

Université de Montréal

**Figures de l'impossible :
perte, rencontre, devenir**

par

Camille Legault-Moffett

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des Arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en cinéma

mars 2017

© Camille Legault-Moffett, 2017

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Figures de l'impossible :
perte, rencontre, devenir

présenté par
Camille Legault-Moffett

a été évalué par les personnes suivantes :

Marion Froger, présidente-rapporteur, Université de Montréal
Silvestra Mariniello, directrice de recherche, Université de Montréal
Frédérique Berthet, membre du jury, Université Paris-Diderot-Paris 7

Résumé

Ce mémoire de maîtrise porte sur l'expérience de l'impossible dans deux documentaires, sollicitant et remontant divers matériaux d'archives familiales, dans lesquels a lieu l'épreuve de la perte d'un être cher. L'expérience de l'impossible qu'on nommera aussi, s'inspirant de Gilles Deleuze, le « devenir » serait un engagement, une attitude, une éthique pour appréhender, reconnaître et participer « autrement » au monde. Dans les cas d'étude proposés, il s'agirait – en s'appuyant sur les concepts, théorisés par Jacques Derrida, de « don » et d'« événement », comme deux figures de l'impossible – de transformer le rapport communément associé à la perte (du côté de la nostalgie, de la souffrance, du désespoir) en une autre disposition, celle du « devenir », davantage capable d'accepter, de recevoir « ce qui arrive » en amorçant une nouvelle expérience du réel et de la réalité.

C'est en défendant l'idée que le « devenir » trouverait en le cinéma son médium idéal – en tant qu'il est le lieu d'un partage et d'une transmission – que j'analyserai la manière dont il se déploie dans *Un'ora sola ti vorrei* (Alina Marazzi, 2002) et de *Mort à Vignole* (Olivier Smolders, 1998). En effet, si l'expérience cinématographique est toujours l'espace d'une rencontre agissant, de manière directe, sur la perception et les multiples sensations du spectateur (comme capacité à accueillir ce qui restait de l'ordre de l'inattendu, de l'inédit, de l'improbable) je m'intéresserai à comment celui-ci parviendrait à s'envisager à travers l'expérience de ce débordement. En somme, à comment le cinéma – et plus spécifiquement à des films traitant de l'épreuve douloureuse d'une perte – donnerait à vivre l'expérience de l'impossible et comment celle-ci s'instaurerait comme un regard neuf pour engager une nouvelle présence au monde.

Mots-clés : perte, rencontre, devenir, expérience, impossible, don, événement, Derrida, archives.

Abstract

This master thesis examines the experience of the impossible in two documentaries, reassembling and reengaging family archives material (home-movies, photographs, diaries), in which there is an experience of loss and mourning. The experience of the impossible that I'll also refer to as 'becoming' - from Gilles Deleuze's designation - will be considered as a commitment, an attitude, an ethic to apprehend, acknowledge and to engage a 'wholly otherwise' presence in the world. This case study will analyze, referring to Jacques Derrida's concepts of 'gift' and 'event', both considered as figures of the impossible, how the relation commonly associated to the experience of loss (holding on to nostalgia, suffering, despair) can be transformed into a new disposition more capable to accept and welcome 'what comes'. This last ability would, therefore, initiate a new experience of the reality.

It is by defending the notion of 'becoming' – as an intrinsic feature within the film medium and as an exemplary space of 'distribution of the Sensible' – that I will study its incidences in *Un'ora sola ti vorrei* (Alina Marazzi, 2002) and in *Mort à Vignole* (Olivier Smolders, 1998). If the film experience always supposes and implies an encounter acting directly on the perception of the spectator and his various sensations (as a capability to welcome, what was thenceforth, unexpected and unlikely) my interest will focus on how he could apprehend and embrace this new experience. In short, how film - and more outstandingly films in which a painful experience of loss takes place - emerges as an experience of the impossible and thereupon as a undeniable new way of 'being-in-the-world'.

Keywords : loss, encounter, becoming, experience, impossible, gift, event, Derrida, archives.

Table des matières

Résumé.....	3
Abstract.....	4
Remerciements	6
Introduction.....	9
Chapitre 1 Images, imaginaire, impossible	18
1.1 Préambule	19
1.2 Parenthèse sur les archives.....	21
1.3 De l'imaginaire	24
1.4 Des images.....	30
1.4.1 De la photographie	30
1.4.2 Sur le film de famille	38
1.5 De l'impossible.....	42
Chapitre 2 du « don » dans <i>Un'ora sola ti vorrei</i>.....	47
2.1 Préambule	48
2.2 Du « don »	50
2.3 « Don » de l'image	53
2.3.1 Remarque méthodologique : sur l'approche figurale.....	53
2.3.2 D'abord, la perte... ..	55
2.3.4 Don... plasticité du devenir	59
2.4 « Don » du son.....	64
2.4.1 Remarques méthodologiques	64
2.4.2 Analyses de quelques traces sonores	67
2.5 Occasion et expérience de don.....	77
Chapitre 3 de l'« événement » dans <i>Mort à Vignole</i>	80
3.1 Préambule	81
3.2 Suite... <i>Voyage autour de ma chambre</i>	86
3.3 De l'« événement » : esquisses	89
Conclusion	105
Bibliographie	111
Filmographie	118
Annexes	120
Liste des figures	121

Remerciements

Mes précieux remerciements vont à Silvestra Mariniello, pour ses encouragements soutenus, ses perspectives humanistes et son amitié. Avec elle, ce mémoire a trouvé le souffle qui lui manquait et a rendu irrigables des voies que j'avais toujours cru inaccessibles.

A Frankfurt, et à Paris, je souhaite chaleureusement remercier mes amis - que j'admire -, Kerim Dogruel, Osman Öztas et Kevin Tinh, pour leur soutien indéfectible et leur hospitalité incomparable.

A Montréal, mes ami-e-s de longue date pour leur enthousiasme envers mon projet, leur patience exceptionnelle ainsi que leur écoute fidèle.

Pour leur appui sincère, je remercie Céline Deniger et mes ami-e-s de la SGI qui demeurent des prismes infinis d'inspiration : merci de rendre plus viable la déliquescence des choses du monde.

Merci à Alina Marazzi, pour l'autorisation de publier ses images et pour la généreuse invitation à son séminaire à la New York University en mars prochain.

Une reconnaissance incommensurable va à ma famille; Joanne et Richard, Véronique et Julien pour leur confiance et leur bienveillance qui n'ont cessé d'enrichir la pertinence de cette recherche et d'en mettre à l'épreuve les prémisses.

Enfin, je désire exprimer ma profonde gratitude à Simon Lapierre pour l'« *avant-goût de l'avenir* » qui, avec lui, se profile à l'horizon et dont l'amour donne sens à toute cette théorie. Que sa présence et sa tendresse soient ici soulignées et remerciées.

*À Dominique, qui fait l'impossible,
et en la mémoire de Jérôme Paradis.*

« Le monde est parti, il faut que je te porte¹ »

¹ En allemand : « Die Welt ist fort, ich muss dich tragen », Paul Celan, « Grosse, Glühende Wölbung » dans *Atemwende*, Francfort-sur-le-Main, Surhkamp Taschenbuch Verlag, 1982, p.113. Traduit dans Jacques Derrida, *Béliers. Le dialogue ininterrompu : entre deux infinis, le poème*, Paris, Galilée, 2003, p.27.

Introduction

L'élaboration de cette recherche tient beaucoup des impressions qu'a laissées sur moi l'expérience cinématographique. Si chaque projection est porteuse d'une expérience singulière et intime, l'essence au cœur de cette rencontre restait la même : un sentiment de bouleversement, un mélange de fascination et d'angoisse, devant ces images et ces sons qui déchiraient le temps². L'expérience de cette perte – entre autres, celle du temps qui fuit –, qui contaminait la réalité et affectait ma perception de celle-ci, n'était pas sans rappeler celle décrite, dès 1895, par un rédacteur du journal français *La Poste* lors de l'arrivée du Cinématographe des Frères Lumière. L'avènement de cet appareil comme « système d'inscription dont la nouveauté se caractérisait [...] par [son] pouvoir de conserver le temps³ » avait occasionné aux spectateurs, simultanément, émerveillement et effroi⁴. D'une part, la reconnaissance de ces images de gens n'étant plus immobiles, mais en mouvement, offraient la promesse d'une vie où « la mort cessera[it] d'être absolue⁵ » et d'autre part, elles constituaient le revers de cet attrait, par leur renvoi au constat

² Je pense spécialement à tous les films, et plus spécifiquement quelques courts films, de Georges Méliès que j'affectionne et qui, visionnement après visionnement, ne cessent de m'impressionner. Sans vouloir détailler tous ses ingénieux trucages, il est remarquable de constater la mise à disposition de plusieurs procédés audiovisuels dans l'ultime but de nous étonner. C'est souvent par gestes d'adresse qu'il oriente notre regard, qu'il nous interpelle et nous concerne : le doigt qu'il pointe vers nous ou sur un objet, le mouvement où il s'approche de la caméra agissant comme public. C'est cette conscience et cette sensibilité qu'il portait en les puissances du médium filmique qui profondément me touche. Je pense à quelques films utilisant plusieurs procédés – passant de la fixité au mouvement, entre apparition et disparition – où Méliès transforme et donne vie à des objets inertes. Je pense à tous ces personnages qui, subitement, se libèrent et s'animent en s'échappant d'un dessin ou d'un tableau jusqu'à attaquer les passants qui marchent, en toute quiétude, sur la rue. Les films de Méliès rendent bien ce sentiment concomitant de bouleversement et d'émerveillement où le temps n'est plus délimité et où les choses, échappent à la mort, en ne cessant de reprendre vie par les possibilités du cinéma. Cf. *Les cartes vivantes* (1905) et *Le livre magique* (1900), *Les affiches en goguette* (1906), pour ne citer que ceux-là.

³ Christa Blümlinger, « Introduction », *CinémaS*, vol. 24, nos 2-3 (printemps), 2014, p.11.

⁴ C'est de ce double-sentiment auquel je me réfère lorsque j'ai évoqué la manière dont les images et les sons déchirent le temps. Cette déchirure renvoie au bouleversement et au caractère radical des possibilités qu'offrait le Cinématographe. Entre autres, celle de pouvoir combattre la perte et le scandale qu'est la mort en interrompant la vie, le temps de quelques photogrammes, pour la fixer et la reproduire sur un support qui permettait de la conserver et de la rejouer. La déchirure indique donc cette rupture et cette césure où ce sont nos conceptions, nos fondements ainsi que notre expérience de l'existence qui se trouvaient profondément affectés et modifiés.

⁵ Roger Odin citant la réaction du rédacteur du journal *La Poste* à l'arrivée du Cinématographe « lorsque les appareils seront livrés publics, lorsque tous pourront photographier les êtres qui leur sont chers, non plus dans leur forme immobile, mais dans leurs mouvements [...] avec la parole au bout de leurs lèvres, la

inévitable et au caractère périssable de notre réalité concrète vouée à « l'irréparable souillure [...] [au] spectacle effondrant de la putréfaction⁶ ». C'est-à-dire, à la perte de la jeunesse, au déclin de la vie, à la finitude.

Toutefois, bien avant d'être associé à l'expérience de la perte comme constitutive de l'image, au traitement du temps et à la réflexion qu'il engendre, le cinéma serait indissociable de l'expérience sensible et perceptive provoquée par un ensemble d'images permises par la lumière et un dispositif rendant possible leur défilement. La rencontre à laquelle le cinéma conviait sollicitait les multiples sensations à même le corps du spectateur qui était interpellé, voire happé par les images elles-mêmes, bien avant d'en être ému par leur contenu⁷. En somme, si le médium cinématographique est toujours le lieu d'une rencontre (perceptive, esthétique), ce serait d'abord l'expérience de celle-ci qui importerait.

Si de nombreuses études se sont penchées sur la vision mélancolique du cinéma comme art spectral tendant vers l'effroyable et pointant vers la part ravageuse du temps qui, sur son passage, défait et détruit, cette recherche s'intéressera plutôt aux puissances « vitalistes⁸ » du cinéma qui présupposeraient et mettraient l'emphase sur l'importance et la nécessité du « devenir ». Une pensée du « devenir » serait possible par le biais de l'expérience comme processus de transformation rendant compte du rôle crucial d'un ordre ne s'apparentant plus à la représentation, mais à celui de la médiation. Si la représentation tend à objectiver ce sur quoi elle porte (dans la mesure où elle est toujours contrainte et enfermée par des cadres et des systèmes de pensée binaires et dualistes), la médiation œuvrerait plutôt au refus de fixer et d'attribuer du sens.

mort cessera d'être absolue », « Introduction » dans Roger Odin (dir.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Paris, Klincksieck, 1995, p.6.

⁶ Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, 1992, p.39.

⁷ Tom Gunning décrit ainsi l'expérience spectatorielle du cinéma des premiers temps et plus précisément des attractions : « the astonishment derives from a magical metamorphosis rather than a seamless reproduction of reality [...] address[ing] to the audience directly, sometimes, as in these early film trains, exaggerating this confrontation in an experience of assault [...] the spectator does not get lost in fictional world and its drama, but remains aware of the act of looking, the excitement of curiosity and its fulfillment », Tom Gunning, « An Aesthetics of Astonishment : Early Film and the (In)Credulous Spectator » dans Linda Williams (dir.), *Viewing Positions : Ways of Seeing Film*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1995, p.115 et p.121.

⁸ J'entendrai et je restreindrai la définition de « vitalisme » principalement à ce qu'en a dit le philosophe Georges Canguilhem comme une « exigence permanente » et une « position d'un vivant se référant à l'expérience qu'il vit en sa totalité qui donne au milieu le sens de sa condition d'existence », *La connaissance de la vie*, Paris, Librairie Philosophie J.Vrin, 1969, p.96.

Liée au sensible et n'étant plus subordonnée à une instance intermédiaire, elle parviendrait à venir nous toucher et nous éprouver – de manière immanente et directe – en portant en elle d'autres formes de pensabilité du monde, et dans le cas qui nous occupe, d'autres modalités pour problématiser la perte.

Si l'expérience de la perte – tantôt déjà arrivée, tantôt à venir –, est constitutive et n'aura cessé d'animer les théories et les pratiques du cinéma, je m'intéresserai à comment celle-ci peut devenir « féconde » pour repenser l'expérience du « devenir » que le cinéma met en œuvre. C'est en s'apparentant au mode de la rencontre et en considérant le « devenir » comme façon d'appréhender, de reconnaître, d'éprouver une nouvelle expérience du réel et de la réalité que le cinéma – en déployant et en dévoilant les puissances qui lui sont propres –, engendrerait une nouvelle forme de connaissance et une éthique.

Tel que le souligne François Laplantine, le médium filmique, fondé sur le mode de la révélation et du dévoilement, serait par excellence adiscursif, anti-dogmatique, apolitique⁹. De ce fait, et lui attribuant une forme d'autonomie, l'auteur développe l'idée que le cinéma pourrait se faire « pensée » et acte de résistance critique :

« il permet de voir et d'entendre, mais *chaque fois autrement*, ce que nous voyions et n'entendions pas [...] [il serait] susceptible de nous toucher, de nous émouvoir, de nous rendre plus intelligents, non par ses idées ou son message, mais par le *rythme qui lui est propre*¹⁰ ».

De son dispositif diaphanique soulignant un « acte doublement réflexif¹¹ », inséparable de l'importance d'une pensée de la médiation, le cinéma permettrait un « autre » accès au savoir intimement lié à l'expérience sensible « réinventant un rapport au réel » dont l'acte serait de donner à *voir* et plus encore, de donner à *regarder*. Dans le même sens, de ne plus uniquement

⁹ Par « apolitique », François Laplantine parle de la qualité du médium audiovisuel d'une part, à ne pas s'occuper et à se situer en dehors du politique, et d'autre part, à résister à ce qu'on l'attache et le confine dans un ordre dont l'unique finalité s'avouerait politique. Cependant, je me positionnerai plutôt de l'avis que le cinéma est toujours politique dès lors qu'il s'entend à conférer toute l'autorité et la légitimité exclusivement à l'œuvre : au rythme de ses figures, de ses formes, de ses images et de ses sons.

¹⁰ François Laplantine, *Leçons de cinéma pour notre époque*, Paris, Éditions Téraèdre/Revue Murmure, 2007, pp.14-15. Je souligne.

¹¹ *Ibid.*, p.21.

donner à *entendre*, mais bien à *écouter* ne dissociant plus, par conséquent, le passage entre ce qui est *vu* et ce qui est *vécu*, ce qui est *perçu* et ce qui est *pensé*. Le cinéma comme expérience sensible parviendrait – dépassant ses propriétés mimétiques – à rendre ce qui restait de l'ordre de l'innommable, de l'indicible et de l'impensable. C'est-à-dire, de ces choses « ineffables » que le régime de l'abstraction a feint à représenter tels que les émotions, les souvenirs, les flux et la complexité du vécu.

Dans sa capacité à faire « autrement » résideraient ses qualités d'imprévisibilité et cette autre manière d'envisager le monde comme possibilité constante et ouverte de rencontrer de l'inédit, de l'improbable. La rencontre cinématographique donnerait donc à voir, et surtout à *vivre* l'expérience du dépassement des limites de l'intellect, de la raison, et de la logique. Il y a toutefois lieu de se demander par quels moyens cette expérience participerait-elle et se transformerait-elle en une nouvelle forme de connaissance ? En quoi l'« expérience de la rencontre » ouvre-t-elle au profillement d'un « devenir » ? Et comment le « devenir » intervient-il dans cette nouvelle façon d'appréhender le monde tout en permettant une reconnexion avec lui ?

Pour mieux éclairer la portée de ces questionnements, ce mémoire propose d'étudier deux films dont le projet fût initié à partir d'une perte – celle d'un être cher –, qui se proposent comme le lieu d'une rencontre ouvrant à du « devenir » et à du possible. Si une rencontre comme jonction entre des êtres suppose la présence d'un autre, l'absence de l'interlocuteur et une temporalité anachronique rendent ici ce contact improbable, voire impossible. Et pourtant, c'est le caractère fortuit et inopiné de la rencontre qui motivera l'étude de *Un'ora sola ti vorrei* (Alina Marazzi, 2002) et *Mort à Vignole* (Olivier Smolders, 1998) qui mettent de l'avant les puissances du médium cinématographique à rendre possible une rencontre avec l'être absent dont on ne dispose plus que des « restes » sous forme de différents matériaux d'archives intimes (photographies et films de famille, journaux intimes, correspondances, enregistrements sonores, etc.).

Dans les deux cas, la perte apparaîtra comme le lieu d'un décollage créateur et fécond d'où pourra se déployer une méditation sur l'expérience de cette perte faisant appel à de l'espérance et à de l'avenir en outrepassant les épreuves douloureuses, la nostalgie et le deuil. L'originalité de leurs entreprises se trouve dans l'intérêt croissant et l'importance qu'ils accordent aux mouvements périphériques; à ce qui gravite autour de l'événement de cette rencontre inespérée.

C'est-à-dire, non uniquement à la rencontre, comme *fin*, mais plutôt au processus, comme *moyen sans fins*¹², qui implique fondamentalement de tenir compte de toutes les épreuves (obstacles, impasses, contradictions) sans lesquelles la rencontre ne pourrait avoir lieu. Ce changement de point de vue, déplaçant du même coup leurs positions de sujet, permettrait de ne pas perdre toute la complexité qui traversait et que traversaient les enjeux des films. Effectivement, les deux œuvres proposent de faire du médium audiovisuel le lieu d'une transmission et un espace de partage impliquant – telle que le faisait la rencontre – une part de surgissement, d'imprévu et d'inattendu qui irait au-delà des savoirs théoriques. À travers ces expérimentations se déploierait une expérience sensible – chaque fois unique – qui excèderait les connaissances prévues par les régimes de la représentation.

C'est le travail de disposition et de mise en forme – par le biais de l'expérience, en tant que processus – qui importerait et ouvrirait à une réflexion plus vaste invitant à engager un autre rapport au monde : à imaginer et à concevoir que les choses pourraient être autrement. Dans *Un'ora sola ti vorrei*, il sera question d'une réconciliation avec la mère décédée tragiquement trente ans auparavant dont la réalisatrice ne se souvenait que très peu, mais que les archives permettent de déterrer de l'oubli et peut-être, de la réanimer, le temps d'une heure. Alors que le court-métrage *Mort à Vignole*, bien qu'utilisant des matériaux similaires, sera plutôt le lieu d'un affrontement où, au gré des interventions médiales, s'énonce une critique acerbe de l'abstraction et de la tradition du logos, dans sa tendance réductrice de représentation, remettant en question la prétention et explorant l'im-possibilité de faire et de dire ce qui restait de l'ordre de l'irreprésentable, telle que peut l'être l'expérience déchirante de la perte de quelqu'un.

En somme, les deux films à l'étude feront du médium cinématographique l'espace idéal d'un « partage du sensible¹³ » qui se manifesterait par différentes manipulations et techniques de remontage d'archives qui – pensées et pansées ensembles – ne raconteraient pas, n'enfermeraient pas au sein d'une représentation ceux (la mère d'Alina ou l'enfant mort-née de Smolders) avec qui le médium audiovisuel permet un contact, mais les accompagneraient, les porteraient, au sens même d'enfanter. Là où les matériaux hétérogènes d'archives étaient lacunaires pour rendre intelligibles les forces souterraines et les dynamiques complexes des rapports où une chose peut

¹² Giorgio Agamben, *Moyens sans fins : notes sur la politique*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2002.

¹³ Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, Éditions La Fabrique, 2000.

être à la fois elle-même et son contraire (c'est réel et en même temps c'est imaginaire, c'est à la fois présent et c'est absent, c'est vivant et c'est mort, c'est possible et c'est impossible) ce sera par l'assemblage et le remontage des diverses archives qu'ils porteront l'être perdu en insistant sur l'importance des passages, des transformations qui animeront leurs films, et peut-être, animeraient les morts en ne les subordonnant plus à des instances discursives ou narratives, mais en les mettant en œuvre, en les laissant se déployer jusqu'à « habiter » le médium lui-même.

C'est l'expérience qui, pensée en tant que processus comme le ferait un mouvement continu et incessant ouvrant à du devenir chaque fois singulier, générerait un « avant-goût de l'avenir ». S'opposant à « l'avant-goût du deuil¹⁴ » freudien, l'« avant-goût de l'avenir », tel que le suggère Sylviane Agacinski, offrirait la possibilité permanente d'événement et d'inattendu comme un engagement, une attitude « différente » pour recevoir et participer au monde. Nommé également « goût de la venue », « avant-goût du temps » et « avant-goût de la vie », l'« avant-goût de l'avenir » proposerait une « autre saveur [...] moins amère », un autre rapport au « temps qui n'a pas très bonne réputation : il est souvent considéré comme une force qui s'acharne à tout dégrader, tout détruire, tout corrompre; il abîme, use, émousse, entraîne avec lui l'oubli et la mort¹⁵ ». Bref, il s'agirait d'un éthos – impliquant une « autre expérience du temps qui ne privilégi[rait] pas la nostalgie¹⁶ » – pointant vers l'a-venir et qui impliquerait de rencontrer la réalité et le réel à nouveau en faisant du médium audiovisuel un mode d'appréhension et de connaissance ouvert à la « génération », au « devenir », à la rencontre de l'autre.

Le cinéma donnerait à voir et à éprouver une pensée du lien ainsi qu'une exaltation et une capacité à s'émouvoir devant le caractère changeant et éphémère des choses que le temps altère sur son passage. C'est en faisant voir le geste de la mise en relation (des matériaux et des médiums différents) que le médium filmique serait susceptible de créer et de mettre en mouvement de la pensée. C'est en adoptant une approche intermédiaire, c'est-à-dire une pensée

¹⁴ Lié à leur dimension temporelle, l'« avant-goût du deuil » serait l'incapacité à reconnaître et à jouir des belles choses du monde en faisant abstraction du caractère passager et éphémère de la condition humaine vouée à la finitude. Il s'agirait d'une dévalorisation et d'un « dégoût du monde » fixé sur la part irrémédiable et destructrice du temps qui ne fait qu'annoncer la disparition prochaine annihilant la force à se réjouir et à investir le « beau » du moment présent, Sigmund Freud, *Œuvres complètes*, vol. XIII, Paris, PUF, 2005, p.326.

¹⁵ Sylviane Agacinski, « La fécondité du temps » dans Théodrou, Sypros (dir.), *Figures de temps*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2003, pp.59-60-66.

¹⁶ *Ibid.*

fondée sur la relation, que j'étudierai et ferai dialoguer ce que chaque matériau (archives, lettres, photographies, films de famille, voix et narration, etc.), appartenant à un médium différent, tant par les fonctionnalités qui lui sont propres que – et surtout – par l'expérience plurielle qu'il occasionne, permettrait de révéler de l'expérience inédite du devenir et de la rencontre-de-l'impossible au et par le cinéma.

Plus qu'un lieu d'interrogation, de croisements et de décloisonnements, le médium cinématographique serait un milieu permettant une participation active et immanente dans le monde au fil de ses mouvements et de ses rythmes¹⁷. En somme, je concentrerai une attention particulière d'une part, sur les différents matériaux – la forme que prend la matière au contact d'un médium – jusqu'à une certaine « prise de corps » et d'autre part, sur leurs mises en relation pour en « rendre les fonctions médiatrices audibles¹⁸ » à travers lesquelles émergerait, se bâtirait et se problématiserait ce nouveau rapport au monde et à la connaissance. En d'autres mots, je m'attacherai d'une part à décrire les processus et les relations qui viennent se dégager des différents gestes audiovisuels et d'autre part, à réfléchir à comment les différents matériaux parviendraient, ensemble, à se transformer et à initier une autre expérience de la perte.

Ma réflexion se développera principalement à partir des concepts de « don » et d'« événement », tels que théorisés par Jacques Derrida, qui en tant que figures de l'impossible seraient, en quelque sorte, promesses et gages de « devenir ». Leur pertinence se trouve dans la façon dont ils déploient une logique de l'autrement jusqu'à s'affirmer comme une exigence et une tâche permanente d'un point de vue critique¹⁹. Une pensée de l'autrement se manifesterait en venant à l'expérience sans qu'on ne puisse en prédire la venue ni d'en calculer les effets qui affecteraient et désarticuleraient l'expérience du temps et de la pensée.

¹⁷ Je pense à cette belle citation de Raymond Bellour qui évoque la capacité du cinéma à « produi[re] l'illusion de la vie [en] nous emport[ant] dans son mouvement », *L'entre-images. Photo, Cinéma, Vidéo*, Paris, La Différence, 2002, p.79.

¹⁸ Pierre Fédida, « Passé anachronique et présent réminiscent, Epos et puissance mémoriale du langage » dans Moscovici, Marie et Jean-Michel Rey (dir.), *L'Écrit du Temps*, Paris, Minuit, 1985, p.29.

¹⁹ En ce sens, et tout particulièrement dans l'étude de *Mort à Vignole*, il sera pertinent de lier la conceptualisation derridienne de l'événement à celle définie par Michel Foucault, entre autres dans « Qu'est-ce que les Lumières ? » (1983-1984) et *L'ordre du discours* (1971) qui s'interrogeaient sur l'événement comme la critique permanente d'une attitude et une obligation morale à penser soi-même pour problématiser notre actualité discursive.

L'étude des deux films, malgré leur caractère méditatif et autoréflexif, prendra appui sur l'hypothèse suivante : « il y a²⁰ » don, et « il y a » événement. Il ne s'agirait pas ici des œuvres elles-mêmes, en dépit de leurs résultats poignants (au sens de Barthes), mais de ce qui les traverse : ce seraient l'irréversibilité et les transformations, à travers le travail considérable de mise en forme par montage et remontages, qui offrirait une résistance aux questionnements existentiels posés et ouvrirait à une incomparable expérience de liberté. Le motif de la transformation, comme l'éclosion absolument singulière au centre des deux démarches filmiques, s'inscrirait dans un rapport dépassant l'ordre du dicible, du cognitif et de la causalité. L'événement mis en mouvement par les films comme « revenance » et « spectralité » se logerait dans l'« expérience de l'impossibilité qui ne cesse[rait] de hanter le possible [...] la possibilité²¹ ».

Il irait de même pour le don, ou cette autre manière de nommer l'impossible qui, ne donnant rien, produirait et ferait apparaître des effets dont l'ampleur et l'envergure ne seraient plus mesurables, car ils excèderaient la pensée, l'expérience et la connaissance. Quelque chose viendrait donc interrompre le cours des choses comme « apparition-disparaissant [...] que je vois sans voir²² » dont on ne parviendrait qu'à ressentir les forces et percevoir les symptômes. Bref, l'importance de ces deux concepts dans une perspective du « devenir » résiderait dans cette autre manière d'être s'éprouvant dans la façon d'engager, jusqu'à s'abîmer, la vie dans toute sa complexité et de s'envisager à travers l'expérience de ce débordement.

L'« impossible » ouvrant à la primauté de l'expérience, de la rencontre, du devenir et du sensible appellerait à un dépassement; à une propulsion qui nous inscrirait profondément dans l'avenir telle une puissance « survivante » qui nous « apprendr[ait] à vivre²³ ». Néanmoins, cette

²⁰ Tel que l'écrit Jacques Derrida et je souligne : « A moins que le don soit l'impossible, mais non l'innommable, ni l'impensable, et que dans cet écart entre l'impossible et le pensable s'ouvre la dimension où *il y a don – et même où il y a tout court* », *Donner le temps*, Paris, Galilée, 1991, p.22.

²¹ Jacques Derrida, « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement » dans Gad Soussana, Alexis Nouss et Jacques Derrida (dir.), *Dire l'événement, est-ce possible ?* Séminaire de Montréal pour Jacques Derrida, Paris, L'Harmattan, 2001, p.99.

²² Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1990, p.42.

²³ Pour Jacques Derrida, « apprendre à vivre » est aussi impossible que de dire l'événement ou de « donner le temps ». Si la vie ne s'apprend pas, il s'agirait plutôt d'adopter et d'investir un autre rapport au/dans le monde pour le voir et le savoir différemment : « prendre en compte, pour l'accepter, la mortalité absolue (sans salut, ni résurrection, ni rédemption – ni pour soi ni pour l'autre) » tout en se

expérience sans limites pointant impérativement vers une revalorisation de l'expérience concrète, du vécu et de l'être-avec ne nous projetterait dans le monde qu'à la condition inconditionnelle de *faire* l'impossible. La possibilité-impossible serait précisément dans ce « il y a » – l'imprévisible, le non-savoir, le circonstanciel - dont l'incapacité à anticiper l'arrivée et d'apercevoir le(s) passage(s) introduisant par-là du « devenir » amorcerait un nouvel accès, une reconnexion avec le monde venant de l'être comme la marque d'une vie « au-delà de vie » et d'une façon de repoétiser la vie dans tout ce que la théorie s'est prouvée incapable de produire.

Enfin, si l'appareillage conceptuel de cette recherche insistera sur une pensée de la différence, de la médiation et du processus obligeant à « déranger notre logique²⁴ » et à concevoir un domaine hors de la représentation pour éprouver une expérience de l'autrement qui, selon mon hypothèse, renverrait à celle que le médium cinématographique procurerait, je m'attacherai à des auteurs qui ont engagé une parole, aussi exubérante que rigoureuse et lucide, se dédiant à repenser et à décroiser le savoir : Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Michel Foucault et Jacques Rancière. Pour appuyer cette nouvelle expérience du savoir, fondée sur l'idée de sensible dans deux films qui travaillent à partir de l'épreuve d'une perte, je me référerai à des auteurs qui ont écrit sur l'expérience esthétique des formes audiovisuelles : Sylviane Agacinski, Roland Barthes, Raymond Bellour, Georges Didi-Huberman, Élie Faure, Siegfried Kracauer, François Laplantine. De la même façon que je considérerai comme autant de pistes de réflexion et d'analyse, la pensée des auteurs qui ont théorisé et éclairé la mise en pratique (les matériaux, les moyens, les techniques, le dispositif) par laquelle est rendue possible l'expérience esthétique du sensible : Michel Chion, Philippe Dubois, Arlette Farge, Roger Odin, Jean-Louis Schefer, Susan Sontag, entre autres.

positionnant, affirme-t-il, du « côté de la vie », de « la vie au-delà de la vie, la vie plus que la vie », *Apprendre à vivre. Entretien avec Jean Birnbaum*, Paris, Galilée, 2005, p.24 et p.54

²⁴ Derrida, 2001, *op. cit.*, p.101.

Chapitre 1

Images, imaginaire, impossible

« Y'a-t-il quelque chemin qui mène, à rebours de la brisure accomplie, vers une autre origine ?²⁵ »

Apports à la philosophie, Martin Heidegger

1.1 Préambule

Au cœur de cette recherche, il y a toute une série d'images. Bien évidemment, les images du cinéma, mais aussi celles produites par la littérature, celles tirées de la photographie, celles qui n'existent pas et que j'ai peut-être inventées. Aux côtés des images, tous supports confondus, étudiées dans la filmographie retenue, il y avait les imaginaires de Jonas Mekas, de Chris Marker ou encore de Naomi Kawase qui tapissaient ma mémoire. D'ailleurs, tous les trois partagent plusieurs affinités avec les films de Marazzi et de Smolders. Tels que les thèmes qui traversent leurs films (la perte, la mémoire, la vie), les matériaux utilisés (souvent des archives appelées à être remontées accompagnées d'une narration personnelle), mais surtout leur grande sensibilité à explorer les possibilités du médium cinématographique.

