'œuvre dans le récit diégétique comme dans le récit dramatique, consistant en une « mise en intrigue ».

² Je reviendrai plus en détail sur cette question en troisième partie, en étudiant les effets du découpage sur l'activité spectatorielle.

³ Dans *Vocabulaires du cinéma*, la séquence est ainsi définie : « Suite d'actions ayant une certaine unité qui permet de l'isoler dans la continuité du film. Elle concerne généralement un lieu géographique unique, mais peut comporter plusieurs scènes séparées ou non par des ellipses temporelles. » (Joël Magny, Paris, Les Cahiers du cinéma, SCEREN-CNDP, 2004, p.83.

Dans *Vocabulaire technique du cinéma*, de Vincent Pinel, on trouve la définition suivante :

différence du plan, relève strictement de l'écriture, dans la mesure où elle s'identifie à une unité *du point de vue de l'action*. Or, ce qui frappe dans toute la première partie de *Mulholland Drive*, c'est l'apparente autonomie de ces séquences entre elles : l'action qui s'y déroule, les personnages présents et les lieux semblent obéir à des fils narratifs indépendants. Ainsi, dans chacune de ces séquences, nous identifions ce qui s'y passe, mais le lien entre elles n'apparaît pas d'emblée comme relevant d'une unité narrative¹. C'est comme si on assistait à une juxtaposition de tableaux distincts, entre lesquels des liens très ténus, presque imperceptibles, vont se tisser peu à peu.

Le terme de tableau n'est pas anodin : rappelons que David Lynch est d'abord peintre, et que le cinéma est pour lui « une peinture qui bouge² ». Or il faut prendre très au sérieux cette définition du cinéma lynchien, en se demandant ce qu'il entend par cette expression. Si on le prend dans un sens trivial, il s'agirait simplement d'enregistrer le mouvement des objets grâce à l'animation filmique ; mais il me semble que cette définition va plus loin, si l'on regarde, précisément, comment le cinéma de Lynch « fait bouger » les choses : il ne s'agit pas simplement d'enregistrer comment les phénomènes se déploient dans le temps réel³, mais aussi, littéralement, de leur faire subir des métamorphoses, des déplacements

« Suite de scènes (ou scène unique) constituant une action dramatique autonome ou distincte. » (Paris, Armand Colin, 2005, p.365.)

¹ On trouve ce même procédé dans *Shorts cuts*, de Robert Altman, ou *Babel*, d'Inarritu, mais nous verrons que dans *Mulholland Drive*, la tension entre l'unité du film et l'explosion du récit ne se dénoue pas strictement de manière narrative.

² Dans *Mon histoire vraie*, il raconte l'anecdote suivante :

« Donc j'étais peintre. Je faisais de la peinture et je suis allé à l'école des Beaux-Arts. Les films ne m'intéressaient pas outre mesure. J'allais au cinéma de temps en temps, mais ce que je voulais faire avant tout, c'était de la peinture.

Or un beau jour, j'étais assis dans un vaste studio de l'académie des Beaux-Arts de Pennsylvanie. La salle était divisée en petits boxes. J'étais dans mon box ; il était à peu près trois heures de l'après-midi. Et je travaillais à un tableau, c'était un jardin, la nuit. Il y avait beaucoup de noir, avec des plantes vertes qui émergeaient de l'obscurité. Soudain ces plantes se sont mises à bouger, et j'ai entendu le vent. Je ne prenais pas de drogues ! Je me suis dit : *Oh, c'est fantastique, ça !* Et j'ai commencé à me demander si le film pouvait être un moyen d'animer les peintures.

A la fin de chaque année, il y avait un concours de peinture et de sculpture expérimentales. L'année d'avant, j'avais construit quelque chose pour le concours, et cette fois-ci je me suis dit : *Je vais faire une peinture qui bouge.* » *Op. cit.* p.22-23.

³ Telle est la conception que développe Tarkovski à propos de la nature du cinéma :

qui affectent perceptivement le spectateur. Je vais essayer, à propos de *Mulholland Drive*, de montrer comment la structure du film consiste en une série de mouvements, et que ces mouvements ne relèvent pas tant de la transcription, par la caméra, du mouvement tel qu'on peut le percevoir dans le monde réel, même si, bien sûr, le film lynchien est loin d'être statique, mais qu'ils opèrent des « bougés¹ », qu'il me semble qu'on peut comparer, dans l'ordre du langage, à des déplacements métaphoriques. Si les films de Lynch convoque des objets du monde réel, ce n'est certainement pas simplement pour les agencer en sorte de raconter une histoire, mais bien pour produire une présence, strictement visuelle et sonore, dont les effets sur le spectateur sont à la fois esthétiques et affectifs. La façon qu'a Lynch d'opérer un cinéma très formel, d'une certaine façon maniériste, avec une grande virtuosité formelle dans l'usage de la composition, des couleurs et des sons, va de pair avec une recherche systématique des points par lesquels la perception ouvre directement sur l'émotion, l'affect, que ceux-ci soient de l'ordre de l'angoisse, du malaise, ou de l'excitation érotique. D'ailleurs ces deux régimes d'émotions ne sont jamais scindés chez Lynch qui fait travailler ensemble le désir et la hantise de voir.

Reprenons précisément la série des « tableaux » de cette première partie :

« Si l'on compare le cinéma à d'autres arts du temps, tels que le ballet ou la musique, le cinéma s'en distingue par le fait que le temps y est fixé dans la forme apparente du réel. Une fois fixé sur la pellicule, le phénomène est là, perçu comme une donnée immuable, même lorsque le temps y est très subjectif.

Certains artistes créent leur propre univers, d'autres reconstituent la réalité. Je fais sans doute partie des premiers, mais cela ne change pas grand-chose. Le monde que je crée peut en intéresser certains, en laisser d'autres indifférents, ou encore en irriter d'autres. Pourtant ce monde, recréé avec les moyens du cinéma, doit être perçu comme une certaine réalité objectivement reproduite dans l'immédiateté de l'instant fixé.

Un morceau de musique peut être joué de plusieurs manières et durer plus ou moins de temps. Dans ce cas, le temps est simplement une condition de certaines causes ou de certains effets disposés dans un ordre bien précis. Il y revêt un caractère philosophique, abstrait. Tandis que le cinéma parvient à fixer le temps dans ses signes extérieurs et émotionnellement saisissables. Il devient ainsi le fondement même du cinéma, comme l'est le son pour la musique, la couleur pour la peinture, le caractère pour le drame. » (*Le Temps scellé*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 1989, p.112-113.)

¹ Il est à rappeler que dans la photographie, le « bougé » désigne une image qui représente un objet dont les contours ne sont pas nets, parce que la photo a été prise alors que l'objet ou le photographe étaient en mouvement : le « bougé » s'inscrit donc comme un échec de fixer les contours d'un objet, et la transcription d'une forme de temporalité par l'enregistrement des effets du mouvement sur l'opération photographique d'enregistrement. Il est ainsi, contre une fixation des contours, une « écriture du temps ».

La première séquence – qui suit immédiatement le générique et ses superpositions de couples de danseurs de rock and roll sur fond violet - est introduite par la présence plein cadre d'un panneau de signalisation de rue : « MULHOLLAND DRr ». Elle dure 11 minutes : on y assiste à une tentative de meurtre sur la personne d'une femme brune, à l'accident de voiture qui la sauve *in extremis*, à sa fuite puis son intrusion dans une demeure dont la propriétaire est en train de partir en voyages.

La séquence numéro deux est introduite par une enseigne d'un WINKIE'S, coffee shop dans lequel un jeune homme et un homme plus âgé conversent autour d'un rêve. Le jeune homme raconte son rêve, puis le revit en ce lieu même. La séquence dure 4 mn 30.

La séquence numéro trois est courte : 1mn 30. Elle est introduite par un plan sur la brune endormie. Puis une série de plans indiquent qu'une information circule depuis la chambre où se trouve un homme dans un fauteuil roulant vers différents interlocuteurs téléphoniques.

La quatrième séquence introduit un deuxième personnage féminin, Betty, alors aux bras d'une vieille dame, Irene, à l'aéroport de Los Angeles, comme nous l'indique un nouveau panneau : « WELCOME TO LOS ANGELES ». Un peu plus tard, on aperçoit un plan sur les lettres de HOLLYWOOD, juchées sur la colline surplombant la ville. Cette séquence plus longue – 9mn - comporte l'arrivée de Betty, apprentie actrice en quête de gloire, à Los Angeles, dans l'appartement dans sa tante Ruth, et sa rencontre avec la brune qui s'y trouve, qui prétend s'appeler Rita après avoir vu, dans la salle de bains de l'appartement, une affiche du film *Gilda*, de Charles Vidor.

La séquence N°5 commence par une vue aérienne de Los Angeles, avant de se dérouler pour l'essentiel dans un huis-clos entre les producteurs d'un film, le réalisateur, Adam Kesher accompagné de son coach, et les deux frères Castigliani, membres influents et irascibles de la mafia qui font pression sur le réalisateur pour qu'il embauche dans le premier rôle de son film Camilla Rhodes. C'est la première occurrence d'une photo de femme en noir et blanc, sous lequel on peut lire « Camilla Rhodes », et qu'on entend une phrase répétée avec force par un des frères Castigliani : « This is the girl. » Cette phrase circulera dans le film sous des significations diverses : désignation de l'actrice à embaucher, phrase à prononcer par le réalisateur sous peine de représailles mafieuses,

désignation de la femme à abattre au tueur chargé de le faire... Réapparaît dans cette séquence l'homme au fauteuil roulant dans la pièce tendue de rideaux, Monsieur Roque.

La séquence N°6 commence chez la tante Ruth, où se trouve Betty. Puis on se trouve dans la pièce tendue de rideaux où Monsieur Roque est interrogé par un émissaire qui lui demande : « Voulez-vous qu'on arrête tout ? »

Cette séquence très courte d'1mn30 n'a pas une unité claire : une sorte de contiguïté est établie à la séquence 5 entre le réalisateur aux prises avec les frères mafieux et Monsieur Roque, à la séquence 3 entre Monsieur Roque et Rita, à la séquence 6 entre Betty et Monsieur Roque. Ainsi dans ces trois séquences consécutives, trois actions diverses sont menées : arrivée de Betty et rencontre avec Rita, démêlés d'un réalisateur avec ses financeurs, présence d'une menace planant sur une brune amnésique, sans que leurs liens soient autres que de juxtapositions.