Je pense tout particulièrement à certains films de Naomi Kawase dans lesquels les questions et les thèmes de la famille, de la quête identitaire et intime, de l'absence et de la perte toujours imminente, du quotidien, des liens et des rencontres que peut produire l'expérience cinématographique, sont centraux. D'ailleurs, Kawase déclare à de nombreuses reprises, la « foi » qu'elle porte en les vertus du cinéma pour conserver l'âme et préserver les liens avec les personnes chères, bien avant que le temps nous sépare d'elles. En effet, la réalisatrice est extrêmement consciente du caractère de la perte liée au temps : du temps qui fuit, qui passe et qui ne revient jamais. C'est pourquoi elle a rapidement été captivée par les puissances du cinéma à pouvoir « capturer » ce temps, mais aussi les êtres toujours voués à disparaître. Dans un style introspectif et poétique, Kawase utilise des matériaux d'archives familiales, des albums photo, des images et des sons de la nature pour prendre acte et rappeler la délicatesse ainsi que la fugacité du monde qui nous entoure : de tout ce qui passe et de tout ce qui est en train de se perdre. Cette faculté du cinéma, comme machine puissante à remonter le temps et à permettre une

²⁵ Martin Heidegger, *Apports à la philosophie. De l'avenance*, Paris, Gallimard, 2013, p.425.

rencontre, dans une perspective à la fois personnelle et communautaire, est en filigrane dans toute sa filmographie, mais il est au cœur de quelques-uns de ses films. Je pense à *Ni tsutsumarete* [*Embracing*] (1992) dans lequel la réalisatrice entame une quête sur les traces de son père (qui était-il ? Qui est-il ? Que fait-il ?) qui, suite au divorce de ses parents, l'avait abandonnée alors qu'elle était encore un bébé. Encore plus frappant serait toute l'émouvante série de films consacrés à sa mère adoptive (en réalité, de sa grand-tante, Uno Kawase, d'où le fait qu'elle est nommée « grandma »). Dans *Katatsumori* (1994), *3.11 A sense of home films* (2011) et *Chiri* (*Trace*) (2012), entre autres, se dégage le geste d'enregistrer, et par là de pérenniser, la relation qui les lie. Par exemple, à l'image, on voit souvent un plan de Uno, filmée au loin dans son jardin, ou dans sa maison, puis la main de Naomi Kawase qui s'immisce dans le cadre et qui tente de la toucher; ou encore, on pense à ces plans où sont filmés de très, très proche – où cette proximité est quasiment gênante – un détail sur Uno (son oreille, les rides de ses mains, ses seins nus au moment qu'elle prend son bain) tandis qu'à l'écoute, nous entendons le bruit singulier de son ronflement, de sa respiration haletante, ou encore, le bruit du projecteur – comme pour insister, à nouveau, sur la force du cinéma à rendre possible ce contact. Enfin, il est touchant de constater que le rapport qu'entretient Naomi Kawase à l'expérience du cinéma – dans une perspective du « devenir » et de l'impossible – se rapproche beaucoup du nôtre. Je pense plus précisément à la manière dont Kawase fait dialoguer les images, les sons, le texte et comment leur croisement permet de suggérer, avec magnanimité et finesse, un « autre » sens²⁶.

Plusieurs fois, je suis restée longtemps assise dans la salle de cinéma à réfléchir, mais surtout à m'émouvoir devant toute l'inventivité et l'intelligence des imaginaires déployés (ceux des cinéastes nommés plus haut) souvent en me souvenant d'un plan en particulier. A ce moment précis, et chaque fois que je parviens à me le remémorer, je vis une expérience singulière du

²⁶ Par exemple, à la fin de son court-métrage « Home », dans *3.11 A sense of home films*, qui, en deux temps, réunissait des films de famille d'elle-même plus jeune qui explorait la nature et une visite à sa grand-mère, apparaissait l'intertitre, en japonais, 生きて逝く, qui littéralement pourrait vouloir dire « vivre et mourir ». Or, si ce carton insinuait un air plutôt triste et amer, il est fort de constater comment les images (réunissant les trois générations, de la jeunesse à la vieillesse) et les sons (la douce voix de Uno qui appelle la petite « Naomi, Naomi » qui lui sourit tendrement et qui lui dit « thank you for today, thank you for everyday ») suggéraient plutôt une traversée de la vie, une acception, voire une célébration de la fragilité inhérente à la condition humaine. Les films mentionnés dont je pourrais analyser de nombreux extraits se retrouvent dans la filmographie non-exhaustive à la fin de ce mémoire. La problématique de l'« épreuve de l'impossible » ou d'une « poétique de l'impossible », qui se joue sur de nombreux fronts, dans le cinéma, tant documentaire que de fiction, de Naomi Kawase pourrait faire l'objet d'une éventuelle thèse de doctorat.

monde : celle où tout semble s'écrouler pour soudainement se recomposer et où tout semble enfin avoir un sens. Au contact de leurs films, j'ai eu l'impression de ne jamais avoir réellement *vu*. Portée par leurs imaginaires, j'ai cru aux vertus presque thérapeutiques de certains de ces films pour traverser de nombreuses épreuves, pour défier et transformer mon regard sur l'étendue et les rythmes subtils du monde. C'est donc à l'aune de cette « expérience d'une humanité spécifique », pour reprendre Jacques Rancière, et de toutes les dynamiques qu'elle produit que ce chapitre tentera d'approfondir les *possibilités* mises en place – ouvrant fort possiblement à du devenir – dans *Un'ora sola ti vorrei* (Alina Marazzi, 2003) et *Mort à Vignole* (Olivier Smolders, 1998) dans le cadre de l'épreuve d'une perte.

1.2 Parenthèse sur les archives

Si le thème de la perte traverse et recoupe les films que cette recherche se propose d'étudier, il est pourtant indispensable de noter que tous les deux naissent, à leur manière bien différente, du remontage de matériaux de diverses archives familiales. Bien que ce mémoire traite d'autres questions que l'utilisation et les techniques de réemploi des archives de famille, il m'est apparu toutefois incontournable de s'intéresser au moins brièvement à comment le « travail des archives » ouvrirait, dans les films étudiés, à un nouveau type d'expérience susceptible de penser et de traverser *autrement* l'épreuve de la perte. J'insiste d'ailleurs ici de parler du « travail des archives » et non des archives elles-mêmes, car tel que l'a bien souligné Wolfgang Ernst²⁷, théoricien des médias, et plus précisément de la *media archaeology*, l'archive en soi serait d'abord et avant tout liée à sa conception spatiale. C'est-à-dire, une archive serait un « lieu de stockage » régulé par une « calculative memory », comme espace localisé et géré par des réseaux mathématiques, qui se définirait en termes de « data transmission », « signal processing », « data formats » par codages. Nous nous serions donc trompés de paradigme en associant « the archival memory » à une réflexion « séduisante » sur le temps : au souvenir, à la mémoire ou à la nostalgie. Ainsi, c'est en ayant en tête cette remarque de Ernst, que je m'attacherai à parler du

²⁷ Cf. Wolfgang Ernst, « The Archive as a Metaphor. From Archival Space to Archival Time », *Open. Cahier on Art and the Public Domain. Special Issue Memory. Storing and Recalling in Contemporary Art and Culture*, no 7 (2004), pp.46-53; Wolfgang Ernst, « Dis/continuities. Does the Archive Become Metaphorical in Multi-Media Space ? » dans Kyong Chun, Wendy Hui et Thomas Keenan (dirs.), *New Media, Old Media : A History and Theory Reader*, New York, Routledge, 2005, pp. 105-123.

« travail des archives » pour mettre en évidence que c'est bien la démarche qui les entourent et le processus qu'elles amorcent, lorsqu'on les sollicite, qui m'intéresseront plus particulièrement.

Je partirai donc de la prémisse que l'archive ne serait plus uniquement la trace d'une absence, de ce qui n'est plus *là*, mais qu'elle serait au contraire la possibilité d'une présence, de ce qui s'obstinerait à être et à demeurer là. D'abord, dans sa manière d'agir à titre de preuve (comme dans le cas de la photographie que l'on étudiera plus loin) dans la mémoire et pour la mémoire, mais davantage dans sa capacité de mettre en œuvre et de devenir le lieu dans lequel s'opère une transformation. En somme, le travail des archives constituerait l'expérience tout à fait singulière de « mise en présence » que les films ne cessent de rejouer et de différer. Elles engageraient une présence propre, d'emblée parce qu'elles sont travaillées par le médium filmique, et surtout dans le cadre de l'épreuve d'une perte, où elles impliqueraient une situation particulière que Raymond Bellour a nommé « la douleur de l'archive » qui serait :

« le revers de son attrait [de l'archive] » étant
« d'abord la douleur du temps. Temps perdu dont la
recherche par le film a ceci de singulier [:] que
l'élaboration de mémoire liée par nature à
l'expérience de projection vient redoubler celle de la
réalité passée dont l'archive se veut le témoignage
ou la rédemption ».

Dès lors, quelle serait cette présence particulière à laquelle l'archive donne accès ? Quelle serait cette présence réactivée par les archives ? Mon hypothèse est qu'elle serait *la présence de la possibilité* – celle qui ne cessera d'occuper et d'investir un rapport qui transformerait la « douleur de l'archive » ainsi que la manière dont elle nous oblige à faire « face au temps perdu de [notre] propre vie²⁸ ». La « possibilité » résiderait et serait pensée dans cette tâche inachevée qu'impose le travail des archives, c'est-à-dire, dans cette recherche ouverte constamment en train de se faire et qui demande à être poursuivie. Le travail de ces archives et l'expérience intense que ces dernières susciteraient viendraient révéler cet inachèvement qui ferait partie intégrante du geste que l'historienne Arlette Farge a nommé le « goût de l'archive ». Ce dernier serait rendu possible par un mouvement qui engage à ce qu'au fil de la recherche en archives, quelque chose puisse se produire au gré. En étant attentif, le geste des archives planterait une disposition

²⁸ *Ibid.*, p.32

spécifique ouvrant à « une autre narration de leur énigmatique présence²⁹ » présupposant une autre attitude qui « renonç[er]ait aux catégorisations abstraites pour rendre manifeste ce qui bouge, survient et s'accomplit en se transformant³⁰ ». Il s'agirait d'une autre façon de concevoir, de recevoir et d'entretenir une relation aux archives qui ne serait plus figée, fixée, mais non définie et non définissable. En somme, d'un autre rapport qu'instaureraient les archives qui refuseraient qu'on leur attribue un sens et qui leur permettraient de toujours rester un « manque³¹ », ou un « excès de sens³² ». Ce serait quelque chose constamment en train de se transformer, et de fait, en train de nous transformer.

C'est, par ailleurs, ce sur quoi les deux chapitres suivants se pencheront. Dans *Un'ora sola ti vorrei*, il sera question d'une certaine réconciliation avec la mère retrouvée grâce aux archives et dans *Mort à Vignole*, d'une autoréflexion repensant, et possiblement, dépassant ses propres limites. Néanmoins, dans les deux cas, il s'agira de révéler que les choses pourraient être autrement et que cette *possibilité d'autrement* peut transformer notre façon d'aborder et de comprendre la perte au-delà de la tristesse, de la nostalgie, de la paralysie en révélant « la possibilité abyssale d'une autre profondeur³³ » de ces « quelques instants de vie³⁴ ». Cet *autrement* viendrait donc ébranler et questionner toutes nos conceptions préexistantes de l'ordre du représentable, du repérable, du figurable. En effet, le travail des archives – qui serait aussi l'expérience de l'avenir – résisterait en quelque sorte à se fermer, à se poser. Enfin, cette autre disposition, celle qui se dit et qui engage l'avenir, serait l'épreuve déroutante des archives comme rencontre unique toujours « en construction dont l'issue n[e serait] jamais entièrement saisissable³⁵ ».

²⁹ Farge, *op. cit.*, p.145

³⁰ *Ibid.*, p.136

³¹ *Ibid.*, p.70

³² *Ibid.*, p.42

³³ Derrida 1991, *op. cit.*, p.39.

³⁴ Farge, *op. cit.*, p.13

³⁵ *Ibid.*, p.135

1.3 De l'imaginaire

Dans une conférence intitulée « L'archive en personne... réflexion autour de la perte, de la conservation et de la survie³⁶ », Viva Paci rappelait comment le cinéma « dès sa naissance – et seulement à sa naissance, peut-être – a[vait] rêvé de combattre à tout jamais la perte, [en] conserv[ant] l'image, et par là, l'âme des êtres chers; et d'en permettre ainsi la survie ». Sa communication se poursuivait sur la branche du cinéma « personnel » qui n'aura cessé de mettre en œuvre cette conscience des puissances du médium cinématographique à contrer la perte et la disparition. En effet, soulignait-elle, cette croyance du « pouvoir quasiment chamanique » du cinéma continuait d'animer certains cinéastes dont les films ont une dimension autobiographique (recoupant souvent les thèmes de la mémoire, de la rupture et sollicitant divers matériaux d'archives) tels que Sophie Calle, Chris Marker, Frédéric Mitterand, Agnès Varda, pour ne nommer que ceux-là. Cependant, on aura constaté que c'est aussi le parti-pris que les films de mon corpus proposent d'explorer. C'est-à-dire, cette possibilité de conservation et de préservation, mais surtout la capacité indéfectible du cinéma à nous émerveiller, à nous questionner, enfin à aventurer et transformer notre regard.

On le sait, le cinéma (en comparaison avec la photographie dont on discutera dans la section suivante) est ce dispositif de projection conviant simultanément du mouvement et de la lumière, plan par plan dans une perpétuelle mouvance se modifiant, se réorganisant et se reconfigurant sans cesse. Le cinéma serait une « épreuve expérientielle³⁷ » agissant d'abord sur nos sensations, puis sur notre perception, et enfin, sur notre sensibilité. Dès 1922, l'historien de l'art Elie Faure dans son essai « De la Cinéplastique » rappelait ce sentiment de

« commotion que j'éprouvai en constatant, dans un éclair, la magnificence [...] [du] système de valeurs échelonnées du blanc au noir et sans cesse mêlées, mouvantes, changeantes dans la surface et la

³⁶ Conférence organisée par le Centre de Recherches en Intermédialité (CRI) le 2 février 2012 à Montréal et dont une partie de cette conférence fut également publiée dans *Actes de la 18^{ième} International Film Studies Conference*. « L'archive. Mémoire, cinéma, vidéo et image du présent », Udine, Forum, 2012.

³⁷ C'est le théoricien et historien de l'art Elie Faure qui utilise, dans son texte *De la Cinéplastique*, cette expression. Bien que pléonastique, ce terme met l'emphase sur le caractère impératif de l'expérience pour ressentir la transformation sensible et les effets immanents de la mouvance des images en mouvement.

profondeur de l'écran, j'assistais à une brusque animation³⁸ ».

Tel que cette citation l'indique, ce serait davantage dans la matière et à travers les formes qu'aurait lieu l'expérience et l'épreuve³⁹ de « la complexité qui varie et s'enchevêtre dans un mouvement continu [...] imposé à l'œuvre par une composition mobile sans cesse renouvelée [...] rompue et refaite, évanouie, ressuscitée, écroulée, monumentale⁴⁰ ». La confrontation, se faisant au carrefour entre les formes et la matière, serait dès lors immédiate, directe et éprouvée à même le corps. Faure, à nouveau, souligne que ce serait bien l'expérience plastique qui définit le cinéma – celle capable d'« impressionner notre sensibilité et [d']agir sur notre intelligence par l'intermédiaire de nos yeux⁴¹ » - et non celle guidée par des « sentiments et [d]es passions [qui] ne sont guère un prétexte à donner quelque suite, quelque vraisemblance à l'action⁴² ». En d'autres mots, ce qui définirait, selon lui, la nature puissante du cinéma serait l'épreuve de cette « grande construction mouvante qui renaît sans cesse sous nos yeux par ses seules puissances internes⁴³ » et non pas son contenu narratif-représentatif.

Ce court et dense texte insistait aussi à mettre en lumière la potentialité incomparable « médiatrice » du cinéma, c'est-à-dire sa qualité à agir de manière directe et immédiate sur le spectateur qui, devant ces images projetées, éprouverait des émotions inattendues et inconnues. Cette expérience que l'on peut qualifier de « révélation » ou de « dévoilement » mettrait de l'avant que le film – par sa nature directe et immanente – ne serait plus subordonné à une autre instance ou à une autre entité. Il serait donc – chaque fois – l'expérience d'une rencontre intime et un lieu de transmission, de partage par l'épreuve du « destin qui chaque fois subtilement et de façon inexplicable pour toute pensée, se repartit en dévoilement pro-ducteur et en dévoilement pro-voquant [...] se donn[ant] à l'homme en partage⁴⁴ ». Donc, le film serait cet espace privilégié

³⁸ *Ibid.*, p.9.

³⁹ Je référerai au terme d'« épreuve » pour souligner l'importance de faire l'expérience de quelque chose, corps et âme, pour pouvoir en tirer une compréhension. L'idée d'épreuve marque et nécessite un geste actif en s'y soumettant, en la vivant et en s'y engageant peu importe l'éventualité. Dans le cadre de cette étude, il s'agira de se confronter à l'épreuve, souvent douloureuse, d'une perte pour pouvoir la traverser et la surmonter.

⁴⁰ Faure, *op. cit.*, p.10.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*, p.8.

⁴³ *Ibid.*, p.15.

⁴⁴ Martin Heidegger, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, p.40.

et sublime – où se déploient le beau et l’effrayant, l’étant et le néant, la présence et l’absence – venant nous concerner, nous toucher et toucher notre façon d’engager notre vision. Il s’agirait de cette expérience bouleversante affectant, et surtout, transformant notre rapport aux autres, aux choses, au monde. Le cinéma deviendrait le médium idéal résistant à raconter et à représenter par l’épreuve du sensible où « nous séjournons auprès des choses elles-mêmes dans la pensée, dans la matière, dans les formes⁴⁵ ».

Afin de revenir à la perte – point de départ dans les deux films étudiés – on a pu remarquer que le cinéma portait toujours en lui la trace d’une perte. D’abord, dans son dispositif, celui de la succession de photogrammes⁴⁶ qui disparaissent pour aussitôt réapparaître, qui s’évanouissent pour aussitôt se réanimer. Ensuite, il s’agirait de la perte spécifique au cinéma dans ses manières de « dévoiler ». Comme le dit Thomas Elsaesser, la perte au cinéma coïncide avec l’expérience d’un trauma, c’est-à-dire « l’incapacité d’une personne à communiquer et rendre intelligible à autrui sa propre expérience vécue⁴⁷ ». On pourrait associer ce « trauma » à la manière dont les mots et le souffle, quelques fois, peuvent nous manquer en visionnant certains films pour évoquer combien ils ont marqué – à tout jamais – notre imaginaire⁴⁸. Si le texte d’Elsaesser s’inspire de l’épreuve du cinéma, selon Walter Benjamin, comme expérience de la fragmentation et de la fracturation à l’image de la modernité elle-même, on retiendra toutefois comment le film par « dévoilement » ne passera plus par des représentations objectivantes : il résistera au discours en

⁴⁵ *Ibid.*, p.186.

⁴⁶ Rappelons que déjà, au cinéma, un photogramme est 24 images par seconde.

⁴⁷ Thomas Elsaesser, « Between *Erlebnis* and *Erfahrung* : Cinema Experience with Benjamin » *Paragraph*, vol 32, no 3, 2009, p.307. « [...] the failure of experience [where the] person cannot put his/her experience into discourse ». Ma traduction.

⁴⁸ Tel que mentionné dans le préambule de ce premier chapitre, je pense plus précisément aux films de Jonas Mekas, de Chris Marker, de Naomi Kawase (dans la mesure où ils auraient pu faire partie du corpus étudié, autrement il y en aurait eu beaucoup d’autres) pour lesquels je ne parviens souvent pas à résumer ou à expliquer, de manière cohérente, l’effet de saisissement et toutes les choses qui se sont produites en moi à leur contact. Souvent des sentiments vifs et contradictoires dans lesquels, de manière simultanée, toute la beauté, mais aussi toute la dureté du monde apparaissent au détour d’un plan : par les images au contact d’une respiration, d’une lumière, d’un silence, d’une coupe ou d’un mouvement. Je pense, en autres, aux « brief glimpses of beauty » auxquelles Jonas Mekas n’aura et ne cesse de dédier son cinéma. C’est-à-dire de ces courts moments – comme expérience de l’impossible – où se vivent de la beauté à l’état pur, mais qui ne sont pas sans soupçonner le désordre et la fragilité inhérente à la vie dans ce monde en perpétuel changement. Le cinéma de Mekas, guidé par la poursuite de ces « brief glimpses of beauty », annonce quelque chose de messianique, au sens de Derrida, où il ne dissimule pas le « trauma » de ce qui a été perdu (la Seconde Guerre mondiale, la figure du déracinement et des origines, l’exil de la Lituanie aux USA, entre autres, ont fortement marqué le parcours de Mekas), mais il suggère que quelque chose de plus grand encore, que quelque chose d’absolu puisse advenir.

se faisant lui-même entité pensante et agissante. Le film viendrait donc solliciter et mettre en marche nos différentes manières de voir et d'entendre, de concevoir et d'être. Pour reprendre les mots d'Elsaesser, c'est par son dispositif « s'incarnant sous formes de percepts et d'affects⁴⁹ » organisé par « intensités, dispersions, chocs d'états contraires⁵⁰ » que le film parviendrait à « engager au/dans le monde ».

Ainsi, si le cinéma est toujours lié à « de la » perte, on peut se demander ce qu'il *peut* dans des films qui en font le sujet et le moteur créatif principal. On serait portés à croire qu'il transforme la perte, mais comment le ferait-il ? Je propose d'y répondre en revenant aux questions liées à l'épreuve sensible et perceptive au cinéma. C'est-à-dire, à ce mode de surgissement – dans la matière, comme l'expérience de la médiation du sensible d'être animé par l'« imprévu constant » qui deviendrait une sensibilité – voire une éthique – en présence de ce qui reste incertain, fluctuant, changeant, imprévisible. Cette expérience du sensible, et de facto, de l'impossible, créerait de nouvelles formes de pensabilité et d'habitabilité plus aptes et plus capables de nous « questionner, [en] travaill[ant] à un chemin, à le construire⁵¹ ». On pourrait considérer le cinéma comme un chemin qui pourrait possiblement ouvrir le terrain aride et en friche de la perte en une voie ouvrant à une réflexion plus vaste ainsi qu'à l'adoption d'une certaine ouverture, une acceptation de l'imprévu comme le ferait, chaque fois, un film. Plus loin encore, je dirais que le cinéma pourrait permettre un accompagnement à cette perte : devenant à la fois le chemin (la voie, le trajet à effectuer) et le cheminement (le processus reliant ces espaces à parcourir) permettant de traverser cette épreuve douloureuse.

Ce chemin, entre autres, emprunterait une autre route, davantage capable d'inventer de nouvelles façons d'être et de penser dans le monde, que celles de la représentation. Cette dernière, associée à la « littéracie moderne », informerait à notre manière d'être et de comprendre les choses qui nous entourent. Tel que le propose Silvestra Mariniello, la « littéracie » renverrait à

« [...] tout un système épistémologique structurant notre pensée et notre expérience [...] la littéracie moderne implique la construction du langage en tant que médiateur universel, construction qui a déterminé notre façon de penser le langage ainsi que

⁴⁹ *Ibid.*, p.293. « In the form of embodied knowledge of percepts and affects ». Ma traduction.

⁵⁰ *Ibid.*, p.303. «[...] intensities, dispersals, perpetual reversible states ». Ma traduction.

⁵¹ Heidegger, *op. cit.*, p.9.

notre participation à une configuration historique du savoir⁵² ».

Elle se situerait autant du côté de la fabrication, la capacité de construire, que de celui de la production, la construction d'un monde dans et à travers lequel elle prendrait sens. Les représentations ne seraient donc pas seulement un corpus reflétant ou signifiant le monde, mais elles seraient un lieu de pouvoir créant des connaissances indissociables à des systèmes de pouvoir (politiques, idéologiques, hégémoniques) par lesquels, subtilement, elles opéreraient.

Le médium audiovisuel deviendrait donc un espace privilégié pour élaborer, de manière plus générale, une critique quant à cette prétention à pouvoir dire le monde par le langage. Cela tout en nous confrontant – pour reprendre cette image forte présentée par Hannah Arendt – à une « pensée [qui est] aussi incapable de sortir, par ses propres moyens, des conditions qu'engendre l'activité même de penser⁵³ », d'emblée par « nos mots [devenus] trop pauvres⁵⁴ », voire inexistants. La rencontre avec le cinéma – de manière directe et intrinsèque à son dispositif se situant plutôt du côté de la médiation – libérerait et nous rendrait la capacité de prendre conscience des réseaux et des processus complexes que le logos échoue à représenter. C'est en ne pensant et en ne traitant plus le monde en tant qu'objet – pourvu d'une origine et d'une fin en soi – qu'on parviendrait à saisir son immanence. Enfin, c'est cette capacité du cinéma à dévoiler le monde (impliquant de changer notre manière d'aborder les choses d'un savoir qui ne peut plus être transcrit en termes théoriques⁵⁵ et en revalorisant la centralité de l'expérience concrète) qui nous permettrait l'*habiter* autrement.

Le cinéma parviendrait donc possiblement à véhiculer tout ce que le logos – bien qu'ayant la prétention de pouvoir le faire – était incapable de capter et de transmettre : par exemple, les souvenirs, les valeurs, les émotions, la pensée. C'est ce que Siegfried Kracauer nommait « le flux de la vie⁵⁶ » : la capacité du cinéma à nous offrir une connaissance immanente et infinie du

⁵² Silvestra Mariniello, « La littéracie de la différence » dans Déotte, Jean-Louis, Marion Froger et Silvestra Mariniello (dir.), *Appareil et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp.166-167.

⁵³ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calman-Lévy, 1983, p.266.

⁵⁴ Mikhaïl Bakhtine, *Pour une philosophie de l'acte*, Paris, Éditions de l'Âge d'homme, 2003, p.17.

⁵⁵ En effet, « toutes les tentatives de pénétrer dans l'être-événement réel à partir de l'intérieur du monde théorique sont sans espoir; il est impossible d'ouvrir le monde connu théoriquement du dedans de la connaissance elle-même jusqu'à atteindre le monde réel singulier ». *Ibid.*, p.31-32.

⁵⁶ Siegfried Kracauer, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Flammarion, 2010, p.122. En anglais : « the flow of life ».

monde en résistant à la prétention de le dire ou de le représenter. Ce qui aurait pour conséquence de gommer toute sa complexité et toutes ses infinies nuances. En somme, la « fonction » du médium cinématographique ne serait pas de « refléter la réalité mais de confirmer une vision de celle-ci⁵⁷ » (en anglais : « not to reflect reality, but *to bear out* a vision of it⁵⁸ »). Donc, et la formulation anglaise m'apparaît d'autant plus révélatrice, la puissance médiatrice du cinéma serait cette capacité de *porter* « au gré » une réflexion, au sens d'un *accompagnement*, à partir de ce qui se donne à la vision : de ce dispositif complexe fait d'images, de sons, de gestes, de lumières qui n'auraient pas la prétention de fixer du sens, mais qui se rapprocheraient du « flux de la vie » décrit par Kracauer.

En somme, le « film ne se contente pas d'enregistrer la réalité matérielle mais en révèle des régions qui nous restent normalement cachées⁵⁹ » (en anglais « the film [would] not only record physical reality⁶⁰ but [would] reveal *otherwise* different provinces of it⁶¹ ») par ses potentialités médiatrices. Cette citation invite aussi, dans le cadre du travail qu'aménage la perte dans le corpus étudié, à penser que le film permettrait d'ouvrir *autrement* d'autres « régions » ou d'autres « provinces » du territoire de la perte pour lui permettre de cheminer en se disposant à un certain goût de l'inconnu. Cette qualité d'ouvrir des terrains inexplorés – sur lesquels le cinéma projetterait et nous jetterait à chaque fois – pourrait avoir un impact sur notre manière de « vivre » et de « panser⁶² » l'épreuve de la perte de quelqu'un qu'on aime. Ceci dans la mesure où cette épreuve vient toujours raviver des plaies en nous plongeant dans des émotions puissantes et des lieux de douleur dont on ne pouvait pas encore soupçonner l'existence.

Le cinéma « comme manière originale d'écouter et de regarder⁶³ » pour « faire voir le réel autrement⁶⁴ » convierait à dépasser les provinces sombres et inconnues de la perte en suggérant

⁵⁷ *Ibid.*, p.424.

⁵⁸ Siegfried Kracauer, *Theory of Film*, Oxford, Oxford University Press, 1965, p.301. Je souligne.

⁵⁹ Kracauer 2010, *op. cit.*, p.237.

⁶⁰ « Réalité physique » («Physical reality ») aurait à voir avec le caractère « transitoire » de la vie et du monde que le cinéma révélerait, il est aussi identifié par l'auteur comme « réalité matérielle du monde changeant dans lequel nous vivons [...] ou réel, ou plus vaguement de nature » (« material reality or physical existence, or actuality, or loosely just nature »), Kracauer 2010, p. 63 et 1965, *op. cit.*, p.28.

⁶¹ *Ibid.*, p.158. Je souligne.

⁶² Ceci ne doit pas être considéré comme une faute de frappe, mais s'inscrit bel et bien dans ma réflexion soit la façon dont le cinéma participerait possiblement au processus de « guérison », d'« adoucissement » et de consolation suite à l'épreuve, souvent souffrante, de la perte de quelqu'un.

⁶³ Laplantine, *op. cit.*, p.16.

un autre mode d'appréhension plus « ouvert à la vie, au risque, au hasard⁶⁵ ». Du lieu sombre du désespoir souvent occupé dans l'expérience d'une perte, le cinéma nous ferait passer à espérer de la lumière. Enfin, on pourrait résumer que la puissance médiatrice du cinéma serait celle naissant « de la rencontre, par l'épreuve sensible, qu'il noue de plain-pied avec le monde, ne disposant plus du monde, mais en s'y rendant disponible⁶⁶ ».

1.4 Des images

1.4.1 De la photographie

Souvent, lorsque je pense au rapport entre les images fixes de la photographie et celles animées du cinéma, deux images me viennent en tête. Celles de la somptueuse actrice américaine Louise Brooks majoritairement connue pour ses rôles dans les films de P.W. Pabst. D'une part, une image animée, celle de Lucienne Garnier, splendide « Miss Europe » dans *Prix de Beauté* réalisé en 1930 par Augusto Genina, d'autre part, la coupure dans un journal d'une photographie de l'actrice – méconnaissable par les traces du temps (le visage vieilli, la peau ridée, le regard fatigué) –, quelques années précédant son décès. Cette photographie ne cesse de me perturber et de me bouleverser. Je ne veux pas y croire, croire que c'est bien elle, la plus belle, « Loulou », mais cette image m'y renvoie, et malgré mes efforts soutenus, je ne peux pas effacer sa vue qui s'est empreinte dans ma mémoire. Ni l'image de Brooks et ni la vieillesse sont « laides » pour autant, mais c'est tout le travail laborieux du temps qui culmine en la mort qui effraie et auquel cette image nous renvoie. C'est en ce sens qu'elle me touche et qu'elle annonce aussi quelque chose de notre propre histoire, de notre mort; celle qui nous emportera tous et qu'on ne parvient pas toujours à accepter jusqu'à, souvent, tenter de la repousser. C'est que ce que Susan Sontag caractérisait d'« inventaire du dépérissement » où :

« grâce aux photos, nous suivons de la manière la plus intime, la plus troublante, la réalité du vieillissement. Regarder une vieille photo de soi, de quelqu'un qu'on a connu, ou d'une personne

⁶⁴ *Ibid.*, p.21.

⁶⁵ *Ibid.*, p.147.

⁶⁶ François Jullien, *Si parler va sans dire. Du logos et d'autres ressources*, Paris, Seuil, 2006, p.71. L'auteur le disait à propos de la parole poétique (entre autres, la parole et la poésie taoïstes), mais on notera que le médium cinématographique opèrerait sur le même mode de « dévoilement » que celui de la poésie.

publique photographiée, c'est d'abord *ressentir* : comment j'étais (ou comment il était) en ce temps-là » tout en étant « le présage de leur mort⁶⁷ ».

Paradoxalement, les photographies, parce qu'immédiatement fixées dans un temps passé et un espace précis, disent par leurs propres moyens cette perte à venir; à la fois, elles spectralisent, et en même temps, elles conservent de la vie. Ces rapports de destruction et de conservation, de perte et de devenir, mobiliseront les prochaines pages de cette partie où je réfléchirai à comment les images photographiques agissent et participent à la « rencontre » dans la filmographie choisie.

Dans *Un'ora sola ti vorrei*, les photographies – aux côtés des autres matériaux (films de famille, extraits des journaux intimes, musique, documents médicaux) qui, toujours, interagissent ensemble pour se compléter – permettent activement d'interroger et de réanimer un certain lien avec la mère. Cependant, il faut ajouter que ces images photographiques sont toujours filmées par les images du cinéma ayant pour effet de refaçonner le temps qui leur est intrinsèque : celui qui vient figer, qui vient immobiliser – en un seul instant – le temps⁶⁸. En ce sens, il est possible de penser à ce plan fixe⁶⁹ où Alina Marazzi empile et éparpille, au sol, un grand nombre de photographies de sa mère qui contribuent à donner épaisseur au temps et de fait, de donner épaisseur à la mémoire. L'acte de filmer ces photographies permet donc d'inscrire la mère dans un récit (alors qu'on les retrouve bien souvent de manière non ordonnée et non chronologique dans des boîtes qui ont survécues au temps et aux générations) en leur offrant un sens, une cohérence, de façon active, par l'imagination et par la technique. Notamment, par le montage. On peut donc noter deux tendances de la photographie, au sein du film, qui permettent une certaine rencontre suite à la perte de la mère.

Une première serait le geste assez naïf de s'approcher de Luisa. Littéralement, les photos sont posées par terre et c'est l'objectif de la caméra qui, lentement, s'en approche avec

⁶⁷ Susan Sontag, *Sur la photographie*, Paris, Seuil, 1979, p.92. Je souligne.

⁶⁸ A ce propos et en rapport avec la possibilité de réanimation des « images fixes » filmées par les « images en mouvement » ou les « images animées » du cinéma, il est très intéressant de rappeler l'étymologie d'« anima », du grec *ἄνεμος*, qui interpelle par son sens figuré qui trouble et qui émeut. Mais plus encore dans la définition de « anima » qui suggère le « don de vie », la « reprise de vie », l'« insufflation de vie ». Définition du CNRTL <http://www.cnrtl.fr/définition/anima> [En ligne, consulté dernièrement le 9 décembre 2016].

⁶⁹ Minutage : [19min16sec – 19min31sec].

curiosité⁷⁰. Cela un peu à la manière des enfants qui, devant une telle découverte, veulent se les approprier et toucher ces belles images, avant de poser leur regard sur une chose en particulier, sur un détail, sur ce qui brille. Effectivement, il est incontestable que les photographies retenues par la réalisatrice ont capturé la beauté et la photogénie de sa mère. Mais au-delà de cela, toutes ces photographies révèlent aussi les parts inconnues de la mère comme ce qui resterait encore à découvrir d'elle. En effet, les photos d'avant le moment de son internement, celles de sa jeunesse, ne semblent pas porter les traces du malaise et de la tragédie à venir. Au contraire, elles ont plutôt capté une certaine joie, des moments de complicités amicale et amoureuse, des moments de vie. Plusieurs plans sont donc ponctués par les mouvements fluides de la caméra allant tantôt à l'horizontale et tantôt à la verticale parcourant l'espace restreint des photographies enfermées dans leur cadre. Si certains accessoires ou certains lieux, à titre de référents dans l'image, nous permettent de deviner, approximativement, le temps et l'époque de ces images, c'est plutôt nous, qui regardons cette interaction entre les écrits et les images photographiques, qui devons l'inscrire dans un récit, qui devons en imaginer les contours. En somme, ce parcours à l'intérieur de ce que la photographie voulait bien révéler, souvent très partiellement et très superficiellement, devenait un espace privilégié pour la réalisatrice de compléter, agencer et inventer ce à quoi chaque image la renvoyait tout en parcourant les confins et les contours de sa propre mémoire.

Une deuxième tendance dans le film de Marazzi serait de réanimer – non pas « le temps d'une image », mais le temps de plusieurs images –, la mère. D'une part, à nouveau par le mouvement de la caméra, comme on l'a vu, avec ce qui semble être des portraits d'école de la jeune Luisa⁷¹. L'effet de réanimation est proposé par cette série de portraits qui, filmés rapidement et de tailles identiques, viennent donner l'illusion d'un même plan où elle s'anime par les légers changements de pose entre chaque coupe par le photographe. D'autre part, la « réanimation » se ferait par le montage rythmé, un peu à la manière du procédé du « flip book » ou du mouvement décortiqué des jouets optiques, où grâce au phénomène de la persistance rétinienne, le sujet s'anime et se met en mouvement par le biais de la succession d'images. En effet, cette dernière manipulation permettrait de faire « durer » cette suite d'images isolées – et de

⁷⁰ Ce sont les photographies, dans le petit livre accompagnant le DVD, qui confirment ce geste et montrent le dispositif de la caméra qui les filme. Alina Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*, Milan, Rizzoli Editore, 2006.

⁷¹ Minutage : [18min10sec – 18min28sec].

fait, de faire durer la rencontre – que la photographie impose en figeant, irrémédiablement, le temps d'un instant, le temps d'une seconde. Je pense surtout à cette belle séquence photographique⁷², dans la période où la famille s'exile de Milan aux USA, où sont réunis la mère et les enfants. Dans ces plans, d'une belle composition et en couleurs, il est émouvant de constater comment ce geste permet à Alina et à Martino de prolonger, par les dispositifs de montage puis de projection, ces instants fixés dans un temps inaliénable où, à nouveau et à l'infini, ils peuvent se lover dans les bras de leur mère, rejouer ou se refaire lire des histoires auprès d'elle.

Enfin, en ayant toujours en tête ces deux séquences et plus particulièrement la dernière, on peut penser à « la fonction déictique » de la photographie, telle que théorisée par André Bazin et sur laquelle James Cisneros, en particulier, a poursuivi la réflexion dans son essai *Imaginary of the End, the End of Imaginary*⁷³, qui s'intéresse à la situation dans laquelle l'énonciation est produite, et par la suite, viendrait produire du sens à la vue d'une image.

Dans le cadre du film de Marazzi, il s'agirait de la situation d'énonciation particulière⁷⁴ où interagissent les matériaux écrits (journaux intimes, correspondances) et les images (de la photographie, mais aussi du cinéma) créant, peut-être, un dialogue venant répondre à la recherche de la réalisatrice. C'est-à-dire, à cette longue quête qui permettrait une certaine rencontre avec la mère (et qui pourrait donner un sens à sa disparition et à sa perte), mais d'emblée à découvrir *qui* avait été sa mère. On notera donc que d'une part, on voit à l'image le défilement et la superposition des photographies de Luisa – tel qu'on l'a dit de ces images qui ne semblent pas annoncer la suite dramatique à venir –, et d'autre part, on entend la récitation d'un des journaux qui dit :

⁷² Minutage : [39min05sec – 39min35sec].

⁷³ James Cisneros, « Imaginary of the End, the End of the Imaginary. Bazin and Malraux on the Limits of Painting and Photography », *Cinémas*, vol.13, no 3 (printemps), 2003.

⁷⁴ Effectivement, la situation d'énonciation dans *Un'ora sola ti vorrei* est complexe, car elle ne concerne plus uniquement *qui* prend la photographie, mais *qui* filme ces photographies (par un dispositif audiovisuel) et qu'est-ce que cet acte de filmer par les images cinématographiques vient révéler/dévoiler de ces images photographiques. Néanmoins, la force énonciative est la même. Elle rend compte que ces images ne viennent plus se substituer, remplacer ou imiter la réalité photographiée/filmée. Au contraire, elle vient les ajouter, les distinguer, les inscrire en tant que formes propres dans le réel. Dans les exemples qui suivront, il s'agira d'un imaginaire (les « ombres grises » dans l'interstice de ces images) qui s'impose et fait « irruption » dans le réel en octroyant une dimension imaginaire au récit.

« *April the 15th 1955. I'm in my room, I hear the bells ringing [...] I have aged a lot in those two months and I don't know if I should be glad about it or not. Looking back, I see a different Liselli – it's inconceivable, we're always the same yet always different, that means you can never judge anyone because you judge them for who they were and now they're different, or maybe we're always the same, I don't know. But this is what so good about life : being curious about what happens moment by moment [...] October the 31st 1955, I have matured a lot and I miss the days where I didn't use to think about anything, now I'm only thinking, thinking [...]* ».

Ce qui se démarque de cette séquence est cette façon dont le texte lu (comme le dit Cisneros par des mots déictiques, « *this gesture and that moment, now and then*⁷⁵ » qui ancrent la situation avec une précision spatiale et temporelle⁷⁶) et l'image vue (les photographies muettes dont on ne peut que tenter de deviner le lieu et le temps) viennent altérer notre compréhension en permettant un sens que ni l'un ni l'autre, pris séparément, n'énonçaient. La fin de cette séquence est aussi évocatrice où l'on voit Luisa, en petite robe accompagnée de son frère, qui dévale une montagne enneigée et où la narration, issue de la lecture d'un journal, dit : « *January the 18th 1956, 9 months ago I was in total darkness, then light came bit by bit without me realizing it. Now I know what a mountain is and I want to climb up it, but I need help* ».

De ce dédoublement du geste – où notre lecture des photographies se voit transformée, influencée par les écrits et où les écrits se voient « imagés » - on peut possiblement conclure deux choses de cette expérience déictique, où l'image répondrait au texte et le texte à l'image, proposant des pistes à la recherche de Marazzi. D'abord, on peut croire que toutes ces photographies viendraient répondre au souhait de sa mère, celui d'avoir de l'aide pour monter la montagne : en l'aidant à retrouver la « lumière » quelque part, au carrefour de toutes ces images qui délocaliseraient le « total darkness » par des sourires authentiques, des moments joyeux de célébrations, des moments de beauté soigneusement choisis par la réalisatrice. Ensuite, en écho à la première tendance observée, on pourrait croire que ces liens entre les images et le texte aideraient à répondre à la recherche d'Alina qui se questionne ardemment à propos de l'identité de cette jeune fille, sa mère, qui voulait monter la montagne. Cela a pour effet de permettre des

⁷⁵ *Ibid.*, p.155.

⁷⁶ Ce sont les mots soulignés en italique dans l'extrait cité.

questionnements et suggérer des choses qui ne sont pourtant jamais mentionnées telles quelles : ni dans les écrits, ni dans les photographies. Au fond, que bien avant d'être celle qu'elle avait cru connaître – et dont elle ne se rappelait quasiment plus –, Luisa était toujours plusieurs personnes en même temps : une amie, une amante, une épouse, une fille pour ses parents, une sœur et qu'elle n'était pas uniquement la mère souffrante qui a abandonné ses enfants. Les agencements des photographies aux écrits venaient, entre autres, révéler que la réalité est beaucoup plus nuancée et subtile, un peu à la manière des affects changeants (colère, compassion, injustice, amour, tristesse, compréhension) que la réalisatrice avait certainement dû ressentir – un peu tout en même temps – à l'endroit de sa mère, mais que le film n'aura jamais énoncé comme tel.

On peut d'ailleurs constater le caractère fondamental de ce long parcours de recherche – venant d'une impulsion honnête et profonde –, où, dès le début de cette séquence, Alina Marazzi confessait déjà son acte de transgression d'ouvrir et de parcourir les journaux intimes malgré l'avertissement et la demande de sa mère : par une image filmée de la première page où il est écrit « Per favore non leggete questo diario » (en français : *S'il vous plaît, ne pas lire ce journal*). Néanmoins, on peut croire que Marazzi a fait le choix d'inclure les écrits (à l'encontre de la volonté de Luisa) parce que ce n'était réellement qu'en interaction avec les images qu'ils pouvaient prendre un sens⁷⁷; que ce n'était qu'en faisant *autrement* qu'ils pouvaient révéler *autre chose* de sa mère. Pour conclure, c'était bien précisément grâce à l'espace filmique – par l'expérience du dédoublement du geste, du « potential of an image-language, the content of the photo, its composition of line, light and color, giv[ing] sense » – qu'était rendu possible ce dédoublement du monde⁷⁸ venant éclaircir et ouvrir de nouveaux sens encore occultés à la quête de la réalisatrice.

Dans *Mort à Vignole*, les questionnements laissés ouverts par l'utilisation de la photographie sont condensés dans une assez courte séquence au milieu du film⁷⁹. Pendant

⁷⁷ D'ailleurs, Cisneros, à ce propos, indique « the difference between showing and saying at the heart of the problematic is the pivot for its translation into the realm of the image. If with *deixis* language looks to its own taking place and shows the limits of its intelligibility, it speaks through the subject who momentarily appropriates it to say something meaningful », *op. cit.*, p.154. Également, c'est tout le problème de la représentation discuté plus haut et auquel on ne cessera de revenir en parlant du « logos ».

⁷⁸ *Ibid.*, p.153 et p.158.

⁷⁹ Minutage : [11min14sec – 13min13sec].

environ deux minutes, plusieurs photographies, pour la plupart des portraits de famille, défilent l'une à la suite de l'autre. Chez Smolders, en comparaison avec les techniques de Marazzi, il n'y a aucun souci de réanimer des morceaux ou des spectres du passé. Au contraire, cette série d'images nous renvoie au caractère stérile de la photographie qui ne m'anime pas (et que je n'anime pas à mon tour, pour reprendre Barthes), mais qui creuse, au sein de mon expérience, un certain sentiment d'étrangeté. Je ne sais pas comment les aborder : elles n'ont rien de chaleureux – tout comme le temps de la photographie qui « glace » en une image singulière –, tous ces portraits de famille laissent de glace.

S'inscrivant dans toute la réflexion sur le caractère contradictoire des images en général (sur lequel je reviendrai avec davantage de précision dans la section portant sur le film de famille ainsi que dans le troisième chapitre), Smolders s'intéresse aux décalages entre la photographie elle-même, la représentation de cette photographie dans et par le film et notre expérience à la vue de celles-ci. Sans le commentaire de la narration accentué par des moments de silence, on constate comment ces photographies sont lacunaires; elles disent – d'elles-mêmes, par elles-mêmes –, trop peu et trop mal ce qui pourrait éclairer leur origine et leur « vérité ». De plus, l'acte de filmer ces images photographiques – en leur prodiguant une durée – vient rappeler ce temps amorphe, ce temps immobile de toute photo qui évoquerait aussi le temps arrêté de la mort.

Ainsi, dans *Mort à Vignole*, on peut conclure que d'une part, les images photographiques résistent par leur mutisme, et d'autre part, en elles se mélange tout un tissu affectif complexe qui soit nous rapproche, nous laisse indifférents ou nous repousse d'elles. Je pense, par exemple, à la séquence citée à la page précédente où le réalisateur ne se soucie pas d'indiquer le temps et le lieu de ces photographies. Ces dernières restent énigmatiques et arrachées d'un contexte qui viendrait les inscrire dans un récit assurant notre compréhension. Cette séquence nous positionne face à ces personnes inconnues qui nous fixent et qui ne se sont certainement jamais doutées qu'on les fixerait en retour. Outre cet étrange sentiment de voyeurisme, c'est le tremblement – quasiment imperceptible – de la caméra qui rend ces photos inquiétantes. En effet, ces infimes vibrations donnent l'impression déconcertante que ces personnes, que l'on croyait immobiles, pourraient s'animer à tout moment.

C'est en gardant à l'esprit ces derniers rapports de forces, mais aussi en écho à ce que la narration énonçait au tout début du film – soit d'être né à partir d'une image absente de cette

enfant née morte qui « aurait pu la sauver de sombrer dans l'oubli des choses qui ne paraissent jamais avoir *existé* » – qu'une des voies d'interprétation pourrait être ces *autres* formes d'existence par la photographie. D'abord, une allant dans le sens du « noème », tel que l'entendait Roland Barthes dans son célèbre livre *La chambre claire. Note sur la photographie*, qui stipule que toute photographie offre la certitude que « la chose était là⁸⁰ » : que « ça a été ». Dans le même sens, dans un livre regroupant quatorze fragments d'écrits au fil du temps s'intéressant à la pensée photographique, le philosophe Hubert Damisch rappelle que l'image photographique est « cette image paradoxale, image sans épaisseur, sans matière [...], mais que l'on ne saurait considérer sans avoir à se défendre de l'idée qu'elle a retenu quelque chose d'une réalité dont elle relève, d'une certaine façon, de par sa constitution physico-chimique⁸¹ », c'est-à-dire de considérer la photographie comme trace d'une réalité matérielle qui n'aurait encore rien à voir avec son contenu ni avec son référent. En d'autres mots, qui révélerait une réalité indépendamment du fait qu'une chose « ait été ». Néanmoins, on notera dans *Mort à Vignole* que ce profond désir, celui d'être un espace de mémoire comme le rappelle le réalisateur où « chacun survit, dans ce sarcophage de carton, prisonnier de ce qu'a pu saisir un œil photographique un certain jour, pendant une fraction de seconde », traversera tout le film, mais qu'il s'agirait davantage d'offrir une certaine existence à l'enfant afin qu'on ne puisse jamais nier qu'elle « a été ». En bref, de prouver et de lui rendre cette existence, « de lui rendre cette vie dont elle avait été privée ».

Ensuite, une deuxième forme à laquelle la photographie pourrait renvoyer serait celle du sujet regardant qui interroge sa propre existence au monde. Comme le suggère Barthes, « la Photographie pose une présence immédiate au monde – une co-présence », par exemple : « pourquoi vis-je *ici et maintenant*⁸² » ? D'ailleurs, la séquence photographique fait émerger chez le spectateur toutes ces interrogations quant à ses façons de regarder une image ou de penser ses manières de vivre en réaction à la caméra. A cet effet, on peut, par exemple, penser à ces plans cadrant les enfants, cadrant « la retenue, la gravité de leur regard [...] le[ur] manque de naturel » et réfléchir à l'omniprésence, de nos jours, des millions d'images numériques qui enregistrent notre vie. En somme, cette possible deuxième forme d'existence serait celle qui révèle les

⁸⁰ *Ibid.*, p.120

⁸¹ Hubert Damisch, *Le Dénivelée. A l'épreuve de la photographie*, Paris, Seuil, 2001, p.8.

⁸² Barthes, *op.cit.*, p.131

qualités « pensive » et « métaphysique » que peut susciter, en chacun, la vue de chaque photographie, et qui de fait, pourrait possiblement révéler quelque chose de la façon dont on mène notre vie. Pour terminer, on notera que la critique du régime des images photographiques et le rapport souvent paradoxal qu'entretient Smolders aux images en général culminera dans une critique assez virulente des « films de famille ».

1.4.2 Sur le film de famille

Si, tel que le début de ce chapitre le suggérait, l'utilisation d'archives et le travail avec les archives permettaient une traversée différente et *autre* de l'expérience de la perte, il y a tout de même lieu de se demander comment cela devenait possible dès lors qu'on la représentait avec des films de famille ? Ceci dans la mesure particulière où le film de famille serait encore fortement attaché à une façon univoque de représenter la vie dans la série de clichés qu'il projette.

La tradition des films de famille (souvent aussi nommés *home-movies* ou *amateur films*) dont la période de prédilection se situe entre les années 1965 et 1985 correspondant à l'émergence commerciale et la popularité du caméscope Super 8 sont ces courts films d'environ trois minutes réalisés, la plupart du temps, par le père de la famille. En tant qu'objet d'étude, le film de famille a été théorisé principalement par Roger Odin qui le liait à une approche sémiopragmatique. Là où sémiologie ainsi que les approches sémiotiques se concentraient sur le sens construit dans et par le film (comment le film signifie ?), la sémiopragmatique s'intéresse plutôt au contexte de production de sens – en prenant grandement en considération les affects et les émotions – au moment de la réception.

L'intérêt de Odin pour le film de famille – en tant que pratique signifiante – serait d'emblée esthétique. Il recherche, sur le terrain, les différentes productions familiales et il étudie leurs différentes esthétiques. C'est en partant du postulat que le film de famille fait l'objet d'une appréciation négative dans la société, mais aussi en se basant sur son expérience personnelle comme étant celle de quelqu'un appartenant à cette époque révolue, que Odin attribue au film de famille une forme en soi : celle du « mal fait ». Cette forme se définirait et se recouperait sur deux grands axes. Du point de vue du plaisir, le film de famille est ennuyeux et sans intérêt, et du point de vue de la technique, le film est « mal fait » tant dans sa forme (caméra tremblante, cadrages maladroits et approximatifs, images floues sans quelconque opération de montage) que dans son contenu (fragmentaire et incohérents telle une suite de moments clichés et de

stéréotypes⁸³). Il conclut donc que la réalisation d'un *home-movie* serait traversée par deux mouvements soit un intentionnel, un devoir de se souvenir pour le futur et l'autre non intentionnel, c'est-à-dire le manque de savoir-faire technique.

Le film de famille ne serait donc pas un objet esthétique en soi, mais plutôt un « pivot » pour la production de sens et d'affects chez les spectateurs. Se référant à l'esthétique de la réception, telle que théorisée par Hans-Georg Jauss, Odin souligne comment le spectateur du film de famille deviendrait plutôt un participant actif que les multiples fragments d'un film, qui dérouleraient à l'écran travailleraient de l'intérieur, mettant en marche « [son] cinéma intérieur [...] [en le plongeant] au plus profond des éléments de [sa] vie⁸⁴. » Ce processus qui ne serait pas seulement de l'ordre de la nostalgie, ancré dans le temps passé, prouverait également sa portée pour le présent. Il relèverait donc d'une certaine exigence herméneutique dans un rapport communicationnel entre l'actant-Destinateur et l'actant-Destinataire comme expérience d'apprentissage et d'appropriation montrant un intérêt possible individuel pour le film de famille allant bien au-delà de la famille en question. Odin va même jusqu'à dire que le film de famille ne serait pas en soi une œuvre, mais qu'il ne le deviendrait qu'après médiation par sa Forme. En somme, ce ne serait que les spectateurs qui pourraient la produire lors de la réception dans un rituel circonscrit de visionnement imposant son temps propre exigeant « une réponse que chaque spectateur doit produire activement » par un désir de contribuer et de participer à la reconstruction du passé familial appelant à une « initiative communicationnelle » et une « performance communautaire⁸⁵ ».

Dans le film d'Alina Marazzi, on notera que la réalisatrice entretient un rapport plutôt positif aux films de famille et l'utilisation qu'elle en fait va dans ce même sens. Effectivement, plus que les photographies et les écrits (bien que l'« effectivité » requiert tous les matériaux collaborant ensemble), les films de famille devenaient ces « documents de l'être » et ces

⁸³ Par stéréotypes dans le film de famille, j'entends ces scènes clichées telles que les nouveaux mariés à la sortie de la cérémonie, les enfants qui ouvrent les cadeaux de Noël, les baptêmes, les scènes de vacances. C'est ce que Pierre Bourdieu qualifie de moments intégrateurs au sein du corps social dans son texte *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie* (1965).

⁸⁴ Roger Odin, « Introduction » dans Roger Odin (dir.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Paris, Éditions Méridiens Klincksieck/Armand Colin, 1995, p.35.

⁸⁵ Roger Odin, « Esthétique et film de famille », Acte de conférence *Esthétiques ordinaires du cinéma et de l'audiovisuel* », Équipe interuniversitaire de recherche sur le cinéma privé (Paris 3-IRCAV/Lille 3-GERICO), 2002, p.24.

« matériaux de la mémoire » où une partie de sa mère lui était redonnée, et dont le mouvement offrait une plus grande proximité avec elle, comme si le défilement des images filmiques donnait l'illusion d'une incarnation charnelle. Aussi, on pourrait également observer comment les films de famille sélectionnés par Marazzi ne s'inscrivent pas dans l'esthétique qu'Odin identifie pour ce genre de cinéma. En effet, on constate une belle maîtrise technique : des plans bien cadrés, des images nettes, des opérations de mise en scène. Par exemple, on peut penser à la séquence du mariage des parents de Luisa⁸⁶ où toute la famille s'était rassemblée dans un petit village de Suisse et où est filmée l'arrivée de tous les invités qui se réunissent dans une foule filmée par un travelling horizontal. Ou encore à la séquence dans la librairie *Hoeppli*⁸⁷ dont on peut souligner la belle composition des plans, une maîtrise de l'éclairage et dont le contenu s'éloignerait des thèmes usuels des films de famille (baptêmes, mariages, vacances).

Toutefois, ce rapport au film de famille est bien différent dans *Mort à Vignole* d'Olivier Smolders. En effet, dans son film, le réalisateur questionne le caractère suspect des images des films de famille, qui, selon lui, tendent à investir une vision mensongère de la réalité et du réel. Cela tant dans sa forme « incompl[ète], fragmentaire, sans début ni fin [...] rendu[e] par sa structure disruptive peu intelligible et notamment très elliptique en ce qui concerne l'espace et la temporalité que les sautes et les décrochements perpétuels ne permettent pas de construire de façon cohérente⁸⁸ » que – et surtout –, dans son contenu se demandant :

« quel est donc cet univers sans faille, sur quelle planète vivent ces êtres sans problèmes? Loin du réel, nous semble-t-il, - alors qu'ils pataugent dans le trivial pur et simple – et beaucoup plus éloignés du réel, nous semble-t-il encore, que dans la fiction classique, qui prend bien soin d'effacer toute trace de cette obscénité⁸⁹. »

Or, bien au-delà du caractère douteux de ces productions familiales, le réalisateur constate que le problème serait l'accumulation de toutes ces images qui, au même moment, viendraient former des discours. Les images entreraient, dès lors, dans un champ du savoir déterminé devenant, à leurs tours, des objets sur lesquels il faut imposer un savoir. En d'autres mots, le

⁸⁶ Minutage : [9min26sec – 10min01sec].

⁸⁷ Minutage : [23min57sec – 25min08sec].

⁸⁸ Marie-Thérèse Journot, « Le film de famille dans le film de fiction » dans Roger Odin (dir.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Paris, Éditions Méridiens Klincksieck/Armand Colin, 1995, p.152.

⁸⁹ Eric de Kuyper, « Aux origines du cinéma : le film de famille » dans Roger Odin, *op. cit.*, p.17.

savoir se construirait et, en se construisant, il construirait ce sur quoi il porte. Pourtant, ces images ne seraient qu'une série de fantômes produisant des représentations par des clichés offrant une vision limitée de la vie : on la prendrait en charge, et on parlerait pour elle. Dans ces images, où tout serait contenu en soi, nous serions nous-mêmes soumis à ces représentations objectivantes et nous viendrions à les produire à notre tour. En somme, au-delà de la question de la perte, et de l'expérience engendrées par cette perte de l'enfant, *Mort à Vignole* serait un discours sur le pouvoir du discours où le langage ne présenterait pas, mais représenterait en instaurant des conventions qui leur permettraient de s'autoréguler. Malgré qu'agissant dans le réel, les représentations ne seraient pas neutres et chercheraient à renforcer une identité qui n'existerait pas en soi. Pourtant, à travers ces images – qui produiraient des discours tel un mouvement qui se nourrit de lui-même – cette identité familiale imaginée (et imaginaire) viendrait se fortifier. Bref, là où les pratiques du film de famille deviendraient problématiques, pour Smolders, serait dans la façon insidieuse dont on produirait nous-mêmes ces discours et, comment, les ayant incorporés, ils viendraient orienter notre façon d'aborder les choses.

Tout ce qui a été dit précédemment peut, sans doute, apparaître contradictoire et problématique dans la mesure où *Mort à Vignole* a été réalisé et rendu possible, majoritairement, par l'accumulation et le remontage de films de famille. Cependant, on remarquera, à quelques moments, comment les images parviendront à s'« autonomiser » des « clichés » des films de famille par différentes expérimentations esthétiques. Je pense particulièrement à l'absence assez flagrante des représentations « banales » de Venise : d'abord le film commence, et immédiatement après l'intertitre « film solitaire » apparaissent les images d'un homme qui marche sur la rive d'un port ainsi que des gros bateaux qui n'ont rien de séduisants contrairement aux gondoles vénitiennes ou à l'impressionnante beauté architecturale de la ville. Ces essais participeraient à reconnaître la souveraineté des images qui s'affranchiraient de la tutelle des représentations objectivantes des films de famille, comme, de manière exemplaire, ce court plan filmant les vagues sur la lagune⁹⁰ où pendant plusieurs secondes on ne comprend pas immédiatement ce à quoi on assiste. L'image est portée par un mouvement qui lui est interne où l'on voit des petits points lumineux qui se déplacent et qui scintillent sur un fond noir. Puis, la

⁹⁰ Minutage : [5min29sec – 5min39sec].

caméra opère un zoom out où on réalise que l'on voyait un plan rapproché du mouvement des vagues sous un soleil tapant.

Ce geste vient donc détourner notre regard des millions d'images se ressemblant toutes les unes et les autres de la ville de Venise en pointant vers l'eau; en filmant ses reflets, ses mouvements, ses rythmes. En d'autres mots, ces images – par expérimentations conviant différentes matières et différents procédés techniques de l'image (effets de zoom, d'angles, de textures de l'eau) –, se voyaient douées d'une force leur étant propre. Ces expérimentations, refusant de prendre en charge les images, résisteraient au discours et à la représentation – à la rigidité et à la maîtrise de sa forme et de son contenu – en leur conférant une dimension imaginaire. Enfin, ces tentatives plastiques répondaient et s'inscrivaient dans la recherche de Smolders – celle d'un questionnement poursuivi – contribuant au refus de fixer une vision univoque⁹¹. Cela, en donnant, au contraire, expansion à l'éventualité d'un autre sens pour comprendre, à travers ces matériaux imaginaires, notre présence réelle au monde qui pourrait possiblement transformer notre rapport vis-à-vis lui.

1.5 De l'impossible

Tel qu'on l'a vu, le traitement spécifique de la perte, par les possibilités du médium, avait lieu au niveau de l'expérience cinématographique, à différents degrés. Cette épreuve d'abord liée à la sensation et à la perception mettait en marche d'autres dispositions pour comprendre le monde, ou dans le cas plus spécifique à cette étude, pour aborder la perte. Il s'agissait d'un processus de transformation se rapportant à une façon plus ouverte de recevoir et de participer au monde dans tout le « flux intarissable de possibilités et de significations quasi insaisissables⁹² » (en anglais, the « flow of possibilities⁹³ ») qu'il agite.

⁹¹ Comme le serait, d'ailleurs, le propre de toute œuvre que d'être « toujours la création d'espace-temps nouveaux », mais aussi d'être « censée faire jaillir des problèmes et des questions dans lesquels nous sommes pris plutôt que de donner des réponses ». Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Minuit, 2003, p.269.

⁹² Kracauer 2010, *op. cit.*, p.123.

⁹³ Kracauer 1965, *op. cit.*, p.72.

Le cinéma, tel que le soulignait Sylviane Agacinski, faisait donc de la perte un « espace d'expérience [...] qui nous touche, nous éprouve, nous traverse [...] et non un objet de savoir⁹⁴ ». Cela venant fortement rappeler les propos d'Elie Faure comme la « commotion » qu'il avait éprouvée, en premier lieu, à travers l'expérience de la vue du film, et ce, bien avant une réflexion sur son contenu, sur ses personnages, sur son action. Présentant un certain désir de s'éloigner du caractère péjoratif et néfaste communément associé à la perte, le cinéma – par ses propres moyens, à même ses formes – devenait un lieu pour « réenchanter le monde⁹⁵ » en faisant « surgir de la vie⁹⁶ ». C'est-à-dire, en mobilisant notre capacité « à s'ouvrir à ce qui passe [...] au monde en train de passer⁹⁷ » comme le ferait, chaque fois, l'épreuve cinématographique – d'emblée au niveau de ses formes, de sa matière, de son dispositif – qui désarticulerait l'expérience du spectateur. Ce dernier entreverrait une autre manière de réfléchir pour comprendre les réalités complexes du monde et parviendrait néanmoins à s'entrevoir à travers ce lieu qui est toujours plus grand que lui. L'expérience filmique – comme mode d'appréhension – participerait à bâtir et à problématiser un nouveau rapport au monde pensé à travers les motifs de la transformation et des passages. Dans le cadre de cette recherche, il s'agirait d'une nouvelle lumière sur l'expérience de la perte en transformant notre rapport à elle là où elle occupe et exige trop de place.

Siegfried Kracauer terminait son ouvrage *Theory of Film* par un fragment intitulé « The Family of Man⁹⁸ » qui, tel que son titre pouvait le suggérer, annonçait la photographie et le cinéma comme des médiums capables de « virtuellement [...] faire du monde notre chez nous⁹⁹ » (en anglais « virtually make the world our home¹⁰⁰ »). Selon lui, la photographie, et selon nous, l'expérience cinématographique, rendait contingente l'union des « peuples du monde¹⁰¹ » et

⁹⁴ Sylviane Agacinski, *Le passeur du temps*, Paris, Seuil, p.58.

⁹⁵ Laplantine, *op. cit.*, p.75.

⁹⁶ *Ibid.*, p.118.

⁹⁷ Agacinski, *op. cit.*, p.66.

⁹⁸ Le titre a été laissé tel quel par les traducteurs. Il renvoie à l'importante exposition photographique – se voulant être une fresque de l'expérience humaine et des *possibilités* que permet la photographie pour rendre compte de celle-ci – commissionnée par Edward Steichen pour le Museum of Modern Art (MoMA) en 1955.

⁹⁹ Kracauer 2010, *op. cit.*, p.428.

¹⁰⁰ Kracauer 1965, *op. cit.*, p.304.

¹⁰¹ Kracauer 2010, *op. cit.*, p.436

d'une « humanité [qui] vi[t] une vie commune sur la Terre¹⁰² » (en anglais : « the common life of mankind on earth¹⁰³ ») en devenant le lieu d'une expérience commune offrant la possibilité de transgresser les frontières et de partager des liens avec l'humanité. Le cinéma, en tant qu'expérience esthétique, serait aussi ce moment identifié par Jacques Rancière de « reconfiguration du sensible commun¹⁰⁴ » pour délier les hiérarchies orientant le savoir ainsi que pour démocratiser l'accès à l'art, et par là, au sensible qu'avait cloisonné le régime représentatif dans une logique de la dualité et d'une pensée de la binarité. Ce « repartage du sensible »¹⁰⁵ annonçait de « nouvelles manières de vivre parmi les mots, les images et les marchandises¹⁰⁶ »

Ces « nouvelles formes de vie¹⁰⁷ » permises par l'expérience cinématographique fondée sous le mode de la sensation et de la perception faisaient donc du film une « rencontre » qui n'était pas sans soupçonner « qu'il n'y ait pas de méthode pour trouver[, mais] rien qu'une longue préparation¹⁰⁸ » participant à sa capacité de s'animer et d'animer de la pensée en animant les images elles-mêmes pour transformer notre regard et notre perception en envisageant que les choses pourraient être autrement. Permettant plus d'ouverture à l'épreuve de la perte ne la logeant plus dans la mélancolie, mais guidée par une certaine disposition, une autre disponibilité à recevoir qu'on nommera être celle du « devenir ».

Fortement inspiré de Gilles Deleuze, le « devenir » serait ce qui « souvent ne tient pas d'un lieu d'évidence, mais [bien] d'[un] devenir qui opère en silence » par des flux et des forces « qui sont presque imperceptibles¹⁰⁹ ». Cela hors des cadres normatifs-représentatifs à notre portée donc d'une pensée « d'un devenir qui n'est pas un développement ou une évolution » s'éloignant

¹⁰² *Ibid.*, p.437.

¹⁰³ Kracauer 1965, *op. cit.*, p.310.

¹⁰⁴ Rancière, *op. cit.*, p.64.

¹⁰⁵ A ce propos, je ne peux m'empêcher de renvoyer à ce qu'Elie Faure laissait déjà présager de l'expérience du cinéma, en tant qu'événement de « repartage du sensible », par un « spectacle collectif [...] qui n'a pas forcément, et qui a même rarement tout à fait les mêmes caractères, mais qui a ceci de commun partout que tous y assistent côte à côte, dans un endroit désigné, bâti ou non bâti, couvert ou découvert, en cercle ou en demi-cercles étagés pour que tous puissent voir de leur place, quels que soient leur rang social ou leur fortune », *op. cit.*, p.5.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.37.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.21.

¹⁰⁸ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p.13.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.8.

des systèmes binaires où « ce n'est ni progresser ni régresser suivant une série¹¹⁰ ». Le « devenir » serait marqué par un désir de percevoir autrement le monde. C'est pourtant le philosophe François Zourabichvili qui, rejoignant notre conception de l'expérience d'un « dévoilement », a le mieux définit le devenir qui serait :

« [...] d'abord sans doute changer : *ne plus se comporter ni sentir les choses de la même manière; ne plus faire les mêmes évaluations. Sans doute ne change-t-on pas d'identité : la mémoire demeure, chargé de tout ce qu'on a vécu; le corps vieillit sans métamorphose. Mais « devenir » signifie que les données les plus familières de la vie ont changé de sens ou que nous n'entretiens plus les mêmes rapports avec les éléments coutumiers de notre existence : [le devenir serait que] l'ensemble est rejoué autrement¹¹¹ ».*

Pour conclure, et sans vouloir élaborer fastidieusement sur la question de l'impossible, puisque c'est ce qu'interrogeront, en s'appuyant sur des analyses filmiques, les deux prochains chapitres – à partir des concepts de « don » et d'« événement » pensés comme figures de l'impossible – on peut cependant rappeler les mouvements principaux à partir desquels on suggère cette idée d'« expérience de l'impossible » par le médium audiovisuel.

L'impossible – avant tout réfléchi en tant qu'expérience – se poserait comme ce qui est et ce qui donne à penser, ici et maintenant, hors de ce qui est connu, attendu et déterminable. L'expérience de l'impossible serait ce qui vient bouleverser subitement toutes les façons d'être, de vivre et de penser, souvent en termes de binarité, auxquelles nous nous sommes accoutumés. Il s'agirait de refonder, de fond en comble, ce dont on a hérité pour penser, telle que le concevait la proposition deridienne de « penser la possibilité de l'impossibilité¹¹² » où l'impossible serait la condition de toute possibilité. Pour citer Derrida, ce ne serait « pas seulement la possibilité paradoxale d'une possibilité de l'impossible, [mais bien] la possibilité comme impossibilité¹¹³ ». Étanche aux modalités et aux frontières de la connaissance, l'expérience de l'impossibilité –

¹¹⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux : Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Minuit, 1980, p.291.