La séquence n°7 est introduite par une vue frontale d'une façade d'immeuble ; elle met en scène les mésaventures burlesques d'un tueur à gages malchanceux : venu liquider un petit escroc détenteur du livre noir d'Ed, il doit tuer deux témoins gênants et liquider un aspirateur. Cette séquence de 4mn30 est la première exploration du burlesque dans le film.

La séquence n°8 se déroule dans l'appartement de la tante Ruth : Betty téléphone à sa tante, qui ne connaît pas Rita et l'invite à s'en méfier. Betty n'écoute pas sa tante et se porte au secours de Rita, désespérée et amnésique du fait de l'accident de voiture. Elles se lancent à la recherche de l'identité réelle de Rita, en fouillant le sac à mains de celle-ci : elles y découvrent des liasses de billets de banque et une clé bleue constituée d'un prisme droit à la base triangulaire. Cette séquence dure 3mn30.

Suivent quelques séquences courtes, d'à peu près 1mn 30 chacune : la séquence n°9 ouvre sur une nouvelle enseigne, celle du PINK'S, devant laquelle le tueur à gages questionne une prostituée sur la disparition d'une brune. La séquence 10 revient sur le duo Rita/Betty dans l'appartement de la tante : la clé et l'argent évoquent-ils quelque chose à Rita ? La séquence 11 montre Adam Kesher au volant de sa voiture, apprenant par téléphone que son équipe de tournage a été virée. La séquence 12 revient sur Rita et

Betty : celle-ci se souvient de mots : « Mulholland drive ». Elles décident d'enquêter pour savoir si un accident de voiture n'y a pas eu lieu. A cette occasion, Betty déclare : « We'll pretend to be someone else. »

La séquence n°13 renoue avec le burlesque : Adam arrive devant chez lui et tombe sur l'enseigne de l'entreprise de nettoyage de piscine « GENE CLEAN » peinte sur la voiture du nettoyeur. Inquiet de ne trouver personne, il finit par surprendre sa femme, Lorraine, au lit avec le nettoyeur de piscine, et se venge en versant dans le coffret à bijoux de sa femme de la peinture rose. S'ensuit une bagarre entre Adam et Lorraine, puis entre Adam et l'amant de Lorraine. Adam bat en retraite, laissant les deux amants.

La séquence n°14, très courte (40 secondes), montre Betty et Rita cachant le sac de Rita et son contenu dans un carton à chapeaux appartenant à la tante Ruth.

La séquence n°15 s'ouvre sur l'affiche « ENTRANCE » du WINKIES de la séquence n°2 : Rita et Betty téléphonent à la police pour savoir si un accident de voiture a eu lieu à Mulholland Drive. Elles entrent dans le Winkies, s'installent là où se trouvaient le duo masculin de la séquence n°2, et le regard de Rita s'arrête sur l'étiquette du nom de la serveuse du Winkies, épinglé à sa blouse : DIANE. Elle se souvient de quelque chose. Elles rentrent à l'appartement et Rita retrouve un nom : Diane Selwyn : peut-être est-ce elle... Elles cherchent dans l'annuaire le nom et l'y trouvent. Cette séquence dure 5'30.

La séquence n°16 fait retour chez Adam Kesher : un homme de main gigantesque et obèse cherche le réalisateur, tombe sur sa femme en furie, et assomme successivement l'amant et la femme. Cette séquence courte (1mn20) est à nouveau sous le signe du burlesque.

La séquence N°17 s'ouvre sur une vue aérienne nocturne de Los Angeles, puis une enseigne : PARK HOTEL. Adam est dans un hôtel tenu par Cookie, qui lui annonce que son compte bancaire est vide. Il téléphone à sa secrétaire qui lui conseille de prendre rendez-vous avec un certain Cowboy, qui semble lié aux menaces qui pèsent sur le film et le réalisateur.

La séquence n°18 met en scène l'irruption d'une femme étrange à la porte de

l'appartement de tante Ruth : Louise. Betty lui ouvre la porte et entend de sa bouche un oracle : une femme, présente dans cet appartement, court un danger. Elle est ramenée à la raison par la gérante de l'immeuble, Coco, qui la reconduit chez elle, et remarque avec mécontentement la présence de Rita ; elle donne à Betty le texte d'une audition à laquelle celle-ci est conviée par un producteur ami de sa tante.

La séquence n°19 s'ouvre sur une route depuis l'intérieur d'une voiture : Adam roule vers le rendez-vous avec Cowboy. Il le retrouve dans un corral, près d'une cabane, et passe un marché : s'il accepte de donner le premier rôle féminin à celle qu'on lui a indiqué sur la photo, tout rentrera dans l'ordre.

La séquence n°20 répète la vue sur les lettres : HOLLYWOOD, sur la colline surplombant la ville. Puis suit la répétition par Betty du texte avec lequel elle doit auditionner lors d'un rendez-vous avec un producteur.

Dans cette première partie de film, donc, on peut constater une première logique d'agencement de plans qui relève d'une logique narrative : une série d'actions distinctes ont lieu dans différents lieux – l'appartement de tante Ruth, le siège d'une maison de production, un bureau dans un immeuble, un Winkie's, un hôtel, un corral – elles sont conduites par des personnages qui sont récurrents selon une fréquence plus ou moins importante : les deux femmes, Betty et Rita, sont présentes à raison d'une séquence sur deux, les autres personnages apparaissant comme secondaires par rapport à elles. Si l'on suit le fil narratif de chaque action, d'une séquence qui s'y rapporte à l'autre, on assiste à une progression des différentes intrigues : les deux femmes se rencontrent, enquêtent sur l'identité de Rita, deviennent amies. Le réalisateur s'attire les foudres de la mafia, puis comprend qu'il doit obéir et accepter d'engager Camilla Rhodes. Un rêveur vit en vrai son cauchemar. Un tueur professionnel malchanceux est en quête d'une femme brune. Ces différentes intrigues pourraient passer pour complètement indépendantes si quelques indices laissés à l'appréciation du spectateur ne permettaient d'établir des rapprochements possibles entre ces intrigues : Betty cherche à devenir actrice *tandis que* Adam cherche une actrice pour un premier rôle ; Rita semble menacée par des hommes *tandis qu'*un tueur cherche une brune ; le Winkies' semble le théâtre commun de certaines de ces actions... Chaque intrigue obéit également à un ordre temporel qui ordonne les différents moments par lesquels elle est racontée. Mais le rapport entre les différents récits n'est pas clarifié

selon une logique narrative : même si nous comprenons que ces actions se déroulent dans le même espace géographique, leur succession se donne pour une juxtaposition.

Ainsi, une autre logique fait concurrence à la logique narrative, dans cette première partie, qui concerne cette fois la succession des séquences elles-mêmes : Lynch les agence en une série de « tableaux », qui fonctionnent en se présentant strictement les uns à côté des autres. Ainsi, la deuxième opération de construction est-elle de *juxtaposition*, tandis que la logique narrative fonctionne comme *superposition* d'événements¹. Or ces deux logiques renvoient à des écritures du temps bien différentes : dans le premiers cas, les éléments narratifs se subordonnent entre eux, s'intégrant à un fil conducteur de compréhension générale de *ce qui se passe*, dans lequel les différentes actions successives se subsument : Betty arrive à Los Angeles, puis elle rencontre Rita, puis elle l'aide, etc. Dans ce cas, le découpage des différents plans répond à une succession d'espaces/temps que l'on identifie entre eux et qui se coordonnent autour de l'unité d'un fil narratif : le temps s'y déploie en progressant, et en rapportant les éléments vus/entendus précédemment par rapport aux nouveaux plans perçus. La logique narrative obéit à un schéma de compréhension, dans lesquels les différents éléments de l'intrigue fonctionnent comme indices de la transformation générale de celle-ci. On peut alors dire que chaque moment successif réoriente la compréhension générale de l'intrigue, en s'ordonnant dans une configuration que le spectateur élabore au fur et à mesure de sa vision du film.

Dans le deuxième cas, qui concerne cette fois le rapport des séquences entre elles, et qui est donc un niveau d'organisation du film plus général, affectant la relation entre les « séquences », c'est une logique de juxtaposition qui préside à leur succession, les

¹ Cette distinction entre juxtaposition et superposition est proposée par Georges Poulet à propos de la manière dont Proust, dans la recherche du temps perdu opère une construction non tant narrative, selon l'auteur, que picturale :

« Qu'est-ce que juxtaposer ?

C'est poser une chose à côté d'une autre.

A côté et non pas au-dessus ! Il faut, en effet, distinguer soigneusement la juxtaposition de son analogue, la superposition. L'une et l'autre impliquent la présence de deux réalités contiguës, mais non fondues, placées de telle sorte que l'esprit va de l'une à l'autre sans les confondre comme sans les multiplier. Mais la juxtaposition suppose la simultanéité des réalités conjointes, tandis que la superposition requiert la disparition de l'une pour qu'ait lieu l'apparition de l'autre. » (*L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963, p.112.)

différents agencements d'espace/temps étant présentés successivement sans que leur articulation permette de subsumer le moment précédent ; chaque « tableau » maintient son hétérogénéité par rapport aux autres. L'attention du spectateur n'est pas réduite pour autant. C'est que, d'une part, l'action générale du film répond à une unité de lieu : Hollywood/Los Angeles, et à une relative unité de temps : la circulation des différentes unités narratives semblant s'établir dans un temps commun. Mais ce qui me semble déterminant, ce sont les éléments plastiques – picturaux – qui cousent ensemble les différentes séquences : il s'agit de la présence de mots lisibles/visibles dans les plans introduisant chaque séquence de cette première partie.

En effet, si l'on y fait bien attention, les différents « tableaux » sont presque tous introduits par des mots incorporés à l'image, à la manière dont un titre ou une étiquette, peut, pour désigner un tableau, inscrire du texte dans ou à côté d'une image. Au début de la première séquence, l'affiche de la rue « Mulholland Drive est à la fois un ensemble de mots visibles sur un panneau de signalisation routière, mis en valeur par le gros plan : les lettres capitales blanches se détachent sur un panneau en fer rouillé aux entournures, lui-même mis en valeur par l'opacité du fond noir. Ils *signifient* également où se passe l'action, et dans quelle ville nous sommes : Los Angeles. Mais ces mots sont également présents comme redoublement, intégration dans la matière de l'œuvre elle-même, du titre du film¹.