¹¹¹ François Zourabichvili, « Qu'est-ce qu'un devenir pour Gilles Deleuze ? », Acte de conférence, 27 mars 1997, Lyon, Horlieu Éditions, En ligne, <http://horlieu-editions.com/brochures/zourabichvili-qu-est-ce-qu-un-devenir-pour-gilles-deleuze.pdf> [page consultée dernièrement le 27 janvier 2017].

¹¹² Derrida 2001, *op. cit.*, p.53.

¹¹³ Jacques Derrida, *Apories*, Paris, Galilée, 1996, p.125.

comme exigence inflexible de repousser et de repenser les délimitations des limites – supposerait que le possible et l'impossible ne s'opposent plus.

L'épreuve de l'impossible amorcerait une autre manière d'être qui excèderait et déborderait le figurable, le connaissable, le communicable. Elle serait une tâche – toujours en cours et dont on ne viendrait jamais à bout – qui consisterait à se dépasser là où on ne se croyait plus capable de le faire. Autrement dit, là où c'était encore impossible. L'expérience de l'impossible serait donc une disponibilité à « ce qui arrive » et une disposition à recevoir le monde tel qu'il est. C'est-à-dire, une ouverture – à la mesure de la vie – à l'imprévu, à l'inattendu comme l'est, chaque fois, l'épreuve de la perte de quelqu'un¹¹⁴. Cette disposition à la « possibilité de l'impossibilité », qu'on nomme aussi « devenir », mobiliserait et engagerait un nouvel accès et un nouveau rapport pour comprendre, recevoir et être au monde. Dans les chapitres qui suivront, c'est de cette capacité de transformation – celle qui se dit à l'avenir comme ce qui refuse de se poser et de s'anticiper – dont il sera question.

¹¹⁴ A cet effet, je renvoie à un bel ouvrage qui regroupe de nombreux textes, lettres, discours que Derrida prononça suite à la mort de ses amis (Louis Althusser, Roland Barthes, Maurice Blanchot, Gilles Deleuze, Paul de Man, Sarah Kofman, Emmanuel Lévinas, pour ne nommer que ceux-là) où l'épreuve de la perte – mais aussi celle de l'amitié – apparaît et s'annonce toujours comme l'épreuve de l'impossible. Jacques Derrida, *Chaque fois unique la fin du monde*, Paris, Galilée, 2003.

Chapitre 2
du « don » dans *Un'ora sola ti vorrei*

« Quand un symptôme survient, en effet, c'est un fossile – une 'vie endormie dans sa forme' – qui se réveille contre toute attente, qui bouge, s'agite, se démène et brise le cours normal des choses [...] c'est un 'résidu vital' tout à coup devenu vivace. C'est un fossile qui se met à danser, voire à crier¹¹⁵ »

L'image survivante, Georges Didi-Huberman

2.1 Préambule

Un'ora sola ti vorrei est un film réalisé en 2002 par la cinéaste-documentariste italienne Alina Marazzi mis en œuvre suite à la découverte de matériaux d'archives familiales. Or, pas n'importe lesquelles : celles de sa mère décédée tragiquement, vingt ans plus tôt, après de longues années de dépression alors qu'Alina n'était âgée que de 7 ans. Une soixantaine de bobines de films de famille, des photographies, des enregistrements sonores ainsi que des écrits de la mère sous forme de journaux intimes et de correspondances sont retrouvés au fond d'un placard. Matériaux précieux qui n'avaient pas refait surface depuis. De cette trouvaille de documents orphelins, la cinéaste décide de faire un film dont la réalisation s'échelonne sur une période de 6 ans. La réapparition de cette quantité assez imposante d'archives se présentait comme un événement magique dans la mesure où chacune d'entre elles s'avérait être un trésor unique qui l'amena à poursuivre les traces de sa mère jusque dans les archives publiques et médicales, notamment dans les institutions où elle fut internée pendant les dernières années de sa vie.

Caractérisant elle-même son travail de reconstruction et d'assemblage, Alina Marazzi convie tous les matériaux d'archives à agir ou plutôt à interagir entre eux. De ce fait, elle invoque le temps d'une heure – tel que l'indique le titre du film « pour une heure de plus avec toi » – sa mère à refaire surface de l'oubli qui l'avait enterrée. Avec ces traces ou ces preuves, Marazzi parvient à « ré-animer » et rencontrer sa mère. C'est-à-dire que pour éclairer et répondre à cette longue recherche – celle qui mènerait possiblement à une rencontre avec sa mère –, la réalisatrice

¹¹⁵ Georges Didi-Huberman, 2002, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, p.338.

prend tous ces matériaux hétérogènes, parfois muets parfois abîmés et souvent fragmentaires, et elle en permet la communion à l'intérieur même du film.

Par détours stylistiques, voire syntaxiques, Marazzi raconte l'histoire de sa mère, en respectant le plus que possible, l'auto-histoire que cette dernière avait écrite d'elle-même, notamment à travers l'ensemble abondant des écrits retrouvés. Cette longue démarche entreprise par la réalisatrice l'engage à se rapprocher de l'entité fuyante – comme figure de l'insaisissable –, que représentait la mère, tant de son vivant que de sa vie posthume sous forme d'archives. Au contact de ces dernières, et par leur manipulation directe, il semble qu'Alina tente de retenir sa mère qui constamment s'échappe, les effets de ralenti comme pour la saisir au passage en seraient un exemple, mais finalement se résigne à la re-perdre. A cet effet, dans l'analyse qui suivra, je m'intéresserai aux diverses manipulations plastiques qui appuient cette proposition de laisser-partir la mère dans et par la matière de l'image. À ce mouvement de perte infinie qui ne cesse de se re-jouer, Marazzi répond sous la forme de ce film ouvrant à des retrouvailles et à du devenir. En effet, c'est par le remontage des documents préexistants, qui s'imbriquent et s'accomplissent ensemble comme s'ils devenaient complices, qu'*Un'ora sola ti vorrei* apparaît comme un lieu de réconciliation où tous les morceaux disparates de sa mère se recomposent afin de lui laisser un espace pour re-survir et traverser l'écran pour nous atteindre.

Entre effet de présence et aura fantomatique, Luisa apparaît parfois comme une âme errante habitant le médium audiovisuel. Le processus de création du film n'a d'égal que son aboutissement où ce sont ces côtoiements complexes qui permettent à Marazzi la forme singulière à l'image de la complexité singulière de la personne qu'aura été sa mère. Ultimement, au cœur de l'espace qu'est le film – comme lieu d'expérimentation, entre autres plastique –, se créerait un espace de rencontre avec la mère ouvrant à du « devenir » et, peut-être, à du « don ». Enfin, je soulignerais comment le film d'Alina Marazzi, réalisé dans une perspective introspective et intime, est né du désir de se souvenir de la mère inconnue et que la forme – faite de trous, de craques et de failles –, reflétait la mémoire elle-même, incomplète et fragmentaire. Film, comme conclusion de ce long processus, qui se terminait d'ailleurs par le constat que celui-ci ne lui appartenait déjà plus révélant, par là, ses potentiels effets infinis et incontrôlables.

C'est dans une atmosphère hantée et tintée par la nostalgie que la réalisatrice, rappelant la figure d'Orphée¹¹⁶ remontant des Enfers, amorce une longue quête – comme « occasion de don » – à la recherche de cette personne perdue, la mère comme « the first face we see when we enter the world and the one we remember best » suggérant la *possible* puissance du médium cinématographique, par différentes techniques de réanimation, à re-donner vie à celle-ci.

2.2 Du « don »

Le concept de don, tel que théorisé par Jacques Derrida, du même ordre que ceux du pardon, de l'événement, de l'hospitalité, de l'amour ou de l'amitié, s'inscrit dans une certaine logique de l'« impossible », telle qu'entrevue à la fin du premier chapitre. Derrida s'interroge sur les conditions qui détermineraient qu'il y ait et/ou qu'il puisse y avoir « don », car pensé en tant que figure de l'impossible, les limites définissant le don ne pourraient qu'être, encore, impensables, infigurables et incommunicables. Notion complexe qui exige de faire un pas de côté en tentant de nous éloigner de nos habitudes et nos réflexes intellectuels ancrés dans le champ de la représentation. Autrement dit, le « don », pensé dans le prisme de l'impossible, nous permettrait une distance critique vis-à-vis de nos manières et nos modes de connaissance habituels qui seraient toujours associés à des systèmes de pensée binaires et dualistes. Penser le don autrement permettrait l'expérience d'une liberté des grilles théoriques et cognitives. C'est-à-dire qu'il faudrait s'éloigner d'une pensée du don en termes de présence, d'existence, de phénomène observable tout en ne doutant jamais qu'il puisse y avoir un don pur, inconditionnel et absolu.

C'est en poursuivant une certaine logique Maussienne du don à la suite de différentes études ethnologiques dans le cadre de ses recherches en Mélanésie, Polynésie et dans le Nord-Ouest américain que Derrida s'intéresse à la façon dont le don peut rapidement se travestir en une

¹¹⁶ La légende d'Orphée, le poète, est celle d'une descente aux Enfers pour retrouver sa bien-aimée Eurydice et remonter vers le monde des vivants. La remontée implique l'idée d'un passage, d'un déplacement dans différents espaces-temps et d'un geste de renouement avec la vie en traversant différentes épreuves malgré le risque de s'abîmer et de se perdre. Jacques Aumont parle du « Complexe d'Orphée » comme d'« une compulsion à se retourner sur son passé, pour essayer de le comprendre, c'est-à-dire le faire exister pour essayer dérisoirement de le changer là où il a été trop insatisfaisant pour essayer tout simplement d'avoir de la mémoire », *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris, P.O.L., 1999, p.45.

forme d'échange par l'obligation de donner, rendre et recevoir. Reprenant l'exemple du « potlach », le plus célèbre de *L'essai sur le don*, qui, en tant que fait social total, démontrait de manière assez évidente la circularité du don – comme dette(s) contractée(s) et devant être réglée(s) – associé à des mesures de réciprocités hiérarchiques et de prestige, Derrida tente de penser le don ou un don qui ne serait pas déjà investit par ce « système de dons échangés ». Ceci est annoncé, d'entrée de jeu, dans le préambule de l'ouvrage *Donner le temps I. La fausse monnaie* publié en 1991 consacrant une méditation sur deux régimes de don. D'une part, un « vrai » don ou un « don pur » et d'autre part, à partir d'une lecture attentive d'une nouvelle de Charles Baudelaire, de la « fausse monnaie » ou d'un « faux » don ou « un don qui oblige ». C'est le premier qui intéressera tout particulièrement cette recherche.

Un don pur serait celui qui se soustrairait à tout régime et lexique économique. C'est-à-dire là où il y a une logique que l'on pourrait qualifier de circulaire où le don supposerait sa nécessaire reconnaissance et, plus tard, un retour (dans sa forme la plus simple d'un remerciement ou d'un don en retour devenant donc un échange) qui l'inscrirait dans une circulation, et de ce fait, l'annulerait. Le don impliquerait qu'il y ait un donné, un donataire et un donateur, autant de points d'un processus circulaire créant une situation d'endettement ou de restitution. Il faudrait donc libérer le don des contraintes, selon le modèle économique, du contre-don et de l'échange, des processus asservissants de ré-appropriation et de destruction. A ceci, Derrida propose que le « pur don » – celui qui ferait effraction dans le cercle – ne puisse apparaître comme un don ni à celui qui le reçoit, le donataire, ni à celui qui le donne, le donateur. Sa simple reconnaissance détruirait aussitôt la possibilité ou, en termes chers à Derrida, l'« événement du don » puisqu'elle participerait à un calcul et à une dette infinie. Il faudrait donc qu'il y ait don sans que personne ne sache qu'il ait eu lieu :

« pour qu'il y ait don, *il faut* que le donataire ne rende pas, n'amortisse pas, ne rembourse pas, ne s'acquitte pas, n'entre pas dans le contrat, n'ait jamais contracté de dette. (Ce « il faut », c'est déjà la marque d'un devoir, le devoir de-ne-pas... : le donataire *se* doit même de ne pas rendre, il a le *devoir* de ne pas *devoir*, et le donateur de ne pas escompter la restitution). Il faut, à la limite, qu'il ne *reconnaisse* pas le don comme don¹¹⁷ »

¹¹⁷ Jacques Derrida, *Donner le temps I : La fausse monnaie*, Paris, Éditions Galilée, 1991, p.26

Le cœur de son rigoureux exposé nous positionne donc face à un paradoxe, une « aporie » dirait-il, ou plutôt face à une double-contrainte (en anglais, *double-bind*¹¹⁸) où la proposition frondeuse, mais non moins cruciale, est d'oser croire qu'il puisse y avoir un don absolu. Cependant, ce dernier ne pourrait être possible qu'à la condition inconditionnelle qu'il ne puisse apparaître présent ni même présentable à l'expérience de la connaissance. Dès lors, le « pur don » devrait impérativement « déborder » la logique de l'échange en excluant toute forme de retour, car :

« pour qu'il y ait événement (nous ne disons pas acte) de don, il faut que quelque chose arrive, en un instant, un instant qui sans doute n'appartient pas à l'économie du temps, dans un temps sans temps, de telle sorte que l'oubli oublie, qu'il s'oublie, mais que cet oubli sans être quelque chose de présent, de présentable, de déterminable, de sensé ou de signifiant, ne soit rien¹¹⁹ ».

Le don ne serait possible que dans sa part d'impossibilité. En d'autres mots, que dans sa condition impossible de possibilité qui se produirait à l'insu du donataire et du donateur; c'est en s'annonçant comme impossible qu'il pourrait devenir possible là où il apparaîtrait impossible jusqu'à être *l'impossible* même.

C'est en ce sens que je concevrai le don, au sein du film de Marazzi, comme l'expérience de l'impossibilité : l'expérience au seuil de ce qui reste de l'ordre du pensable, de la rationalité et du dicible. Ainsi, le don « pur » excéderait le régime de la connaissance en allant au-delà du cercle, de l'échange et d'une économie.

Mon analyse prendra donc comme point d'appui l'idée qu'il y a eu une perte – celle de l'être cher, Luisa Marazzi –, et essaiera de démontrer que celle-ci est constitutive d'un devenir et d'une rencontre impossibles qui se traduiraient ici en l'expérience d'un don. Je m'intéresserai aux différentes « expériences de don » d'une part du côté de l'image, en interrogeant sa forme plastique, et d'autre part d'un point de vue sonore. Tous deux supposeront et impliqueront une nouvelle façon d'appréhender, de reconnaître et d'éprouver une *autre* expérience du réel et de la réalité invitant à de l'inédit, de l'inattendu, de l'improbable. En d'autres mots, invitant à l'expérience illimitée d'un dépassement faisant appel à de l'avenir et de l'espérance.

¹¹⁸ *Ibid.*, p.54.

¹¹⁹ Derrida, *op. cit.*, p.30.

L'expérience du don – autant du son que de l'image – serait celle d'un partage et d'un engagement au et dans le monde.

2.3 « Don » de l'image

Dans cette analyse, je m'intéresserai aux possibles manifestations du don absolu grâce aux puissances proprement plastiques de l'image. C'est à partir d'une approche « figurale » que je m'intéresserai plus spécifiquement à comment ces puissances propres aux images apparaîtront, puis se figureront dans *Un'ora sola ti vorrei*. Mon hypothèse est la suivante : ce serait dans les possibilités internes – dans la matière des images ainsi que dans leurs modes de *figuralité* – que se « tiendraient » la perte, puis le devenir pensés comme figures du don.

2.3.1 Remarque méthodologique : sur l'approche figurale

Pour traiter du devenir qu'au cinéma engendrerait l'expérience d'une perte¹²⁰ ou de comment le cinéma permet de traiter ce devenir, la méthode ou plutôt l'approche figurale m'a d'emblée paru des plus riches. Il conviendra donc ici de brièvement résumer les grandes lignes de ce qu'apporte l'approche figurale à l'analyse esthétique de *Un'ora sola ti vorrei*.

Notion héritée de Jean-François Lyotard¹²¹, puis reprise par de nombreux théoriciens du champ de l'esthétique, le figural serait un « événement visuel » fondé sur une double articulation : il serait à la fois la matière de l'image elle-même et le processus, pensé selon le motif de la transformation, lui permettant de passer d'une forme et de devenir une présence. Le figural – comme effet de « fulgurance » – serait ce quelque chose de foudroyant, de frappant qui

¹²⁰ D'emblée, dans sa dimension haptique, le figural provoquerait chez le spectateur une certaine perte de soi, par moments de non maîtrise *devant l'image* où celui-ci, tel que le souligne Philippe Dubois, serait « absorbé, aspiré, hanté, près à chuter dans le vide interstitiel et fluide de ce qui n'est ni du sens ni du récit [...] il met à son horizon le sentiment et le travail de la perte [...] la perte de soi ». Philippe Dubois, « L'écriture figurale dans le cinéma muet des années 20 », dans Dominique Chateau et François Aubral (dir.), *Figure, Figural*, Paris, L'Harmattan, 1999, p.266.

¹²¹ Pour ne pas alourdir cette courte section méthodologique, je renvoie à la mise en contexte « 3. Jean-François Lyotard : ce qui varie dans l'image c'est le regard » de Luc Vanchéri qui analyse précisément les enjeux et les dynamiques complexes à l'origine du texte et de la notion de « figural » ou « figuratif » tel qu'entendus par Lyotard, *Les pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, 2011, pp.103-106.

arriverait à l'image¹²² – un élément, un détail, une « bizarrerie » dans et par l'image – qui se distinguerait des niveaux de la diégèse, du narratif ou du symbolique.

Ces formes plastiques surgissant, par « excès de visualité¹²³ » à l'image et, de ce fait, agissant sur les perceptions du spectateur, dépasseraient des modes de configuration de l'ordre « de la signification et de la rationalité » pour se loger dans une forme se rapprochant plutôt du sensible, « de l'expression et de l'affect¹²⁴ ». Agissant comme un bouleversement au sein de l'expérience de la vision elle-même, le figural serait « autant de phénomènes de présence ou d'événements visuels qui s'imposent immédiatement, intensément et durablement à nous, comme autant d'évidences indiscutables, par une force intrinsèque de l'image qui laisse sa trace gravée au plus profond de notre imaginaire¹²⁵ ». Il y aurait du figural dans ces moments où l'image « vit sa vie, de manière inattendue, irréductible¹²⁶ » en se faisant d'elle-même et par elle-même forme pensante et agissante. Enfin, le figural dont « la forme [ne serait] pas sa fin en elle-même, [mais] la manifestation sensible de la force¹²⁷ » serait tout aussi le processus liant ces événements d'images permettant d'en dégager la structure et l'énergie pour, à son tour, devenir événement.

Plus qu'une « attention flottante¹²⁸ » et un geste de « liaisons-événements », l'approche figurale serait une attitude et une posture critique venant « servir une pensée du désir comprise comme force libidinale critique¹²⁹ » pour ainsi *voir* autrement les images tout en leur rendant leur autonomie malgré qu'elles garderont toujours une charge référentielle interne. En ce qui nous concernera, adopter l'approche figurale, pour traiter des images et des figures de la perte, sera d'accepter de se rendre disponible et de peut-être, ou sûrement être heurtés et blessés par ces

¹²² Tel que le rappelle Nicole Brenez, le figural naîtrait aussi de toutes les questions, parfois les plus primitives et les plus souvent négligées, qui nous abordent et se posent directement à nous au contact d'un film et de ses images. *De la figure en général et du corps en particulier*, Paris, De Boeck Université, 1998, pp.17-28.

¹²³ Dubois, 1999, *op. cit.*, p.263.

¹²⁴ Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Éditions Klincksieck, 1971, p.15.

¹²⁵ Philippe Dubois, « La question du figural » dans Claudia Murcia et Pierre Taminiaux (dir.), *Cinéma. Art(s) plastique(s)*, Paris, L'Harmattan, 2004, p.59.

¹²⁶ Jacques Aumont, *Matière d'image, redux*, Paris, Éditions de la Différence, 2009, p.26.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ Lyotard, *op. cit.*, p.17.

¹²⁹ Vanchéri, *op. cit.*, p.7.

« plaies d'image¹³⁰ ». Ceci, sans néanmoins « se contenter de la fascination devant le détail qui frappe (sous peine d'épiphanie phénoménologique) », mais où il sera aussi question « de comprendre, donc construire, le système dont cet événement s'avère alors, assez strictement, le symptôme¹³¹ ». En d'autres mots, il faudrait dépasser la blessure qui s'est imposée à nous (c'est la « plaie » encore vive et la fascination dont parle Philippe Dubois qui, en affirmant sa présence, vient nous sidérer) dans et par la matière de l'image. Il faudrait considérer – au-delà des trames représentatives, significatives et rhétoriques – que quelque chose de ces « plaies d'images » persiste à demeurer et à survivre à la blessure. Ce serait, en somme, de recentrer l'attention sur le processus et le geste qu'elles suscitent en ne les pensant plus et en les fixant plus comme un objet, un produit ou une notion, mais en les laissant continuer d'agir et de s'élaborer au sein de notre expérience.

2.3.2 D'abord, la perte...

« Que sont la perte et plus tard le devenir ? » apparaîtrait comme une questions des plus fondamentales et des plus légitimes à poser ici. Dans le cadre du film qui m'intéresse, il y aurait lieu de croire que la perte serait celle de l'être cher ou encore la perte matérielle de quelque chose devenu absent puisque perdu. Vouloir s'approcher, *filmiquement*, de la perte impliquerait un travail de mise en forme, un travail de figuration – à partir des matériaux bruts à disposition –, de ce qui n'est plus là. Traiter de ce qui n'est pas là – du non visible – susciterait un travail d'imagination, puis de modelage, ou encore de collage. Figurer la perte serait tenter de donner une présence à de l'absence – ce serait de l'absence et de la présence en même temps –, par moments, par apparitions ou par sensations. Faire le choix de traiter de la perte, autant narrativement que plastiquement, serait de voir de ses propres yeux, ou de toucher de ses propres mains, à un voile ou une matière invisible coopérant à une forme de résistance. Cet effet de résistance, dont on tenterait ensuite de témoigner, serait à l'image de cette incapacité à distinguer le moment exact et unique où la figure se transforme passant d'un état à un autre, d'une forme à une autre. C'est-à-dire, ce moment précis et imperceptible, du « à » de « de l'absence à de la présence » puis du « et » de « c'est à la fois l'absence et à la fois de la présence », qui reste de

¹³⁰ Philippe Dubois, « Plaies d'image » dans Jacques Aumont (dir.), *Le Septième Art*, Paris, Léo Scheer, 2003.

¹³¹ Dubois, 2004, *op. cit.*, p.76.

l'ordre de l'insaisissable, mais que l'on tente, de différentes manières, d'évoquer soit dans la matière de l'œuvre elle-même, soit dans ce qui l'entoure ou encore par détours poétiques ou poïétiques.

Ce moment que je tente difficilement d'explicitier me renvoie à cette belle image – qui n'existe pas –, du pas insaisissable de la *Gradiva* de Jensen qui aura obsédé Freud et que Jacques Derrida, entre autres, aura réanalysée en insistant, de nouveau, sur cette zone d'indiscernabilité. C'est-à-dire, ce mouvement « irrésistible » médian entre « l'impression et l'empreinte, la pression et la trace [...] l'instant unique où elles ne se distinguent pas encore l'une de l'autre, faisant à l'instant un seul corps du pas de Gradiva, de sa démarche, de son allure et du sol qui les porte »; ce moment où elles ne reviendront jamais vivantes et unifiées serait d'ailleurs emblématique du « mal d'archive » – qui serait également au cœur de notre cas d'étude –, qui consiste à chercher l'archive là où elle ne cesse de se dérober,

« de courir après elle là où, même s'il y en a trop, quelque chose en elle s'anarchive. C'est se porter vers elle d'un désir compulsif, répétitif et nostalgique, un désir irrépressible du retour à l'origine, un mal du pays, une nostalgie du retour au lieu le plus archaïque du commencement absolu¹³² ».

Enfin, tout comme le pas de *Gradiva* ou la démarche gracieuse de la *Ninfa*¹³³ d'Aby Warburg, le figural, par « événement d'images », tiendrait de ce double mouvement où l'on est saisi et dessaisi, de manière quasiment simultanée, par cette même impossibilité d'intercepter, voire d'empoigner, pour le nommer, le moment médian de cette expérience sensible.

¹³² Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995, pp.142-152. Georges Didi-Huberman note d'ailleurs que le « paradoxe figural » de la *Gradiva* se trouverait dans « la démarche elle-même, telle que Jensen la décrivait en insistant sur le côté 'ancré', 'terre à terre' d'une démarche pourtant si flottante », *op. cit.*, p.344.

¹³³ Analogie – de la *Gradiva* et la *Ninfa* –, habilement soulevée dans *L'image survivante* où l'auteur insistant sur cette « double-nature » où toutes deux « délivrent un geste [...] un charme particulier [...] d'un mouvement corporel » en faisant « lever [du] temps » soutenant un paradoxe temporel de « l'étrangeté et [du] charme d'un tel geste comme 'fixé sur le vif', celui-ci demeure[ant] toutefois détaché de toute expérience 'dans la réalité' », *Ibid.*, pp.343-344.

2.3.3 Ensuite, le devenir... trois images

Si la perte, d'entrée de jeu, est le sujet et une des grandes thématiques du film à l'étude, elle se manifesterait aussi, dans sa matière et sa matérialité, de et par les images elles-mêmes. Avec ce film conçu à partir des « archives intimes » et à travers le remaniement, le rassemblement et l'agencement de tous ces matériaux d'archives – photographies, films de famille, correspondances, journaux intimes –, Alina Marazzi tente de retrouver cette personne, que le temps lui avait fait oublier, qu'était sa mère. C'est sur ces notes parfois nostalgiques que les matériaux d'archives deviennent un ensemble de fragments – à l'image de la vie fragmentée de la mère – venant permettre à cette présence fantomatique de circuler librement. Ceci, à tous points de vue : hors des prisons psychiatriques où elle était cloîtrée les dernières années de sa vie, hors de la comédie et des standards qu'imposait la vie bourgeoise milanaise, et surtout, hors des regards d'un appareil. Effectivement, on constatera que l'énorme quantité de matériaux d'archives, retrouvés dans le désordre, demeurait le seul contact donnant corps à la mère dont la réalisatrice n'avait plus aucun souvenir. En somme, l'existence de Luisa n'aura existé – comme l'attestent tous ces matériaux agissants tels des traces –, que par la médiation de l'appareil photo, du caméscope, du magnétophone, du téléphone ou encore des lettres.

De cette vie, aux apparences parfois absurdes, n'ayant ni commencement ni fin, et par ces soudaines *re-trouvailles* archivistiques rendant irréfutable l'existence de la mère qui avait été si longtemps tue, Alina Marazzi – par un long processus de débroussaillage et de consignation – décida d'entreprendre une quête, à travers les lieux et les temps, auquel chaque document l'a reconduisait. Cette recherche de la mère – comportant de nombreux détours et de multiples tentatives de combattre la perte – amènera Marazzi à mieux la laisser fuir, voire à lui tracer un chemin pour s'enfuir. Pour appuyer cette dernière proposition, je pense plus particulièrement à trois images, imposées par effet de récurrence, que je décrirai brièvement, comme mises en contexte laissant, ultérieurement, place au don.

Première image (Fig. 1) :

Luisa sous un arbre par une journée ensoleillée. Le feuillage et les rayons du soleil, tapant sur son chapeau, nous empêchent d'apercevoir son visage dans son entièreté. L'impossibilité de saisir le visage est

accentuée par un effet de ralenti et un cadrage instable. La douce lumière traversant les motifs de son chapeau créant un jeu d'ombres, mais surtout la musique – à laquelle ont été ajoutés des bruits étranges et quasiment sourds tels que des chants d'oiseaux, des vagues se butant sur un rocher ou encore du vent –, contribuent à rendre plus prégnante la lenteur du ralenti. Mais malgré ce « coup de main » formel, Luisa nous file, de nouveau, entre les doigts.

Deuxième image (Fig. 2) :

Toujours ponctué par des effets de ralenti et un travail rigoureux de couches sonores, nous voyons Luisa, à bord du *Stella Polaris*, le vent dans les voiles qui, filmée en contre-plongée et éternisée par les couleurs propres au filmage en Super 8, apparaît sous un ciel stagnant magnifiquement bleu dont les nuages suspendus, d'un blanc crémeux, viennent entrer en contraste avec son chandail aux teintes de blanc et de rouge. Image étrange où son visage, encore une fois, se dérobe à nous, d'une part, par sa chevelure suivant la direction du vent, malgré ses efforts vains de le rendre à découvert, et d'autre part, par l'éclairage – trace rosâtre de la pellicule – qui la cache.

Troisième image (Fig. 3) :

Du dernier étage d'une maison milanaise sèchent, gracieusement au vent, des draps blancs sur des cordes à linge, sous un ciel grisâtre. L'image de ces draps s'entrechoque aux deux images qui la précèdent appartenant à deux espaces-temps différents, une de Luisa et une autre de sa propre mère, dont la suite est suggérée par le raccord de leurs regards. Deux gros plans – où toutes deux fixent la caméra, donc nous fixent – qui s'accaparent l'écran de manière inquiétante, et par la même occasion, ne nous permettent aucune évasion vers un hors champ visuel.

Ces trois séquences qui reviennent à maintes reprises révèlent l'important travail plastique sonore où Alina Marazzi recrée, par postsynchronisation, des sons venant d'une part compléter l'image et d'autre part, venant l'interroger, la bousculer et parfois se rebeller contre elle. Par exemple, certains sons participent à la dimension narrative du récit qu'on nous donne à voir comme pour restituer « le timbre de leurs voix » que les images ont rendues « inaudibles¹³⁴ » (le son de l'enfant soufflant les bougies du gâteau d'anniversaire, les sons d'un train que l'on voit arriver en gare, des bombardements évoquant l'entrée en guerre) alors que d'autres renvoient plutôt à la dimension psychique du récit, tels que ces drôles de bruits de rires étouffés ou de respiration forte manquant d'air qui ne sont pas sans rappeler l'enfermement, l'étouffement que ressentait Luisa ou encore à l'angoisse et le trouble qu'Alina pressentait, peut-être déjà, dans le ventre de sa mère avant de venir au monde.

Autant de manipulations tant par la matérialité de l'image que par l'important travail d'effets sonores (auquel on reviendra dans la section sur le son) contribuent, d'une certaine manière, à tenter de retenir et de saisir sa mère : en cherchant et en interprétant, par différentes tentatives plastiques, Marazzi s'efforce de donner quelconque sens à la vie de sa mère et à tous ces morceaux – incohérents, inintelligibles – retrouvés d'elle. En somme, et c'est ce sur quoi portera la section suivante, la poétique de ces séquences sur lesquelles Marazzi insiste, par récurrence, suggère une certaine puissance ayant traversé et transpercé les images, mais aussi tout le film, par effets spectraux où la mère se voit convoquée, évoquée et ici invoquée par l'entremise de phénomènes atmosphériques.

2.3.4 Don... plasticité du devenir

Si ces tentatives précédentes induisent une des préoccupations chères au film soit de rechercher, retrouver et vouloir retenir, par les capacités du médium cinématographique, cette personne perdue qui constamment s'échappe, nous constaterons que l'image, parfois, s'éloignera de ce désir initial en parcourant un chemin tout autre. Ces échappées stylistiques qui n'arriveront que trois fois au cours du film, demandant un œil attentif, auront lieu sous forme de transparence imagétique. *Un'ora sola ti vorrei* ne contiendra effectivement que de rares effets de transition à l'image - et entre les images – en choisissant plutôt des raccords sonores, par exemple le bruit grinçant d'une balançoire rouillée précédant la vue, une seconde plus tard, de celle-ci à l'image.

¹³⁴ Aby Warburg, *Essais Florentins*, Paris, Éditions Klincksieck, 1990, p.42.

Nous aurons donc noté deux fondus au noir et trois fondus enchaînés. Mais pourquoi donc ces écarts de style ? Pourquoi briser cette constance et cette cohérence formelle qui sont tout aussi efficaces ? Ces lieux de transparence seront également porteurs d'éclosions de lieux de don.

Dans deux des cas, celui de l'éclipse solaire (*Fig. 4*), on voit l'image de la jeune Luisa, en contre-plongée, qui disparaît lentement dans les nuages pour finalement se voir complètement recouverte, aplatie et masquée par le soleil puissant dont on ne perçoit plus les rayons, mais qu'une forme d'aveuglement. Il y a bien évidemment lieu de constater que l'éclipse solaire est par essence un phénomène de transparence¹³⁵ duquel, nécessairement, devrait découler une transparence de l'image, mais pourquoi ce plan ? Que vient faire cette drôle d'image, et son esthétique quasiment fantastique ou de science-fiction (à la *Heroes*), dans la circulation de ces matériaux d'archives qui tentent d'attester leur concrétude et d'imposer leur authenticité ainsi que leur légitimité d'exister ? Cette séquence qui, esthétiquement détonne, vient étonner le spectateur qui s'éprend à déambuler à travers cette image d'éclipse et dans le flux énigmatique de son irruption. Il y aurait donc lieu d'interpréter cette éclipse solaire comme les moments de disparition temporaire de Luisa telle qu'elle l'écrivait, dans une lettre adressée à son mari :

« I have to get out of here if I don't want to become crazy [...] I feel like I can come back home and not just patch up, time is endless. I think it takes endless time to grow. Please tell the children their mommy adore them. She's thinking of their little heads she'd like to fondle, and why... oh God, why can't I live the life of a human being ? »

Ceci semblait annonciateur de la suite, comme si déjà Luisa ne se considérait plus comme une entité humaine, mais présentait tout de même le désir de vivre et de s'accomplir en espérant trouver « quelque part » sa place, de se frayer une place au sein de ce monde qui lui était austère et invivable où l'« home » ne serait pas la maison, mais un espace utopique dépassant les frontières du monde terrestre comme le serait l'univers lui promettant cet « endless time ». Je poursuivrai, dans les paragraphes qui suivent, cette hypothèse. Également, cette éclipse, comme phénomène surnaturel, pourrait agir en tant que rime formelle soulignant l'instabilité

¹³⁵ Effectivement, la transparence imagétique était cet espace, que l'on a à faire, où l'image multispatiale (c'est-à-dire, cet espace où il y a toujours plus qu'une image à voir) avait pour effet de donner l'illusion d'un espace homogène. C'est en ce sens que l'on considère l'éclipse solaire comme un phénomène remarquable de transparence, car elle a lieu lorsque l'agencement de deux matières distinctes (la lune qui passe devant le soleil), par degrés variables, donne l'impression d'une seule.

psychologique de Luisa qui, bien souvent, passait de l'obscurité totale à la lumière révélatrice telle une promesse l'engageant dans un avenir possible. Image qui, enfin, ferait éclater le champ des possibles et qui, à travers cette déflagration, laisserait entrevoir une ouverture permettant une fuite inespérée et un espoir inavoué de contrecarrer cette force invisible; celle du destin tragique de la mère, comme le héros grec, qui attendait de se réaliser à tout moment.