Les mots sont donc incorporés à l'image, matérialisés dans un objet sur lequel ils sont inscrits, réifiés : panneau publicitaire, enseigne, panneau de signalisation routière, étiquette. Ils ont une présence matérielle visible : un lettrage, des couleurs, qui est mise en valeur par le réalisateur grâce à l'usage d'une valeur de plan qui les détache de tout décor ; et en même temps ils ont une fonction rhétorique immédiate parce qu'ils désignent quelque chose dans un sens ordinaire, commun : un lieu, ou une actrice célèbre, quand il s'agira de Rita. Ce qui est remarquable, dans ce procédé systématique, c'est que la signification de ces noms propres suppose un savoir linguistique, bien sûr, mais est aussi contenue dans le

¹ On peut raisonnablement penser qu'il s'agit aussi d'un hommage au film de Billy Wilder, *Sunset boulevard*, dont le titre fait écho à celui choisi par Lynch, et dont la séquence inaugurale fait également apparaître le titre comme un élément présent sur un poteau indicateur. Dans *Mon histoire vraie*, Lynch témoigne de son admiration pour cette œuvre : « Je suis un grand admirateur de Billy Wilder. Il y a deux de ses films que j'apprécie tout particulièrement car ils créent un monde à part : *Boulevard du Crépuscule* (*Sunset Boulevard*) et *La Garçonnière* (*The Apartment*). » *Mon histoire vraie*, *op. cit.*, p.120.

mode de présence matérielle qu'ils prennent : ainsi, même si on ne sait pas que « Mulholland Drive est le nom d'une route célèbre de Los Angeles, provenant du nom de l'ingénieur, Mulholland, qui en a dessiné le tracé, le panneau de signalisation indique qu'il s'agit du nom d'une route. De même, l'affiche du film est porteuse du nom des acteurs principaux, et Rita Hayworth ne peut donc que désigner l'un d'eux. De même, l'enseigne d'un hôtel, ou d'un coffee shop... Ainsi, les mots présents renvoient à un objet pas seulement par signification, mais aussi par la position qu'ils occupent dans l'espace représenté : ces différents plans « figurent » un objet – affiche, étiquette, enseigne – qui affectent au mot qu'ils contiennent un rapport de tautologie à ce qu'ils désignent : « Ceci est le nom d'une rue », « Ceci est le nom d'une actrice »... Leur récurrence dans le film place en retrait leur fonction sémantique, en leur conférant une présence visuelle qui attire l'attention du spectateur sur leur seule matérialité et les propose en énigme.

Mais par ailleurs, le rapport de certains mots aux choses est soumis à une fluctuation qui participe d'un autre mode de déploiement temporel dans le film, d'une autre *cinématographie*, ou écriture du temps. L'association entre les noms posés dans l'espace de l'affiche, de l'enseigne, ou de l'étiquette est en effet transitoire lorsqu'elle désigne des personnages, par un effet de déplacement de corps à corps. Dans ce film, Lynch ne propose pas un même corps pour plusieurs personnages féminins, comme dans *Lost Highway*, mais un même prénom transite de corps à corps : « Rita » est sur l'affiche du film *Gilda* associée à la sculpturale Rita Hayworth, par sa présence photographique, puis au non moins sculptural corps de Laura Elena Harring ; « Diane », mot présent sur l'étiquette de la serveuse du Winkie's qui sert Rita et Betty, est envisagé comme le vrai nom de Rita, puis comme celui du cadavre en putréfaction découvert dans un appartement où vit Diane Seldwyn, qui se trouve aussi être celle qu'on appelle Betty dans la première partie du film... « Camilla » est un prénom qui désigne d'abord l'actrice présente sur la photo que les frères Castigliani mettent sous le nez du réalisateur en séquence 5, puis une actrice venant auditionner pour ce rôle, et enfin celle qu'on a connue sous le nom de Rita dans la première partie du film. Il y a enfin Coco, qui incarne tour à tour la logeuse de Betty et la mère d'Adam, tout en restant jouée par le même personnage... Ces transferts onomastiques d'un personnage féminin vers un autre personnage féminin recouvrent ce qu'on appelle la métaphore, néanmoins on peut dire que ce transport n'est pas tant un transport de sens

qu'un redéploiement, dans le temps du film, des rapports d'identité et de reconnaissance¹. La logique qui préside n'est donc pas tant celle d'une production de sens, mais de l'élaboration de nouveaux rapports entre les corps, et entre les réalités figurées par l'image, d'un « bougé » constant dans la *figuration* : le mot présent à l'image ne s'abolit dans le signifié qu'il désigne, mais est un objet en relation avec un autre objet, avec qui il nourrit un rapport énigmatique, de substitution. La désignation est d'ailleurs tournée en ridicule, présentée comme une ritournelle tautologique par la récurrence de la phrase : « This is the girl. » tout au long du film. Il se trouve que cette phrase évoque en outre, dans l'histoire de la peinture, une oeuvre de Picabia : le tableau de 1915, intitulé « Voilà une femme », dont le titre est inscrit en haut du tableau. Dans *Les mots dans la peinture*, Michel Butor décrit ainsi l'effet de ce tableau :

« Chez Picabia, on voit des titres inscrits, choisis volontairement très loin de ce que le tableau final nous montre, et ceci indépendamment de tout trajet à partir d'un modèle. Le trajet ici est à l'intérieur même de la nomination. De même que les emblèmes de deux saints différents mis en présence engendraient une étincelle fantastique, comme deux mots empruntés à des régions différentes dans un poème, de même une étincelle de sens nouveau jaillit de la confrontation d'une image et d'un titre désignant à première vue tout autre chose. Ici encore il est indispensable que le titre soit sur le tableau, sinon le spectateur, ne percevant pas immédiatement la relation, cesserait de consulter le catalogue, pourrait même croire à une erreur, et plus rien ne se produirait. »²

Et ce qui joue pour les mots matérialisés dans le film se produit avec d'autres éléments : ainsi d'une certaine couleur bleue, choisie sans doute parce qu'elle est rare et donc clairement identifiable, se détachant d'autres teintes de bleu, et que l'on trouve se « déplaçant » dans le film : d'une clé triangulaire à un coffret, d'un coffret à un livre sur le « Tout Paris », de celui-ci à une autre clé, puis à une perruque, celle de la femme à la loge qui clôt le film en prononçant : « Silencio ». Cette couleur détache les objets qui la porte et

¹ Bien évidemment, ces différentes métamorphoses ont donné lieu à des interprétations du film plus ou moins savantes ; elles me semblent toutes pêcher par le grave défaut de vouloir réduire, ou absorber, le mouvement métaphorique pour lui donner un sens ultime : le grand intérêt du travail de Lynch résidant pour moi justement dans l'impossibilité que nous avons à *fixer un sens*... C'est en cela que Lynch fait vivre une expérience cinématographique, si l'on veut prendre au sens propre ce mot : d'écriture du temps... Il n'en demeure pas moins que ces déplacements fonctionnent aussi comme dans la logique métaphorique du rêve, ce qui a donné lieu à des interprétations psychanalytiques du film. Il m'intéresse ici que cette logique métaphorique soit clairement une logique d'association mentale, produisant un univers plastique indépendant de tout récit réaliste et parfaitement cohérent grâce à la systématisme de ces déplacements métaphoriques.

² Paris, Flammarion, 1969, p.63.

les relie, sans qu'on puisse énoncer la nature du lien qui court de l'un à l'autre, sans qu'on puisse faire autrement que *juxtaposer* leur apparition phénoménale. C'est ainsi que Lynch établit une inscription plastiques d'objets picturaux à l'intérieur même d'un film répondant par ailleurs à une logique narrative.

Picturalité¹ en mouvement, mise en présence successive qui fait penser à une sorte de transposition au cinéma du déploiement cubiste, *Mulholland drive* ne renonce pas pour autant à configurer des intrigues ; simplement, les deux logiques déploient deux manières de « scander le temps » qui ont des effets différents sur le spectateur, comme j'aurai l'occasion d'y venir en troisième partie.

¹ Cette logique de juxtaposition des plans n'est pas spécifique à Lynch : elle est même plus ancienne que la logique narrative au cinéma ; ainsi que l'a bien montré Jean Giraud, on appelait, dans le cinéma des premiers temps, les plans des « tableaux », dont le cours autonome ne dépendait pas d'un agencement par le montage. Cette logique « picturalisante » s'est maintenue au cinéma ; cf l'article de Pascal Bonitzer « Le plan-tableau » (Cahiers du cinéma, N°370, avril 1985, pp.16-22, réédité en chapitre dans *Décadrages*, Paris, l'Etoile, 1985, pp.29-41) dans lequel il développe cette notion de « plan-tableau » à propos des plans de *Passion*, de Godard, *L'hypothèse du tableau volé*, de Ruiz, *La Marquise d'O*, de Rohmer. Néanmoins, ce qui m'intéresse dans le travail de Lynch, et qui me semble systématique, c'est la manière dont il explore les effets de la logique picturalisante sur la logique narrative : ces plans ne procèdent pas d'une référence à des tableaux existants, mais d'une certaine manière de s'agencer entre eux.

Perceptibilité/Lisibilité, à propos de *L'homme à la caméra*, de Dziga Vertov :

On parle couramment de récit au cinéma, et pourtant il y a des suites de plans, ou des films qui ne racontent pas d'événements ou d'histoire. Le récit littéraire procède par choix de ce qu'il faut raconter et agencement en intrigue ; au cinéma, il s'agit d'une série de plans, chacun d'eux, même le plus bref, constituant un bloc d'espace-temps visible/audible, qui apparaît à la fois comme prélevé, par l'enregistrement à un ensemble plus vaste, et construit par les choix de l'opérateur en une totalité composée selon une double dynamique de ruptures et de raccords. Il s'agit donc d'interroger le statut de la composition filmique.