Ce mouvement virtuel où deux images, par transparence, cohabitent en une seule et même image à l'écran, participe à bâtir la complexité du récit de la mère menant à cette forme filmique tout aussi complexe, mais contribue surtout à déployer plusieurs questionnements fondamentaux à l'origine du film – que le discours et le récit narratif ne sont pas en mesure de configurer –, et qui ne s'incarneraient que dans et par l'image. C'est-à-dire, ce point de fuite et ce moment, surligné dans et par l'image qui soudainement se fait double, où Alina accepte, avec humilité et lucidité, de laisser sa mère « s'éclipser en douce ».

Dans le troisième cas de transparence (*Fig. 5*), comme écart figural et possible « occasion de don », nous voyons les images d'archives du mariage de Luisa et Antonio, tous les deux souriants en ce jour heureux, puis de manière curieuse, l'image de Luisa s'estompe subtilement, au même rythme que la chanson *Un'ora sola ti vorrei* qui l'accompagne et laisse disparaître l'image, en noir et blanc, d'un drapeau sur le mât d'un bateau, qui vole au vent. Encore une fois, nous nous demandons pourquoi – là – cet effet de transparence ? Effet dont le ralenti permet d'imprégner le mouvement et le moment où le voile de la mariée se lie au flottement du drapeau qui, ensemble, balaie l'image, et balaie tout aussi Luisa. Cette dernière, auréolée par le diadème de perles, s'élève et se dissipe tranquillement comme si l'image s'épuisait après un long combat – que l'on pourrait imaginer être celui de la maladie, la dépression et la mélancolie de la mère. Il y a lieu de penser que tout comme ces deux images qui se fondent l'une dans l'autre, Alina Marazzi permet à sa mère de disparaître à travers le brouillard et de s'évaporer, en toute quiétude, dans la brume.

Cette opacification de l'image, comme espace intermédiaire, a pour résultat de créer du mouvement à partir de la matière de l'image et par là, de redonner à la mère le mouvement qu'on lui avait révoqué¹³⁶, mais aussi d'accepter et de lui pardonner son mouvement ultime – le geste

¹³⁶ Sous le fond d'images essoufflantes et essoufflées par effets de distorsions visuelles et sonores – ceci sera énoncé littéralement par Luisa : « I'm emerging from the death of narcotherapy, it feels like an

suicidaire et le saut du haut d'une fenêtre – qui lui promettait une certaine liberté. Celle d'être libérée du poids que lui encomrait la vie. Cet événement d'images, ponctué par une transparence, contaminera aussi le reste du film où la mère – comme le vent, l'eau, le ciel ou le soleil – imposera sa présence, sous forme de sensations, comme quelque chose d'environnant qui est toujours là, mais qu'on ne voit pas. Tout comme la rencontre avec Luisa aura toujours été permise par l'intermédiaire d'un appareil technique, le contact avec elle sera, encore une fois, produit par l'intermédiaire d'un corps autre. Par exemple : la présence du vent ne s'effectue qu'au contact d'une autre matière (ou calculé par un anémomètre ou un traceur); on le sent sur la peau, on le voit à travers le mouvement des branches d'un arbre, on l'entend siffler lorsqu'il est coincé dans un espace restreint. Cela va de même pour le soleil qu'on ne voit pas pour ou en lui-même, mais dont on sent la chaleur, on perçoit les rayons sur différentes surfaces créant un effet de réflexion et de diffusion (sur l'eau, la neige, une vitre), par des ombres, par des mirages lorsque mis en contact avec de hauts degrés de chaleur, etc. Enfin, par ce même mouvement, créé par la plasticité des deux images, et par les résonances sonores nous faisant parcourir cette image dont les contours et la fermeté s'éteignaient tranquillement comme de la cendre qui brûle, le voile et le drapeau enveloppent – comme d'un linceul – Luisa. De manière paradoxale, la transparence créer à la fois un effet de condensation puis d'évaporation et à la fois donne chair à cette image qui devient charnelle.

Bref, dans ces flottements d'image, la mère s'imposait en s'incarnant à travers des phénomènes météorologiques devenant, littéralement, du « temps à l'état pur¹³⁷ ». Toutefois ces phénomènes atmosphériques – instables et imprévisibles, comme l'était la mère – ne sont pas sans soupçonner leur violence, parfois tragique : l'eau qui nous porte et nous berce qui peut tout autant nous noyer; le vent qui, sans crier gare, au contact d'un milieu humide, peut créer des tornades dont les conséquences sont irrémédiables et les ravages meurtriers. Ces transparences où Luisa, par intermittences, et tel un improbable rayon de soleil se frayant un passage au beau milieu d'un orage, contribuent à lui donner le souffle (tel que l'indiquent déjà les bruits étranges de respiration) qui lui manquait parfois, mais surtout, de la laisser se faufiler sans contrainte et de

hallucinating nightmare experience, all the poison made me loose touch with reality, so I had to be tied up to the bed. But you know... being tied down for 24 hours is awful ».

¹³⁷ Marcel Proust, « Le temps retrouvé », *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1999, p.2267.

se laisser emporter par le vent, voire de *devenir* le vent qui, comme un souvenir, parfois refait surface, sans s'annoncer et sans se faire visible, mais que l'on sait toujours là.

C'est donc à partir d'une approche figurale, et en tenant compte des puissances proprement plastiques « d'accueillir une blessure et de faire participer sa cicatrice au développement même de l'organisme¹³⁸ » que pouvaient être posés, dans *Un'ora sola ti vorrei*, certains questionnements de l'ordre du non-dit ou de l'entre-dit. Les transparences imagétiques devenaient le lieu d'une expérience esthétique et sensible du figural comme « principe mobilisateur qui fait mettre en relation des formes apparemment hétérogènes, mais qui appartiennent aux mêmes réseaux souterrains du visuel, révélant les rapports profonds et invisibles qui hantent le visible¹³⁹ ». La mère comme figure originelle à la fois mythique et fantomatique apparaissait effectivement telle une hantise : « quelque chose ou quelqu'un qui revient toujours, survit à tout, réapparaît de loin en loin » dans l'intervalle même des images – surgissant et se volatilissant entre deux images –, et de ce fait, restant ce « quelqu'un qu'on ne peut pas oublier. [Mais] impossible, pourtant, à clairement reconnaître¹⁴⁰ » tant par la mémoire trouée et défaillante de la cinéaste que par ses incarnations sous forme de phénomènes atmosphériques.

La « figuralité » du « devenir » se faisait, au détour, par des effets de transparence qui donnaient lieu à des effets de surprésence où ce côtoiement de deux images devenait une manière de se rapprocher le plus près que possible du mouvement et de l'instant où Luisa, quasiment au même moment, apparaissait puis disparaissait : ce moment du « devenir visible » où « quelque chose se passe, passe, [puis] extravague dans l'espace de la représentation¹⁴¹ ». Cela pour finalement la laisser survivre et la rencontrer, non pas dans les images – comme objet du regard dans cette prison de la représentation –, mais *entre* les images. Cet espace intermédiaire lui permettrait une forme d'errance : l'âme errante, comme présence tranquille, de Luisa Marazzi qui

¹³⁸ Didi-Huberman, *op.cit.*, p.159.

¹³⁹ Philippe Dubois, « La tempête et la matière-temps, ou le sublime et le figural dans l'œuvre de Jean Epstein », dans Jacques Aumont (dir.), *Jean Epstein : cinéaste, poète, philosophe*, Paris, Cinémathèque Française/Musée du Cinéma, 1998, p.287.

¹⁴⁰ Didi-Huberman, *op. cit.*, pp.28-29.

¹⁴¹ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990, p.315

déambulait dans cette « matière nouvelle [...] entre l'eau et la glace, entre le liquide et le solide » tel « un océan de mouvements visqueux¹⁴² ».

Enfin, la transparence, suggérant d'emblée l'espace d'une transformation, devenait le point de contact, mais aussi le point de fuite participant au processus de rencontre de la mère. La transparence, d'un point de vue imagétique, était donc ce mi-lieu possible de « don » dont l'impossibilité se jouait dans la rencontre de deux images qui, se côtoyant, voire s'interpénétrant, viennent souligner la manifestation d'une présence, sous le mode du dévoilement, qui permettait de passer de l'état de la « perte » à celui du « devenir ».

2.4 « Don » du son

Puisque la dimension sonore n'est pas à négliger dans les dynamiques qu'elle suscite dans l'analyse des quelques images en tant qu'actives contributions à créer et à renforcer l'occasion d'un don « entre les images », cette section s'intéressa plutôt, brièvement, à quelques phénomènes sonores dans *Un'ora sola ti vorrei*. Comment le son participe-t-il au don, au devenir et à la rencontre ? Qu'est-ce qui, en effet, est mobilisé pour permettre cette rencontre pensée comme étant l'« expérience du don » ? seront autant de questions qui orienteront l'analyse de quelques séquences du film. La dimension sonore – bien qu'œuvrant souvent parallèlement au travail des images – sera le point marquant l'impossibilité d'un échange dont l'enjeu relèverait d'une impossible reconnaissance. Néanmoins, le son serait le lieu d'une rencontre entre les deux entités – la mère et la fille – où l'une et l'autre se rejoindraient dans cet espace-temps improbable qui insisterait et suggérerait la possibilité de créer du lien.

2.4.1 Remarques méthodologiques

Il s'agira ici, toujours à l'aune d'une perspective et d'une attitude esthétiques, de s'intéresser à l'expérience de l'écoute et du sonore. C'est-à-dire à ce que – peut-être –, le son permet de suggérer à l'écart de l'image où, incontestablement, le point de vue de l'image aura souvent fait ombre sur la singularité inégalable relevant des phénomènes sonores. Rick Altman

¹⁴² Jean Epstein, « La Féerie réelle », *Écrits sur le cinéma 2, vol. 2, 1946-1953*, Paris, Seghers, 1975, p.45.

soulignera à de nombreuses reprises ce qu'il qualifie d'« image redundancy¹⁴³ » comme une tendance acceptée et commune à faire primer les images sur le son comme un besoin « to anchor the sound at all costs, [we] accept the notion that it comes from the image [...] [that] divert [our] attention from the sound true source¹⁴⁴ ». D'emblée, car il s'agirait de deux modes différents d'organisation de l'expérience où

« une appréhension du sonore du monde modifie[rait] radicalement la construction qui ne procède[rait] plus par objets, mais par relations. Les sons en effet occupe[raie]nt l'espace sans y prendre corps rappelle[raie]nt à notre attention ce qui d'ordinaire lui échappe : le lieu intermédiaire dans lequel il se propage, l'espace intérieur d'émission ou de résonance d'une voix. Des choses dont ils sont l'émanation, ils ne retiennent que la mutabilité, le devenir, en manifestant l'émergence ou l'évanescence plutôt que l'apparence¹⁴⁵ ».

C'est donc en prenant en compte la fragilité des possibilités sonores – qui demeurent l'expérience de leur surgissement et de leur irruption selon différentes modalités d'apparition – que je porterai une attention particulière à la nature retentissante et mystérieuse du sonore constituées par des phénomènes singuliers non-ancrés, non-achevés comme autant de formes de devenir et de formes en devenir dans *Un'ora sola ti vorrei*. En tentant de « laisser surgir », pour reprendre les derniers propos du livre de Véronique Campan, en écoutant :

« comme on danse, à accepter les brusques changements d'orientation, à progresser au rythme des formes qui s'échangent [...] suspendu entre plusieurs représentations du temps et de l'espace, susceptible de se laisser distraire par les résonances inattendues qui se manifestent entre des éléments sonores soudain libérés du strict ordonnancement narratif-représentatif¹⁴⁶ ».

¹⁴³ Rick Altman, « Moving Lips : Cinema as Ventriloquism » dans *Yale French Studies*, no. 60, Cinema/Sound, 1980, p.68.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.74.

¹⁴⁵ Véronique Campan, *L'écoute filmique. Écho du son en image*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1999, p.39

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.151.

Tel que mentionné précédemment, le son, dans *Un'ora sola ti vorrei*, joue un rôle important au niveau des raccords de la majorité des plans en leur permettant une continuité et une cohérence : où ce que l'on entend précède et introduit ce que l'on voit. Le son permet de rendre accessibles et compréhensibles les matériaux tels que les journaux intimes, les documents médicaux ou les photos qui, sans la narration venant les lier et les inscrire dans le récit de la mère, resteraient autrement muets et silencieux. Bien que, parfois, il permet tout aussi de les interroger, de les suggérer autrement. Cela un peu de la même manière que la fonction déictique de la photographie analysée dans le premier chapitre où le dédoublement du geste entre le texte lu et l'image vue produisait un autre sens que ceux que tous les deux, pris isolément, ne pouvaient suggérer. En effet, le son évoque parfois ce que l'image ne dit pas : on pense à toutes ces belles images de vacances ou de célébrations que l'on voit tandis que, quelques plans plus tard, on entend plutôt des sons stridents et grinçants¹⁴⁷ ou encore le son de vitres qui cassent¹⁴⁸ qui pourraient suggérer tous les sentiments de malaise et d'angoisse générés, entre autres, dans ces moments qui, à l'image, ne restaient qu'au stade des belles apparences.

Poursuivant cette dernière piste, on pourrait également interpréter ce travail sonore, initié par la réalisatrice, comme façon de laisser sa mère intervenir – de la laisser prendre place et parole, tel qu'on le verra aussi dans l'analyse de l'enregistrement sonore – par ces phénomènes audibles qui œuvreraient parallèlement au travail des images « objectivantes » dans la mesure où, rappelons-le, elles étaient toujours prises et capturées par le regard d'un autre. Cependant, bien que le film comportait plusieurs décalages – ne serait-ce que dans sa forme – entre ce qui est vu et ce qui est entendu lui permettant de proposer autre chose, il y aura de nombreux moments où les univers sonore et imagétique se rejoignent (où ce que l'on entend correspond à ce que l'on voit) et se complètent. Cela aurait pour effet de créer une plus grande proximité ou un effet de réel avec ce qui nous est montré : en donnant l'illusion de la vie, telle que nous la percevons, en images, en mouvement, et en sons. Par exemple, on pense aux paroles souvent ajoutées ou aux rires qui sont synchrones aux images : la bouche de Luisa qui simultanément à l'image semble prononcer les mêmes mots que la phrase entendue (« we're expecting a baby », « Aspettiamo un

¹⁴⁷ Minutage : [32min47sec].

¹⁴⁸ Minutage : [36min29sec – 36min40sec].

bambino¹⁴⁹ ») ou la séquence¹⁵⁰ où l'on voit son amie Sonia sortir de l'ascenseur et où on entend, au même moment qu'on la voit, le bruit de la grille qu'elle vient de refermer, ou encore le bruit de l'interrupteur simultanément au geste de sa main qui, délicatement, l'enclenche, etc.

S'il est vrai que l'« image muette », celle sur laquelle aucun son n'aurait été ajouté, ouvre à une expérience différente qui susciterait davantage notre imagination, on soulignera que c'est l'important travail de postsynchronisation qui permettait, à Alina Marazzi, une liberté absolue pour intervenir et interagir à travers l'histoire de sa mère. N'étant ni liée à une exigence d'exactitude ni attachée à un souci de spectacularisation, cette grande liberté, appartenant à la réalisatrice, suggérait plutôt, suivant l'idée d'« image sonorisée ». Telle que théorisée par Michel Chion, l'« image sonorisée » définit que le sonore serait le lieu idéal pour « donner une personnalité sonore particulière, voulue¹⁵¹ » et dans le cas qui nous concerne, pour donner une personnalité voulue à sa mère. Dans les analyses suivantes, on s'intéressera donc à comment quelques traces sonores, comme milieux propices, « mettent en son » ces personnalités en les fondant sur les idées de « possible » et de « possibilité ». Ces dernières ne chercheraient pas à immobiliser, au sein d'une unique représentation, la mère, mais elles consentiraient davantage à une disposition sans doute plus ouverte, sans limite ni condition, pour la rencontrer.

2.4.2 Analyses de quelques traces sonores

Enregistrement sonore

Fond noir. Sons indéfinis. Bruits indistincts. Bourdonnements. Le son d'une boîte dont on semble ouvrir le couvercle, quelques feuilles de papier qui s'effleurent brusquement. Puis une image en noir et blanc : l'aiguille du tourne-disque se posant doucement sur un vinyle sur lequel est écrit « Disco Mio – Mon Disque ». Enfin, l'image floue de Luisa couchée dans l'herbe et un rire étouffé suivi de la voix d'une femme qui dit :

« Possibile che non mangiate mai ? Alina, mangia,
mangia la minestra ! Smettila di mangiare il pane,

¹⁴⁹ Minutage : [30min33sec].

¹⁵⁰ Minutage : [22min40sec – 23min15sec].

¹⁵¹ Michel Chion, *Le son au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1985, p.84.

mangia, mangia, mangia. Mangiate ! Non fate caos !
 Quante volte bisogna dirvelo ? Migliaia di volte !
 Adesso basta far disordine, ora vi parla il papà ! »
 (En français : Est-il possible que vous ne mangiez
 jamais ? Alina mange, mange la soupe ! Arrête de
 manger juste du pain, mange, mange, mange.
 Mangez ! Ne faites pas de désordre ! Combien de
 fois faut-il vous le dire ? Des milliers de fois ?
 Arrêtez là de mettre tout en désordre, maintenant
 c'est papa qui vous parlera !¹⁵²)

et simultanément, on voit à l'image, une petite fille et un garçon assis sur une terrasse qui mangent. Cela est immédiatement suivi par la voix d'un homme dont on suppose être le père qui, tout en apparaissant dans la même séquence d'images que les enfants, dit :

« Martino, stai seduto ! Stai fermo ! Alina, possibile che non ti piaccia mai niente da mangiare ? Continuiamo a ripeterlo ! E' sempre la solita musica ! » (En français : Martino reste assis ! Ne bouge pas ! Alina, est-il possible qu'il n'y a rien que t'aimes manger ? On continue à le répéter ! Toujours la même histoire !)

Puis, sans que l'on sache s'il s'agit du même disque et du même enregistrement sonore, on entend à nouveau les deux voix qui dialoguent ensemble alors que l'on voit la famille dans une calèche sur un fond de paysage montagneux. D'abord, la femme s'exclame de son arrivée de Suisse jusqu'à ce qu'il lui demande ensuite de chanter une chanson suisse et qu'elle répond ne pas être capable, mais commence à chanter *Un'ora sola ti vorrei*, un titre populaire de l'époque. Puis s'ensuit la narration – dont on apprendra, au générique, qu'il s'agit de la voix de la réalisatrice – qui bercera tout le film et qui dit :

« My dearest Alina, the voice you just heard, the joyful and laughing voice [...] is my voice 30 years ago. Your father and I recorded it so that we can play a joke on you, remember ? For all these years nobody has ever told you anything about me, who I was, how I lived and how I left, I want to tell you my story now that it's been so long since I died ».

¹⁵² Je remercie très chaleureusement Giovanni Princigalli pour toutes les traductions de l'italien au français, mais aussi de m'avoir introduite, avec sensibilité, à l'œuvre de Marazzi.

Puis, enfin, dans la séquence suivante, on entend tout le travail de couches sonores alors qu'on se retrouve au milieu d'une réunion familiale où c'est l'univers sonore (les rires, les conversations au loin qui se mélangent, l'arrière-fond musical) qui collabore à nous faire sentir présents là et avec eux. Ces couches sonores incluaient d'emblée les notes d'un saxophone et d'une contrebasse que l'on entendait en bruit de fond ainsi que la narration qui, tout en commentant les images, s'adressait directement à Alina. Cette interpellation directe par la narration contribuait à ce sentiment de présence où elle indiquait le temps et l'espace où nous nous situons : nous sommes en 1985 au mariage de son frère « your uncle » et où elle nous présente « this is grandpa, my father [...] we are on your grandparents' terrace in Milan. This is Martino, he's about two years old. Look here we are ».

D'entrée de jeu, on peut constater qu'il y a deux catégories de sons qui affectent différemment notre expérience : d'une part, il y a les bruitages ajoutés en postsynchronisation qui restent un ensemble de sons qui nous sont connus et rassurants. Par exemple, les bruits de verre, le feuillage des arbres au vent, le son des cloches, les klaxons des voitures, les bruits de la ville en mouvement. D'autre part, il y a ces sons qu'on ne parvient pas tout à fait à reconnaître. On pense aux voix et plus particulièrement aux voix, comme présences singulières, de Luisa et d'Alina, avec lesquelles nous entretenons un rapport inappropriable. C'est-à-dire, que nous comprenons qu'il s'agit d'une voix, le son propre produit par chaque individu qui parle, mais en même temps, cette voix reste opaque; elle résiste à la connaissance en se présentant toujours comme énigmatique.

Dans le même sens, on pourrait également croire qu'Alina s'inscrirait dans ce rapport où elle recherche, quelque part, la voix de sa mère, toujours étrangère et incertaine, qui n'existe plus que dans ce lieu vulnérable qu'est le creux de sa mémoire. Effectivement, ce long parcours, qui était motivé par un certain désir de retourner aux origines pour retrouver sa mère disparue prématurément, se concluait par une certaine impossibilité de la reconnaître. Néanmoins, ce serait précisément ce lieu d'impossible reconnaissance qui ouvrirait à un ensemble de possibilités, notamment à la possibilité de connaissance, de *connaître* qui avait été sa mère. Ainsi, on pourrait interpréter cette volonté de recherche – comme une tâche ou une action qui ne seraient pas finies – tout particulièrement dans l'enregistrement sonore décrit en introduction de cette section.

Outre le fait que c'est cet enregistrement qui ouvre et qui termine le film – comme deux moments généralement fort importants pour marquer le ton, les intentions, le souvenir qu'on veut laisser au spectateur du film – il est intéressant de constater la volonté de la réalisatrice de nous faire ressentir la matière de cet élément sonore. En effet, il y a un certain désir de mettre en évidence qu'il s'agit bien d'un enregistrement personnel en nous donnant à écouter tout le travail de ce support intermédiaire qui intervient et s'entend par les légères disruptions, mais aussi par les grésillements et les bourdonnements, du son qui n'est pas net. Puis, cela est de suite confirmé par l'image du disque « Mio Disco – Mon Disque » qui sont ces disques phonographiques sur lesquels on pouvait s'enregistrer 45 tours par minute. On peut donc identifier deux gestes qui se dégagent de cet enregistrement, et de surcroît du choix de la réalisatrice de l'inclure.

En premier lieu – aux côtés de la photographie et du cinéma qui conservent du temps – cet enregistrement pourrait être compris comme acte de préservation, en tant que trace de son passage par ce support de conservation qui témoigne d'une présence que l'on pourrait possiblement réactualiser. D'ailleurs, on pourrait dire que cette présence de la voix, comme l'est celle du bébé naissant qui pleure, représente toujours ce qui engage notre présence au monde. En deuxième lieu, et de manière complémentaire, l'enregistrement sonore agirait comme geste performé en s'affirmant par la parole : en mettant en scène l'acte de parole. Il y aurait donc cette idée de mise en évidence du fait de prendre place par la parole. C'est-à-dire de permettre à sa mère d'occuper un espace et un temps où Alina pourrait la rencontrer et la connaître. En effet, si connaître complètement quelqu'un est foncièrement impossible et pointe vers un travail dont on ne viendra jamais à bout, c'est tout de même le fil du temps et plusieurs circonstances favorables entourant les rencontres – permettant de bâtir une confiance, d'établir et d'entretenir les liens créés – qui participeraient à découvrir et à connaître une personne.

Ce qui s'écoute dans cet enregistrement sonore est la musicalité de cette mise-en-parole. Il y a deux voix qui s'amalgament ensemble : celle de Luisa que l'on pourrait décrire comme portante, colorée de différentes variations, de rythmes et de tonalités, expressive jusqu'à sembler s'essouffler, puis celle d'Antonio, ferme, limpide, propre et puissante. Ensuite, il y a la musicalité

crée des mots que ces voix prononcent : l'effet de répétition par le même verbe (« manger » décliné en différents temps et modes : « mangia, mangia », « mangiare », « mangiate »); l'évocation de la répétition elle-même « combien de fois faut-il, doit-on le dire, le répéter ? Des milliers de fois ! » et du même disque que l'on rejouerait en boucle. L'expérience singulière de musicalité qui se ressent en écoutant ce mélange des grésillements du microsillon, des deux voix qui s'accordent ensemble, des impressions de répétition (ponctuées tant dans le contenu que dans la forme) produit l'effet d'une compulsion que l'on pourrait interpréter comme autant de tentatives obstinées de la part d'Alina Marazzi pour connaître sa mère.

La forme de la répétition agirait comme plusieurs tentatives : pour essayer de comprendre (comme on répète un mot incompris, une chose, une formule ou une situation à quelqu'un); pour essayer de rendre un son audible (tels que le seraient un débit trop rapide ou une fréquence trop faible pour être entendue); pour tenter de donner un sens (où, dans certaines situations d'angoisse et de panique, la répétition donne l'illusion de contrôle et de maîtrise de ce qui est reçu), pour ne pas oublier (comme on répète un mot, un numéro ou une adresse lorsqu'on n'a pas de support à proximité pour le noter), ou encore pour apprivoiser ou pour visualiser (comme un discours ou une pièce de théâtre que l'on répète pour en assurer la bonne exécution). En somme, ce motif de répétition par l'enregistrement sonore était à l'image de toute la recherche de la réalisatrice portée par le désir de connaître sa mère par le geste inépuisable de forcer la rencontre comme on rejouerait et on réécouterait, sans cesse, le même disque qui, à chaque écoute supplémentaire, nous permettrait d'en découvrir les finesses et les profondeurs.

Toutefois, dans le film, cette question associée à la répétition n'est pas toujours envisagée comme étant un élément privilégié et constructif qui renverrait à une recherche intime et acharnée pour comprendre et pour connaître. Au contraire, pour Luisa, le caractère répétitif de la condition humaine, ou du moins de la condition moderne, tels que l'attestaient les écrits, n'avait cessé de l'étouffer, de la lasser par les mêmes gestes répétés :

« I'm absolutely no good at taking care of our home
[...] I have to prepare *3 different meals at 3 different times* because when Martino sees me feeding Alina, he gets jealous [...] you know how they pull things

over on themselves [...] I cannot *stop thinking, thinking, thinking*, the only time I'm happy is when I go to bed ».

En effet, la mesure aliénante du quotidien était grossie et amplifiée par la répétition de ces tâches toujours à recommencer et à refaire. Ce caractère lassant et asservissant qui se dévoilait, sans qu'on le nomme, à travers les écrits était aussi « mis-en-son » par différents petits bruits ponctuels – quasiment inaudibles – de gouttes qui s'écoulent (à la mesure de sa mère qui s'évidait un peu plus chaque jour), des sons réguliers de la trotteuse d'une horloge ou encore par le tempo d'un métronome qui divise, sans ne jamais déroger, le temps en unités égales.

La fonction répétitive participait ici à évoquer le caractère oppressant, mais aussi absurde de l'existence qu'avait pu ressentir Luisa pour qui tous les gestes insignifiants de la vie – ceux qui vont de soi et que l'on fait sans même s'en rendre compte – venaient à prendre une ampleur démesurée jusqu'à devenir intolérables ou bien devenaient complètement dépourvus de sens. Enfin, et dans le même ordre d'idées, la répétition s'était avérée être un motif récurrent et symptomatique de l'impossibilité de Luisa d'envisager sa vie, comme le soutenait son dossier médical lu par Alina, par les souvenirs obsédants comme façon de répéter en pensée une situation qui nous fait souffrir ou encore par les remords, comme deuil impossible, qui consistent à répéter mentalement une action passée qu'on ne peut pas changer. Bref, on pourrait conclure que la répétition qu'on nous donnait à écouter par l'enregistrement sonore représentait, d'une part, toute la force qui motivait la recherche d'Alina, et que d'autre part, elle devenait un motif répondant et transformant le rapport aliénant auquel sa mère l'avait associé.

On écoutait aussi la répétition dans la forme filmique par la reprise de l'enregistrement à trois moments au cours du film. Plus précisément de l'extrait qui signale l'arrivée de Suisse : « Sono appena arrivata dalla Svizzera ! [...] E ti canta una canzoncina svizzera. No, non sono capace ! » (En français : Je viens juste de rentrer de la Suisse ! [...] Elle te chante une chanson suisse. Non, non, je ne suis pas capable !). On l'avait d'abord entendu dans la séquence d'ouverture décrite plus haut et finalement, comme reflet formel, réentendu dans la séquence

finale¹⁵³. Puis, il y avait ce troisième moment un peu avant la fin¹⁵⁴, en 1971, au cours duquel Luisa exprimait son sentiment d'enfermement, suite au traitement intensif de d'antipsychotiques « to leave nothing unattempted » et où l'on entendait un son aigu maintenu et plutôt inconfortable pour l'ouïe en même temps qu'apparaissait l'image en noir et blanc d'un train quittant une gare. De ce plan fixe, comme si nous nous trouvions sur le quai en train de regarder le départ du train, nous entendons l'enregistrement sonore des deux voix diffuses de Luisa et d'Antonio qui annoncent leur arrivée de Suisse et à mesure que le train s'éloigne, les voix se font de moins en moins audibles comme si elles se trouvaient dans le train qui disparaît lentement au loin. Cette courte séquence a pour effet de nous laisser derrière : l'image nous immobilise sur le quai tandis que le son, comme un écho, s'égare dans la direction opposée suivant le mouvement du train. On a l'impression que le son de ces voix résonne, rebondit, se transforme dans toutes les directions. Si le son d'une résonance a pour effet, à l'écoute, le prolongement et l'accroissement de la durée du son entendu, on pourrait interpréter cet attrait propre à la résonance dans le cadre de la rencontre avec la mère. En somme, du désir de la réalisatrice, à l'image de la forme, de faire résonner la rencontre – en la prolongeant et en accroissant sa durée – avec sa mère.

Pour conclure, et en faisant écho à l'idée du sensible développée dans le premier chapitre, on remarquera que, étymologiquement, le sens au cœur de « résonner » s'avérait être tout le contraire que celui suggéré par « raisonner » où dans cette rencontre, comme figure de « don », il n'était pas question d'exercer son jugement, de parvenir à une connaissance ou à un fondement par les voies de l'intellect ou de la raison. Il s'agissait plutôt, au fil de ce long processus qui maintient la rencontre, de maintenir Luisa en lui donnant vie en tant que possible : à ce qu'elle persiste à rester du possible. C'est en ce lieu-là, cet espace du sensible ouvert, ample qui lui permet de demeurer et dans lequel pourraient se déployer des instants de proximité et d'intimité

¹⁵³ La dernière séquence de l'enregistrement sonore, que l'on ne commentera pas en détail dans le corps de l'analyse, est à la toute fin du film où Luisa, peu avant son suicide, écrit : « What should I do? How can I fill this void I'm faced with and keep it from swallowing me and push me to such despair that I might do the most insane things? This is a question therapy hasn't found an answer to yet and I wonder what it will answer if ever. So I'm still hoping that one day the answer will arrive and that I will find peace and serenity. Not a waste land of love and feelings ». Puis, en réponse, comme en reflet à la séquence du début, on voit le visage complet Luisa dont le regard grave est accentué par le plan en contre-plongée et le livre qui se ferme. Suivi par la *Symphonie no 3* de Gorecki et l'enregistrement sonore qui embarque, s'imposant avec force, sur les images des jeunes Martino et Alina dans la maison de Milan. Minutage : [51min48sec – 52min52sec].

¹⁵⁴ Minutage : [49min30sec – 49min46sec].

qui n'en finiraient pas de résonner, qu'il y aurait don. Ce lieu introuvable et originaire, cet « autre lieu » ni lieu, ni non-lieu, ni hors-lieu viendrait, du coup, défier la perméabilité des frontières et des modalités habituelles pour que puisse se poursuivre la rencontre et le dialogue avec la mère. En effet, l'acte brutal que représente le suicide est aussi l'impossibilité de tout dialogue. Néanmoins, l'effet de répétition et la répétition elle-même de cet enregistrement était « comme si la voix rôdait à la surface, à la fois dehors et dedans, en peine d'un lieu où se fixer [...] elle hant[ait] le lieu de passage qui n'est ni à l'intérieur de la scène filmique ni le proscenium – un lieu qui n'a pas de nom¹⁵⁵ », ou selon nous, comme lieu de « don ».

Voix-off

Brièvement, on s'intéressera à la participation de la voix-off pour permettre la rencontre comme « occasion de don ». Notre hypothèse, toujours pensée par la trame de l'impossibilité d'un échange, est que tout le travail se concluant par une ambigüité et une impossibilité de reconnaître la voix, ou plutôt les voix, viendrait suggérer la possibilité de créer du lien. En d'autres mots, la voix – en tant que singularité complexe multipliant les questionnements reconduisant à une série de détours, d'impasses, de résistances – viendrait recentrer l'importance de la rencontre, non pas comme une fin en soi, mais davantage comme processus produisant du lien.

D'entrée de jeu, on précisera que la voix dont il sera question ici, et à laquelle on réfléchira, est liée à la « voix-off » qui, à l'écoute, s'entend par la narration composée par la réalisatrice. Si la voix-off, telle que caractérisée par Michel Chion, est celle « qui émane d'une source invisible située dans un autre temps et/ou un autre lieu que l'action montrée dans l'image¹⁵⁶ », on notera, cependant, que c'est beaucoup plus complexe dans *Un'ora sola ti vorrei*, car, la voix, dans le film, est toujours plurielle – il y a toujours plusieurs voix. D'abord, celle de Luisa puis celle d'Alina – douce, posée, articulée, modulée selon l'émotion (parfois murmurante, chuchotante et parfois vibrante, bruyante) – qui tente de mettre en voix, et de fait, de mettre en vie sa mère. Par exemple, lorsque la narration disait, au tout début, « I want to tell you my story, who I was, how I lived, how I left, now that it's been so long since I died », on se demande à qui s'adresse-t-elle et à qui appartient le « I » ? C'est un moment très étrange d'interlocution où Alina

¹⁵⁵ Michel Chion, *La voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile/Les cahiers du cinéma, 1982, p.29.

¹⁵⁶ Chion 1985, *op. cit.*, p.32.

est à la fois l'énonciatrice et la destinatrice bien que le contenu du souhait s'affirme comme étant celui de la mère. En effet, cette toute première phrase, prononcée par la voix-off, annonçait déjà la complexité de son dispositif¹⁵⁷, qui traversera tout le film, où le « I » appartiendrait à la voix d'Alina bien que se proposant d'être Luisa qui s'adresserait à Alina, aussi le « you ».