En effet, l'animation d'objets dans le cadre, la durée des plans, leur ordonnancement, peuvent être compris et analysés de manière divergente : d'une part on peut considérer que la temporalité filmique et la succession des plans, qui constituent comme l'abscisse et l'ordonnée du montage, présentent analogiquement une syntaxe, et qu'il est ainsi possible de lire un film sur le modèle d'un discours. D'autre part, en partant du même constat de cette spécificité du cinéma – l'image en mouvement –, d'autres théoriciens du cinéma insistent sur le caractère *réel*, hétérogène au conventionnalisme et à l'arbitraire du signe, de l'image cinématographique. Le même trait distinctif – déroulement temporel du film et mouvement dans le cadre des objets imagés – conduit donc soit à produire soit à dénier au cinéma le statut de langage. Ainsi la question : « Le cinéma fait-il langage ? » ou, pour citer Gilles Deleuze reformulant le programme d'étude de Christian Metz, « A quelles conditions peut-on considérer qu'au cinéma, l'image fait langage ? » suscite des prises de position dont les arrière-plans ou les présupposés n'engagent pas seulement l'« essence du cinéma », ou de l'art, mais aussi des questions concernant le statut même de la réalité de l'image, puisqu'on sait que la conception deleuzienne du cinéma s'articule avec la théorie

bergsonienne d'une réalité considérée comme image et temps. Je ne prétends pas ici me jeter frontalement dans cette question redoutable, qui pourrait être l'objet d'une réflexion autonome, et dont j'ai croisé déjà certains aspects en première partie. Je me propose en revanche de centrer dans un premier temps mon analyse à propos de la fabrique opérée par le réalisateur, sur la question de savoir si un film énonce quelque chose, indépendamment de ce que peuvent dire les voix qui y sont éventuellement présentes. Pour ce faire, je partirai de la manière dont le théoricien et cinéaste Dziga Vertov a pensé l'avènement du cinéma, puis comment le film *L'homme à la caméra* a pu servir d'objet de réflexion et de conflit à propos du débat sur le statut de l'image filmique. J'essaierai, à partir de l'étude d'un extrait de ce film, d'esquisser quelques pistes de réponse, en étudiant brièvement le débat théorique qu'il a suscité, et en particulier la critique faite par Deleuze d'une lecture sémiologique du cinéma.

Si Dziga Vertov est un réalisateur passionnant, c'est d'une part parce qu'il a, de manière conjointe, écrit sur le cinéma et réalisé, en envisageant son travail théorique comme le prolongement de son geste de cinéaste. Dans les deux cas, il s'agissait en effet de participer à une révolution dans la manière de concevoir le cinéma, révolution qui entendait renverser le cinéma du début du XX^e siècle, lequel, selon Vertov, était encore un simple prolongement du théâtre bourgeois. Ce qu'il fallait opérer, pour Vertov, c'est une analyse et mise en pratique des moyens spécifiques du cinéma en même temps que le développement d'un « langage » qui ne soit pas pratiqué comme art, mais comme outil politique permettant l'émancipation des consciences.

Pour comprendre la radicalité du projet de Dziga Vertov dans *L'homme à la caméra*, il faut rappeler la manière dont le cinéma muet de son temps opère une narration. Le recours aux intertitres, ou cartons, était le passage obligé d'une expression cinématographique qui calquait le récit du film sur le récit littéraire. Le rôle de l'intertitre intervenait à deux niveaux : à l'intérieur du récit, il intervenait pour donner des éléments du dialogue qui ne pouvaient être compris par le simple jeu des acteurs, et au niveau narratif, il énonçait les articulations de la narration : ordre du récit, indications spatiales ou temporelles, jugements moraux du narrateur, etc. Le « lu » organisait ainsi le « vu ». Pour autant, la prise en compte d'un pouvoir d'expression purement visuel, et qui se passerait de toute intervention d'un système linguistique, est apparu très tôt dans le cinéma, au point que certains cinéastes comme Chaplin ou Murnau ont tenté de réduire la place des intertitres à la

portion congrue afin de donner à la force expressive de l'image cinématographique toute sa portée. *Le dernier homme* de Murnau est par exemple une expérimentation de narration cinématographique qui exclut tout recours au texte, à l'exception de la lettre de licenciement du vieil homme, lue par le spectateur par-dessus l'épaule de celui-ci.

Avec *L'homme à la caméra*, Vertov fait un pas de plus ; le projet se veut radicalement non narratif. Il faut comprendre ce que cela signifie : c'est une « expérience de cinéma », comme il l'annonce au générique, lequel contient le seul texte du film, et en constitue une sorte de Manifeste cinématographique. Or, si Vertov exclut la narration des opérations de cinéma, il n'en affirme pas moins une énonciation possible par les moyens exclusifs de l'image animée.¹ Il s'agit en effet de « créer un langage absolu et universel complètement libéré du langage théâtral littéraire. » Comment fonctionne ce « langage absolu et universel » qui romprait avec le récit tel qu'il se mène dans les textes littéraires ? Il est expérimenté par le film lui-même, mis en pratique, comme l'indique le texte du générique. Pour tenter de comprendre ce que Vertov entend par là, je me propose d'opérer en trois temps ; d'une part, étudier un extrait présent dans *L'homme à la caméra*, puis interroger un texte théorique de Dziga Vertov, programmatique de ce qu'il entend faire grâce au cinéma, pour enfin me pencher, en aval, sur la manière dont le geste de Vertov a été compris et interprété par des penseurs de cinéma, et en particulier par Gilles Deleuze. Ce faisant, il me faudra revenir sur ce qu'il faut entendre par « l'expressivité » du cinéma.

Voici donc un ensemble de plans, présents à partir de la 36^e minute du film :

¹ Voici le texte du générique : « *L'homme à la caméra*

Enregistrement sur pellicule en 6 bobines. Production Vufku, 1929. Extrait du journal de bord d'un opérateur de cinématographe.

A l'attention des spectateurs : Le film que vous allez voir est un essai de diffusion cinématographique de scènes visuelles. Sans recours aux intertitres (Le film n'a pas d'intertitres). Sans recours à un scénario (Le film n'a pas de scénario). Sans recours au théâtre (Le film n'a pas de décor, pas d'acteurs, etc.). Cette œuvre expérimentale a pour but de créer un langage cinématographique absolu et universel complètement libéré du langage théâtral littéraire.

Auteur et conducteur de l'expérimentation : Dziga Vertov.

Chef opérateur : Mikhaïl Kaufman

Assistante-monteuse : Elisabeth Svilova. »

Un gros plan* en plongée nous montre les mains d'une ouvrière enroulant autour d'un moule cubique en bois le carton d'un emballage de cigarettes. A côté du moule, un petit tas de cartons carrés, prêts à être assemblés. Ses avant-bras sont nus, et on distingue la vareuse de travail en tissu épais. Le plan est en accéléré : le geste de l'ouvrière est précis, d'une rapidité impressionnante. A ce plan court, succède un plan rapproché-épaule de l'ouvrière, le visage concentré, les yeux baissés sur ses mains, qui sont au bord bas du cadre. Dès qu'elle finit un paquet, elle le jette par-dessus son épaule droite derrière elle. Elle est jeune, ses cheveux en carré court tirés en arrière. Le troisième plan nous ramène en plongée sur ses mains et leur action : puis à nouveau un plan sur son visage, et ainsi de suite : cette alternance de plans entre mains et visage s'accélère, le montage adoptant progressivement un rythme qui épouse la vitesse de l'action de l'ouvrière. Les plans sur le visage sont, de leur côté, de plus en plus rapprochés, offrant en gros plan le visage mobile de la jeune femme, la tête se tournant parfois à gauche ou à droite du cadre, comme si l'action mécanique des mains ne nécessitait pas la surveillance des yeux. En tout, en quelques secondes à peine, nous passons dix fois d'un plan sur les mains à un plan sur le visage de l'ouvrière. Puis, après un dernier plan sur les mains, un plan nouveau apparaît : il s'agit d'un gros plan sur la chaîne de montage des paquets de cigarettes : les paquets assemblés apparaissent sur un tapis roulant à un rythme très rapide, les paquets se chassant les uns les autres par propulsion de la machine. Retour sur le visage de l'ouvrière, qui rit. Tandis qu'elle ne cesse d'assembler les paquets, visibles en amorce au bas de l'écran, elle parle à quelqu'un hors champ* sur la droite. Son visage est vif, animé, rayonnant. Puis un nouveau plan sur des mains en gros plan : il s'agit maintenant de mains de standardistes qui branchent des fils de communication téléphonique sur un tableau. Le plan, plus long que les précédents, fait apparaître différentes mains qui ajoutent au fur et à mesure des fiches devant la grille de branchement dressée face à nous. Puis, au plan suivant, un plan rapproché épaule* nous fait découvrir des jeunes femmes standardistes, des écouteurs posés en serre-tête autour des cheveux, le visage de profil penché sur leurs mains qui connectent les fils. Retour sur le plan de la grille sur laquelle des fils de branchement téléphoniques s'accumulent. Deux mains s'y activent. A nouveau, le plan de profil sur les standardistes, on en distingue trois en tout, elles sont concentrées sur leur travail. On passe maintenant à un plan sur des mains, de profil droit, qui piochent dans un

tas de cigarettes, les rassemblent avec adresse, puis les mettent dans un paquet. Avant que le geste soit tout à fait fini, on passe à un plan plus large des standardistes de tout à l'heure : elles sont assises de profil, à gauche, branchant des fils sur une grille. On revient aux mains qui assemblent des cigarettes, de profil elles aussi, mais en profil opposé par rapport aux standardistes : elles assemblent un paquet de cigarettes et les enfilent dans un paquet, qu'elles referment ensuite en pliant le dernier côté du paquet. Retour sur les standardistes, puis les paquets de cigarettes, dans une alternance d'une vingtaine de plans, selon un rythme qui s'accélère jusqu'à un presque brouillage d'un plan dans l'autre. Puis on passe à des mains, vues du dessus, qui tapent sur une machine à écrire.

Dans cet extrait, on constate bien le refus par Vertov de toute narration, fût-ce de l'accomplissement d'une action complète : il ne s'agit pas de rendre compte d'un travail précis, ni de rendre compte d'une action isolée. En outre, comme dans tout le film, on ne peut repérer aucune continuité géographique¹, aucun « personnage » récurrent. Ce sont des anonymes, des hommes et femmes de la rue, qui sont les protagonistes du film de Vertov. Ainsi, le rapport des plans entre eux ne vise à restituer ni la continuité d'une action, ni la caractérisation d'une personne, ni l'unité d'une tâche précise. Pour autant, il faut bien reconnaître une cohérence à l'œuvre dans l'agencement des plans : les mains des jeunes femmes dans leur activité professionnelle, la virtuosité de leurs gestes et le caractère mécanique des opérations qu'elles réalisent. On peut donc dire que cette séquence refuse tout opérateur de narration pour mettre en évidence des analogies de mouvements qui ne sont pas uniquement ni essentiellement formelles. Même si les plans résonnent entre eux du point de vue de leur composition visuelle – les standardistes en profil droit répondant en alternance aux mains de l'ouvrière en profil gauche, par exemple – la correspondance entre les plans et ce qui résulte de leur combinaison semble explorer une certaine idée du travail industriel. Ce que nous voyons, débarrassé de tout caractère anecdotique, montre un certain rapport de l'homme à la machine, affirmé à partir de caractères récurrents : automatisation des gestes, accélérés pour en magnifier encore la chorégraphie, concentration et épanouissement des jeunes visages, dont il n'est pas anodin qu'ils soient tous ceux de jeunes femmes avenantes, proximité extrême, comme organique, entre machines industrielles et jeunes corps dans la force de l'âge. Ainsi, l'extrême fragmentation des

¹ Le film a été tourné pendant trois ans à Kiev, Odessa et Moscou, sans aucune indication permettant de distinguer ces différents lieux, autre que la présence de bâtiments publics identifiables.

plans et l'entrelacement des plans produit une *scansion*, qui isole et met en regard des propriétés des travailleuses filmées : il s'agit bien alors d'un travail d'abstraction qui conduit le spectateur à isoler dans la continuité du plan filmé des caractéristiques récurrentes.

Voici maintenant comment le théoricien définit la spécificité du « kinochestvo », néologisme que Vertov propose pour désigner le cinéma¹ :

« Quiconque se soucie de son art cherche l'essence de sa technique propre. Les nerfs relâchés du cinéma nécessitent le système rigoureux d'un mouvement précis.

La mesure, le tempo, et le type du mouvement, ainsi que sa localisation précise dans le respect des axes de coordonnées du plan et peut-être même des axes de coordonnées universelles (les trois dimensions + la quatrième, le temps), doivent être étudiés et pris en compte par tout créateur dans le domaine du cinéma.

Une nécessité extrême, de la précision et de la rapidité sont les trois composantes de la valeur d'un mouvement filmé et projeté à l'écran.

Ce que doit produire le montage, c'est un extrait géométrique de mouvement à travers la sollicitation d'une succession d'images.

Le « kinochestvo est l'art d'organiser les mouvements nécessaires des objets dans l'espace comme une totalité rythmique artistique, en harmonie avec les propriétés du matériau et le rythme interne de chaque objet.

Ce sont les *intervalles* (les transitions d'un mouvement à un autre) qui sont la matière première, les éléments de l'art du mouvement, et en aucun cas les mouvements eux-mêmes. Ce sont eux (les intervalles) qui dessinent le mouvement vers une résolution cinétique.

L'organisation du mouvement est l'organisation des éléments qui le composent, c'est-à-dire de ses intervalles, en phrases.

Dans chaque phrase, il y a une montée, un point d'acmé et une retombée (exprimés selon des degrés variés) de mouvement.

Une composition est faite de phrases, de la même manière qu'une phrase est

¹ Pour ce faire, il utilise le suffixe « chestvo », qui désigne une qualité abstraite. On pourrait le traduire par quelque chose comme « cinématographicité ». Il est entendu que Vertov reconnaît en 1924 dans son journal que « nous n'utilisons presque jamais le terme de « kinochestvo », parce qu'il ne dit rien et que c'est un néologisme gratuit. » Par ailleurs, il faut signaler tout de même que la création de ce terme participe d'une démarche qui consiste à se démarquer radicalement du cinéma qu'il critique, en tant qu'idéologie et en tant qu'art bourgeois. Il est intéressant de noter que Jean Epstein, de son côté, propose le terme de « photogénie » pour désigner la « fonction de la mobilité » du cinéma. (cf *Le cinéma du diable, in Ecrits sur le cinéma*, tome 1, Paris : Seghers, 1974, p.346.) Plus tard, Robert Bresson utilise le terme de « Cinématographe », pour qualifier ce qu'il oppose radicalement au « Cinéma », qui se contente de filmer des procédés théâtraux :

« Deux sortes de films : ceux qui emploient les moyens du théâtre (acteurs, mise en scène, etc.) et se servent de la caméra afin de *reproduire* ; ceux qui emploient les moyens du cinématographe et se servent de la caméra afin de *créer*. » (*Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1988, p.18)

faite d'intervalles de mouvements.

Un kinok qui a conçu un film à grand spectacle ou un simple plan doit être capable de le coucher par écrit avec précision, pour se préparer à lui donner vie à l'écran, de sorte à ce que des conditions techniques favorables puissent être présentes.

Le scénario le plus complet ne peut pas, bien sûr, remplacer ces notes, de la même manière qu'un livret ne peut pas remplacer la performance d'un acteur, ou les compte rendus littéraires des compositions de Scriabine ne peuvent donner aucune idée de sa musique.

Pour représenter une étude dynamique sur une feuille de papier, nous avons besoin de symboles graphiques du mouvement.

Nous sommes à la recherche de la gamme du cinéma. »¹

Ce qui m'intéresse dans ce texte, c'est qu'il n'appartient pas à la catégorie des commentaires de films existants ; il s'agit d'un texte programmatique, étudiant ce que l'auteur appelle « l'essence de la technique » ; il date d'ailleurs de 1922, date bien antérieure à la réalisation de *L'homme à la caméra*. Il s'agit dans ce texte de cerner le type d'objet nouveau que peut produire le cinéma. Et la réponse de Vertov dans cet extrait emprunte pour une part à la musique son langage théorique. Au delà de la formation initiale de Vertov et de son goût pour le son – il fonde dès 1917 un laboratoire de l'ouïe² - il est important de comprendre pourquoi le modèle qui lui permet de penser le cinéma est la « phrase musicale », le rythme. Il s'agit d'une part de faire un écart avec toute référence à un art de la représentation, qu'elle soit visuelle ou littéraire. En effet, Vertov propose de

¹ Voici la suite du texte : « Nous tombons, nous nous élevons... en même temps que le rythme des mouvements – ralentis ou accélérés, fonçant vers nous, derrière nous, devant nous, en cercle, ou en ligne droite, ou en ellipse, vers la droite ou la gauche, avec des signes plus ou moins ; des mouvements tordus, droits, divisés, brisés, démultipliés, filmés sans bruits à travers l'espace.

Le cinéma est, ainsi, *l'art d'inventer des mouvements* de choses dans l'espace en réponse aux exigences de la science ; il incarne tout rêve d'inventeur, que celui-ci soit un chercheur, un artiste, un ingénieur, ou un charpentier ; c'est la réalisation par le kinochestvo de ce qui ne peut pas être réalisée dans la vie. » (« We : Variant of a Manifesto », 1922, *The writings of Dziga Vertov*, University of California Press, 1992, traduit du russe en anglais par Kevin O'Brien, p.8-9. C'est moi qui traduis de l'anglais. Les italiques sont de l'auteur.)

² Il écrit à ce propos :

« Et voici qu'un jour de printemps 1918, je rentre de la gare. J'ai encore aux oreilles les soupirs, le bruit du train qui s'éloigne... quelqu'un jure... un baiser... quelqu'un s'exclame... Rire, sifflet, voix, coups de la cloche de la gare, halètement de la locomotive... Murmures, appels, adieux... Je pense chemin faisant : il faut que je finisse par dégouter un appareil qui ne décrive pas mais inscrive, photographie ces sons. Sinon, impossible de les organiser, de les monter. Ils s'enfuient comme fuit le temps. Une caméra, peut-être ? Inscrive ce qui a été vu... Organiser un univers non point audible, mais visible ? Peut-être est-ce là la solution ? », (« Naissance du cine-cœur », *op. cit.*, p.40.)

définir le cinéma comme art réglé du mouvement. On doit, bien sûr, rappeler l'importance, à l'époque, du futurisme, et l'influence qu'a eu, sur le jeune Vertov, la figure de Maïakovski. On sent dans l'extrait précédent le rôle que joue le constructivisme par la référence à la géométrie dynamique, et la célébration du mouvement.

Mais dans ce texte, le mouvement est moins le mouvement des choses elles-mêmes – et ce que le monde industriel peut offrir comme accélération des mouvements de l'existence –, ni sa représentation, que le mouvement créé par le montage, ce que Vertov appelle « les intervalles », qui procèdent du rapprochement des plans entre eux par leur raccord. Ainsi, « coller » un plan où figurent les mains de l'ouvrière de paquets de cigarettes et un plan où apparaissent les profils des standardistes, c'est créer un « intervalle », c'est-à-dire un *rapprochement* visuel qui abolit la distance, *topographique et temporelle*, entre ces deux actions¹. La notion d' « intervalle » est là encore prise au langage musical pour lequel il désigne l'écart entre deux sons, mesuré par le rapport de leurs fréquences. Il faut se rappeler que c'est cet écart qui en musique permet de définir des accords, consonant ou dissonant.

Mais il nous reste à comprendre ce que produisent ces intervalles et la logique à l'œuvre dans l'agencement des plans entre eux. D'une part, on peut remarquer que l'alternance de plans tirés de deux ou plusieurs séquences de tournage récurrentes est une figure

¹ Le mouvement créé par le montage – ou intervalle - est caractérisé ainsi par Vertov un an plus tard :

« Vous vous promenez à Chicago aujourd'hui en 1923, mais je vous fais saluer le camarade Volodarsky, qui arpente une rue de Petrograd en 1918, et il répond à votre salut.