Cependant, l'importance accordée à cette méprise et ce sentiment de confusion est rapidement portée au second plan où la voix-off, celle d'Alina, s'impose et s'édifie à travers un processus où elle prend position. Cela, d'une part, en limitant les enchevêtrements pronominaux, et d'autre part, en s'effaçant complètement en tant que « je » pour laisser toute place à la voix – celle que l'on écoute sans ne jamais l'entendre – de sa mère. C'est en s'abstenant de critiquer et de juger la vie de sa mère, qu'Alina Marazzi, au contraire, s'efforce de tendre l'oreille, d'écouter ce que les matériaux, au fil de leur progression, consentaient à éclairer, à découvrir, et à révéler d'elle. En effet, la voix-off, avec humilité et bienséance, était cet espace venant pallier, sans néanmoins les abolir, les écarts – les « gaps », les discontinuités – dans l'histoire de sa mère. La voix-off, permettait la réunion de tous les matériaux, et à travers elle, suggérait un acte de résistance à la lente dispersion et disparition de sa mère. Ce geste, motivé par un désir de reconstruction du récit et de l'identité de sa mère, n'était pas sans rappeler l'entreprise colossale de se retrouver face aux nombreuses pièces d'un puzzle que l'on tenterait d'assembler, en déplaçant, instinctivement, bout à bout les pièces.

Ce geste d'assemblage, par la voix-off, venait offrir une intégrité à tous les morceaux disséminés, et de fait à la personne qu'avait été sa mère, alors que les différents matériaux évoquaient le sentiment diffus d'égarement et déshumanisation auxquels elle avait été confrontée. En autres : par l'image, tels que le suggéraient les plans¹⁵⁸ filmant l'important volume de documents médicaux se superposant, tout en prenant bien soin de montrer les coûts considérables rattachés à ces longs séjours d'internement (venant souligner tout l'arsenal de médecins spécialistes, d'institutions, de traitements déployés qui l'avait prise en charge et dans lequel elle

¹⁵⁷ Dans le même sens que cette série ambiguë de glissements d'appel et d'adresse, on pouvait également observer la manière dont la mère échappait aux modes d'interpellation usuels par la façon dont elle répondait toujours sous plusieurs noms : Luisa, Liselli, Luisella.

¹⁵⁸ Séquences sur lesquelles on insiste, par la durée, l'accumulation et la récurrence. Minutages : [36min53sec – 38min06sec]; [49min48sec – 50min02sec]; [51min34sec – 51min50sec].

n'était qu'un cas clinique, qu'une liste de symptômes); par le son, tel que s'entendait le bruit impersonnel des touches de la machine dactylographique se heurtant contre la feuille de papier; ou encore par le contenu des lettres où elle avait évoqué être « [...] nothing. They've taken my watch, my ring, my papers¹⁵⁹ ». La voix-off, venant rassembler tous ces matériaux suggérant une certaine perte d'identité et d'autonomie dont elle avait souffert, redonnait la possibilité à Luisa de s'inventer hors de ce que ses papiers disaient (ou ne disaient pas) d'elle. Effectivement, dans toutes les ambiguïtés dont elle se portait garante, elle permettait à Luisa de s'élaborer hors des cadres normatifs et rigides de l'époque. D'abord, de se réinventer hors du temps (la montre indiquant, démarquant le temps) par le temps du cinéma que l'on peut rejouer, rembobiner, remonter – tel que c'est le cas dans *Un'ora sola ti vorrei*. Ensuite, de s'entrevoir hors de ses liens filiaux (de son éducation, des valeurs et du mode de vie familial tels que l'indiquaient ses papiers) dans lesquels elle ne parvenait pas s'inscrire ni à se reconnaître. Enfin, hors de son statut marital bien qu'Alina Marazzi, avec beaucoup d'agilité, s'accorde du temps pour exposer qu'il ne s'agissait pas là d'un manque d'amour pour son mari, mais bien que cette impression d'emprisonnement était originaire de sa grande curiosité et de son goût intense de vivre, d'apprendre, d'expérimenter et de partager tout ce que le monde avait à lui offrir¹⁶⁰.

Enfin, la voix-off, pensée comme mi-lieu de rencontre, est animée par ce mouvement infini où Luisa et d'Alina partagent la même voix, c'est-à-dire où « l'une ne bouge pas sans l'autre », mais que « c[e n']est [qu']ensemble qu'[elles se meuvent]¹⁶¹ ». A travers cette mise-en-voix, Marazzi pose un beau geste – un geste plus grand qu'elle – en interprétant certains échanges qu'avaient eus Luisa, entre autres à l'égard de son amitié avec Sonia et de son amour pour

¹⁵⁹ Minutage : [51min08sec – 51min25sec].

¹⁶⁰ En 2007, soit cinq plus tard après le succès d'*Un'ora sola ti vorrei*, Alina Marazzi réalisa le documentaire poétique et fort *Vogliamo anche le rose* qui, utilisant à nouveau des matériaux d'archives, entre autres, raconte et célèbre le mouvement féministe et la révolution sexuelle des années 1960-1970 en Italie à travers les récits de trois femmes. Il est intéressant de constater que les trois femmes présentaient des sentiments ainsi que des problèmes similaires à ceux éprouvés par Luisa et qu'elles avaient l'âge qu'aurait eu sa mère si elle était toujours en vie. D'ailleurs, la réalisatrice elle-même répéta, à des nombreuses reprises au cours d'entrevues, que si cette période décisive pour la condition des femmes, à laquelle tout le film est dédié, n'avait pas été aussi tardive, elle aurait peut-être pu sauver sa mère. On notera aussi que les figures de la femme et de la mère ainsi que les difficultés qui accompagnent cette responsabilité et cette identité, générant de forts sentiments de culpabilité et de honte, sont centrales dans l'œuvre de Marazzi.

¹⁶¹ Luce Irigaray, *Et l'une ne bouge pas sans l'autre*, Paris, Minuit, 1979, p.22.

Antonio. La voix-off, avec douceur et humour, perpétue ces liens et ne fait pas uniquement réciter mécaniquement ces lettres. Plus encore, elle est ce lieu privilégié pour suggérer le lien manqué et manquant avec Alina dans lequel le dialogue impossible tente de s'annoncer comme possible où « parler à l'autre, – être ou chose – s'adresser à lui, c'est laisser advenir ce qui parle en lui; accepter cette parole comme don de l'autre. Se disposer extatiquement à la présence de l'autre en soi : laisser s'ouvrir l'intimité¹⁶² ».

2.5 Occasion et expérience de don

Ce chapitre a donc tenté de mettre en lumière deux occasions de don en considérant toujours celles-ci d'abord comme des expériences de l'impossible – où « il y a » l'impossible –, qui demandaient de s'éloigner du champ circonscrit de la représentation. Effectivement, il l'y avait « occasion de don pur » qu'à la condition de son impossible possibilité débordant l'ordre des connaissances en termes d'existence et de présence, c'est-à-dire d'un don qui :

« ne se laisse[rait pas] effleurer par le calcul [...] [où] dès qu'il calcule, le don supprime[rait] l'objet de don. Pour éviter à tout prix cette négation ou cette destruction, il faudrait procéder à une autre suppression de l'objet : non le donné qui au fond ne compte pas. Il faudrait donner *sans savoir*¹⁶³, sans connaissance et *sans reconnaissance*, sans remerciement : sans *rien*¹⁶⁴ ».

Néanmoins, c'était en se basant sur une approche esthétique, que l'on peut dire qu'il y a – tant d'un point de vue de l'image que du son – don « absolu » dans ces rencontres qui ouvrent, voire qui donnent à désirer, par différentes manipulations audiovisuelles, l'épreuve de l'inédit, de l'inattendu et de l'improbable.

¹⁶² Philippe Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, Paris, Éditions Christian Bourgeois, 2004, p.95.

¹⁶³ C'est moi qui souligne. J'ajouterais même de *donner sans avoir* rejoignant par là le « pardon », l'« hospitalité », l'« événement » prenant comme assises les mêmes racines conceptuelles et théoriques derridiennes que le « don ».

¹⁶⁴ Jacques Derrida, *L'éthique du don. Jacques Derrida et la pensée du don. Colloque de Royaumont, décembre 1990*, Paris, Métailié-Transition, 1992, p.104.

Du côté de l'image, le don se « présentait » sous la forme d'une expérience de l'impossibilité où Alina Marazzi rencontrait sa mère dans la « matière imageante¹⁶⁵ » par phénomènes de transparence où deux images et deux identités, deux formes et deux corps s'interpénétraient jusqu'à la laisser fuir librement. En d'autres mots, il y avait « occasion de don » grâce aux possibilités internes de l'image où la mère venait se figurer en s'incarnant dans une forme inédite jusqu'à prendre corps (au sens de Warburg, en allemand, *Verkörperung*). Bref, d'un point de vue plastique, ce film qui déplie puis remonte du temps perdu donnait à entrevoir « qu'il y ait un monde qui soit une réserve de 'vues', ou un entremonde qui soit une réserve de 'visions'¹⁶⁶ ». C'est par le « tourbillon vertigineux¹⁶⁷ » du figural que les phénomènes atmosphériques trouvaient leur charge référentielle par *précipitations* d'images qui nous *submergeaient* ou encore par la formation de *dépression* qui nous envahissait puis en prenant de l'altitude et par cisaillement vertical du vent se transformait en tornade. Enfin, il y avait lieu de comprendre les indices ou les conditions météorologiques – aussi incontrôlables qu'imprévisibles – comme autant de symptômes instables au cœur de la tempête qu'avait été la vie de sa mère dont on constatait les dégâts laissés derrière. Cela, un peu de la même manière dont Alina avait retrouvé le cortège d'archives dans le désordre et le désastre sans lesquels ce partage de don ou ce don en partage ou, pour reprendre Marion Froger, de ce « partage d'impossibilité », de cette « impossibilité en partage¹⁶⁸ » n'auraient été possibles.

Du côté du son, toujours à partir d'une approche esthétique, le « don » s'écoutait, de manière distinguée, dans deux traces sonores. C'est en partant de l'hypothèse d'une impossible reconnaissance de la voix de Luisa que le sonore apparaissait être le lieu propice – en tant qu'espace de surgissement – pour tenter de la « connaître » et pour créer un lien avec elle en la « mettant-en-son ».

L'enregistrement sonore, faisant écho trois fois au cours du film, permettait de faire sa connaissance par le geste performé d'ouvrir un espace dans lequel une prise de parole était possible. C'était davantage la répétition de et dans cet enregistrement qui suggérait la résolution

¹⁶⁵ Dubois, 1998, *op. cit.*, p.268.

¹⁶⁶ Lyotard, *op. cit.*, p.13.

¹⁶⁷ Dubois, 1998, *op. cit.*, p.297.

¹⁶⁸ Marion Froger, « Don et image du don. Esthétique documentaire et communauté », dans *Intermédialités « Aimer/Loving »*, no. 4 (automne), 2004, p.142.

ferme d'Alina de ne pas clore le dialogue avec sa mère que le suicide avait impliqué. C'est en s'intéressant au motif de la résonance comme ce par quoi est maintenu et perpétué un son que l'on constatait l'idée de résonance – comme lieu de don – pour prolonger et amplifier la durée de la rencontre avec Luisa.

Enfin, la voix-off problématisait le rapport complexe dans lequel il y avait toujours plus qu'une voix – celle de Luisa et celle d'Alina. Néanmoins, cette confusion glissait rapidement en arrière-plan où la voix-off se concentrait davantage à agglomérer et à accorder une intégrité à tous les autres matériaux qui, pris séparément, fragmentaient la vie de la mère. En substance, la voix-off – entrelaçant et fusionnant toujours deux voix et deux entités – résistait à la dispersion de la mère qui s'effritait et qui avait perdu le fil de son propre récit en perpétuant certains liens, surtout celui maternel. C'était donc ce mi-lieu, « ce lieu qui n'est pas un lieu¹⁶⁹ », au sein de la voix-off, qui rendait possible l'expérience de la rencontre qui entretenait, dans un mouvement infini, ce lien impossible par le partage et le « don » de la voix de la réalisatrice, « cette voix de l'autre » qui s'accordait à celle de sa mère et qui « permet[tait] à [s]a parole de s'articuler¹⁷⁰ ».

¹⁶⁹ Peter Szendy et Laura Odello, « Antriloquies. Voix déviées de la caverne » dans *Revue des Sciences Humaines*, no. 288 (octobre-décembre), 2007, p.1.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.16.

Chapitre 3
de l'« événement » dans *Mort à Vignole*

« Il faut continuer, je ne peux pas continuer, il faut dire les mots tant qu'il y en a, il faut les dire jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent – étrange peine, étrange faute, *il faut continuer*, c'est peut-être déjà fait, ils m'ont peut-être déjà dit, ils m'ont peut-être porté jusqu'au seuil de mon histoire, devant la porte qui s'ouvre sur mon histoire, ça m'étonnerait si elle s'ouvre¹⁷¹ »

L'ordre du discours, Michel Foucault

3.1 Préambule

Mort à Vignole, réalisé en 1998 par Olivier Smolders, est un court-métrage qui regroupe et fait dialoguer entre eux plusieurs documents audiovisuels, notamment diverses archives familiales : des photographies, des films de Smolders et d'autres de son père. Or, ces images, entièrement d'archives, se voient bien souvent dominées par le commentaire de la narration, fortement personnelle et autoréflexive, écrite et portée par la voix du réalisateur. Cette narration comporte également une charge discursive qui, bien souvent, semble entrer en conflit avec les images, voire en contradiction ayant pour effet de créer des décalages qui laissent la porte entrouverte à des questionnements formulés au détour. En d'autres mots, l'expérience du film autoriserait des moments d'interrogations exposés de manière non explicite grâce aux images qui, au contact de l'imaginaire, s'émancipent de la tutelle du commentaire narratif. Le travail rigoureux des silences, permis par un montage dépouillé et solennel, auquel est ajouté un ensemble de sons discrets coopère, à son tour, à mettre en place un ton sévère duquel se dégagent un certain désarroi et des notes nostalgiques. Cet arrangement audiovisuel, où le malaise est ambiant, collabore ainsi à nous mettre dans d'autres dispositions à recevoir et de ce fait à percevoir d'autres horizons réflexifs allant bien au-delà des intentions initiales à l'origine du film.

Mort à Vignole s'ouvre sur un fond noir suivi d'images d'enfants qui jouent et qui se balancent dans une cour extérieure par une journée d'été. S'entend, subséquemment, l'unique pièce musicale, aux tons mélancoliques, qui scandera tout le film : *La valse du souvenir* de Dimitri Chostakovitch. Puis apparaissent d'autres images d'enfants qui, avec beaucoup d'entrain, regardent et s'adressent à la caméra par une série de sourires et de grimaces en sa direction. Quelques plans plus tard, la narration exprime que le point de départ de ce film est « une image

¹⁷¹ Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p.8. C'est moi qui souligne.

qui n'existe pas; une image absente parce qu'interdite, celle d'un visage aperçu quelques minutes puis aussitôt ravi à mon regard ». Tout juste avant, elle disait « on a beaucoup répété que le cinéma filme la mort au travail, c'était encore plus vrai avec ces images granuleuses fourmillant à l'écran comme le ferait la vermine à l'assaut des corps et des visages ». Tel qu'on l'a évoqué dans la section sur le film de famille, le rapport de Smolders vis-à-vis les images – et surtout envers les imaginaires qui les emprisonnent – est souvent paradoxal. En effet, à la fin du film¹⁷², juste avant que repassent les images d'enfants du tout début¹⁷³, il disait :

« il eut sans doute été préférable que ce film resta sans paroles, il nous aurait alors laissé dans le silence si particulier qui traverse les images lorsqu'on les abandonne à leurs propres histoires, car il arrive qu'elles nous parlent de la mort avec une tendresse que les mots n'atteindront jamais ».

Tous ces élans complexes et contradictoires – oscillant entre la puissance salvatrice et la puissance, au contraire, destructrice des images – traversent l'entièreté du film. Le cinéaste nous invite, image par image filmée par « la caméra 8mm qu'utilisait autrefois [s]on père », à le suivre sur cette longue et déchirante traversée au large de Venise. Nous venons à partager ce même rapport contradictoire où au même moment que nous nous trouvons sur cette embarcation qui vogue doucement sur la somptueuse lagune, la narration nous dit quelque chose de très grave. Elle nous parle, avec circonspection et sobriété, de l'épreuve inconsolable de la perte d'un enfant. Ce choc, entre les images et la narration, a pour effet que l'attrait de la beauté du parcours vénitien – qui, généralement, occupe toute la place et monopolise le regard – ne nous paraît plus aussi éclatant et réjouissant. D'ailleurs on se rappellera, tel qu'observé dans le premier chapitre, que les images de Venise sont quasiment inexistantes au profit d'images « où il ne se passerait rien, où l'on serait simplement là à attendre que le temps s'écoule, ce temps qu'on dit mortellement ennuyeux, comme si avec la perte du récit [entre autres, du grand récit qu'inspirent les images de Venise], la mort envahissait aussitôt l'écran¹⁷⁴ ».

¹⁷² Minutage : [19min05sec – 21min34sec].

¹⁷³ Minutage : [0min10sec – 5min12sec].

¹⁷⁴ Minutage : [14min59sec – 18min54sec].

La nature troublante et violente qui traverse le film se retrouve également dans de nombreuses images : on pense, entre autres, à celles de la séquence où l'on est dans une morgue à proximité de cadavres en état avancé de décomposition, mais aussi des images de l'époque de la colonisation belge. Cependant, elle est encore plus puissante dans les images produites par la narration qui sont d'autant plus terrifiantes, car elles sont travaillées et construites par notre imagination. Effectivement, le travail de l'imaginaire, fonctionnant par associations inquiétantes, vient ébranler et rendre étranger le quotidien. A cet égard, on peut nommer quelques exemples assez frappants : comme cette image dérangeante de la « blanche et impassible poupée d'ivoire noyée dans un flot de sang » qui vient se substituer à l'image absente de l'enfant; mais aussi cette autre image aliénante de la vie qui, constamment, se déroberait et nous échapperait comme « les images qui nous filent entre les doigts »; ou enfin à travers cette image parlant de la mort comme d'« un corps qui se défait et qui ne veut plus de nous ». Il y a donc, dans *Mort à Vignole* et dix ans plus tard dans *Voyage autour de ma chambre*, tous ces rapports complexes qui viennent profondément bouleverser nos représentations et nos discours du monde.

Dans le cadre de ce chapitre, on s'intéressera à comment il y a, dans les deux films, une résistance à la violence du discours – et plus encore du discours en images – par l'« épreuve de l'événement ». Cette dernière – comme épreuve d'un passage, comme l'était la traversée – serait à la fois le lieu où peut s'élaborer une critique (Foucault) et l'espace, par la démarche cinématographique, où quelque chose qui s'annonçait comme impossible pourrait devenir possible (Derrida). Par ailleurs, ces deux « manières » d'éprouver l'événement appelleront à dépasser le traumatisme initial (la perte de l'enfant, mais plus encore, le traumatisme de la naissance et le long processus de ce deuil qu'est la vie) et de s'envisager à travers cette tâche sans terme.

Ce sera grâce à tous les éléments (image(s), voix, sons, narration, discours, montage, etc.) et les différents chemins qu'ils emprunteront, et où ils se rassembleront, pour culminer au présent film, que l'on parviendra à observer l'opacité du film et ses nombreuses couches de sens. Dans un « jeu » de symétrie formelle, ajoutant une consistance au film, tous ces matériaux, en écho, se parlent et se répondent, s'affirment et se contredisent, se lient et se délient malgré que Smolders tente de dire ce qui échappe à nos moyens d'expression symboliques et abstraits; ces moyens qui échouent à dire l'expérience du concret et l'ineffabilité des textures du vécu. Par exemple, il y

aurait une certaine impossibilité de dire la perte (qui est la sienne); dans sa profondeur, ses nuances, dans ce qu'elle est. Ce dernier exemple s'inscrit dans le même paradigme que le thème de la mort, si cher au film, qui, par détournements, repense ce qu'il parvient à dire de lui-même; c'est-à-dire de son insondabilité et de son irréversibilité. Somme toute, Smolders, par différentes manipulations de matériaux audiovisuels conçus sous la forme d'un tout, exprime une critique de la tradition logocentriste, telle qu'évoquée dans le premier chapitre, mais plus particulièrement un besoin et une volonté de sentir, d'être, et peut-être, de vivre autrement.

Cette question de la vie, *entrevue ailleurs*, par une série de gestes audiovisuels, reflète également le constat d'une vie faite d'images et de sons, comme si une caméra filmait la vie tout en ne disant rien réellement d'elle. Smolders s'intéresse donc à la capacité du film de s'éloigner des clichés comme pourrait l'être un cinéma qui traverse la vie, mais qui, finalement, ne parviendrait qu'à la frôler au passage. C'est-à-dire, d'un cinéma qui s'engagerait à traiter, avec sincérité et profondeur, des enjeux réels que pose la vie, mais qui se limiterait qu'à la représenter superficiellement. Ou pour reprendre les mots de Pasolini, comme le serait un « infini plan-séquence [...] qui se terminerait à la fin de notre vie¹⁷⁵ » et dont « la mort accompli[rait] un fulgurant montage¹⁷⁶ ». C'est en suivant les doux courants sur lesquels le film nous emporte malgré les remous, que nous découvrons comment l'image, dans son rapport à la mort, ne serait pas amorphe, mais elle – deviendrait – vivante. Effectivement, cette dernière se verrait investie d'une vie en elle-même, et d'aucun port d'appartenance; elle pourrait varier et être réinvestie au fil du temps, mais aussi au fil des lieux. Par contre, l'image serait incessamment menacée d'une part par sa matérialité, son support dans son rapport à l'actualité du temps et de la technique, et d'autre part, par le récit, qui l'accompagne et la « vampirise » en lui procurant un aura de légitimité, parfois mensonger, trompeur, voire aliénant.

Dans *Mort à Vignole* se ressent le sentiment incontrôlable de la fuite du temps installant un climat qui gêne et crée certaines réticences. Par exemple, à travers l'unique pièce musicale, *La valse du souvenir* de Dimitri Chostakovitch, se campe et s'instaure un ton mélancolique et triste redoublé par la voix de cet homme. Une voix dont la monotonie empêche de saisir ses intentions, mais qui laisse un sentiment d'amertume. Cette voix, au-delà du contenu de sa narration devenait

¹⁷⁵ Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique*, Paris, Payot, 1976, p.211.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p.212.

aussi insaisissable grâce au dispositif sonore qui, au montage, veillait à effacer les traces de son passage. Une écoute attentive de l'alternance entre la voix narrative, les sons ambiants (bruits du vent, des vagues, sons étouffés) et les silences révèle en fait les coupures minutieuses de la respiration de cette voix qui reprend son souffle à notre insu. Telle une parole surhumaine qui, entre autres empêchée par l'écran, n'a pas de points de contact.

Puis, s'esquissent d'autres trames telles que le thème de la mémoire où, avec beaucoup d'agilité, Smolders la convoque sous deux formes : la mémoire de l'appareil qui enregistre, la caméra, et la mémoire humaine, notamment véhiculée par le souvenir. Toutes deux, œuvrant en parallèle, ne diraient pas les mêmes choses et les témoigneraient différemment¹⁷⁷, mais dialogueraient ensemble. Dès lors, il devient délicat de différencier la mémoire, le souvenir et la mémoire du souvenir (c'est-à-dire la capacité de notre mémoire à se remémorer un souvenir) par la constante médiation d'un œil affectif et subjectif. On pense, par exemple, au décalage entre ce que d'une part, la narration nous donne à penser, chargée affectivement par la perte de l'enfant¹⁷⁸ et inévitablement le trouble qu'il provoque, et ce que d'autre part, les images, surtout celles des films de famille, ne donnent pas à penser. En effet, pour Smolders, les films de famille sous forme de clichés impénétrables, uniformes et assujettis à l'état de désœuvrement ne produiraient plus aucune pensée. Tous deux menacés – les images et le souvenir – seraient chargés d'un poids réel entraînant leur possible noyade et laissant craindre qu'ils sombrent dans l'oubli comme au fond de la lagune de Venise. Leurs carcasses, comme les cadavres à la morgue condamnés à notre regard, pourraient ensuite être retrouvés, scrutés et transformés en matériaux pour un film. C'est enfin en les relayant par l'action d'une médiation, vivement entrevue à travers le prisme de

¹⁷⁷ En effet, la mémoire humaine est une faculté psychique associée à une conscience. D'emblée rattachée et forgée à travers des systèmes politique, culturel, social, la mémoire humaine (liée aux affects et affairée dans un réseau complexe de relations) est bien souvent défaillante et amnésique. Le souvenir ne reproduit pas, avec exactitude, l'action passée, mais il ne peut qu'en produire des impressions. Tandis que la mémoire de la caméra est un appareil qui enregistre des faits en faisant fi de la complexité et du contexte qui entoure sa production. Tel que son nom le suggère, la caméra a comme fonction précise de prendre une vue en l'arrachant au temps où en résulte et s'impose une vision isolée d'un événement. Enfin, si la mémoire de l'appareil est techniquement reproductible, par une série de configurations, son support reste fragile et vulnérable. On pense, entre autres, à la condition précaire de la pellicule filmique qui s'abîme, se dégrade, et dans le cas du nitrate peut même s'enflammer, avec le temps. Mais aussi aux nouvelles contraintes qu'impose le passage aux technologies numériques qui transforme notre rapport et modifie radicalement, en les démultipliant et en les archivant, les lieux où peut s'entreposer la mémoire.

¹⁷⁸ Événement qui suscite un fort sentiment d'injustice et qui bouleverse profondément la compréhension du cours « naturel » de la vie, mais aussi de notre perception de celle-ci. La perte d'un enfant défie, chaque fois, la logique et la rationalité; c'est l'impossibilité d'un avenir.

l'imaginaire, qu'ils s'autonomiseraient. Cet imaginaire qui semble d'abord être le nôtre et celui de Smolders, mais qui serait avant tout l'imaginaire et l'avenir des images. C'est-à-dire, l'ouverture d'un imaginaire qui s'imposerait au réel, et de fait, supplanterait les représentations, les clichés.

3.2 Suite... *Voyage autour de ma chambre*

Voyage autour de ma chambre, réalisé en 2008 soit dix ans plus tard, est le deuxième volet du diptyque venant compléter, répondre et poursuivre ce qui commençait à se déployer dans *Mort à Vignole*. À nouveau, il est difficile de cerner, avec précision, le sujet du film bien qu'il traite des thèmes chers au réalisateur : du rapport au temps et à l'espace, de la mémoire, du désir, de la famille, de la vie (et nécessairement de la mort). Le voyage, tel que l'indique le titre, devient le parcours d'un regard toujours lié à la sensation et au sensible. Cette traversée de la perception, qui était à ses balbutiements dans *Mort à Vignole*, s'éclaircit davantage ici où le film devient le lieu d'une résistance et d'un affrontement à la violence du discours. A cet effet, la critique du réalisateur passe principalement par le principe de non-dualité qu'il interroge de manière pertinente et originale. Il s'agirait de ces jeux asymétriques de forces qui généralement s'opposent, mais qui, dans le cadre du film et peut-être de la vie, s'équivaldraient : où une chose peut être à la fois elle-même et être son contraire. Tel que la narration l'énonce dès les premières minutes : « je me demande parfois si au mouvement, il ne fallait pas préférer l'immobilité / à la parole, le silence / à l'activité, le sommeil ? ». Ou de la même manière que Smolders dira, dans une entrevue accordée à *OFF/Off*, que c'est en puisant dans sa propre culture cinématographique et littéraire, que ce « choc des contraires », au sens bataillien, s'avérait être « le point de départ d'une poésie possible ». Ceci, à l'image de la vie qui, d'emblée, serait : à la fois « non-acceptation » comme déchirure, révolte et difficulté de vivre et en même temps, comme « acceptation » de la condition humaine. À juste titre pour illustrer cette dernière, le réalisateur cite la puissance des films de Yasujiro Ozu pour évoquer, avec finesse et sagesse, ces passages (de la tradition à la modernité, de l'enfance à l'âge adulte, de la naissance et de la mort) qu'oblige l'expérience humaine.

Il y aurait donc lieu de croire qu'ici, l'événement – s'il y a – se trouverait dans ce nœud, dans cette résistance entre ces deux états opposés qui mettrait en mouvement de la pensée et,

possiblement, du « devenir » comme poésie du monde. Cette dernière aurait pour effet de rendre possible l'espace d'une réflexion menant à toutes les petites rencontres – comme autant de découvertes et de devenirs –, qui se feraient au détour et qui donneraient sens à ce court passage, ou en termes du film, à ce « voyage » que serait la vie.

Si le film se réclame être un « film immobile », les mouvements de conscience suggérés (souvent énoncés dans le contenu de la narration comme questionnements profonds que le réalisateur se pose, et de fait, vient poser aux spectateurs) indiquent plutôt le contraire où *Voyage* – dans sa capacité de mobilité parcourant simultanément plusieurs temps et plusieurs lieux – devient un espace pour s'harmoniser avec le mouvement du monde, et par là, pour rétablir un lien avec lui. Le film suppose, d'entrée de jeu, une certaine perte¹⁷⁹ pensée comme inadéquation avec le monde malgré que l'on constate, par sa recherche frénétique, une tentative de venir pallier le décalage engendré par cette perte en venant donner un sens à celle-ci. Si on revient au corpus de cette étude, on peut constater que l'expérience de perte mise en évidence dans *Un'ora sola ti vorrei* était celle de la mère et que l'espace filmique devenait le lieu d'une rencontre et d'une réconciliation inespérée avec elle. Tandis que dans le diptyque de Smolders, la perte ouvre plutôt l'espace d'une expérience fondatrice et initiatique – par le geste persistant de questionner sa propre démarche – qui devient une façon combattre la perte que l'épreuve de l'existence comporterait toujours en elle.

C'est à partir de cette expérience partagée et commune – celle du temps des images qui ne s'opposerait plus au temps du vécu – que Smolders s'intéresse à la puissance de l'imaginaire en mettant à sa disposition de nouveaux matériaux : images numériques en couleurs, images

¹⁷⁹ On pourrait, dès la première et dense séquence du film, remarquer une perte de repères spatio-temporels. D'abord, on entend le bruit des moteurs assourdissants d'un avion accompagné de la voix saccadée, par le microphone, de l'hôtesse de l'air qui, en langue espagnole, annonce l'atterrissage prochain. Ensuite, apparaît à l'image, par une vue aérienne nocturne, ce qui semble être une ville. Cette dernière n'est pas encore identifiable : elle n'est qu'un réseau de points lumineux. Puis, toujours filmé par le petit hublot, on voit la voilure de l'appareil et quelques faisceaux de lumière qui résistent à l'obscurité du ciel. Enfin, la matrice formelle se termine par deux plans fixes, montés succinctement l'un à la suite de l'autre, dans lesquels se dégage un sentiment d'étrangeté et de vertige. Ces deux plans – celui d'une vue aérienne d'une montagne et celui qui filme à travers le cadre d'une fenêtre, la neige qui, gracieusement, tombe à l'extérieur – nous positionnent devant des moments où l'on regarde activement le monde en train de passer, mais où, en même temps, on a l'impression que le temps – par effets de suspension et de lévitation, entre autres, par notre présence en gravité dans l'air – s'est arrêté; qu'il s'est figé et retiré du monde. Donc, dès la première séquence, la perte se manifestait, dans les matériaux audiovisuels, par une impossibilité de se situer géographiquement et temporellement.

solarisées, films amateurs de voyage, diverses pièces musicales. Pourtant, la « technique » restera sensiblement la même : les scènes de la morgue et du musée de cire anatomique de la Specola à Florence en sont exemplaires.

De prime abord, on peut constater que les deux films de Smolders diffèrent, de manière flagrante, sur certains aspects formels propres au dispositif filmique. Dans la séquence de la morgue¹⁸⁰ dans *Mort à Vignole*¹⁸¹, il s'agit, un peu après le milieu du film, d'une série d'images tremblantes en noir et blanc filmées par une caméra 8mm accompagnées d'un commentaire parcimonieux¹⁸² et se concluant dans un silence total. Tandis que dans *Voyage autour de ma chambre*, la séquence, se retrouvant à la toute fin du film¹⁸³, est construite à partir d'images numériques en couleurs qui se démarquent par une meilleure composition des plans : cadrages plus stables, images plus soignées grâce à des techniques d'éclairage. On pense, entre autres, aux plans filmant l'étroit corridor puis les salles désertes où s'allume, puis plus tard s'éteignent, une à une les vitrines. Enfin, contrairement au premier film du diptyque, la séquence du musée de cire est accompagnée, dans son entièreté, de sons : le bruit des interrupteurs, la pièce musicale *Molto adagio sempre cantante doloroso* (« Mon âme est triste jusqu'à la mort », 1887) composée Guillaume Lekeu et le commentaire ininterrompu de la narration.

Néanmoins, on suggère cette même « technique » – participant d'un même germe – par d'autres aspects plus subtils qui viennent se recouper tels que ces longs plans fixes où la caméra oriente et immobilise notre regard sur ce qui est montré. Ces « parcours du regard » commencent souvent par un plan rapproché sur un corps où l'on s'approche lentement jusqu'à isoler, par un gros plan, un détail : la main d'un cadavre et encore plus précisément son auriculaire en plein processus de putréfaction (*MAV*), le crâne d'un écorché et ses yeux exorbités, l'appareil reproducteur féminin et le cordon ombilical qui le lie au fœtus (*VAC*). Aussi, il y a cette manière de parcourir scrupuleusement l'architecture sophistiquée du corps humain en filmant l'interrelation des ligaments, des tendons, des tissus et des os. Ces deux séquences partagent, de

¹⁸⁰ Minutage : [16min22sec – 18min25sec].

¹⁸¹ Les titres seront désormais écrits par les abréviations *MAV* : *Mort à Vignole* (Olivier Smolders, 1998) et *VAC* : *Voyage autour de ma chambre* (Olivier Smolders, 2008)

¹⁸² Par une seule phrase : « filmer des morts, c'est commencer à dominer sa peur. Non pas celle de mourir ou de voir mourir, mais celle d'imaginer qu'on puisse être abandonné par un corps qui ne veut plus de nous et qui se défait nous laissant plus seul encore que nous ne l'avons jamais été ».