Un autre exemple : les cercueils de héros nationaux sont descendus dans leur tombe (Ils ont été tués à Astrakhan en 1918) ; la tombe est comblée (Kronstadt, 1921) ; on donne le canon (Petrograd, 1920) ; le service funèbre se déroule, on enlève les chapeaux (Moscou, 1922) – de telles choses vont ensemble, même à partir de rushes nus, qui n'ont pas été spécifiquement tournés dans ce but. <...>

Je suis le ciné-œil. Je suis un constructeur. Je vous ai placé, vous que j'ai créé aujourd'hui, dans une chambre extraordinaire qui n'existait pas avant aujourd'hui et que j'ai créée aussi. Dans cette chambre, il y a douze murs tournés par moi dans différentes parties du monde. En mettant ensemble des plans de murs et de détails, j'ai réussi à les organiser dans un ordre qui est plaisant et de construire grâce à des intervalles, avec précision, une « phrase-film » qui est la chambre. » (« The council of three », *Op. cit.*, p.16-17

privilegiée par Vertov¹ ; et elle ne fonctionne pas seulement comme « rapprochement » de deux sujets entre eux ; dans la mesure où cette alternance se noue entre des plans très courts, et à de nombreuses reprises de plus en plus courts – l’alternance épousant une forme de battements d’ailes à la vitesse progressive - elle permet de scinder, de « fragmenter » les plans tournés en bribes non narratives. Il faut se souvenir de la manière dont Vertov désigne les plans : des « fragments ». Ainsi, la jeune ouvrière du début de l’extrait, qui parle à quelqu’un à côté d’elle, pourrait attirer l’attention du spectateur sur l’anecdote d’une conversation sur le lieu de travail ; mais l’extrême découpage du plan entrant en rythme binaire avec les fragments de la séquence filmant les standardistes interdit cette distraction, en concentrant le spectateur sur autre chose, qui prend alors la valeur d’une « abstraction » visuelle.² Le spectateur est ainsi soumis à un rythme, qui opère par répétitions tout autant que par rapprochements de plans extraits de séquences différentes, qui focalise son attention sur les points de convergence et de différence, d’harmonie, entre différents fragments. Dans *L’homme à la caméra*, la logique du montage n’épouse pas un ordre de représentation, ou de récit : elle se concentre sur la mise en œuvre d’un mouvement qui rend compte d’une activité humaine ou machinique.

Vertov décrit sa méthode en trois gestes essentiels : je vois, j’écris, je monte³. Il faut partir

¹ On trouve ce procédé systématiquement dans le film, et il est en cela emblématique du mode de montage.

² Dominique Château décrit ainsi ce processus d’abstraction :

« Si effectivement *L’homme à la caméra* fonctionne comme une machine cognitive, c’est que, à tout moment, le cinéaste s’efforce de diluer le profilmique dans le conceptuel, le particulier dans le général ; paradoxalement, au fur et à mesure que nous découvrons du profilmique inconnu, le film nous force à regarder ou, mieux encore, à penser par-delà ce profilmique, nous ramenant à du conceptuel connu – ou, ce qui revient au même, à ce que nous savons déjà sur le profilmique, au savoir conceptuel que nous utilisons pour reconnaître et interpréter les signes dont il est fait. Plus fondamentalement encore, le film nous ramène incessamment des faits enregistrés à sa matrice thématique. » (« Forme discursive et pensée visuelle », in *Vertov, L’invention du réel !*, Paris, L’Harmattan, 1997.)

³ Voici le programme que Vertov rédige en 1929, à la date de la sortie de *L’homme à la caméra* :

« Ciné-œil = un voir cinématographique (Je vois à travers la caméra) + ciné-écriture (J’écris le film avec la caméra) + ciné-ordonnancement. (Je monte)

La méthode du ciné-œil est une méthode expérimentale scientifique pour explorer le monde visible.

Fondée sur l’enregistrement systématique sur film de faits provenant de la vie.

Fondée sur l’organisation systématique de ce matériel documentaire enregistré. <...>

de ces trois gestes, dont il n'est pas facile de déterminer exactement ce qu'ils désignent, pour comprendre ce qu'entend faire Vertov. Le premier : « Je vois », consiste à avoir accès à un pan de la réalité à travers l'objectif de la caméra, c'est-à-dire d'une manière qui rompt avec celle de l'œil humain. Vertov a insisté sur le caractère révolutionnaire du « ciné-œil », c'est-à-dire de la prothèse machinique révolutionnaire qu'est pour lui l'objectif de la caméra. Voir à travers lui, c'est voir autre chose et mieux, en ayant la possibilité d'explorer de manière inédite le monde visible. Cet accroissement des pouvoirs perceptifs tient à la fois aux possibilités techniques de l'optique mécanique : cadrage, concentration sur un sujet, focale, mouvement de la caméra... mais aussi au fait précis que la caméra « enregistre », c'est-à-dire fixe une « vue du monde » qui restera disponible. Cette disponibilité permet en effet de mettre en regard cette vue avec d'autres vues, de décoller donc cette prise de son *hic et nunc* d'enregistrement, par le montage. La deuxième opération peut alors commencer : elle consiste à tourner ce qui est en regard du matériel déjà tourné, à faire preuve de systématisme par rapport au thème qui est choisi, à définir, à partir et à travers ce qui est déjà enregistré, ce qui doit l'être. Enfin, il s'agit, par le montage, d'obtenir un agencement qui propose un « ordre visuel rythmique et signifiant » du monde. En quoi consiste donc une « phrase visuelle » ?

On voit bien que Vertov hésite entre une conception purement musicale de la phrase, une succession ordonnée de périodes, ou séquences, aboutissant à une cadence, et qui constitue une unité, et une référence à l'ordre énonciatif, dans lequel ce que l'on voit est là pour être lu comme signifiant autre chose. Et dans ce deuxième sens, il faut à nouveau introduire une hésitation : Vertov fait-il de la phrase cinématographique un équivalent d'un discours linguistique, le cinéma se passant du langage et de la littérature précisément parce qu'il en reconduit, par ses moyens propres, le pouvoir de signification, ou bien le cinéma est-il l'énonciation de la réalité par elle-même, simple « expression » d'un monde qui se redouble en s'exposant à la caméra ?

Y voir l'agencement de la réalité en elle-même, tel est le sens que Deleuze prête à la

Le ciné-œil plonge dans le chaos apparent de la vie pour trouver dans la vie elle-même la réponse à un thème désigné. Pour trouver la force résultant d'un million de phénomènes en lien avec le thème donné. Pour monter, pour arracher, par l'intermédiaire de la caméra, ce qu'il y a de plus typique, de plus efficient, à la vie ; pour organiser les fragments du film arrachés à la vie en un ordre visuel rythmique et signifiant, *une phrase visuelle signifiante, une essence de « Je vois »*. (*The writings of Dziga Vertov, op. cit.*, p.87-88.)

démarche de Vertov, à partir de sa propre théorie du cinéma. Ainsi « le langage absolu et universel » dont parle Vertov dans le générique ne serait pas un système discursif, mais le déploiement de la réalité elle-même en tant qu'elle se donne à saisir pleinement dans le mouvement même des choses. Je vais essayer brièvement d'indiquer comment Deleuze construit cette lecture de *L'homme à la caméra*. Il convient de rappeler que Deleuze cite ce film à l'occasion de sa mise au point contre la sémiologie appliquée au cinéma de Christian Metz et la bataille qu'il lui livre dans *L'image-temps*, au chapitre 2, intitulé « Récapitulation des images et des signes » et dont Deleuze résume synthétiquement l'enjeu de la manière suivante : « affronter le plus lourd problème, celui des rapports cinéma-langage »¹. Ainsi le texte de Deleuze récuse l'assimilation du cinéma à une forme de langage. Quels sont les arguments de cette critique ? Deleuze s'oppose vigoureusement à ce qu'il appelle lui-même une « approximation », et qu'on pourrait qualifier, avec plus d'indulgence, de forme de réductionnisme sémiologique, qui consiste à rabattre l'image sur le signe. Selon Christian Metz, en effet, l'image entre bien dans la catégorie des signes, même s'il écarte l'hypothèse d'une ciné-langue telle que les théoriciens du « montage-roi » la supposent.² Christian Metz n'en assimile pas moins le cinéma à un « langage sans langue ». En effet, il attribue une essence énonciative en même temps que narrative à l'image cinématographique, en partant du constat selon lequel le cinéma s'est développé majoritairement, sinon presque exclusivement, comme cinéma narratif :

« La formule de base, qui n'a jamais changé, c'est celle qui consiste à appeler « film » une grande unité qui nous conte une histoire, et « aller au cinéma », c'est aller voir cette histoire.

<...> Le règne de l' « histoire » va si loin que l'image, instance que l'on dit constitutive du cinéma, s'efface, à en croire certaines analyses, derrière l'intrigue qu'elle a elle-même tissée, et que le cinéma n'est plus qu'en théorie art des images. Le film, que l'on croirait susceptible de donner lieu à une lecture transversale, par l'exploration à loisir du contenu visuel de chaque « plan », est presque à tout coup l'objet d'une lecture longitudinale, précipitée, déphasée vers l'avant et anxieuse de la « suite ».³

¹ *L'image-temps*, Paris, Les éditions de Minuit, 1985, p. 38 à 61.

² « Pour qui aborde le cinéma sous l'angle linguistique, il est bien malaisé de ne pas être renvoyé sans cesse de l'une à l'autre des évidences entre quoi se partagent les esprits : le cinéma est un langage ; le cinéma est infiniment différent du langage verbal. Va-et-vient que l'on n'esquive pas facilement, ni peut-être impunément. » « Le cinéma, langue ou langage ? » (*Essai sur la signification au cinéma I*, Paris, Klincksieck, 2003, p.51.)

³ « Le cinéma, langue ou langage ? » *Essai sur la signification au cinéma, I*, Paris, Klincksieck, 2003, p.52-53

Cela conduit Christian Metz à sauter le pas vers une généralisation que refuse Deleuze : « Passer d'une image à deux images, c'est passer de l'image au langage. »¹, ce passage s'effectuant par la « logique d'implication » que le spectateur projette dans la juxtaposition des plans. Metz s'appuie donc sur le phénomène constaté par Koulechov pour penser le montage comme syntaxe de signes à la signification immanente.²

Or cette syntagmatique narrative opérée par le montage repose sur l'assimilation de l'image à un signe analogique ; si Christian Metz reconnaît qu'il n'y a pas de deuxième articulation, parce que le signifiant ne peut être totalement distingué du signifié – il y a une sorte d'adhérence entre eux³ – il affirme pourtant leur existence conjointe : un plan de désert serait par exemple l'équivalent de : « Voici un désert. » C'est sur ce point que Deleuze s'oppose violemment à la sémiologie de Metz, dans la mesure où il considère que l'image filmique ne procède pas de l'analogie : elle ne « ressemble » pas à l'objet qu'elle représenterait, car, pour cela, il faudrait qu'il existe une distinction entre l'image et l'objet dont elle est image.

« Mais précisément, dès qu'on a substitué un énoncé à l'image, on a donné à l'image une fausse apparence, on lui a retiré son caractère apparent le plus authentique, le mouvement. Car l'image-mouvement n'est pas analogique au

¹ Ibid.

² « Les expériences de Koulechov, nous l'avons dit plus haut, ont été considérées pendant de longues années comme la garantie « scientifique » de la toute-puissance du montage. Mais on n'a pas assez pris garde qu'il a existé, en pleine époque du montage-roi, une autre interprétation de ces fameuses expériences qui livraient avec tant d'évidence une vérité si obscure. Interprétation qui, venant en apparence grossir le chœur des thuriféraires de la manipulation, y tenait en fait (avec plus de modestie qu'il n'aurait convenu) une partie discrètement dissonante que l'avenir seul pouvait éclairer. Il s'agit d'un passage de Béla Balázs dans *Der Geist des Films*. Le théoricien hongrois, avec une sorte d'astuce qui lui est propre, constatait que le montage de cinéma, s'il était souverain, l'était en somme par force : même dans deux images juxtaposées strictement au hasard, le spectateur découvrirait une « suite ». C'est cela, et rien d'autre, que démontrent les expériences de Koulechov. Evidemment, les cinéastes l'ont compris, et ils ont décidé que cette « suite » serait leur chose, qu'ils la machineraient à leur gré. Mais, au départ, ils ont eu la main forcée par le spectateur, ou plutôt par certaines structures de l'esprit humain, ce diachroniste impénitent. Écoutons le Hongrois : « On suppose *a priori* une intention... Le spectateur comprend ce qu'il croit que le montage veut lui faire comprendre. Les images... sont... liées les unes aux autres... intérieurement, par l'induction inévitable d'un courant de signification... La force (du montage) existe et agit, qu'on le veuille ou non. Il faut l'utiliser consciemment. » *Op. cit.*, p.54.

³ « Au cinéma, la distance est trop courte. Le signifiant est une image, le signifié est ce-que-représente-l'image. » *Op. cit.*, p.68.

sens de ressemblance : elle ne ressemble pas à un objet qu'elle représenterait. C'est ce que Bergson montrait dès le premier chapitre de *Matière et mémoire* : si l'on extrait le mouvement du mobile, il n'y a plus aucune distinction de l'image et de l'objet, parce que la distinction ne vaut que par immobilisation de l'objet. L'image-mouvement, c'est l'objet, c'est la chose elle-même saisie dans le mouvement comme fonction continue. L'image-mouvement, c'est la modulation de l'objet lui-même. »¹

L'image est conçue par Deleuze comme un flux matériel, a-signifiant, non linguistiquement formé, parce qu'il récuse le dualisme matière-esprit et qu'un film n'est pas, selon lui, une énonciation, par d'un auteur, mais une re-constitution qui confère une existence réelle aux objets du monde. Cette seconde vie n'a pas moins d'existence que l'objet situé sur le « plan d'immanence », à ceci près qu'elle en est l'image moins la matière. Ainsi la distinction entre l'image cinématographique et le monde se fait à l'intérieur du réel : l'image cinématographique est réelle car elle redouble le monde en le reconstituant à partir d'une perception non-naturelle. Le cinéma produit du réel ; il n'imité pas un réel perçu et ne saurait donc le désigner ou le représenter.

Ainsi, tandis que Metz fait de la narration une donnée inhérente à l'image cinématographique, pour Deleuze, la narration n'est qu'une conséquence de certaines images et de leurs combinaisons directes, mais ce n'est pas une donnée de l'image :

« Le cinéma n'est pas langue, universelle ou primitive, ni même langage. Il met à jour une matière intelligible, qui est comme un présupposé, une condition, un corrélat nécessaire à travers lequel le langage construit ses propres « objets » (unités et opérations signifiantes). Mais ce corrélat, même inséparable, est spécifique : il consiste en mouvements et procès de pensée (images prélinguistiques), et en points de vue pris sur ces mouvements et procès (signes présignifiants). »²

On voit donc tout le bénéfice que Deleuze tire du film de Vertov dont la forme est délibérément anti-narrative et dont le projet refuse le modèle littéraire, afin de mettre en œuvre la spécificité du *medium* filmique.

Comment comprendre alors l'interprétation que fait Deleuze de l'opération de montage

¹ *Image-Temps, op. cit.*, p.41.

² *L'image-mouvement*, Paris, Les éditions de minuit, 1983, p.117.

dans *L'homme à la caméra* ? Comment penser cet « agencement » de « matière a-signifiante et a-syntaxique », agencement que Vertov désigne néanmoins comme un « langage absolu et universel » ? Selon Deleuze, le montage vertovien construirait des faits par association méthodique d'images donnant à voir le monde depuis son intériorité même :

« Car, si l'œil humain peut surmonter certaines de ses limitations à l'aide d'appareils et d'instruments, il y en a une qu'il ne peut surmonter, parce qu'elle est sa propre condition de possibilité : son immobilité relative comme organe de réception, qui fait que toutes les images varient pour une seule, en fonction d'une image privilégiée. Et, si l'on considère la caméra en tant qu'appareil de prise de vue, elle est soumise à la même limitation conditionnante. Mais le cinéma n'est pas simplement la caméra, c'est le montage. Et le montage est sans doute une construction du point de vue de l'œil humain, il cesse d'en être une du point de vue d'un autre œil, il est la pure vision d'un œil non-humain, d'un œil qui serait dans les choses. L'universelle variation, l'universelle interaction (la modulation), c'est déjà ce que Cézanne appelait le monde d'avant l'homme, « aube de nous-mêmes », « chaos irisé », « virginité du monde ». Il n'est pas étonnant que nous ayons à le construire, puisqu'il n'est donné qu'à l'œil que nous n'avons pas. Il faut beaucoup de parti pris à Mitry pour dénoncer chez Vertov une contradiction qu'il n'oserait pourtant pas reprocher à un peintre : pseudo-contradiction entre la créativité (du montage) et l'intégrité (du réel). Ce que fait le montage, selon Vertov, c'est porter la perception dans les choses, mettre la perception dans la matière, de telle façon que n'importe quel point de l'espace perçoive lui-même tous les points sur lesquels il agit ou qui agissent sur lui, aussi loin que s'étendent ces actions et ces réactions. Telle est la définition de l'objectivité, « voir sans frontières ni distances. »¹

On voit ici que l'opération du montage est considérée par Deleuze comme une présentation de la réalité en elle-même, depuis elle-même, ce qu'il appelle « un agencement des choses elles-mêmes ». Car le montage permet un dépassement des limites subjectives de notre perception dans la mesure où il fabrique une image des choses, par « l'agencement machinique des images-mouvements »², qui n'est pas soumise à notre ancrage dans une situation spatiale et temporelle déterminée. Deleuze donne en effet un sens bergsonien à l'expression « image des choses » : il s'agit moins de l'image de ce que sont les choses, que des choses en tant qu'elles sont essentiellement images :

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p.118.

« Ce que Vertov matérialiste réalise par le cinéma, c'est le programme matérialiste du premier chapitre de *Matière et mémoire* : l'en-soi de l'image. <...> C'est l'œil de la matière, l'œil dans la matière, qui n'est pas soumis au temps, qui a « vaincu » le temps, qui accède au « négatif du temps », et ne connaît d'autre tout que l'univers matériel et son extension. »¹

Comment penser néanmoins le geste qui préside aux enchaînements de plans, à la « logique du montage » de l'opérateur ? Et en quoi le montage peut-il faire voir les objets, ainsi que l'affirme Deleuze, depuis leur intériorité ? Ces agencements ne relèvent pas, rappelons-le, selon Deleuze, d'un fait linguistique, mais d'un déroulement proprement temporel du monde, qui rétablit la juste corrélation entre des images qui ne sont séparées dans notre expérience commune que par l'impuissance de notre perception. S'il faut le comprendre comme un montage « objectif », réordonnant le tout du monde, c'est parce qu'il donne à voir un monde « qui n'est donné qu'à l'œil que nous n'avons pas », en corrigeant notre perception doublement amoindrie par notre impuissance physiologique et notre aliénation sociale. Deleuze propose donc une lecture du montage vertovien comme une *déconstruction positive*, c'est-à-dire une opération de *soustraction* – c'est moi qui propose ce terme - qui consisterait à venir en deçà des limites de notre pouvoir perceptif pour les effacer ou les dépasser, grâce aux possibilités mécaniques de la caméra et du travail du montage. Filmer et monter consisterait dès lors à arracher nos œillères perceptives et mentales face aux images-monde.

Néanmoins, si l'on en revient à la stratégie critique de Deleuze à l'égard de Metz, on peut y relever un certain nombre d'éléments laissés de côté. Ainsi, sa critique porte essentiellement sur le caractère non signifiant de l'image, et il ne s'occupe pas véritablement de ce que Metz peut tirer de son analyse syntagmatique d'un film. En récusant qu'un plan soit l'équivalent d'une affirmation à propos d'un objet, il refuse la possibilité de concevoir le montage d'un film comme une syntaxe. D'autre part et surtout, Deleuze oblitère la stratégie argumentative du texte de Metz, qui s'inscrit dans une charge contre l'affirmation d'une « ciné-langue ». Metz écrit pourtant cet article contre la thèse d'un montage-roi, qui prétendrait pouvoir construire le sens du film par la combinaison réglée d'éléments codifiés. Ainsi l'article de Metz vise à dégager le cinéma d'une réduction à un système linguistique : si l'image est signe, il y a pour autant « adhérence du signifiant au signifié qui elle-même rend impossible leur décrochage à quelque moment, et

¹ Ibid p.118.

donc l'existence d'une deuxième articulation. »¹ Ce qui m'intéresse dans le débat qui oppose ces deux auteurs, c'est que leur point de divergence s'articule à la reconnaissance d'une même spécificité cinématographique : la singularité du fait temporel au cinéma. Tandis que Deleuze s'appuie sur la durée cinématographique pour adosser le cinéma à la conception bergsonienne de la réalité comme flux, Metz tire de l'enchaînement temporel une « logique syntaxique », qu'il distingue d'une logique linguistique.