¹⁸³ Minutage : [19min13sec – 23min46sec].

manière saisissante, une approche et un traitement similaire du corps provoquant simultanément, chez le spectateur, un sentiment de fascination et de répulsion. D'une part, il s'agit de « vrais corps » et de « vrais cadavres » conservés dans un coffre de métal et qu'on laisse baigner dans un liquide permettant leur préservation afin qu'ultérieurement des étudiants puissent les disséquer et d'autre part, il s'agit de « faux corps » et de « faux cadavres » – des écorchés par des techniques de céroplastie – exposés dans les vitrines de verre d'un espace muséal. Bien qu'ils soient offerts, de manière directe, à notre regard, ils sont toutefois emprisonnés dans une représentation (ils sont des *images* de cadavres) et dans un discours qui leur fait violence. Rappelons, outre l'amertume et la placidité qui s'entend dans la voix du narrateur, que dans *MAV* la séquence de la morgue succédait le commentaire suggérant d'apprivoiser la mort par les images, et que dans *VAC*, la séquence de la Specola suivait le long préambule qui interrogeait le besoin de capturer le monde en images pour être capable de réellement le *voir*. On peut croire que le parcours du regard – entamé par tous les gestes audiovisuels mentionnés plus haut – permettait de détacher ces images de corps de leur statut d'objets : objet d'étude et objet d'art. En effet, ce parcours audiovisuel – plus proche de la déambulation et de la méditation – devenait le site d'une expérience essentielle où l'on s'agite, s'émeut et se questionne. Tout en nous demandant de prendre le temps de s'arrêter et « d'essaye[r] de regarder, [d']essaye[r] pour voir¹⁸⁴ ». C'est-à-dire, de résister à décrire en s'arrêtant, encore une fois, et en posant, sereinement, notre regard sur ce qui est montré. En somme, ce serait cette même épreuve du regard – comme quelque chose de mouvant, présentement et toujours en train de se faire, de se construire – qui rapprocherait les deux films et qui donnerait à suggérer l'idée d'une suite.

3.3 De l'« événement » : esquisses

Si de nombreuses contradictions, tant au niveau du contenu que dans la forme – rappelons-le, faite de films de famille – sont au cœur de *Mort à Vignole*, la démarche à laquelle Smolders nous convie et qu'il nous invite à poursuivre semble beaucoup plus complexe et nuancée que la critique qu'il véhicule à travers les différents moyens d'énonciation à sa disposition. Le film tente d'exprimer le pire qui puisse arriver, tenant de l'ordre de l'irreprésentabilité, à travers un dialogue constant entre deux moments, qui généralement s'opposent, et deux pulsions – de vie et

¹⁸⁴ Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Minuit, 1970, p.137

de mort – qui ne cessent de se côtoyer. C'est-à-dire, d'une part, l'extrême joie, l'émerveillement devant une nouvelle vie qui, chaque fois et contre toute attente, s'entame, et d'autre part, la tristesse incommensurable de cette même vie qui s'éteignait aussitôt. En d'autres mots, du « choc des contraires », qui annonçait déjà tout le programme de la suite du diptyque, comme ce par quoi serait permis un nouveau regard pour recevoir et comprendre les réalités du monde. En effet, sa critique semble s'élargir au-delà du traumatisme familial (bien qu'universel) et se loger dans l'exercice, quasiment philosophique, d'une méditation sur notre façon – ici et maintenant – d'être dans et avec le monde.

L'entreprise de Smolders, d'une frontalité et d'une honnêteté déconcertantes, n'était pas sans rappeler l'approche critique et éthique avancée par Michel Foucault dans deux textes où, tout comme le réalisateur, dans un long apprentissage et un exercice de lucidité critique, il donne à éprouver une analyse de lui-même, dans le temps, et les travaux qui lui étaient contemporains. Cela tout en invitant le lecteur et le spectateur à faire de même sans pour autant le lui imposer, mais bien en l'inscrivant dans ce dialogue « virtuel » qui le force à *réfléchir*. Tous les deux, avec modestie et élégance, tentent de dire quelque chose d'extrêmement ambitieux en recherchant un lieu pour surplomber la façon dont ils sont dans l'expression. C'est-à-dire, qu'ils démontrent le désir, la volonté de parler, et en même temps, ce qui les empêche de le faire. Ils tentent de débusquer le langage – en s'insérant entre *les mots et les choses* – afin de mettre en évidence la contrainte de la parole. Cette dernière se traduirait par une certaine impossibilité à dire quelque chose de nouveau. Face à cette pauvreté du discours, ils remarquent notre tendance à toujours être à l'intérieur d'une construction discursive où notre façon de parler serait travaillée et conditionnée (tout en travaillant les énoncés eux-mêmes) en deçà de notre conscience. En somme, tous les deux posent comme enjeu un désir de parler et une contrainte sur ce désir de parler; une envie de dire et, d'un autre côté, ce que l'on est contraint de dire qui, pourtant, organiserait et configurerait le savoir.

Or, dans *Voyage*, Smolders suggérerait également que les images n'échapperaient pas non plus à ces systèmes discursifs comme formes de discours venant s'immiscer, de manière insidieuse et incisive, dans notre réception et notre compréhension des images. En effet, ces

dernières ne seraient pas libérées des discours qui les réduiraient à l'état de « représentations¹⁸⁵ ». On pense à cette assez longue séquence¹⁸⁶ qui nous positionne face aux gros plans de ces petits morceaux de fossiles et de quartz – ces « petits poèmes du monde » – où l'on remarque combien notre perception de ces images n'est pas détachée de nos habitudes à vouloir nommer, fixer, identifier ce que l'on voit¹⁸⁷, et ce, précisément avec nos cadres de lecture limités inscrits dans des régimes de représentation culturellement déterminés. Au-delà de ma capacité d'émerveillement en présence de ces jolis accidents de la nature, je ne peux m'empêcher d'interpréter – et d'investir avec mon imaginaire bien circonscrit dans un cadre de références – ce qui est perçu avec ce que j'ai déjà vu et ce qui m'est connu. Par exemple, cette série de plans où je vois un champ, des arbres, des motifs rappelant les peintures rupestres, le bout d'un visage féminin, bien qu'en soi, ce ne sont que des pierres avec des tintes et des formes différentes. Cela irait de même pour l'univers sonore dont les bruits déroutants (bruits d'insectes (grillons, mouches) et de petits amphibiens (crapaud), du vent qui frappe contre la cime, d'hurllements de loup, d'orage et de tonnerre, sons cristallins d'une cloche) deviennent plutôt rassurants et réconfortants parce qu'ils sont reconnaissables. Cette séquence nous positionne effectivement face à la difficulté de penser et d'écrire *autrement* où « il nous faudrait regarder ce que nous avons réellement devant nous, séparer la forme de son interprétation, et cela, nous le découvrons rapidement, est impossible à réaliser¹⁸⁸ ». Ce serait, en d'autres mots, ce que le réalisateur nomme « l'impensable » – ce qui reste dès lors encore impossible à penser – comme confrontation consistant à « désapprendre [nos] propres mythes intérieurs » et surtout « à renoncer aux images qui sommeillent en [nous] avant qu'[elles] prenne[nt] la route¹⁸⁹ ».

Je propose donc, en m'appuyant sur le constat de cette incapacité à sortir de notre configuration discursive qui effectivement, dans les films, s'énonce à même le discours, de réfléchir à ces questions en me référant à quelques clés de lecture proposées dans les deux

¹⁸⁵ Rappelons à nouveau que les « représentations » sont ces images réductrices qui échouent à atteindre la profondeur et les rythmes complexes de la vie. Par exemple, ce sont les manières simplistes et conformistes – en passant bien souvent par des clichés, par des images archi-connuës, par des techniques peu créatives – de faire comprendre une idée au spectateur.

¹⁸⁶ Minutage : [5min59sec – 7min54sec].

¹⁸⁷ La durée de la séquence, quasiment deux minutes, participe également (en nous donnant le temps de prendre conscience que notre perception est affectée) à nous confronter au sentiment irrépissible de vouloir identifier, avec impatience, ce que l'on voit et ce que l'on entend.

¹⁸⁸ Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, Paris, Minuit, 2014, p.58.

¹⁸⁹ Minutage : [9min16sec – 9min22sec].

versions du texte *Qu'est-ce que les Lumières ?* écrit par Michel Foucault qui reprenait l'essai, portant le même titre, d'Immanuel Kant datant de 1784. Le logos, dans son sens rhétorique, serait traversé par une volonté d'expliquer le réel. La tradition logocentriste offrirait une connaissance limitée¹⁹⁰ du monde par la parole qui nous impliquerait dans celui-ci, pour reprendre François Jullien¹⁹¹, « à savoir que parler ne puisse être autre chose que dire une certaine chose, déjà donc relativement circonscrite et repérée, et que [cette] parole, dès qu'on parle, vient identifier¹⁹² ».

Qu'est-ce que les Lumières ? est un court texte publié en 1984 dans lequel Foucault réfléchit à l'événement qu'a été l'Aufklärung¹⁹³. C'est sous le signe de la modernité que l'auteur rappelle l'éthos philosophique qui a scandé cette époque. Cet éthos concerne une manière particulière d'être, d'agir et de penser qui avait pour tâche de diagnostiquer le présent. Il met de l'avant la démarche de Kant qui a problématisé sa propre actualité discursive : un discours de l'actualité, sa raison d'être et un discours sur l'actualité, le fondement de ce qu'elle dit. L'Aufklärung apparaît comme un processus qui « a pris conscience de lui-même en se nommant, en se situant [d'une part] par rapport à son passé et [d'autre part face] à son avenir [...] sans perdre de vue les opérations à effectuer à l'intérieur de son propre présent¹⁹⁴ ». Les Lumières devenaient un questionnement philosophique réactivant une attitude spécifique prenant la forme d'un processus permanent : « généalogique dans sa finalité et archéologique dans sa méthode¹⁹⁵ ». L'événement – cette tâche *continue* de diagnostiquer son présent – devait être compris dans la sphère des relations qu'il déclenche et en tant que processus où le sujet est à la

¹⁹⁰ « [...] le logos exhibe de lui-même comme sa condition de possibilité [...] du moins de celle qui peut se revendiquer d'Aristote : du logos [qui] n'opère que dans et par des limites » dans François Jullien, *Si parler va sans dire*, Paris, Seuil, p. 51.

¹⁹¹ La référence à François Jullien m'apparaissait incontournable, peut-être comme réponse à la critique énoncée par Foucault. En effet, Jullien s'intéresse à la parole taoïste qui, contrairement au logos aristotélicien, parviendrait à « parler sans dire ». C'est-à-dire, d'une parole – s'élaborant dans le devenir des choses – qui résisterait à dire, au sens de définir, de fixer, de circonscrire, d'attribuer en la « débord[ant] de la signification » (Jullien, *op. cit.*, p.51). Face à la banalité discursive dénoncée par Foucault, la voie de la parole taoïste serait celle capable de parler « autrement » en se disant à côté, en se disant au gré.

¹⁹² Jullien, *op. cit.*, p.12.

¹⁹³ Comme posture d'intériorité d'un discours qui parle de postérité, d'un grand récit pour faire triompher quelque chose entraînant la nécessité de retrouver des valeurs fortes condamnant l'utilitarisme – le bien se trouverait ponctuellement -, et non pas au sens spécifique d'une radicalisation contre le discours religieux, comme éloge de l'austérité d'un matérialisme moniste et d'une rationalité instrumentale.

¹⁹⁴ Michel Foucault, « Qu'est-ce que les Lumières ? » dans *Dits et écrits. Tome II : 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p.1500.

¹⁹⁵ *Ibid.* p.1393.

fois fonction, élément et acteur de ces processus du discours. Or, ces discours produiraient un système de pouvoir qui n'interroge ni la source ni l'origine du discours, mais le pouvoir qui s'opère à travers eux en tant que pratique signifiante d'une série d'événements. La pensée se tiendrait au milieu du processus sans pouvoir en saisir le passage, car l'événement resterait indicible.

En somme, l'événement deviendrait la manière dont le philosophe peut dire ou « diagnostiquer » son présent – ici et maintenant –, qui change continuellement n'offrant aucune vérité, mais la possibilité d'agir *autrement*. Il serait donc question d'une tentative de penser la relation au présent plutôt que de dire – toujours dans la logique de sens qu'implique la tradition logocentriste –, le présent comme un objet où « la haute valeur du présent est indissociable de l'acharnement à l'imaginer, à l'imaginer autrement qu'il n'est et à le transformer non pas en le détruisant, mais en le captant dans ce qu'il est¹⁹⁶ ».

Si, à première vue, le discours que propose *Mort à Vignole* peut sembler aliénant et prisonnier des discours ambiants, sa part libératrice se trouve dans l'éthos qu'il propose soit « la critique de ce que nous sommes [étant] à la fois analyse historique des limites qui nous sont posées et épreuve de leur franchissement possible¹⁹⁷ ». Cette critique sera poursuivie dans *Voyage autour de ma chambre* dans lequel, avec une démarche beaucoup plus erratique, le réalisateur expérimente davantage avec la matière et les matériaux filmiques. Ces séries d'expérimentations (les images en couleurs, le montage créant des écarts vertigineux entre les échelles de plans, la vitesse de passage d'un lieu à un autre, l'univers sonore éclaté) viendraient insuffler de la vie et du sens à l'insuffisance de ces images – constamment sollicitées par le « choc des contraires » d'une pensée binaire – qui tentent de figurer la complexité du réel.

Effectivement, on pourrait penser à ces effets de solarisation qui d'une part viennent donner de la force, de la « fièvre » aux images de voyage (qui comme, celles de Venise, s'effondrent dans la banalité et la multiplicité) en résistant à leur reproduction sous forme de clichés, et qui d'autre part nous tiendraient dans une zone d'indiscernabilité où l'on est en même temps partout et nulle part. Autrement dit, le film permettrait à plusieurs mondes, images et sons du monde de se côtoyer en mettant au second plan leur contenu qui échapperait à la

¹⁹⁶ Foucault, *op. cit.*, p.1389.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p.1396.

discrimination, à la catégorisation et à la hiérarchisation. Bref, c'est peut-être en ce sens que l'on pourrait comprendre l'« événement » dans le diptyque de Smolders (en écho à Kant et à Foucault) soit d'être une réflexion sur sa propre entreprise, son actualité discursive où le présent – et d'emblée un présent constitué d'images dépourvues de sens – demande à être pensé *autrement*. Ultimement, cet « événement » impliquerait une action qui inviterait l'adoption d'une attitude critique comme obligation et « processus dont les hommes font partie collectivement et [d']un acte de courage à effectuer personnellement¹⁹⁸ » en faisant du film – au même titre que le microcosme que serait la chambre comme « espace de pensée¹⁹⁹ » – un lieu *habitable* où « enfin, il ferait bon vivre ».

Smolders problématise sa propre actualité discursive face à l'avènement de nouvelles formes fallacieuses et bancales, essentiellement généralisées par les images de films de famille, qui – et c'est ce qui gêne le réalisateur – s'annoncent être des représentations justes et neutres de la vie. Ces images – tel que souligné dans le premier chapitre – ne seraient pas à la mesure de la vie, mais peut-être n'y a-t-il pas et ne devrait-il pas y avoir d'images qui prétendent dire la vie dans sa totalité et, surtout, dans sa complexité ? Ces représentations se feraient au profit d'une vision fantasmée par l'accumulation d'images qui viendraient, sous forme de discours « comme une violence que nous faisons aux choses, en tout cas comme une pratique [discursive] que nous leurs imposons²⁰⁰ », réguler la vie elle-même. Dans ces agencements odieux, où nous serions conditionnés, nous consoliderions ces discours sur une vie qui ne nous appartiendrait plus tout à fait. C'est-à-dire que par un investissement imaginaire, nous rendrions ces représentations réelles en les acceptants comme réelles. Smolders s'intéresse donc à la spécificité inaliénable de ces images et ces discours-images pour en dévoiler les forces à l'œuvre dans la production des discours : dans ce qu'ils cachent et non pas aux vérités de ces discours. En somme, l'actualité discursive dénoncée par Smolders est celle de cette vision typologique d'une vie qui ne serait plus à la mesure des représentations et des discours qu'on en fait, entre autres, concernant une médiatisation de la vie par les médiums visuels et audiovisuels.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p.1384.

¹⁹⁹ Raymond Bellour, *L'Entre-images 2. Mots. Images*, Paris, P.O.L., 1999, p.297. C'est à partir d'une liste assez exhaustive de chambres (celles du cinéma, de la littérature, des installations artistiques/vidéo) que Bellour décrit l'expérience singulière qu'est la chambre comme espace capable de produire et de projeter de la pensée.

²⁰⁰ Foucault 1971, *op. cit.*, p.55.

L'expérience de *Mort à Vignole*, et plus tard de *Voyage*, serait donc celle du « dépouillement » comme apprentissage de lucidité dans notre façon de percevoir et de regarder le monde. Le style smolderien est celui d'un maniérisme assumé : une représentation lisse du monde, un montage épuré et une littérarité du commentaire – où chaque mot est sagement pesé et mesuré. Toutefois, la recherche, qui tient d'une pratique, n'en serait pas moins teintée d'un désir communicationnel authentique et honnête, voire pudique en ne s'autorisant aucun débordement ni de gestes grandioses. La tentative de Smolders tient beaucoup du sentiment de colère, d'incompréhensibilité et d'injustice quant aux tragédies humaines, et plus particulièrement celle qui a été la sienne. Il tente, avec les moyens qui lui sont permis et dont il constate les limites, d'évoquer ces affects puissants – de l'ordre de l'irréversible, de l'insoutenable, et de l'intolérable – qui se sont logés en lui, et dont il n'est pas complètement revenu indemne le menaçant toujours de sombrer dans l'« avant-goût du deuil ».

Mort à Vignole devient donc ce par quoi est permis une rencontre avec les parties effrayante et effroyable du soi. Cette rencontre troublante permet de visiter la profondeur de l'expérience humaine et, en elle, de rendre toute l'hésitation face à la vie. C'est à travers plusieurs associations fines – où la narration s'entrechoque aux images –, qu'il tenterait d'expliquer toute la souffrance inhérente à la vie, mais comment, à travers ce processus ouvrant à du « devenir », on parviendrait à s'en extirper. C'est donc en se mesurant à toutes les contradictions qui émanent du projet filmique que Smolders « se laisse être », et s'autorise les flux erratiques, les pulsions ou, pour reprendre Warburg, les mouvements en devenir – les « amas de serpents²⁰¹ » –, où s'entrevoit une résistance aux questionnements existentiels qu'il pose. Le film devient donc un milieu où peut s'élaborer une critique de ce que l'on est, de ce qui nous entoure et nous anime en supposant que tout *soit* encore possible. Ce qui est mis de l'avant dans le diptyque de Smolders est l'épreuve de l'événement où le film permet de donner de l'espace et du souffle à la force de l'expérience : comme le serait « un *essai* toujours à recommencer [dans lequel] nous nous débattons avec cet innommable de nos expériences, de notre défaut constitutionnel devant l'opacité du monde et de ses images²⁰² » invitant à un certain engouement de l'avenir et de la découverte.

²⁰¹ Didi-Huberman 2002, *op. cit.*, p.157.

²⁰² Didi-Huberman 2014, *op. cit.*, p.53

L'événement tiendrait dans le dévoilement advenant de la pratique cinématographique qui, à contre-courant, transmettrait un profond désir d'habiter le monde comme un appel d'espérance d'aller vers l'avant. Ceci ne serait énoncé dans aucun discours, mais dans la force de la pratique soulignant l'importance de creuser, de s'effondrer, de s'abîmer dans les profondeurs pour pouvoir remonter et s'élever. Malgré le danger imminent de disparition, dans *Mort à Vignole*, toujours présent, il s'agirait d'une démarche consciente : un discours conscient sur la prise de conscience. Je n'ai pu m'empêcher, à la fin du film, de repenser à cette phrase qui résonna longtemps en moi : « plutôt que de prendre la parole, j'aurais voulu être enveloppé par elle, et porté *au-delà de tout commencement possible*²⁰³ », jusqu'à en accepter, comme l'avait fait et dit Michel Foucault à la fin de son discours inaugural au Collège de France, que ce qu'« il y avait de si redoutable à prendre la parole, [c'était de la prendre] en ce lieu d'où je l'ai écouté, et où il n'est plus, lui [à propos de Jean Hyppolite – et où l'on pourrait croire ici être l'enfant de Smolders] pour m'entendre²⁰⁴ ». Enfin, ce qui se manifeste de cette quête intime, voire ontologique, ne serait pas une colère qui tendrait à la résignation, mais plutôt la propulsion d'un dépassement de soi. Bien que cette épreuve de l'événement ne serait pas sans soupçonner, « sur un fond [d']horizon toujours infini », « une tâche sans terme, donc [une] tâche toujours recommencée » et toujours à recommencer, puis à espérer « comme question sans cesse reprise dans la vie, dans la mort, dans la mémoire²⁰⁵ ».

Si, dès le début, le film s'annonçait comme étant « solitaire » (de la même manière que *Voyage* n'avait cessé de prouver sa capacité de se mettre en mouvement tout en se nommant « film immobile ») cette dissertation *dans* le monde – et non pas *sur* le monde comme geste d'appropriation lui faisant violence – suggérerait peut-être, au terme de ce long combat, un désir de rejoindre et d'« être-avec » les autres.

L'épreuve de l'errance ne serait plus seulement l'angoisse, mais plutôt celle d'un passage comme l'était cette longue traversée de la lagune de Venise à Vignole, mais aussi de celle des images et du Temps pour finalement rentrer à bon port²⁰⁶ où un espace nous attendrait pour accoster et aller à la rencontre de tous ceux qui, sur la terre ferme, s'acharnent à perpétuer – par

²⁰³ Foucault 1971, *op. cit.*, p.7. C'est moi qui souligne.

²⁰⁴ *Ibid.*, p.82.

²⁰⁵ *Ibid.*, p.77.

²⁰⁶ Minutage [19min03sec – 19min41sec]

une série de clichés de Venise – une vision du monde comme pour le pérenniser et en assurer la postérité. La critique initiale acerbe de Smolders tendrait donc – et je reprends les mots du poète Serge Meurant à propos du film – à accepter comme « chacun d’entre nous éprouve, au cours de sa vie, pareille expérience fondatrice d’une vision du monde singulière et souvent indicible²⁰⁷ » et peut-être plus encore, à se réjouir de cette multiplicité de regards, de voyageurs et de discours traduisant une certaine célébration d’en faire partie *ensemble*. D’ailleurs, dans le même sens que l’analyse précédente, il y aurait lieu de constater la dernière séquence du film²⁰⁸ où Smolders se retire, dans le silence de la narration, pour laisser « la parole » – dans le creux indicible de l’image – à son fils qui, imitant d’un geste des mains le mouvement de la caméra qui filme, viendrait incarner cette passation et un certain acte de « foi », que la narration avait si longtemps rejetés, à un « devenir » possible.

Dans la même perspective de décroisement, Jacques Derrida, intervenant dans un séminaire intitulé « Dire l’événement, est-ce possible ? » qui lui était adressé et dédié, s’intéresse aux enjeux épistémologiques comme tentative d’une expression plus libre et d’un accès à un savoir illimité et *autre*. Comme pour le « don » évoqué dans le chapitre précédent, Derrida suggère « une certaine impossibilité de dire l’événement » en supposant que ce dernier ne serait pas de l’ordre du dicible, car lorsque l’on tenterait de le dire, nous le ferions. Cette parole performative – au niveau de la représentation et de la monstration – tenterait d’énoncer, de décrire, de rapporter. Par conséquent, « un *faire* l’événement se substitue[rait] clandestinement à un *dire* l’événement » et ce dernier « [...] ne consiste[rait] pas à faire savoir, à rapporter quelque chose, à relater, à décrire, à constater, mais à *faire arriver la parole*²⁰⁹ ». L’événement devrait donc déborder la sphère informative et « fai[re] événement par-delà le savoir²¹⁰ ».

Derrida propose donc que l’événementialité de l’événement nécessiterait un chamboulement (et pour l’évoquer je pense à ces mots forts de Paul B.Preciado, ancien étudiant de Derrida); il obligerait « l’éclat[ement du] champ sémantique et [du] domaine pragmatique [...]

²⁰⁷ Serge Meurant « ‘Mort à Vignole’, un film écrit et réalisé par Olivier Smolders sur l’air de ‘La Valse des souvenirs’ de Dimitri Chostakovitch », *Images documentaires*, no 44, 2^e trimestre, 2002, p.52.

²⁰⁸ Minutage [21min25sec – 21min34sec]

²⁰⁹ Jacques Derrida, « Une certaine impossibilité de dire l’événement » dans Jacques Derrida, Alexis Nouss et Soussana, Gad (dir.), *Dire l’événement, est-ce possible ? Séminaire de Montréal pour Jacques Derrida*, Paris, L’Harmattan, 2001, p.91.

²¹⁰ *Ibid.*, p.92.

un acte de rupture épistémologique, un désaveu catégoriel, un craquement de la colonne conceptuelle²¹¹ » refondant notre expérience du possible et de l'impossible dans cette « certaine possibilité impossible de dire l'événement, nous oblige[ant] à penser autrement, non seulement ce que veut dire 'dire', ce que veut dire 'événement'²¹² » où les notions mêmes de possible et d'impossible ne seraient plus opposées l'une à l'autre, mais seraient les mêmes. En effet, le possible serait ce qui s'annonce et reste toujours, a proprement dire, impossible dans sa condition d'impossible possibilité telle que le serait l'« invention » qui, selon Derrida, ferait événement où « il s'agit de trouver, de faire venir ce qui n'était pas encore là » et que « si j'invente ce qu'il m'est possible d'inventer, je n'invente pas [...] précisément parce que [je] ne f[er]ais que déployer, expliciter un possible, une potentialité qui est déjà présente. Autrement dit, la seule possibilité de l'invention, ce [serait] l'invention de l'impossible²¹³ ». Dans le même sens, malgré ce qui pourrait sembler être une « contradiction rhétorique », la possibilité d'un événement – et forcément la possibilité de le dire – ne pourraient arriver que là où c'est radicalement impossible.

L'événement, comme le don, ferait irruption en résistant à être programmable, anticipable et déterminé par toute organisation a priori et par tout contexte préalable. Il serait singulier et irréductible en résistant à la pensée – il ne se situerait dans aucun horizon d'attente dont on pourrait faire état : il ne pourrait que, verticalement, nous « tomber dessus » insiste l'auteur venant souligner, à nouveau, l'importance de l'impossibilité de pouvoir en prévenir la venue. Se disant à l'avenir, l'événement désarticulerait l'expérience de l'événementialité même en affectant le rapport à l'autre. Derrida pointe vers la lourde tâche – s'apparentant à l'impératif foucauldien de diagnostiquer son présent –, d'envisager qu'il puisse y avoir événement où : « dire l'événement, c'est aussi dire ce qui arrive, et essayer de dire ce qui est présentement et se passe présentement²¹⁴ ». En d'autres mots, de l'injonction à laisser venir l'événement comme autre expérience de pensée de ce qui resterait encore – et devrait toujours rester – impossible à penser. De la même manière que Derrida évoquera une nouvelle politique comme le serait celle de

²¹¹ Paul B.Preciado, « Le courage d'être soi », 21 novembre 2014, en ligne http://www.liberation.fr/chroniques/2014/11/21/le-courage-d-etre-soi_1147950 [page dernièrement consultée le 6 octobre 2016]

²¹² Derrida, 2001, *op. cit.*, p.86.

²¹³ Derrida, 2001, *op. cit.*, p.96.

²¹⁴ *Ibid.*, p.87.

l'amitié comme quelque chose qui arriverait et qui surviendrait sans s'annoncer, l'événement marquerait un nouveau rapport inépuisable qui nous transformerait.

C'est ainsi qu'il y aurait lieu de comprendre l'impossible possibilité d'événement dans *Mort à Vignole* où, à travers les critiques formulées par Smolders, il y aurait une transformation dans son rapport à autrui. Bien que d'emblée l'on en vient à se questionner si un film porté par un médium audiovisuel n'engage-t-il pas toujours une expérience relationnelle ? L'expérience de l'événement ne relèverait pas du combat et de la lutte qu'il ne s'efforce d'explicitier – d'un « faire savoir » comme « dimension d'information [...] de cognition », mais de cette recherche comme action qui l'inscrit dans l'a-venir comme espérance de ce qui, peut-être, viendra ou ne viendra pas à laquelle il ne peut qu'espérer sans espérer.

A cet effet, Derrida donne les exemples de la confession et de l'aveu : il faudrait dépasser la sphère informative d'un faire savoir où dans l'aveu je peux informer avoir commis un crime (« je t'apprends que j'ai commis un crime ») sans pour autant me déclarer coupable. Tandis qu'en me confessant²¹⁵, je me présente comme coupable et je me transforme moi-même dans mon rapport à l'autre : il y aurait « un dire de l'événement, de ce qui s'est passé, qui produit une transformation, qui produit un autre événement et qui n'est pas seulement un dire de savoir²¹⁶ », il faudrait qu'il soit « hétérogène au savoir ». En somme, il y aurait événement là où le film cesse et se dégage des « restes » d'une pensée de la représentation, comme objet, et s'élabore comme milieu qui, au détour, deviendrait l'occasion d'une réflexion qui ne se dira et qui n'apparaîtra jamais comme telle. Par milieu, j'entends l'événement du « médium rendant possible le déroulement d'une expérience partagée²¹⁷ ». L'événement serait « là » où Smolders, mais aussi le spectateur verraient transformés, bouleversés et affectés leurs rapports aux choses, aux autres, au monde, et par là, se verraient reconnectés avec ce dernier.

²¹⁵ Derrida se réfère également à l'exemple des *Confessions* de Saint-Augustin remarquant que la confession déborde le dire informatif où, d'emblée, Dieu étant omniscient saurait déjà l'objet et le contenu des aveux – ce serait donc plutôt dans l'action dépassant l'énonciation de ce qu'il sait déjà qu'il *pourrait* y avoir « événement » dans un ordre qui dépasserait l'ordre du savoir (d'un dit, d'un « dire l'événement » comme objet) en se logeant dans celui d'un « faire l'événement », *op.cit.*, p.92.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ Rémy Besson, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité », 29 avril 2014, en ligne <http://culturevisuelle.org/cinemadoc/2014/04/29/prolegomenes/> [page dernièrement consultée le 10 octobre 2016]

Ainsi, ce serait hors d'un espace et d'un lieu d'énonciation bien délimités que pourrait s'éprouver l'événement comme l'épreuve d'une vision du monde qui ne cesserait de hanter le possible et où le médium audiovisuel serait ce mi-lieu se portant « garant » de porter l'enfant née morte où la vie et la mort ne cesseraient de se frôler dans un mouvement infini. C'est-à-dire, dans la mouvance qu'advient la possible impossibilité où « en nous, l'enfant est mort, et peut-être pas », mais qu'« avec lui nous pass[er]ions de l'autre côté, sur l'autre rive²¹⁸ » que l'on ne pourrait pas apercevoir ni voir venir : là serait l'événement – comme expérience de l'excès absolu –, qui ne figurerait dans aucun horizon connaissable.

Si Smolders énonce dans le discours la rage et l'incommunicabilité d'une perte comme expérience de l'irréparable et une forme d'abandon (la culpabilité/l'impuissance du réalisateur qui n'a pas pu sauver sa fille née morte), on peut suggérer, en reprenant une idée de la psychanalyste Françoise Gaspari-Carrière qui a consacré plusieurs études aux traumatismes périphériques d'un abandon (celui qui a abandonné et celui qui a été abandonné), que le film-événement permet de « mainten[ir] dans le réel les liens factices [comme une] façon de ne jamais se séparer de lui [l'enfant] et de lui fixer une sorte de rendez-vous dans un futur effacé²¹⁹ ». En somme, il y aurait événement dans la mesure où quelque chose – de messianique, dirait Derrida – puisse se passer et puisse apparaître en parvenant à dire quelque chose de l'existence et de l'avenir comme un espace de devenir autre et singulièrement inappropriable sans non plus se traduire sous forme de données phénoménales. L'événement résiderait donc dans les possibilités impossibles de vie et ce ne serait qu'à partir d'elles que pourrait se profiler, s'animer un devenir. Enfin, ce n'est qu'avec l'éventualité de la possibilité impossible que met en marche, chaque fois, le devenir que pourrait avoir lieu une expérience participante refondant un lien et un partage du sensible.

Il y aurait également « événement » quand le film met en évidence cette façon alternative d'approcher la réalité et le réel par les liens qu'unit la médiation. C'est en se rappelant la manière

²¹⁸ Jean-Louis Comolli, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Paris, Verdier, 2004, p.22. J'ai repris ces mots de Comolli à partir de son commentaire à propos du film *Las Hurdes*, réalisé en 1933 par Luis Bunuel, pour évoquer – et c'est similaire à ce qu'on peut ressentir en visionnant le film de Smolders – les sentiments de précarité et d'indignation de ces gens qu'on vient à partager, qui deviennent aussi les nôtres.

²¹⁹ Françoise Gaspari-Carrière, « Traumatisme et carences précoces », *Les enfants de l'Abandon – Traumatismes et déchirures narcissiques*, Isère, Presses Universitaires de Grenoble, 2001, p.137

dont cette dernière, à l'opposé d'une pensée de la représentation, s'élabore comme un « autre » mode pour savoir et recevoir qu'il est possible de suggérer ces autres formes d'existence, entre autres, fondés sur une pensée de la relation.

Dans *Voyage autour de ma chambre*, le réalisateur s'intéresse effectivement à refonder le lien qui adoucirait l'amertume causée par la « rupture du lien de l'homme et du monde²²⁰ » pouvant se traduire, dans le film, par l'écart vertigineux entre ces prises de vue aériennes des Alpes, des paysages dans les Andes, des marchés bondés de Séoul ou du Caire et ces plans rapprochés et étouffants qui filment un objet précis (un papillon, un caillou, un plume, une statue « méditative ramassée sur elle-même ») ciblant, s'approchant et s'aventurant à en observer minutieusement les détails. De la confrontation des images de voyage tremblantes et bruyantes avec les images de l'espace clos qu'est la chambre « qui s'étend aux proportions d'un monde où l'être intérieur se reconnaît d'être exposé à tout ce qu'il n'est pas²²¹ », naîtrait un récit quasiment cosmogonique où tout (entre autres, tous les règnes : animal, végétal, minéral, humain) ce récit de la création, de la naissance et des origines du monde, pourrait être repensé *autrement*. Cette possibilité d'autrement viendrait, du coup, disloquer, comme le film tente de le faire, l'expérience « indéchiffrable » de l'espace et du temps qui serait, avant tout, la « séparation nulle autre comparable, [la] séparation entre la vie et la mort [qui vient] défier la pensée depuis un premier sceau énigmatique, celui que sans fin nous cherchons à déchiffrer²²² ».

Cela, dans le même sens que *Mort à Vignole* qui, se résignant à dire l'expérience de *sa* perte, parvenait à dire l'expérience plus générale de *la* perte en faisant corps avec elle : en « épousant son propre jaillissement » en « ouvr[ant] le chantier de la place de l'autre, place à construire avec lui, qui met en jeu la nôtre²²³ » par, et je cite Johanne Villeuneuve, « l'idéal de la médiation [cet autre mode, tel que suggéré plus haut, pour savoir et pour recevoir le monde] consist[ant] à vivre ensemble²²⁴ » qui déconstruirait l'idée d'un ordre, sous le mode la raison instrumentale, juste et appliqué où tout aurait sa place dans le *cosmos*. En effet, le discours de Smolders rappelle qu'il n'y a ni sens originel, ni salut, ni rédemption, ni vérité qui nous attend,

²²⁰ Gilles Deleuze, *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris, Minuit, 1985, p.220.