« Le règne de l'image va si loin que l'image, instance que l'on dit constitutive du cinéma, s'efface à en croire certains analystes derrière l'intrigue qu'elle a elle-même tissée, et que le cinéma n'est plus qu'en théorie art des images. Le film, que l'on croirait susceptible de donner lieu à une lecture transversale, par l'exploration à loisir du contenu visuel de chaque « plan », est presque à tout coup l'objet d'une lecture longitudinale, précipitée, déphasée vers l'avant et anxieuse de la « suite ». La séquence n'additionne pas les « plans », elle les supprime. <...> Logomorphisme, narrativité... Tout se passe comme si une sorte de courant d'induction liait quoi qu'on fasse les images entre elles, comme s'il était au-dessus des forces de l'esprit humain (celui du spectateur comme celui du cinéaste) de refuser un « fil » dès lors que deux images se succèdent. »²

On voit donc que le point d'achoppement essentiel entre Deleuze et Metz réside dans l'interprétation de la dimension temporelle du cinéma ; si le premier en fait la dimension même des choses, Metz la pense comme adossée à l'acte énonciatif, inhérent à notre compréhension d'une série de phénomènes. Si la logique d'enchaînement des plans est de l'ordre de la construction perceptive, et ne relève pas d'un ordre a-signifiant du monde, cela signifie pour le cinéma que le spectateur est confronté à une logique qu'il *produit*, mais à partir d'une combinaison mise en place par le cinéaste.

Si l'on revient maintenant à l'affirmation de Vertov, selon laquelle il crée un « ordre visuel et signifiant », une « phrase visuelle signifiante », on peut expérimenter une autre interprétation de l'opération de montage telle que la conçoit Vertov que celle de Deleuze, et l'envisager comme imitant, d'une certaine façon, la production d'un énoncé discursif : cette interprétation est celle que Jean-Pierre Esquenazi livre dans « Logique de L'homme à

¹« Cinéma, langue ou langage », *Essai sur la signification au cinéma*, I, Paris, Klincksieck, 2003, p.69.

² *Ibid.*, p.53.

la caméra »¹, en s'appuyant sur la séquence de la fabricante de paquets de cigarettes que j'ai décrite plus haut. Selon Esquénazi, s'il y a « énonciation », c'est d'abord parce qu'il y a un acte de référence, qui s'opère selon deux modes. Le premier est fondé sur la dénotation d'objets réels : c'est l'image en tant qu'empreinte d'objets. L'image filmique est le résultat d'un tournage : le spectateur le sait et ce savoir fait de l'image l'indice d'un objet réel existant. Or d'habitude, au cinéma, l'indicialité n'est pas de l'ordre de la perception directe - je ne vois pas le film comme empreinte - mais de l'ordre d'un savoir « latéral » : je sais que ces images sont le résultat d'un tournage et que les objets ou personnages que je vois sont la trace du tournage d'objets, mais je l'oublie, pris dans la logique d'une narration. Mais dans *L'homme à la caméra*, le caractère indiciel est traité de manière particulière : dans la mesure même où il n'y a pas de continuité narrative, ce sont les objets pris dans leur caractère existant, les gens, les lieux, les activités de la vie quotidienne - une usine de production de cigarettes, un central téléphonique - qui sont montrés comme appartenant à une réalité supposée exister en dehors du film.

Mais d'autre part, cette référence est adossée à une exemplification des objets filmés qui construit leur sens en fonction de leur activité :

« Le film nous présente donc des objets réels précisément quoique brièvement présentés, mais dont l'identité personnelle nous reste inconnue. Nous ne saurons jamais qui est le prénom de cette standardiste, le parcours habituel de ce tramway, etc.

La cause de cette indétermination semble être la suivante : les mouvements-monde de *L'homme à la caméra*, quand ils dénotent un objet réel, ne renvoient à celui-ci qu'en raison de l'*activité* que cet objet manifeste, et non en raison de son identité personnelle. Nous ne découvrons l'image de telle jeune femme, que parce qu'elle est une standardiste, une plieuse de paquets de cigarettes, etc. En général, cette activité que le personnage (ou l'objet) révèle, correspond à un travail : la standardiste distribue les communications téléphoniques, la couturière coud. De ce point de vue, il n'y a pas de différence entre les personnes et les machines qui apparaissent à l'image : les tramways comme les trains roulent, la colleuse colle. »²

Nous passons alors, par ce procédé, selon Esquénazi, à une image-signe. C'est le sens qu'il donne à l'accélération à la fois des plans, qui sont passés en vitesse artificiellement

¹ Vertov, *L'invention du réel !*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp.163-177.

² « Logique de *L'homme à la caméra* », in Vertov, *L'invention du réel !*, Paris, L'Harmattan, 1997, p.166.

supérieure à la vitesse de réalisation des activités, et à l'accélération du montage qui produit une sorte de « fusion » entre les plans selon un raccord « métaphorique ». Ainsi, ce qui est énoncé, c'est qu'il s'agit de la même virtuosité, la même efficacité des mains, que celles-ci appartiennent à l'ouvrière de cigarettes, aux standardistes, à la dactylo. Cette analogie visuelle se construit à travers une forme de métonymie : la partie montrée des gestes des ouvrières valant comme signe de l'opération tout entière. Ce qui ainsi est retenu dans l'image, c'est l'efficacité du geste, le « travail en acte » émanant des cas particuliers dans lequel il est montré. L'exemplification se dégage donc de la confrontation de plans dont le point commun visuel met en évidence un élément commun de pensée. On peut suivre l'analyse d'Esquénazi sur le point suivant : le montage de Vertov reprend des figures du discours en les mettant en œuvre à l'intérieur des images : métonymie, métaphore, exemplification. On peut ajouter à ces deux formes d'énonciation – référentialité, exemplification - une troisième, qui importerait la sémantique linguistique dans l'opération de signification du film : dans un autre extrait de *L'homme à la caméra*, une même alternance entre deux formes de travail est produite par le montage ; il s'agit du travail de la couturière et celle de la monteuse du film. Or, cette association entre monter et coudre peut relever de deux modalités signifiantes : l'une, liée à la proximité conceptuelle entre ces deux activités d'assemblage de matériaux épars, qui consiste à leur donner une forme, et une « tenue ». On voit bien en effet toute la fécondité de la comparaison entre deux pratiques qui à la fois découpent, séparent, fragmentent un matériau, et l'assemblent pour produire une forme. Mais cette association est aussi mise à disposition par la langue russe elle-même, dans laquelle le mot « strotchit » signifie à la fois coudre et écrire.¹ Ici, l'énonciation proprement filmique s'adosse à un fait linguistique.

On peut donc affirmer que dans le film de Vertov, s'articulent des images selon une logique qui ne relève pas du récit mais qui est susceptible d'être comprise comme une énonciation. Cependant, il n'est pas sûr que cette énonciation soit aussi univoque que semble le croire Jean-Pierre Esquénazi dans son article. La confrontation par le montage d'images de gestes de travail ne produit pas nécessairement ni un signifié « travail », ou « virtuosité », ni même nécessairement la connotation que semble lui attribuer Vertov : l'idée d'une valorisation de ce qui est montré. C'est le contexte politique, révolutionnaire,

¹ Cf l'analyse que Dominique Château propose de cette difficulté dans « Forme discursive et pensée visuelle », in *Vertov, l'invention du réel !*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp.157-159.

ce que nous savons de la valeur du travail dans l'idéal soviétique qui fait pencher la balance du côté de cette interprétation. L'image, même entrelacée, et articulée, reste équivoque : nous pourrions aussi par exemple regarder ces images comme le témoignage d'une aliénation terrible et odieuse. Cela signifie donc que si les images par leur articulation, produisent un énoncé, c'est dans la mesure même où le montage est vu par le spectateur comme intentionnel, et que celui-ci construit cette intentionnalité comme signifiante. Mais le sens reste à produire. On peut le dire autrement : les images articulées entre elles ne sont pas effacées par le sens qu'on leur prête, y compris le sens que leur réalisateur leur donne. On peut dire qu'elles résistent à toute signification définitive, car elles sont une « quasi-présence ». Metz lui-même en est conscient lorsqu'il déclare :

« L'image est toujours d'abord une image, elle reproduit dans sa littéralité perceptive le spectacle signifié dont elle est le signifiant ; par là, elle *est* suffisamment ce qu'elle montre pour ne pas avoir à le *signifier*, si l'on entend ce terme au sens de « signum facere », fabriquer spécialement un signe. Bien des caractères opposent l'image filmique à la forme préférée que prennent les signes – arbitraire, conventionnelle, codifiée. Ce sont autant de conséquences découlant de ce que dès l'abord l'image n'est pas l'indication d'autre chose qu'elle même, mais la pseudo-présence de ce qu'elle même contient. »¹

Il y a donc bien un excès de l'image filmique sur le sens, excès qui condamne le modèle linguistique à réduire l'image filmique et à en manquer la spécificité. Pour autant, il semble que l'opération de montage propose un déploiement, qui hésite entre déploiement énonciatif et déploiement du mouvement même des choses. Mais si l'on peut comparer le flux temporel d'un film à une énonciation, il reste à se méfier de ce que cela implique : priver l'objet imagé de sa spécificité singulière. Cette ouvrière-ci, même anonyme, reste singulière et son sourire, ou sa coiffure, ne renvoie qu'à elle-même, c'est-à-dire ouvre la voie à toutes les associations que le spectateur sera susceptible de faire. Cette ouvrière-ci ne peut être réduite à « une » ouvrière, malgré la fragmentation et l'alternance que propose Vertov pour en dépasser la singularité.

¹ *Op. cit.*, p. 80.