²²¹ Bellour 1999, *op. cit.*, p.303.

²²² Derrida 2003, *op. cit.*, p.20.

²²³ Comolli, *op. cit.*, p.11.

²²⁴ Johanne Villeuneuve, « La symphonie-histoire d'Alfred Schnittke : intermédialité, cinéma, musique », *Intermédialités, Raconter/Telling*, no 2 (automne), 2003, p.12.

mais bien l'événement d'un monde fragmenté dont nous serions, potentiellement, responsables de la reconstruction. En ce sens, on pourrait aussi analyser comment, par les différentes ruptures, fractures et refondations entrevues par l'acte narratif, le film offrirait matérialité à un corps qui n'existe plus : le corps absent et chétif de l'enfant où « quelque part, dans l'interstice des images se voile et se dévoile, comme un souffle imperceptible, un visage d'enfant inoubliable²²⁵ ». En effet, si la narration évoque à plusieurs reprises la « famille comme corps monstrueux qui n'a ni début ni milieu ni fin²²⁶ » et qu'on n'a pas choisi, il y a lieu de croire que le film permettrait un acte filial. Cela non pas à travers le rigoureux travail de reconstitution et remontage de diverses images d'archives²²⁷ – fixes et animées – jaunies, abîmées, ou patinées par le temps, mais de cette filiation (et peut-être affiliation, en dépassant le cadre familial s'adressant d'emblée à la « communauté des spectateurs » et à « la multitude d'hommes et de femmes que j'ai croisé sur ma route accomplissant chacun leur destin poussé en avant par la nécessité de vivre [leur] vie ») qui se ferait au détour de ce « point aveugle ». En somme, il ne s'agirait plus spécifiquement de l'expérience cruelle générée par cette perte, mais bien celle d'un devenir engendré par cette impossibilité qui a lieu à chaque instant de l'existence « pour dévoiler ce qui, au sein de la disparition, enfante un nouveau rapport au monde²²⁸ »²²⁹.

C'est également en ce sens que l'on pourrait interpréter les derniers plans du film²³⁰ qui faisaient alterner ces images de la jeunesse (le mouvement des enfants qui jouent à se cacher, puis à se retrouver dans le sous-bois, qui sont émerveillés et qui veulent toucher au petit oiseau) et celles de la vieillesse (les images immobiles de ces deux hommes qui regardent la caméra suivi

²²⁵ Meurant, *op. cit.*, p.54.

²²⁶ Olivier Smolders, *La part de l'ombre*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2005, p.33.

²²⁷ Bien que le commentaire narratif de Smolders énonce d'ailleurs toutes « ces familles d'images, prises simultanément dans le temps, du fait qu'elles se rejoindront, car aujourd'hui ce sont nos enfants que je filme » au même moment de voir cette famille d'images de films de famille du jeune Smolders, ceux de son épouse à peu près au même âge à Montréal et enfin ceux de leurs enfants à Vignole.

²²⁸ Johanne Villeuneuve, « La fin d'un monde. A propos de *Sans Soleil* de Chris Marker », *Cinémas*, vol.13, no 3 (printemps), 2003, p.37.

²²⁹ Bien que ce commentaire soit extrait du très beau texte de Johanne Villeneuve sur quelques films de Chris Marker, et plus précisément sur *Sans Soleil* (1983), il partageait notre même conception du « devenir » qui est au cœur de l'œuvre markerienne : entre autres, pour évoquer et filmer, avec sensibilité et inventivité, « ce qui est en train de disparaître » qui, n'étant jamais de l'ordre du pathos ni tout à fait de la mélancolie, s'inscrirait, sans doute, dans un rapport plus grand, plus attentif, et plus généreux. Ce nouveau rapport (au monde) transformerait la précarité de la perte qui, comme la « spirale du temps », serait toujours déjà arrivée, toujours en train de passer, toujours à venir.

²³⁰ Minutage : [19min39sec – 21min16sec].

de l'homme qui fume la pipe en esquissant un sourire rassurant²³¹) où l'image du présent se retrouverait entre ces deux temps – du passé et du futur – qui cohabiteraient et circuleraient dans cet échange illimité et qui diraient toute l'improbabilité de ce devenir en partage.

Le présent serait ce milieu de croisement où est permis l'échange qui – en faisant œuvre – donne corps au présent comme ce qui se « déverse sans cesse hors de lui-même, mais qui circule sans heurt dans sa propre épaisseur dispersée²³² ». C'est-à-dire à cette autre façon de nommer l'événement de l'impossibilité en rendant fécond ce qui relève de l'inadvertance; à ce qui n'existe pas encore et qui puisse ne jamais exister.

« Que voit-on devant l'image de l'innommable ?²³³ », demandait Smolders, à quoi il y aurait lieu de répondre que le film donnerait corps à l'indicible par l'épreuve de la relation, de ce qui aurait lieu à travers elle « comme milieu de vie » qui ne cesserait de se dévoiler et qui serait susceptible de changer et de disparaître à tout moment comme l'inactuelle actualité, pour reprendre Foucault, que le film ne peut contenir, mais qui peut suggérer l'incessante et l'interminable responsabilité comme événement en partage. Cela renvoyant à ces politiques de nouveau genre, rappelées par Derrida, telle que le serait l'amour qui, verticalement, nous tomberait dessus et dont on ne pourrait maîtriser la venue, mais dont nous serions responsables d'assurer la survie et d'en chérir le lien qui viendrait nous transformer au plus profond de nous-mêmes (en ce lieu, en nous, qui n'en serait pas un et dont on ignorerait ni ne soupçonnerait jamais l'existence). L'épreuve de l'événement, que l'on pourrait aussi nommer l'« épreuve de l'impossible », nous engagerait à participer et à nourrir le mouvement comme notre propre capacité à se mettre en mouvement. Enfin, c'est au sein de cet organisme, demandant d'être attentif aux choses qui nous arrivent, que l'on pourrait devenir des personnes plus « grandes » et plus aptes à se dresser *en présence* de l'impossible comme façon de s'envisager et de continuer à vivre.

²³¹ A cet effet, et pour revenir à la proposition précédente de filiation et d'affiliation possibles, on pourrait ici également parler de filiation artistique. Il s'agit effectivement de trois importantes figures intellectuelles (le documentariste Henri Storck, l'écrivain Guy Vaes ainsi que le critique et poète André Blavier) qui ont influencé et contribué à la postérité culturelle de la Belgique – dans laquelle viendrait s'inscrire à son tour Olivier Smolders.

²³² Michel Foucault, « La pensée du dehors » dans *Dits et écrits. Tome I 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001, p.505.

²³³ Smolders, *op. cit.*, p.28.

Smolders posait donc frontalement, et avec une lucidité accablante, la question de la perte en venant l'inscrire, dans un lieu plus grand et plus vaste, en s'intéressant aux ravages périphériques, car une action – potentiellement infinie et irréversible – n'en entraînerait-elle pas toujours une autre/d'autres ? Cette expérience serait donc moins axée sur une recherche esthétique qui, pour le réalisateur, viendrait présenter le danger de rapidement sombrer dans un idéal contemplatif comme façon de fuir, de s'évader dans l'illusion et la désillusion. Sa recherche était davantage ancrée dans l'action, à l'aune de l'expérience relationnelle du cinéma, en « film[ant pour] tenter de formuler des questions qui pour être essentielles n'en resteront pas moins sans réponse ».

Il faudrait dépasser les stades du désemparement et de la désolation pour densifier la réflexion qui, donnant matière fertile, permettrait un déplacement, que le film n'aura cessé de suggérer par les figures de traversées et de voyage, pointant à un passage qui ne serait, toutefois, pas sans supposer la mouvance et les remous comme cette force venant nous porter « au seuil de notre histoire » vers des valeurs fortes tel le courage de pousser la porte sur son histoire, malgré l'impossibilité qu'elle s'ouvre comme dans l'exergue de Foucault. En somme, *Mort à Vignole* donnerait à *regarder* cette autre façon de rencontrer l'événement de l'impossible – par le geste cinématographique comme pratique dépliant et déployant du devenir – en fondant sa condition de possibilité dans quelque chose qui ne pourrait avoir lieu que dans l'espace de la médiation qui ne serait déjà même plus celui du film, mais bien celle d'« une conscience du caractère dynamique de la perte : la condition de l'événementialité du monde, gage de survie et d[e] renouveau²³⁴ ».

²³⁴ Johanne Villeneuve, « L'oralité, l'intermédialité et la question de l'appareil de la technique et des enchantements » dans Jean-Louis Déotte, Marion Froger et Silvestra Mariniello (dir.), *Appareil et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2007, p.216.

Conclusion

« [...] frappé par quelque chose d'intolérable dans le monde, et confronté à quelque chose d'impensable dans la pensée [...] Quelle est alors la subtile issue ? Croire, non pas à un autre monde, mais au lien de l'homme et du monde, à l'amour ou à la vie, y croire comme à l'impossible²³⁵ »

L'image-temps, Gilles Deleuze

Le premier chapitre de ce mémoire se voulait être l'espace d'une exploration et d'une méditation sur les possibilités déployées par l'« épreuve expérientielle » du médium cinématographique dans le cadre spécifique du travail d'une perte (et de fait, comment la perte travaillait les œuvres elles-mêmes). C'est en m'intéressant à l'expérience cinématographique en tant qu'épreuve – dans les formes et dans la matière des images soulignant la potentialité médiatrice du cinéma à agir, de manière immanente et instantanée, sur le spectateur qui éprouvait des émotions inattendues et inconnues – que j'ai interrogé comment plusieurs matériaux parvenaient à faire traverser *autrement* l'expérience de la perte souvent souffrante et inconsolable.

Ce fut effectivement l'occasion de revenir sur la question de la médiation propre au cinéma. La médiation est cette nouvelle expérience de savoir et de sentir davantage capable de rendre compte de l'opacité du monde. N'étant plus subordonnée à une instance intermédiaire, la pensée et la pratique de la médiation viendraient subitement nous heurter et nous éprouver en dévoilant un nouveau rapport à la connaissance problématisant le monde selon d'autres modalités. C'est en déjouant ainsi qu'en défiant les frontières, les conventions et les formules habituelles qu'il advenait possible de l'apprivoiser *autrement* que par le savoir limité véhiculé par les représentations. Si le cinéma, pour reprendre Deleuze, « ne présente pas seulement des images », mais « les entoure d'un monde²³⁶ », j'ai suggéré qu'en fait il nous engage, de plain-pied, à être dans ce monde en le réfléchissant. Dans le cas qui m'occupait, la médiation cinématographique de la perte permettait de la problématiser autrement en l'inscrivant dans la

²³⁵ Deleuze 1985, *op. cit.*, p.221.

²³⁶ *Ibid.*, p.92.

mouvance des choses, des formes, dans la perspective d'un « devenir ». Ce dernier s'annonçait toujours comme l'épreuve de l'impossible mobilisant une rencontre : une capacité à s'ouvrir à la pluralité et à l'« instabilité du monde²³⁷ ». Enfin, cette capacité à mettre en scène du « devenir » ouvrait sur une nouvelle manière d'être en tant que disponibilité, mais aussi que responsabilité (telle une tâche toujours en cours, interminable) face à « ce qui arrive »; à l'imprévu comme c'est le cas à chaque fois pour la perte de quelqu'un.

Le second chapitre s'attachait à décrire et à analyser comment se manifestait l'expérience de l'impossible dans le film *Un'ora sola ti vorrei* d'Alina Marazzi. C'était à l'aune de la figure du don – autre nom de l'impossible – telle que théorisée par Jacques Derrida que je me suis intéressée à ce que pouvait être, par une série de matières et de gestes audiovisuels, un don « absolu », « pur », « inconditionnel ». Ce dernier demandait de s'éloigner d'une pensée du don en termes de présence, d'existence et même de reconnaissance. C'est-à-dire, qu'il devait être libéré des obligations et des contraintes du contre-don, de l'échange et de toute circularité sans quoi il s'annulait.

À l'image, le don était problématisé à partir d'une approche figurale – à travers les possibilités internes de l'image (ses matières ainsi que ses modes de figuralité) – en partant d'abord de la perte. J'ai en particulier analysé trois séquences qui, par répétition et, à travers différents procédés de remontage, venaient suggérer un certain désir de rechercher, de retrouver et de retenir sa mère dont le regard, constamment, se dérobait. Or, j'ai constaté que l'image s'éloignait de ce désir initial par transparences imagétiques qui consistaient au mouvement virtuel où deux images cohabitent en une seule donnant l'impression d'un espace homogène. Bref, la transparence devenait ce mi-lieu possible de don offrant un point de contact, mais aussi de fuite participant au processus de rencontre avec la mère.

C'est ensuite en émettant l'hypothèse que le son, et plus encore la voix, constituait un point marquant l'impossibilité d'un échange à cause de l'impossible reconnaissance que j'ai analysé deux traces sonores suggérant qu'« il y ait » don. D'une part, dans l'enregistrement sonore, cette impossibilité de reconnaître sa mère ouvrait à un ensemble de possibilités dont celle de la

²³⁷ Je pense à cette citation de Jean-Louis Schefer qui souligne comment le cinéma, par ses propres puissances et son dispositif, « [a] intégré au schéma de la vie des émanations (âmes, fumées, souvenirs, fantômes...), c'est-à-dire donné jeu à l'instabilité du monde », *Du monde et du mouvement des images*, Paris, Cahiers du cinéma, 1997, p.13.

connaître. Ponctué par les motifs de la répétition et de la résonance, comme formes à l'image de la résilience de la réalisatrice à ne pas clore le dialogue, il y avait lieu de don dans cet espace sensible ouvert et ample qui permettait à Luisa de demeurer et dans lequel pouvaient se déployer des instants de proximité, avec elle, qui n'en finissaient pas de résonner. D'autre part, la dernière partie s'intéressait, succinctement, à la voix-off qui performait un acte de résistance à la dispersion ainsi qu'à la disparition de la mère. La voix-off est en fait le milieu de la rencontre – entre Alina et Luisa qui partagent la même voix – de façon à perpétuer les liens, à rendre le dialogue à la fois possible et impossible. S'inscrivant dans un rapport inappropriable – mais non moins inépuisable et fertile dans la quête qui occupe la réalisatrice *possibilisant* l'impossibilité du don – il s'agissait, pour reprendre Safaa Fathy, d'« une voix dont la mémoire murmure encore l'incandescent de ce qui a été. Elle aura apaisé les fureurs de ce bruit qui [lui] parvient toujours [...] Elle a[ura] œuvré de sa loi, la loi des restes²³⁸ ». Bref, c'est l'approche esthétique qui crée l'occasion du don dans ces rencontres qui n'étaient pas uniquement « le prolongement, mais le possible suspendu à l'image seule, des paroles, de la musique et du mouvement²³⁹ ». Cette notion de possible, nous donnant à désirer l'impossible, permet un geste de renouement avec la complexité stratifiée et la rupture brutale qu'a entraîné le départ soudain de la mère.

Le troisième et dernier chapitre s'occupait à retracer et à rendre compte des différents déploiements de l'expérience de l'impossible dans le diptyque d'Olivier Smolders. C'est en partant de l'épreuve fondatrice d'une perte – celle de la fille du réalisateur née morte – que les deux films deviennent des espaces pour problématiser et pour traverser cette expérience douloureuse. Mon hypothèse était que le diptyque smolderien s'emploie à résister à la violence du discours par l'épreuve de l'événement. C'est en s'opposant aux discours réducteurs – sous forme de représentations et de clichés affligeant et assiégeant les images et leurs imaginaires – que le diptyque devient l'espace d'une réflexion qui permet aux réalités du monde de redevenir opaques, complexes et nuancées. Cette résistance au discours est marquée par un désir profond de pallier la souffrance qu'avait engendré l'épreuve de la perte et d'ainsi la transformer en occasion d'un « devenir ». C'est-à-dire, pour reprendre les mots d'Alain Fleischer, de ne pas uniquement être « le spectacle de ce que l'on perd, de ce qui se donne comme spectacle de sa propre perte », mais bien de ce qui « nous renvoie et nous rend à nous-mêmes, dans ce que nous pourrions

²³⁸ Safaa Fathy, *Tourner les mots. Au bord d'un film*, Paris, Galilée/Arte Éditions, 2000, p.167.

²³⁹ Schefer, *op. cit.*, p.36.

devenir, un pas dans un présent en pente douce vers l'avenir²⁴⁰ ». C'est en analysant quelques séquences, de manière parallèle dans les deux films, que s'entamait tout un parcours audiovisuel qui - au fil des images, des sons et des différents gestes audiovisuels – venait provoquer une autre expérience du regard. Cette dernière – tel un mouvement incessant et impénétrable – déclenchait une *autre* manière d'être et de comprendre le monde.

L'épreuve de l'événement demandait de dépasser le traumatisme originel lié à la perte en venant l'inscrire dans un lieu plus grand. Il s'agissait d'une réelle éthique réactivant une manière particulière d'être, de se comporter et de penser impliquant, comme l'était l'épreuve du regard, une tâche continue et sans terme. C'est en m'appuyant sur et en étudiant les textes « Qu'est-ce les Lumières ? » de Michel Foucault que j'ai pu identifier l'événement dans le diptyque comme l'obligation de problématiser son propre présent. C'est-à-dire, que le film m'est apparu comme l'espace dans lequel pouvait s'élaborer une critique et une réflexion sur sa propre entreprise : sur son actualité discursive où le présent demandait d'être pensé *autrement*. C'est parce qu'il ne se situe dans aucun horizon d'attente programmable, figurable, anticipable que l'épreuve de l'événement permet la possibilité d'une expression plus libre et l'accès à un savoir « autre » et « illimité ». Ne se limitant pas à décrire, à représenter ou à énoncer, l'événement, proposé par Jacques Derrida, est une injonction à laisser venir l'événement comme autre expérience de pensée de ce qui reste encore et devrait toujours rester impossible à penser. N'apparaissant jamais tel quel à la connaissance, l'événement marquerait néanmoins un nouveau rapport qui trouble, perturbe et transforme notre relation aux choses, aux autres, à la perte. En somme, l'expérience de l'événement dans le diptyque de Smolders devient le milieu à partir duquel s'engage et se renouvelle une vision du monde capable de mouvoir et de faire trembler le présent de nos gestes. Cette nouvelle présence au monde, toujours dans la perspective du « devenir », aboutirait à l'engagement et à la responsabilité de rencontrer et d'accueillir l'événement de l'impossible, c'est-à-dire « ce qui arrive, ce qui a lieu, ce qui survient²⁴¹ ».

Enfin, c'est beaucoup de ma relation intime et de mon expérience privilégiée avec le cinéma que ce mémoire a risqué de faire état. Le cinéma que j'ai défendu était celui qui tentait, peut-être malgré lui, de porter à l'image et de nous faire regarder le monde – en épousant ses

²⁴⁰ Alain Fleischer, *Les laboratoires du temps. Écrits sur le cinéma et la photographie 1*, Paris, Éditions Galaade, 2008, p.30.

²⁴¹ Derrida 2001, *op. cit.*, p.73.

rythmes, ses excès, ses oscillations – pour nous amener à le voir et à y participer « autrement ». C'est cette expérience de la pluralité dont j'ai voulu rendre compte en parlant de la « perte » bien que cette dernière était toujours simultanément traversée, pour reprendre les mots d'André Habib qui l'évoquait à propos de la cinéphilie, par « [...] l'émotion de la perte, d'une perte sans objet, toujours ambivalente, profondément créatrice et lucide, joyeuse et vivante (jamais mortifère)²⁴² ». Si le cinéma – comme le faisaient les œuvres de mon corpus – était capable de restituer et de réanimer certaines présences du monde, c'est-à-dire de « donner[r] à voir et à revoir indéfiniment et en des lieux multiples ce qui ne fut visible que dans un lieu unique et une seule fois²⁴³ », c'était sa capacité à faire et à transformer la perte en un espace *habitable* qui m'apparaissait inédite. En d'autres mots, il s'agissait moins de conjurer cette perte que de capter et d'être portés par le devenir qui, à travers elle, œuvrait à une transformation profonde et insoupçonnée. Ainsi, le devenir était aussi cette condition inconditionnelle que le cinéma n'aura cessé de déployer et de nous donner en partage comme capacité à espérer, à rêver, à croire « non pas à un autre monde », comme le dit Deleuze, mais à l'impossible. À cet impossible dont « on ne peut penser, désirer et dire [...] à la mesure sans mesure de l'impossible²⁴⁴ » et grâce auquel le cinéma continuera encore longtemps de nous *animer*.

²⁴² André Habib, *La Main gauche de Jean-Pierre Léaud*, Montréal, Éditions du Boréal, 2015, p.71.

²⁴³ Alain Fleischer, *Les laboratoires du temps. Écrits sur le cinéma et la photographie 2*, Paris, Éditions Galaade, 2009, p.398.

²⁴⁴ Derrida 1991, *op. cit.*, p.45.

Bibliographie

AGACINSKI, Sylviane. 2000. *Le passeur de temps. Modernité et nostalgie*. Paris : Seuil.

_____. 2003. « La fécondité du temps » dans THÉODROU, Sypros (dir.). *Figures du temps*. Marseille : Éditions Parenthèses.

ALTMAN, Rick. 1980. « Moving Lips : Cinema as Ventriloquism ». *Yale French Studies*, no 60.

ARENDT, Hannah. 1983. *Condition de l'homme moderne*. Paris : Calman-Lévy.

AUMONT, Jacques. 1999. *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*. Paris : P.O.L.

_____. 2009. *Matière d'image, redux*. Paris : Éditions de la Différence.

BAKHTINE, Mikhaïl. 2003. *Pour une philosophie de l'acte*. Paris : Éditions L'Âge d'Homme.

BELLOUR, Raymond. 1999. *L'Entre-images 2. Mots. Images*. Paris : P.O.L.

_____. 2002. *L'Entre-images I. Photo, cinéma, vidéo*. Paris : Éditions de la Différence.

_____. 2012. « Douleur de l'archive ». Actes de la 18^{ième} International Film Studies Conference « L'archive. Mémoire, cinéma, vidéo et image du présent » (Università degli Studi di Udine, 5-14 avril 2011). Udine : Forum.

BESSON, Rémy. « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité », 29 avril 2014. En ligne : <http://culturevisuelle.org/cinemadoc/2014/04/29/prolegomenes/> [consulté dernièrement le 3 janvier 2016]

BLÜMLINGER, Christa. 2014. « Introduction ». *Cinémas*, vol. 24, nos 2-3 (printemps).

BOURDIEU, Pierre. 1965. *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris : Minuit.

BRENEZ, Nicole. 1998. *De la figure en général et du corps en particulier*. Paris : De Boeck Université.

B. PRECIADO, Paul. « Le courage d'être soi ». *Libération*. 21 novembre 2014. En ligne.

http://www.liberation.fr/chroniques/2014/11/21/le-courage-d-etre-soi_1147950 [consulté dernièrement le 13 décembre 2016]

CAMPAN, Véronique. 1999. *L'écoute filmique. Écho du son en images*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes.

CANGUILHEM, Georges. 1969. *La connaissance de la vie*. Paris : Librairie Philosophique J.Vrin.

CHION, Michel. 1982. *La voix au cinéma*. Paris : Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile.

_____. 1985. *Le son au cinéma*. Paris : Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile.

CISNEROS, James. 2003. « Imaginary of the End, End of the Imaginary. Bazin and Malraux on the Limits of Painting and Photography ». *Cinémas*, vol.13, no 3 (printemps).

COMOLLI, Jean-Louis. 2004. *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Paris : Verdier.

DAMISCH, Hubert. 2001. *La Dénivelée. A l'épreuve de la photographie*. Paris : Seuil.

DEBRAY, Régis. 1992. *Vie et mort de l'image*. Paris : Gallimard.

DELBO, Charlotte. 1970. *Aucun de nous ne reviendra*. Paris : Minuit.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. 1980. *Mille Plateaux : Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Minuit.

DELEUZE, Gilles et Claire PARNET. 1996. *Dialogues*. Paris : Flammarion.

DELEUZE, Gilles. 1985. *L'image-temps. Cinéma 2*. Paris : Minuit.

_____. 2003. *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*. Paris : Minuit.

DERRIDA, Jacques et Safaa FATHY. 2000. *Tourner les mots. Au bord d'un film*. Paris : Galilée/Éditions Arte.

DERRIDA, Jacques. 1990. *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. Paris : Réunion des Musées Nationaux.

_____. 1991. *Donner le temps I : La fausse monnaie*. Paris : Galilée.

_____. 1992. *L'éthique du don. Jacques Derrida et la pensée du don. Colloque de*

Royaumont, décembre 1900. Paris : Métailié-Transition.

_____. 1995. *Mal d'archive. Une impression freudienne*. Paris : Galilée.

_____. 1996. *Apories*. Paris : Galilée.

_____. 2001. « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement » dans DERRIDA, Jacques, Alexis NOUSS et Gad SOUSSANA (dir.). *Dire l'événement, est-ce possible. Séminaire de Montréal*. Paris : L'Harmattan.

_____. 2001. *L'Université sans condition*. Paris : Galilée.

_____. 2003. *Béliers. Le dialogue ininterrompu : entre deux infinis, le poème*. Paris : Galilée.

_____. 2003. *Chaque fois unique, la fin du monde*. Paris : Galilée.

_____. 2005. *Apprendre à vivre. Entretien avec Jean Birnbaum*. Paris : Galilée.

DIDI-HUBERMAN, Georges. 1990. *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*. Paris : Minuit.

_____. 2001. *Génie du non-lieu. Air, poussière, hantise*. Paris : Minuit.

_____. 2002. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Minuit.

_____. 2005. *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*. Paris : Minuit.

_____. 2014. *Essayer voir*. Paris : Minuit.

DUBOIS, Philippe. 1998. « La tempête et la matière-temps, ou le sublime et le figural dans l'œuvre de Jean Epstein » dans AUMONT, Jacques (dir.). *Jean Epstein : cinéaste, poète, philosophe*. Paris : Cinémathèque Française/Musée du Cinéma.

_____. 1999. « L'écriture figurale dans le cinéma muet des années 20 » dans CHATEAU, Dominique et François AUBRAL (dir.). *Figure, Figural*. Paris : L'Harmattan.

_____. 2003. « Plaies d'image » dans AUMONT, Jacques (dir.), *Le Septième Art*. Paris : Léo Scheer.

_____. 2004. « La question du figural » dans MURCIA, Claudia et Pierre TAMINIAUX (dir.). *Cinéma. Art(s) plastique(s)*. Paris : L'Harmattan.

ELSAESSER, Thomas. 2009. « Between *Erlebnis* and *Erfahrung* : Cinema Experience with Benjamin ». *Paragraph*, vol 32, no 3.

EPSTEIN, Jean. 1975. *Écrits sur le cinéma 2, vol. 2, 1946-1953*. Paris : Seghers.

FARGE, Arlette. 1989. *Le goût de l'archive*. Paris : Éditions du Seuil.

FAURE, Élie. 1992. *De la cinéplastique* dans TREMBLAY, Jean-Marie (dir.), Édition électronique réalisée par *Les Classiques des sciences sociales* de L'UQAC. En ligne. http://classiques.uqac.ca/classiques/Faure_Elie/fonction_cinema/cinemaplastique/Faure_cineplastique.pdf [consulté dernièrement le 24 janvier 2017]

FÉDIDA, Pierre. 1985. « Passé anachronique et présent réminiscent, Epos et puissance mémoriale du langage » dans MOSCOVICI, Marie et Jean-Michel REY (dir.), *L'Écrit du Temps*. Paris : Minuit.

FLEISCHER, Alain. 2008. *Les laboratoires du temps. Écrits sur le cinéma et la photographie 1*. Paris : Éditions Galaade.

_____. 2009. *Les laboratoires du temps. Écrits sur le cinéma et la photographie 2. Suivi de faire le noir*. Paris : Éditions Galaade.

FOUCAULT, Michel. 1971. *L'ordre du discours*. Paris : Gallimard.

_____. 2001. *Dits et écrits 1954-1988. Tome I 1954-1975*. Paris : Gallimard.

_____. 2001. *Dits et écrits 1954-1988. Tome II. 1976-1988*. Paris : Gallimard.

FREUD, Sigmund. 2005. *Œuvres complètes. Vol. XIII*. Paris : PUF.

FROGER, Marion. 2004. « Don et image du don. Esthétique documentaire et communauté ». *Intermédialités « Aimer/Loving »*, no 4 (automne).

_____. 2006. *Le cinéma à l'épreuve de la communauté : la production francophone à l'Office national du film du Canada*, thèse de doctorat en littérature comparée, Université de Montréal et Panthéon-Sorbonne.

GASPARI-CARRIÈRE, Françoise. 2001. *Les enfants de l'Abandon – Traumatismes et déchirures narcissiques*. Isère : Presses Universitaires de Grenoble.

GUNNING, Tom. 1995. « An Aesthetic of Astonishment : Early Film and the (In)Crudulous Spectator » dans WILLIAMS, Linda (dir.), *Viewing Positions : Ways of Seeing Film*. New Brunswick : Rutgers University Press.

HABIB, André. 2015. *La Main gauche de Jean-Pierre Léaud*. Montréal : Éditions du Boréal.

HEIDEGGER, Martin. 1958. *Essais et conférences*. Paris : Gallimard.

_____. 1976. *Acheminement vers la parole*. Paris : Gallimard.

_____. 2013. *Apports à la philosophie. De l'avenance*. Paris : Gallimard.

IRIGARAY, Luce. 1979. *Et l'une ne bouge pas sans l'autre*. Paris : Minuit.

JULLIEN, François. 2006. *Si parler va sans dire. Du logos et d'autres ressources*. Paris : Seuil.

KRACAUER, Siegfried. 1965. *Theory of Film*. New York : Oxford University Press.

KRACAUER, Siegfried. 2010. *Théorie du film. La redemption de la réalité matérielle*. Paris : Flammarion. Trad. Blanchard, Daniel et Claude Orsoni. Présenté par Despoix, Philippe et Nia Perivolaropoulou, préface de Jean-Louis Leutrat.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. 2004. *La poésie comme expérience*. Paris : Éditions Christian Bourgeois.

LAPLANTINE, François. 2007. *Leçons de cinéma pour notre époque*. Paris : Éditions Téraèdre/Revue Murmure.

LYOTARD, Jean-François. 1971. *Discours, figure*. Paris : Éditions Klincksieck.

MARINIELLO, Silvestra. 2007. « La littéracie de la différence » dans DÉOTTE, Jean-Louis, Marion FROGER, et Silvestra MARINIELLO (dir.), *Appareil et intermédialité*. Paris : L'Harmattan.

MEURANT, Serge. 2002. « 'Mort à Vignole', un film écrit et réalisé par Olivier Smolders sur l'air de 'La Valse des souvenirs' de Dimitri Chostakovitch ». *Images documentaires*, no 44, 2^e trimestre.

NANCY, Jean-Luc. 2011. *Partir – Le départ*. Paris : Bayard.

ODIN, Roger. 2002. « Esthétique et film de famille » dans Rapport de recherche interuniversitaire sur le cinéma privé (Paris 3-IRCAV/Lille 3-GERICO). « Esthétiques ordinaires du cinéma et de l'audiovisuel ». En ligne. Ministère de la Culture et de la Communication. <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Disciplines-secteurs/Patrimoineethnologique/>

[Travaux-de-recherche/Rapports-de-recherche/Liste-par-mots-cles/Esthetique](http://www.culturecommunication.gouv.fr/Disciplines-secteurs/Patrimoineethnologique/Travaux-de-recherche/Rapports-de-recherche/Liste-par-mots-cles/Esthetique)
[consulté le 13 octobre 2014]

PACI, Viva. 2012. « L'Archive en personne. Réflexions autour de la conservation, de la perte et

de la survie », *Actes de la 18^{ième} International Film Studies Conference « L'archive. Mémoire, cinéma, vidéo et image du présent »* (Università degli Studi di Udine, 5-14 avril 2011). Udine : Forum.

PASOLINI, Pier Paolo. 1976. *L'expérience hérétique*. Paris : Payot.

PROUST, Marcel. 1999. *A la recherche du temps perdu*. Paris : Gallimard.

RANCIÈRE, Jacques. 2000. *Le partage du sensible*. Paris : La Fabrique.

SCHEFER, Jean Louis. 1997. *Du monde et du mouvement des images*. Paris : Cahiers du cinéma.

SMOLDERS, Olivier. 2005. *La part de l'ombre*. Paris-Bruxelles : Les Impressions Nouvelles.

SONTAG, Susan. 1979. *Sur la photographie*. Paris : Seuil.

SZENDY, Peter et Laura ODELLO. 2007. « Antriloquies. Voix déviées de la caverne ». *Revue des Sciences Humaines*, no 288 (octobre-décembre).

VANCHERI, Luc. 2011. *Les pensées figurales de l'image*. Paris : Armand Colin.

VILLENEUVE, Johanne. 2003. « La fin d'un monde. A propos de *Sans soleil*, de Chris Marker ». *Cinémas*, vol. 13, no 3.

_____. 2007. « L'oralité, l'intermédialité et la question de l'appareil de la technique et des enchantements » dans Jean-Louis Déotte, Marion Froger et Silvestra Mariniello (dir.), *Appareil et intermédialité*. Paris : L'Harmattan.

_____. 2012-2013. « Intermédialité, cinéma, musique : la symphonie-histoire d'Alfred Schnittke ». *Intermédialités « Raconter/Telling »*, no 20 (automne).

ZOURABICHVILI, François. 1997. « Qu'est-ce qu'un devenir pour Gilles Deleuze ? ». Acte de conférence 27 mars 1997. Horlieu Éditions : Lyon. En ligne. <http://horlieu-editions.com/brochures/zourabichvili-qu-est-ce-qu-un-devenir-pour-gilles-deleuze.pdf> [consulté dernièrement le 27 janvier 2017].

Filmographie

Principale

MARAZZI, Alina, *Un'ora sola ti vorrei*, 2003.

SMOLDERS, Olivier, *Mort à Vignole*, 1998.

_____, *Voyage autour de ma chambre*, 2008.

Mentionnée et suggérée

KAWASE, Naomi, *Ni tsutsumarete*, 1992.

_____, *Katatsumori*, 1994.

_____, *3.11 A sense of home films*, 2011.

_____, *Chiri (Trace)*, 2012.

MARKER, Chris, *La Jetée*, 1962.

_____, *Sans Soleil*, 1983.

_____, *Level Five*, 1997.

MEKAS, Jonas, *Diaries, Notes, and Sketches, also known as Walden*, 1969.

_____, *As I was moving ahead I saw brief glimpses of beauty*, 2000.

MÉLIÈS, Georges, *Les cartes vivantes*, 1905.

POLLEY, Sarah, *Stories We Tell*, 2012.

Annexes

Liste des figures

Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



